

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication
École des sciences politiques et sociales (PSAD)**

Nollywood : le rêve nigérian

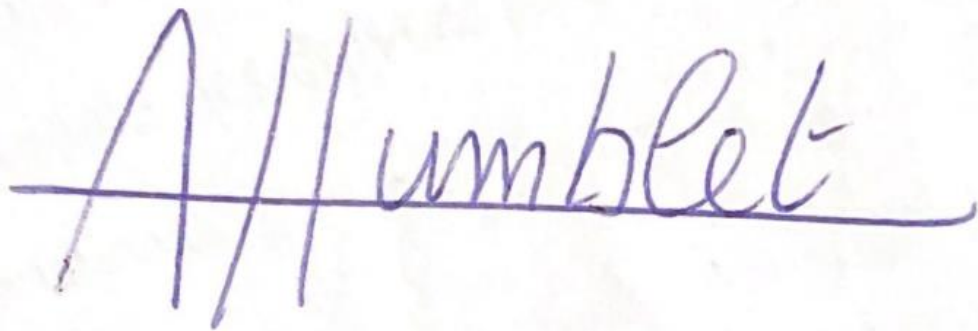
**Une perspective constructiviste et postcoloniale :
l'impact du développement de l'industrie
cinématographique nigériane sur le pays**

Auteur : Antoine Humblet
Promoteur(s) : Tanguy de Wilde d'Estmael
Lecteur(s) : Simon Desplanque
Année académique 2022-2023
Master en Master [120] en sciences politiques, orientation relations
internationales, à finalité spécialisée : diplomatie et résolution des
conflits

« Je déclare sur l'honneur que ce mémoire a été écrit de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'il n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'il n'a jamais été publié, en tout ou en partie. Toutes les informations (idées, phrases, graphes, cartes, tableaux...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur.

Je déclare avoir pris connaissance et adhérer au Code de déontologie pour les étudiants en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses et savoir que le plagiat constitue une faute grave. »

Antoine Humblet

A handwritten signature in blue ink, reading 'A Humblet'. The signature is written in a cursive style with a horizontal line crossing through the middle of the letters.

Avant-propos

Avant toutes choses, je tiens à remercier mon promoteur, Monsieur de Wilde d'Estmael, pour son suivi et ses conseils qui m'ont aidé lors de la rédaction de ce mémoire.

Il est important pour moi d'également remercier mes proches pour m'avoir aidé et soutenu tout au long de mon cursus universitaire ainsi que pendant la réalisation de ce travail.

Table des matières

Avant-propos.....	2
Table des matières.....	3
Introduction générale	6
Concepts théoriques	11
1. Chapitre 1 : L’histoire de l’industrie cinématographique nigériane	18
1.1 La période coloniale	18
1.1.1 Les débuts du cinéma colonial	18
1.1.2 Le théâtre itinérant yoruba	19
1.2 La période d’indépendance	20
1.2.1 L’avènement de la télévision au Nigéria.....	20
1.2.2 La construction des salles de cinéma au Nigéria	22
1.3 La période du film vidéo nigérian	25
1.3.1 Les débuts du cinéma africain.....	26
1.3.2 Le boom économique puis la période de récession.....	27
1.3.3 La fin du cinéma au Nigéria.....	28
1.3.4 L’évolution de la technologie vidéo.....	29
1.4 La période de Nollywood	32
1.4.1 <i>Living in Bondage</i>	32
1.4.2 L’ouverture du marché nigérian à l’échelle continentale.....	34
1.4.3 Nollywood comme outil pédagogique	36
1.4.4 L’industrie cinématographique nigériane à l’époque contemporaine..	36
1.4.5 Les autres canaux actuels de distribution.....	40
1.4.6 Le protectionnisme culturel nigérian	42
2 Chapitre 2 : Analyse d’œuvres audiovisuelles	44
2.1 Contextualisation.....	44
2.1.1 Un contexte politique tumultueux ...	44

2.1.2	... avec une économie peu redistributive ...	46
2.1.3	... et une protection sociale peu accessible ...	47
2.1.4	... le tout sur un tapis de violence.....	47
2.2	Résumés et analyses des œuvres audiovisuelles	49
2.2.1	« <i>Our suffering motherland</i> ».....	49
2.2.2	« <i>Iwa Loba Awure</i> »	51
2.2.3	Godswill	52
2.2.4	« <i>Sex for grades</i> ».....	54
2.2.5	« <i>We bashed the car</i> »	56
2.2.6	Le jeu des chaises musicales	58
2.2.7	« <i>Rich people they do what they want to do</i> ».....	60
2.2.8	« <i>The gateway to heaven</i> »	61
2.2.9	« <i>She runs Bauchi</i> »	63
2.2.10	« <i>Occupational hazards</i> »	65
3	Chapitre 3 : Analyse de l'identité nigériane.....	68
3.1	Analyse du développement socio-culturel	68
3.1.1	La transmission de l'héritage culturel nigérian.....	68
3.1.2	Nollywood comme pont entre les continents	72
3.1.3	La place prépondérante de la langue et de l'oralité.....	73
3.1.4	Les tensions interethniques	74
3.1.5	Le rôle et la place de la spiritualité à Nollywood.....	75
3.1.6	Il n'y a pas de reines au Nigéria.....	76
3.1.7	La sexualité à Nollywood.....	77
3.1.8	La place centrale de la famille	78
3.1.9	Le monde de la santé.....	79
3.1.10	La place de l'éducation à Nollywood.....	80
3.2	Analyse du développement économique et politique.....	81

3.2.1	Le rôle économique de Nollywood.....	81
3.2.2	Le rôle politique de Nollywood, la perception de l'État et de ses représentants.....	82
3.2.3	Les moyens de transport et l'urbanisation	84
3.2.4	La co-construction des acteurs	85
	Conclusion générale	86
	Annexe	90
	Bibliographie.....	93
	Filmographie	107
	Index.....	109
	Résumé.....	111

