

Politique africaine

Politique africaine

153

L'audiovisuel africain et le capitalisme global

Construction
des bio
citoyennetés
homosexuelles
au Cameroun

Jeunes
entrepreneurs
de la téléphonie
mobile à Abidjan



KARTHALA

L'audiovisuel africain et le capitalisme global

Dossier

Au cours des trois dernières décennies, l'industrie audiovisuelle africaine a subi des transformations de grande envergure. Les innovations technologiques et les processus de libéralisation politique et économique ont facilité l'accès à la production et à la distribution à des segments de la population qui en étaient jusqu'alors globalement exclues, mais elles ont également attisé un intérêt grandissant des grands groupes commerciaux internationaux pour le secteur. Ce dossier analyse les effets de ces transformations sur l'économie et la politique de la production et de la distribution audiovisuelle en Afrique. Il interroge également les cadres théoriques et méthodologiques que nous pouvons mobiliser pour les étudier, en soulignant l'importance d'historiciser nos analyses et d'interroger de manière autoréflexive nos pratiques de recherche ethnographique. Ces réflexions sont conduites à partir d'études de cas, en Côte d'Ivoire et au Nigeria, mais aussi de débats plus transversaux autour des transformations récentes de l'industrie audiovisuelle sur le continent africain.

Coordonné par
Alessandro Jedlowski
avec les contributions
de Anouk Batard,
Abdalla Uba Adamu,
Julie Dénommée,
Brian Larkin,
Jonathan Haynes,
Akin Adesokan et
Moradewun Adejunmobi.

Recherches

**Un exclu peut-il être citoyen ?
Enjeux transnationaux et effets d'extraversion
dans la construction des bio citoyennetés
homosexuelles au Cameroun**

Larissa Kojoué

**Jeunes entrepreneurs de la téléphonie mobile
à Abidjan : du lien social entrepreneurial
au service de l'exploitation économique**

Hannah Schilling et Ousmane Dembélé

Lectures

La revue des livres

Politique africaine

*L'audiovisuel africain
et le capitalisme global*

Éditions KARTHALA
22-24, boulevard Arago
75013 Paris

Rédaction

Les Afriques dans le monde – Sciences Po Bordeaux

Domaine universitaire

11, allée Ausone - 33607 Pessac cedex

Tél.: 05 56 84 42 70 Fax: 05 56 84 43 24

e-mail: politique-africaine@sciencespobordeaux.fr

site Internet: <http://polaf.hypotheses.org/>

La Revue des livres continue d'être éditée au secrétariat parisien de la revue. Les livres pour compte rendu doivent être envoyés à l'adresse suivante: Julien Brachet, *Politique africaine*, UMR DevSoc, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne - IRD, 45 bis avenue de la Belle Gabrielle, 94736 Nogent-sur-Marne.

Directrice de la publication: Sandrine Perrot

Rédacteurs en chef: Julien Brachet et Vincent Bonnetcase

Comité de lecture: Alessandro Jedlowski, Alexis Roy, Boris Samuel, Chloé Buire, Étienne Smith, Fanny Chabrol, Florence Brisset-Foucault, Fred Eboko, Irene Bono, Joel Glasman, Julien Brachet, Mahaman Tidjani Alou, Marie Brossier, Moritz Hunsmann, Nadine Machikou, Nina Sylvanus, Samuel Sanchez, Sandra Fancello, Séverine Awenengo Dalberto, Thomas Fouquet, Vincent Bonnetcase

Responsables de la rubrique « Lectures »: Alessandro Jedlowski (Revue des livres), Boris Samuel et Thomas Fouquet (Autour d'un livre et Chroniques bibliographiques)

Secrétaire de rédaction: Yann Lézénès

La revue **Politique africaine** est publiée par l'Association des chercheurs de *Politique africaine* (présidente Sandrine Perrot, trésorier Alexis Roy, secrétaire générale Séverine Awenengo-Dalberto). Avec le soutien du Fonds d'analyse des sociétés politiques (Fasopo), du Centre de recherches internationales (CERI, Sciences Po), de l'UMR Les Afriques dans le monde (LAM, Sciences Po Bordeaux), de l'Institut des mondes africains (Imaf).

Avec le concours du Centre national du livre.

Politique africaine est une revue à comité de lecture. Les opinions émises n'engagent que leurs auteurs. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont confiés et se réserve le droit de modifier les articles pour des raisons éditoriales.

Édition, ventes et abonnements

Karthala, 22-24, boulevard Arago, 75013 Paris

Tél.: 01 43 31 15 59 Fax: 01 45 35 27 05

e-mail: karthala@orange.fr • **site Internet:** www.karthala.com

Bulletin d'abonnement et bon de commande en fin d'ouvrage

Prix au numéro: 20 €

© Éditions Karthala, 2019

Conception graphique: Bärbel Müllbacher

Photo de couverture: Sur le plateau de tournage du film Roti (2017) de Kunle Afolayan.

© Alessandro Jedlowski.

SOLIDARITÉ AVEC FARIBA ADELKHAH ET ROLAND MARCHAL, PRISONNIERS SCIENTIFIQUES	5
---	---

LE DOSSIER

L'audiovisuel africain et le capitalisme global

INTRODUCTION AU THÈME

AFRIQUES AUDIOVISUELLES : APPRÉHENDER LES TRANSFORMATIONS CONTEMPORAINES AU PRISME DU CAPITALISME GLOBAL.....	7
--	---

Alessandro Jedlowski

SYSTÈME D, MARGINALISATION ET ÉMANCIPATION DANS LE CINÉMA NIGÉRIAN : ARTS DE « FAIRE AVEC » UNE ACCUMULATION D'INTERMÉDIAIRES.....	29
---	----

