Le cinéma d'Afrique noire contemporaine : une impossible décolonisation?

Fouhba, Honoré

École Normale Supérieure, Université de Maroua

Institut des Beaux Art et de l'Innovation, Université de Garoua
Courriel : hofou2007@yahoo.fr

À travers des documentaires, des fictions et des publicités, le cinéma colonial a porté un regard stéréotypé et superstitieux sur le continent noir. Cette réalité historique découle de la volonté politico-économique de justifier la nécessité de la présence coloniale en Afrique, à travers la fameuse «mission civilisatrice». L'avènement des indépendances crée alors une rupture, avec la naissance du « cinéma africain », porté par des pionniers comme Paulin Soumanou Vieyra et Sembène Ousmane. Ces derniers ont milité pour que les cinéastes africains s'approprient leur cinéma, dans l'optique de restaurer la vérité sur les réalités socioculturelles, politiques et économiques du continent noir, longtemps falsifiée par la caméra coloniale.

Le présent article, qui a le mérite de poser la focale sur la décolonisation de l'Afrique du point de vue cinématographique - question très peu étudiée –, démontre comment les nobles ambitions des pionniers du cinéma africain sont foulées aux pieds par des cinéastes d'Afrique noire contemporaine. Afin de capter des financements auprès des bailleurs de fonds et autres mécènes culturels, ces cinéastes contemporains réalisent des films qui présentent l'Afrique comme ce continent n'ayant véritablement pas évolué du point de vue anthropologique. Une Afrique mue par la « primitivité » au 21e siècle, et dans laquelle sorcellerie, mariages précoces, excision, sous-scolarisation des jeunes, non-scolarisation de la femme, délinquances juvéniles, défauts des états civils (actes de mariage, de naissance et de décès), maladies hydriques et l'insalubrité… constituent le lot quotidien des populations.

Mots clés : *cinéma africain, décolonisation, films nouveaux, valorisation, Afrique.*

African cinema, between local cultural desires and financial stakes, an impossible decolonization?

Through documentaries, fictions and advertisements, colonial cinema took a stereotypical and superstitious look at the black continent. This historical reality stems from the politico-economic will to justify the necessity of the colonial presence in Africa, through the famous "civilizing mission"). The advent of independence then created a break, with the birth of

“African cinema”, carried by pioneers like Paulin Soumanou Vieyra and Sembène Ousmane. The latter campaigned for African filmmakers to appropriate their cinema, with a view to restoring the truth about the sociocultural, political and economic realities of the black continent, long falsified by the colonial camera. Vieyra and Sembène wanted to contribute to the birth and promotion of a decolonized African cinema, in which the virtues and cultural riches of Africa are extolled. This article, which has the merit of focusing on the question of the decolonization of Africa from the cinematographic point of view, very little studied, demonstrates that the noble ambitions of the founders of African cinema are trampled under the feet of nowadays by African filmmakers. The latter, in order to capture funding from donors and other cultural patrons, produce films that present Africa as a continent that has not really evolved from an anthropological point of view. An Africa driven by "primitivity" in the 21st century, and in which witchcraft, early marriages, excision, under-schooling of young people, non-schooling of women, juvenile delinquency, absent civil documentation (marriage and birth certificates) , water-borne diseases and insalubrity… constitute the daily lot of the populations.

Keywords: *African cinema, decolonization, new films, promotion, Africa.*

Le cinéma d'Afrique noire contemporaine : une impossible décolonisation?

Fouhba, Honoré

Introduction

La présence coloniale en Afrique s'amorce dès la fin du Moyen âge avec l'entrée des explorateurs européens et l'installation de certains comptoirs commerciaux sur le littoral africain. Dès le XIXe siècle, les puissances européennes prennent le relai des explorateurs et commerçants en se lançant dans la « course au drapeau » pour l'occupation de l'Afrique. Mais les rivalités ne tarderont pas à naître entre ces puissances européennes au sujet de l'occupation des territoires africains. Pour discipliner leurs appétits coloniaux, et éviter les affrontements directs entre les puissances européennes, Otto Von Bismarck, chancelier allemand, convoque le congrès de Berlin en l'absence des pays africains. La présence coloniale en Afrique qui va s'étendre jusqu'au début des années 1960 est ainsi rendue officielle avec le congrès de Berlin. Pendant cette longue période coloniale, les puissances occidentales vont développer chez les « Indigènes » le sentiment de puissances dominatrices, impliquant de facto leur soumission (Samia et Mechat, 2014). Au plan culturel, le cinéma sera utilisé comme un moyen de propagande coloniale ; un véritable instrument de falsification des réalités africaines en vue de la justification de la nécessité de la « mission civilisatrice » en Afrique (Balufu Bakupa-Kanyinda, 1995; Coutelet, 2008). Avec l'avènement des indépendances nationales des années 1960, les pionniers du cinéma africain, porté par les Africains, à l'instar de Paulin Soumanou Vieyra et Sembène Ousmane, ont milité pour que les cinéastes africains s'approprient leur cinéma en vue de restaurer la vérité sur les réalités socioculturelles, politiques et économiques du continent noir, longtemps falsifiées par la caméra coloniale (Soumanou Vieyra, 2004/2). Les bâtisseurs du cinéma africain voulaient en effet contribuer à la naissance et à la promotion d'un cinéma décolonisé, dans lequel sont vantées les vertus et les richesses économiques et culturelles de l'Afrique. Mais, les nobles ambitions de ces derniers sont, pour plusieurs raisons, foulées aux pieds par des cinéastes d'Afrique noire contemporaine qui, malgré eux, réalisent des films présentant l'Afrique comme ce continent qui n'a véritablement pas évolué du point de vue anthropologique. Une Afrique mue par la « primitivité » au XXIe siècle, dans laquelle la jeunesse rêve de l'eldorado occidental, et où sorcellerie, mariages précoces, excision, sous-scolarisation des jeunes, non-scolarisation de la femme, délinquance juvénile, défauts des états civils (absence des actes de mariage, de naissance et de décès), maladies hydriques et d'insalubrité… constituent le lot quotidien des populations. Dans cet article qui a le mérite de poser la focale sur la problématique de la décolonisation de l'Afrique du point de

