

Papiers de recherche

Auteur
Pascal Brouillet

Le cinéma
et l'Afrique

L'écran d'enjeux
multiples dont
la paix au Sahel

FEVRIER 2024
N° 303

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

1. Le cinéma, un outil culturel, mémoriel, de dialogue et de paix

- 1.1. Les enjeux culturels de paix et de sécurité
- 1.2. Le cinéma et les problématiques culturelles

2. Le cinéma et son influence sur les publics et le monde

- 2.1. L'influence du cinéma sur le public
- 2.2. Soft power et cinéma
- 2.3. La stratégie cinématographique des terroristes : le reflet sombre du cinéma de fiction

3. Le poids et le rôle de l'industrie cinématographique africaine

- 3.1. Le cinéma, un outil du développement
- 3.2. Le rôle économique et social du cinéma
- 3.3. La situation de l'industrie cinématographique et audiovisuelle dans quatre pays
- 3.4. Les leçons à tirer pour l'industrie du cinéma
- 3.5. L'aide internationale au cinéma

Conclusion

Agence française de développement

Papiers de recherche

Les *Papiers de Recherche de l'AFD* ont pour but de diffuser rapidement les résultats de travaux en cours. Ils s'adressent principalement aux chercheurs, aux étudiants et au monde académique. Ils couvrent l'ensemble des sujets de travail de l'AFD : analyse économique, théorie économique, analyse des politiques publiques, sciences de l'ingénieur, sociologie, géographie et anthropologie. Une publication dans les *Papiers de Recherche de l'AFD* n'en exclut aucune autre.

Les opinions exprimées dans ce papier sont celles de son (ses) auteur(s) et ne reflètent pas nécessairement celles de l'AFD. Ce document est publié sous l'entière responsabilité de son (ses) auteur(s) ou des institutions partenaires.

Research Papers

AFD Research Papers are intended to rapidly disseminate findings of ongoing work and mainly target researchers, students and the wider academic community. They cover the full range of AFD work, including: economic analysis, economic theory, policy analysis, engineering sciences, sociology, geography and anthropology. *AFD Research Papers* and other publications are not mutually exclusive.

The opinions expressed in this paper are those of the author(s) and do not necessarily reflect the position of AFD. It is therefore published under the sole responsibility of its author(s) or its partner institutions.

INTRODUCTION

Le cinéma, un écran de visées politiques, économiques, géopolitiques, sociales, artistiques, culturelles et sécuritaires est un facteur important de l'influence des populations. Instrument de la connaissance¹ de l'Autre et indispensable² dans notre monde globalisé, il est un facteur historique des conflits et aussi l'expression³ de la créativité culturelle. Le cinéma contribue au savoir, à la mémoire, à la récréation, au lien social et, bien sûr à l'art qui peut être un outil en faveur de la paix⁴. Reflets de la culture⁵, les films contribuent à renforcer le dialogue entre les communautés et les différentes composantes de la société, à la reconnaissance de leur rôle, au respect de leurs croyances, de leur histoire, de leurs priorités ainsi qu'à l'expression de leurs souffrances, de leurs revendications et de leurs espoirs.

Une démarche de création et de production de films diffusés auprès de la population peut devenir un facteur de pacification. L'industrie cinématographique est une chance pour le développement⁶ et la stabilité en Afrique, alors que les médias et les images peuvent aussi malheureusement être des outils utilisés par des acteurs internationaux⁷ qui affectent la sécurité. Réaliser des films nécessitent que l'industrie du cinéma dispose d'appuis car ses acteurs sont confrontés à de nombreux enjeux. La gouvernance du secteur renvoie aussi au rôle des États et de leurs dirigeants, de leurs politiques, de leurs institutions et de leurs moyens pour renforcer l'industrie culturelle. L'aide internationale en faveur du cinéma est un outil d'influence dans le cadre des relations culturelles du monde avec l'Afrique.

¹ La connaissance est désormais considérée comme un des Biens Publics Mondiaux du Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD).

² Quelle plus belle illustration des problématiques de l'Algérie rurale que le film *Inland* de Tariq Teguia, Algérie-France 2008.

³ « Tout ce que nous parvenons à comprendre des productions humaines, d'où qu'elles proviennent, devient aussitôt un élément de notre patrimoine personnel. Je suis fier de mon humanité, chaque fois que je suis en mesure d'apprécier des poètes et des artistes d'autres pays que le mien. Je veux éprouver encore, avec une joie sans mélange, que toutes les gloires de l'homme sont miennes. » in Tagore R. (1928). *Letters to a friend*. Londres, Allen and Unwin, cité et traduit par Amartya Sen (2000). *Un nouvel modèle économique*. Paris, Odile Jacob.

⁴ Diakhate D. (2022). Le Concert – Plaidoyer pour la Paix en Afrique, 21/01/2022 – Timbuktu Institute–African Center for Peace Studies – <https://timbuktu-institute.org>

⁵ « La culture comme étant des traits distinctifs, spirituels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe tous les arts, les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et croyances ». (Définition de l'UNESCO)

⁶ Selon l'économiste camerounais Martial Ze Belinga : « l'économie de la culture, souvent négligée dans les plans de développement pourrait être l'une des filières les plus dynamiques du continent si elle était intégrée ». (Interview 7/12/2018).

⁷ Yaméogo L. *Les médias, un allié du terrorisme*. Université Libre de Bruxelles, Les cahiers du journalisme.

Il est essentiel pour nos yeux toujours ouverts face à l'écran de mettre l'accent sur le Sahel où, dans le contexte actuel, les problématiques culturelles sont significatives pour l'avenir de ses pays et de leurs citoyens.

Les films présentés et les échanges organisés lors de festivals cinématographiques ayant eu lieu au Burkina Faso en 2021 : FESPACO, Festival des Identités Culturelles (FESPIC), Ciné Droit Libre l'illustrent.

1. Le cinéma, un outil culturel, mémoriel, de dialogue et de paix

1.1. Les enjeux culturels de paix et de sécurité

1.1.1 L'extrémisme religieux et son impact sur la culture

Ce qui s'est passé à Kaboul en août 2021 a frappé le monde. Les problématiques culturelles sont particulièrement prépondérantes en Afghanistan. Alors qu'ils géraient le pays dans les années 90 : « (...) les Taliban appliquaient aussi une interprétation extrémiste de la charia, la loi islamique, qui inquiétait beaucoup d'Afghans, sans parler du monde musulman. Ils avaient fermé toutes les écoles pour les filles, et n'autorisaient que rarement les femmes à sortir de chez elles, même pour faire des courses. Ils avaient interdit tous les divertissements possibles, de la musique à la télévision en passant par les cassettes vidéos, les cartes, le cerf-volant et la plupart des sports et jeux. »¹

Lors de la mise en œuvre de leur programme de ruine de la culture dans les années 90, les Talibans avaient orchestré la destruction d'objets culturels et en particulier de films. Le combat mené pour la préservation d'un cinéma porteur de la mémoire d'un pays et de son peuple a d'ailleurs fait l'objet d'un documentaire, *Kaboul cinéma*, de Pietra Brettkelly (2015), auquel s'ajoute un film de fiction sur la réhabilitation d'un cinéma, *Kabullywood*, de Louis Meunier (2015). Le retour des Talibans au pouvoir en 2021 a conduit à la remise à distance de la culture, en même temps qu'à la relégation des femmes, souvent confinées à la maison². De nombreux observateurs ont constaté la volonté des Talibans d'influer sur les comportements et attitudes des Afghans par les rares médias contrôlés. Les Afghans n'ont plus accès à des informations considérées comme objectives³, ni à la culture. Or, cette dernière contribue à la paix⁴ et au dialogue⁵, même si elle semble n'avoir pas bénéficié d'un soutien suffisant de l'aide internationale : « Les activités culturelles soutenues par les gouvernements étrangers sont à peine visibles en Afghanistan. Pourquoi, alors que l'action militaire et le projet de construction de l'Etat s'embourbaient, n'a-t-on pas davantage fait pour soutenir des formes alternatives de diplomatie ou de développement, des initiatives

¹ Rashid A. (2001). *L'ombre des Taliban*. p. 17, Paris, Autrement.

² Collectif (2021). *Toutes Afghanes*. Paris, L'Observatoire.

³ Zabihullah Mujahid le porte-parole du régime le 02/02/2022 a « exhorté les médias à respecter les valeurs nationales et islamiques et à supporter l'unité nationale » selon Follorou J. *Le Monde* 07/02/2022.

⁴ Kharmohra (2019). *L'Afghanistan au risque de l'art*. Mucem, Actes Sud.

⁵ Shaikh S. (2021). Reconciliation in Afghanistan : Role of Art and Cinema, *International Journal of Policy Sciences and Law*, Volume 1, Issue 2, pp 2013-2026.

émanant de la société civile, des arts et de la culture ».⁶ J'ai initié en 2014 une démarche, à travers le projet Central Highlands financée par l'Agence française de développement (AFD), de formation de jeunes Afghans au cinéma. Ils ont réalisé des films documentaires dont certains sont visibles sur Arte⁷, dans la région de Bamiyan où demeurent les Hazaras chiites, sous les ombres des plus grands Bouddhas du monde détruits en 2001 par les Talibans. Aujourd'hui, l'avenir de ces jeunes cinéastes questionne profondément. Farahnaz Forotan, star de la TV afghane, a quitté Kaboul début 2021 pour Paris en raison des risques qu'elle encourait, car « *Dans l'Afghanistan des talibans, l'essence même de l'art est une cible* »⁸. Salim Shaheen, cinéaste afghan affirme : « *Je ne sors plus, les talibans vont me punir* »⁹. La cinéaste afghane Sahraa Karimi lance le 15 août 2021 un appel lors de la Mostra de Venise après avoir fui Kaboul : « *Imaginez un pays sans artistes ! Aidez-nous !* ».¹⁰

Le patrimoine culturel malien a subi lui aussi des destructions par l'État islamique au nord et au centre du pays en 2012¹¹.

1.1.2 Les leçons à tirer de la situation afghane pour l'avenir du Sahel

L'échec de l'intervention internationale en Afghanistan dépasse le cas de ce pays et touche d'autres pays¹², comme ceux du Sahel¹³. Il y a en effet « *tant de similitudes dans les défis qui se posent aux forces occidentales dans les montagnes afghanes et dans les sables sahéliens* »¹⁴. De nombreuses interrogations se posent sur la capacité des nations étrangères au pays à traiter les conflits qui s'y déroulent¹⁵ : « *L'idée qu'une intervention internationale puisse changer un pays en le conduisant vers le modèle occidental démocratique*¹⁶, est une 'illusion irrésistible' selon Rory Stewart¹⁷, ce qu'illustre l'erreur du concept de 'Good War' ».¹⁸ Il faut s'appuyer sur une démarche Retex (Retour d'expériences)

⁶ Montagu J. (2013). Le cas de l'Afghanistan et au-delà. *Culture et conflit. Rapport culturel. EUNIC 2012/2013*.

⁷ Afghanistan la vie fragile, ARTE : <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-016016/afghanistan-la-vie-le-journal-du-Burkina-Faso-fragile/>

⁸ Guerrin M. (2021), *Le Monde*, 17/09/2021

⁹ Carpentier L., Golshiri G., *Le Monde*, 11/09/2021

¹⁰ Fabre C., *Le Monde*, 14/09/2021

¹¹ Keita D., Tessougue M.M., Fane Y. (2018) Patrimoine culturel malien sabordé au nom de l'islam puritain. *Annales de l'Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo, Série A, vol 25, décembre 2018*

¹² Lasserre I. (2021/10/20). Le retrait d'Afghanistan, une ombre sur le Mali. Paris, *Le Figaro* p. 8

¹³ C. Mc (2021, 09/23). De l'Afghanistan au Sahel, le temps du repli pour l'Occident. Paris. *Libération*, p. 33-34

¹⁴ Mandeville L. (2021/02/18). En Afghanistan et au Mali, Américains et Français face aux mêmes dilemmes, *Le Figaro*.

¹⁵ Michailof S. (2015) *Africanistan*. Paris, Fayard.

¹⁶ Bagayoko N. (2021/09/05). Les politiques internationales sont inaptes à prendre en compte la complexité des sociétés sahéliennes. Paris. *Le Monde*, p. 30

¹⁷ Stewart R., Knaus G. (2012). *Can Intervention Work ?* Londres, Norton.

