

## Études littéraires africaines

HARROW (Kenneth), ed., *African Filmmaking : Five Formations*. East Lansing : Michigan State University Press, coll. African Humanities and the Arts, 2017, 301 p. – ISBN 978-1-611-86245-4



Marzia Caporale

Numéro 53, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1091436ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1091436ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

### ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Caporale, M. (2022). Compte rendu de [HARROW (Kenneth), ed., *African Filmmaking : Five Formations*. East Lansing : Michigan State University Press, coll. African Humanities and the Arts, 2017, 301 p. – ISBN 978-1-611-86245-4]. *Études littéraires africaines*, (53), 192–195. <https://doi.org/10.7202/1091436ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2022

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

pelle que certains débats « décoloniaux » étaient déjà des débats... coloniaux.

Pierre HALEN

**HARROW (Kenneth), ed., *African Filmmaking : Five Formations*. East Lansing : Michigan State University Press, coll. African Humanities and the Arts, 2017, 301 p. – ISBN 978-1-611-86245-4.**

Ce volume met en relief la diversification du cinéma africain, qui échappe à toute tentative de définition univoque. Les propositions des contributeurs sont rassemblées dans cinq « formations », regroupées selon deux catégories majeures : la géographie et la langue. Les productions cinématographiques considérées viennent d'Afrique francophone, d'Afrique de Ouest anglophone, d'Égypte, du Maghreb et d'Afrique du Sud ; quant à leur délimitation chronologique, elle s'étend de la période coloniale à l'époque post-coloniale, en passant par les années des guerres d'indépendance.

Dans le chapitre consacré à l'Afrique francophone, Olivier Barlet et Kenneth Harrow soulignent d'abord l'engagement du premier cinéma africain (dans les années 1960-1970), sa lutte pour la fin du colonialisme et sa critique du néocolonialisme comme force d'oppression des peuples. L'exemple paradigmatique se trouve ici dans les films d'Ousmane Sembène, qui entendent pousser les spectateurs à réagir et à s'engager. Dans les années 1980-1990, les films s'éloignent de la représentation des effets du colonialisme sur le continent et se concentrent plutôt sur le conflit entre l'autoritarisme des vieilles générations et l'aspiration des plus jeunes à la liberté (voir *Chef* de Jean-Marie Teno, 1999). Selon les auteurs, c'est encore la condamnation des autorités despotiques locales et globales qui caractérise le cinéma des années 1990-2010, désormais obligé de faire face aux effets néfastes de la mondialisation (voir *Hyènes* de Djibril Diop Mambéty). O. Barlet et K. Harrow notent enfin que le cinéma contemporain d'Afrique francophone se caractérise par la mise en scène de l'émancipation de la femme (dès Sembène) ainsi que par une tendance à représenter le côté le plus obscur de la vie du continent (violences, génocide, enfants-soldats).

Dans le chapitre dédié à l'Afrique anglophone, Jonathan Haynes étudie, quant à lui, la naissance et le développement de Nollywood et, plus largement, le phénomène que constitue la production cinématographique de masse au Nigéria et au Ghana. Le succès commercial de ce cinéma, qui privilégie des mélodrames conçus pour le grand public, dépasse les frontières nationales : ces films constituent désormais une forme de divertissement prisée par des millions de spectateurs en Afrique de l'Ouest. Ceci est dû, selon l'auteur, à l'utilisation de la langue anglaise comme passe-