vue cinématographique, très peu étudiée par des chercheurs, l'on soutient l'idée selon laquelle, l'Afrique, par quelques moyens que ce soient, doit parler d'elle-même ; montrer ses valeurs et ses nombreuses potentialités au monde entier. En ce sens, et dans le contexte des avancées technologiques de notre ère, l'industrie cinématographique africaine, miroir de la société africaine, apparait comme l'un des meilleurs moyens qui puisse parler de l'Afrique. Notre réflexion s'inscrit dans la perspective de la pensée décoloniale (Bancel, 2019) qui soutient que l'on ne saurait évoquer l'horizon d'une décolonisation globale des rapports de pouvoirs interindividuels, politiques, géopolitiques et culturels, sans une critique radicale des prétentions hégémoniques de l'Occident, et ce dans tous les domaines. Cette école de pensée, qui remet en cause l'eurocentrisme, dénonce une décolonisation incomplète dans laquelle les hiérarchies raciales, économiques, de genre et culturelles persistent.[1] En nous fondant sur cette école de pensée qui plus est un courant transnational, l'on se demande comment et pourquoi le cinéma africain demeure-t-il influencé par le regard réducteur occidental sur le continent noir. La décolonisation de la pensée cinématographique africaine n'est-elle pas possible ? Telles sont les questions auxquelles l'on tentera d'apporter des éléments de réponses. Notre argumentaire se basera essentiellement sur une approche combinatoire des données écrites, orales (entretiens libres et dirigées avec des réalisateurs) et filmographiques. Elles ont été collectées entre 2015 et 2023 au Cameroun. Ce site de recherche constitue en effet une sorte de laboratoire permettant de comprendre la problématique de la décolonisation de la pensée cinématographique africaine. L'exploitation et l'analyse critique de ces données nous ont conduit premièrement à analyser les enjeux du cinéma colonial en Afrique et, deuxièmement, à la présentation du contexte économique et technologique de réalisation des films au Cameroun. En guise de prospective, l'article se propose d'inviter les cinéastes africains à penser des films nouveaux qui valorisent le continent noir au lieu de le ternir.

Enjeux du cinéma colonial en Afrique

L'on entend par « cinéma colonial » l'ensemble des films réalisés sur l'Afrique par les Occidentaux, les films occidentaux diffusés aux publics africains dans le contexte colonial dans l'optique de justifier la « mission civilisatrice » occidentale en Afrique et de divertir les colons, ainsi que les films à caractères coloniaux produits par des Africains.

[1] Qu'entend-on par « pensée décoloniale » ?-ritimo.

Justification de la « mission civilisatrice » en Afrique

Abdelkader Benali définit le cinéma colonial non pas comme un mode d'appréhension d'une réalité objectivement perçue, mais comme un mode d'appropriation de celle-ci (Benali, 1998). C'est en réalité ce cinéma réalisé par le colon (Vieyra, 1957 : 142-145); un cinéma qui travestit les réalités africaines pour donner une idée presque fausse des pays d'Afrique noire et blanche. Un cinéma qui a tout mis en œuvre pour nier les réalités culturelles africaines et leurs valeurs intrinsèques, afin de justifier la nécessité de la présence coloniale en Afrique dans le cadre de ce qu'ils ont appelé la « mission civilisatrice ». Paulin Soumanou Vieyra abonde dans le même sens lorsqu'il affirme que: « la philosophie colonialiste a voulu et réagi en conséquence pour que ce nouveau moyen d'expression qu'est le cinéma travaille inconditionnellement à la domination blanche » (Vieyra, 2004/2 : 75). Les propos de Soumanou Vieyra trouvent bien leur explication à travers par exemple le film *Promenade en AEF*, réalisé en 1931 par le service intercontinental de l'information et de documentation du ministère des colonies. Il avait pour objectif d'illustrer la mission civilisatrice de la France à travers la construction des centres de santé, la construction du chemin de fer Congo-Océan, etc (Chauvin, 1994 : 143). À bien des égards, le cinéma colonial que Denise Brahimi qualifie de « folklorique ou ethnographique » (Brahimi, 1997 : 16), qui alterne documentaires, fictions et publicités, porte un regard plutôt stéréotypé et superstitieux sur le continent noir. Le but de ce cinéma était en effet double : d'abord, celui de faire des films exotiques pour donner à l'Europe une image déformée de l'Afrique et des Africains ; et ensuite, celui d'entretenir en Afrique l'idée de la supériorité de l'Européen. En prenant l'exemple du cinéma colonial français, Nathalie Coutelet pense que c'est « un genre de cinéma à part », qui

> a servi la propagande française et illustré pour la nation l'œuvre coloniale. Il a ainsi propagé de nombreux mythes et clichés autour des régions investies par la France – Maghreb, Afrique subsaharienne, Indochine –, car le cinéma a recours à des codes de représentation simples et immédiatement identifiables par le public (Coutelet, 2008 : 531).

Coutelet relève en réalité l'usage du cinéma à des fins de propagande et de diffusion de l'idéologie coloniale en Afrique. À l'effet de propagande coloniale, le colon français qu'elle cite ici a prêté à l'Afrique noire une autre identité, une fausse, qui n'a de fondement que des clichés, mythes et stéréotypes. Aux publics métropolitains, sont présentés à travers les films coloniaux, des images plutôt étonnantes d'une Afrique étrange, où les « Indigènes » vont encore nus et où l'archaïsme, la bizarrerie et la barbarie se côtoient. Des films qui présentent des spectacles réifiant et dans lesquelles sont propagées des images réductrices de l'Afrique et de l'Africain. Ces films font l'apologie d'une « mission civilisatrice » des

puissances colonisatrices dans des territoires d'Afrique où régnait ce qu'ils appelaient « sauvagerie des nègres et primitifs ». Abondant dans ce sens, en pensant que le cinéma a été un instrument de propagande coloniale, Bakupa-Kanyinda Balafu affirme que :

> C'est avec le cinéma que les maîtres publicistes de la colonisation trouvèrent l'arme efficace de la colonisation. Pour justifier la « divine mission civilisatrice », l'image filmée, dévalorisant le colonisé, va imprégner davantage les mentalités populaires des métropoles et poser les bases de l'humanitaire, de l'*Afrophobie*, du racisme… (Bakupa-Kanyinda, 1995 : 28)

En réalité, le cinéma colonial est un cinéma qui fait l'apologie du racisme en présentant le Blanc comme le seul héros ou un être humain à part entière. Dans ce cinéma, l'image de l'Afrique est une image de dénigrement, une représentation dépréciative du continent noir, expressément fabriquée par le Blanc, seul détenteur de la caméra en Afrique à l'époque coloniale. L'objectif est de démontrer la supériorité du Blanc sur le Noir et de justifier la nécessité de civiliser les peuples dits « primitifs ». Dans un article publié en 2010 dans la Presse Universitaire de la Pennsylvanie, cet avis est partagé par Tcheuyap qui pense que :

> le pouvoir politique colonial s'était naturellement accompagné du pouvoir de narration et de représentation par lequel le détenteur de la caméra fabriquait, littéralement, une image du Noir conforme à l'imaginaire triomphant, ouvertement raciste, hérité des discours hégémoniques sur " l'infériorité" de peuples qui seraient en mal de colonisation et de "civilisation" (Tcheuyap, 2010 : 59).

