



La révolution vidéo en Afrique subsaharienne Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire

Alessandro Jedlowski
FRS-FNRS, Université de Liège

Sociétés politiques comparées

43, septembre-décembre 2017

ISSN 2429-1714

Article disponible en ligne à l'adresse : http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1_n43.pdf

Citer le document : Alessandro Jedlowski, « La révolution vidéo en Afrique subsaharienne : Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire », *Sociétés politiques comparées*, 43, septembre-décembre 2017.



La révolution vidéo en Afrique subsaharienne Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire¹ Alessandro Jedlowski

En Afrique, l'introduction de nouvelles technologies de télécommunication a fait naître de nouvelles possibilités et de nouveaux secteurs économiques dans la plupart des pays. Parmi ces secteurs, la téléphonie mobile et Internet² ont particulièrement retenu l'intérêt, en occultant souvent les transformations sociales et économiques tout aussi impressionnantes liées à l'augmentation de la production et de la distribution de médias audiovisuels, comme les films produits par les industries vidéo ayant fleuri dans des pays d'Afrique de l'Ouest tels que le Nigéria et le Ghana au cours des deux décennies passées. Cette lacune a été progressivement comblée par l'émergence d'un champ d'étude dédié à l'analyse des industries vidéo africaines. La majeure partie de ces études ont cependant porté sur la plus connue de ces industries, Nollywood, l'industrie née dans le sud du Nigéria, tendant ainsi à une homogénéisation problématique de ce terrain d'analyse émergent³. Si d'autres exemples de production vidéo en Afrique subsaharienne ont fait l'objet de recherches approfondies qui ont mis en évidence la spécificité de chaque expérience⁴, une hypothèse commune a cours dans les milieux académiques et journalistiques : l'émergence des industries vidéo en Afrique subsaharienne est une conséquence du succès de Nollywood et de la vernacularisation de ce modèle dans d'autres régions du continent.

Comme Matthias Krings et Onookome Okome l'ont souligné dans l'introduction à leur ouvrage sur la transnationalisation de Nollywood :

En Tanzanie, au Kenya, en Ouganda et en Afrique du Sud, par exemple, Nollywood a servi de modèle de production cinématographique et a inspiré la croissance des industries cinématographiques locales [...]. Dans ces pays et ailleurs, les vidéos nigérianes ont été appropriées et retravaillées dans des formes locales de cinéma [...] avec des inflexions locales qui empruntent à et copient fortement Nollywood⁵.

Cette affirmation, fondée sur un large éventail de preuves empiriques, masque cependant la complexité de l'expérience spécifique de chaque pays. Comme Carmela Garritano le suggère, « en réduisant toutes les expériences de production vidéo de l'Afrique de l'Ouest à l'exemple du Nigéria, la puissance nationale dominante de la région, les chercheurs ont effacé le mouvement, la complexité et la contestation qui marquent le paysage régional d'Afrique de l'Ouest⁶ ». Davantage que comme un modèle, dans

¹ L'argument de cet article est élargi et développé dans le chapitre « African videoscapes : Southern Nigeria, Ethiopia and Côte d'Ivoire in comparative perspective », à paraître en 2018 dans l'ouvrage collectif *Companion to African Cinema*, sous la direction de Kenneth Harrow et Carmela Garritano (Londres et New York, Blackwell-Wiley). Je remercie Rozenn Nakanabo Diallo pour son aide dans la préparation de la version française du texte présentée ici.

² De Bruijn *et al.*, 2009 ; Wilson III et Wong, 2007.

³ Voir aussi McCain, 2013.

⁴ Voir Böhme, 2015 ; Garritano, 2013 ; Jedlowski, 2015 ; Larkin, 2000 ; Meyer, 2015 ; Overbergh, 2015a ; Overbergh, 2015b ; Rasmussen, 2010 ; Santanera, 2015 ; Thomas, 2015.

⁵ Krings et Okome, 2013 : 1. Tous les textes anglais cités ont été traduits par l'auteur de cet article.

⁶ Garritano, 2013 : 3.

certaines régions du continent, Nollywood a été perçue comme une puissance hégémonique menaçant le développement d'autres formes d'entrepreneuriat culturel à l'échelle locale⁷.

L'application du modèle « diffusionniste » implicite dans nombre d'études sur la circulation panafricaine de Nollywood et sur l'adoption du modèle cinématographique nigérian tend à confondre trois processus historiques distincts, qui ont influencé l'émergence des industries vidéo en Afrique subsaharienne de différentes façons. Premièrement, l'introduction de technologies analogiques à la fin des années 1970. Ce phénomène n'a pas conduit à une réponse singulière et homogène sur l'ensemble du continent, mais a ouvert un large éventail de conséquences très diverses en matière de production et de diffusion. Deuxièmement, du fait de la croissance progressive de l'industrie audiovisuelle nigériane, les vidéos nigérianes ont eu accès au cours des années 1990 à une diffusion panafricaine via des réseaux transnationaux (principalement piratés). Dans cette phase, le public africain non nigérian a commencé à regarder des vidéos nigérianes et, dans certains cas, à les consommer massivement. Ce processus a parfois interagi avec la production locale de vidéos, parfois pas. Troisièmement, après l'invention du terme « Nollywood » en 2002, puis la publication d'un certain nombre de rapports internationaux qui l'ont classée comme troisième, voire deuxième industrie cinématographique dans le monde, le récit de la « réussite » nigériane a commencé à circuler largement dans les médias africains et internationaux. En même temps, avec le passage des technologies analogiques aux technologies numériques, la production de vidéos est devenue plus abordable, et de nouvelles entreprises audiovisuelles ont émergé sur tout le continent. Cette phase a entraîné l'effet optique de convergence vers le modèle de Nollywood perceptible dans la plupart des études sur les industries vidéo africaines : en fait, c'est surtout à cette époque que les professionnels des médias se sont mis à se référer au succès de Nollywood pour légitimer leurs tentatives de production et de diffusion locale de films, même lorsque les films qu'ils produisaient n'avaient rien à voir avec les contenus esthétiques et narratifs de Nollywood, ni même avec les modes de fonctionnement de l'industrie nigériane.

Afin de « problématiser la transportabilité du modèle Nollywood⁸ », il me semble important de séparer les trois processus mentionnés ci-dessus et de mettre en évidence les dynamiques complexes de continuité et de discontinuité à l'œuvre entre les différents contextes africains subsahariens. A cette fin, je conduirai une analyse comparative de l'histoire de la production et de la diffusion vidéo dans trois pays d'Afrique subsaharienne (Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire) où j'ai mené des études au cours des dernières années (entre 2009 et 2016), dans le cadre de mes projets de recherche doctorale et postdoctorale. Je me concentrerai particulièrement sur la première des trois phases que j'ai abordées ci-dessus, l'introduction de technologies analogiques, avant de discuter brièvement les deux autres, la circulation de Nollywood en Ethiopie et en Côte d'Ivoire, et la réception de l'histoire du succès de Nollywood dans ces pays.

En usant d'un terme récemment proposé par Jean-François Bayart, l'introduction de technologies analogiques peut être considérée comme un « moment d'historicité » dans le long itinéraire qui constitue l'histoire des médias et du cinéma en Afrique. Comme l'écrit cet auteur :

Le « moment d'historicité » est un point nodal qui décline les durées plus ou moins longues de l'histoire, au sens de Braudel, et articule les temporalités hétérogènes, mais synchrones, de différents « paysages » (*landscapes*) de la globalisation [...]. Il est un point de concaténation des temporalités disparates⁹.

En tant que moment d'historicité, l'introduction de technologies analogiques est un point nodal de l'histoire des cinémas africains. C'est un moment de transformation qui rend visibles les processus historiques de long terme qui l'ont précédé, tels que la modernisation des technologies de communication,

⁷ Voir Lobato, 2012 : 66.

⁸ Mistry et Ellapen, 2013 : 47.

⁹ Bayart, 2016 : 34.

la néolibéralisation graduelle des économies africaines, la libéralisation des processus de production et de distribution des médias, et le déclin des idéologies nationalistes panafricaines. C'est aussi un moment dont l'analyse peut offrir des clés pour comprendre le développement de la production cinématographique et médiatique africaine qui a suivi.