partout et à la distribution sous forme de vidéos commerciales, l'une et l'autre permettant aux films d'arriver dans les foyers africains par le biais de la télévision ou des « *home videos* ». L'ère de Nollywood s'ouvre en 1992 avec *Living in Bondage*, qui inspire ensuite de nombreux feuilletons réalisés avec un petit budget et une qualité souvent assez basse. Néanmoins, malgré le succès non négligeable de ces productions, le phénomène n'a pas attiré les grands investisseurs, ce qui aurait induit un saut de qualité et un accroissement des contrôles visant à limiter le piratage et la contrefaçon, lesquels constituent des obstacles majeurs à l'épanouissement du secteur. J. Haynes conclut en présentant l'avènement d'un « nouveau Nollywood », qui vise à produire des films plus professionnels et de meilleure facture, tout en déplorant que les réalisateurs n'aient toujours pas reçu le soutien de fonds gouvernementaux qui pourraient favoriser le développement permanent d'une industrie filmique locale. Le chapitre de Viola Shafik concernant le cinéma et la société égyptienne se concentre sur un phénomène similaire, qui a pris le nom de « Hollywood on the Nile », avec un grand succès dans la population arabophone de plusieurs pays. Adoptant une approche historique, l'auteure analyse chaque période du cinéma égyptien à partir de 1896, année où les films des frères Lumières furent diffusés pour la première fois en Égypte. Le succès populaire remporté par ces projections entraîna la construction des lieux propres à accueillir les spectateurs et permit l'ouverture de plusieurs cinémas dans les principales villes du pays. Néanmoins, ce n'est qu'en 1925 que naquit un cinéma dit national. Le premier film considéré comme entièrement égyptien, *Layla*, date de 1927. Les productions de cette époque, qui ne bénéficient d'aucun soutien financier gouvernemental, restent proches du théâtre populaire, dont les célébrités se convertissent en vedettes de cinéma. L'industrie cinématographique égyptienne atteint ensuite son plein essor entre 1935 et 1952, grâce, entre autres, à l'entreprise Studio Misr. Après la fin du deuxième conflit mondial, le cinéma (mélodrames, comédies musicales, farces) devient ainsi le secteur industriel le plus important du pays, après le textile. La période qui suit l'indépendance, après 1952, marque un nouveau tournant : les thèmes du post-colonialisme et de l'identité post-coloniale s'insèrent dans le discours filmique et donnent lieu à ce que l'auteure définit comme un « *Third World Realism* ». Toutefois, le cinéma populaire, fait de comédies musicales et de danses du ventre, continue à rencontrer la faveur du public. Surtout, l'État s'implique dans l'industrie cinématographique en nationalisant la production. Les résultats sont décevants : la baisse du nombre de films produits s'explique par le poids des logiques bureaucratiques et de la corruption. La reprivatisation devient donc l'objet d'un débat fréquent à partir des années 1970, période où la télévision nationale domine et contribue à une diminution de la production de films pour le cinéma. Une nouvelle crise frappe le secteur après les années 1990 avec la guerre du Golfe et à l'arrivée de la télévision par satellite. Avec le nouveau millénaire, on assiste, selon V. Shafik, à une diversification des genres et des approches

stylistiques. L'introduction de la technologie numérique a amélioré la qualité technique des productions cinématographiques, permettant à certains films d'obtenir une reconnaissance internationale. En outre, l'auteure note une correspondance entre la typologie cinématographique et la structuration inégalitaire de la société, marquée par une forte logique de classe : cette organisation verticale se reflète dans les thèmes moralisateurs présentés dans les films, qui insistent souvent sur le dualisme entre vices et vertus. La censure s'applique également, avec un degré d'intensité variable, dès qu'il est question de religion, de sexe ou de politique. Il existe néanmoins des formes de cinéma alternatives et dissidentes qui s'éloignent du *mainstream* et de ses règles, mais celles-ci doivent faire face à d'importantes contraintes économiques. L'auteure relève également quelques directions nouvelles du cinéma égyptien, qui s'éloigne de la représentation mélodramatique pour tendre vers plus de réalisme en empruntant certains sujets au cinéma occidental (violence, action, spectacle).