À cette citation de Tcheuyap, l'analyse sur le fondement raciste du cinéma colonial se conforte davantage avec quelques titres de films réalisés par des colons tels que : *L'homme du Niger*[2] de Jacques Baroncelli (1939), dont le résumé présente l'Afrique comme un continent de la barbarie et où sévissent les maladies les plus graves et honteuses, *Kaïma danseuse ouled naïl* de Marc de Gastine (1953), *Chez les buveurs de sang* (1930) réalisé par Baron Napoléon Gourgaud, ou encore *Paysans Noirs* de Georges Regnier.

À l'analyse, le film titré *L'homme du Niger* de Jacques Baroncelli (1939), réalisé avec le concours du ministère des Colonies et du gouvernement général de l'Afrique-Occidentale française, a été tourné à Bamako, à Ségou (Mali) et à Markala (Niger) pour ce qui est du cadre africain de tournage. C'est un film qui fait étalage des œuvres du commandant Bréval, un administrateur de colonie qui a coordonné la construction d'un barrage pour fertiliser la région, et une léproserie[3]. Ainsi, sous couvert du divertissement qu'offre le cinéma, la

[2] Pour synopsis, lire : https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_du_Niger.
[3] Dans ce film, l'action philanthropique médecins français est mise en exergue. Comme pour montrer l'élan de cœur et le paternalisme du colon.

construction de ce barrage, la construction et le fonctionnement de la léproserie dont décrit le film sont les fruits types des éloges, de l'exaltation et de la propagande des prouesses militaires et humanitaires coloniales françaises (Coutelet, 2008). L'on dénote à travers ce film la légitimation de l'impératif de la mission civilisatrice et même salvatrice de l'impérialisme occidental en Afrique.

Dans le même sens, *Paysans Noirs* (1941) de Georges Regnier, tourné aux confins de la Haute-Volta et du Soudan français, décrit une scène de vie dans une colonie d'Afrique noire où sont arrivés les bons justiciers européens qui doivent vivre avec les bons paysans noirs et les mauvais nègres. Les mauvais nègres sont des assassins, oppresseurs qui empêchent les bons paysans de travailler. Bien entendu, l'intervention des bons justiciers blancs était requise afin de restaurer l'ordre. Paulin Vieyra analyse ce film en ces termes :

> Nous voyons en filigrane de l'action décrite, la justice du Blanc et les lieux communs habituels : superstitions, fourberie, paresse, sauvagerie du nègre. Si nous regardons plus avant, nous découvrons très rapidement le mythe de l'incapacité du Noir à toute entreprise d'envergure qui rejoint vite l'autre aspect de la mystification, les bienfaits et le caractère désintéressé de la colonisation. À preuve, des hommes blancs luttent, souffrent et meurent pour que le bonheur des Noirs soit, même malgré eux (Vieyra 1957 : 143-144).

Comme ces quelques films dont les scénarios viennent d'être présentés, la plupart des films coloniaux réalisés dans le but de soutenir l'entreprise coloniale en Afrique, présentent l'Afrique comme ce continent des primitifs où, faune, flore et Indigènes sont confondus. En réalité, tous ces stéréotypes raciaux sur une Afrique décrite comme « à l'état de nature, barbare et sauvage », avaient pour seul objectif de légitimer l'entreprise coloniale en Afrique.

De même, pour des raisons de diffusion des valeurs et modèles de consommation occidentaux, le cinématographe fut introduit en Afrique. Ce d'autant qu'il fallait vendre les produits manufacturés aux pays d'Afrique qui devaient servir de débouchés. Ainsi, suite aux bouleversements économiques de l'après Première Guerre mondiale, les besoins de nouveaux marchés vont s'accroître (Kodjo, 1979 : 606-607). C'est pourquoi, des films coloniaux étaient réalisés dans l'optique de contribuer à créer des nouveaux besoins de bien être chez les Africains, et afin que leurs territoires deviennent des marchés de consommations des produits européens.

Dans une autre mesure, le cinéma colonial était un moyen de démonstration du bon usage des capitaux investis dans les territoires d'Outre-Mer. De nombreux films exotiques ou truqués (MEDJIGBODO, 1980 : 375) ont été de ce fait tournés en Afrique pour faire

connaître les beautés et ressources de ces territoires lointains ; montrer les beaux sites, les produits, les industries et les indigènes.[4] Ces films sur les paysages africains et ses richesses naturelles ravivaient ainsi la ferveur métropolitaine et leur adhésion à l'entreprise coloniale dans le continent noir.

Plus tard, le cinéma colonial se voulait comme un moyen de relais de la réussite de l'entreprise coloniale en Afrique. Ces films qui rendaient compte de la participation des troupes africaines aux côtés des puissances colonisatrices dans la cadre des deux guerres mondiales étaient, à n'en point douter, les symboles de la bravoure des soldats africains, mais davantage de la sympathie et de la marque d'adhésion au système impérial (Tamba, 2004 : 97). Pour illustrer nos propos, quelques films comme *Tirailleurs Sénégalais en Alsace* (vers 1910), *Burnous et chéchias* (1941) et *Les troupes africaines ont cent ans* (1957), décrivent inéluctablement la réussite du pacte colonial par le dévouement, la fidélité et la loyauté des soldats africains à la cause française.

Moyen de divertissement des colons en colonies

Les historiens du cinéma situent l'entrée du 7e art dans le continent noir quelques années seulement après son invention. Des sources concordent sur une dizaine d'années après son invention, en 1895 par les frères Lumière avec leur cinématographe. Amadou Hampaté Bâ déclare avoir assisté en 1908 à la première projection cinématographique au Mali. « Je ne me souviens plus exactement du premier film (en 1908) que j'ai vu, mais je me souviens parfaitement de la première projection cinématographique qui a eu lieu dans mon village » (Bâ, 1967 : 9). Les premières projections cinématographiques sont signalées à Brazzaville au Congo en 1916 par un Portugais dans l'optique d'animer son café et augmenter les ventes, et en 1920 par les missionnaires dans le cadre éducatif (Goerg, 2015 : 15). Au Sénégal, des sources indiquent que *L'arroseur arrosé* des frères Lumière était le film dont les premières projections ont eu lieu en 1900 (Tsogo Momo 2016). Au Cameroun, des projections cinématographiques sont signalées dans les hôtels et débits de boissons en 1924, en 1925 et en 1926.[5] Mais Odile Goerg précise qu'à peine dix ans après son invention, le cinéma a parcouru l'Afrique où il s'est implanté (Goerg, 2015 :16).