Comme nous le verrons dans cet article, alors que les technologies analogiques ont été introduites en même temps au Nigéria, en Ethiopie et en Côte d'Ivoire, les effets de leur introduction ont été façonnés par les spécificités politiques, économiques et infrastructurelles locales. Si Nollywood est connue pour avoir développé un système de distribution directement en format cassette pour une consommation *home video*, la production vidéo en Ethiopie n'a explosé que lorsque des films produits localement ont pu être projetés dans les quelques salles cinématographiques encore ouvertes dans le pays. Cela a donné lieu à deux industries vidéo profondément différentes, en termes de contenu, de structure et de système économique. Alors que le Nigéria a opté pour un système de distribution *straight-to-video*, et l'Ethiopie pour un système *video-to-cinema*, en Côte d'Ivoire, après plusieurs tentatives de distribution en format VHS, les producteurs se sont majoritairement tournés vers la télévision. En conséquence, dans un contexte caractérisé par une crise politique et économique prolongée, l'introduction de technologies analogiques et, plus tard, numériques a favorisé l'émergence d'une industrie de séries télévisées extrêmement dynamique, qui a fait d'Abidjan l'une des principales villes pour la production audiovisuelle commerciale en Afrique subsaharienne francophone.

Quels sont donc les facteurs historiques qui ont déterminé ces itinéraires singuliers ? Comment les cadres juridiques, les différences économiques, les spécificités infrastructurelles et les décisions individuelles ont-ils contribué à façonner la manière dont l'introduction de technologies analogiques et, plus tard, numériques a influencé l'activité des entrepreneurs locaux de l'audiovisuel ? Et quelles incidences ces différents chemins de développement ont-ils eues sur la façon dont ces industries ont créé un lien avec leur public local et avec la réalité quotidienne des pays dans lesquels elles ont émergé ? C'est à toutes ces questions que je tenterai de répondre dans les pages qui suivent, en suggérant plusieurs parcours de recherche possibles pour une enquête plus approfondie.

COMPARER LES INDUSTRIES VIDÉO EN AFRIQUE SUBSAHARIENNE

Quand l'un des premiers historiens du cinéma africain, Paulin Soumanou Vieyra, a proposé d'utiliser le terme singulier de « cinéma africain » au lieu de celui, pluriel et ouvert, de « cinémas africains », il a, sans en être forcément conscient, laissé deux legs importants, mais controversés, aux chercheurs qui sont venus après lui¹⁰. D'une part, en adoptant une orientation continentale, il a implicitement promu une approche comparative de l'étude de l'esthétique cinématographique et des formations narratives du continent. D'autre part, en inscrivant cet effort comparatif dans un dénominateur commun unique – l'Afrique unie et homogène du discours panafricaniste de la période postindépendance –, il a réduit cette approche à une forme de comparativisme appauvrie, incapable de prendre en compte et de valoriser les profondes différences historiques, économiques, sociales, culturelles et politiques entre les différents pays africains, ainsi que leur impact sur les films eux-mêmes.

Une telle approche homogénéisante pouvait se justifier par les modes spécifiques de production cinématographique de la période postindépendance. A l'époque, le cinéma africain dépendait fortement du financement de la coopération (principalement française) et était réalisé par une petite élite de cinéastes interdépendants et connectés, formés principalement à l'étranger, et partageant des idées similaires sur

¹⁰ Vieyra, 1975. Voir aussi Tcheuyap, 2011.

le rôle du cinéma en Afrique. Cependant, comme l'ont souligné notamment Kenneth Harrow et Alexis Tcheuyap¹¹, avec l'émergence de nouvelles générations de cinéastes (et de critiques cinématographiques) africains, et les mutations sismiques engendrées par l'introduction de nouvelles technologies, ce paradigme est devenu obsolète. Harrow a tenté d'innover en développant un cadre théorique « préoccupé par l'analyse des façons dont le désir et la fantaisie jouent des rôles décisifs dans les constructions idéologiques de la subjectivité et de l'*agency*¹² », et donc en proposant de passer d'un paradigme centré sur une « esthétique de la profondeur » (liée au nationalisme de l'époque postindépendance et aux idéaux monolithiques d'engagement politique qui caractérisaient le discours sur la production culturelle nationale de cette période) à une approche fondée sur ce qu'il a suggéré de définir comme une « esthétique de la surface ». De même, Tcheuyap a plaidé pour une nouvelle appréhension de l'étude des cinémas africains pouvant représenter deux dimensions clés laissées de côté par la précédente vision politiquement normative : le divertissement et le plaisir du public. Comme l'a souligné Tcheuyap, l'émergence d'industries cinématographiques telles que Nollywood « signale clairement que les cinémas africains se sont tournés dans la direction cruciale du cinéma populaire¹³ », et les spécialistes des études sur les *screen media*¹⁴ africains ne peuvent ignorer ces transformations.

Les travaux de Harrow et Tcheuyap, ainsi que d'autres pouvant être rattachés à la même tendance¹⁵, ont contribué à pluraliser le discours académique sur les cinémas africains en introduisant des approches théoriques innovantes et des intérêts thématiques et génériques plus larges. Mais ils n'ont pas réussi à dépasser complètement le comparativisme simpliste proposé par Vieyra. Dans la plupart de ces travaux, en effet, si la pluralité des expériences du cinéma africain est bien reconnue, la particularité des trajectoires régionales et nationales n'est pas prise en compte. C'est davantage dans le champ des études sur les industries vidéo africaines ouvert au cours des années 2000 qu'un intérêt plus concret pour les spécificités des contextes nationaux a commencé à voir le jour¹⁶.

La question de l'existence de « cinémas nationaux » en Afrique est particulièrement délicate à traiter, surtout si nous considérons, comme Karin Barber nous invite à le faire¹⁷, que la relation entre médias et processus de construction de la nation sur le continent s'est élaborée de manière profondément différente de celle analysée par Benedict Anderson et tous ceux et celles qui se sont inspirés de son travail¹⁸. Or la pertinence de dynamiques locales, régionales et nationales spécifiques doit être prise en compte si l'on veut comprendre les différentes réponses à des phénomènes similaires (soit, dans le cadre de cet article, les différentes réponses à l'introduction des technologies analogiques et numériques sur le continent africain). Par ailleurs, comme Mette Hjort et Scott MacKenzie l'ont noté :

Bien qu'il y ait beaucoup de discussions sur l'érosion des Etats-nations et sur la nécessité de repenser le lien qui a été supposé pendant quelque temps exister entre les nations et les cultures cinématographiques [...] les chercheurs en cinéma devraient essayer non pas tant d'éviter les concepts de nation et de nationalité, mais de les affiner en identifiant clairement leur pertinence continue, quoique changeante, pour les études sur le cinéma¹⁹.

¹¹ Harrow, 2007 ; Tcheuyap, 2011.

¹² Harrow, 2007 : 20.

¹³ Tcheuyap, 2011 : 23.

¹⁴ Dovey, 2009.

¹⁵ Diawara, 2010 ; Dovey, 2009 ; Thackway, 2003.

¹⁶ Voir Haynes, 2000 ; Meyer, 1999 ; et, plus récemment, Garritano, 2013 ; Meyer, 2015 ; Haynes, 2016.

¹⁷ Barber, 2007 : 202.

¹⁸ Anderson, 1983.

¹⁹ Hjort et MacKenzie, 2000 : 2.

En effet, en dépit de l'impact global des processus de mondialisation et de néolibéralisation, un nombre croissant de chercheurs estiment que les analystes ont été trop prompts à rejeter le cadre de référence formé par l'Etat-nation pour interpréter des initiatives individuelles et collectives, en Afrique comme ailleurs dans le monde²⁰. L'analyse proposée dans cet article prend donc au sérieux les spécificités locales, et tente de comprendre leur influence dans l'élaboration d'itinéraires divergents de transformation des industries de médias. Elle le fait en considérant l'évolution de la production vidéo en lien avec l'Etat-nation, c'est-à-dire en l'inscrivant dans des histoires politiques et économiques nationales spécifiques. Mais elle le fait également en se concentrant sur le rôle de certaines villes et régions dans des contextes nationaux plus larges. La production vidéo étudiée dans cet article est ainsi plus le résultat des activités de production menées dans trois *media capitals*²¹, Lagos, Addis-Abeba et Abidjan, que l'expression de trois cinémas nationaux distincts. Néanmoins, les cadres juridiques, économiques, politiques et historiques qui ont façonné son émergence et son développement sont en grande partie liés aux trajectoires spécifiques que le Nigéria, l'Ethiopie et la Côte d'Ivoire ont suivies en tant que nations indépendantes ; c'est-à-dire aux cadres juridiques, aux mesures économiques et aux conjonctures politiques nationales spécifiques qui ont affecté l'évolution de la production médiatique dans ces trois *media capitals*.

