

**CINEMA ET SOFT POWER : L'INTERVENTIONNISME AFRICAIN
FACE AUX INTERETS FRANÇAIS ET HOLLYWOODIENS**

**CINEMA AND SOFT POWER: AFRICAN INTERVENTIONISM VS.
FRENCH AND HOLLYWOOD INTERESTS**

Joseph Armando Soba*

Abstract

This article shows that cinema is a tool of paramount importance in the field of soft power, and examines the competition between the French film companies and Hollywood majors on the Francophone Africa film market. Thus, it analyses the way the French companies tighten their grip on the African French-speaking territories whereas these countries want to cut loose. Due to a conflict opposing a French firm and an African-owned consortium in the 1980s, a company backed by the American producers decides to take the control over film distribution in the Francophone region where Hollywood movies already dominate the screens.

Keywords: French film companies, African-owned film consortium, Hollywood, Francophone Africa

Le marché du cinéma commercial en Afrique noire francophone est longtemps resté sous la domination du duopole formé par la Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale (COMACICO) et la Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (SECMA) qui projetaient

* Dr. Joseph Armando Soba is a specialist in American film studies. His work focuses on the distribution and reception of Hollywood movies in the African French-speaking countries as well as on labor relations in the American film industry. He is currently in charge of international cooperation at the Université de Lille, France.

Contact: joseph.armando-soba@univ-lille3.fr

paradoxalement une majorité de films américains sur les écrans de ce continent. En effet, les tentatives des multinationales hollywoodiennes pour pénétrer l'espace négro-africain francophone se sont avérées infructueuses jusqu'à la fin des années 1960. Les compagnies américaines ont alors « vu avec impuissance, cette partie de l'Afrique – la seule – échapper à leur main mise directe sinon par le truchement et aux conditions de SECMA-COMACICO »¹.

Pendant des décennies, les pays africains ont assisté à cette concurrence franco-américaine pour la diffusion des films de propagande ou de divertissement sans réagir. En 1974, dix états africains décident enfin de prendre en main leur destinée en matière de cinéma en créant le Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique (CIDC).

La naissance du CIDC vient troubler les jeux et enjeux de politique d'influence de l'ancienne puissance coloniale qui entend conserver le contrôle de ces territoires. Elle contrarie, par la même occasion, les ambitions des compagnies américaines de pénétrer ce marché voire de l'arracher à leurs alliés français.

Ce faisant, les compagnies françaises et américaines ne se résignent pas face aux velléités d'autonomie des pays africains qui risquent de porter atteinte à leur emprise économique et culturelle sur cette partie du monde, surtout à une période où la confrontation entre les blocs soviétique et occidental est vivace.

S'appuyant sur les archives du CIDC ainsi que les analyses d'historiens et d'autres spécialistes du cinéma en Afrique, cet article s'intéresse aux réactions franco-américaines après la mise en place du CIDC. Il montre également comment cette entreprise se retrouve noyauté par une compagnie française à cause de la faiblesse des moyens financiers qui lui sont alloués, et par manque de réelle volonté politique des états africains. Enfin, l'interventionnisme africain, loin de libérer les écrans de l'espace négro-africain francophone des images massivement importées de l'Occident, notamment des États-Unis, va contribuer plutôt à renforcer la présence américaine.

¹ Ferid Boughedir, « Économie et thématique du cinéma africain », Thèse de Doctorat d'état, Université Paris 7, 1988, p. 96.

La panafricaine de cinéma : une ambition sans moyens

Avant d'analyser le contexte socio-économique et politique qui a conduit à l'émergence du CIDC, il est nécessaire de rappeler, pour le moins brièvement, une des raisons majeures pour laquelle les compagnies hollywoodiennes sont absentes des anciens territoires français du continent noir pendant des dizaines d'années. Du point de vue de l'administration américaine, tout comme pour les milieux économiques aux États-Unis, l'Afrique noire francophone est une région réservée à la France depuis la période coloniale jusqu'aux premières décennies postindépendances. Cette position, assez marquée sur le plan historique, est fort bien illustrée par une lettre datant de 1942 que le diplomate américain Robert Murphy, en poste à Alger, avait adressée au général Giraud : « Je suis en mesure de vous assurer que la restauration de la France dans toute son indépendance, dans toute sa grandeur et dans tous ses territoires qu'elle possédait avant guerre en Europe et outre-mer est un des buts des États-Unis »².