Dans le continent noir, les premières projections sont l'œuvre des entrepreneurs ambulants. C'étaient des séances inopinées et irrégulières qui se tenaient dans des lieux

[4] Nous pouvons citer entre autres, les films comme : *Greystoke*, *La légende de Tarzan* ou *Gorille* dans la brume dans lesquelles l'Afrique est montrée comme ce paysage écologiste et naturaliste ; comme un véritable jardin d'Eden.
[5] ANY, 1AL1617, Films de propagande pour le Cameroun.

d'attractions diverses des villages, dans des espaces fermés ou ouverts. Compte tenu de son caractère mobilisateur dans le contexte colonial où les projections cinématographiques étaient des moments inédits, l'administration coloniale assurait le contrôle des projections (Goerg, 2017 : 47). Les entrepreneurs ambulants devaient au préalable faire connaitre à l'administration coloniale leur projet de projections et présenter les contenus des films avant d'obtenir des autorisations de diffusion. Odile Goerg cite d'ailleurs le projet d'une tournée de projection dans toute l'Afrique, par Eric Rehsteiner (un citoyen suisse) et son associé belge à l'administration coloniale. Le projet en question stipule :

> Une tournée cinématographique ambulante partant de Dakar pour parcourir les colonies de l'AOF, la Gold Coast et le Nigeria. Nous nous arrêterons deux ou trois jours à chaque ville ou village d'importance, donnant une séance pour Européens ainsi que pour indigènes. Il va sans dire que le programme sera d'intérêt général et moralement sain (actualité, comique, grand spectacle), que nous soumettons volontiers le cas échéant à une censure. ANOM (Archives Nationales d'Outre-Mer), Aff. Pol. 542, d.3, 1934, cité par Goerg, 2015, p. 21.

Pour leurs projections en soirées, les entrepreneurs ambulants n'avaient besoin, comme matériel, que d'un groupe électrogène, d'un film, d'un projecteur et souvent d'une étoffe. Le docteur Gabriel Sultan, un Guinéen né en 1917, cité par Odilie Goerg se souvient avec nostalgie de l'arrivée par train du projectionniste dans la petite ville de Manou, « avec sa « machine », ses bandes, son groupe électrogène et ses chaises pliantes » (Goerg, 2015 :19). C'étaient en effet, des moments émouvants que vivaient les populations, mais très courts à la fin car, après projection, les entrepreneurs continuaient leurs périples à destination d'autres villes ou villages. Nonobstant les courtes durées de projections, ces moments suscitaient le goût de l'image chez les populations, mais davantage, chez les Africains, le goût des films comiques (Goerg, 2015 : 21-22).[6] Mais le besoin des lieux de projections cinématographiques permanentes se faisait déjà ressentir auprès des populations africaines comme chez les colons installés en Afrique.

Présents en Afrique dans la cadre de la mission coloniale, ces colons vivaient dans un continent aux habitudes culturelles et divertissements différents de ceux de l'Occident. L'ennui et la monotonie les gagnaient au point de plonger dans la nostalgie et les souvenirs des loisirs et divertissements occidentaux. Pour le colon, le cinéma était alors un moment de retrouvailles avec l'Occident qu'il a quitté, un moyen d'évasion dans un monde connu, et de prolongement dans la civilisation occidentale. En regardant les films projetés en Afrique, ces

[6] En contexte colonial, les films diffusés aux Africains étaient les films comiques, Car, il fallait faire rire l'africain pour mieux le contrôler, l'assujettir et le maîtriser. C'est pourquoi le Colonel Marchand, explorateur français dans l'Oubangui Chari, de retour de la bataille de Fachoda recommanda en 1912 que l'usage des films, en particulier comiques soit une arme de conquête de l'Afrique.

derniers se retrouvaient dans leurs habitudes culturelles. Pour ces derniers installés avec leurs familles en Afrique, le cinéma était un divertissement privilégié, un vrai lien culturel avec la métropole.

C'est pourquoi, lorsque le cinéma s'implanta de manière permanente en Afrique, les premières séances se tenaient dans les lieux de rencontres et de sociabilités des colons interdits aux locaux ou aux indigènes. Ce sont entre autres les hôtels, les cafés, les restaurants, les magasins, les foyers chrétiens, les théâtres et autres lieux que fréquentaient majoritairement les Blancs (Goerg, 2015 : 22). Parlant des premières salles de cinéma à s'implanter en Afrique dans l'entre-deux-guerres, Odile Goerg explique :

> Les bâtiments consacrés uniquement aux loisirs sont alors rares ; ils supposent l'existence d'une minorité aisée d'Européens ou de notables comme au Sénégal, en Gold Coast ou au Togo voisin. Parmi ces lieux festifs hébergeant des projections figurent les cercles, les salles des fêtes, les hôtels ou foyers pastoraux (Goerg, 2015 : 23).

À y voir de près, ces lieux de sociabilité n'ont pas été ciblés au hasard. Il fallait rentabiliser cette activité d'exploitation des salles de cinéma à l'époque coloniale. La clientèle européenne désireuse de ces lieux était la première cible. Les salles étaient alors implantées dans les quartiers résidentiels et administratifs où vivaient les colons, une clientèle honorable. Cependant, le fait d'installer les salles dans les quartiers résidentiels européens limite l'accessibilité à la clientèle africaine. Entre la clientèle européenne et la rare clientèle africaine qui ont accès à ces salles de cinéma, la différenciation est perceptible soit au niveau des places assises occupées par les Européens – plus confortables – et celles occupées par les Africains – moins confortables –, soit par les prix des billets d'entrée.