L'approche comparative ouverte qui guide cet article s'oppose au comparativisme étroit, appuyé sur une conception monolithique de l'Afrique, qui sous-tend le travail de Vieyra. En considérant la comparaison comme une « technique épistémologique de rupture²² », et en mettant en exergue des domaines d'incomparabilité significative, elle conçoit l'analyse comparative comme un outil permettant de « dénaturiser²³ » la compréhension des industries vidéo africaines. Les raisons du choix du Nigéria, de l'Ethiopie et de la Côte d'Ivoire sont multiples. Si le Nigéria est une référence incontournable pour toute discussion sur la production vidéo en Afrique, le cas de l'Ethiopie et de la Côte d'Ivoire appelle une brève explication. En raison de leur taille, de leur histoire et de leur poids économique et militaire, ces deux pays exercent une grande influence dans leurs zones géographiques respectives, et peuvent représenter en termes généraux l'environnement culturel, social et politique de deux régions profondément différentes du continent (la Corne et l'Afrique occidentale francophone). En outre, comparé à d'autres Etats d'Afrique subsaharienne ayant connu récemment un important développement de l'industrie cinématographique locale (comme le Ghana, le Kenya, la Tanzanie, l'Ouganda et le Cameroun), ce sont probablement les pays qui ont été les moins étudiés et qui, étant non anglophones, ont été les moins exposés à l'influence directe des vidéos de Nollywood dans les premières années de développement de leurs industries respectives.

LA RÉVOLUTION VIDÉO

Dans l'une des premières études sur le format vidéo, Roy Armes a souligné que « la polyvalence et la flexibilité de la vidéo en tant que medium empêchent toute tentative simple de saisir son "essence" ou sa "spécificité"²⁴ ». En effet, la vidéo est perçue comme une technologie fluide, ayant participé à la transformation des industries des médias à travers le monde de façons différentes et imprévisibles. La définition du terme « vidéo » est elle-même relativement fluide et, dans un souci de clarté, mon utilisation de ce terme appelle une brève clarification. Le terme « vidéo » englobe à la fois les technologies analogiques et les technologies numériques, restant ouvert à différentes significations et utilisations. Sa fonction première est de différencier

²⁰ Voir Moyo et Yeros, 2011.

²¹ Curtin, 2003.

²² Schmidt, 2010 : 80.

²³ Hallin et Mancini, 2004 : 2.

²⁴ Armes 1988 : 1, cité dans Herbert, 2014 : 4.

ces technologies du format du film en celluloïd, afin de souligner la force perturbatrice que leur introduction a eue sur l'histoire du cinéma et sur sa relation avec le format celluloïd. Ainsi, dans cet article, j'utilise le mot vidéo comme un terme générique, préférant « analogique » et « numérique » lorsqu'il s'agit d'identifier des technologies spécifiques et leurs impacts particuliers sur la transformation de la production et de la distribution des médias dans les trois pays analysés.

La vidéo a été utilisée pour la première fois dans les années 1950 par les « diffuseurs de télévision pour transmettre et archiver des émissions²⁵ ». Mais elle est devenue disponible pour les consommateurs seulement deux décennies plus tard. Ensuite, et durant les vingt années suivantes, elle a eu un impact majeur sur les industries médiatiques dans le monde entier, révolutionnant leur économie de production et de distribution, ainsi que leur relation avec le public²⁶. Pour Hilderbrand²⁷, l'attribut le plus remarquable de la vidéo est son « accessibilité ». En effet, la vidéo a rendu la production et la diffusion des médias accessibles à tout un ensemble de personnes qui en étaient auparavant exclues pour des raisons économiques et technologiques. L'introduction des technologies vidéo a ainsi joué un rôle fondamental dans l'ouverture à la consommation de productions audiovisuelles internationales pour des régions du monde qui en étaient exclues. Comme Brian Larkin l'a souligné à propos du Nigéria :

La reproduction piratée a mis à la disposition des Nigériens une vaste gamme de médias globaux à une vitesse qu'ils n'auraient jamais pu imaginer, les reliant au circuit accéléré des flux médiatiques mondiaux. Alors que les écrans de cinéma nigériens étaient remplis de films obsolètes en provenance des Etats-Unis ou de l'Inde, l'arrivée des médias piratés signifie que le public nigérien peut regarder des films simultanément avec les publics de New York ou de Bombay. Au lieu d'être marginalisés par des réseaux de distribution officiels, les consommateurs nigériens peuvent maintenant participer à l'immédiateté d'une culture de consommation internationale, mais seulement grâce à la capacité de médiation de la piraterie²⁸.

L'introduction de la vidéo a été, du fait de la piraterie, un accélérateur majeur des processus de mondialisation. Cependant, si l'on a tendance à se focaliser sur l'explosion mondiale du piratage des films²⁹, la vidéo a joué également un rôle important dans la transformation de l'économie officielle de la production cinématographique. De fait, depuis les années 1970, les industries cinématographiques des grands pays producteurs comme les Etats-Unis ont privilégié des systèmes de distribution *straight-to-video*, c'est-à-dire directement en cassettes, pour diversifier leur offre et répondre à la demande croissante du public pour des formes de divertissements abordables et faciles d'accès. Comme le note Ramon Lobato :

Des données fiables sur le secteur du cinéma qui produit des films pour la distribution en cassettes sont difficiles à trouver, mais selon une étude réalisée par les économistes de Harvard, Anita Elberse et Felix Oberholzer-Gee [s'appuyant sur des chiffres recueillis au cours d'un échantillon de cinq ans (2000-2005)], 59 % des titres sur le marché américain des vidéos-DVD sont diffusés directement en vidéo [et n'ont donc pas été distribués dans des salles cinématographiques avant]. Il existe de vastes industries *straight-to-video* dans des pays tels que le Japon [...], la Thaïlande [...] et le Mexique [...]. Malgré sa mauvaise réputation, la distribution *straight-to-video* est une entreprise importante et globale. En ce qui concerne le nombre de films mis sur le marché chaque année, la distribution *straight-to-video* est la norme empirique du cinéma contemporain³⁰.

²⁵ McDonald, 2007 : 1.

²⁶ Herbert, 2014 ; Hilderbrand, 2009 ; McDonald, 2007.

²⁷ Hilderbrand, 2009.

²⁸ Larkin, 2004 : 297.

²⁹ Voir Athique, 2008 ; Larkin, 2004 ; Lobato, 2012 ; O'Reagan, 1991.

³⁰ Lobato, 2012 : 22.

Il est utile de garder ces données à l'esprit au fur et à mesure que nous avançons dans cette analyse, car elles nous aident à « dédramatiser³¹ » les études de cas africains auxquelles cet article est consacré. Si l'introduction de technologies vidéo a eu un impact particulier en Afrique subsaharienne en raison des spécificités du contexte africain, l'émergence d'industries fondées sur un modèle de distribution *straight-to-video* comme Nollywood est moins unique qu'on ne le croit souvent. Ce modèle de distribution est donc loin d'être une spécificité des marchés audiovisuels moins développés. Mais il a été au cœur de l'économie des grandes industries cinématographiques jusqu'aux années 2000.

PAYSAGES VIDÉO (VIDEOSCAPES) AFRICAINS

À la fin des années 1970, suivant des parcours profondément différents, le Nigéria, l'Éthiopie et la Côte d'Ivoire possédaient chacun une industrie du cinéma en format celluloïd relativement efficace. Au Nigéria, une production cinématographique populaire locale avait émergé de la tradition du Yoruba Traveling Theatre, et des artistes comme Hubert Ogunde, Moses Olaiya Adejumo (connu sous le nom de Baba Sala), Adeyemi Afolayan (alias Ade Love), Ola Balogun et Eddie Ugbomah avaient contribué à développer l'une des industries de cinéma en format celluloïd les plus dynamiques de la région³². Quelque chose de semblable s'était également passé en Côte d'Ivoire, où, en partie grâce aux financements de l'ancienne métropole coloniale, des personnalités tels Henri Duparc, Roger Gnoan M'bala et Desiré Ecaré avaient pu réaliser des films qui avaient obtenu un succès commercial important auprès du public local³³. En Éthiopie, à la fin des années 1970, le régime du Derg avait créé l'Ethiopian Film Centre (transformé plus tard en Ethiopian Film Corporation), et financé la formation en Russie d'une génération de cinéastes et de techniciens (dont Tafese Jara, Getachew Terreken, Desta Tadesse, Taferi Bezuayo, Berhanu Shiberu et Abeba Kasala) qui contribueront plus tard à produire un grand nombre de films documentaires et de fiction destinés à être diffusés dans les cinémas publics et les chaînes de télévision locales³⁴.