La situation internationale laisse donc le champ libre aux entreprises françaises pour exploiter sans partage toutes les activités liées au cinéma commercial. Ces dernières programment surtout des films américains et européens auxquels sont adjoints quelques films indiens. C'est pourquoi ce type de programmation maintenue pendant de longues décennies a fini par conditionner les goûts et habitus des publics négro-africains en matière de cinéma comme le souligne Ayi Francisco d'Almeida :

Les préférences des publics dépendent tout à la fois des facteurs culturels historiquement déterminés et de la programmation proposée aux publics ainsi que du stock de films mis en circulation (...) En effet, les variations des programmations selon des critères exclusivement de profit et de mode (par exemple le passage de la mode western à la mode Karaté) ont une influence sur la composition des publics, leurs préférences et leurs attentes (...) Or, les programmes ne comportent que très rarement des films africains qui se trouvent donc privés de leurs publics naturels alors que les films occidentaux occupent la totalité des écrans : « écrans colonisés », en effet³.

² Lettre citée par Marc Aicardy de Saint-Paul, *La politique africaine des États-Unis. Mécanismes et conduite*, Paris : Economica, 1984, p. 128.

³ Ayi Francisco d'Almeida, « Publics oubliés, publics absents », in *Cinéma noirs d'Afrique*, *CinémAction* n°26, 1983, pp. 145-146.

Le CIDC voit donc le jour dans ce paysage culturel et au lendemain de la nationalisation des activités cinématographiques en Haute-Volta (actuel Burkina Faso), au Mali et au Bénin. C'est ainsi que sa mission et son objet consistent à poursuivre la « décolonisation » des écrans afin de modifier la programmation et susciter la transformation des habitudes de consommation des publics. À cela s'ajoute la volonté de continuer à déstabiliser les deux entreprises françaises qui contrôlent le cinéma commercial.

De ce fait, au cours de la conférence des pays de l'Organisation Communautaire Africaine et Mauricienne (OCAM) qui s'est tenue à Lomé (capitale du Togo) en avril 1972, les chefs d'état évoquent la possibilité de créer une entreprise commune chargée de la production, de la distribution et de l'exploitation des films.

Les différentes nationalisations déclenchées en Afrique dans les années 1970, et surtout les représailles commerciales et politiques qui s'en sont suivies ont montré aux Africains les limites d'une action isolée quelle que soit sa noblesse. En effet, après chaque nationalisation les pays africains ont dû revenir sur une partie de leurs décisions pour trouver un compromis avec la SECMA et la COMACICO. De plus, compte tenu de la faiblesse du marché et du parc de salles de cinéma, un seul territoire africain ne peut pas rentabiliser le coût de location des films.

En quittant les pays africains en raison de la multiplication des nationalisations et de la concurrence des compagnies américaines, la SECMA et la COMACICO cèdent leurs réseaux à la Société de Participation Cinématographique Africaine (SOPACIA), une autre entreprise française qui adopte des pratiques identiques à celles du duopole.

Les dirigeants africains décident alors de créer une entreprise panafricaine pour supplanter le nouveau monopole français. Deux ans après le sommet de Lomé, les représentants des pays de l'OCAM réunis le 12 août 1974 à Bangui (capitale du Centrafrique) signent les conventions qui donnent naissance à deux organismes de cinéma : le Centre Interafricain de Production de Films (CIPROFILM) et le Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique (CIDC). Dix états signataires des conventions sont à l'origine de la création du CIDC-CIPROFILM : le Bénin, la Haute-Volta, le Centrafrique, la Côte d'Ivoire, le Gabon, l'Île Maurice, le Niger, le Rwanda, le Sénégal et le Togo.