Contexte technologique et financier de production des films au Cameroun contemporain

Né du mouvement des indépendances, le cinéma africain est porté dès sa création par des cinéastes africains décidés, à travers leur caméra, de réécrire l'histoire socioculturelle, politique et économique du continent noir. Au Cameroun, l'histoire des débuts du cinéma n'est véritablement pas très différente de celle des autres pays d'Afrique noire. Elle commence précisément après l'indépendance du Cameroun français le 1er janvier 1960 avec les cinéastes comme Jean Paul-Ngassa, Thérèse Sita Bella, Urbain Dia Mokouri, Jean-Pierre Dikongué-Pipa, Daniel Kamwa… (Mollo Olinga, 2008). Les anthropologues visuels, les historiens, les sociologues et les critiques du cinéma classent le Cameroun parmi les premiers pays africains à s'être engagé dans la voie du cinéma. Entre 1960 et 1980, et ce grâce aux soutiens techniques (formations dans les écoles françaises de cinéma telles que l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), le Studio-école de l'Office de coopération

radiophonique, le Conservatoire indépendant du cinéma français, les ateliers Varan) et financiers étrangers, une première génération des cinéastes hisse le cinéma camerounais au sommet de la gloire avec « plus de 75 films sont tournés, tous formats, longs et courts métrages confondus » (Mollo-Olinga 2008), avant qu'il ne passe par une période obscure de la fin des années 1980 au début des années 2000 (Ngansop, 1988) ; (Angoua Nguéa, 2012). A la faveur de l'introduction des nouvelles technologies issues du numérique a émergé une nouvelle génération de cinéastes qui peine à faire du cinéma camerounais une vitrine des valeurs africaines en général, et camerounaises en particulier, parce que partagée entre le désir de promouvoir le 7e art et la recherche des financements extérieurs et des mécènes.

Technologies du numérique et émergence d'une nouvelle génération de « cinéastes » au Cameroun

Le cinéma camerounais traverse une période inédite de son histoire. Alors qu'on déplore la disparition des salles dans tout le pays, la production des films ne cesse de s'accroître et les modes d'accès à ces films se multiplient et se diversifient (Caillé, 2017 : 22). La révolution du numérique de notre ère a aussitôt facilité les modes de production des films[7], contribuant à l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes camerounais issus des écoles de formations aux métiers de cinéma, ou des comédiens passionnés du métier, formés dans le tas. Dès le début des années 2000, une nouvelle génération de cinéastes fait usage des nouveaux outils numériques disponibles pour se mettre en orbite dans le paysage cinématographique. Parmi eux, figure au rang des tout premiers, Joséphine Ndagnou, avec son film à succès, *Paris à tout prix*.[8] Ce film très bien travaillé du point de vue artistique et technique par une réalisatrice professionnelle[9] a fait « 70.000 entrées en salles, dont 25.000 entrées en deux semaines à Douala, Yaoundé et Bafoussam ». Aussi, parce qu'étant de très bonne facture, et traitant d'un sujet d'actualité, ce film a été « télédiffusé par Canal Horizon, CFI et TV5 Afrique » (Coulon, 2011/2 : 102). D'autres grands noms du cinéma camerounais des années 2000 ont, comme Joséphine Ndagnou, usé du numérique pour produire des films de qualité avec des moyens financiers très limités. Parmi eux on peut citer, entre autres, Laminou Tilimdo avec ses films à succès *Mal Djamba 1, 2 et 3* (2005), *Djannatou* (2008), *Djoodé Douniya* (2009) et *Soureyya* (2010) ; Bako Moustapha et ses courts métrages *Allô Allô*, *Jean*

[7] A la faveur de la disponibilité des outils issus de la technologie, on peut, de nos jours, réaliser des films cinématographiques, avec peu de moyens financiers.
[8] Dès sa sortie en 2008, le film a connu une adhésion massive du public camerounais avec plus de 70.000 entrées la même année.
[9] Joséphine Ndagnou, a été réalisatrice à la télévision nationale (la CRTV) pendant 15 ans, et actrice dans de nombreux films à l'instar de *Les saignantes* de Jean-Pierre Bekolo sorti en 2002.

Jacques, *Mon épouse et moi*, *La rue notre demeure*, *Ciel mon fric, Soyndé Amaana, Prends ma place ;* Fouamo Serge avec ses films comme *le successeur* (2001), *Network* (2012), *Ntah'napi* (2014), *Insider* (2015) ; Blaise Ntedju avec ses films, à l'instar de *Conséquences tribales* (2014), *Engagement mortel* (2015) et *Miranda True Luve* (2016) ; Thierry Ntamack avec ses films intitulés *Le Blanc D'Eyenga* (2012), *Le Blanc d'Eyenga 2* (2016) et *La Patrie d'abord* (2016) et bien d'autres noms plus ou moins connus (Fouhba, 2021 : 197).

Contrairement aux premiers cinéastes camerounais formés, pour la plupart, dans les écoles françaises de cinéma et bénéficiaires des financements étrangers pour la production de leurs films, la nouvelle génération de cinéastes a, quant à elle, et à défaut des financements devenus rares, usé de la disponibilité (en termes de coût) des outils du numérique pour se frayer un chemin dans le paysage cinématographique. En l'absence des salles de cinéma (lieux par excellence de promotion des talents des cinéastes), les films réalisés par des jeunes cinéastes avec de modestes moyens techniques et financiers sont télédiffusés par de nombreuses chaînes de télévision internationales, à l'instar de Canal +, TV5 Afrique, 3A Télé Sud, Crtv, Canal 2 International, Équinoxe TV, etc. Avec la vulgarisation des outils numériques, les jeunes passionnés des métiers du cinéma, promeuvent le 7e art camerounais. Aujourd'hui plus qu'hier, le cinéma camerounais vit. Il est très présent à la télévision comme dans les festivals nationaux et internationaux. A travers lui, le Cameroun et l'Afrique sont présents dans l'espace cinématographique. Mais quel Cameroun voit-on dans ce cinéma et pour quel enjeu ?

Faire du cinéma pour promouvoir le 7e art ou pour capter les financements extérieurs ?

« Le Cameroun vit une recrudescence de ses productions cinématographiques locales en vidéo, de plus ou moins bonnes de qualité (…) avec des moyens techniques relativement limités » (Coulon, 2011 : 102). Cette lecture de Coulon sur la mauvaise qualité des productions cinématographiques camerounaises est encore une réalité aujourd'hui dans le pays de Thérèse Sita Mbella et Bassek Ba Kobio à cause du statut de certaines personnes engagées dans la production cinématographique, et de la rareté des financements.