Le cinéma du Maghreb étudié par V. Orlando présente quelques similitudes avec le cinéma égyptien : les thèmes développés sont hétérogènes, mais ils reflètent l'histoire individuelle de chaque pays après l'Indépendance et contribuent à la formation d'une identité postcoloniale. Dans une perspective historique, l'auteure rappelle que la France, en tant que pouvoir colonial engagé dans une mission d'assimilation et de civilisation des territoires colonisés, a investi de longue date dans la culture et dans le cinéma en particulier. Le Maroc, l'Algérie et la Tunisie suivent également l'exemple de l'ancienne métropole en matière de financement de l'industrie cinématographique, en développant un riche répertoire de films qui cherchent à représenter les défis de l'époque post-coloniale et les traumatismes (particulièrement en Algérie) liés à la décolonisation. L'auteure se demande néanmoins si l'on peut définir comme « francophone » un cinéma qui, dans les trois pays, adopte de plus en plus l'arabe, reléguant le français au rôle minoritaire de langue des classes sociales privilégiées ou l'adoptant comme instrument de critique politique. Elle dédie aussi une partie de son étude à l'application, en contexte maghrébin, de la définition du « *third cinema* » proposée par F. Solanas et O. Getino : à la différence des modèles latino-américains, le cinéma du Maghreb ne rejette pas l'idéologie du septième art, mais les cinéastes choisissent plutôt de se servir de ce médium comme d'un moyen artistique pour diffuser des messages socio-culturels et politiques. V. Orlando évoque enfin le rôle central des femmes, promotrices d'un cinéma souvent militant et engagé, avant de souligner la globalisation thématique d'un nouveau cinéma maghrébin, qui s'ouvre à des sujets jadis interdits tels que la sexualité ou l'homosexualité, et se fait ainsi le miroir d'une société en pleine évolution.

Il revient enfin à Jacqueline Maingard de clôturer le volume en retraçant l'histoire du cinéma sud-africain. Les premiers films produits par l'entrepreneur Schlesinger au début du xx<sup>e</sup> siècle étaient destinés exclusivement à un public blanc et servaient d'instrument de propagande politi-

que. Ce n'est qu'à partir des années 1950 qu'un nombre limité de films relatant l'expérience des Noirs (*Zonk !* de Hyman Kirstein, *Song of Africa* d'Emil Nofal) commence à circuler, mais les opportunités pour les réalisateurs noirs demeurent minimes. À partir des années 1970, quelques productions reflètent les luttes sociales contre la ségrégation raciale, mais il faut attendre 1987 pour que sorte le film décisif de l'histoire du cinéma sud-africain, *Mapantsula* d'Oliver Schmitz, où le thème du gangster d'inspiration hollywoodienne cache une prise de position contre les atrocités de l'apartheid. La représentation de la violence qui caractérise plusieurs moments historiques du pays est toujours présente au XXI<sup>e</sup> siècle, et permet au cinéma sud-africain de remporter des prix internationaux, comme ce fut le cas pour *Miners shot down* de Rehad Desai (2013), un documentaire consacré au massacre de Marikana. L'auteure conclut en revenant sur le poids de la censure et des subventions gouvernementales, et sur le rôle fondamental de la NFVF (*National Film and Video Foundation*).

Le volume offre ainsi une vision cohérente d'un cinéma hétéroclite, souvent jugé inclassable. Le fil rouge de l'Histoire (coloniale et post-coloniale), dénominateur commun des aires géographiques et culturelles examinées, permet de développer une approche homogène pour mieux l'appliquer à la réalité polyforme du continent africain et à l'histoire de son cinéma.

Marzia CAPORALE

**JACKSON (Jeanne-Marie), *The African Novel of Ideas : Philosophy and Individualism in the Age of Global Writing*. Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2021, xi-223 p. – ISBN 978-0-691-18644-3.**

Démontrer que la littérature pense et redéfinit l'expérience africaine : tel est l'objectif du présent ouvrage dont l'auteure, professeure d'études anglaises à l'Université Johns Hopkins (États-Unis), analyse le roman africain en le voyant à travers le prisme de la philosophie, et, plus largement, de la vie intellectuelle du continent. Le corpus retenu pour cet essai consacré à « l'interaction entre l'intellection, l'individualisme et la cause commune » (p. ix ; nous traduisons) comprend aussi bien des œuvres publiées au début du xx<sup>e</sup> siècle sur la côte Fante en Afrique de l'Ouest que des textes publiés en Afrique australe (Zimbabwe, Ouganda, Afrique du Sud) durant les années 1970 et à l'époque contemporaine. Si l'individualisme – mot-clé dans le sous-titre de l'étude – tient lieu de point de jonction au sein de ce corpus hétérogène en termes d'espace et de temps, d'autres notions philosophiques (tels que l'autodétermination, les principes moraux universels, les impératifs locaux pour l'égalité sociale) reviennent aussi régulièrement.