Anouk Batard

THE POLITICAL ECONOMY OF THE HAUSA POPULAR CULTURAL INDUSTRIES ..	59
---	----

Abdalla Uba Adamu

GOMBO ET ENTREPRENEURIAT, OU L'INDUSTRIE AUDIOVISUELLE IVOIRIENNE EN DEVENIR	85
---	----

Julie Dénommée

THE GROUNDS OF CIRCULATION: RETHINKING AFRICAN FILM AND MEDIA ...	105
---	-----

Brian Larkin

LES ÉVOLUTIONS RÉCENTES DU CINÉMA NIGÉRIAN : NOLLYWOOD EN DÉBAT, coordonné par Alessandro Jedlowski	127
--	-----

LES PARADIGMES UNIVERSITAIRES FACE AUX MÉTAMORPHOSES DE NOLLYWOOD	129
--	-----

Jonathan Haynes

À PROPOS DE NOLLYWOOD ET DES RECHERCHES SUR LE CINÉMA AFRICAIN.....	143
--	-----

Akin Adesokan

NOLLYWOOD: LE SUJET INSAISSISSABLE	153
--	-----

Moradewun Adejunmobi

RECHERCHES

UN EXCLU PEUT-IL ÊTRE CITOYEN ? ENJEUX TRANSNATIONAUX ET EFFETS D'EXTRAVERSION DANS LA CONSTRUCTION DES BIO CITOYENNETÉS HOMOSEXUELLES AU CAMEROUN	161
--	-----

Larissa Kojoué

JEUNES ENTREPRENANTS DE LA TÉLÉPHONIE MOBILE À ABIDJAN : DU LIEN SOCIAL ENTREPRENEURIAL AU SERVICE DE L'EXPLOITATION ÉCONOMIQUE	181
---	-----

Hannah Schilling et Ousmane Dembélé

LECTURES**LA REVUE DES LIVRES 202**

Ann H. Kelly, Frédéric Keck et Christos Lynteris (dir.), *The Anthropology of Epidemics* (par Frédéric Le Marcis)

Silvia Bruzzi, *Islam and Gender in Colonial Northeast Africa: Sitti Alawiyya, the Uncrowned Queen* (par Anne Hugon)

Jean-Loup Amselle, *Islams africains : la préférence soufie* (par Vincent Foucher)

Theo Ngongang-Ouandji, *Nos années 80. On va faire comment ?* (par Fred Eboko)

Raphaël Botiveau, *Organise or Die? Democracy and Leadership in South Africa's National Union of Mineworkers* (par Judith Hayem)

Jon Soske, *Internal Frontiers: African Nationalism and the Indian Diaspora in Twentieth-Century South Africa* (par James R. Brennan)

SOLIDARITÉ AVEC FARIBA ADELKHAH ET ROLAND MARCHAL, PRISONNIERS SCIENTIFIQUES

Deux de nos amis et collègues ont été arrêtés en Iran en juin dernier : Fariba Adelkhah, anthropologue, directrice de recherche au Centre de recherches internationales de Sciences Po, et Roland Marchal, sociologue, chercheur CNRS lui aussi au Ceri et ancien rédacteur en chef de *Politique africaine* de 2002 à 2005. Tous deux sont incarcérés depuis plus de quatre mois à la prison d'Evin à Téhéran, comme plusieurs autres prisonniers scientifiques détenus dans ce pays.

Fariba est l'une des spécialistes les plus fines de l'Iran postrévolutionnaire. Ses premiers travaux portaient sur les femmes et la Révolution islamique. Choissant des terrains difficiles, elle travaillait plus récemment sur la circulation des clercs chiites entre l'Afghanistan, l'Iran et l'Irak.

Roland est, tout comme Fariba, un travailleur acharné, ayant à son actif des décennies de recherche sur les conflits en Somalie, au Tchad, au Soudan, en Centrafrique ou plus récemment au Mali. Ses travaux ont notamment constitué un apport considérable dans le champ de l'étude des guerres civiles, en Afrique et dans le monde.

Nous ne pouvons qu'être profondément affectés et révoltés face au prolongement sans fondement de leur incarcération. Nous sommes solidaires de l'action du Fonds d'analyse des sociétés politiques dont Fariba et Roland sont des membres fondateurs. Dès leur arrestation, le Fasopo a immédiatement mobilisé une communauté de chercheurs. Nous sommes à leur côté pour réitérer la demande en faveur de leur libération immédiate, et dans cette attente, la suspension de toute coopération scientifique et culturelle avec l'Iran, hormis l'accueil des étudiants iraniens actuellement en Europe. Nous invitons les universités françaises et européennes à interrompre immédiatement leurs échanges avec l'Iran, aussi bien dans le domaine des sciences dites « dures » que dans celui des sciences sociales. Nous appelons aussi les universitaires, partout dans le monde, à exprimer leur solidarité avec nos amis et collègues, ainsi qu'avec tous les prisonniers scientifiques détenus en Iran et partout dans le monde.

Fariba et Roland sont du même acabit : celui d'intellectuels internationalement reconnus extrêmement actifs sur la scène académique, totalement dévoués à leurs recherches et portés par des valeurs d'honnêteté intellectuelle et d'éthique professionnelle bien éloignées des accusations auxquelles ils font

face à présent. Ce sont deux voix fortes du champ académique qui, en plus de manquer cruellement à leurs famille, amis et collègues, manquent également à notre communauté scientifique.

Nous les assurons, ainsi que leur famille, de notre soutien indéfectible et resterons mobilisés jusqu'à leur libération à tous deux.