En effet, nombre de cinéastes camerounais sont à la base des comédiens passionnés du 7e art, ayant expérimenté des rôles secondaires dans des films. D'expérience en expériences, ces comédiens se sont finalement forgés une réputation et se sont engagés dans la réalisation et la production d'œuvres cinématographiques. Cependant, les films qu'ils réalisent nécessitent encore un travail des mains expertes du point de vue technique et artistique car, l'amateurisme est très vite repérable dans les scénarios, les prises de vues, les

jeux d'acteurs, les décors, les costumes, la synchronisation son-images, etc. Le témoignage ci-dessous de Laminou Tilimdo, un comédien devenu réalisateur est révélateur à ce sujet:

> J'étais passionné par le cinéma dès ma tendre jeunesse. Quand j'avais l'âge de 17 ans, nous avons créé un club cinéma avec des amis de notre quartier Sabongari à Ngaroundéré. À l'aide d'une caméra VHS empruntée au père d'un ami, nous avons produit en 1989 le film *Les fraudeurs.* Trois ans plus tard, alors que je faisais la classe de Première, nous avons créé un club cinéma au lycée classique de Ngaoundéré avec des camarades de classe. Dans ce club nous avons produit *Si je savais* et *L'héritage de Simo*, deux films qui ont été diffusés au cours des projections payantes au lycée. Tellement j'étais passionné du cinéma que je quitte les bancs de l'école en classe de Première après avoir échoué le probatoire pour me consacrer véritablement au 7e art.[10]

La passion et le talent ont donc poussé Laminou Tilimdo à écrire, à jouer et à réaliser des films en langues fulfulde et haoussa, sur des thématiques inspirées du quotidien des populations du Nord-Cameroun. La grande figure du cinéma du septentrion camerounais, Bako Moustapha commença à faire des spectacles de comédie très jeune, en 1992, alors qu'il était âgé de 13 ans seulement. Le jeune comédien talentueux va arrêter ses études scolaires en 2003 pour se consacrer définitivement à l'écriture des scénarios, à jouer en tant qu'acteur dans des films et à réaliser ses propres films. Lui qui n'a pas véritablement été formé dans le domaine bénéficiera de la collaboration des grands noms du cinéma camerounais, à l'instar de Daniel Ndo qu'il rencontre au Festival National des Arts et de la Culture (FENAC) en 2008, André Marie Tchoumi du théâtre national, le metteur en scène Mun Edimo et bien d'autres.[11] Aussi, a-t-il bénéficié de la collaboration des techniciens occidentaux du 7e art comme le réalisateur et preneur de son belge Sébastien Smith, le photographe belge Alain Assenmaker, et la cadreuse française Marguerite Lebourgeois dans le cadre du film *"Allo Allo"* qu'ils ont réalisé ensemble. Si Bako Moustapha est présenté aujourd'hui comme l'un des meilleurs cinéastes du Cameroun,[12] c'est parce que son talent a facilité sa formation sur le terrain aux cotés des réalisateurs professionnels. Il a plus tard continué avec des études en art du spectacle cinématographique à l'Université de Maroua où finalement il donne des cours pratiques.

Dans le contexte actuel de crise de financements des œuvres d'art en général et du cinéma en particulier au Cameroun, les cinéastes sont à la quête d'appuis des mécènes

[10] Entretien du 04 septembre 2017 à Ngaoundéré avec Laminou Tilimdo, 46 ans, scénariste, acteur, réalisateur, monteur et producteur.
[11] Entretien du 12 août 2016 à Maroua avec Bako Moustapha, 39 ans, scénariste, acteur, réalisateur et producteur.
[12] Il a écrit, joué et réalisé plusieurs films. Son court métrage *« Mon épouse et moi »,* l'un de ses œuvres cultes a été diffusé sur la CRTV en 2009 et 3A Télésud en 2010.

culturels nationaux ou des financements extérieurs. Pour cela, il faut bien que les films répondent aux attentes des « bailleurs de fonds » qui sont souvent des Ambassades, des Organismes Non Gouvernementaux (ONG) tels que l'Union Européenne ; Plan Cameroun, le Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés (UNHCR), le Fonds des Nations unies pour l'enfance (UNICEF), la Croix Rouge Internationale ; les programmes et partenaires culturels tels que le C2D-Culture, le Fonds Canadien d'Initiatives Locales (FCIL), le Cinéma Numérique Ambulant (CNA), et bien d'autres (Fouhba, 2020 : 251-271).[13] En effet, ces organismes font de la communication pour le changement social et comportemental (CCSC) appelée autrefois communication pour le changement de comportement (CCC). La communication pour le changement social et comportemental (CCSC) est l'ensemble des interactions participatives entre individus et au sein des groupes ou communautés ainsi que des actions de communication dirigées vers eux en vue d'opérer un changement volontaire du comportement individuel et des normes sociales, s'il y a lieu, dans le but d'améliorer le bien-être de l'individu, de la communauté, de la société (Rakotovololona, 2008). Pour bien mener leur campagne pour les changements des comportements au Cameroun, ces « bailleurs de fonds » financent des projets des films ou achètent des droits de diffusion des films qui abordent, par exemple, les questions liées aux maladies sexuellement transmissibles, au VIH/Sida, aux maladies hydriques et d'insalubrité, au planning familial, à la sous-scolarisation des jeunes, à la non-scolarisation de la jeune fille, aux méfaits des mariages forcés et précoces, à l'excision, aux méfaits de l'alcoolisme et de la drogue, à la nécessité d'établissement des états civils (actes de mariage, de naissance et de décès)... bref, ces organismes financent généralement des films de sensibilisation pour les changements des comportements.

Afin de capter les financements de ces « bailleurs de fonds », des cinéastes camerounais, à défaut de disposer de fonds propres pouvant soutenir leurs projets de films, orientent leurs scénarios vers les sujets qui répondent aux attentes des organismes qui peuvent soutenir financièrement leurs projets. En fin de compte, les films financés dans le cadre de la communication pour les changements sociétaux et comportementaux, mettent en exergue des comportements plutôt dégradants voire, déshonorants pour le Cameroun en général et le Nord-Cameroun en particulier. Des films qui semblent présenter ce pays d'Afrique noire

[13] C'est un réseau international d'associations culturelles de cinéma itinérant. La première de ces associations a été créée en 2001 au Bénin. Le CNA favorise l'accès à l'information et à la culture dans des villages où l'absence d'électricité signifie absence de distractions nocturnes, de loisirs télévisuels.

comme un pays de tous les maux sociaux, resté en marge de la modernité du 21e siècle. Ainsi, inconsciemment ou involontairement, des cinéastes Camerounais participent au dénigrement du Cameroun, au lieu de montrer au monde entier ses valeurs socioculturelles positives conférées par sa pluralité ethnique et sa diversité culturelle. En dehors des cinéastes Camerounais, il est nécessaire qu'à travers leurs films, les cinéastes Africains de notre ère rectifient le regard colonial sur l'Afrique, en mettant l'accent sur les valeurs, les atouts et les remarquables avancées que connait le continent sur tous les plans.