Introduction générale

Depuis 2002, l'industrie cinématographique nigériane a un nom bien à elle pour caractériser son activité : Nollywood. À l'époque, Norimitsu Onishi était chef de bureau pour le New York Times à Abidjan, en Côte d'Ivoire. Dans ce cadre, il couvrait la région d'Afrique de l'Ouest. Pour décrire l'activité nigériane croissante de production cinématographique, il dit alors à son éditeur : « *It's like Hollywood or Bollywood but in Nigeria, it's Nollywood* »¹ (Onishi, 2016). Ce nom n'est pas vide de sens concernant l'indépendance culturelle du secteur cinématographique nigérian étant donné qu'il a été donné en référence au quartier historique de Los Angeles qui symbolise le cinéma américain depuis plus d'un siècle. Bien entendu, l'industrie nigériane n'a pas attendu de recevoir un nom pour se développer. Ce développement a eu lieu pendant les décennies précédant cette dénomination et a connu une expansion depuis les débuts des années 1990 (Onishi, 2016; Onuzulike, 2008). Au départ, les productions de Nollywood étaient réalisées par des Nigériens pour des Nigériens, le tout, commercialisé sur le marché local, ce qui a entraîné une forme de révolution créative dans le pays puis sur le continent (Tucker, 2005). Le cinéma nigérian, et plus particulièrement les films vidéo, n'entre d'ailleurs pas dans les structures d'analyse du cinéma africain, étant donné que son émergence résulte, tout d'abord, d'une volonté économique de vendeurs de produits électroniques (Haynes, 2000). Nollywood est actuellement la deuxième industrie de production cinématographique mondiale en termes de volume annuel de production avec près de 2600 films sortis en 2020 (UNESCO, 2021). Les films de Nollywood sont l'objet de critiques majeures. En effet, les films nigériens sont réputés pour être de mauvaise qualité, tournés en à peine quelques jours ou semaines, abordant des thèmes comme la sorcellerie, l'immortalité ou l'amour, dans des scénarios inconsistants avec des dialogues redondants, le tout avec des budgets réduits (Akan, 2022). Le développement de l'industrie cinématographique au Nigéria est expliqué par plusieurs facteurs selon les différents auteurs. Ils s'accordent tout de même sur le fait que l'accessibilité aux nouvelles technologies ainsi que la volonté des Nigériens de se divertir ont permis cette ascension (Obiaya, n. d.). Cela dépasse la définition simpliste donnée auparavant au développement de Nollywood qui était associé à la volonté d'un homme, Kenneth Nnebue, vendeur de produits électroniques au début des années 1990, qui voulait se

¹ Traduit en français : « C'est comme Hollywood ou Bollywood mais au Nigéria, c'est Nollywood ! »

débarrasser d'une grande quantité de cassettes (VHS), venues de Taïwan, sur lesquelles il enregistrerait, à Lagos, des productions théâtrales locales (Okome, 2007). À l'heure actuelle, Nollywood n'est plus considéré comme l'industrie cinématographique nigériane uniquement, mais aussi comme un moyen de développement culturel en exploitant le riche patrimoine du pays (Ekeanyanwu, 2020).

Le développement de Nollywood ne s'arrête pas à l'augmentation de la production annuelle de films au fil du temps. Les autres formes de développement que ce secteur engendre constituent les éléments centraux de ce mémoire. En effet, l'histoire du développement de l'industrie cinématographique nigériane est à mettre en perspective avec l'histoire du pays lui-même afin de pouvoir en dégager les impacts sur les différentes sphères de l'État nigérian. L'analyse de ce travail se centre sur Nollywood d'un point de vue technique et historique dans le cadre de l'histoire du pays, depuis son indépendance. Et se poursuit dans une analyse d'œuvres cinématographiques nigérianes afin de pouvoir constater les différentes caractéristiques du secteur. Ces œuvres de culture populaire visuelle (CPV) seront analysées dans le même cadre d'analyse au travers d'une triple démarche : contextualiser, intertextualité et déconstruire/reconstruire (MacLeod, 2016). Le tout dans un cadre théorique défini par les perspectives constructiviste et postcoloniale de l'identité des États et des comportements qui en résultent.

La question de recherche de ce mémoire est la suivante : « *Dans une perspective postcoloniale et constructiviste, en quoi le développement de l'industrie cinématographique nigériane est-il un facteur d'indépendance culturelle, économique, politique et sociale de l'État du Nigéria depuis son indépendance ?* »

L'hypothèse de ce mémoire est formulée comme suit :

Le développement de l'industrie cinématographique du Nigéria a permis et permet encore aujourd'hui au pays de se développer culturellement, économiquement, politiquement et socialement.

Il est important de préciser que la présentation historique du développement de Nollywood débute avant l'indépendance du pays qui a eu lieu le 1er octobre 1960,

étant donné que les prémices de la projection cinématographique au Nigéria remontent à l'époque coloniale. L'État du Nigéria est une création géographique de l'Empire Britannique datant de 1914. À cette date, le protectorat du Nord fut rattaché aux protectorats de Lagos et du Delta du Niger, trois possessions coloniales britanniques. Cette fusion a ensuite donné lieu à des ajustements juridiques et politiques pour créer un système soucieux de représenter la diversité ethnique de ce territoire qui regroupe des populations culturellement, historiquement et linguistiquement différentes. Au Nord, les Haoussa et les Fulani, à l'Est, les Igbo et les Yoruba à l'Ouest (Boukari-Yabara, 2013). Lors de sa domination coloniale, l'Empire Britannique avait pour habitude de projeter des films, dans le cadre d'une propagande politique et coloniale. Il s'agissait de documentaires concernant des sujets comme l'éducation, la santé ou encore l'agriculture. Des camionnettes cinématographiques itinérantes parcouraient alors le pays étant donné que le territoire comptait peu de salles de cinéma. La première projection de films eut lieu au Glover Memorial Hall de Lagos en août 1903 (Mgbejume, 1989; Onuzulike, 2009; Rice, 2020). L'année 1903 sera choisie en conséquence comme année de début de l'histoire cinématographique nigériane pour ce travail.

État de l'art

De la littérature scientifique anglophone et francophone a été consultée pour la rédaction de ce mémoire. Il existe un grand nombre d'articles, d'études et d'ouvrages qui couvrent la culture cinématographique nigériane, ceux-ci ont été fortement utiles dans le cadre de cette recherche. Des documents officiels provenant d'institutions fédérales nigérianes mais également de l'UNESCO ont été utilisés étant donné que certaines données sont difficiles à obtenir du fait de l'informalité dans laquelle s'est développé le secteur cinématographique nigérian. Certains ouvrages comme *Cinematic Independence: Constructing the Big Screen in Nigeria* de Noah Tsika publié en 2022, *Nigéria* d'Amzat Boukari-Yabara, paru en 2013, ou encore *Nollywood: Le cinéma nigérian 1991-2021* de Françoise Ugochukwu, publié en 2022, ont été particulièrement utiles pour la rédaction de ce mémoire. Des écrits scientifiques comme *The Blossoming of the Nigerian Video Film Industry* réalisé par Ikechukwu Obiaya, *Nigeria : première économie du continent aux ambitions contraintes* publié par Slim Dali dans *MacroDev* en 2015 mais également *Les arts de faire*

bureaucratique(s) de Nollywood publié, en 2021, par Anouk Batard dans la *Revue de sciences sociales Emulations* ont également été très utiles. Plusieurs écrits de Jonathan Haynes, Nnamdi Ekeanyanwu et d'Uchenna Onuzulike se sont montrés riches en informations et analyses pertinentes qui ont été d'une grande importance lors de la réalisation de ce travail.