Le comité de rédaction et l'Association des chercheur-e-s de *Politique africaine* (ACPA)

ACPA

Politique africaine

LE DOSSIER

L'audiovisuel africain et le capitalisme global

COORDONNÉ PAR ALESSANDRO JEDLOWSKI

INTRODUCTION AU THÈME

AFRIQUES AUDIOVISUELLES : APPRÉHENDER LES TRANSFORMATIONS CONTEMPORAINES AU PRISME DU CAPITALISME GLOBAL

Au cours des trois dernières décennies, le secteur audiovisuel africain a subi des transformations radicales. L'innovation technologique et les processus de libéralisation politique et économique ont rendu la production et la distribution des médias accessibles à des segments de la population qui n'avaient jusque-là guère pu jouer un rôle actif dans ces secteurs. Au cours des premières années qui ont suivi l'indépendance de la plupart des pays d'Afrique subsaharienne, l'économie de la production et de la diffusion des médias audiovisuels était principalement contrôlée par les nouveaux gouvernements indépendants et par des bailleurs de fonds étrangers (notamment liés aux institutions des anciennes métropoles), ce qui a eu un impact fondamental sur le genre et la qualité des contenus produits. Tout en étant orientées vers les publics africains qu'elles avaient souvent l'objectif d'émanciper politiquement, la majorité de ces premières productions ont surtout circulé dans des réseaux internationaux en raison du manque généralisé d'infrastructures et de l'absence de circuits de distribution économiquement viables¹. En effet, à cette époque, la majorité des salles cinématographiques du continent était contrôlée par des businessmen (souvent européens ou d'origine étrangère)

1. Voir O. Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1996; M. Diawara, *African Cinema: Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992; N. F. Ukadike, *Black African Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1994. Ce cadre général s'applique plus difficilement aux contextes nigérian et ivoirien, où des productions cinématographiques locales à vocation commerciale sont apparues dès les années 1970 grâce à l'œuvre de réalisateurs tels qu'Henri Duparc en Côte d'Ivoire, ou Hubert Ogunde, Eddie Ugbomah et Ade Afolayan au Nigeria.

adoptant un modèle économique avec des risques minimaux, consistant à distribuer principalement des films commerciaux américains, français ou indiens achetés à bas pris sur les marchés internationaux. Et les télévisions locales, là où elles existaient, avaient tendance à diffuser principalement des programmes éducatifs et d'information fortement contrôlés par les régimes en place, ou des produits d'importation à bas coût, souvent obtenus dans le cadre d'accord de coopération audiovisuelle avec des institutions des anciennes métropoles².

Au cours des années 1990 et au début des années 2000, ces acteurs traditionnels ont été progressivement marginalisés par l'émergence d'une économie de petits entrepreneurs qui produisaient des contenus médiatiques avec des budgets limités et des technologies bas de gamme, destinés à une distribution locale *via* des réseaux principalement informels³. Les industries de la vidéo qui ont vu le jour dans des pays comme le Nigeria, le Ghana, le Kenya, la Tanzanie, l'Ouganda, l'Éthiopie ou le Cameroun⁴, ainsi que les secteurs de production télévisuelle privés émergeant dans des pays comme la Côte d'Ivoire ou la République démocratique du Congo⁵ sont les meilleurs exemples d'une telle dynamique qui, sans se substituer entièrement aux pratiques préexistantes⁶, a tout de même contribué à remodeler profondément

2. Le cas de Canal France international (CFI), agence française de coopération média, est particulièrement intéressant dans ce cadre. Voir le texte de Dénommé dans ce numéro.

3. Voir R. Lobato, *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*, Londres, British Film Institute, 2012.

4. Voir D. Dipio, « A Historical Overview of the Ugandan Film Industry », in F. Ogunleye (dir.), *African Film: Looking Back and Looking Forward*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2014, p. 232-255; C. Garritano, *African Video Movies and Global Desires: A Ghanaian History*, Athens, Ohio University Press, 2013; J. Haynes (dir.), *Nigerian Video Film: Revised and Expanded Edition*, Athens, Ohio University Press, 2000; J. Haynes, *Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres*, Chicago, University of Chicago Press, 2016; B. Meyer, *Sensational Movies: Video, Vision, and Christianity in Ghana*, Berkeley, University of California Press, 2015; M. Krings et O. Okome (dir.), *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 2013; M. Krings et U. Reuster-Jahn (dir.), *Bongo Media Worlds: Producing and Consuming Popular Culture in Dar es Salaam*, Cologne, Rüdiger Köppe Verlag, 2014; B. Larkin, *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham, Duke University Press, 2008; G. Santanera, « "Films that Don't Seem Cameroonian": Professional Video Making and Self-Styling Among Douala Youth », *Africa*, vol. 89, n° 1, 2019, p. 165-186; M. W. Thomas, A. Jedlowski et A. Ashagrie (dir.), *Cine-Ethiopia: The History and Politics of Film in the Horn of Africa*, East Lansing, Michigan State University Press, 2018.

5. Voir J. Dénommée, « Between Sitcoms and Telenovelas: The Unrecognized Role of Edutainment in Defining Ivorian Televisual Genre », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 31, n° 2, 2019, p. 242-256; K. Pye, *The Making of the Pentecostal Melodrama: Religion, Media and Gender in Kinshasa*, Oxford, Berghahn Books, 2012.

6. Comme plusieurs études le démontrent, l'explosion de la production cinématographique commerciale en format vidéo ne s'est pas substituée aux formes de cinéma africain d'auteur qui l'ont précédée. Les deux phénomènes ont continué à se développer parallèlement, en s'influençant réciproquement. Voir M. Diawara, *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*, New York/Munich,

la réalité des médias audiovisuels africains, ainsi que les cadres théoriques adoptés pour les étudier. Un phénomène similaire pourrait être observé au niveau des industries africaines des médias d'information, même si celles-ci font l'objet d'une littérature différente dont l'analyse va au-delà du cadre de la discussion menée dans ce numéro⁷. Ce qu'il est important de souligner ici, c'est que, dans un paysage médiatique africain en pleine transformation, l'industrie de l'audiovisuel a pris une place encore plus centrale, au carrefour de technologies « anciennes » (telle que la télévision) et nouvelles (telles qu'Internet et la téléphonie mobile): ces différentes technologies, tout en opérant sous des régimes infrastructurels très différents, ont comme point commun de placer la distribution de contenus audiovisuels au centre de leur modèle économique⁸.