De l'impératif de réfuter la perception négative/rétrograde sur l'Afrique dans les films : un travail des cinéastes africains d'hier et d'aujourd'hui

Longtemps monopolisée par les Occidentaux à l'époque coloniale, la caméra leur a permis – nous l'avons démontré dans les lignes précédentes – de présenter l'Afrique à leur guise. Ils ont justifié la nécessité de leur présence, en filmant avec emphase, une Afrique dite barbare, sauvage et primitive. Pour corriger cela, très tôt, c'est-à-dire dès la naissance du cinéma africain, les pionniers de ce cinéma, à l'occurrence Sembene Ousmane et Paulin Soumanou Vieyra ont appelé leurs compères à réaliser des films de manière à fédérer les opinions vers une conscience nationale africaine, et à participer à l'émancipation du continent dénigré par les colons. Ces derniers pensaient fermement que la mission principale des cinéastes africains était de montrer le visage d'une Afrique riche aux plans économique et socioculturelle. C'est pourquoi leurs premières œuvres cinématographiques dressaient une sorte de carte postale du paysage socioculturel africain, de ses richesses, et de ses valeurs traditionnelles ; une Afrique non-barbare, du moins, telle que décrite par le colon, mais une Afrique hiérarchisée et structurée du point de vue socio-éducative (primauté de la parenté, respect des personnes âgées et des aînés, recherche permanente de l'harmonie dans les relations sociales et prises de décisions à l'unanimité dans les assemblées sous l'arbre à palabre). Par leurs films *Afrique sur scène*[14] réalisé en 1957 par Paulin Soumanou Vieyra, *Le noir de…*[15] réalisé par Sembène Ousmane en 1966, et bien d'autres, ils ont aussi décrié les pans sombres de l'histoire de l'Afrique, tels que la colonisation et les mouvements de luttes pour les indépendances. C'était

[14] C'est le premier court métrage tourné par des réalisateurs africains. Tourné en 1955, ce film marque le début du cinéma africain. Ce film raconte la vie d'étudiants Africains à Paris, leurs rencontres et la nostalgie qu'ils éprouvent loin de leur terre natale. L'Afrique est-elle aussi sur les bords de la Seine ? Ou au Quartier latin ? Interrogations aigres-douces d'une génération d'artistes et d'étudiants à la recherche de leur civilisation, de leur culture, de leur avenir. Lire synopsis en ligne sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Afrique-sur-Seine, consulté le 16 Aout 2015.

[15] Une jeune nourrice sénégalaise rejoint ses patrons français séjournant à Antibes. Elle espère découvrir la France et veut la visiter, elle comprend vite que la patronne ne l'a fait venir que pour servir de bonne à tout faire, sans aucun répit. Déçue, puis triste et bientôt en dépression, elle se suicide. Lire synopsis en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Noire_de....

déjà les jalons d'un cinéma panafricaniste qui étaient ainsi posés et qui ont conduit, finalement, à la création de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) en 1969 à l'occasion de la semaine du cinéma de Ouagadougou.

Avec les avancées technologiques, doublées des potentialités artistiques et techniques des cinéastes africains contemporains, le continent noir dispose de la ressource matérielle et humaine pour se montrer à l'écran et parler d'elle au monde entier. Ainsi, de la même manière que des poètes et écrivains africains ont, souvent au péril de leur vie, produit des œuvres phares pour le devenir de l'Afrique (Bakupa-Kanyinda, 1995 : 28), les cinéastes africains contemporains ont aussi le devoir de réfuter par leurs œuvres, la perception de l'Afrique diffusée dans le cinéma colonial, afin de montrer une Afrique riche dans sa diversité culturelle, un continent qui n'est véritablement pas resté en marge de la modernité de notre ère**.** De même, les films sur les défis de l'Afrique (gabegie, insécurité, corruption, détournement des fonds publics, la perception de l'Occident comme un eldorado, la non-scolarisation, la sous-scolarisation, la sorcellerie, les mariages précoces, la délinquance juvénile, etc.) doivent être au cœur des sujets des réalisations des cinéastes africains, non pas dans l'optique de dénigrer le continent, mais dans l'optique de sensibiliser afin de résoudre les problèmes qui freinent son développement et de sortir définitivement de la bibliothèque coloniale.

Conclusion

Au terme de cette réflexion, il convient de rappeler que la question centrale était celle de la possibilité de décoloniser la pensée cinématographique africaine, longtemps influencée par le regard réducteur du cinéma colonial sur l'Afrique. Dans une perspective disciplinaire qui est celle de l'histoire du cinéma, l'on a essayé d'apporter des éléments de réponses, en fondant notre argumentaire essentiellement sur une approche combinatoire des données écrites, orales et filmographiques, collectées entre 2015 et 2023 au Cameroun, laboratoire de recherche choisi dans le cadre de cet article, afin de mieux cerner cette problématique sur l'étendue du continent noir. Il ressort donc de notre analyse qu'il revient aux cinéastes africains contemporains, de reprendre en main leur cinéma pour redorer le blason de l'Afrique, en montrant dans leurs films, une Afrique dont les paysages pittoresques attirent les attentions et donnent envie d'être visités. Une Afrique riche et prospère du point de vue socioculturel et économique ; et davantage un continent émancipé et en phase avec les évolutions du monde

contemporain. Comme les pionniers du cinéma africain ont, au début des années des indépendances africaines, utilisé leur camera pour restaurer la vérité sur l'Afrique dénaturée par la camera coloniale, les cinéastes africains d'aujourd'hui, nous l'avons démontré, ont aussi de la ressource humaine qualifiée et des moyens technologiques pur se soustraire à la pensée négative et rétrograde sur l'Afrique dans les films. Cependant, malgré leur volonté, ces derniers se heurtent à la sérieuse difficulté du manque de financement. Seul pourvoyeur de financements, l'État du Cameroun à travers le Ministère de la culture ne pourrait répondre favorablement à toutes les demandes de financement des projets de films. Dans le contexte de la mise en œuvre de la décentralisation au Cameroun depuis 2002, marquée par le transfert effectif des compétences et de certaines ressources aux collectivités territoriales décentralisées (Communes et Régions), il incombe aux communes et régions de penser et de réaliser le développement économique et socioculturel de leurs localités. Dans ce cadre, elles pourraient financer de très bons projets de films locaux qui se démarquent de la perception coloniale de l'Afrique. Ces œuvres pourraient ainsi circuler par-delà les frontières nationales, sous régionales et même continentales – dans le cadre des coopérations intercommunales (Sud-Sud et Nord-Sud) – afin de faire connaître le Cameroun dans sa diversité culturelle, ses atouts économiques et politiques (avancées démocratiques) ainsi que son vécu quotidien non moins appréciables, contrairement à ce qu'a laissé croire la camera coloniale et qui semble être répercuté par les cinéastes africains contemporains en quête des financements des Occidentaux. C'est le lieu aussi d'inviter d'autres pays africains à faciliter et à encourager davantage – à travers les ministères en charge de la culture, les communes, les hommes d'affaires, les amoureux de la culture, etc. – les productions cinématographiques qui conduiraient les investisseurs étrangers et les touristes à opter pour la destination Afrique.