Pour bien armer le CIDC face à la concurrence française, les membres fondateurs envisagent de lui accorder l'exclusivité sur l'importation et la distribution des films. De plus, il est prévu qu'une partie des recettes des films étrangers exploités sur ces territoires soit destinée à la production d'œuvres africaines avec l'appui du CIPROFILM.

Recourant à la coproduction interafricaine, CIPROFILM devra encourager les cinéastes du continent noir à réaliser des films de qualité mettant en scène leurs réalités socioculturelles⁴. Les quatorze pays francophones pensent qu'en unissant leur force autour d'un pôle d'achats unique ils peuvent acquérir les droits d'exploitation des films français et américains à des prix préférentiels, comme ce fut le cas naguère pour la SECMA, la COMACICO, la SOPACIA et l'UAC. Par sa position d'acheteur exclusif, le CIDC espère avoir le poids suffisant pour négocier de façon équitable avec les grands producteurs-distributeurs internationaux. À cet effet, la conférence des ministres africains en charge du cinéma recommande au directeur général du CIDC de préserver son indépendance et de diversifier ses sources d'approvisionnement⁵.

En janvier 1979, les pays membres du CIDC-CIPROFILM réunis à Ouagadougou (Burkina Faso) posent les bases juridiques, économiques et politiques indispensables à ces deux institutions en adoptant son budget et ses statuts. Le communiqué publié au terme de la conférence des ministres annonce la montée en puissance du CIDC et leur volonté de voir cette entreprise devenir opérationnelle afin de présenter ses premiers résultats aux pays fondateurs une année après son lancement⁶. On peut toutefois s'interroger sur l'adéquation entre les moyens financiers et humains attribués au CIDC et les missions qui lui sont assignées. Se pose alors la question des atouts qui permettraient de réaliser les espoirs fondés sur cette institution.

Chaque état signataire des conventions est appelé à participer à la constitution du capital du CIDC fixé à 300 millions de francs CFA. Pour le CIDC, la contribution est évaluée à 30 millions de francs CFA. Ainsi, la

⁴ Voir le préambule et l'article 5 de la convention portant création du CIPROFILM, in « Convention et définition des attributions, organigrammes », Bangui, 12 août 1974, pp. 1-2.

⁵ CIDC, « Actes de la conférence des ministres chargés du cinéma des pays membres du 9 au 12 juin 1980 », Ouagadougou, 12 juin 1980, p. 4.

⁶ « Communiqué final de la conférence des ministres du 22 au 25 janvier 1979 », Ouagadougou, 25 janvier 1979.

participation cumulée au capital du CIDC et de CIPROFILM s'élève à 80 millions de francs CFA par pays membre.

Le capital social du CIDC est divisé en 30 000 actions de 10 000 francs CFA. 22 500 actions, soit 75%, sont réservées aux états signataires de la convention. Elles sont réparties à parts égales ; 7500 actions sont destinées aux entreprises qui souhaitent entrer au capital du CIDC⁷.

Les statuts du CIDC prévoient que 25% de son capital social sont exclusivement mises à la disposition des entreprises privées africaines dans le but de protéger l'organisme interafricain contre toute tentative de noyautage ou de prise de contrôle par des entreprises concurrentes, notamment françaises.

Malheureusement, aucune entreprise africaine n'a souscrit d'actions CIDC-CIPROFILM. Seuls les états, eux-mêmes en situation financière difficile et dépendant des Clubs de Paris, de Londres, de la Banque mondiale et du Fonds monétaire international, sont obligés de constituer tout le capital de ces deux organismes. Le péché originel des pays fondateurs du CIDC-CIPROFILM découle du fait que ces entreprises sont devenues des structures étatiques souffrant d'une bureaucratie sclérosante.