Dans le cadre de la rédaction de ce mémoire, des œuvres cinématographiques nigérianes ont été consultées puis analysées pour les comparer avec les informations qui ont été recueillies lors de la recherche préalable. Il est intéressant de remarquer le clivage qu'il existe au sein du champ des études cinématographiques concernant Nollywood. Du côté des protectionnistes culturels nigériens, l'investissement étranger doit être régulé et des quotas de projections de films nigériens doivent être appliqués. De l'autre, notamment dans la littérature européenne et américaine, l'investissement étranger doit servir à Nollywood en lui permettant de s'aligner sur les standards des cinémas américains et européens. Cette divergence de point de vue est mise en lumière dans la suite de ce travail.

Méthodologie

Une approche hypothético-déductive a été utilisée afin de réaliser ce travail. Impliquant la lecture de littérature scientifique anglophone et francophone concernant, en premier lieu, le Nigéria, ensuite, l'industrie cinématographique du pays. Ensuite, les productions cinématographiques ont été visionnées afin d'en extraire les différentes informations pertinentes pour l'analyse. De ce processus a découlé l'hypothèse qui encadre ce travail. Bien que la majeure partie des recherches aient été réalisées antérieurement à la rédaction de ce travail, des recherches complémentaires ont été effectuées, lors de la rédaction, dans un souci de précision.

Plan

Ce travail débute par une définition des concepts utiles à l'analyse sur laquelle il est fondé. Ensuite, une présentation historique précise de l'industrie cinématographique nigériane est exposée sous la forme de quatre parties majeures. La première étant la période coloniale, la seconde, la période d'indépendance, la troisième, la période du film vidéo et, enfin, la période Nollywood. Après cela, une analyse de productions

cinématographiques est proposée, celles-ci étant considérées comme des sources de données pour définir les normes sociales et politiques du pays, mais aussi les différentes croyances collectives et identités qui forment la société nigériane. Ces données seront ensuite analysées à la lumière des concepts théoriques définis au début de ce travail afin d'apprécier l'impact du développement de l'industrie cinématographique nigériane sur la culture, l'économie, la politique et l'identité du pays.

Concepts théoriques

Le constructivisme

Selon la perspective constructiviste, la réalité est intersubjective, c'est-à-dire qu'elle dépend principalement du sens que les différents acteurs vont lui donner. Ce sont donc les perceptions qui vont guider les différents comportements des États. Leur intérêt national se construit en fonction de leur identité ainsi que de leur propre perception d'eux-mêmes et des autres acteurs, mais aussi de leur environnement (France, 2019). Alexander Wendt a deux propositions centrales. La première est que la structure des associations entre les acteurs est due aux idées partagées entre ceux-ci plutôt qu'à des forces matérielles. La seconde est que les identités, ainsi que les intérêts de ces acteurs, sont eux-mêmes construits par des idées partagées. Dans ce cadre, la perspective constructiviste observe le monde à travers les interactions sociales entre les différents acteurs. Ces interactions créent une compréhension partagée de la réalité. Les structures aident donc à affaiblir comme renforcer les compréhensions partagées (Wendt, 1992). Dès lors, un État, ou un acteur, est tel qu'il est car sa population partage le même sentiment d'identité. Les fondations matérielles ne fondent pas l'existence du pays, mais les croyances partagées bien, en donnant un sens à ces fondations matérielles (Balzacq, 2016). Les États ont des identités qui vont former et organiser leurs préférences, cette identité est influencée par l'histoire du pays, sa culture politique ou encore la forme qu'a son gouvernement. Les États doivent donc savoir ce qu'ils sont pour savoir ce qu'ils veulent (Wendt, 1992). Jutta Weldes décrit l'intérêt national de la perspective constructiviste comme des constructions sociales produites en son sein depuis des significations subjectives et culturelles ayant été consolidées permettant de comprendre le monde (Weldes, 1999).

Un second élément important du constructivisme, après l'identité des États, est la co-constitution des agents et de la structure en tant que processus continus. Les connaissances et les compréhensions partagées vont définir les acteurs tout en leur donnant un cadre d'interprétation du monde dans lequel ils sont (Wendt, 1995). Les ressources matérielles sont le deuxième facteur de la structure sociale après les connaissances partagées et dépendent de la signification sociale de celles-ci (Wendt, 1999). Finalement, ce sont les pratiques qui vont donner un sens aux structures sociales. La réalité n'étant pas uniquement une collection de règles, mais une diversité

de pratiques (Onuf, 1989). C'est donc lors d'interactions réciproques que les structures sociales vont être créées au travers desquelles les États vont définir leurs identités (Wendt, 1992).

Le dernier élément du constructivisme concerne les normes. Ce sont des compréhensions partagées et des comportements attendus qui peuvent changer les identités des acteurs ainsi que leurs intérêts. Les pratiques intersubjectives, dépendantes donc de la vision de chaque acteur, vont créer, apprendre et transformer l'identité. Les normes sont indissociables de la structure et créent des opportunités comme des contraintes (Balzacq, 2016).

Ces différents concepts théoriques peuvent nous aider à expliquer ce qui a construit l'identité nigériane, définissant ses intérêts et expliquant son comportement avec d'autres acteurs au sein du système international. La théorie constructiviste va montrer son intérêt lors de l'analyse du comportement de l'industrie cinématographique nigériane, comme étant une partie intégrante de l'État nigérian, vis-à-vis de Hollywood notamment.