Bibliographie

Afrique-sur-Seine. Wikipedia article. https://fr.wikipedia.org/wiki/Afrique-sur-Seine, consulté le 16 Aout 2015.

ANOM (Archives Nationales d'Outre-Mer), Aff. Pol. 542, d.3, 1934

ANY (Archives Nationales de Yaoundé), 1AL1617, Films de propagande pour le Cameroun.

Bâ, A. H. 1967. « Le dit du cinéma africain », *Catalogue. Films ethnographiques sur l'Afrique noire*, Paris, UNESCO.

Bakupa-Kanyinda, B. 1995. « De l'exception historique », FEPACI, *l'Afrique et le centenaire du cinéma*, Paris, Présence Africaine.

Benali, A. 1998. *Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'œil,* Paris, Editions du Cerf.

Brahimi, D. 1997. *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan.

Caillé, P. 2017. « Introduction. Regarder des films en Afriques ou comment ajuster la focale », pp. 21-40 en P. Caillé et F. Claude (eds.), *Regarder le cinéma en Afriques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Chauvin, S. 1994. « Le cinéma colonial et l'Afrique, 1895-1962 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, N°43, pp. 143-144.

Coulon, F. 2011/2. « Une histoire du cinéma camerounais, cheminement vers l'indépendance de la production », *Afrique contemporaine*, 238, 91-105.

Coutelet, N. 2008. « Habib Benglia et le cinéma colonial (Habib Benglia and colonial cinema », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 48/191, 531-547.

Fouhba, H. 2020. « La problématique du cinéma au Nord-Cameroun : production, distribution et exploitation (1955-2016) », Thèse de Doctorat/ Ph. D en Histoire, soutenue au Département d'Histoire de l'Université de Ngaoundéré-Cameroun.

Fouhba, H. 2021. « Produire des films sans distributeurs en Afrique : l'exemple du Cameroun », pp. 183-208 en B. Girard et C. Taillibert (eds.), *Les films sans distributeurs*, Cahiers de champs visuels, n° 20/21. Paris, l'Harmattan.

Goerg O. 2015. *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Editions Vendémiaire.

Goerg, O. 2017. « Les nègres, ils t'emmerdent !. Rires, applaudissements et protestations : les formes de visibilité de publics africains en Afrique coloniale », pp. 43-62 en P. Caillé et C. Forest (eds.), *Regarder des films en Afriques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Hobsbawm, E. J. 1994. *L'âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe.

Kodjo, F. 1979. « Les cinéastes africains face à l'avenir du cinéma en Afrique », *Tiers-Monde*, tome 20, n°79, pp. 605-614.

La Noire de… Wikipedia article https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Noire_de... consulté le 15 aout 2015.

L'Homme du Niger. Wikipedia article. https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_du_Niger, consulté le 22 mai 2015.

Medjigbodo, N. 1980, « Afrique cinématographiée, Afrique cinématographique », *Revue canadienne des études africaines/Canadian Journal of African Studies*, 13, 3, 371-387.

Mollo-Olinga, J.-M. 2008 « Cinéma camerounais : la re-montée des marches » sur *Africiné*. http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7500, consulté le 14 avril 2015.

Ngansop, G. G. 1988. *Le cinéma camerounais en crise*, L'Harmattan, Paris.

Nguéa, A. 2012. *Repenser la production cinématographique Camerounaise*, L'Harmattan, Cameroun.

Rakotovololona, S.J. 2008. Communication et mobilisation sociale pour un changement de comprtementcomportement en eau, assainissement et hygiène. Diplôme de Licence Professionnelle en Travail Social et Développement. Université d'Antananarivo https://www.memoireonline.com/09/08/1532/m_communication-mobilisation-changement-social-changement-comportement-eau10.html, consulté le 14 jullet 2023.

Ritimo, 2020. « Qu'entend-on par « pensée décoloniale » https://www.ritimo.org/Qu-entend-on-par-pensee-decoloniale, crée 5 juin 2020, consultée le 02 juin 2023.

Samia et El-Mechat, S. 2014. *Coloniser, pacifier, administrer,* Paris, Éditions CNRS.

Tamba, S. 2004. « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire », *L'Homme et la société,* 154, 93-108. https://doi.org/10.3917/lhs.154.0093.

Tcheuyap, A. 2010. « Cinéma documentaire et expériences féminines en Afrique francophone », *French forum*, 35, 2/3, 57-77.

Tsogo Momo, M. N. 2016. Le cinéma au Cameroun français (1935-1960) : un outil au service de la puissance coloniale. Publié le 13 novembre 2016 https://africultures.com/le-

cinema-au-cameroun-francais-1935-1960-un-outil-au-service-de-la-puissance-coloniale-13836/ consulté le 17 Nov 2024.

Vieyra, P. S. 2004. « Le Cinéma et la Révolution africaine », *Présence Africaine,* N° 170, 73-81. https://doi.org/10.3917/presa.170.0073.

Vieyra, P. S. décembre 1956-Janvier 1957. « Quand le cinéma français parle au nom de l'Afrique noire », *Présences Africaines*, Nouvelle Série, 11, 142-145.

Cet article est protégé par les droits d'auteur de l'auteur. Il est publié sous une licence d'attribution Creative Commons (CC BYNC ND 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr) qui permet à d'autres de copier et de distribuer le matériel sur n'importe quel support ou format, sous une forme non adaptée, à des fins non commerciales uniquement, et à condition que l'auteur soit cité et que la publication initiale ait lieu dans ce journal.



This article is copyright of the Author. It is published under a Creative Commons Attribution License (CC BYNC ND 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) that allows others to copy and distribute the material in any medium or format in unadapted form only, for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator and initial publication in this journal.