La paupérisation de la plupart des économies africaines qui a suivi la crise économique mondiale à la fin des années 1970 et au début des années 1980 a affecté cette effervescence artistique : la dévaluation des monnaies locales rendait le format celluloïd trop coûteux et le public se faisait rare dans les salles de cinéma locales, du fait d'un manque de ressources économiques et de l'insécurité croissante. En quelques années, dans les trois pays analysés, la production cinématographique comme activité économique et le cinéma comme espace public se sont effondrés. Au début des années 1990, la production cinématographique était exangue, et les quelques salles de cinéma encore en service avaient du mal à garder leurs portes ouvertes. Cette situation a influencé la manière dont les nouvelles technologies ont été reçues, en Afrique comme dans d'autres régions du monde.

La vidéo a fait son apparition en Afrique subsaharienne plus ou moins en même temps que dans le reste du monde. Devenue accessible au public vers la fin des années 1970, elle s'est rapidement répandue parmi les classes moyennes urbaines en pleine expansion de métropoles telles que Lagos et Abidjan. La situation fut légèrement différente en Éthiopie, où, tandis que le Nigéria et la Côte d'Ivoire connaissaient les dernières années de leurs booms économiques postindépendance (liés respectivement à l'exportation du pétrole et du cacao), un régime stalinien avait imposé des politiques visant à développer l'agriculture et à contrer les processus d'émigration des campagnes vers les grandes villes du pays³⁵. Dès lors, alors que la vidéo a été rapidement adoptée par la classe

³¹ Bayart, 2010 : 31.

³² Balogun, 1983.

³³ Bachy, 1983.

³⁴ Jedlowski, 2015.

³⁵ voir James *et al.*, 2002.

moyenne à Lagos et à Abidjan, sa pénétration est restée très limitée en Ethiopie et dans sa capitale, Addis-Abeba. Cette différence a perduré pendant les deux décennies suivantes, faisant de l'Ethiopie l'un des pays africains ayant le pourcentage de population rurale le plus élevé et le niveau de télévision par foyer le plus bas : selon Population Concern, un site Web du PNUD cité par Assefa³⁶, en 2004, on comptait seulement quatre téléviseurs pour mille habitants en Ethiopie. Un chiffre frappant si l'on se rappelle que, d'après Mitchell Land, à la fin des années 1980, la Côte d'Ivoire et le Nigéria avaient déjà cinq téléviseurs pour cent habitants – « le plus important nombre de téléviseurs par habitant en Afrique³⁷ ».

Dans les trois pays, la crise économique des années 1980 a eu pour première conséquence de faire de la vidéo une « technologie collective ». L'impact le plus important sur les habitudes de consommation du public ne s'y est pas traduit, comme dans la plupart des pays occidentaux, par l'individualisation des pratiques de visionnage et la personnalisation de la culture cinématographique³⁸, mais par l'émergence de vidéoclubs et de *video parlours* : c'est-à-dire de salles de projection informelles où des vidéocassettes de films internationaux (principalement des films de série B américains, de kung-fu de Hong Kong, des mélodrames indiens, des westerns et des films pornos) étaient projetées sur un écran télé alimenté par un générateur électrique, à des prix dérisoires, devant un public trop pauvre pour posséder un magnétoscope et un téléviseur ou acheter un ticket pour une séance de cinéma³⁹. Associé au phénomène mondial du piratage de films que les technologies vidéo ont contribué à propager, l'émergence des vidéo-clubs a été le principal agent de transformation de la culture cinématographique sur le continent africain.

Si la vidéo a révolutionné l'accès des publics africains aux contenus internationaux, elle a eu un impact aussi sur la production de contenus. Cela s'est produit de manière différente dans chacun des trois pays étudiés. En Ethiopie et au Nigéria, les premiers à utiliser la caméra vidéo ont été des personnes impliquées dans la production théâtrale locale. Ainsi, dans le nord du Nigéria, « le romancier et réalisateur Ado Ahmad Gidan Dabino, qui a commencé sa carrière dans un groupe de théâtre, et le co-scénariste Bashir Mudi Yakasai affirment que, entre 1980 et 1984, des groupes de théâtre amateur comme Gyaranya, Black Eagle, Dynamic Fighters et Tumbin Giwa ont réalisé environ neuf vidéos⁴⁰ ».

Dans le sud du Nigéria, « les artistes itinérants du théâtre Yoruba ont commencé à faire des films vidéo en 1988⁴¹ », avant que la sortie, en 1992, du film en langue igbo *Living in Bondage*⁴² ne signe l'explosion de l'industrie vidéo nigériane. En Ethiopie, juste après la fin de la guerre civile et la chute du régime de Derg au début des années 1990, des entrepreneurs locaux et des artistes de théâtre se sont réunis pour filmer et distribuer en format VHS des pièces de théâtre en langue amharique. L'un des premiers films à être réalisés a été, selon Tesfaye Mamo⁴³, la captation de la pièce *And Misht*, écrite et dirigée par Tesfaye Abebe et produite par Ambasel Music and Video Shop. Il a été suivi de plusieurs productions en VHS distribuées *straight-to-video*⁴⁴. Mais, contrairement à ce qui se passait alors au Nigéria, ils n'obtinrent pas un véritable succès commercial ; le faible niveau de pénétration des téléviseurs et des lecteurs VHS en Ethiopie, ainsi que le faible niveau d'urbanisation de la population, l'expliquent probablement en partie, ralentissant le développement de l'industrie vidéo éthiopienne jusqu'au début des années 2000.

³⁶ Assefa, 2005 : 37.

³⁷ Land, 1992 : 12.

³⁸ Voir Benson-Allott, 2013 ; Herbert, 2014.

³⁹ Assefa, 2005 ; Bahi, 2011 ; Larkin, 2004 ; Okome, 2007.

⁴⁰ McCain, 2013 : 38 ;

⁴¹ Haynes et Okome, 1998 : 109.

⁴² Obi Rapu, 1992.

⁴³ Communication personnelle, Addis-Abeba, 23 janvier 2013.

⁴⁴ Jedlowski, 2015 : 174.

En Côte d'Ivoire, les choses se sont déroulées différemment. Dans un contexte marqué par le succès de la série télé satirique *Comment ça va ?*, réalisée et produite par Léonard Groguhet pour l'unique chaîne de télévision nationale, Radiodiffusion Télévision Ivoirienne (RTI), entre 1975 et 1994⁴⁵, les premières tentatives d'adoption de la technologie vidéo ont touché le domaine des sketches de cabaret et de spectacles de comédie télévisuelle avec la série *Les Guignoles d'Abidjan*⁴⁶ – dont la production a démarré vers 1993 grâce à l'initiative du producteur de musique ivoirien-capverdien (basé à Abidjan à l'époque) Daniel Cuxac, et qui a été distribuée en VHS pendant plusieurs années avant de passer à la télévision. La particularité de cette série, et qui distingue le cas ivoirien des deux autres, est qu'elle a été pensée pour un public diasporique. Il s'agissait d'ailleurs de la première émission produite en Côte d'Ivoire hors du contrôle du diffuseur national RTI. Comme l'a souligné l'un de ses acteurs principaux, la star ivoirienne Gohou Michel⁴⁷, si l'équipe de tournage était ivoirienne, et si la série était filmée à Abidjan, les cassettes VHS étaient dupliquées à Paris, pour une diffusion au sein de la diaspora ivoirienne en France ainsi que dans d'autres pays européens et (plus tard) africains. Paradoxalement, la série a été vue en Côte d'Ivoire seulement après que le diffuseur local, prenant conscience de son succès international en tant que série VHS, a décidé d'en acheter les droits de diffusion. Dans les années qui ont suivi, cet énorme succès commercial a favorisé l'émergence d'un secteur important et dynamique de production de séries télévisées, dont les plus connues sont *Ma Famille*, *Classe A* et *Nafi*⁴⁸. La série télé *Ma Famille*, produite de manière indépendante à partir de 2002 par Loukou Akissi Delphine, alias Akissi Delta (à l'époque déjà connu pour son rôle dans le programme de Groguhet *Comment ça va ?* et dans certains films d'Henri Duparc), est particulièrement significative : elle est en effet l'une des plus grandes réussites de l'histoire de la production télé ivoirienne, et a été diffusée dans la plupart des pays africains francophones.