¹⁸ Fairweather J. (2014). *The Good War. Why we couldn't win the war or the peace in Afghanistan*. Londres, Vintage. 504

afin de tirer les leçons¹⁹ de ces échecs²⁰. La promesse prise par le président Georges W. Bush en octobre 2001 de s'appuyer sur les leçons de la guerre au Vietnam lors de l'intervention en Afghanistan n'a pas été réalisée et il en a résulté un autre échec. Les images du départ des troupes américaines de Kaboul en 2021 a fait resurgir la mémoire de leur abandon de Saïgon, ce qu'illustrent de nombreux films²¹. L'impact de la victoire en Afghanistan pour les militants islamistes en 2021 s'étend sur plusieurs régions du monde, dont le Sahel²², à travers les membres du Groupe de soutien à l'islam et les musulmans (GNIM), affiliés à Al-Qaïda : *« Les militants du Sahel semblent voir dans la victoire des talibans une étude de cas sur la façon dont un mouvement djihadiste local peut gagner grâce à la patience et à la détermination, pour finalement vaincre une large coalition internationale »*.²³

Si la situation de l'Afghanistan a été évoquée, c'est parce que la dimension culturelle et mémorielle du cinéma est au cœur des différents sujets retenus par le FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision) en 2021 à Ouagadougou.²⁴ En quoi le cinéma peut-il aussi nous aider à comprendre le contexte actuel de l'insécurité au Sahel ? *« (...) des menaces peuvent être localisées et conduites par les discours officiels du gouvernement, mais elles peuvent également être localisées et guidées par les discours culturels de la communauté, et représentées dans des sites aussi « non officiels » que l'art, le cinéma et la littérature »*.²⁵ La compréhension des enjeux sociaux et culturels des conflits est une problématique internationale et historique : *« Cette ignorance du tissu social local est le talon d'Achille des interventions militaires en terre étrangère (comme d'ailleurs plus largement des interventions policières dans les ghettos, les cités ou les favelas). (...) Certes, dans ces guerres dites asymétriques, la qualité des stratégies de l'adversaire a sa part, et on se rappellera l'ouvrage de Giap ou les écrits de Mao sur la guerre du peuple. (...) Leur atout principal consiste dans leur insertion dans les contextes sociaux locaux et dans leur capacité à y trouver des informateurs et des soutiens, dont ne disposent pas les armées extérieures, malgré leurs moyens, leur professionnalisme et leur expertise en ingénierie*

¹⁹ Rosanvallon P. (2018/8/31). *L'impuissance nait de l'impensé*. Le Monde, p. 12

²⁰ Ockrent C. (2020/11/28). Afghanistan : guerre inutile, paix impossible, *France culture : Affaires étrangères*

²¹ Jacquet M. (2009). Nuit américaine sur le Viêtnam. Le cinéma U.S. et la « sale guerre ». France, Ed. Anovi et Muraire A. (2010). Hollywood-Vietnam. La guerre du Viêtnam dans le cinéma américain : mythes et réalités. Hors collection

²² Yagerman R. (2016). Mali and Islamic Extremism. Applying Lessons Learned from Afghanistan. *MCU Journal Vol. 7, N°2*

²³ Jezequel J.H., Ibrahim Y.I. (2021) How Islamist Militants Elsewhere View the Taliban's Victory in Afghanistan. *International Crisis Group*, 27/11/2021

²⁴ Nguo L.O. (2018) *Le patrimoine cinématographique africain en péril dans Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI siècle* (Dir. Fendler U., Vatter C.)

²⁵ Carter S., Dodds K. (2014). *International Politics and Film. Space, Vision, Power*. Wallflower Press, New York. 125 p.

militaire. L'expertise en ingénierie militaire est insuffisante : l'expertise contextuelle est indispensable. »²⁶

La prise en compte du rôle des acteurs locaux est ainsi essentielle : « L'impuissance de la coalition internationale à endiguer durablement l'insécurité et la violence en Afghanistan résulte (...) de la méconnaissance d'une des formes de la culture afghane, mettant au centre des relations d'autorité, les chefs locaux »²⁷. La maîtrise limitée de la compréhension des réalités du terrain est apparue comme un obstacle pour le Général Stanley Mc Chrystal, Commandant de l'International Security Assistance Force ISAF en Afghanistan de 2009 à 2011²⁸ : « Nous n'en savions pas assez et nous n'en savons pas encore assez. La plupart d'entre nous et moi y compris, nous n'avions qu'une très superficielle compréhension de la situation et de l'histoire et nous avons une vue dramatiquement simpliste de l'histoire récente des 50 dernières années »,²⁹

1.2. Le cinéma et les problématiques culturelles

Cette vision est confirmée aussi pour le Sahel : « Le bilan plus qu'incertain de huit ans d'intervention française s'explique en partie par l'ignorance du tissu social local et la méconnaissance du terrain ». ³⁰ La faiblesse de l'État vis-à-vis de la sécurité et des services de base en faveur de la population dans des zones souvent éloignées de la capitale, les injustices qui touchent ces populations mais aussi la faiblesse des missions des Nations Unies dans des pays en crise sont illustrées par des films très récents comme *Massiba*, le mal d'un peuple (2020), de Seidou Samba Toure, se déroulant au Sahel, *L'empire du silence* (2021) de Thierry Michel, son dernier film sur la République démocratique du Congo (RDC) ainsi que *Siriri* (2021) de Manuel Von Stüler sur la République de Centrafrique (RCA). Ces films ont fait notamment partie de la sélection des films de la 16^{ème} édition (décembre 2021) de Ciné Droit Libre à Ouagadougou centrée sur cette question : « Quels futurs pour nos enfants ? »

1.2.1 L'impact des films du FESPACO 2021 sur les enjeux culturels et sécuritaires

Le film *Timbuktu* (2014) d'Abderrahmane Sissako avait déjà mis en scène différents défis culturels et sécuritaires avec l'apparition des djihadistes au Mali, il y a plusieurs années. Il est devenu une référence cinématographique : « *Timbuktu* est désormais confondu avec

²⁶ Olivier de Sardan JP. (2021/06/14). De Barkhane au développement : la revanche des contextes. *AOC International*

²⁷ Dechaux-Beaume D. (2012). Autour de l'Afghanistan contemporain. *Culture et conflits*, 87.

²⁸ Voir le film de 2017 sur ce général : « *War Machine/Machine de guerre* ». (Netflix)

²⁹ South Asia. (2011/10/07). *BBC News La Fabrique*.

³⁰ Olivier de Sardan JP. *Ibid.*

la lutte contre le terrorisme »³¹. Il dispose ainsi d'une dimension mémorielle même si certains, en particulier en Afrique, « pensent que 'Timbuktu' n'est pas en phase avec la vérité historique. La représentation des djihadistes qui apparaissent à l'écran comme des pantins est loin de la réalité d'un groupe bien structuré et équipé, et dont la barbarie ne laisse aucune place à l'humanisme »³².

Le film, *Massoud*, réalisé par Emmanuel Rotoubam Mbaidé, projeté en avant-première au FESPACO en octobre 2021, est apparu comme un exemple des liens qui existent entre le contexte afghan et sahélien alors que « Ben Laden envoie un de ses idéologues établir des contacts avec différents groupes de combattants musulmans au Maroc, en Lybie, en Tunisie, en Mauritanie et au Mali »³³. Le réalisateur les a abordés dans son film au Sahel en faisant référence à un personnage héroïque, le combattant Massoud³⁴, un homme connu pour son opposition aux Soviétiques et à l'extrémisme dans les différents conflits afghans. Une interview³⁵ sur ce film démontre la sensibilité d'Emmanuel Rotoubam Mbaidé au rôle de la culture et du cinéma : « Le monde est en guerre, par conséquent il utilise son arme qui est le cinéma contre le fléau qui est le terrorisme » ce qui nécessite de créer une démarche qui vise à prôner un monde sans violence où les jeunes ne seront pas candidats à la radicalisation. Comme le commandant Massoud, le réalisateur, à travers son film, s'inscrit dans la « dynamique de lutter contre la barbarie mais aussi d'éviter l'endoctrinement de la jeunesse » (...) ³⁶.

1.2.2 Le cinéma : un outil de dialogue et de regard sur le Sahel

Suite à la diffusion de films au festival à Ouagadougou, des discussions ouvertes à tous ont permis de mettre l'accent sur les solutions à privilégier pour un avenir meilleur pour le Sahel. Les interventions des journalistes/experts, MM. Mamadou Sawadogo et Newton Ahmed Barry, et les échanges avec le public lors de la soirée de clôture du festival Ciné Droit Libre à Ouagadougou, ont mis l'accent sur la dégradation de la sécurité au Burkina Faso. Ainsi, ont été évoqués le nombre important de personnes déplacées (7% de la population), l'extension sur le territoire des terroristes et des bandits, la disparition de la justice sociale, la faiblesse de la gouvernance dans le pays, le manque de réponses adaptées de l'État. Les

³¹ Mbondobari S. (2018), *Territoires, conflits géopolitiques et défense identitaire. L'esthétique du mal dans Timbuktu d'A. Sissako*, dans *Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI siècle* (Dir. Fendler U., Vatter C.).

³² Ouoro J (2015). Le film 'Timbuktu', entre cinéma de la mémoire et mémoire du cinéma. *Revue scientifique semestrielle. Territoires, Sociétés et Environnement*. Presse Universitaire de Zinder, n°006, décembre 2015.

³³ Fisch T. (2021) Naissance et expansion du Djihadisme au Sahel, impressions et ressenti d'un cinéaste. *Eska/Sécurité globale*, 2021/2 n°26, pages 7-15.

³⁴ De Pontifly C. (1998). *Massoud l'Afghan. Celui que l'Occident n'a pas écouté*. Arte Editions. Weber O. (2013). *La confession de Massoud*. Paris, Flammarion.

³⁵ <https://droitlibre.tv/2021/10/08>

³⁶ *Idem*.

deux intervenants ont aussi affirmé que la force militaire n'était pas la seule solution face au terrorisme. En effet, pour restaurer la paix, la priorité est de gagner le cœur de la population, de s'appuyer sur les leaders communautaires, religieux ou autres. Les djihadistes, de leur côté, cherchent à les éliminer pour prendre le pouvoir face à des citoyens démunis qui sont confrontés à l'absence de l'État et du départ des leaders locaux. Il ressort de cela qu'« *Avec le phénomène terroriste s'est accrue l'essentialisation des identités (ethnies, cultures et religions)* ». ³⁷

Le film *Massoud* met en scène un jeune africain appelé Massoud qui, subissant la dure réalité de son environnement au Sahel, est séduit par les terroristes. Ces derniers le poussent alors à tuer son père, un iman modéré et tolérant. Au cœur du film *Siriri* se dessine l'importance des échanges entre les chrétiens et musulmans, à travers l'action d'un cardinal et d'un iman centrafricains : ceux-ci cherchent à faire changer les esprits de leurs communautés respectives afin de renouer les liens entre musulmans et catholiques, liens fortement dégradés depuis le conflit né en 2012 en RCA. L'objectif de son réalisateur, Manuel Von Stüler, est désormais de pouvoir montrer son film sur l'ensemble du territoire centrafricain afin d'offrir l'opportunité d'un dialogue entre citoyens en vue de favoriser l'instauration de la paix. Cette action pourrait recevoir l'appui du Cinéma Numérique Ambulant (CNA), une organisation présente dans la plupart des pays d'Afrique francophone qui engage et anime le dialogue avec et entre les communautés, autour de projections cinématographiques, notamment dans des régions qui ne disposent pas ou peu d'accès aux médias.

Le Festival des Identités Culturelles (FESTIC), soutenu par le CNA pour sa quatrième édition en octobre 2021, a choisi pour thème « Identité et vivre ensemble ». Selon son partenaire Africalia³⁸ : « *la créativité et l'imagination permettent de s'émanciper et de se libérer (...). L'art, la culture et la créativité sont des composantes fondamentales de la vie des communautés et des individus* ». Toujours dans la dimension culturelle, les organisations *Récréâtrales* et *Théâtre Acclamations* ont monté en 2021 *Terre Ceinte*, une pièce tirée du roman de l'écrivain sénégalais Mohamed Mbougar Sarr, dont les représentations s'inscrivent dans un projet culturel et artistique « *au service de la lutte contre l'extrémisme violent* ». En parcourant le Burkina Faso et en impliquant des personnes très diverses lors d'ateliers artistiques, ce projet vise à « *prendre soin de l'autre* », à permettre aux bénéficiaires de « *reprendre le pouvoir sur la manière de se définir* » mais aussi à créer des outils de résilience et de transmission de la mémoire du trauma pour en éviter l'horrible répétition. L'intérêt de ces démarches est confirmé par l'analyse de Yacob Yarabatiou, réalisée en 2021 pour la Confédération suisse, portant sur le rôle joué par la culture au

³⁷ Kaboré K. (2022, 01,02). Débats sur le terrorisme, *Sidwaya*, n° 9772, Burkina Faso.

³⁸ Africalia : une organisation belge qui fait la promotion des cultures africaines.

Burkina Faso : « Les acteurs culturels ont su contribuer par leurs œuvres à atténuer les souffrances des publics et dans d'autres cas, à dénoncer les déboires des dirigeants sur la corruption, l'injustice et la mal gouvernance du pays ». ³⁹ Le sujet de la création d'un dialogue avec les terroristes fait l'objet de nombreuses positions ⁴⁰ créant parfois des polémiques entre les acteurs internationaux et nationaux.

1.2.3 Les représentations des conflits par la fiction

Etudier les différentes représentations des conflits au cinéma ou dans d'autres médias conduit à identifier les différentes thématiques qui structurent leurs relations. Parmi celles-ci, la plus classique consiste à examiner comment les journaux, les films, les documentaires, la télévision, etc. collectent, illustrent, orientent et sélectionnent les informations disponibles sur les conflits, générant une, voire plusieurs visions des conflits en cours⁴¹. Si le visionnage d'un film de fiction ou documentaire peut être utile à comprendre une situation mal maîtrisée, il ne permet pas de percevoir parfaitement les conflits et les enjeux de leurs protagonistes, ni ne conduit systématiquement à faire évoluer les politiques et priorités d'actions tant du point de vue des décideurs politiques, que des citoyens. On constate, que si un film peut ouvrir de nouvelles possibilités de politisation, il n'y a « *pas de chemin direct du visionnage à la compréhension de l'état de la parole, et aucun de la prise de conscience intellectuelle à l'action politique* »⁴². Si les images sont importantes, elles ne font cependant pas changer le monde, comme cela a été observé à plusieurs reprises, à travers notamment le conflit en Syrie⁴³. Cependant, elles participent à la compréhension de ces conflits ⁴⁴, à la formation d'un espace social ⁴⁵ et contribuent à un dialogue ⁴⁶ fait de virtualités alors que l'action publique, elle, doit avoir des effets directs sur les conflits⁴⁷.

³⁹ Yarabatioula Y.Y. (2021). *Etude bilan et analyse prospective du secteur de la culture au Burkina Faso : 2007-2020*. Bureau Coopération suisse au Burkina Faso (BUCO).

⁴⁰ Pason A.A. (2017). *Mission Impossible: Afghan Peace Talks*. The Fletcher School, TUFTS University.

⁴¹ *Le journalisme des faits et des chiffres a balayé l'émotion. C'est pourquoi nous faisons des films avec ce que n'écrivent jamais les journalistes*. Michel Cimino.