Le postcolonialisme

La théorie postcoloniale s'intéresse à la manière dont les cultures sont impactées par le processus colonial depuis le moment de la colonisation jusqu'à l'époque contemporaine. Cette théorie part du principe que le colonialisme n'a pas disparu lors des vagues d'indépendance au cours du vingtième siècle et qu'il revient sous une autre forme, néocolonialisme, impérialisme ou encore eurocentrisme (Nkrumah, 1966; Wilkens, 2017). Le colonialisme a été une structure culturelle très importante, la perspective postcoloniale cherche donc toutes les manières qu'a le processus de colonisation comme idéologie de domination (Littlejohn & Foss, 2005). Le postcolonialisme analyse la manière dont les colonisés ont utilisé et utilisent encore aujourd'hui une forme de résistance créative qui remet en question la communication et la relation entre le colonisateur et le colonisé. L'hybridité devient utile dans cette analyse. Il s'agit de l'espace entre les cultures (Kraidy, 2005). Gloria Anzaldua parle de zones frontalières lorsque des personnes ou des peuples vivent entre deux cultures sans vraiment appartenir à l'une ou à l'autre. Cette position déplacée s'accompagne

d'une façon de voir les choses assez particulière qui est importante pour comprendre le fonctionnement de ces deux cultures (Onuzulike, 2009). Cette notion est importante concernant l'identité des personnes membres de la diaspora nigériane, ainsi que Nollywood. Dans son ouvrage phare *L'Orientalisme*, Edward Saïd discute l'évolution de la production savante occidentale sur l'Orient. Il considère que la domination coloniale est une superstructure qui influence aussi la connaissance et les cultures des colonisateurs qui ont été modelées par cet exercice de domination (Sibeud, 2004). Ce point est particulièrement intéressant concernant l'analyse des productions nollywoodiennes au vu des stéréotypes qui sont véhiculés les concernant. Bien que le travail de Saïd soit controversé, sa théorie est intéressante à prendre en compte dans le cadre de ce travail pour éviter une forme d'ethnocentrisme occidental (Fowley, 2010) lors de l'analyse des œuvres cinématographiques nigérianes. Albert Memmi voit le système colonial comme un système de domination politique, économique et sociale qui doit s'arrêter. Parmi les quatre types d'action qu'il considère, le choix de la révolte est celui qui permet au colonisé de retrouver sa possibilité d'agir en se construisant comme sujet dans l'action même. Concernant l'influence réciproque que les cultures colonisées et coloniales peuvent avoir l'une sur l'autre, l'hybridité culturelle revêt une grande importance tout comme celle du mimétisme (Bancel, 2022). Le postcolonialisme cherche à démanteler l'apparence formelle d'égalité afin de comprendre les processus de reproduction de la domination coloniale à l'époque contemporaine. Cependant, ces processus sont capables de changer (Wilkens, 2017) ce qui est l'objet de ce mémoire. Le mimétisme est une forme de domination coloniale dans laquelle le colonisé, agissant comme sujet, va reproduire, en imitant les pratiques, pas nécessairement avec exactitude, les normes ou encore les habitudes du colonisateur. Cependant, ce mimétisme n'est pas une forme de soumission totale étant donné qu'il donne un espace discursif au colonisé dans lequel ce dernier peut se développer (Bhabha, 1994). Ce développement est à comprendre sous la forme d'une autonomie, du colonisé, à pouvoir créer sa propre culture. L'hybridation culturelle provient de la puissance des formes culturelles importées par les colons, les réappropriations des pratiques par les États colonisés indiquent des processus de transformation et d'hybridation culturelle (Bancel, 2022). Le postcolonialisme affirme qu'une forme de domination existe toujours, cette dernière peut être exercée de deux manières, directement ou indirectement. Directement si un pays contrôle, par exemple, les ressources naturelles du pays. Indirectement, si un pays a une influence sur le

système d'éducation ou sur la présentation du pays colonisateur dans les médias du pays colonisé (Smith, 2023)

La culture

La culture est un ensemble d'activités humaines dans un temps et un lieu donnés, les personnes étant elles-mêmes des constructions de leur culture. Elle leur donne leur identité et sous-tend leur développement autant qu'elle le renforce (Ekeanyanwu, 2008). Le cinéma est un processus de production et de consommation de la culture populaire qui n'est pas créé par le peuple mais qui est consommé par celui-ci (Martin & Jules-Rosette, 2022). Dans le cadre où cette culture n'est pas innée mais peut être apprise et donc transférée, le cinéma, et toute autre forme de culture populaire visuelle, sont des moyens évidents de transmission (Ekeanyanwu, 2008). Cette compréhension de la culture comme fondatrice de l'identité du peuple est à prendre en compte au regard des perspectives théoriques présentées précédemment, le constructivisme et le postcolonialisme.

La culture populaire visuelle

Dans l'analyse de film ou de culture populaire visuelle comme une réalité historique, il y a deux approches majeures : explicite et implicite. La première voit les films comme un reflet des préoccupations politiques et sociales de l'époque à laquelle ils sont produits. Le film est donc situé historiquement. Cependant, cette approche spécifique ne donne pas au film un rôle de traitement des questions historiques, étant donné qu'elle ne fait pas de distinction entre les genres. Par exemple, le drame et le film historique sont mis sur un pied d'égalité bien que leurs fonctions soient différentes. La seconde approche considère le film comme une histoire transférée à l'écran. Dès lors, le film est soumis aux mêmes types de traitement de données que ceux qui sont utilisés pour l'histoire écrite. Ces types de traitement de données concernent la vérifiabilité, l'argumentation, les preuves, mais aussi la logique (Rosenstone, 1995).

L'écran sert de fenêtre sur le monde, dans ce cadre, un film, peu importe son genre, peut être traité comme n'importe quel type de document. Le film comme le document historique partagent une structure identique ainsi que des notions identiques de

documentation, de chronologie, de cause, d'effet et de conséquence. Dès lors, six remarques peuvent être formulées concernant l'Histoire en tant que drame et l'Histoire en tant que document (Rosenstone, 1995). Le terme drame représente les productions audiovisuelles dites *mainstream* ou accessibles à tout le monde.