La trajectoire particulière de la production vidéo en Côte d'Ivoire éclaire la spécificité de l'expérience de chaque pays en matière de technologie vidéo, et notamment de recours à la VHS comme moyen de distribution de contenus produits localement. Les spécificités politiques, économiques et infrastructurelles locales propres à chacun des trois pays étudiés ont eu un rôle important dans l'élaboration de ces trajectoires. On l'a dit, les différences économiques ont joué dans le succès (ou la faillite) des stratégies de distribution *straight-to-video* – ainsi, le marché des premières vidéos éthiopiennes a pâti de la faible pénétration des magnétoscopes et des téléviseurs dans le pays. Mais, outre les conditions économiques, l'état des infrastructures s'est avéré déterminant. Si Lagos souffre d'un approvisionnement en électricité irrégulier, celui d'Abidjan est l'un des plus stables de la région. Comme l'a suggéré Chris Orji, un cinéaste et producteur nigérian installé à Abidjan, ce facteur est à prendre compte pour comprendre pourquoi, si les producteurs nigériens et ivoiriens ont adopté les technologies vidéo au même moment, les premiers se sont orientés vers la production de films à diffuser directement en vidéo, et les seconds pour le format des séries télévisées :

Au Nigéria, les gens ne regardaient pas les séries télévisées. Ils préféraient les films en VHS et en VCD. C'est parce que les séries ont besoin d'un certain type d'environnement ; vous devez les regarder régulièrement. Et au Nigéria, vous ne pouvez pas le faire. Le public nigérian préfère regarder un film et puis l'oublier. Les séries sont trop longues. Et vous devez être là pour les suivre. Mais peut-être que le soir, vous n'avez pas d'électricité, et vous ne pouvez pas allumer votre téléviseur. Alors, avec les VHS ou le VCD, vous les regardez quand vous le pouvez, lorsque vous avez de l'argent pour acheter le carburant et faire tourner votre générateur⁴⁹.

⁴⁵ Bahi, 1992.

⁴⁶ Adédé, 2003 ; Gbanou, 2002.

⁴⁷ Communication personnelle, Abidjan, 14 juillet 2014.

⁴⁸ Voir Sangaré, 2011.

⁴⁹ Communication personnelle, Abidjan, 21 septembre 2015.

Grâce à l'amélioration partielle des infrastructures dans les villes nigérianes comme Lagos et les transformations en cours dans l'industrie vidéo locale⁵⁰, aujourd'hui, le format série séduit également de plus en plus les producteurs nigériens, alors que, tout au long des années 1990 et au début des années 2000, un tel format aurait eu du mal à trouver son public dans un pays comme le Nigéria. Parallèlement, alors qu'à cette période ce pays vivait le retour de la démocratie après deux décennies de régimes militaires, la Côte d'Ivoire plongeait dans une instabilité politique qui, dans un contexte caractérisé par la forte pénétration des téléviseurs et la relative stabilité de l'alimentation électrique, a favorisé le succès des séries diffusées à la télévision, un format à regarder dans la sécurité de sa propre maison plutôt que dans les vidéoclubs de quartiers « dangereux⁵¹ ».

En Ethiopie, le contexte politique, marqué par un contrôle strict des médias⁵², a empêché les producteurs de vidéos de se tourner vers le diffuseur local pour surmonter l'échec commercial de la distribution *straight-to-video*. Ils ont plutôt regardé du côté des quelques salles de cinéma publiques existantes, qui, à l'époque (le tournant des années 2000), survivaient en projetant d'anciennes copies de films indiens et américains en celluloid. Pour ce faire, cependant, les producteurs éthiopiens ont dû attendre plusieurs années avant d'obtenir l'autorisation de montrer des vidéos dans ces espaces publics : cette technologie souffrait en effet dans le pays d'une réputation particulièrement mauvaise du fait de la circulation massive de vidéos pornographiques dans les vidéoclubs de quartier tout au long des années 1980 et 1990. Les premières projections dans des salles de cinéma ont eu lieu au début des années 2000, mais le film qui a marqué un tournant dans l'histoire de l'industrie vidéo locale a été *Kazkaza Welafen* de Theodros Teshome, sorti en 2003. Le succès commercial de ce film a convaincu d'autres entrepreneurs vidéo de la viabilité du modèle de distribution *video-to-cinema*, et l'industrie vidéo locale est rapidement devenue l'une des plus productives d'Afrique subsaharienne. Aujourd'hui, le nombre de salles de cinéma dans le pays s'est multiplié et l'on peut voir le public faire la queue pour y entrer en plein après-midi, même au milieu de la semaine.

CONTINUITÉS, DISCONTINUITÉS ET CONVERGENCES

La taille du marché intérieur nigérian, le dynamisme de ses entrepreneurs audiovisuels (les *marketers*) et l'avantage de la langue anglaise ont permis à Nollywood de se développer plus rapidement que le reste du continent ; et, grâce à des réseaux de circulation largement informels et piratés⁵³, les vidéos nigérianes ont commencé à circuler à travers toute l'Afrique⁵⁴. Dans des pays comme le Ghana, la Tanzanie et la République démocratique du Congo, cette circulation a eu un impact controversé sur les industries audiovisuelles, perturbant parfois leur relation avec le public local. Mais elle a aussi contribué, à travers la concurrence commerciale, à favoriser la consolidation des entreprises de production locale⁵⁵.

En Ethiopie et en Côte d'Ivoire, la circulation des films de Nollywood a été initialement moins importante que dans d'autres pays. Comme je l'ai montré ailleurs⁵⁶, en Côte d'Ivoire, elle a connu plusieurs phases. Les vidéos nigérianes ont d'abord circulé parmi les Nigériens résidant dans le pays, puis, lorsque le public ivoirien a commencé à les regarder, elles ont été importées par des distributeurs de vidéo locaux qui

⁵⁰ Jedlowski, 2012 ; Haynes, 2016.

⁵¹ Diao, 2014.

⁵² Reta, 2013.

⁵³ Adejunmobi, 2007.

⁵⁴ Krings et Okome, 2013.

⁵⁵ Krings, 2010 ; Meyer, 2010 ; Pype, 2013.

⁵⁶ Jedlowski, 2017.

voyageaient à Lomé ou à Lagos pour acheter leurs stocks. Si la popularité de Nollywood a augmenté au cours des années 2000, les vidéos nigérianes sont restées un deuxième choix par rapport aux séries télévisées et aux comédies locales. Mais les choses ont changé au début des années 2010, lorsque la nouvelle chaîne télévisée satellitaire française Nollywood.tv s'est mise à diffuser des vidéos de Nollywood doublés en français vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Depuis, Nollywood est devenue extrêmement populaire, et la popularité de Nollywood.tv a presque dépassé celle du diffuseur local RTI, au point d'attirer l'intérêt de la société française Canal Plus. Celle-ci a fini par acheter Nollywood.tv en 2014 dans le cadre de ses plans d'expansion en Afrique subsaharienne, qui ont abouti à la création de la chaîne satellitaire A+, une chaîne qui diffuse sept jours sur sept des programmes africains, francophones ou doublés en français.

En Ethiopie, les films nigériens avaient très peu circulé jusqu'à l'installation récente dans le pays d'Eglises pentecôtistes⁵⁷, qui ont apporté avec elles des vidéos de Nollywood employées comme instruments d'évangélisation⁵⁸. Ces vidéos, cependant, sont restées confinées aux milieux pentecôtistes et, comme il ressort de mes entretiens et échanges informels avec le public éthiopien, si Nollywood y est connue en tant que phénomène social et culturel, la plupart des gens n'ont jamais vu un film nigérian. Cela souligne l'importance pour l'analyse de faire la différence entre la circulation panafricaine des vidéos de Nollywood et la circulation panafricaine du discours sur Nollywood⁵⁹. En effet, en Ethiopie, le discours sur Nollywood est plus populaire que les vidéos elles-mêmes. Nollywood fonctionne comme un exemple de réussite, une histoire positive que les cinéastes locaux et les entrepreneurs utilisent comme source d'inspiration. Signe de cette distance entre films et discours, pendant que j'étais en Ethiopie, les cinéastes locaux, très intéressés par mes précédentes recherches sur Nollywood, m'ont demandé d'organiser un séminaire sur l'économie de l'industrie vidéo nigérienne dans le cadre des activités de l'association locale de jeunes cinéastes (Allatinos) ; mais quand je leur ai proposé de visionner un film de Nollywood, ils ont refusé, m'expliquant qu'ils n'étaient pas intéressés par les aspects narratifs ou esthétiques de Nollywood, mais seulement par son modèle économique.

En Côte d'Ivoire, si les vidéos de Nollywood sont populaires, les professionnels de l'audiovisuel connaissent mal ses modes de fonctionnement et instrumentalisent l'histoire de sa réussite pour légitimer leurs revendications dans le contexte local, en tant que catégorie d'entrepreneurs. Lors d'une conversation informelle avec un groupe de cinéastes ivoiriens, un jeune réalisateur m'a ainsi dit :

Vous voyez, nous avons besoin du soutien de notre gouvernement pour faire comme les Nigériens et développer notre industrie cinématographique. Nollywood s'est développée parce que le gouvernement a soutenu l'industrie, leur a donné de l'argent et des infrastructures !