⁴² <http://www.caute.lautre.net/spip.php?article1351>

Entretien avec Jacques Rancière réalisé par Patrice Brouin, Elie During et Dork Zabunyan. Paru dans la revue *Critique* n°692-693 Janvier-Février 2005

⁴³ Kimmelman M. (2016, décembre, 15). Aleppo's Faces Beckon to us, To Little Avail. *The New York Times* repéré à <http://nytimes.com/interactive/2016/12/14/world/middleeast/kimmelman-image-of-aleppo.html>

⁴⁴ Sous la direction de Boëx C., Devictor A. (2021): *Syrie, une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*. Paris, CNRS Editions

⁴⁵ <http://imagesociale.fr/2218>

⁴⁶ SCOTT FOSTER, 2004, *La vidéo, un instrument de paix au Liban*, IDRC. Disponible en ligne : http://www.idrc.ca/fr/ev-59170-201-1-DO_TOPIC.html

⁴⁷ International Crisis Group (2021). *Mali : créer les conditions du dialogue avec la coalition jihadiste du GSIM*, rapport Afrique n°306, 10/12/2021

S'intéresser aux représentations des conflits par la fiction dont fait partie le cinéma, le théâtre etc. renvoie à la distinction entre système de pensée et expérience, concept et image, particulier et universel et leur impact sur les publics et les citoyens. Les perceptions de la guerre qui en résultent deviennent ainsi une seconde thématique. Une autre thématique, de nature stratégique, considère le cinéma comme un instrument potentiel d'influence de la politique et des relations internationales. Cette dimension dominatrice n'est évidemment pas toujours évidente. Dans le cadre d'une guerre non conventionnelle, une bonne connaissance des réalités du « terrain humain » est indispensable. Afin de chercher à comprendre les cultures locales, l'armée américaine a ainsi décidé, au début des années 2000, de déployer *l'Human Terrain Team*⁴⁸, un programme du Pentagone qui inclut des anthropologues et des spécialistes des sciences sociales avec pour objectif de rendre la guerre plus humaine. Montgomery Mc Fate, anthropologue de Yales University, intervenu en soutien au programme de la maîtrise socioculturelle du contexte par des militaires pense que : « *selon un point de vue endogène (...). Le savoir culturel réduit la violence, engendre la stabilité, permet une meilleure gouvernance et améliore le processus de décision militaire* »⁴⁹. La présence d'anthropologues en situation de guerre n'est pas uniquement militaire et américaine⁵⁰, elle concerne aussi, entre autres, l'aide au développement⁵¹ afin de mieux comprendre les contextes dans lesquels elle s'inscrit⁵².

1.2.4 La mémoire de l'histoire par le cinéma

Mettre en image l'identification de la profondeur et de la qualité de la vérité⁵³ sur les conflits dans leur histoire, leur environnement, leurs enjeux humains et internationaux etc. demeure un défi : « *La première victime d'une guerre est la vérité* ». ⁵⁴ La seule dimension mémorielle de l'image a fait l'objet de questionnements depuis des décennies : « *Le problème est de se demander si le cinéma et la télévision modifient ou non notre vision de l'Histoire, étant entendu que l'objet de l'Histoire n'est pas seulement la connaissance des phénomènes passés, mais également l'analyse des liens qui unissent le passé au présent, la recherche*

⁴⁸ Sur le site d'offre d'emploi de ces postes : « *Le Humain Terrain System est un nouveau programme de l'armée, conçu pour améliorer la capacité des militaires à comprendre l'environnement socioculturel en Irak et Afghanistan. La connaissance des populations locales permet aux militaires de planifier et accomplir leur mission plus efficacement et de recourir moins souvent à la force* ».

⁴⁹ Bonhomme (2007). *Anthropologues embarqués*, 4/12/2007

⁵⁰ Audoin-Rouzeau (2008). *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre (XIX-XX siècles)*, Paris, Le Seuil

⁵¹ Miniellier (). *The Use of Anthropologists in Foreign Aid Programs*, Human Organization, vol 23 n°3

⁵² Olivier de Sardan JP (2021). *La revanche des contextes : des mésaventures de l'ingénierie sociale, en Afrique et au-delà*. Paris, Khartala

⁵³ Ferro M. (1993). *Cinéma et histoire*. Paris, Gallimard, p.11

⁵⁴ Snowden P. son introduction du livre de Morel E.D. (2016). *Truth and the War*. Londres.

*des continuités, des ruptures. (...) Aujourd'hui le film a le droit de cité dans les archives comme dans les recherches. »*⁵⁵

Ce qui se passe aujourd'hui en Afrique et en particulier au Sahel est important : « *Plus l'Afrique est oubliée, plus il faut la ramener au souvenir du monde* ». ⁵⁶ La dimension mémorielle du cinéma doit être mise en œuvre en Afrique aujourd'hui, comme l'affirme Emmanuel Mbaïdé Rotoudam, le réalisateur de *Massoud* : « *Il ne faudrait pas qu'un jour on cherche des archives de la crise au Sahel pour se rendre compte qu'il n'y a aucune image, aucun témoignage conservé de cette période si importante. C'est l'histoire, c'est notre histoire, qui s'écrit en temps réel et sous nos yeux. Documentons-la, écrivons-là. Ne laissons pas d'autres écrire cette histoire à notre place.* » ⁵⁷

⁵⁵ Ferro *Ibid*, p. 117

⁵⁶ Selon Mahamat-Saleh Haroun, réalisateur Tchad dans un entretien avec Olivier Barlet pour *Africultures* évoqué par UNESCO (2021). *L'industrie du film en Afrique. Tendances, défis et opportunités de croissance*. p. 9

⁵⁷ <https://droitlibre.tv/2021/10/08>

2. Le cinéma et son influence sur les publics et le monde

2.1 L'influence du cinéma sur le public

2.1.1 Le cinéma : un concept évolutif et d'influence sur ses différents publics

Le cinéma désigne un type de conception et de distribution de l'audiovisuel, un genre qui contient différentes sortes de production⁵⁸ : films de fiction, documentaires, dessins animés, vidéo-clips etc. qui ont pour but d'informer, de témoigner, d'instruire, d'influencer, d'inventer des formes, de mettre en scène un spectacle ou une performance⁵⁹. Deux régimes d'images peuvent aussi être distingués : les images professionnelles et les images amateurs, les images « légitimes » et les images « sans intérêt », les images qui « ont une valeur », car on paie pour les voir, et celles qui n'en ont pas⁶⁰.

Ce qui justifie un film de « qualité » est le plus souvent lié à sa valeur marchande, manifestée par sa fréquentation, voire les gains de la société de production à laquelle il est lié. La fiction a une capacité de toucher le plus grand nombre, un public plus large et plus divers que le documentaire. Il permet à l'auteur d'aller assez loin dans le réalisme sans ennuyer et dans la violence sans terroriser⁶¹. Le cinéma peut être conçu comme une histoire mise en image, donc un récit qui, au lieu de s'effectuer dans un discours (c'est-à-dire dans les termes du langage ordinaire), passe par ce moyen que sont les images – c'est-à-dire un récit qui procède par enchaînement d'images⁶². Dans un film, l'information est communiquée par l'image⁶³ : le cinéma est ainsi une forme de pensée. Le cinéaste pense par images⁶⁴, même si Roland Barthes refuse l'opposition historique entre écriture et image en privilégiant ainsi un concept original qui relie les deux : la communication logico-iconique⁶⁵. Cette pensée, qui s'inscrit dans une œuvre cinématographique, met en avant des constantes à la fois thématiques (des sujets particuliers) et stylistiques, autrement dit, les différentes formes qui vont organiser le plan, les objectifs, les couleurs, la lumière, la bande-son, les acteurs, le rapport entre images dans le montage et donc dans le temps.

⁵⁸ Dufour E. (2009). *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris, Vrin.

⁵⁹ Beylot (2005). *Le récit audiovisuel*. Paris, A. Colin

⁶⁰ Labourdette B. (2016). Des vies en image dans la revue *Esprit*. *Puissance des images*, juin 2016, n° 425, p. 93-98

⁶¹ Destors FX. (2010). *Images d'après. Cinéma et génocide au Rwanda*. Editions Le bord de l'eau. 244 p.

⁶² Dufour E. *op. cit.*

⁶³ Devictor A. (2017). *L'Iran mis en scène*. Paris, Ciné voyage

⁶⁴ Deleuze G. (1983). *Image-mouvement, Cinéma I*. Paris, Minuit. 244 p.

⁶⁵ Barthes R. (X). *Œuvres complètes, t. I*. Paris, Seuil

L'analyse de films : des pratiques variées liées aux émotions qu'ils procurent

Les analyses de films sont des pratiques courantes et partagées par un large public : les spectateurs d'abord, les critiques, les journalistes mais aussi les chercheurs spécialistes du cinéma. Il résulte que : « *l'analyse de films n'existe pas. Il n'y a que 'des' analyses et qui plus est des analyses de 'certains éléments' dans un film (...). L'analyse de film est partie intégrante de l'expérience que nous avons du cinéma* »⁶⁶. Elles privilégient le beau et le vrai, deux de nos valeurs personnelles au détriment du bon et de l'utile qui forment, avec les précédentes, les quatre valeurs personnelles dignes d'être étudiées selon Emile Durkheim⁶⁷. Celui-ci a été le premier à mettre en avant la notion de *représentations collectives* qui « *sont également étudiées par Marcel Mauss dans ses recherches anthropologiques (...), le spectacle cinématographique donne à voir des représentations qui vont participer à la formation et la construction de l'imaginaire collectif* ».⁶⁸

Dans les films, les représentations qui mettent en présence des personnages lors de situations concrètes, prennent, aux yeux des spectateurs, une relative importance du fait qu'elles produisent une forme de réalité. Si chacun regarde les films avec ses propres raisons, il n'existe cependant pas une façon unique de comprendre un film ou d'y réagir. La perception, les concepts et les dispositifs qui accompagnent les images de conflits méritent des analyses particulières⁶⁹. Le film demeure avant tout une expérience qui sollicite nos facultés sensorielles, nos capacités cognitives et imaginatives : « *s'intéresser à un objet, c'est s'intéresser à l'expérience que l'on a de l'objet*⁷⁰ ». C'est ainsi que s'interroger sur l'origine de nos émotions face à un film qui nous parle, nous montre, nous bouleverse, change l'image que nous avons de nous-même, nous persuade qu'il exprime des choses vraies sur le monde. S'intéresser au contenu du film est ainsi indispensable en raison du fait que le cinéma contribue à forger notre vision du monde : « *Les moments d'un film qui comptent pour nous deviennent des souvenirs aussi réels que notre propre vie. Ils sont inscrits dans la grammaire de notre expérience. Un peu comme des rêves* ».⁷¹ La place de l'image aujourd'hui, une interface entre nous et le monde, traduit l'importance des formes symboliques.

⁶⁶ Jullier A. (2012). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. Paris, Flammarion.

⁶⁷ Durkheim E. (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris, le Livre de Poche (1991).

⁶⁸ Ballion F. (2014). *La représentation de l'ennemi dans le cinéma étasunien : de la guerre à la chute du Mur de Berlin*. Thèse. Université de Bordeaux. École doctorale de droit (ED14), p. 23

⁶⁹ Mirzoeff (2006). *Watching Babylon. The war in Irak and global visual culture*. London, Routledge et Mitchell W.J. (2005). *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*. Paris. Les Prairies Ordinaires

⁷⁰ Cavell S. (1993). *A la recherche du bonheur*. Paris, Les cahiers du cinéma.

⁷¹ Laugier S. (2001). *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

L'analyse du regard des spectateurs sur les films et la compréhension de sa représentation du réel

Une attention doit être portée sur le fait qu'il n'est pas juste de penser que ce que montrent les films est un reflet de la réalité objective du pays qu'ils dépeignent. La préoccupation est plutôt d'analyser ce que ces films disent de ceux⁷² qui les regardent⁷³, de ceux qui les ont produits et réalisés, du système culturel dans lequel ils se sont inscrits, voire de l'idéologie qu'ils véhiculent indépendamment des gens qu'ils montrent : « *La fonction heuristique du film témoin tiendrait donc à un déplacement essentiel de la vérité, objet de la 'connaissance', à la signification horizon de la 'pensée'* »⁷⁴. La compréhension de ce qui se cache derrière les images, de ce que véhicule la représentation d'une situation, d'une histoire, d'un pays, d'une guerre, etc. est ainsi essentielle⁷⁵. Alors que nous vivons dans une société de l'image, « *on juge davantage les gens à ce qu'ils disent et surtout à ce qu'ils écrivent qu'à ce qu'ils voient (la voyance) et à ce qu'ils montrent (des photos, des films)* »⁷⁶. Analyser un film consiste à utiliser des démarches s'appuyant sur la description (une forme de cartographie), l'appréciation (l'expérience du film) et l'interprétation (la théorie). L'analyse ne doit pas porter uniquement sur les « grands » films sachant que distinguer grandes et petites œuvres est le résultat d'une construction culturelle basée sur des critères socio-historiques : « *Or, les images 'amateurs' ne sont pas « inférieures » aux images professionnelles : elles n'ont pas les mêmes fonctions* »⁷⁷.

⁷² Casetti F. (1986). *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon, PUL.

⁷³ Darmon L. (2013). *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur au cinéma : les chemins de la déception*. Sociologie. Université d'Avignon, NNT :2013AVIG1124/tel-00990262.

⁷⁴ Rollet S. (2011). *Une éthique du regard. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris, Hermann.

⁷⁵ Gucht D.V. (2017). *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*. Bruxelles, Les impressions nouvelles, p 26 : *Les représentations du monde sont de différents ordres, que les sémiologues distinguent et classent en trois catégories de signes : l'« indice » (comme une trace matérielle de pas dans le sable qui entretient une relation de proximité physique avec le pied qui a laissé son empreinte) ; l'« icône » (qui est une image qui entretient une relation de ressemblance avec ce qu'elle représente, soit son « référent ») et enfin, le « symbole » (qui est un signe dont le sens est né d'une convention au sein d'un groupe d'utilisateurs, comme la signification de l'alternance rouge/vert dans les feux de circulation). On peut de la même façon identifier trois niveaux de relation au monde, aux autres et à soi-même : l'« affect » (les sentiments qui nous touchent, nous émeuvent, nous affectent et nous font ressentir le monde, les autres et nous-mêmes) ; le « percept » (les images visuelles, olfactives, sonores, gustatives et tactiles à travers lesquelles nous percevons les choses et les êtres) ; le « concept » (les idées que nous faisons sur le monde, les autres et nous-mêmes, qui confèrent du sens au monde et ancrent des convictions dans notre esprit éclairé (ou obscurci) par notre raison et expérience).*

⁷⁶ Laplantine F. (1996). *La description ethnographique*. Paris, Nathan.