Premièrement, le film grand public raconte l'Histoire comme un récit avec un début, un milieu et une fin. Un message est délivré à l'écran lors de cette fin, souvent de manière indirecte, et il comporte une morale ou un sentiment d'amélioration. Peu importe le thème du film, le message qui est délivré à l'écran est, presque à chaque fois, que les choses sont en train de s'améliorer ou qu'elles se sont améliorées ou les deux à la fois. C'est aussi vrai pour les films que pour les documents. Deuxièmement, le film *mainstream* se fixe sur le fait que l'Histoire est un récit d'individus. Le document place lui aussi les individus au centre du processus historique. Cela engendre que la solution aux problèmes des individus dans ces productions tend à remplacer la solution des problèmes historiques. Le personnel devient une façon de se soustraire aux problèmes sociaux qui sont souvent insolubles dans les films. Troisièmement, le film présente l'Histoire comme le récit d'un passé qui est fermé, achevé et simple. Il n'y a pas de possibilité d'alternative, ce qui est vrai aussi pour le document. Bien que ce dernier puisse inclure des avis de témoins et d'experts, ces divergences de point de vue ne remettent pas en cause le développement de l'œuvre. Quatrièmement, le film donne une émotion, personnalise et dramatise l'Histoire au travers des acteurs ou des témoins historiques. Elle est présentée de manière dramatique ou triomphale ou bien même sous une forme joyeuse, de désespoir, de souffrance. Les films utilisent toutes les capacités des médias pour intensifier les sentiments du public concernant les événements vus à l'écran, que ce soit en utilisant des images ou encore grâce au pouvoir des effets sonores. Cinquièmement, le film grand public montre l'Histoire comme un processus. Il met ensemble des éléments qui, pour un but analytique ou structurel, sont séparés par les différentes formes d'histoire écrite. Cela peut être le contexte économique ou politique tout comme la race des individus, leur sexe ou leur classe sociale. La stratégie analytique du document est différente car elle divise le passé en chapitres, en sujets et en catégories bien distinctes (Rosenstone, 1995). Contrairement au document, le film fournit une image intégrative. L'Histoire en devient ce qu'elle est dans son essence la plus pure, un processus (Walkowitz, 1985).

Finalement, le film nous donne une idée de l'apparence que les objets avaient lorsqu'ils étaient utilisés. Ces objets ne sont pas dans une vitrine ou en photo, on les voit être utilisés. Voir ces objets de la sorte peut nous aider à définir l'identité des personnes, mais aussi leur vie et leur destin (Rosenstone, 1995). Pour ces différentes raisons, les œuvres cinématographiques peuvent être prises en compte dans un travail de recherche comme celui-ci en tant que documents représentatifs de leur époque.

Deux autres points importants sont à aborder. Le premier concerne le fait que notre perception du passé est autant limitée que façonnée par le support de transmission, il peut s'agir de pages imprimées, comme d'images animées ou même de paroles. Dans ce cadre, la compréhension historique qu'un film *mainstream* peut apporter sera formée et limitée par les conventions de l'histoire fermée, la notion de progrès, l'accent mis sur les individus, l'interprétation unique, l'exacerbation des états émotionnels, l'accent mis sur les surfaces. Les conventions énumérées ci-avant signifient que l'histoire proposée dans les salles de cinéma violera toujours les normes mises en place par l'histoire écrite. Cependant, le spectateur, tout comme l'historien dans son domaine de spécialisation, apprend toujours quelque chose d'intéressant en abordant le passé par le biais du film *mainstream* (Rosenstone, 1995).

Le dernier élément à aborder avant de se tourner vers la méthode d'analyse d'un film est la différence entre ce que Robert Rosenstone appelle les « vraies » inventions et les « fausses » inventions. Une invention considérée comme fausse ignore le discours historique alors qu'une considérée comme vraie le prend en compte. Des exemples de « vraies » inventions peuvent être, ce que l'auteur appelle, des altérations, des compressions ou même des inventions, cette liste n'est pas exhaustive. Une altération se résume à faire une généralisation, l'histoire personnelle d'un individu comme expérience plus large de tous les individus similaires dans une situation donnée. La compression va se concentrer sur des stéréotypes pour représenter différentes catégories d'individus. Enfin, l'invention signifie la mise en scène d'un événement qui aurait pu se produire dans l'Histoire, il s'agit d'une invention de vérité (Rosenstone, 1995).

Il faut considérer les éléments ci-dessus lors de l'analyse d'un film grand public pour le prendre en compte au même titre que n'importe quel document historique dans ce travail de recherche. Dès lors, les personnages, ainsi que les différents comportements qu'ils adoptent dans les œuvres consultées, peuvent nous permettre de dégager une identité culturelle nigériane, ce qui est nécessaire pour répondre à la question de recherche formulée ci-dessus et qui encadre la rédaction de ce mémoire.

Alex MacLeod utilise une triple démarche comme cadre d'analyse afin de pouvoir accorder un sens aux films ou aux séries lors d'une analyse. La première démarche, que l'auteur appelle « Contextualiser », consiste à remettre le produit de la culture populaire dans l'espace et le temps dans lesquels il a été créé. Pour cela, il faut se pencher sur le contexte sociopolitique dans lequel ce produit a été réalisé. La seconde démarche, appelée « Intertextualiser », est un processus lors duquel une identification des points de repères est effectuée. Que ce soit au niveau d'une trame, d'une scène ou d'une phrase, qui nous permet de faire un lien direct avec d'autres produits de la culture populaire. Cependant, le lien peut aussi être indirect. Ce travail d'analyse est nécessaire car il permet la mise en lumière de similitudes ou de différences qui peuvent exister au sein d'une société. Cette intertextualisation est présentée de façon chronologique ou synchronique. Pour ce travail, étant donné que les événements présentés dans les œuvres consultées ont lieu au cours de la même période historique, en l'occurrence de 1960 à 2020, l'intertextualisation sera présentée de façon synchronique. La troisième et dernière démarche est appelée « Déconstruire/Reconstruire ». Le but est de déconstruire l'œuvre pour aller au-delà de son récit immédiat pour ensuite la reconstruire dans le cadre souhaité. Ce processus d'analyse peut amener à des résultats contradictoires selon l'auteur (MacLeod, 2016).

Cette démarche analytique proposée par MacLeod est prise en compte dans le cadre de ce mémoire étant donné qu'elle nous fait aller au-delà des faits présentés dans les films. Cela nous permet de pouvoir décrire une culture ainsi qu'une identité nigériane en mettant en perspective les différents éléments exposés dans les œuvres consultées.

1. Chapitre 1 : L'histoire de l'industrie cinématographique nigériane

Ce chapitre se divise en quatre sous-chapitres de l'instauration de la pratique de projection de documentaires par les Britanniques au début du 20ème siècle à nos jours.