De plus, parmi les dix pays signataires de la convention créant ces entreprises, six se sont contentés de verser des avances sur leurs contributions initiales. Ainsi, pour un capital de 300 millions de francs CFA, le CIDC n'est parvenu à rassembler que 135 millions de francs CFA qui représentent les avances apportées par le Bénin, le Burkina Faso, le Gabon, le Niger, le Sénégal et le Togo. Trois ans après l'engagement des ministres africains en charge du cinéma d'apporter au CIDC les moyens de son déploiement, l'entreprise se trouve encore au stade de balbutiement.

Dans un entretien accordé à Pierre Haffner en octobre 1982, le directeur général du CIDC souligne le manque de volonté politique des états africains qui s'accompagne d'une défaillance financière notoire: « Il faut bien reconnaître que nous n'avions pas d'argent. Les états avaient créé ces structures sans un sou! (...) Il faut encore des fonds, donc voir des banques, avoir des garanties des états ou des banques nationales, et nous n'avions rien de tout cela! »⁸

⁷ Voir l'article 9 : « Répartition du capital social » extraits des statuts du CIDC et de CIPROFILM », document remanié, p. 4.

⁸ Pierre Haffner, « Le cinéma et l'imaginaire en Afrique noire : essai sur le cinéma négro-africain », Thèse de doctorat d'état, 1986, p. 458.

L'insuffisance des moyens financiers et l'absence de soutien réel des états africains vont conduire les dirigeants du CIDC à contracter des dettes auprès du fournisseur français. Cet emprunt mine, voire compromet l'avenir et la stratégie de l'entreprise.

L'interventionnisme africain à l'épreuve des intérêts français

En raison de la faiblesse de sa situation financière, le CIDC se résigne à prendre à crédit le stock de films acquis par l'Union Africaine du Cinéma (l'UAC), une filiale de l'Union Générale Cinématographique (UGC), lorsque la COMACICO et la SECMA ont quitté les territoires français d'Afrique noire. A ce propos, le directeur général du CIDC témoigne :

Nous avons repris le stock de l'Union Africaine de Cinéma, qu'elle même avait hérité des structures de la COMACICO et de la SECMA avant la SOPACIA; nous sommes arrivés à des arrangements (...) On a acheté une affaire que nous pouvions payer sur la génération d'argent par l'affaire elle-même, par ses films⁹.

L'avenir économique du CIDC est de facto hypothéqué par sa créance ; ses bénéficiaires sont gelés pour garantir le remboursement de sa dette de 350 millions de francs CFA. Malheureusement, une bonne partie des 587 copies rachetées à l'UAC sont vieilles et détériorées par une exploitation intense sur des appareils de projection généralement obsolètes.

Outre le fait de ne pas s'acquitter de l'intégralité de la souscription au capital, bon nombre de pays actionnaires du CIDC n'accordent pas l'exclusivité de la distribution des œuvres cinématographiques à cette entreprise comme le prévoit l'article 3 de la convention qu'ils ont signée. Parmi ces états, le Centrafrique, la Côte d'Ivoire et le Togo choisissent d'ouvrir largement leur marché à SOCOFILM et Afram Films Inc¹⁰., deux entreprises très proches des producteurs américains.

⁹ Pierre Haffner, *op. cit.*, p. 438.

¹⁰ Afro-American Films Inc. (Afram Films Inc) est un organisme créé par les grands producteurs hollywoodiens au début des années 1970 pour exporter leurs films de façon concertée en Afrique noire francophone.

La double démission des Africains face à leurs engagements ne permet pas de poser les bases solides pour prétendre contrôler le marché du cinéma et produire un nombre important de films mettant en scènes les réalités africaines grâce à l'investissement des bénéfices provenant d'une distribution saine et efficace des films étrangers.

Inoussa Ousseini, directeur général du CIDC, alerte la conférence des ministres africains en charge du cinéma sur la situation de l'entreprise panafricaine : « Le mal dont souffre le CIDC n'est pas uniquement financier. Il ne peut trouver sa solution que dans l'action politique (...) De nombreux marchés africains lui sont fermés alors qu'il lui est assigné la mission d'acheter pour 14 pays africains »¹¹.