Cependant, comme le montrent clairement les recherches sur l'industrie vidéo nigérienne, Nollywood a prospéré précisément parce que, jusqu'à récemment, le gouvernement n'est pas intervenu de manière substantielle dans son fonctionnement. Les entrepreneurs de l'audiovisuel nigériens considèrent les interventions du gouvernement avec suspicion. Ainsi, le mot même de « Nollywood » est devenu le signifiant de significations très diverses, liées à la spécificité des contextes locaux et à la fonction que « Nollywood comme histoire de réussite » est capable de jouer par rapport à ces mêmes contextes.

Avec le succès de Nollywood.tv en Côte d'Ivoire, les entrepreneurs locaux ont commencé à ériger Nollywood en modèle, mais ils l'ont fait dans le cadre d'un pays possédant une longue histoire d'intervention politique dans le domaine de la production culturelle, héritage du colonialisme français et du modèle hexagonal de politiques culturelles. Dans ce contexte, les producteurs locaux, marginalisés par l'hégémonie du format série et par

⁵⁷ Voir Fantini, 2015.

⁵⁸ Voir aussi Pype, 2013.

⁵⁹ Jedlowski, 2013.

l'influence de l'industrie de la télévision, ont utilisé l'exemple de Nollywood comme un outil discursif pour pousser le gouvernement à promouvoir et à financer la production cinématographique. Il faut dire que, au-delà de la production commerciale des séries télévisées, la Côte d'Ivoire a assisté, à partir de 2004, à l'émergence d'une vague de production de vidéos diffusées directement à la télévision, autour du travail de cinéastes tels qu'Alex Quassy, Owell Brown, Jaques Trabi, Alain Guikou, Guy Kalou et Marie Luise Asseu⁶⁰. Avec la fin de la crise politique, en 2011-2012, ce groupe de cinéastes et de producteurs est devenu plus visible et a trouvé dans le nouveau gouvernement un interlocuteur proactif. Si le succès mondial en 2014 du film *Run* (partiellement financé par l'Etat), de Philippe Lacôte, est l'exemple le plus évident de la volonté politique de relancer l'industrie cinématographique locale, d'autres initiatives ont vu le jour. La plus intéressante pour l'argument développé dans cet article est la création (fortement publicisée) du *brand* « Babywood » par le radiodiffuseur ivoirien RTI (toujours le seul diffuseur autorisé dans le pays, Nollywood.tv et A+ étant accessibles uniquement via satellite), en tant qu'outil de promotion des productions cinématographiques ivoiriennes à l'échelle locale et internationale⁶¹. Dans ce cas, le rôle de l'adoption de la marque « Nollywood » dans le succès de l'industrie vidéo nigériane⁶² est pleinement reconnu, et la tentative de reproduire un processus similaire, avant même le développement d'une industrie vidéo digne de ce nom dans le pays, le montre très clairement.

Si les producteurs ivoiriens ont utilisé l'exemple de Nollywood pour passer des séries télévisées à la production de film en format vidéo, au Nigéria et en Ethiopie les séries télé ont progressivement pris la place des films vidéo. Dans les deux pays en effet, les chaînes de télévision par satellite et, au Nigéria, les nouvelles chaînes issues de la transition vers la télévision numérique⁶³ attirent de nombreux professionnels (essentiellement des acteurs vedettes et des réalisateurs, mais aussi des membres des équipes techniques), qui ont débuté leur carrière dans l'industrie vidéo locale. Au Nigéria, des séries télé comme *Tinsel* (démarré en 2008), *Meet the Adebajnos* et, plus récemment, *Taste of Love* ont obtenu un grand succès commercial, attirant d'anciens acteurs de Nollywood et créant de nouvelles vedettes. De même, un certain nombre de séries, telles que *Wazema*, *Mogachoch*, *Bekenat Mekakel* et *Welafen*, se sont dernièrement invitées dans la programmation de la chaîne éthiopienne indépendante par satellite Ethiopian Broadcasting Service (EBS – diffusée depuis les Etats-Unis) et ont rencontré un large succès populaire en Ethiopie et dans toute la diaspora⁶⁴. Dans les deux contextes, ce processus témoigne de l'intérêt croissant des grandes entreprises de médias pour la production audiovisuelle locale. De fait, le passage au format de la série télé est plus adapté à ceux qui souhaitent développer et fidéliser un public stable, et construire ainsi une offre commerciale plus facile à vendre aux compagnies publicitaires que des programmes courts et ponctuels tels que les films en vidéo⁶⁵.

Il est important de noter la différence substantielle entre les marchés de la radiodiffusion dans les trois pays. Le Nigéria est le seul à disposer d'un secteur de la radiodiffusion entièrement libéralisé, et ce depuis le milieu des années 1990. En Ethiopie et en Côte d'Ivoire, les radiodiffuseurs nationaux (Ethiopian Broadcasting Corporation [EBC – anciennement ETV] et RTI respectivement) détiennent toujours le contrôle monopolistique des systèmes nationaux de radiodiffusion. Cette situation a été partiellement transformée par l'impact croissant des chaînes satellitaires, y compris celles qui, comme EBS, Nollywood.tv et A+, diffusent des contenus africains, voire locaux. Le marché de la télévision nigériane demeure néanmoins le plus dynamique des trois, et l'un des plus dynamiques du continent. Cependant, l'effet de ces différents environnements de radiodiffusion sur le développement des industries vidéo dans les trois pays est loin d'être linéaire.

⁶⁰ Je n'inclus pas dans cette liste Philippe Lacôte, dont le dernier film, *Run* (2014), a été présenté au Festival international du film de Cannes. Car, malgré sa connexion avec le mouvement cinématographique actuel à Abidjan (via l'activité de sa société de production Wassakara Productions), son travail est d'un autre niveau (en termes esthétiques, techniques et économiques) et ne peut être comparé à la production vidéo du pays.

⁶¹ *ScreenAfrica*, 2015 ; voir aussi Noukoué, 2015.

⁶² Jedlowski, 2011.

⁶³ Jedlowski, 2016.

⁶⁴ Tadesse, à paraître.

⁶⁵ Voir aussi Cubitt, 2005.

Alors que le Nigéria possède le marché de la diffusion le plus dynamique, la télévision y a joué, jusqu'à récemment, un rôle très marginal dans le développement de Nollywood. Bien au contraire, c'est précisément la crise du radiodiffuseur national (Nigérian Television Authority, NTA) et le lent décollage des chaînes indépendantes nées au cours des années 1990 qui peuvent être considérés comme l'un des facteurs clés ayant joué en faveur de l'explosion de l'industrie vidéo locale au début des années 1990⁶⁶. Aujourd'hui, plutôt que les radiodiffuseurs locaux, les entreprises qui sont en concurrence pour s'accaparer le contrôle de l'économie de Nollywood sont des sociétés étrangères telles que la sud-africaine M-Net-Multichoice, la française Canal Plus et la nigériane-américaine l'iROKOTv. En Côte d'Ivoire, RTI a usé de son monopole pour influencer les contenus produits localement et maintenir, autant que possible, un rôle de *gatekeeper*. Même les séries qui ont été produites de manière indépendante, comme *Les Guignoles d'Abidjan* et *Ma Famille* – et qui, au moins au début (comme dans le cas des *Guignoles*), ont aussi été distribuées de manière indépendante –, ont finalement été acquises par RTI. Cela fait du diffuseur un acteur ambigu dans l'histoire de la production vidéo locale : il a en quelque sorte inhibé les développements indépendants, mais il a également été le partenaire le plus réceptif pour les entrepreneurs qui produisaient quelque chose de commercialement viable. Enfin, en Ethiopie, la politique de développement autoritaire du gouvernement a obligé le diffuseur national à marginaliser des produits commerciaux tels que les films locaux pour donner la priorité aux programmes éducatifs. Cela, combiné à la très faible pénétration des téléviseurs et des magnétoscopes dans le pays, a contraint les entrepreneurs locaux à utiliser les salles de cinéma. En Côte d'Ivoire et en Ethiopie, la situation se transforme rapidement, du fait de l'intérêt des chaînes satellitaires à attirer le public africain avec la programmation de contenus locaux. Ce processus a eu un impact important sur la production audiovisuelle africaine, en participant à sa progressive « télévisation⁶⁷ ».