1.1 La période coloniale

1.1.1 Les débuts du cinéma colonial

L'histoire du cinéma nigérian est intimement liée à l'histoire du pays en lui-même (Okon, 1990). Tout commence en août 1903 lorsqu'un film est projeté au Glover Memorial Hall de Lagos (Onuzulike, 2009), qui sera la capitale de l'État fédéral de 1914 à 1991 (Tsika, 2022a). Les raisons de cette projection sont avant tout colonialistes, le but est de diffuser de la propagande politique en faveur du gouvernement colonial pour lui donner de la légitimité (Mgbejume, 1989; Onuzulike, 2009). Les documentaires projetés portent notamment sur l'éducation, la santé ou encore l'industrie. Hors des grandes villes, il n'y a pas de salle de cinéma, malgré une population de 20 millions de personnes en 1934 (Tsika, 2022a). Les Britanniques ont une réponse originale à ce manque d'infrastructures, la camionnette de cinéma mobile (Annexe 1) (Rice, 2020). Cette dernière fait partie d'un projet d'ensemble des colons britanniques qui utilisent de nouvelles formes de films dans le but d'administrer et de contrôler les territoires alors colonisés. C'est dans ce cadre que le Colonial Film Unit (CFU) est créée en 1939. De cette date à sa dissolution en 1955, le CFU a produit près de 200 films (Rice, 2020). En 1944, le CFU affirme qu'environ 140 000 Africains voient leurs films chaque semaine (Obiaya, n. d.). Les différentes productions sont insérées dans des séances de projection qui durent environ 75 minutes avec une alternance entre discours et projections. Ces dernières sont principalement des émissions africaines, du divertissement mais également des courts métrages ayant pour but la promotion d'initiatives gouvernementales. Les spectateurs sont encouragés à agir de la même manière que ce qu'ils peuvent voir dans les films. Les scènes sont variées, par exemple, s'inscrire dans une banque ou participer à une campagne de vaccination. Ces séances sont présentées par des commentateurs locaux, les Britanniques étant persuadés que les locaux écoutent mieux s'ils connaissent celui qui présente. Ces commentateurs jouissent d'une part d'autonomie, ils peuvent remplacer

la voix dans le film par la leur ou faire participer le public en posant des questions (Rice, 2020). Les projections ont également un caractère condescendant, le CFU évite les gros plans, les coupes transversales ou encore les scènes courtes car ils ne pensent pas les spectateurs capables de comprendre les différentes scènes (Obiaya, n. d.; Rice, 2020). Le CFU a été remplacé par le Federal Film Unit (FFU) en 1950 dans un objectif d'africanisation du pays. Cette nouvelle institution conserve le style de production du CFU et le travail de postproduction des réalisations du FFU est réalisé en Angleterre. Ces deux institutions ont créé une audience pour le cinéma qui arrivera bien des années plus tard (Obiaya, n. d.).

1.1.2 Le théâtre itinérant yoruba

Le CFU et ensuite le FFU ont contribué au développement d'une audience cinématographique au Nigéria lors de la période coloniale. Le théâtre itinérant yoruba, qui s'est développé dans les années 1940, a également joué un rôle important dans la construction de cette audience. À l'époque, des sociétés religieuses mettent en scène des histoires bibliques lors de pièces de fin d'année, ou de campagnes de récolte pour l'église (Obiaya, n. d.). Les représentations du théâtre itinérant sont très appréciées dans le Sud-Ouest du pays, il n'y a pas que les élites qui s'y intéressent, les fermiers, les enfants, les chauffeurs assistent également à des représentations (Barber, 1982). Les acteurs projettent des scènes filmées lors de leurs pièces lorsqu'ils souhaitent montrer des événements surnaturels. Les structures mises en place par ce genre d'exploitation serviront plus tard au développement du cinéma (Batard, 2021). Certains pionniers du théâtre itinérant yoruba se sont tournés vers le celluloid² qui servira également à l'industrie cinématographique lors des décennies suivantes (Ebewo, 2007).

Lors du départ des Britanniques, bien qu'une structure de production et du personnel formé à la réalisation soient restés sur le territoire nigérian, l'industrie cinématographique du pays reste dépendante de l'ancien colon. Il n'y a pas de base pour la réalisation de longs métrages et la distribution était aux mains de monopoles étrangers. Ces obstacles seront dépassés par les Nigériens en adoptant de nouvelles

² Ce sont de « longues bandes d'acétate de cellulose perforées sur lesquelles il est possible d'enregistrer une succession rapide de photographies fixes appelées images » (Barsam & Monahan, 2009).

technologies ainsi que de nouveaux formats de distribution, notamment par le développement du film vidéo (Obiaya, n. d.).

Que ce soit dans le théâtre itinérant yoruba, le cinéma colonial britannique ou dans les contes nigériens, l'histoire s'est toujours transmise par voie orale au Nigéria. Encore aujourd'hui, de nombreuses productions récentes tirent leurs scénarios de récits appris auprès des anciens ou bien dans des archives (Ugochukwu, 2013). Le cinéma devient le nouveau canal de transmission de l'histoire du pays. C'est dans ce cadre que la télévision arrive en 1959 par la création de la Western Nigerian Government Broadcasting Corporation (WNTV) à Ibadan (UNESCO, 2021). Pour combler le vide qu'il y a à l'écran, des séries et des drames locaux sont diffusés (Ekeanyanwu, 2020).

1.2 La période d'indépendance

1.2.1 L'avènement de la télévision au Nigéria

L'arrivée de la WNTV va entraîner les deux autres régions du pays à se munir elles aussi d'une chaîne de télévision. C'est dans ce cadre que le Eastern Nigeria Television Service (ENTV) et la Radio Television Kaduna (RKTV) voient le jour respectivement à Enugu en 1960 et à Kaduna en 1962 (Oduko, 1987). Le gouvernement fédéral, fraîchement indépendant, souhaite également se munir d'une chaîne de télévision et crée le Nigerian Television Service (NTS) qui arrive en 1962 à Lagos (Olorunnisola & Akanni, 2005). Au fil des ans, le nombre d'États va augmenter au sein du Nigéria autant que le nombre de stations de télévision. Ce n'est qu'en 1977 que le gouvernement nigérien va regrouper l'ensemble des chaînes des différents États du pays sous une seule bannière, celle de la Nigerian Television Authority (NTA) (Obiaya, n. d.). L'augmentation du nombre d'États au sein de la République du Nigéria est la réponse politique trouvée par les différents gouvernements pour répondre aux revendications autonomistes des différentes ethnies qui fondent le peuple nigérien (Boukari-Yabara, 2013).