⁷⁷ Odin R. (1990). *Cinéma et production de sens*. Paris, Armand Colin.

Cinéma et idéologie

Comment le cinéma participe-t-il à la légitimation de l'idéologie, ou au contraire à sa critique, est un sujet d'interrogation depuis les années 20 avec des théoriciens comme Theodor Adorno de l'Ecole de Frankfort, puis, les années 60, avec Louis Althusser, entre autres. Ils ont mis l'accent sur la place que joue la culture populaire à travers le cinéma⁷⁸, l'éducation, la religion... Ces éléments de l'idéologie sont des instruments qui forgent la conscience et la subjectivité.

La difficulté à mesurer objectivement l'effet du cinéma sur les opinions demeure une réalité surtout si les populations touchées sont diverses. Quelques exemples permettront d'essayer d'identifier des réponses à ce questionnement. Si l'on observe l'enquête de l'IFOP (Institut français d'opinion public) à propos de la question posée sur le long terme : « *Quelle est, selon vous, la nation qui a le plus contribué à la défaite de l'Allemagne en 1945 ?* », on s'aperçoit que l'opinion a basculé en France de 57 % en faveur de l'URSS en mai 1945 à 23 % en 2015 contre respectivement 20 % à 54 % pour les États-Unis⁷⁹. Cette évolution peut être interprétée notamment comme un effet du *soft-power* américain mené après la seconde guerre mondiale auprès des opinions en Europe, notamment à travers le cinéma. D'autres exemples montrent comment infléchir les perceptions politiques des citoyens vis-à-vis d'un pays et/ou de ses dirigeants. En prenant le cas de la Russie, citons la vidéo produite sur la maison luxueuse de Vladimir Poutine diffusée par Alexeï Navalny⁸⁰ après son retour d'Allemagne à l'automne 2020 alors qu'il était mis en prison ou encore le film *L'Ombre de Staline* (2019)⁸¹ sorti la même année, dénonçant la famine *Holodomor* orchestrée par l'URSS en Ukraine en 1932/1933 et qui a occasionné des millions de morts mais demeure aujourd'hui encore très peu connue et enfin, le film *Touriste* (2021)⁸², produit pour renforcer l'influence de la Russie en République centrafricaine.

⁷⁸ Editors (1972). *John Ford's Young Mr. Lincoln* : A Collective Text by the Editors of Cahiers du cinéma, Screen 13, 3, 5-44

⁷⁹ Sources : Olivier Berruyer, www.les-crises.fr, 8 mai 2015

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Y3tqLF5zgfw>

⁸¹ Réalisatrice : Agnieszka Holland.

⁸² https://www.youtube.com/watch?v=hXN_6ISxWlQ

Soft power et cinéma

Le cinéma, au-delà de ses différentes composantes artistique, culturelle et économique, est un outil important du *soft power*⁸³ des nations : « *le cinéma est le spectacle de référence dans un monde globalisé (...) la matrice à partir de laquelle les sociétés se pensent et se projettent* ». ⁸⁴ Des outils de mesure du *soft power* sont apparus comme *The Soft Power 30*⁸⁵, un indicateur composite créé par Jonathan McClory, un bureau d'étude américain de Portland en communication stratégique. Il mesure le *soft power* des pays, un indicateur de référence pour le classement des États selon leur influence. En 2019 (dernière notation disponible), la France était en tête de classement au total des indices, suivie de la Grande-Bretagne et de l'Allemagne. Les États-Unis étaient globalement à la cinquième place mais les premiers concernant la sous-composante culturelle (cinéma, télévision, loisirs en ligne), avec en numéro deux la Grande-Bretagne et, en trois la France. Cette dimension culturelle⁸⁶ était en 2018 l'une des six composantes cumulées par *Soft power 30*, certes, la plus modeste (12,7%) mais pas très éloignée de la plus forte, le gouvernement (20,8%). Aucun pays d'Afrique ne fait partie des trente premiers pays de cette analyse. Le seul pays d'Amérique du Sud présent dans ce groupe est le Brésil, 16^{ème} pour la culture et 26^{ème} au total.

La place historique du cinéma pour des nations leaders

L'histoire des relations internationales a montré que les premières grandes nations qui ont bâti une influence culturelle ont été : la France dans les années 1870, l'URSS dans les années 1920, les États-Unis après la Seconde guerre mondiale. Selon Samuel Huntington, les États-Unis sont « *la seule grande puissance dont l'identité nationale est définie par une série de valeurs politiques et économiques universelles (...) la liberté, la démocratie, l'égalité, la propriété privée et les marchés*⁸⁷. » Cette vision confirme la base de la politique américaine

⁸³ Selon le concepteur du *soft power*, Joseph Nye, la puissance n'est pas stato-centrée mais disséminée entre différents acteurs : États, acteurs interétatiques (organisations internationales, entreprises, citoyens... Elle ne repose pas sur le seul usage de la force (politique, diplomatique, militaire, économique). Elle est bipolaire en intégrant la séduction mais aussi la capacité d'influencer le processus de hautes décisions internationales : « *Le pouvoir doux a autant d'importance que le pouvoir autoritaire. Si un État est capable de légitimer son pouvoir aux yeux des autres, il rencontrera moins de résistance pour les faire plier à ses vœux* ». Les trois canaux principaux du *soft power* : la capacité à peser sur l'agenda international, la séduction liée à la consommation et au divertissement, la codécision liée à l'organisation des règles de la gouvernance mondiale (...) permettent de rassembler des pays autour de valeurs, de phénomènes culturels, d'institutions. Nye J. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*.

⁸⁴ Vision de Lipovetsky G, Serroy J. dans leur livre : *Ecran global* (2007) cité par Dagnaud M. (2008). Le cinéma une nouvelle hégémonie culturelle. La vie des Idées.

⁸⁵ <https://softpower30.com/> et le rapport de 2019 : <https://softpower30.com/wp-content/uploads/2019/10/The-Soft-Power-30-Report-2019-1.pdf>

⁸⁶ Le nombre de films présents dans les festivals internationaux de cinéma est un des 13 indicateurs de la composante culture du *Soft Power 30*.

⁸⁷ Huntington S. (1993). Why International Primacy Matters, *International Security*, vol 17, n°4, pp 82-83.

en faveur du *soft power* vis-à-vis du monde en complément de son *hard power*. Le projet américain était de bâtir le monde à son image. Cet objectif à visée universelle a structuré son *soft power*. Les capacités à le mener à bien sont évidemment liées aux moyens que la première puissance mondiale lui attribue dans différents domaines : cinéma, médias, recherche-développement, universités... La diffusion des films américains est un reflet de la puissance des États-Unis et de ses capacités d'influence dans le monde car le cinéma, comme média universel, est un facteur d'influence culturelle reconnu⁸⁸. La place du film américain est ancienne. En 1920, le président Hoover affirmait que : « *dans les pays où pénètrent les films américains, nous vendons deux fois plus d'automobiles américaines, de phonographes américains, de casquettes américaines* ».

Au-delà de cette dimension économique, le poids du cinéma sur la souveraineté culturelle apparaît aussi dans les années 20. Edouard Herriot tente de convaincre ses collègues députés de l'Assemblée nationale française de voter un contingentement des films américains lors des discussions sur la loi du 1^{er} mars 1928 afin de préserver l'intérêt de la conservation des mœurs et des traditions nationales qu'il convient de sauvegarder. Le cinéma et l'identité nationale apparaissent alors comme une problématique politique.

À la fin des années 40, la reconstruction de l'Europe à travers l'appui américain du plan Marshall a retenu le cinéma comme un élément de la puissance américaine à la fois militaire, économique et idéologique. En 1949, une section cinématographique du plan Marshall est créée un an après l'ouverture de ce plan. Sur chaque dollar d'aide, cinq pour cent sont prélevés pour des actions de communication ou marketing⁸⁹ : « *le plan Marshall comportait un aspect psychologique pour lequel le cinéma était très efficace*⁹⁰ » car il permettait d'établir un lien entre les citoyens européens et les États-Unis. Une *Film Unit* était basée à Paris, composée de dix-huit *Film Missions* qui pouvaient proposer des films réalisés par des jeunes réalisateurs européens et qui s'adressaient d'abord aux jeunes. L'objectif visait la valorisation d'un avenir plein d'espoir avec la reconstruction de l'Europe, la réponse aux besoins avec le développement économique et, en filigrane, la logique du bonheur de *l'American Way of Life*. Certains films mettaient l'accent sur la lutte contre la montée du communisme alors que les Soviétiques et l'Allemagne de l'Est produisaient des films anti-plan Marshall. Les films alors réalisés, environ 300, étaient ensuite projetés au cinéma mais aussi dans des édifices publics, voire même en plein air dans des zones reculées grâce à des projections mobiles⁹¹. La fin de la guerre froide est en partie liée à la puissance de

⁸⁸ Mazzuchi <http://bit.ly/hw8FIU>

⁸⁹ Thys M. (2011). *Mémoires du monde. Cent films de la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles*. Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Belgique. 254 p.

⁹⁰ Laurentin E (2014). La fabrique de l'histoire : invitée Sandra Schulberg. *France culture Papiers*, n° 9, printemps 2014, p. 92.

⁹¹ Un projet *Selling Democracy-Films of the Marshall Plan* de Stuart Schulberg cherche à retrouver ces films disparus.

l'influence que l'Occident a fait peser sur le monde soviétique de l'Europe de l'Est, démontrant la force de l'exemple et de l'idéologie face à la puissance militaire⁹² : « *Depuis la fin de la guerre froide et de cet antagonisme idéologique simplificateur, la complexité du nouveau monde globalisé, où les rapports de force s'avèrent plus mouvants, suscite une attention renouvelée sur ces mécanismes subtils de la puissance diplomatique que révèle l'influence culturelle. (...) Au cours de ces trente dernières années, tous les États ambitieux en termes de politique culturelle ont développé une politique des médias audiovisuels qu'il s'agisse notamment de créer des chaînes d'information en continu (CNN International et Al-Jazira incarnent l'excellence du modèle) ou plus récemment, de se préoccuper d'une politique diplomatique numérique* »⁹³.

Le droit anglo-saxon a permis au cinéma des U.S.A. de s'imposer dans une partie du monde et de faire bénéficier les pays anglophones de stratégies éprouvées pour l'industrie cinématographique. Depuis des décennies, les États-Unis ont fait de cette dernière un outil important de leur action internationale : la place du cinéma au Nigéria, en Afrique du Sud et depuis peu, au Rwanda en sont le résultat. La Guerre froide est terminée depuis trente ans et depuis lors, la place internationale des États-Unis a évolué. Des pays résistent au cinéma américain comme l'Inde, la Chine, le Japon et la Corée du Sud avec moins de 20 % d'entrées de films américains. Au Moyen-Orient et en Afrique, les données ne sont pas maîtrisées mais l'Égypte montre sa résistance culturelle. En Amérique du Nord et en Amérique centrale, les films américains représentent, par contre, 80 % des entrées. L'Inde est le pays qui résiste le mieux au cinéma américain avec la production la plus importante au monde (1.255 films en 2015 contre 819 pour les États-Unis). La croissance des cinémas chinois, russe, indien... va-t-elle illustrer la perte de l'audience d'Hollywood dans le monde, signe de la baisse de la puissance américaine⁹⁴ alors que les films américains représentent encore 50 % des entrées en Russie, 80 % en Indonésie ?

Le poids de la culture vis-à-vis de la puissance chinoise est encore un champ peu connu même si le rôle du cinéma en Chine est en forte augmentation⁹⁵ : « *Le président Xi Jinping est bien lucide à cet égard, puisqu'il a déclaré à plusieurs reprises que la culture chinoise – non seulement cinématographique – ne pourra se libérer que lorsque la Chine sera capable de présenter des projets extérieurs qui serviront les intérêts du pays. Or, réaliser des films capables de plaire aussi bien au public chinois qu'au public américain constitue*

⁹² Kennan G. (1951). America and the Russia Future. *Foreign Affairs*, vol 29, n°3

⁹³ Chaubet F (2013). "Rôle et enjeux de l'influence culturelle dans les relations internationales". *Revue internationale et stratégique* n°89, Paris, IRIS, pp. 93-101

⁹⁴ GéoEconomie : le déclin de l'empire américain. *Editions Choiseul* 2011/3 n°58

⁹⁵ Vlassis A. (2014). *Soft power chinois et Hollywood : de la méfiance à la coopération*. <https://journals.openedition.org/interventionséconomiques/6219> consulté le 23/10/2020

un véritable défi ».⁹⁶ La compétition forte entre les États-Unis et la Chine pour le statut de la première puissance mondiale touche donc le cinéma⁹⁷. La montée en puissance de la Chine nous montre son ambition⁹⁸ dans ce secteur, y compris vis-à-vis de l'Afrique : « *les États-Unis et la Chine sont les fervents partisans d'une approche commerciale axée sur les marchés africains de la télévision et du cinéma, ce qui vient perturber les modèles de financements antérieurs* ». ⁹⁹ La Russie¹⁰⁰ revient aussi sur le devant de la scène.

2.3 La stratégie cinématographique des terroristes : le reflet sombre du cinéma de fiction

Le Sahel est affecté par des pratiques d'information discutables : « La lutte contre la désinformation est un enjeu de sécurité et de stabilité pour le Sahel. En présence d'une crise et d'une angoisse des populations, de l'opinion à travers les réseaux sociaux et les différents médias, cela peut compromettre les politiques publiques et même la crédibilité des institutions »¹⁰¹. Une étude de perception réalisée dans sept pays d'Afrique¹⁰² a montré le rôle très significatif des médias audiovisuels et l'importance au Sahel des leaders religieux et traditionnels, qui sont considérés comme les référents pour une information de qualité alors que les informations officielles ou celles d'acteurs internationaux ont une moindre audience, même si les Sahéliens font confiance à 86 % à la télévision et 84 % à la radio. La place d'internet et les applications de messagerie sont de plus en plus importantes pour les jeunes et les urbains même si les plus éduqués ont de plus fortes capacités à détecter les mauvaises informations.