Les problèmes financiers ont conduit le CIDC à s'associer à l'UAC afin de créer un pôle d'achats partagé alors que ses statuts interdisent un tel partenariat pour ne pas mettre en péril son autonomie – un de ses objectifs principaux. Les contraintes de cet arrangement obligent le CIDC à renoncer à installer en France son propre Bureau d'achats, et fonde avec son partenaire français une centrale d'achats commune dénommée CIDC-France qui sert à approvisionner les pays francophones.

Constitué d'un capital de 500 000 francs français, il est convenu que le CIDC détienne 95% des actions CIDC-France contre 5% pour l'UAC¹². Cependant, le CIDC-France est en réalité une société de droit français qui n'a aucun lien juridique avec le CIDC, censé être sa maison-mère. Le siège de cette entreprise est situé rue de Courcelles à Paris dans les locaux qui abritent l'UAC que l'on prétend en cessation d'activités au profit du Bureau d'achats crée en janvier 1981. De plus, non seulement le personnel de CIDC-France appartient à l'UAC, mais il est également dirigé par son PDG Donald Grunwald.

Paradoxalement, les 5% de l'UAC semblent peser plus lourds que les 95% détenus par les Africains puisque cette dernière a pris le contrôle de CIDC-France qui, selon les propos de Dominique Simon, gérante de l'entreprise, « n'est pas un bureau d'achats mais une société française de droit français indépendante du CIDC qui n'a d'instructions à recevoir d'aucune

¹¹ Inoussa Ousseini, « Note de présentation du rapport d'activité », Conférence des ministres chargés du cinéma, Ouagadougou, du 21 au 23 avril 1982, p. 7.

¹² Inoussa Ousseini, *op. cit.*, p. 11.

autorité du CIDC, fut-elle le président en exercice de la conférence des ministres »¹³. Étonnante réflexion d'un personnel employé par une filiale rattachée en théorie à la société-mère dont le siège est implanté à Ouagadougou. Le noyautage du CIDC par l'UAC est mis davantage en lumière lorsque l'on apprend que le personnel dirigeant de ses agences africaines est nommé par CIDC-France depuis Paris alors qu'il s'agit d'une prérogative de la direction générale de la société-mère qui se trouve à Ouagadougou.

C'est ainsi que l'on place à la tête de la Société Cinématographique du Cameroun (SOCICA) et de la Société Gabonaise de Cinéma (SOGACI), des deux principales agences du CIDC en Afrique, des gérants qui défendent en premier lieu les intérêts de l'UAC. Installées dans deux pays très attachés à la France, la SOCICA dirigée par Jean Tomasi et la SOGACI placée sous l'autorité de Giles Perrin, constituent des relais de distribution en Afrique centrale.

Le crédit accordé au CIDC par l'UAC contribue alors à aliéner sa liberté de manœuvre dans la gestion des filiales stratégiques pour la distribution des films. Dans le rapport d'une mission effectuée à Paris en juillet 1984, Yves B. Diagne, directeur général par intérim du CIDC et Ahmed Kone, président du conseil d'administration, soulignent avec amertume leur perte d'autorité sur certains membres du personnel :

Monsieur Perrin se trouvait en France quand la délégation est arrivée à Paris (...) La délégation n'a pas manqué de lui signifier sa désapprobation quant au fait qu'il a quitté Libreville contre l'avis de la direction générale qui lui avait recommandé d'attendre le retour de la mission de Paris; en outre, il n'a pas respecté les instructions données par la direction générale à toutes les agences et sociétés pour que désormais elles virent les recettes directement sur Ouagadougou au lieu de Paris¹⁴.

Les difficultés éprouvées par le CIDC sur le plan financier l'ont fait passer sous l'emprise de l'entreprise française. Sous prétexte de garantir le remboursement de sa créance, l'UAC a imposé ses hommes à la tête des filiales CIDC arguant que leur forte expérience dans la distribution des

¹³ CIDC, « Note Technique sur le CIDC-France », Ouagadougou, le 28 janvier 1985, p. 5.