Le développement de la télévision au Nigéria pendant cette période a été influencé par deux facteurs, l'éducation et la politique. Tout d'abord, la production télévisuelle de l'époque est orientée vers des documentaires ainsi que des programmes éducatifs

(Umeh, 1989). En effet, le FFU, remplacée après l'acquisition de l'indépendance par la Nigerian Federal and States Film Unit (NFSFU), a reproduit le schéma utilisé par les Britanniques concernant la production cinématographique et la distribution. Des camionnettes mobiles sont également utilisées par la NFSFU pour parcourir les zones rurales, mais le faible nombre de véhicules ne permet pas d'atteindre toute la population (Onuzulike, 2009). À l'époque, un des grands engagements de la télévision est de forger une forme de conscience nationale. Les documentaires sont efficaces dans ce but étant donné que de l'équipement est disponible à la suite du départ des Britanniques et que du personnel a été formé à l'utiliser. La télévision permet alors de diffuser ces documentaires (Olusola, 1965). Bien que le développement de la télévision ne soit pas le seul facteur explicatif de la croissance que Nollywood a connue depuis lors, ce développement a mis en place des infrastructures qui permettront le lancement de l'ère du film vidéo dans le pays, notamment en fournissant du personnel qualifié. En effet, la création de nouvelles chaînes de télévision s'accompagne la formation de travailleurs pour cette industrie. Le gouvernement fédéral, ainsi que les différents États, recrutent un grand nombre d'employés et ceux-ci sont envoyés aux États-Unis ou au Royaume-Uni afin de suivre une formation professionnelle (Umeh, 1989). On retrouve plusieurs de ces personnes impliquées dans la production de films vidéo après s'être formées grâce au monde de la télévision. À titre d'exemple, Tunde Kelani est un cinéaste nigérian encore en activité qui a effectué le début de sa formation auprès de la WNTV avant de la poursuivre à la London Film School. Cependant, ces campagnes nationales et régionales de recrutement peuvent expliquer la qualité moindre de certaines productions de l'époque, étant donné que tous les travailleurs ne peuvent pas aller se former à l'étranger, notamment concernant les caméramans. C'est différent du côté des réalisateurs et des producteurs qui ont été également formés grâce à cet âge d'or de la télévision. Les productions deviennent de plus en plus indépendantes et les scénarios évoluent petit à petit, mais ce développement s'arrête à la fin des années 1980 (Obiaya, n. d.). Au niveau des audiences, dès la première année de sa création en 1959, la WNTV recense près de 1000 téléviseurs au Nigéria (UNESCO, 1963). En 1963, ce nombre monte à 6000 téléviseurs pour ensuite augmenter à 42 000 téléviseurs en 1967. Sept ans plus tard, en 1974, le nombre de téléviseurs enregistrés dépasse les 110 000 unités (Screen Digest, 1979). Il grimpe jusqu'à 2 millions en 1987 (Screen Digest, 1989). Dès lors, on peut constater que le développement de stations de télévision a créé une base d'audience au Nigéria pour

l'industrie du film vidéo qui se développe dans les années suivantes après l'effondrement de la télévision dans le pays. Cet effondrement a pour cause la dépression économique qui eut lieu dans les années 1980 et a donné naissance à une audience à la recherche de divertissement. Les volontés des téléspectateurs, tout comme des réalisateurs, combinées avec le développement de la technologie permettent alors l'avènement de cette autre forme de production, le film vidéo qui devient la réponse logique à cette soif de divertissement (Obiaya, n. d.).

1.2.2 La construction des salles de cinéma au Nigéria

L'avènement de la télévision n'est pas le seul facteur à prendre en compte lors de la période d'indépendance du Nigéria quant au développement de son industrie cinématographique. En effet, après le départ des Britanniques, le pays entame son ouverture au monde et commence à participer à l'économie mondiale, cette participation active passe par le développement de son industrie cinématographique (Tsika, 2022b). Les différences climatiques entre le Nord et le Sud du pays revêtent une importance significative à cet égard. Au Nord, le climat est plus sec et les projections en plein air deviennent la norme tandis qu'au Sud, où le climat est plus humide, cette pratique n'est pas possible. Les différences politiques culturelles et religieuses se font sentir jusque dans le développement du phénomène cinématographique, notamment au niveau des restrictions islamiques de certaines activités. Le Sud devient un pôle d'attraction pour l'investissement étranger et des installations cinématographiques fermées, ou du moins couvertes, voient le jour. Ces infrastructures sont similaires aux modèles cinématographiques européens et américains, ce qui explique cette attraction de capitaux étrangers. L'architecture cinématographique attire particulièrement les États-Unis et la Motion Picture Association of America (MPAA) déclare, en 1960, que le Nigéria nécessite un programme de construction de salles de cinéma. À l'époque, une ville comme Ibadan où résident environ 1 million de personnes compte 4 salles de cinéma. Les Américains, qui sont alors dans une dynamique anti-communiste, entament la construction de cinémas, avec des objectifs idéologiques en tête, et de nombreuses entreprises étrangères font leur apparition au Nigéria. En 1962, six des plus gros studios hollywoodiens ouvrent des bureaux à Lagos, Twentieth Century-Fox, Columbia, Walt Disney Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount International,

United Artists (UA), Universal International Films et Warner Bros. La Motion Picture Export Association (MPEA) implante un bureau permanent à Lagos en 1965 et plusieurs distributeurs libanais s'installent également sur le territoire. D'autres entreprises sautent sur l'occasion et s'installent au Nigéria notamment pour l'installation de systèmes de climatisation dans les cinémas mais aussi pour la commercialisation de films. Depuis la fin du mandat français et l'indépendance du pays en 1943, les entreprises libanaises se tournent vers l'importation de productions cinématographiques ainsi que leur distribution, pratiques lucratives à l'époque. Dans un climat de globalisation, cette importation massive se transforme en exportation vers d'autres pays africains. Cette transformation est symbolisée par la création en 1960 de la chaîne de cinémas Mattar Brothers qui possède des salles de cinéma à Lagos. Le climat d'indépendance qui règne au Nigéria amène une évolution de la demande vers des produits de plus en plus sophistiqués. Les différentes entreprises américaines, libanaises, mais aussi indiennes et chinoises présentent au Nigéria s'associent afin de projeter leurs films sur les écrans (Tsika, 2022a).