Les défis du cinéma face aux nouveaux médias

Le cinéma est aujourd'hui confronté à des productions culturelles relevant de nouveaux médias – dont l'essor significatif des réseaux sociaux – à dimension nationale et internationale, ce qui limite le poids des politiques publiques face au défi numérique sur les infrastructures et les technologies. La place des images ou des vidéos pour stimuler l'adhésion à des mouvements parfois extrémistes est une réalité : « *Les terroristes utilisent les médias sociaux à des fins de radicalisation, de recrutement, de financement, de*

⁹⁶ Prudentino L. (2020). Chine/États-Unis : regards croisés à travers le cinéma. *Questions internationales*, n°103/104, pp. 188-193

⁹⁷ Prudentino L. (2020). Chine/États-Unis : regards croisés à travers le cinéma. *Question internationales. La documentation Française n°103-104*, sept-déc. 2020, p. 188-193

⁹⁸ Ockrent C. (2017, 25 février). Jeux de rôle et soft power : l'arme du cinéma. *France Culture, Affaires étrangères*.

⁹⁹ UNESCO (2021). *L'industrie du film en Afrique*.

¹⁰⁰ Audinet M. (2017). Anatomie de diplomatie russe à l'ère postsoviétique. *Géopolitique de la Russie. Hérodote, Revue de géographie et de géopolitique*, n°166-167, pp. 165-177

¹⁰¹ Sambe B. (2021/02/12). La désinformation est une réelle menace à la sécurité et à la stabilité au Sahel. *Le quotidien l'Indépendant (Mali)*

¹⁰² Etude de perception menée par le Timbuktu Institute en 2021 sur 4.000 personnes au Mali, Niger, Burkina Faso, Mauritanie, Cameroun, Sénégal, Tchad

planification et de mise à exécution de leurs activités terroriste »¹⁰³. Le cinéma nécessite des appuis à différents niveaux : politiques, économiques, juridiques, sociaux pour réagir face à ces défis.¹⁰⁴

L'utilisation des médias par les terroristes

Les terroristes et les médias ont un lien très fort¹⁰⁵ : « Sans média, le terrorisme moderne ne survivrait pas. A l'ère de l'information, dans notre société mondialisée, les médias offrent la caisse de résonance indispensable aux terroristes pour diffuser leur message et répandre la terreur. Sans eux, ces actes n'auraient qu'une portée très limitée ». ¹⁰⁶ Les médias ¹⁰⁷ apparaissent parfois comme des alliés du terrorisme¹⁰⁸ car, du point de vue des insurgés, se pose la question de la justesse de leurs actions. Bien sûr, ils ne respectent pas les règles de la guerre (par exemple : en se cachant parmi la population), non seulement à l'égard de l'occupant mais aussi de leur propre gouvernement. Ils recherchent cependant l'adhésion de la population générale : « Leur stratégie s'inscrit dans le cadre de la convention de la guerre : ils cherchent à faire porter à l'adversaire la responsabilité de la guerre aveugle ».

¹⁰⁹ Cette stratégie a été abondamment utilisée par les Talibans en Afghanistan avec un certain succès, en faisant porter une part significative de la responsabilité des pertes civiles sur les armées internationale.¹¹⁰ Le manque de transparence¹¹¹ de la coalition internationale sur les dommages collatéraux plus importants que ceux reconnus de son intervention militaire¹¹² a de puissants effets négatifs. Une étude¹¹³ montre un nombre important de civils au Mali tués ou blessés soit par : i) des milices, groupes d'autodéfense ou autres acteurs privés, ii) les forces de Défense et Sécurité Maliennes (FDSM), iii) les forces internationales ou régionales (G5 Sahel...), iv) des groupes armés signataires de l'Accord pour la paix et la

¹⁰³ Interpol (2021). *Analyse des médias sociaux*. https://www.interpol.int/fr/Infractions/Terrorisme/analyse_des_médias_sociaux

¹⁰⁴ Colloque sur le rôle des acteurs des médias face au terrorisme. Strasbourg, Conseil de l'Europe, 19/06/2017

¹⁰⁵ Mannoni P., Bonardi C. (2003). *Terrorisme et Mass Médias*. *Topique*, 83, p. 55-72

¹⁰⁶ Josse E. (2015). *Les médias face au terrorisme et aux populations affectées, l'impossible équation*. www.resilience-psy.com

¹⁰⁷ Laffineur J. (2015). Médias sociaux : facteurs ou outils de radicalisation ? *L'Observatoire*, n°86, pp. 21-25; Sageman M. (2008). *Leaderless Jihad: Terror Networks in Twenty-first Century*. University of Pennsylvania Press

¹⁰⁸ Yaméogo L. (2018). Les médias, un allié du terrorisme ? *Les cahiers du journalisme. Nouvelles séries* 1, 1^{er} trimestre 2018

¹⁰⁹ Walzer M. (2006). *Guerres justes et injustes*. Paris, Gallimard : 677 p

¹¹⁰ Corten O. (2017). *La banalisation de la torture comme un instrument de lutte contre le terrorisme : comme au cinéma ?* Université Saint-Louis – Bruxelles, *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2017/2 volume 79 p. 229-251

¹¹¹ Arboit G. (2003). Rôle et fonctions des images de cadavres dans les médias. L'actualité permanente du « massacre des Saints Innocents ». *Centre d'Etude et de Recherche Interdisciplinaires sur les Médias en Europe. AFRI IV*, 828-884

¹¹² (2010, 25 juillet). Afghanistan war logs : massive leak of secret files exposes truth of occupation, *The Guardian*, informations diffusées par WikiLeaks

¹¹³ MINUSMA (2021). *Note sur les tendances et atteintes aux droits de l'homme et au droit humanitaire au Mali*, 1 avril-30 juin 2021

réconciliation au Mali... Le résultat de la compréhension et de la perception des justifications, des pratiques et des effets de l'usage de la force sur les acteurs concernés est fondamental.

Le premier site web djihadiste, *l'Islamic Media Center*, est né en 1991. Al-Qaïda avait auparavant déjà utilisé l'audiovisuel en ouvrant une agence de production, As-Sahab¹¹⁴, pour produire des vidéos, notamment en Afghanistan, dès 2005, afin de créer une cohésion autour des actions des combattants à travers des images et des sons de propagande¹¹⁵ montrant et faisant entendre les violences, les destructions, les explosions, les exécutions¹¹⁶ : « *La société du spectacle telle que l'ont décrites les situations se trouve comme réfléchie dans ce type de productions médiatiques* ». ¹¹⁷ La conception de Daech du cinéma est une approche de propagande, pour effrayer les spectateurs, musulmans ou non, ou au contraire pour exalter les merveilles de la charia dans les zones conquises¹¹⁸. Daech associera (plus fortement qu'Al-Qaïda) à tous les meurtres commis, l'usage des images qu'il diffusera largement à travers les réseaux (YouTube) et les télévisions arabes. Il créera à cet effet un studio Al-Hayat dans le *Al-Hayat Media Center*¹¹⁹. Les films produits par ce studio s'appuient sur les techniques, les formes du cinéma hollywoodien de fiction¹²⁰ (figures de style, rythmes, trucages...) : « *La production numérique de Daech ne se limite pas cependant au seul message médiatique mais aussi à la scénarisation cinématographique et théâtralisée aux normes de la réalisation Hollywoodienne, d'où le terme de 'Daechwood', une réalisation qui encourage les jeunes (...) à joindre les fronts de guerres et de terres où la laïcité n'a pas de place* ». ¹²¹

Ce qui distingue fondamentalement Daech des autres pouvoirs extrêmement violents du passé (Nazisme...), c'est le choix de créer une forme de cinématographie de la mort qui jusque-là était absente parmi les régimes autoritaires, ces derniers cherchant résolument à cacher leurs crimes de masse et à éviter que les auteurs ne soient choqués de leurs crimes¹²². Les assassins sont dotés à la fois d'armes de guerre et d'une autre forme d'arme, la vidéo, qu'ils mettront en route en même temps qu'ils appuieront sur la gâchette¹²³.

¹¹⁴ <http://tpepropagande.over-blog.com/2016/01/l-histoire-de-la-propagande.html>

¹¹⁵ Devji J. (2005). *Landscapes of the Jihad : Militancy, Morality, Modernity*. Londres, Hurst & Co Publishers. 200 p.

¹¹⁶ El Difraoui (2013). *Al-Qaïda par l'image*. Paris, PUF

¹¹⁷ Enzensberger H. (2006, octobre, 10). Du terrorisme islamiste en perdant radical. *Libération*, 7921

¹¹⁸ Comolli JL. (2016). *Daech, le cinéma et la mort*. Editions Verdier. 115 p.

¹¹⁹ Zabunyan D (2015). Les usages de l'horreur, *Cahiers du cinéma de février 2015*.

¹²⁰ Cohn D. (2016). L'évidence du cauchemar. La violence des images djihadistes dans la *Revue Esprit*, juin 2016, n° 425, p. 68-75

¹²¹ Rouibi R. *La suprématie communicationnelle de la 'djihadosphère' : DAECH, le nouvel acteur d'ordre numérico-médiatique*

¹²² Comolli JL. (2016). *Daech, le cinéma et la mort*. Editions Verdier. 115 p

¹²³ Barthes S. (2016). *Le terrorisme en fictions : outil d'analyse et approches pédagogiques*. Décrypter la propagande djihadiste : pistes pédagogiques en IUT, Ivanne Rialland, jun 2016, Meaux, France

L'image doit-elle conduire à tuer¹²⁴ et/ou à montrer le plaisir de le faire alors qu' « *il y a eu longtemps des gens pour croire que si l'horreur pouvait être montrée de manière saisissante, l'on finirait par comprendre le scandale, la folie qu'est la guerre* »¹²⁵ ? La médiatisation des images des cadavres profite plus aux bourreaux qu'aux victimes, renforcée aussi parfois par des intérêts financiers qu'elle induit pour la presse privée.¹²⁶

¹²⁴ Mondzain M.J. (2015). *L'image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard, 2015.

¹²⁵ Sontag S. (2005). *Devant la douleur des autres*. Paris, Christian Bourgeois. 138 p.

¹²⁶ Yaméogo L. (2018). Les médias, un allié du terrorisme ? *Les cahiers du journalisme. Nouvelles séries* 1, 1^{er} trimestre 2018

3. Le poids et le rôle de l'industrie cinématographique africaine

Le cinéma contribue à l'économie à travers son industrie, ses finances, la formation de différentes expertises à travers de nombreuses écoles... Les modèles de développement de la filière du cinéma varient selon les politiques publiques mises en œuvre pour les renforcer, face aux nombreux défis de cette filière. Le Maroc est un exemple intéressant, car depuis la mise en place du Centre cinématographique marocain (CCM) et des enveloppes d'aide à la production qu'il distribue, son industrie cinématographique se positionne aujourd'hui comme l'une des places fortes de cette industrie en Afrique. Cependant, l'Afrique du Sud demeure l'industrie africaine la plus structurée, alors que le Ghana, le Kenya, l'Ouganda produisent désormais chacun plus de longs métrages que la plupart des pays européens : *« Grâce à l'essor des plateformes numériques, les films africains (...), mais aussi les séries et d'autres formats, sont visibles par le monde entier pour la première fois de l'histoire. Les avancées technologiques coïncident avec un mouvement mondial qui tend à accroître la diversité à l'écran, ce qui ouvre la porte aux réalisateurs africains vers de nouveaux marchés locaux et étrangers. »*¹²⁷

3.1 Le cinéma, un outil du développement

Ce qui précède rappelle l'importance de la culture audio-visuelle dans le monde qui est le nôtre aujourd'hui et son influence sur les spectateurs ainsi que ses dimensions nationales et internationales. La politisation du culturel n'est pas propre au cinéma et constitue en fait un des piliers sur lesquels se sont bâtis de nombreux États dont les États postcoloniaux : (...) *« le cinéma a un rôle primordial à jouer parce qu'il est un moyen d'éducation, d'information et de prise de conscience »*¹²⁸. Les séries télévisées ou les films de fiction contribuent, de manière indirecte comme vecteur culturel, aux évolutions des comportements de leurs publics et donc, *in fine*, à certains des objectifs du développement en général. Une recherche scientifique¹²⁹ a montré que la réduction du nombre d'enfants par femme au Brésil a été significativement corrélée à l'introduction et l'accès à des *Telenovelas* sur le territoire de ce pays dans les années 90. Elle analyse le contenu des programmes qui font explicitement référence au statut de la femme et aux comportements liés à la fertilité. Jensen et Oster¹³⁰ ont, de leur côté, étudié l'influence de la télévision câblée sur les attitudes

¹²⁷ UNESCO (2021). *L'industrie du film en Afrique. Tendances, défis et opportunités de croissance*.

¹²⁸ Extrait de la Charte d'Alger rédigée et adoptée à l'unanimité par les membres de la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI) lors de leur 2^e congrès (Alger, 19-22 janvier 1975).

¹²⁹ Chong A., Duryea S., La Ferrata E. (2007) *Soap Operas and Fertility : Evidence from Brazil* »

¹³⁰ Jensen R. Oster E. (2008). *The power of TV: Cable Television and Women's Status in India*. UCLA, University of Chicago.

des femmes dans les villages ruraux en Inde, mais sans une analyse de contenu. Une évaluation en cours des effets sur les spectatrices de la série sénégalaise *C'est la Vie*¹³¹, semble établir que celle-ci a permis aux femmes guinéennes de changer leur perception de la sexualité et d'appréhender différemment ses enjeux dans la société. Une étude de G. Dahl analyse également la répercussion de la violence présente dans les films sur les personnes¹³². Le film est un outil aussi pour le partage de connaissances comme notamment pour les professionnels de santé en Afrique dans le contexte de la lutte contre des épidémies¹³³.