La production audiovisuelle africaine des premières décennies a été principalement analysée à travers le paradigme théorique, d'inspiration militante, du « *Third Cinema*⁹ ». Proposée initialement par les réalisateurs sud-américains Octavio Getino et Fernando Solanas¹⁰, cette théorie met en exergue un cinéma anticolonial et politiquement engagé, qui se déclare anti-commercial, par opposition au cinéma réputé hégémonique (le « *First Cinema* » produit par les grandes industries cinématographiques comme Hollywood), et anti-élitiste, par opposition au cinéma d'auteur des avant-gardes européennes (le « *Second Cinema* » réalisé, par exemple, par la Nouvelle Vague française). Comme nous le verrons plus en détail, l'adoption de cet appareil théorique par la plupart des premiers spécialistes du cinéma africains les a poussés à

Prestel, 2010; L. Dovey, *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, Londres/New York, Palgrave Macmillan, 2015; M. Saul et R. A. Austen (dir.), *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*, Athens, Ohio University Press, 2010; A. Tcheuyap, *Postnationalist African Cinemas*, Manchester, Manchester University Press, 2011.

7. Pour un aperçu de cette littérature, voir L. M. Bourgault, *Mass Media in Sub-Saharan Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1995; S. Capitant et M.-S. Frère, « Les Afriques médiatiques. Introduction thématique », *Afrique contemporaine*, n° 240, 2011, p. 25-41.

8. Voir S. Nkomo, « Tech Trends in the African News Media Space », *Afrobaromètre*, 20 novembre 2015, <<https://afrobarometer.org/fr/blogs/blog-tech-trends-african-news-media-space>>, consulté le 24 octobre 2019. Voir aussi C. Ithurbide et V. Rivron, « Industries culturelles et plateformes numériques dans les Suds: des reconfigurations sociales et spatiales en question », *Les cahiers d'Outre-Mer*, n° 277, 2018, p. 5-36; M. Adejunmobi, « African Film's Televisual Turn », *Cinema Journal*, vol. 54, n° 2, 2015, p. 120-125.

9. Voir N. F. Ukadike, *Black African Cinema*, op. cit.; I. Bakari et M. B. Cham (dir.), *African Experiences of Cinema*, Londres, British Film Institute, 1996. Voir également A. R. Guneratne et W. Dissanayake (dir.), *Rethinking Third Cinema*, Londres, Routledge, 2003. Pour une critique détaillée de cette approche, voir A. Tcheuyap, *Postnationalist African Cinemas*, op. cit.

10. F. Solanas et O. Getino, « Towards a Third Cinema », in B. Nichols (dir.), *Movies and Methods: An Anthology. Volume I*, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 44-64. Voir aussi N. F. Ukadike, « Video Booms and the Manifestations of "First" Cinema in Anglophone Africa », in A. R. Guneratne et W. Dissanayake (dir.), *Rethinking Third Cinema*, op. cit., p. 126-145.

Images 1 et 2. Affiches de *Le mandat* (1968) de Sembène Ousmane et de *Soleil Ô*, de Med Hondo, deux des films africains des premières années interprétés à travers la théorie du « Third Cinema »



rejeter en dehors de leur champ de recherches toute forme de cinéma qu'ils jugeaient orientée vers le succès commercial, empêchant ainsi la formulation d'un arsenal conceptuel capable d'interpréter les spécificités d'un cinéma qui ne soit pas explicitement politisé.

A contrario, la nouvelle production vidéo a été étudiée principalement à travers des concepts et des outils méthodologiques proposés par des anthropologues, tels que Karin Barber et Johannes Fabian, dans leurs études des cultures populaires urbaines africaines postcoloniales¹¹. Selon cette perspective, la production émergente de médias audiovisuels africains devait être comprise comme l'expression d'« industries culturelles artisanales [...] qui existent parallèlement aux industries culturelles monopolistiques, étatiques et privées, et qui s'engagent dans diverses formes de compétition et de contestation de l'État et des industries privées [globales]¹² ». La plupart

11. Voir K. Barber, « Popular Arts in Africa », *African Studies Review*, vol. 30, n° 3, 1987, p. 1-78; K. Barber (dir.), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1997; J. Fabian, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1978; J. Fabian, *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Ann Arbor, Wisconsin University Press, 1990. Pour une utilisation de cette approche pour l'étude des industries vidéo, voir J. Haynes (dir.), *Nigerian Video Film...*, op. cit.; L. Bisschoff et A. Overbergh, « Digital as the New Popular in African Cinema? Case Studies from the Continent », *Research in African Literatures*, vol. 43, n° 4, 2012, p. 112-127; S. Newell et O. Okome, *Popular Culture in Africa: The Episteme of the Everyday*, Londres, Routledge, 2013.

12. M. A. Peterson, *Anthropology and Mass Communication: Media and Myth in the New Millennium*, Oxford, Berghahn Books, 2003, p. 199-200.

des recherches sur ces nouvelles industries africaines de l'audiovisuel ont en particulier mis en évidence la proximité sociale et culturelle entre les producteurs et les consommateurs de ces produits médiatiques¹³. Vus sous cet angle, les contenus des nouveaux médias, ainsi que les processus économiques et sociaux à l'origine de leur production ont été considérés comme des fenêtres ouvertes sur des formes émergentes de « politique par le bas¹⁴ », dont l'étude pouvait permettre aux chercheurs de comprendre les processus de création de formes particulières d'« afromodernité¹⁵ ».