¹⁴ Ahmed M. Kone et Yves B. Diagne, « Rapport de la mission effectuée à Paris du 2 au 9 juillet 1984 », Ouagadougou, septembre 1984, p. 12.

films en Afrique noire constitue le gage d'une gestion efficace. L'UAC prend également le contrôle du CIDC-France au sein de laquelle la direction générale du CIDC n'est pas représentée. Par ce stratagème, elle noyauté toutes les structures vitales de l'entreprise africaine : les achats, l'exportation et la distribution des films. Cette situation assimilable à une mise sous tutelle engendre une crise entre les deux partenaires qui aboutit à un approvisionnement chaotique des agences relais en Afrique et des exploitants sous contrat avec le CIDC. Ainsi, en février 1985, la conférence des ministres africains en charge des questions de cinéma demande à la direction générale du CIDC de proposer :

Un projet de restructuration des agences dont les responsables seront désormais nommés par le conseil d'administration du CIDC.

La conférence a décidé de transformer la SOCICA et la SOGACI, toutes filiales du CIDC, en agences CIDC-Cameroun et CIDC-Gabon, et a chargé la direction générale d'entreprendre les démarches nécessaires dans ce but.

S'agissant du CIDC-France, la conférence, après avoir relevé que la création de cette société est en contradiction flagrante avec la convention du CIDC, a décidé de dissoudre immédiatement cette société et à mandater maître Jacques Verges avocat au barreau de Paris pour la défense des intérêts du CIDC au niveau de CIDC-France¹⁵.

La dénonciation du caractère « impérial » et tentaculaire de l'UAC constitue le détonateur qui fait éclater un grave conflit entre les deux actionnaires. Devenus irréconciliables, le CIDC se détourne de l'UAC pour s'adresser à d'autres fournisseurs.

Le règne d'un intermédiaire des majors d'Hollywood

Le différend entre l'UAC et le CIDC favorise l'expansion en Afrique noire francophone d'une entreprise de distribution de films soutenue par les grands producteurs américains. En effet, le CIDC cherche désormais

¹⁵ CIDC, « Communiqué final de la conférence des ministres africains chargés du cinéma », Conférence de Ouagadougou, 13 et 14 février 1985, pp. 2-4.

à s'approvisionner auprès de SOCOFILM, une filiale nouvellement créée par la société suisse SOCOPRINT dont les activités sont pourtant centrées sur l'immobilier et les machines-outils. Encouragée par les majors d'Hollywood, SOCOPRINT se dote d'une filiale spécialisée dans la distribution des films en Afrique. Depuis 1979, SOCOFILM distribue en Centrafrique, en Côte d'Ivoire et au Togo des films fournis par Afram Films Inc., un organisme émanant de l'association des producteurs américains¹⁶.

Les dissensions entre Africains et Français desservent leurs intérêts respectifs et profitent « à un troisième larron, la société suisse SOCOFILM, qui envahit le marché vacant en y introduisant les films des compagnies américaines (...) La crise du CIDC leur donne l'occasion espérée de faire leur entrée en force sur l'ex-chasse gardée française d'Afrique noire francophone »¹⁷.

Pendant que le CIDC et l'UAC s'affrontent pour le contrôle de la centrale d'achats de Paris et de certaines filiales essentielles pour un maillage stratégique des territoires francophones, SOCOFILM accentue son ancrage en acquérant des droits d'exploitation pour l'ensemble des anciennes colonies françaises¹⁸. L'expansion de cette entreprise proche des intérêts américains a atteint son paroxysme en Afrique noire francophone lorsque SOCOFILM signe un premier contrat d'approvisionnement avec CIDC en 1983. Avant cette date, SOCOFILM n'avait pas de véritable réseau de distribution et louait isolément ses films à quelques pays africains.

L'accord qui lie ce dernier au CIDC lui ouvre les structures et les circuits des anciennes colonies françaises qui englobent le Burkina Faso, siège du CIDC et grand partisan d'une entreprise africaine forte. Le partenariat CIDC-SOCOFILM se construit par palier ; le premier contrat signé « en 1983 prévoyait la location de 312 à 364 films par an pour les trois pays (Bénin, Niger et Burkina Faso) pour un forfait annuel de 120 millions de francs CFA, une durée d'immobilisation de 24 semaines »¹⁹.