CONCLUSION

Comme Karine Barber l'a souligné, lorsque l'on regarde des textes ou des produits médiatiques particuliers, il faut se demander « pourquoi, à un certain moment historique et à un endroit géographique spécifique, nous trouvons ces formes textuelles et pas d'autres ; et comment des formes textuelles spécifiques participent à la constitution de formes historiques spécifiques de conscience⁶⁸ ». Dans cet article, j'ai essayé de répondre, au moins partiellement, à cette injonction. En examinant comment les technologies vidéo ont été adoptées dans différents cadres, j'ai tenté de comprendre comment des formes spécifiques de production vidéo sont apparues dans des contextes différents à des moments spécifiques de l'histoire et pourquoi, bien qu'étant le résultat de l'introduction de la même technologie (la vidéo), elles se sont développées différemment. Comme Brian Larkin l'a suggéré :

Les technologies sont des objets instables. Nous pensons que nous savons ce qu'est une radio ou pour quel genre d'activité on utilise un cinéma, mais ces phénomènes, que nous considérons comme acquis, ont souvent des histoires surprenantes. [...] Le sens attaché aux technologies, leurs fonctions techniques et les utilisations sociales pour lesquelles elles sont adoptées ne sont pas une conséquence inévitable, mais quelque chose qui a été mis à point au fil du temps, à travers des débats culturels considérables. Et même alors, ces significations et ces utilisations sont souvent instables, vulnérables à l'évolution des ordres politiques et soumises aux contingences de la vie physique des objets⁶⁹.

⁶⁶ Jedlowski, 2012.

⁶⁷ Adejunmobi, 2015 ; Tcheuyap, 2015.

⁶⁸ Barber, 2007 : 41.

⁶⁹ Larkin, 2008 : 3.

Cet article a montré que l'adoption de la technologie vidéo dans les trois pays étudiés a conduit à l'émergence de phénomènes profondément différents, qui sont le résultat d'histoires économiques et politiques, de débats culturels et de trajectoires de développement infrastructurel spécifiques. Cependant, il manque à l'analyse une réponse à la deuxième partie de la réflexion de Karin Barber citée plus haut. Qu'en est-il des interactions entre les processus décrits dans cet article et le contenu des vidéos produits dans ces trois pays ? Et qu'en est-il des publics ? Comment ces différentes trajectoires de transformation des médias interagissent-elles avec les processus de construction des identités collectives, des communautés politiques et des « formations esthétiques⁷⁰ » ?

Ce sont des questions que, faute d'espace, nous ne pouvons traiter dans le cadre de cette étude sans risquer de tomber dans des généralisations exagérées, mais qui devront être abordées afin de pousser plus loin l'analyse comparative qui fonde l'objet de cette recherche. De plus, il conviendrait également d'élargir la comparaison à des études de cas non africains, afin de faire dialoguer l'expérience africaine de production vidéo avec d'autres instances similaires apparues dans des pays aussi différents que le Mexique, les Philippines et la Turquie au cours des trois dernières décennies. L'explosion de la production vidéo africaine s'inscrit dans une histoire plus vaste qui connecte les expériences de production vidéo déclenchées par l'introduction des technologies analogiques dans le monde entier à la fin des années 1970 et au début des années 1980 : c'est une histoire dont la complexité et l'incroyable diversité doivent encore être pleinement explorées.

⁷⁰ Meyer, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

- ADÉDÉ S., « Cote d'Ivoire. Les Guignols d'Abidjan : l'humour corrosif d'une troupe exceptionnelle », *AllAfrica*, 10 mai 2003. Disponible en ligne : <http://fr.allafrica.com/stories/200305120311.html>
- ADEJUNMOBI M. A., « African film's televisual turn », *Cinema Journal*, 54 (2), 2015, pp. 120-125.
- ADEJUNMOBI M. A., « Nigérian video film as minor transnational practice », *Postcolonial Text*, 3 (2), 2007. Disponible en ligne : <http://postcolonial.univ-paris13.fr/index.php/pct/article/viewArticle/548>
- ANDERSON B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.
- ARMES R., *On Video*, Londres, Routledge, 1988.
- ASSEFA E., *An Investigation into the Popularity of American Action Movies Shown in Informal Video Houses in Addis Ababa, Ethiopia*, thèse de master, Rhodes University, 2005.
- ATHIQUE A., « The global dynamics of Indian media piracy: export markets, playback media and the informal economy », *Media, Culture, and Society*, 30 (5), 2008, pp. 699-717.
- BACHY V., *Le Cinéma en Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan, 1983.
- BAHI A., « Piratages audiovisuels en Côte d'Ivoire, entre rhétorique du blâme et logiques des commerçants », dans T. Mattelart (dir.), *Piratages audiovisuels. Les voies souterraines de la mondialisation culturelle*, Bruxelles, Ina-De Boeck, 2011, pp. 163-182.
- BAHI A., *Narration, traditions et modernité dans le discours filmique de Comment ça va ?, une émission de la télévision ivoirienne*, thèse de doctorat non publiée, Université Lumière Lyon 2, 1992.
- BALOGUN F., *Le Cinéma au Nigéria*, Paris, L'Harmattan, 1983.
- BARBER K., *The Anthropology of Texts, Persons and Publics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- BAYART J.-F., « "Dessine-moi un MENA !", ou l'impossible définition des "aires culturelles" », *Sociétés politiques comparées*, 38, 2016, pp. 1-43.
- BAYART J.-F., *The State in Africa: The Politics of the Belly* (2^e édition), Cambridge, Polity, 2010.
- BENSON-ALLOTT C., *Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship from VHS to File Sharing*, Berkeley, University of California Press, 2013.
- BÖHME C., « Film production as a 'mirror of society': the history of a video film art group in Dar es Salaam, Tanzania », *Journal of African Cinemas*, 7 (2), 2015, pp. 117-135.
- CUBITT S., « Distribution and media flows », *Cultural Politics*, 1 (2), 2005, pp. 193-213.
- CURTIN M., « Media capital: towards the study of spatial flows », *International Journal of Cultural Studies*, 6 (2), 2003, pp. 202-228.
- DE BRUIJN M., NYAMNJOH F. ET BRINKMAN I. (eds), *Mobile Phones: The New Talking Drums of Everyday Africa*, Leiden, African Studies Centre, 2009.
- DIAO C., « Séries TV#1 : Qu'est-ce qu'on regarde à Abidjan ? Entretien de Claire Diao avec Yacouba Sangaré », *Africultures*, 15 septembre 2014. Disponible en ligne : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12420>
- DIAWARA M., *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*, Munich, Prestel, 2010.

DOVEY L., *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen*, New York, Columbia University Press, 2009.

FANTINI E., « Go Pente! The charismatic renewal of the evangelical movement in Ethiopia », dans G. Prunier et E. Ficquet (eds), *Understanding Contemporary Ethiopia: Monarchy, Revolution and the Legacy of Meles Zenawi*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp.123-146.

GARRITANO C., *African Video Movies and Global Desires: A Ghanaian History*, Athens, Ohio University Press, 2013.

GBANOU S. K., « Le rôle du petit écran : l'exemple ivoirien », *Notre Librairie*, 149, 2002.

HALLIN D. C. et MANCINI P., *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

HARROW K. W., *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

HAYNES J., *Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

HAYNES J. (ed.), *Nigerian Video Films*, Athens, Ohio University Press, 2000.

HAYNES J. et OKOME O., 1998. « Evolving popular media: Nigerian video films », *Research in African literatures* 29 (3), pp. 106-128.

HERBERT D., *Videoland: Movie Culture at the American Video Store*, Berkley, University of California Press, 2014.

HILDERBRAND L., *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, Duke University Press, 2009.

HJORT M. et MACKENZIE S. (eds), *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000.

KRINGS M., « Nollywood goes East: the localization of Nigerian video films in Tanzania », dans M. Saul et R.A. Austen (eds), *Viewing African Cinema in the Twentieth Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*, Athens, Ohio University Press, 2010, pp. 74-95.

KRINGS M. et OKOME O. (eds), *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

JAMES W., KURIMOTO E., DONHAM D. et TRIULZI A. (eds), *Remapping Ethiopia: Socialism and After*, Athens, Ohio University Press, 2002.

JEDLOWSKI A., « African media and the corporate takeover: video film circulation in the age of neoliberal transformations », *African Affairs*, 2017 (publié d'abord en ligne, <https://academic.oup.com/afraf/article-abstract/doi/10.1093/afraf/adx017/3859165/African-media-and-the-corporate-takeover-Video?redirectedFrom=fulltext>).