Le succès panafricain et mondial des nouvelles industries audiovisuelles africaines, telles que le « Nollywood » nigérian, a semblé aller dans le sens du point de vue techno-optimiste sur l'impact de l'innovation technologique sur la démocratisation des processus de production et de diffusion des médias, et a ainsi davantage encouragé les initiatives des organisations internationales et les investissements des entreprises privées en faveur des industries créatives comme moyen de promouvoir la démocratie et le développement en Afrique¹⁶. En 2014, après l'adoption de nouvelles modalités de calcul du PIB incluant un plus grand nombre de données relatives aux industries créatives locales, le Nigeria est devenu la plus grande économie africaine. Si d'un point de vue analytique, cette opération confirme la capacité presque magique des chiffres à influencer la réalité, évoquée par Tejaswini Ganti en référence à l'industrie cinématographique indienne¹⁷, elle a également eu un impact considérable

13. Il convient de souligner ici que la majeure partie des études traitant de ces nouvelles industries des médias a été publiée en anglais et a porté sur des études de cas réalisées dans des pays anglophones (tels que le Nigeria, le Ghana, le Kenya et la Tanzanie). Cependant, un nombre important de publications récentes a contribué à rapprocher les études anglophones et francophones sur les médias africains, diversifiant ainsi également l'éventail des approches théoriques adoptées pour analyser ces phénomènes. Voir par exemple P. Caillé et C. Forest (dir.), *Regarder des films en Afriques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017 ; C. Forest (dir.), *Produire des films. Afriques et Moyen Orient*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

14. J.-F. Bayart, A. Mbembe et C. Toulabor, *Le politique par le bas : contribution à une problématique de la démocratie en Afrique noire*, Paris, Karthala, 1992. Voir aussi J. Haynes, « Political Critique in Nigerian Video Films », *African Affairs*, vol. 105, n° 421, 2006, p. 511-533 ; J. McCall, « The Pan-Africanism we Have: Nollywood's Invention of Africa », *Film International*, vol. 5, n° 4, 2007, p. 92-97.

15. J. Comaroff et J. L. Comaroff, « Notes on Afromodernity and the Neo World Order: An Afterword », in B. Weiss (dir.), *Producing African Futures: Ritual and Reproduction in a Neoliberal Age*, Leiden, Brill, 2004, p. 329-348.

16. Comme le soulignent Christine Ithurbide et Vassili Rivron, « le numérique est devenu un élément central des discours sur le développement, relayé par les institutions internationales (Banque mondiale, Unesco) en particulier dans les pays du Sud, occupant une place de plus en plus importante dans les politiques publiques nationales et locales » (C. Ithurbide et V. Rivron, « Industries culturelles et plateformes numériques dans les Suds... », art. cité, p. 30). Voir Prud et Unesco, *Creative Economy Report 2013: Special Edition*, New York/Paris, United Nations Development Program/Unesco, 2013. Voir également C. De Beukelaer, *Developing Cultural Industries: Learning from the Palimpsest of Practice*, Bruxelles, European Cultural Foundation, 2015.

17. T. Ganti, « Fuzzy Numbers: The Productive Nature of Ambiguity in the Hindi Film Industry », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 35, n° 3, 2015, p. 451-465.

sur les discours locaux et internationaux concernant le secteur audiovisuel africain, attirant davantage d'investisseurs internationaux.

Ces processus ont été accompagnés par des innovations technologiques qui ont eu un impact majeur sur la distribution des contenus audiovisuels à travers le continent. D'une part, suivant une tendance mondiale à la dématérialisation de la circulation des médias, les technologies de distribution matérielles, telles que les cassettes vidéo, les VCD et les DVD, ont été progressivement remplacées par des formes immatérielles de diffusion, telles que le streaming, les plateformes de vidéo à la demande, ou le partage de fichiers *via* des clés USB, des téléphones mobiles et des appareils Bluetooth¹⁸. D'autre part, la transition à l'échelle continentale de la radiodiffusion analogique à la radiodiffusion numérique, qui selon l'échéance fixée par l'agence des Nations Unies pour les télécommunications (Union internationale des télécommunications, UIT) devra être réalisée à l'échelle globale entre 2015 et 2020, a renouvelé l'économie de la radiodiffusion africaine, en multipliant l'offre de contenu et en rapprochant le public du petit écran, tout en l'éloignant des magnétoscopes et des lecteurs DVD. Comme l'a souligné Claude Forest, le retard technologique que le secteur audiovisuel africain avait accumulé au cours de ses premières décennies d'existence a radicalement amplifié l'impact des innovations récentes, en ouvrant des perspectives sans précédent, mais en induisant également des conséquences parfois controversées¹⁹.

Ce dossier se concentre sur ces transformations plus récentes afin d'analyser leur impact sur l'économie et la politique de la production et de la distribution audiovisuelle en Afrique, tout en mettant en question les cadres théoriques et méthodologiques que nous adoptons en tant que chercheurs pour les étudier. Dans cette optique, le Nigeria reste un cas d'étude incontournable à même d'influencer le débat sur les transformations du secteur audiovisuel à l'échelle continentale. Pour cette raison, une section de ce numéro est entièrement dédiée aux transformations récentes de l'industrie audiovisuelle de ce pays et à une réflexion critique sur les approches utilisées pour les analyser, grâce aux contributions de trois chercheurs qui ont fortement marqué les études sur ces phénomènes au cours des dernières années : Jonathan Haynes, Akin Adesokan et Moradewun Adejunmobi. Cette réflexion critique prolonge un débat que les textes du dossier (par Anouk Batard, Abdalla Uba Adamu, Julie Dénommée et Brian Larkin) permettent à la fois d'encadrer et de dépasser, grâce à des propositions théoriques et méthodologiques innovantes, ainsi que par la richesse des données empiriques analysées.

18. Voir A. Jedlowski, « African Media and the Corporate Takeover: Video Film Circulation in the Age of Neoliberal Transformations », *African Affairs*, vol. 116, n° 465, 2017, p. 671-691.