3.2 Le rôle économique et social du cinéma

Si les études sociales modifient le regard sur l'art, l'analyse économique privilégie une approche empirique, inductive fondée sur l'étude des faits et des situations, des structures et des comportements¹³⁴. Pour comprendre l'économie du cinéma, on ne peut s'en tenir à des structures industrielles, des stratégies d'entreprise ou des données chiffrées. Les représentations des acteurs méritent d'être prises en compte aussi. Le cinéma relève des arts du spectacle et des industries culturelles. Il faut éviter, comme l'affirme Justin Ouro¹³⁵, « *une vision du 7^{ème} art résolument orientée vers la dimension industrielle du cinéma. L'industrie sur l'art domine le cinéma avant d'aborder son économie et son financement, ceci afin de garder sa dimension culturelle* ». En effet, car « *par ailleurs, le cinéma est une industrie* » (André Malraux 1946). Dans le domaine des arts et du spectacle, la vulnérabilité économique s'explique par l'incertitude qu'ont les productions à trouver un public. De ce fait, la pérennité de l'art et de la culture dépend des transferts de ressources, des aides publiques et privées : « *L'activité productive des entrepreneurs est d'autant plus importante que les institutions lui sont favorables (Baumol¹³⁶; Sobel¹³⁷)* »¹³⁸. Le cinéma est une industrie qui se partage entre trois organisations du travail : conception, fabrication et diffusion. La diffusion et le financement sont centraux. La production d'un film nécessite de lourds

¹³¹ Une série soutenue notamment par l'Agence Française de Développement et la Fondation Bill et Melinda Gates.

¹³² Dahl G., Della Vigna S. (2009). Does Movie Violence Increase Violent Crime? *The Quarterly Journal of Economics*, Volume 124, Issue 2, May 2009, Pages 677–734
<https://doi.org/10.1162/qjec.2009.124.2.677>

¹³³ Hébert C., Dagenais C., Sween-Cadieux E., Ridde V. (2020). *Video as a public health knowledge transfer in Burkina Faso: a mixed evaluation comparing three narrative genres*. Plos Neglected Tropical Diseases 14(6)
<https://doi.org/10.1371/journal.pnrd.0008305>

¹³⁴ *Ibid*

¹³⁵ Ouro J. (2018). Ouagadougou et Foliewood : acteurs et public d'une dynamique culturelle du cinéma burkinabé dans *Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^{ème} siècle* (Dir : Fendler U., Vatter C.)

¹³⁶ Baumol W.J. (1990). Entrepreneurship : productive, unproductive and destructive. *Journal of Political Economy*, vol 98, n°5, pp 893–921

¹³⁷ Sobel R.S. (2006). Testing Baumol : Institutional Quality and Productivity of the Entrepreneurship. Departement of Economics, West Virginia University. *Journal of Business Venturing*

¹³⁸ Facchini F. (2008). *Culture, diversité culturelle et développement économique. Une mise en perspective critique de travaux récents*. Armand Colin, Revue Tiers Monde, 2008/3 n°195

investissements, mais sa valeur reste virtuelle avant que sa sortie en salle ne lève le voile sur une réalité entre succès et échec. Si le pari et la spéculation sont au cœur de son économie, les politiques culturelles sont aussi déterminantes pour son avenir.

3.3 La situation de l'industrie cinématographique et audiovisuelle dans quatre pays

L'analyse de la gouvernance de la filière économique cinématographique s'appuie sur des recherches concernant notamment quatre pays africains, réalisées¹³⁹ ou en cours¹⁴⁰ de réalisation.

République de Côte d'Ivoire

Yahaglin David souligne que « *l'économie du cinéma en Côte d'Ivoire se caractérise par des modalités de financement [...] informelles et précaires* »¹⁴¹. L'analyse du contexte institutionnel et financier du cinéma en Côte d'Ivoire a montré que ses acteurs ont longtemps évolué dans un cadre informel. L'État ivoirien a confirmé depuis 2008 son intérêt pour le cinéma, à travers la création de l'Office National du Cinéma de Côte-d'Ivoire (ONAC-CI), de la Direction du cinéma, du Fonds de soutien à l'Industrie Cinématographique (FONSIC). Depuis 2014, le groupe Radio Télévision Ivoirien (RTI) intervient sur le marché cinéma audiovisuel qui domine le marché. Les services de vidéos à la demande (VOD) se sont développés fortement. Malgré l'adoption d'une loi sur le cinéma en juillet 2014, sa politique « *n'en demeure pas moins tâtonnante et inaboutie* »¹⁴². Les décrets d'application n'ont toujours pas été publiés. Outre sa précarité économique, le cinéma en Côte d'Ivoire se distinguerait aussi par la faiblesse de son cadre institutionnel. Comme le remarque Assié Boni¹⁴³, une action de l'État ivoirien serait d'autant plus salutaire au regard de cette période d'effervescence sans précédent que connaissent le cinéma et l'audiovisuel ivoirien.

Maroc

Le cinéma est le domaine culturel prioritaire des pouvoirs publics. Le soutien financier et le développement s'appuient sur des programmes de promotion grâce à des incitations financières à destination de sociétés de production et sur les festivals nationaux. Un fonds d'aide à la production cinématographique a été créé en 1980, réaménagé en 1987 pour fonctionner avec un système d'avance sur recettes en 2003. Les tournages de productions

¹³⁹ Unesco 2021. *L'industrie du film en Afrique*

¹⁴⁰ Jedlowski A. et Bono I. (2021) Industries culturelles et formation asymétrique de l'Etat-nation en Afrique. Fasopo (Fonds d'analyse des sociétés politiques)

¹⁴¹ Camara Y.D. (2021). *L'économie et esthétique du cinéma en Côte d'Ivoire*. Thèse de doctorat en arts du spectacle, Abidjan, Université Houphouët-Boigny

¹⁴² Camara Y.D. *Ibid*

¹⁴³ Boni J.B.A. (2017). Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018). *Afrique contemporaine*, n°263-264

étrangères au Maroc ont été appuyés par une politique de facilitation administrative. Ils bénéficient depuis 2018 d'incitations financières. Le CCM, établissement public spécialisé dans le cinéma, a été créé en 1944. Il donne un rôle significatif à l'État dans le développement de la filière de production cinématographique ¹⁴⁴. Le CCM a une responsabilité de régulateur, d'organisateur, de promoteur, de financier et de contrôleur de la filière cinématographique. La diffusion de films dans les chaînes de télévision a été aussi influencée par les enjeux publicitaires qui bénéficient de mesures de l'audience, ce qui est rare en Afrique, même si le Nigeria et l'Afrique du Sud en disposent aussi. Le nombre de salles de cinéma baisse cependant face au numérique.

Sénégal

La SIDEC (Société d'importation, de distribution et d'exploitation cinématographique) est créée en 1974 à suite de la SECMA (Société d'exploitation cinématographique africaine) fondée en 1936. Elle disparaît en 2000 face à un autre organisme public également créé en 1974 : la Société nationale de cinéma (SNC) sénégalaise. Au début des années 70, « *Le Sénégal comptait 80 salles de cinéma offrant un total de 59 560 places et accueillant 4 461 000 spectateurs par an, dont 3 708 000 à Dakar* »¹⁴⁵. Le nombre de salles de cinéma a décliné significativement au début des années 80, cependant un sursaut apparaît aujourd'hui. Le nombre restreint de salles de cinéma entraîne des difficultés de distribution et d'exploitation. Abdoul Aziz Cissé¹⁴⁶, secrétaire général du Fonds de promotion de l'industrie cinématographique et audiovisuelle (FOPICA), créé par l'État du Sénégal en 2004 (le 5^{ème} mécanisme financé depuis 1960) précise que depuis 2014, une année de relance du soutien de l'État, 150 projets ont été financés pour un budget de 7 Milliards (Mds) de FCFA. Le budget annuel devrait passer à 2 Mds par an contre 1 Md actuellement. Les subventions sont de 25 Millions (M) de FCFA pour les courts-métrages, 150 M FCFA pour longs-métrages, 75 M FCFA pour les séries, 150 M FCFA pour la création de nouvelles salles et 75 M FCFA pour des rénovations. Le cinéma sénégalais est relancé avec la reconstruction du marché d'exploitation et de distribution, 150 autorisations de tournage contre 30/40 auparavant et l'arrivée de productions étrangères. Le FOPICA ne peut pas financer la totalité d'un film mais favorise sa coproduction. Un besoin accru de plus de formations, à travers des universités, des écoles, voire y compris itinérantes sur le territoire, est également identifié¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Notons qu'il existe au Nigeria, une institution homologue.

¹⁴⁵ Haro J., Sebogo M. (2021/10/5). Interview Abdoul Aziz Cissé. Burkina Faso. *Sidwaya*, n° 9489, pp. 20-21.

¹⁴⁶ Haro J., Sebogo M. *Ibid*.

¹⁴⁷ L'Agence française de développement (AFD) appuie des formations au cinéma dans ce pays.

Burkina Faso

L'analyse faite par Jacob Yarabatioula¹⁴⁸ montre que le cinéma a été une priorité dans les politiques de ce pays depuis son indépendance notamment à travers la réalisation du premier film Burkinabé, la création d'une télévision nationale en 1963 et le lancement du FESPACO en 1969. Le Burkina Faso a une image régionale et internationale de « pays du cinéma ». En 2009, une nouvelle politique culturelle a été mise en œuvre afin de développer l'économie de la culture¹⁴⁹. L'industrialisation de la culture demeure cependant modeste. La filière cinéma fait face à la baisse de fréquentation des salles. Les régimes fiscaux ne sont pas totalement adaptés aux secteurs culturels. Les films rencontrent des difficultés de financement. La nécessité d'utiliser des équipements de production et des experts provenant de l'étranger crée des contraintes financières. L'étude, réalisée en 2020, des indicateurs de la Stratégie nationale de la culture et du tourisme (SNCT) ainsi que ceux du Programme d'appui aux industries créatives et à la gouvernance de la culture (PAIC GC) de l'Union Européenne de 11 Mds FCFA a montré que cinéma, vidéo, radio, TV et jeux vidéo ont une valeur ajoutée totale de 1,9 Mds FCFA en 2015. Le secteur de la culture a créé 392 729 emplois en 2015. Les opérateurs culturels sont 624 275 actifs en 2015, dont 622 939 dans l'informel. Les entreprises ont contribué au PIB pour 5,32 % en 2015 et 5,23 % en 2017 (0,33 % pour le formel et 4,89 % pour l'informel). La filière est plus forte avec la création en 2016 de Ouaga Film Lab, du festival *Séries Ouagadougou*, de *Koudougou Doc* etc. En 2017, le Burkina Faso est passé à la Télévision Numérique Terrestre (TNT) et il multiplie ainsi les chances de production pour les entreprises établies. Une stratégie a été élaborée en septembre 2021 sur les multiplexes TNT par la Société Burkinabé de Télédiffusion (SBT) afin de les développer dans le pays. Mais tout cet environnement est perturbé par l'insuffisante organisation des acteurs. Moussa Alex Sawadogo, délégué général du FESPACO affirme que *« le cinéma burkinabé a beaucoup grandi. (...) L'industrie cinématographique burkinabé est présente et forte (...) mais a juste besoin d'être dynamisée par des projets futurs qui viendront l'aider »*¹⁵⁰ car cela permettrait de *« bâtir une industrie du cinéma et conquérir le marché régional »*.¹⁵¹

¹⁴⁸ Yarabatioula J. (2018). *Les industries culturelles et créatives au Burkina Faso*. Université Grenoble Alpes.

¹⁴⁹ Le secteur de la culture au Burkina Faso participe à créer des emplois avec 1,78 % des emplois créés en 2012, à générer des richesses en contribuant à hauteur de 2,2 % au PIB du pays en 2012. Ces données demeurent anciennes.

¹⁵⁰ Nana W.A. (2021/10/3). Interview de Moussa A. Sawadogo. Ouagadougou. *Sidwaya*, n°9487, p. 33.

¹⁵¹ Ouro J. (2018). Ouagadougou et Foliewood : acteurs et public d'une dynamique culturelle du cinéma burkinabé dans *Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI siècle* (Dir : Fendler U., Vatter C.).

3.4 Les leçons à tirer pour l'industrie du cinéma

Les trois films *Massoud*, *Siriri*, *L'empire du silence* pointent la faiblesse de l'État à répondre à ces défis sécuritaires. Les États africains montrent-ils une faiblesse vis-à-vis des industries culturelles et plus particulièrement des industries cinématographique et audiovisuelle qui ont un poids politique important pour le monde en général ?

Selon le réseau international HESCALE (Histoire, économie et sociologie du cinéma en Afrique et au Levant), les mécanismes d'intervention de la puissance publique ont rarement été analysés de manière circonstanciée en Afrique¹⁵². Les difficultés rencontrées par les réalisateurs africains, ivoiriens en particulier, pour produire leurs films sont décrites par Boni Assié¹⁵³ qui cite le réalisateur Ousmane Sembene : « *Récupérer le restant d'une pellicule après le tournage d'un film, trouver un maigre budget pour payer les acteurs, faire développer la pellicule impressionnée des restes de bain des laboratoires et négocier avec un monteur pour un travail au noir.* » Baba Hama¹⁵⁴ souligne également que les films sont financés grâce à des budgets fabriqués avec des bouts de ficelle, des montages financiers fragiles faits de participations multiples, difficiles à rassembler. Les contraintes des industries culturelles sont nombreuses mais nous pouvons les regrouper en cinq catégories : technologique, juridique, infrastructurelle, humaine et enfin, financière.