¹⁶ Les grandes compagnies américaines se sont regroupées au sein de la Motion Picture Export Association (MPEA), une organisation commune créée en 1945 pour exporter leurs films et conquérir les marchés étrangers.

¹⁷ Férid Boughedir, *Le cinéma africain de A à Z*, Paris, éditions OCIC, 1987, p. 20.

¹⁸ Pierre Roitfeld, « L'Afrique noire francophone : le marché cinématographique » Rapport Unifrance Film, 1980, p. 78.

¹⁹ CIDC, « Observations du Comité de direction sur le contrat SOCOFILM », Ouagadougou, le 14 août 1984, pp. 1-2.

Ce contrat dérisoire en apparence revêt une grande valeur symbolique parce qu'il intègre, dès le départ le siège du CIDC, point névralgique à partir duquel les films sont ventilés dans les agences locales. Après trois mois d'essai, le contrat d'approvisionnement d'un an est jugé concluant. Le directeur général du CIDC et le président du conseil d'administration se rendent à Genève en juillet 1984 pour négocier un accord plus large avec SOCOFILM qui va concerner tous les pays francophones situés au sud du Sahara²⁰. En signant cet accord, l'intermédiaire des grands producteurs américains s'engage à fournir à l'entreprise africaine « un minimum de 312 films et un maximum de 364 films par an. Le CIDC recevra chaque semaine de 6 à 7 films et devra renvoyer les circuits normaux au bout de 30 semaines d'exploitation et les circuits accélérés au bout de 7 semaines d'exploitation »²¹.

Étant donné que le CIDC ne pouvait plus s'approvisionner à Paris, son deuxième contrat avec SOCOFILM renforce sa dépendance vis à vis de du représentant des majors américaines. Compte tenu de l'énorme capacité de production des multinationales américaines, il est clair que SOCOFILM privilégie dans ses stocks les films hollywoodiens fournis par Afram Films Inc. Par conséquent, le CIDC devient le relais africain des majors d'Hollywood, situation non seulement paradoxale et ironique, mais également très éloignée de son objet initial.

Conclusion

Finalement, la création du CIDC n'a pas permis de libérer les écrans africains comme l'avait envisagé les membres fondateurs de la panafricaine du cinéma. Le CIDC-CIPROFILM, dont les objectifs visent à mettre en place des instruments pour « décoloniser » les écrans africains dominés par les films américains et européens, est devenu une sorte d'intermédiaire servant indirectement les intérêts hollywoodiens. La faiblesse des moyens alloués au CIDC et l'absence de véritable volonté politique de la part des états africains enfantent un interventionnisme mou et peu ambitieux.

²⁰ Ahmed M. Kone et Yves B. Diagne, « Rapport de mission effectué à Genève en juillet 1984 », CIDC, Ouagadougou, septembre 1984, pp. 6-8.

²¹ « Contrat de fourniture de films entre le CIDC représenté par son directeur général Intérimaire Yves B. Diagne et SOCOFILM représenté par son directeur général Albert Coen », Genève, le 10 juillet 1984, pp. 1- 4.

Handicapé dès le départ par une situation financière fragile, une stratégie illisible et inadaptée aux enjeux de politique d'influence, le CIDC a dû se résoudre à accepter les arrangements défavorables proposés par des entreprises française et américaine. Ainsi, le CIDC a non seulement enfreint les règles établies pour lui permettre de garantir son autonomie, mais il a également perdu ses marges de manœuvre face à la concurrence. Au lieu de contribuer à produire des films de qualité reflétant les réalités socioculturelles du continent noir, la panafricaine du cinéma a favorisé le transfert de la domination du marché cinématographique africain des entreprises françaises aux majors américaines.