19. C. Forest, « L'industrie du cinéma en Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 238, 2011, p. 64.

Images 3 et 4. Couvertures des VCD des films *Living in Bondage* (1992) et *Glamour Girls* (1994), produits par Kenneth Nnebue



HISTORICISER LES ÉTUDES SUR L'AUDIOVISUEL AFRICAIN

La nouvelle vague de production audiovisuelle à faible budget qui a émergé au cours des années 1990 et au début des années 2000 a été principalement interprétée, comme nous l'avons déjà mentionné, à l'aune du concept de culture populaire. Ainsi, des vidéos tels que *Living in Bondage* (1992, image 3) ou *Glamour Girls* (1994, image 4), œuvres fondatrices du canon nollywoodien, ont été interprétées comme des produits syncrétiques, émergeant d'un secteur informel existant en dehors des radars de l'État, dans lesquels la réalité des sociétés africaines postcoloniales trouve son miroir, et se reconnaît comme étant soumise à un désir d'acquisition inépuisable et à une logique de satisfaction magique de ce même désir – une logique à même de rendre intelligibles des processus d'accumulation du capital qui, dans le Nigeria post-boom pétrolier, auraient perdu tous liens avec les mécanismes traditionnels de production de la richesse²⁰.

Toutefois, comme plusieurs chercheurs dans le domaine des études sur Nollywood l'ont suggéré au cours des dernières années, Nollywood, ainsi que d'autres industries audiovisuelles similaires à travers le continent évoluent

20. J. Haynes et O. Okome, «Evolving Popular Media: Nigerian Video Films», *Research in African Literatures*, vol. 29, n° 3, 1998, p. 106-128; P. Ugor, «Nollywood and Postcolonial Predicaments: Transnationalism, Gender, and the Commoditization of Desire in *Glamour Girls*», in M. Krings et O. Okome (dir.), *Global Nollywood...*, op. cit., p. 158-178. Voir aussi J. Comaroff et J. L. Comaroff, «Millennial Capitalism: First Thoughts on a Second Coming», *Public Culture*, vol. 12, n° 2, 2000, p. 291-343.

Image 5. Matériel publicitaire en ligne du film *The Bling Lagosians* (2019) de Bola Austen-Peters



désormais vers de nouveaux modèles économiques²¹, qui les amènent à s'orienter vers d'autres publics en produisant des contenus aux caractéristiques narratives et esthétiques fort différents, à même d'incarner les transformations engendrées par l'impact du néolibéralisme sur les sociétés africaines – et donc de célébrer « le 1 % du 1 % » des élites continentales, comme la récente production nollywoodienne *The Bling Lagosians* (2019, image 5) se proposait explicitement de le faire²². Dans ce contexte, des compagnies de média locales

21. Sur Nollywood, voir A. Jedlowski «From Nollywood to Nollywood: Processes of Transnationalization in the Nigerian Video Film Industry», in M. Krings et O. Okome (dir.), *Global Nollywood...*, op. cit., p. 25-45; J. Haynes, «“New Nollywood”: Kunle Afolayan», *Black Camera*, vol. 5, n° 2, 2014, p. 53-73; M. Adejunmobi, «Neoliberal Rationalities in Old and New Nollywood», *African Studies Review*, vol. 58, n° 3, 2015, p. 31-53; C. Ryan, «New Nollywood: A Sketch of Nollywood's Metropolitan New Style», *African Studies Review*, vol. 58, n° 3, 2015, p. 55-76. Sur d'autres industries audiovisuelles africaines, voir C. Garritano, *African Video Movies and Global Desires...*, op. cit.; A. Jedlowski, «African Videoscapes: Southern Nigeria, Ethiopia and Côte d'Ivoire in Comparative Perspective», in K. W. Harrow et C. Garritano (dir.), *A Companion to African Cinema*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018, p. 293-314; B. Tadesse, «The New Frontiers of the Ethiopian Television Industry: TV Serials and Sitcoms», in M. W. Thomas et al., *Cine-Ethiopia...*, op. cit., p. 141-160.

22. Au Nigeria, cette forme de productions, caractérisée par des budgets plus conséquents, une distribution principalement en salle ou à travers des plateformes internet et s'adressant prioritairement à l'élite locale ou à la diaspora, est souvent identifiée par les termes de «Nouveau Nollywood» («New Nollywood»), pour la distinguer à la fois des productions plus informelles des deux décennies précédentes (le «Nollywood classique» ou «Old Nollywood») et de la nouvelle génération de productions «d'auteur» qui commence à se faire connaître dans les festivals internationaux grâce au travail de réalisateurs et de producteurs indépendants tels que Abba Makama, Ema Edosio ou C. J. «Fiery» Obasi. Voir les articles de Haynes, Adejunmobi, Batard et Larkin dans ce numéro pour une discussion des controverses autour de la définition de ce phénomène.

et internationales, telles que la française Canal+, la sud-africaine Multichoice, la nigérienne-américaine iROKO et la chinoise StarTimes, jouent un rôle majeur, et concourent à restructurer en profondeur les réseaux de circulation de ces contenus audiovisuels, ainsi que les processus économiques déterminants leur production²³.

Du fait de ces transformations, les outils conceptuels et méthodologiques offerts par l'anthropologie de la culture populaire africaine, ou par la théorie du « *Third Cinema* » utilisée auparavant, semblent être devenus, du moins partiellement, obsolètes²⁴. Comment comprendre les processus de formation et de consolidation des nouvelles industries culturelles africaines étroitement liées aux mécanismes mondiaux d'accumulation du capital ? Quels cadres conceptuels et quelles théories pourraient être élaborés pour comprendre les évolutions économiques du secteur audiovisuel africain au cours des dernières années ? Si l'influence croissante des entreprises globales de média sur le secteur audiovisuel africain peut être rattachée à des processus de transformation néolibérale à l'échelle mondiale, elle est également liée à une dynamique de plus long terme et à une histoire africaine spécifique d'extraversion, de « tradition de l'invention », de mimesis et d'adaptation²⁵. Nous avons donc besoin de cadres analytiques permettant de mettre en évidence les continuités et les discontinuités que les modèles économiques émergents entretiennent avec les formes précédentes.