Le numérique et le cinéma

L'arrivée du numérique dans l'univers de la production et de la distribution a fortement changé les règles du jeu, entraînant pour les acteurs à la fois un surcroît de difficultés mais aussi de nouvelles opportunités. « *Grâce à l'essor des plateformes numériques, les films africains (...) mais aussi les séries et autres formats, sont visibles par le monde entier pour la première fois de l'histoire* ». ¹⁵⁵ Une stratégie de réorganisation de la production et de mise sur le marché des produits audiovisuels doit être ainsi élaborée. Dans ce contexte, les politiques publiques qui tentent d'encadrer l'industrie culturelle sont confrontées à un double défi :

¹⁵² Forest. Ibid.

¹⁵³ Boni J.B.A. (2017). Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018). *Afrique contemporaine*, n°263-264, p. 385-403

¹⁵⁴ Renouard J.P. (2001) Celui que l'image délaisse n'existe pas. Entretien avec Baba Hamar, délégué général du FESPACO, *Vacarme*, n°16 p. 71

¹⁵⁵ Unesco (2021). *L'industrie de film en Afrique*.

D'une part, face aux attentes des populations parfois critiques sur les pouvoirs politiques au Sahel conduisant à des coups d'État, en réglementant les filières de valeur relevant de l'industrie culturelle, ces politiques publiques ont une incidence sur les formes du lien social, sur les espaces de la participation politique et sur les modes d'exercice de la citoyenneté.

D'autre part, ces politiques ciblent un domaine de moins en moins facile à définir, du fait du développement de nouvelles formes de production culturelle qui se soustraient au champ réglementé, de la multiplication des acteurs locaux et internationaux qui interviennent dans les dynamiques de création et de transformation de ces secteurs. Elles font face à de nouveaux enjeux sur le plan des infrastructures et des technologies, notamment pour ce qui concerne le numérique.

Les cadres juridiques et réglementaires

Pour qu'une industrie cinématographique formelle et pérenne soit mise en place, un cadre institutionnel bien défini et fonctionnel est indispensable. Boni Assié¹⁵⁶ souligne qu'en l'absence d'« *une politique publique cohérente, incluant une formation adéquate couvrant tous les postes intervenant dans la chaîne de production du film* », la problématique de la précarité des emplois du secteur ne pourra être résolue profondément et durablement. Une nouvelle réglementation est requise pour éviter le piratage des nouveaux films, la vente illégale de décodeurs numériques et de paraboles détournant les spectateurs des salles de cinéma. Au Burkina Faso, selon l'analyse de Jacob Yarabatioula¹⁵⁷ : « *La vidéo-projection payante se développe dans le circuit informel et s'enracine dans les quartiers populaires, 90 % des films sur support vidéo disponibles sur ce marché sont piratés. On estime à 400 le nombre de points de projection à Ouagadougou, et à 800 dans tout le pays. Sur ce nombre, seule une vingtaine serait conforme à la réglementation mise en place pour maîtriser leur développement. L'Association burkinabé des vidéo projectionnistes estime le chiffre d'affaires annuel de ce type d'activité à environ 1 milliard de francs CFA.* »

Certains textes réglementaires sont devenus obsolètes avec l'arrivée du numérique et les nouvelles pratiques de consommation des produits audiovisuels et cinématographiques. La plupart des artistes et opérateurs sont contraints d'avoir d'autres activités plus lucratives pour pouvoir vivre. Ils ne peuvent donc pas devenir professionnels à temps plein.

¹⁵⁶ Boni J.B.A. (2017). Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018). *Afrique contemporaine*, n° 263-264.

¹⁵⁷ Yarabatioula J. (2018). Université Grenoble Alpes.

Les pouvoirs publics doivent mettre en place un dispositif sécurisant les ressources financières des artistes. Dans ce sens, le Burkina Faso a récemment adopté un nouveau code de sécurité sociale favorable au secteur de la culture et signé un décret portant sur le statut de l'artiste.

Le déficit d'infrastructures

Le déficit d'infrastructures culturelles est un frein important au développement de son économie. Les ajustements structurels et les crises économiques et sociales de ces trois dernières décennies ont fortement freiné l'implantation des infrastructures techniques nécessaires au développement des industries culturelles. Les salles de cinéma sont fermées pour leur majorité ou en état de délabrement avancé. Flora Gomez, cinéaste bissau-guinéenne, engagée depuis cinquante ans dans le cinéma constate que « *les salles de cinéma ont disparu à cause de l'accès aux films par le téléphone* »¹⁵⁸.

Les ressources humaines : besoin de renforcer la disponibilité et la qualification

Par ailleurs, les professionnels du secteur ne sont pas vraiment à la hauteur des exigences du marché en raison de la faiblesse encore visible du dispositif de formation. Les ressources humaines, en quantité trop faible, sont peu qualifiées, aussi bien au niveau de l'administration que des autres acteurs culturels. La mise en place de formations adéquates et en nombre suffisant reste cruciale et il manque aussi parfois du matériel pour la pratique dans les écoles de formation.

Les problèmes de dispositifs financiers d'accompagnement

Les exemples du Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC) et d'Unifrance pour le cinéma français, de la Motion Picture Association of America (MPAA) et du Département d'État américain pour le cinéma hollywoodien montrent, qu'outre d'importants moyens financiers, ces deux industries se sont développées grâce des cadres institutionnels solides. Le modèle anglo-saxon privilégie les fondations privées et les donations grâce à des avantages fiscaux. Il s'inscrit dans une approche industrielle de divertissement. En France, le budget culturel est important (1 % du budget de l'État) et valorise plutôt le cinéma en tant qu'art¹⁵⁹. Le rôle des politiques publiques est déterminant car les filières culturelles bénéficient rarement d'importants investissements de la part du secteur privé. La prédominance de l'informel et sa difficile prévisibilité rebutent le secteur bancaire. Les risques de piraterie affectent potentiellement les retours sur investissement.

¹⁵⁸ Flora Gomez interviewée par Hounawanou F. (2021, 1/10) journaliste du journal Sidwaya, Ouagadougou

¹⁵⁹ Creton L. (2020). *L'économie du cinéma en 50 fiches*. Armand Colin

Il n'existe pas souvent ou suffisamment de mesures fiscales pour inciter l'investissement privé à financer le cinéma. Il en résulte que les conditions d'accès aux crédits bancaires et aux subventions demeurent très difficiles pour les professionnels, ce qui limite leurs opportunités de répondre aux marchés locaux et internationaux. Dépendant souvent de financements extérieurs, ils peuvent être poussés à privilégier les bénéfices à court terme, au détriment d'actions à plus long terme.

3.5 L'aide internationale au cinéma

L'industrie du divertissement n'est pas indifférente aux questions de son financement externe. Entre 2005 et 2006, Georges Bush et Bono, Tony Blair et Bob Geldof, Bill Clinton et Brad Pitt, Jeffrey Sachs et Angelina Jolie, toutes ces célébrités et bien d'autres, se sont mobilisées pour les pays pauvres en engageant les pays riches à accroître les flux d'aide au développement.¹⁶⁰ Les séries télévisées ou les films de fiction peuvent contribuer de manière indirecte aux évolutions des comportements de leurs publics et donc, *in fine*, à certains des objectifs poursuivis par l'aide au développement. À partir des années 60, décennie d'indépendances de nombreux pays, une plus grande attention sera portée à l'art et à la culture et à leur poids économique alors que le *Public Choice*¹⁶¹ contribuera à la théorisation des politiques culturelles. La France met en œuvre des politiques de soutien au cinéma dans le monde, avant et après les Indépendances.

Si Claude Forest analyse¹⁶² l'impact de ces politiques sur le cinéma et son industrie en Afrique francophone, les effets positifs ou négatifs des appuis internationaux apportés à l'économie du cinéma en Afrique justifieraient des analyses plus poussées. L'examen en *supra* a pointé les enjeux de l'économie de cette filière et de la gouvernance liée aux politiques publiques nationales. Il a aussi montré la place des appuis internationaux dont dépendrait cette industrie. Le renforcement des politiques dans une collaboration régionale, à travers notamment l'UEMOA (Union économique et monétaire Ouest africaine), est un autre sujet soulevé. Dans un document de cette institution datant de 2004, on peut lire, à propos du financement des films africains : « *De toute manière, aucun film, utilisant le mode de production cinématographique ne peut se faire sans l'apport des partenaires de la coopération du Nord, essentiellement l'Union Européenne, l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie, les Fonds Sud et Aide au Développement des Cinématographies du Sud (ADC Sud), le Ministère Français des Affaires Étrangères.* »

¹⁶⁰ Birdsall N. (2008). *Reinventing Foreign Aid*. Edité par William Easterly, Center for Global Development, MIT Press, 2008.

¹⁶¹ *Public Choice* : Théorie des choix publics ou théorie des choix collectifs, née dans les années 1970

¹⁶² Forest C. (2020). *Etats et cinéma en Afrique francophone*. L'Harmattan

On ne parlerait donc pas aujourd'hui, selon certains chercheurs, de cinéma africain sans l'existence et l'apport financier de différentes institutions : « *Il nous fallait alors aller chercher les financements en Europe et moi, j'ai maintenu ainsi mon rythme de production jusqu'à maintenant* ». (...) *Le cinéma n'est pas l'affaire des seuls cinéastes. Il y a aussi la responsabilité de l'État.* »¹⁶³ Porter un regard analytique et objectif sur les financements internationaux afin d'évaluer leur impact sur le processus de production des films en Afrique mériterait une réflexion collective alors que des critiques vis-à-vis de cette dépendance extérieure ont été soulevées depuis des décennies comme le confirment les propos du cinéaste sénégalais Paulin S. Vieyra en 1978 : « *Les puissants monopoles étrangers n'ont aucun intérêt à l'émergence d'un cinéma national ou de cinémas nationaux africains qui viendraient en concurrence avec leurs produits. Car pour beaucoup de producteurs occidentaux, le film n'est plus ou moins qu'un produit comme un autre, qu'il faut vendre au meilleur prix. Mais pour les 'politiques', il est davantage, puisque chargé des valeurs de civilisation, il est à la fois un agent de publicité pour les marchandises que l'Occident déverse sur l'Afrique et un agent de propagande pour les idées, les idéaux et les idéologies. L'enjeu ne peut souffrir d'accommodements puisque, comme on le voit, il s'agit d'une question politique, qu'elle soit culturelle, sociale et/ou économique* »¹⁶⁴.

Cette remise en cause de la dépendance de l'Afrique pour le cinéma demeure toujours d'actualité comme l'affirme Mme Rokhaye Ndoye : « *L'une des plus grandes problématiques des cinématographies ouest-africaines francophones reste leur dépendance économique aux institutions de coopération culturelle des pays occidentaux qui sont les plus grands bailleurs financiers de la production ouest-africaine francophone. Cette subordination a une influence sur l'orientation artistique des films et par conséquent sur le public ciblé.* »¹⁶⁵

Les économistes, spécialistes de l'aide publique au développement, s'interrogent sur les liens à développer avec d'autres approches académiques plus « culturalistes ». Un numéro de la revue *Afrique contemporaine*¹⁶⁶ présente la conférence *Culture et développement*, avec pour objectif de mieux comprendre et diversifier les analyses des pays et des contextes d'intervention. S'il n'a pas été possible de définir un concept de culture uniforme car abordé différemment par les « culturalistes » et les « autres », cette dernière a été vue à travers quatre prismes : celui de la religion, celui de la famille, celui du lien entre pauvreté et développement et, enfin, celui de la culture d'entreprise : « (...) *la question du caractère endogène ou exogène de la culture : celle-ci s'impose-t-elle à l'économie, au social et au politique ou, au contraire, en est-elle le produit – y compris au titre des manipulations*

¹⁶³ Samon K. (2021). L'observateur Paalga (22/9/2021). Réalisateur de *Takami*

¹⁶⁴ Vieyra P.S. (1975). *Le cinéma africain : Des origines à 1973*. Paris, Decitre

¹⁶⁵ Ndoye M.R. (2019). *Le cinéma ouest-africain francophone. Et pourtant, ils tournent*. L'Harmattan

¹⁶⁶ *Afrique Contemporaine* (2008/2), Culture et développement, novembre 2007

qu'en font les acteurs ? (...) Non moins intéressant, à tout le moins pour une agence d'aide au développement, ce thème et les discussions qu'il soulève posent la question de la transposition des modèles culturels. (...) C'est là un point crucial dans une optique d'efficacité de l'aide. En effet, les agences qui la dispensent sont porteuses de modèles prescriptifs : soit très consciemment – comme c'est le cas, par exemple, avec la « bonne gouvernance » de l'Etat ou de la démocratie parlementaire – ; soit implicitement – lesdites agences étant caractérisées par une culture particulière, celle du pays auquel elles appartiennent. (...) celles-ci courent donc le risque de pécher tant par méconnaissance des cultures locales qui régissent le fonctionnement des sociétés concernées, qu'en s'en tenant à une approche purement technique qui ignore le contenu inévitablement politique de leurs interventions. Ainsi, la cécité culturelle et/ou la négation du politique expliqueraient en fin de compte bien des déconvenues de l'aide au développement. »¹⁶⁷

Des analyses montrent aussi que l'aide apportée au cinéma africain peut cibler une diversité de regards dans les pays d'origine de son financement : « *Il s'agit de permettre aux spectateurs français de voir ces œuvres, pour permettre une diversité culturelle. (...) le public visé reste en effet celui des grands festivals et des salles d'art et d'essai des pays du Nord* »¹⁶⁸. Les modalités de fonctionnement de ces financements sont bien évidemment variables selon les institutions et la nature des projets. Ces fonds ne permettent pas de financer la totalité d'une œuvre cinématographique. Souvent, ils ne représentent que 40 % maximum du coût de leur production mais par contre, ils ont des effets de levier : un signal de qualité, l'opportunité d'une sélection dans un festival, une diffusion à la télévision, une distribution en salles, des ventes sur des marchés internationaux... Certains de ces fonds nécessitent un cofinancement et la présence d'un opérateur européen ce qui complique la réalisation des films¹⁶⁹. Si les deux univers, cinéma et aide au développement, s'ignorent parfois, c'est par déficit de reconnaissance. Les échanges peuvent être confinés à une logique de diffusion/promotion à l'étranger d'une culture ou au soutien porté au cinéma comme vecteur culturel local. Les agences de leur côté, utilisent parfois le film comme vecteur de communication. D'autres fonctions du cinéma : pédagogique, d'information/sensibilisation etc. sont négligées. Les institutions d'aide et le cinéma ont l'une et l'autre, avec leurs publics respectifs, des relations complexes. La communication prend souvent le pas sur l'éducation au développement. La sensiblerie est privilégiée sur la compréhension de sa complexité. Les attentes du public sont elles aussi ambivalentes, privilégiant une attirance vers l'émotion et l'affectif plutôt que la réflexion et l'action.