JEDLOWSKI A., « Studying media 'from' the South: African media studies and global perspectives », *Black Camera*, 7.2, 2016, pp. 174-193.

JEDLOWSKI A., « Screening Ethiopia: a preliminary study of the history and contemporary developments of film production in Ethiopia », *Journal of African Cinemas*, 7 (2), 2015, pp. 169-185.

JEDLOWSKI A., « Nigerian videos in the global arena: the postcolonial exotic revisited », *The Global South*, 7 (1), 2013, pp. 157-178.

JEDLOWSKI A., « Small screen cinema: informality and remediation in Nollywood », *Television and New Media*, 13 (5), 2012, pp. 431-446.

- JEDLOWSKI A., « When the Nigérien video film industry became "Nollywood": naming, branding and the videos' transnational mobility », *Estudos Afro-Asiaticos*, 33 (1-2-3), 2011, pp. 225-251.
- LACÔTE P., *Run*, France-Côte d'Ivoire, Banshee Films, Diam Production, Wassakara Productions, 2014.
- LAND M., « Ivorian television, willing vector of cultural imperialism », *Howard Journal of Communications*, 4 (1-2), 1992, pp. 10-27.
- LARKIN B., *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigéria*, Durham, Duke University Press, 2008.
- LARKIN B., « Degraded images, distorted sounds: Nigérien video and the infrastructure of piracy », *Public Culture*, 16 (2), 2004, pp. 289-314.
- LARKIN B., « Hausa dramas and the rise of video culture in Nigéria », dans J. Haynes (ed.), *Nigérien Video Films*, Athens, Ohio University Press, 2000, pp. 209-241.
- LOBATOR., *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- MCCAIN C., « Nollywood and its others: questioning English language hegemony in Nollywood studies », *The Global South*, 7 (1), 2013, pp. 30-54.
- MCDONALD P., *Video and DVD Industries*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Meyer B., *Sensational Movies: Video, Vision, and Christianity in Ghana*, Berkley, University of California Press, 2015.
- MEYER B., « Ghanaian popular video movies between state film policies and Nollywood: discourses and tensions », dans R. Austen et M. Saul (eds), *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century: FESPACO Art Films and the Nollywood Video Revolution*, Athens, Ohio University Press, 2010, pp. 42-62.
- MEYER B. (ed.), *Aesthetic Formations: Media, Religion, and the Senses*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009.
- MEYER B., « Popular Ghanaian Cinema and "African Heritage" », *Africa Today*, 46 (2), 1999, pp. 93-114.
- MISTRY J. et ELLAPEN J. A., « Nollywood's transportability: the politics and economics of video films as cultural products », dans M. Krings et O. Okome (eds), *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, pp. 46-72.
- Moyo S. et YEROS P. (eds), *Reclaiming the Nation: The Return of the National Question in Africa, Asia and Latin America*, Londres, Pluto Press, 2011.
- NOUKOUÉ S., « Abidjan, plaque tournante de l'audiovisuel africain », *Le Monde*, 2 septembre 2015.
- O'REGAN T., « From piracy to sovereignty: international video cassette recorder trends », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 4 (2), 1991, pp. 112-135.
- OBI Rapu C., *Living in Bondage*, Nigéria, Nek Videos Links, 1992.
- OKOME O., « Nollywood: Spectatorship, audience and the sites of consumption », *Postcolonial text* 3 (2), 2007. Disponible en ligne : <http://postcolonial.univ-paris13.fr/index.php/pct/article/viewArticle/763>
- OVERBERGH A., « Kenya's Riverwood: market structure, power relations, and future outlooks », *Journal of African Cinemas*, 7 (2), 2015a, pp. 97-115.
- OVERBERGH A., « Innovation and its obstacles in Tanzania's Bongowood », *Journal of African Cinemas*, 7 (2), 2015b, pp. 137-151.

- PYPE K., « Religion, migration and media aesthetics: notes on the circulation and reception of Nigérian films in Kinshasa », dans M. Krings et O. Okome (eds), *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, pp. 199-222.
- RASMUSSEN K. A., *Kinna-Uganda: A Review of Uganda's National Cinema*, thèse de master, San José, San José State University, 2010.
- RETA M. C., *The Quest for Press Freedom: One Hundred Years of History of the Media in Ethiopia*, Plymouth, Rowman & Littlefield, 2013.
- SANGARÉ Y., « Séries télé ivoiriennes : pourquoi ça cartonne », *CenterBlog*, 2 février 2011. Disponible en ligne : <http://meschak.centerblog.net/4-series-teles-ivoiriennes-pourquoi-ca-cartonne>
- SANTANERA G., *Douala si mette in scena: nuove esperienze video in Cameroun*, thèse de doctorat, Università di Milano La Bicocca, 2015.
- SCHMIDT R., « Re-describing social practices: comparison as analytical and explorative tool », dans T. Scheffer et J. Niewöhner (eds), *Thick Comparison: Reviving the Ethnographic Aspiration*, Leiden, Brill, 2010, pp. 79-102.
- ScreenAfrica*, « Welcome to Babiwood », 13 février 2015. Disponible en ligne : <http://www.screenafrica.com/page/news/africa/1651546-Welcome-to-Babiwood#.V45Ve7MkrmQ>.
- TADESSE B., « The new frontiers of Ethiopian film industry: TV serials and sitcoms », dans M. W. Thomas, A. Jedlowski et A. Ashagrie (eds), *Cine-Ethiopia: The History and Politics of Film in the Horn of Africa*, East Lansing, MI, Michigan State University Press, à paraître.
- TCHÉUYAP A., « De las grandes a las pequeñas pantallas. Nuevas narrativas africanas de entretenimiento », *Secuencias*, 41 (1), 2015, pp. 57-77.
- TCHÉUYAP A., *Postnationalist African Cinemas*, Manchester, Manchester University Press, 2011.
- TESHOME T., *Kazkaza Welafen*, Ethiopia, Teddy's Studios, 2003.
- THACKWAY M., *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- THOMAS M. W., « The local film sensation in Ethiopia: aesthetic comparisons with African cinema and alternative experiences », *Black Camera*, 7 (1), 2015, pp. 17-41.
- VIEYRA P. S., *Le Cinéma africain de ses origines à 1973*, Paris, Présence africaine, 1975.
- WILSON III E. J. et WONG K. R. (eds), *Negotiating the Net in Africa: The Politics of Internet Diffusion*, Londres, Lynne Rienner, 2007.

La révolution vidéo en Afrique subsaharienne : Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire

Résumé

Avec l'introduction de technologies analogiques et (plus tard) numériques, de nombreux pays d'Afrique subsaharienne ont vu l'émergence et la croissance rapide d'industries audiovisuelles commerciales produisant des films en format vidéo. L'industrie nigériane, Nollywood, est le cas d'étude qui a suscité le plus d'intérêt, contribuant à la formulation d'un modèle analytique qui a influencé notre compréhension d'autres exemples de production en cours sur le continent. Cet article propose une analyse comparative de l'histoire de la production vidéo dans trois pays d'Afrique subsaharienne (Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire), afin de complexifier notre approche de la production vidéo africaine au-delà du modèle de Nollywood. À partir des documents recueillis lors de recherches de terrain ethnographiques menées dans chacun de ces pays, il offre une contribution originale au débat actuel sur l'impact des technologies analogiques et numériques sur la transformation du cinéma africain, en mettant en évidence le rôle des contextes politique, économique et infrastructurel locaux sur le développement des industries vidéo en Afrique subsaharienne.

The video revolution in sub-Saharan Africa : Nigeria, Ethiopia and Côte d'Ivoire

Abstract

With the introduction of analogue and (later) digital technologies, many sub-Saharan African countries have witnessed the emergence and rapid growth of commercial video film industries. The Nigerian industry, Nollywood, is the case studies that raised most scholarly interest, generating the formulation of an analytical model which has often influenced our understanding of other instances of video film production around the continent. This chapter proposes a comparative analysis of the history of video filmmaking in three sub-Saharan African countries (Nigeria, Ethiopia and Côte d'Ivoire) in order to complicate our understanding of African video film beyond the Nollywood model. Drawing from ethnographic materials collected during fieldwork conducted in each of these countries, this chapter offers an original contribution to the existing debate on the impact of analogue and digital technologies on the transformation of African cinema which highlight the impact of specific local political, economic, and infrastructural contexts on the development of video film industries around the continent.

Mots clés

Cinéma africain ; cinéma éthiopien ; études comparatives ; films en vidéo ; Nollywood ; séries ivoiriennes.

Keywords

African cinema ; comparative studies ; Ethiopian cinema ; Ivorian series ; Nollywood ; video films.