Si l'entreprise fondée par les états de l'OCAM n'est pas parvenue à créer une véritable dynamique pour une production cinématographique africaine, les initiatives des producteurs privés qui se développent dans plusieurs pays et surtout au Nigéria commencent à concurrencer les films importés d'Europe ou des États-Unis. En effet, les cinéastes nigériens réalisent des milliers de films en format vidéo par autofinancement ou avec le soutien des hommes et femmes d'affaires africains.

Avec 1500 à 1800 films tournés chaque année, le Nigeria détient le record du monde de la production en vidéo (...) Le public, lui, répond toujours massivement « présent », en Afrique et aussi parmi les diasporas noires. Le succès populaire de Nollywood, avec un N pour Nigeria, est considéré comme un titre de gloire (...) Son expansion non seulement au Nigeria, mais dans toute l'Afrique noire se poursuit inexorablement pour une raison simple : ces films sont plébiscités par le public. C'est donc qu'ils ont quelques atouts²².

Si l'exemple de Nollywood continue à faire tâche d'huile comme c'est déjà le cas dans certains pays africains, notamment au Ghana et en Ouganda, cette situation pourrait contribuer à accroître la diversité de l'offre cinématographique sur le continent noir et permettre aux publics de voir davantage de films qui portent à l'écran leurs propres réalités.

²² Pierre Barrot, « Nollywood : Comment le Nigeria produit dix-mille-films en quinze ans », Ina global, août 2010, p. 1 ; 4.

Bibliographie

- Aicardy de Saint-Paul, Marc (1984), *La politique africaine des États-Unis. Mécanismes et conduite*, Paris : Economica.
- Ajibade, Babson, and Williams, Ben (2012), « Producing Cheaply, Selling Quickly: the Un-Hollywood Production Paradigm of Nollywood Video Films », *International Journal of Humanities and Social Science*, vol. 2, n° 5, 203-209.
- Bachy, Victor (1981), « La distribution cinématographique en Afrique noire », *Filmechange* n° 15, 31-44.
- Barrot, Pierre (2010), « Nollywood : Comment le Nigeria produit dix-mille-films en quinze ans », *Ina global*, 1-7.
- Boughedir, Ferid (1987), *Le cinéma africain de A à Z*, Paris, éditions OCIC.
- Boughedir, Ferid (1988), « Économie et thématique du cinéma africain », Thèse de doctorat d'état, Université Paris 7.
- d'Almeida Ayi, Francisco (1983), « Publics oubliés, publics absents », in *Cinemas noirs d'Afrique*, *CinémAction* n°26, 142-148.
- Diawara, Manthia (1992), *African Cinema. Politics and Culture*, Bloomington: Indiana University Press.
- Forest, Claude (2012), « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie. » *Mise au Point*, n° 4.
- Gardies, André (1989), *Cinéma d'Afrique noire francophone*, Paris : L'Harmattan.
- Haffner, Pierre (1986), « Le cinéma et l'imaginaire en Afrique noire : essai sur le cinéma négro-africain », Thèse de doctorat d'état.
- Hennebelle, Guy (1972), *Les cinémas africains en 1972*, Dakar, Société africaine d'éditions.
- Labouba Manouchka, Kelly (2012), « Videastes vs. Cineastes: Sub-Saharan African Cinema and its "Schizophrenic Industry" », *Spectator*, vol. 32, n° 2, 8-19.
- Lee, Kevin (2008), « "The Little State Department": Hollywood and the MPAA's Influence on US Trade Relations », *Northwestern Journal of International Law & Business*, vol. 28, n° 2.
- Ndilath, Patrick (2015), *Des vidéoclubs pour l'Afrique ? « Salles » de cinéma populaires et lieux de sociabilité au Tchad*, Paris : L'Harmattan.

-
- Roitfeld, Pierre (1980), « L'Afrique noire francophone : le marché cinématographique », Rapport UniFrance films.
- Sama, Emmanuel (1993), « Le cinéma africain étranger sur son propre territoire », *Ecrans d'Afrique*, n°4, 2^{ème} trimestre.
- Vieyra Soumanou, Paulin (1975), *Le cinéma africain des origines à 1973*, Paris : Présence Africaine.