¹⁶⁷ Véron J.B., éditorial du colloque *Culture et développement*, revue Afrique contemporaine, Bruxelles, De Boeck, numéro 226, 2000,

¹⁶⁸ Lecler R. (2017). *Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du « Sud »*. Sociologie, vol. 8

¹⁶⁹ Ndoye M.R. (2019). *Le cinéma ouest-africain francophone. Et pourtant, ils tournent*. L'Harmattan

Des enjeux ont été relevés vis-à-vis de la coopération pour la culture à travers une étude sur le Burkina Faso¹⁷⁰ qui touchent probablement d'autres pays :

- La culture et les arts demeurent en général un secteur modeste pour l'aide internationale. Les opérateurs associatifs sont plutôt soutenus que les structures institutionnelles.
- La coordination des partenaires techniques et financiers en faveur d'une action concertée doit être souvent renforcée ainsi que la visibilité de leur action.

¹⁷⁰ Yarabatioula Y.Y. (2021). *Etude bilan et analyse prospective du secteur de la culture au Burkina Faso : 2007-2020*. Bureau Coopération suisse au Burkina Faso (BUCO)

CONCLUSION

Le rôle de la culture pour la préservation de la paix et du développement est une priorité pour l'Afrique. Si le cinéma ne peut mettre fin à une guerre, il est un élément du champ culturel qui a un rôle significatif dans les relations internationales¹⁷¹, comme Samuel P. Huntington l'a mis en évidence dans son analyse du choc des civilisations et que les attaques du 11 Septembre¹⁷² ont également illustrées à travers les recommandations du gouvernement américain vis-à-vis de l'industrie cinématographique hollywoodienne¹⁷³. Certaines institutions¹⁷⁴ se sont intéressées aussi au rôle que peuvent jouer les approches culturelles face aux défis et échecs des interventions militaires, comme le *Timbuktu Intitute – African Center for Peace Studies*¹⁷⁵, dont trois de ses sept priorités institutionnelles concernent la culture... Le cinéma ne peut bien sûr être vu comme le seul élément atténuateur des conflits, même si les questions culturelles en sont souvent une de leurs causes structurelles : « *Le septième art n'est que la septième partie, émergée, d'une réalité culturelle en plongée dans l'imaginaire social* »¹⁷⁶. Alors que les conflits sont souvent interprétés comme un affrontement des valeurs culturelles, une dispute d'intérêt évolue en bataille sur l'identité, bien plus difficile à résoudre.

Le dialogue culturel ne peut être seulement limité à vouloir résoudre les conflits, il peut aussi contribuer à mettre en évidence leur cause réelle¹⁷⁷ : « *les conflits d'intérêts et de pouvoirs politiques apparaissent comme des conflits de valeurs et d'identité, ce qui conduit à ce que de telles dimensions culturelles de conflits prennent de l'ampleur dans la réalité* »¹⁷⁸. L'avocat Arnaud Ouédraogo le confirme pour le Sahel : « *Toute guerre se gagne ou se perd sur le terrain de la culture. Les terroristes sont les premiers à investir le terrain de la culture, quitte à y pénétrer par effraction. (...) La culture se dresse comme un rideau de fer contre la barbarie* ». ¹⁷⁹ Le dialogue¹⁸⁰ est aussi un élément essentiel de la paix : « *nous pensons qu'il*

¹⁷¹ Halbreich-Euvrard J. (2005). *Israéliens, Palestiniens que peut le cinéma ?* Paris, Michalon.

¹⁷² Smyrnaioi N. (2021/09/09). L'impact du 11-Septembre sur la diffusion de l'information en ligne. *La revue des médias* <https://larevuedesmedias.ina.fr/google-news-actualites-origine-11-septembre-attentats>

¹⁷³ Westwell G. (2014). *Parrallel Lines. Post-9-11 American Cinema*. Wallflower Press. New-York, 208 p.

¹⁷⁴ Notamment le réseau européen des instituts culturels nationaux. Culture et conflit (2013). EUNIC, vol 5.

¹⁷⁵ <https://timbuktu-institute.org/index.php/l-institut/actions>

¹⁷⁶ Morin E. 1960). Le rôle du cinéma. *Esprit*, juin 1960 p. 1069-1079.

¹⁷⁷ Hippler J. (2013). *Culture et conflits*, EUNIC vol 5, publication annuelle 2012/2013.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ L'Observateur Paalga, 29/09/2021.

¹⁸⁰ International Crisis Group (2021). *Mali : créer les conditions du dialogue avec la coalition jihadiste du GSIM*. Rapport Afrique n°306 (10/12/2021).

est important de parler (aux djihadistes) afin de gérer (la crise) au niveau local et sauver un maximum de vies humaines »¹⁸¹.

Le cinéma est aussi un outil de la mémoire des conflits¹⁸². Si certains films cherchent à montrer la possibilité d'atteindre nos aspirations morales¹⁸³, le cinéma ne dit cependant pas toujours la vérité : « *Or nous devons le savoir, le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire.* »¹⁸⁴ Le cinéma peut aussi la détourner dans une approche de propagande comme celle utilisée par Daech qui maîtrise, au-delà de la technique, l'imaginaire du spectateur et son malaise social, en mettant en évidence la victimisation des communautés¹⁸⁵ par des interventions militaires internationales ou nationales mal gérées¹⁸⁶. Le cinéma peut être un vecteur de la prédication ou de la propagande fondamentaliste, singulièrement pentecôtiste et djihadiste, ou, au contraire, de sa dénonciation¹⁸⁷ : « *Dans leur forme la plus stimulante, les films peuvent éclairer ces aspects sombres des réalités géopolitiques et mettre en évidence notre propre complicité dans les atrocités qui sont commises ici et maintenant. Ainsi, au lieu de détourner le regard des images d'atrocités cinématographiques, nous devrions les regarder, mais apprendre à les interpréter différemment, et favoriser des formes plus critiques de représentations des droits de l'homme comme base pour briser les schémas de pensée et de comportement oppressifs.* »¹⁸⁸

Face à certains déserts cinématographiques en Afrique, la responsabilité des États est identifiée. Beaucoup d'obstacles freinent le développement de l'industrie cinématographique et plus généralement des industries culturelles : l'importance des investissements financiers que requièrent les industries culturelles, l'absence de statut de l'artiste, la faible protection de la propriété intellectuelle, le développement de la piraterie, les coûts de production et de commercialisation handicapants, l'accès difficile au crédit et au financement privés, une taille de marché réel insuffisante (due à un faible pouvoir

¹⁸¹ Selon un responsable de Nassoumbou, une commune du nord du Burkina Faso, qui a organisé cette réunion. *Courrier international – Sahel. Ceux qui ont choisi de parler aux djihadistes : The Hamanitarian (Suisse) – 16/12/2021.*

¹⁸² Destors F.X. (2010). *Images d'après. Cinéma et génocide au Rwanda*. Paris, Le Bord de l'Eau.

¹⁸³ Cavell S. (2010). *Le film nous rend-il meilleurs ?* Paris, Bayard. 99 p.

¹⁸⁴ Morin E. (1980). *Cinéma et vérité*. Doc, Film, France, Idées, Média, Politics, Spectacle, Video.

¹⁸⁵ MINUSMA (2021). *Note sur les tendances et atteintes aux droits de l'homme et au droit humanitaire au Mali*, 1 avril-30 juin 2021.

¹⁸⁶ Rouibi R. *La suprématie communicationnelle de la 'djihadosphère' : DAECH, le nouvel acteur d'ordre numérique-médiatique*.

¹⁸⁷ Bayart JF (2020). Religion, politique et cinéma. *Colloque international Yves Oltramare. IHEID, Genève, 12/10/2020.*

¹⁸⁸ Chaudhuri S. (2014). *Cinema of the Dark Side. Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*. Edinburgh, Edinburgh University Press. 202 p., p. 183.

d'achat entre autres) et des réseaux de distribution embryonnaires, voire défaillants. Des études systématiques rendant compte de la réalité économique de la culture et des industries culturelles dans le développement du pays et l'affirmation haute et fort d'une volonté politique sont indispensables. Tout cet ensemble constitue de sérieuses difficultés auxquelles il faudra remédier : « *En plus, en cette période de profondes mutations, il est plus qu'urgent pour les gouvernements africains d'établir des stratégies nationales, régionales et continentales fortes afin de prendre le contrôle des secteurs créatifs en pleine croissance* ». ¹⁸⁹

L'économie de la culture doit être renforcée dans les politiques de développement des pays de la région ¹⁹⁰. L'élaboration d'une industrie cinématographique complète incluant production, distribution, exploitation de films, mais aussi les industries techniques (studios, laboratoires, prestataires de services etc.) et les personnels de tous corps de métier permettant la création d'un film, demeure un défi pour beaucoup de pays encore : « *Dans l'ensemble, le secteur cinématographique et audiovisuel africain reste historiquement et structurellement sous-financé, sous-développé et sous-évalué* » (...) *Le piratage reste effréné. (...) Le réseau cinématographique africain est le moins développé du monde avec un total de 1 651 écrans, un pour 787 402 habitants* ». ¹⁹¹ Cependant, des avancées sont remarquées : le Nigeria est devenu en un quart de siècle le premier producteur mondial de vidéos-films. « *Les films de Nollywood concurrencent désormais les films hollywoodiens en nombre d'entrées* ». ¹⁹²

Le cinéma construit une vision du social, alors que selon l'UNESCO : « les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix ». Tout développement est inséparable d'éléments culturels spécifiques à la nation, aux communautés, aux groupes sociaux : « Nul n'a le droit d'effacer sa culture, car une communauté sans culture est un peuple sans êtres humains » (Léopold Sédar Senghor). Le soutien à la culture, dont le cinéma, se révèle ainsi indispensable, car la culture contribue au renforcement de la démocratie, de l'inclusion sociale, de la paix ainsi qu'à la promotion des femmes et l'avenir des jeunes. Enfin, elle est un outil de développement à travers les industries créatives. Le développement de la culture doit surtout être présent sur l'ensemble du territoire des différents pays et toucher tous leurs citoyens. Il est indispensable de créer, grâce à l'art, des espaces de rencontre entre les communautés pour partager les émotions, les diversités culturelles ¹⁹³. Le rôle des

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ze Belinga M. (2018). L'économie de la culture, une chance pour le développement, interview RFI.

¹⁹¹ UNESCO (2021). *L'industrie du film en Afrique. Tendances, défis et opportunités de croissance*.

¹⁹² UNESCO Ibid.

¹⁹³ Traore A. (2022). *Le Concert – Plaidoyer pour la Paix en Afrique*, 21/01/2022 – Timbuktu Institute–African Center for Peace Studies – <https://timbuktu-institute.org>

collectivités locales et des acteurs locaux doit être ainsi appuyé en faveur de l'organisation des activités, l'animation culturelle et le dialogue, l'expertise dans ce domaine. L'écran d'images et de dialogue peut ainsi contribuer à la paix dans le contexte délicat du Sahel : « Ainsi, à travers le cinéma par des images capturées du réel ou mises en scène, nous pouvons découvrir des communautés, des expressions culturelles et artistiques de tous les peuples. Ce qui nous permet d'apprendre à nous connaître véritablement et à connaître les autres, une des conditions du vivre en harmonie, ensemble (...) Se connaître et connaître l'autre permet de briser des barrières religieuses, ethniques, culturelles, éducationnelles. »¹⁹⁴

L'art est devenu une priorité pour la paix après l'échec d'interventions militaires dans différents continents¹⁹⁵ comme l'illustrent notamment, mais pas uniquement, l'action des *Récréâtrales* à travers la démarche *Terre Ceinte* sur le territoire du Burkina Faso, ainsi que les deux films *Massoud* et *Siriri*, grâce à la vision et les dialogues qu'ils créent sur les enjeux culturels et sécuritaires auxquels sont confrontées différentes communautés dans des zones sensibles, en croissance significative au Sahel.

¹⁹⁴ Propos de Sembene Ousmane au sujet de son film CEDDO, cité par Carine Bado lors de la conférence « Le cinéma, outil d'éducation et de vivre-ensemble » au FESTIC de décembre 2021 à Ouagadougou.

¹⁹⁵ Ancel G. (2022). Il serait temps, à l'approche de la présidentielle, de s'interroger sur nos interventions militaires. *Tribune. Le Monde.fr*, 04/02/2022

Les Éditions Agence française de développement (AFD) publient des travaux d'évaluation et de recherche sur le développement durable. Réalisées avec de nombreux partenaires du Nord et du Sud, ces études contribuent à l'analyse des défis auxquels la planète est confrontée, afin de mieux comprendre, prévoir et agir, en faveur des Objectifs de développement durable (ODD).

Avec un catalogue de plus de 1 000 titres, et 80 nouvelles œuvres publiées en moyenne chaque année, les Éditions Agence française de développement favorisent la diffusion des savoirs et des expertises, à travers leurs collections propres et des partenariats phares. Retrouvez-les toutes en libre accès sur editions.afd.fr

Pour un monde en commun.

Directeur de publication Rémy Rioux

Directeur de la rédaction Thomas Mélonio

Dépôt légal 1^{er} trimestre 2024

ISSN 2492 - 2846

Crédits et autorisations

License Creative Commons

Attribution - Pas de commercialisation - Pas de modification

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Création graphique MeMo, Juliegilles, D. Cazeils

Conception et réalisation AFD

Imprimé par le service reprographie de l'AFD

Pour consulter les autres publications :

<https://www.afd.fr/fr/ressources-accueil>