Une première proposition importante allant dans ce sens consiste à mettre en lumière l'historicité des phénomènes analysés, afin d'éviter le piège des reconstructions historiques trop schématiques, souvent utilisées pour retracer l'évolution des industries audiovisuelles en Afrique. En premier lieu, il est nécessaire d'identifier les trajectoires convergentes entre capitalisme global et formes endogènes d'accumulation de capital et de marchandisation de la culture²⁶. Par exemple, une histoire des processus de formalisation et d'internationalisation de l'économie de Nollywood ne peut pas être complète si nous ne prenons pas en considération l'histoire de l'entrepreneuriat local

23. Voir Haynes dans ce numéro.

24. Voir aussi J. Haynes, « Keeping Up: The Corporatization of Nollywood's Economy and Paradigms for Studying African Screen Media », *Africa Today*, vol. 64, n° 4, 2018, p. 3-29.

25. J.-F. Bayart, « Africa in the World: A History of Extraversion », *African Affairs*, vol. 99, n° 395, 2010, p. 217-267 ; J. Guyer, « Traditions of Invention in Equatorial Africa », *African Studies Review*, vol. 39, n° 3, 1996, p. 1-28 ; M. Krings, *African Appropriations: Cultural Difference, Mimesis, and Media*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

26. J'utilise cette expression de « capitalisme global » en m'inspirant ici principalement du travail de David Harvey et de son analyse des transformations spatiales et temporelles du capitalisme dans le monde contemporain. Voir D. Harvey, *Spaces of Global Capitalism: A Theory of Uneven Geographical Development*, Londres, Verso, 2006. Sur la longue durée du capitalisme et des processus de marchandisation en Afrique, voir les contributions d'Adesokan et Adamu dans ce numéro.

et les stratégies d'extraversion économique et politique des élites nigériane sur la longue durée, notamment dans le secteur audiovisuel²⁷. Ainsi, si une approche encadrée par la théorie des cultures populaires (dans ses actualisations les plus récentes²⁸) peut encore offrir des outils conceptuels à même de faciliter l'analyse des transformations en cours, elle peut le faire seulement en reconnaissant la nécessité de rester vigilant face aux risques d'idéalisation de ces formes de production culturelle et de leur potentiel (imaginé ou réel) de subversion économique ou politique²⁹. La coexistence et l'interpénétration de formes culturelles populaires, de processus locaux d'accumulation du capital et d'exploitation de la main-d'œuvre, et des dynamiques du capitalisme global ont une histoire sur le long terme : c'est en reconnaissant et en analysant cette dimension historique que nous pouvons rétablir la pertinence d'une approche étudiant la production audiovisuelle africaine contemporaine au prisme de la théorie des cultures populaires³⁰.

Un chemin inverse et complémentaire est également possible. Il consiste à reconnaître que l'autre approche dominante dans le paysage des études sur la production audiovisuelle africaine des dernières décennies – la théorie militante du « *Third Cinema* » – n'est pas, comme on a souvent voulu le croire, une approche exclusivement centrée sur l'analyse dogmatique des contenus politiques de la production cinématographique africaine postindépendance³¹. Au contraire, comme Brian Larkin le montre très clairement dans sa contribution à ce numéro, il s'agit d'une approche intéressée, depuis le départ, à l'analyse des enjeux politiques *et* économiques de la production et de la circulation d'images africaines (en Afrique et dans le monde). La généalogie qu'en propose Brian Larkin permet de mettre en avant une continuité entre cette approche théorique et les approches adoptées par les études plus récentes analysant la production audiovisuelle contemporaine, attentives à la dimension commerciale de l'art ainsi qu'aux contraintes imposées sur sa circulation par le capitalisme global³². Il s'agit donc de reconnaître, avec

27. Voir J.-F. Bayart, « Africa in the World... », art. cité ; T. Forrest, *The Advance of African Capital: The Growth of Nigerian Private Enterprise*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1994.

28. K. Barber, *A History of African Popular Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018 ; S. Newell et O. Okome, *Popular Culture in Africa...*, *op. cit.*

29. Voir aussi K. Pype et A. Jedlowski, « Anthropological Approaches to Media in Africa », in R. R. Grinker, E. F. Gonçalves, C. B. Steiner et S. Lubkemann (dir.), *A Companion to the Anthropology of Africa*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2019, p. 351-374.

30. Pour une réflexion sur l'applicabilité de ce paradigme théorique aux transformations contemporaines de l'audiovisuel africain, voir aussi la contribution d'Adejunmobi dans ce numéro.

31. Une approche que Tcheuyap définit comme « extrêmement normatif, sinon autoritaire », A. Tcheuyap, *Postnationalist African Cinemas*, *op. cit.*, p. 5.

32. Voir aussi les contributions de Haynes, Adamu et Dénommé dans ce numéro.

Lindiwe Dovey et Alexie Tcheuyap³³, que les premiers chercheurs s'occupant de cinéma africain ont eu tendance à ne se concentrer *que* sur la dimension politique de ce cinéma, tout en donnant l'impression que les premiers cinéastes africains n'étaient pas conscients des enjeux commerciaux caractérisant leur travail. Mais les réalisateurs et les producteurs africains – ceux qui étaient actifs dans les premières années après les indépendances et ceux qui sont sur le devant de la scène aujourd'hui – sont bien conscients du fait que, « si nous acceptons que la valeur et la signification des films dépendent de leurs contextes de distribution, d'exhibition et de réception, il est impossible d'envisager une dichotomie entre culture et commerce³⁴ ».

Une étude des coproductions internationales qui ont été réalisées au Nigeria dans les années 1970 et 1980, ou une analyse des performances économiques de certains classiques du cinéma africain d'auteur francophone pourraient, comme Akin Adesokan le suggère dans ce numéro, nous permettre de démonter tout schéma interprétatif binaire et nous ouvrir à la complexité historique du développement du secteur audiovisuel en Afrique – une complexité que les contributions d'Anouk Batard, d'Abdalla Uba Adamu et de Julie Dénommé montrent avec une richesse de détails ethnographiques pour trois industries audiovisuelles africaines contemporaines (celles du Sud du Nigeria, du Nord du Nigeria et de la Côte d'Ivoire respectivement) représentatives de la diversité du paysage audiovisuel subsaharien contemporain. Cette complexité nous oblige à prendre conscience de et à rendre visible dans nos analyses l'existence de ce qu'Akin Adesokan définit comme une « simultanité des sphères », c'est-à-dire la multiplicité et la simultanéité des dimensions sociales, idéologiques et matérielles qui s'articulent autour d'un produit audiovisuel, et qui demandent à être étudiées *ensemble*, sans dissocier l'économique du politique, le matériel de l'esthétique³⁵.

33. L. Dovey, *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, op. cit., p. 20; A. Tcheuyap, *Postnationalist African Cinemas*, op. cit.

34. L. Dovey, *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, op. cit., p. 3. Voir aussi Adesokan dans ce numéro.

35. La réflexion d'Adesokan fait écho aux recommandations que Karin Barber donnait aux chercheurs intéressés par l'analyse des cultures populaires africaines dans son texte fondateur : « Que le but ultime du chercheur soit d'aborder la réalité sociale à travers les arts ou d'approcher les arts à travers leur contexte social, la procédure doit être la même. Dans les deux cas, les arts ne peuvent pas être "lus" sans comprendre à la fois leur nature en tant que constructions esthétiques avec leurs propres principes et conventions, et les situer dans l'univers social spécifique qui est la base de leur expérience. Les méthodes de la critique esthétique doivent être combinées, et de manière non superficielle, à celles des sciences sociales » (K. Barber, « Popular Arts in Africa », art. cité, p. 5).

ETHNOGRAPHIER L'OPACITÉ DU SECTEUR AUDIOVISUEL

Cet agenda de recherche nous invite également à renouveler nos approches méthodologiques. L'accès aux industries informelles de médias des années 1990 et du début des années 2000 semblait aller de soi, car les professionnels des médias souhaitaient généralement se faire connaître à l'international et le secteur ne disposait d'aucun système officiel de protection de la circulation des informations commerciales³⁶. Mais aujourd'hui, la situation évolue rapidement et les recherches sur les industries audiovisuelles africaines peuvent être comparées à ce que les anthropologues et les spécialistes des médias travaillant sur les industries occidentales qualifient de recherche en « milieu difficile³⁷ ». Cela signifie travailler dans des contextes difficiles d'accès, caractérisés par un haut niveau de confidentialité, ce qui nécessite des approches souples et par étapes. Quels types d'outils méthodologiques peuvent être développés pour mener à leur terme des recherches dans ce genre d'environnement ? Où le chercheur peut-il recueillir les informations nécessaires pour analyser les modes de fonctionnement économiques d'entreprises qui créent un avantage commercial vis-à-vis de leurs compétiteurs précisément en dissimulant des informations sur leurs activités, plutôt qu'en en révélant ?

Répondre à ce type de questions oblige le chercheur qui s'intéresse aux industries audiovisuelles africaines à entrer dans un dialogue plus général avec les études de cinéma et l'anthropologie des médias, anglophone en particulier³⁸, qui se sont interrogées sur des stratégies méthodologiques alternatives permettant d'ethnographier des industries de médias de moins en moins accessibles. La fréquentation intime et sur un temps long d'un terrain de recherche défini, telle qu'on peut l'observer par exemple dans les contributions de Jonathan Haynes, d'Anouk Batard ou d'Abdalla Uba Adamu dans ce dossier, semble toujours être la stratégie la plus fructueuse, car elle permet d'avoir accès à des informations et à des opinions généralement

36. Les contributions de Haynes et d'Adejunmobi dans ce numéro nous rappellent toutefois que l'opacité était aussi une caractéristique fondamentale des modes de fonctionnement économique des protagonistes du premier Nollywood.

37. M. David-Ismaïl, L. Dugonjic et R. Lecler, « Analyser les politiques de mondialisation », in J. Siméant (dir.) *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, Paris, CNRS éditions, 2015, p. 47-68.

38. Voir les études incluses dans le sous-champ disciplinaire des « *production studies* », comme J. T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008 ; V. Mayer, M. J. Banks et J. T. Caldwell (dir.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, Londres, Routledge, 2009. Voir aussi les études anthropologiques récentes portant sur l'analyse ethnographique de quelques grandes industries médiatiques, tels que G. Born, *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*, Londres, Vintage, 2005 ; T. Ganti, *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*, Durham, Duke University Press, 2012 ; S. B. Ortner, *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*, Durham, Duke University Press, 2013.

Image 6 et 7. Les terrains de recherche: sur le tournage de *Banana Island Ghost* (2018) et à une table ronde de la «Social Media Week 2017» à Lagos (Nigeria)



Photos: © A. Jedlowski.

contrôlées jalousement par les professionnels, mais rendues disponibles ici grâce à la persévérance du chercheur et aux relations interpersonnelles développées, parfois au bout de plusieurs années, avec des protagonistes de l'industrie étudiée.

Cette stratégie n'est toutefois pas à même de résoudre tous les problèmes d'accès. Partant de l'impossibilité d'accéder au terrain lors de sa recherche sur Hollywood, l'anthropologue américaine Sherry B. Ortner suggère de conduire une ethnographie « par les côtés » (« *sideways*³⁹ »), en se concentrant sur l'observation ethnographique des lieux et des événements dans lesquelles l'industrie produit un discours sur elle-même et le transmet au public (festivals, foires commerciales, fête de gala pour faire se rencontrer les stars et leur public, etc.). Ce genre d'événements donne au chercheur à la fois la possibilité de rencontrer des professionnels, d'en enregistrer le discours public et de développer avec eux des relations personnelles pour obtenir des points de vue plus intimes ; de manière plus générale, il offre également la possibilité d'analyser comment une industrie se met en scène, quelles informations elle

39. S. B. Ortner, « Studying Sideways: Ethnographic Access in Hollywood », in V. Mayer *et al.*, *Production Studies...*, *op. cit.*, p. 175-189.