Les six studios hollywoodiens cités précédemment font partie de la MPEA citée également ci-dessus. Cependant, c'est l'American Motion Picture Export Company (Africa) (AMPEC), créée en 1961, qui gère la distribution des films dans les pays africains anglophones (Obiaya, n. d.). Les entreprises de la MPEA tirent profit de la loi Webb-Pomerene sur le commerce d'exportation qui permet à des entreprises, qui sont en concurrence aux États-Unis, de former des cartels dans le cadre du commerce extérieur (Guback, 1985). C'est dans un souci de rentabilité que ces entreprises vont collaborer par l'intermédiaire de l'AMPEC au vu de la taille modeste du marché africain. Ce cartel a alors le monopole de l'offre de films et peut contraindre les exploitants à suivre ses directives en limitant la distribution. Le marché est contrôlé et les baisses concurrentielles de prix également. Aux côtés de l'AMPEC, qui importe principalement du contenu européen et américain, les sociétés libanaises NDO Films et CINE Films se chargent de l'importation de films indiens, égyptiens ou encore chinois (Obiaya, n. d.). La distribution inclut alors très peu de productions locales car elles ne sont pas profitables économiquement aux sociétés de distribution. Le facteur économique est explicatif à cet égard, étant donné que les films étrangers sont moins chers et plus faciles à vendre, tandis que les réalisateurs nigériens souhaitent récupérer

une partie des recettes de l'exploitation pour couvrir leurs coûts de production (Haynes, 1999).

La guerre du Biafra vient couper cet élan en 1967 (Tsika, 2022b). Cette guerre civile se déroule après le double coup d'État qui met le général Gowon à la tête du pays jusqu'en 1975. À l'époque, les Igbo, peuple de chrétiens du Sud-Est du Nigéria, se font persécuter au Nord du pays et décident de retourner dans leur région d'origine. Au même moment, le pays passe de 4 à 12 États, les Igbo qui craignent de se retrouver à l'écart des ressources pétrolières qui sont découvertes dans le Delta du Niger, proclament la sécession du Biafra le 30 mai 1967 (Abegunrin, 2003). Cette guerre oppose donc les Igbo au gouvernement fédéral et se termine en janvier 1970 (Ugochukwu, 2009). Cependant, cet élan de violence a coupé l'afflux d'investissements étrangers qui a été présenté ci-dessus. La succession de dictatures militaires a amené plusieurs bouleversements politiques. Partant, les entreprises étrangères seront tenues à l'écart du pays jusqu'en 1999 lors du retour d'un gouvernement civil à la tête du Nigéria. Concernant les bouleversements politiques, un élément déterminant dans le développement de la production de films vidéo a été initié par une décision du général Gowon et son gouvernement. En effet, en 1972, le gouvernement nigérian promulgue le Nigerian Enterprises Promotion Decree (NEPD) qui a pour but la promotion des entreprises nigérianes. Aussi appelée décret d'indigénisation, cette loi restreint la participation d'entreprises étrangères dans certaines activités économiques et en réserve même plusieurs aux Nigérians. Le décret prévoit la vente de parts d'entreprises étrangères à des Nigérians (Enahora, 1989). Le NEPD a offert à la population nigériane l'exclusivité de la distribution et de l'exploitation de l'industrie cinématographique. Cependant, ce décret n'obtient pas les résultats attendus du fait du rejet de son application par une partie de la population ainsi que du contournement de certaines règles par des entreprises étrangères (Ukadike, 1994). Même si de plus en plus de productions locales arrivent au box-office³ des cinémas nigérians (UNESCO, 2021).

³ À l'origine, ce mot désigne le guichet à l'entrée des salles de cinéma aux États-Unis. Il s'est ensuite généralisé dans le monde du cinéma mondial pour désigner l'ensemble des recettes qu'un film rapporte (Ethis, 2018).

Pour Hollywood, cette période n'est pas synonyme de grande réussite économique, certains parlent même de « stagnation banale ». Du côté nigérian, il n'en est rien, cette période est en effet innovante et ambitieuse, notamment à Lagos. En effet, l'élément le plus important du développement futur de l'industrie cinématographique est déjà présent en masse au Nigéria, c'est l'audience (Tsika, 2022a). Le manque de moyens de la télévision nigériane ainsi que le départ d'entreprises étrangères de productions cinématographiques permettent à l'industrie du film vidéo de se développer en tant qu'alternative à moindre coût tout en résolvant les problèmes liés à la distribution des œuvres (Obiaya, n. d.).

1.3 La période du film vidéo nigérian

Cette période est marquée par la promulgation du décret d'indigénisation en 1972. Concernant l'industrie cinématographique, le but de ce décret est d'inclure les cinéastes indigènes dans le développement du secteur. On assiste à une tentative du gouvernement fédéral de construire ce développement dans un contexte purement nigérian, en opposition à ce qui était le cas précédemment. En effet, à l'époque, les distributeurs indiens et libanais dominent le secteur de la distribution des films au Nigéria (Okon, 1990). C'est notamment dans ce cadre que la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) publie, lors de la sixième édition du Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO), en 1975 à Alger, la Charte du cinéaste africain (Tapsoba, 2007). Dans cette dernière, la FEPACI déclare que l'Afrique reste dominée économiquement, politiquement et culturellement malgré les indépendances. Elle reconnaît également que la domination culturelle est la forme la plus dangereuse des trois dominations car elle impose des modèles de comportements et des systèmes de valeurs. Dès lors, le cinéma doit jouer un rôle actif dans une démarche globale d'affirmation de la culture africaine. Ce rôle est d'ailleurs considéré comme primordial tant le cinéma peut être un moyen d'éducation et d'information. Il n'est pas question de renverser le développement en cours des sociétés africaines, mais plutôt d'offrir aux populations les moyens de se développer par elles-mêmes. La FEPACI donne plusieurs conseils aux États afin de développer le secteur du divertissement. Notamment la prise en mains, par les nations, des instruments de production et d'exploitation afin de protéger la cinématographie nationale et restructurer les législations pour permettre l'émergence d'un circuit national

d'exploitation. Dès lors, les investissements publics ne doivent pas être tournés vers un but lucratif à court terme, mais plutôt être guidés par une volonté non-spéculative dans une vision à long terme (Vieyra, 1976).

1.3.1 Les débuts du cinéma africain

Les Nigériens commencent à s'exprimer de plus en plus par le biais du cinéma à partir du début de la décennie 1970 lors du choc pétrolier (Faris, 2002). Ce phénomène n'est pas inhérent à l'État nigérian et la pratique cinématographique commence à toucher l'entièreté du continent africain. Au début des années 1980, le film historique apparaît en Afrique en commençant par des représentations religieuses, politiques et sociales du monde rural. Les spectateurs de l'ensemble du continent s'affilient à ces œuvres et se reconnaissent dans ce qu'ils voient à l'écran. Cette audience est déjà relativement habituée à ce type de représentation étant donné la place importante que le conte a dans la culture africaine. La sagesse africaine se transmet par le verbe, la parole, le rythme ou encore le symbole, le tout, par le biais de contes. On remarque des similarités avec le cinéma qui est autant un divertissement qu'un moyen de faire réfléchir sur des enjeux sociaux, politiques ou culturels. Le cinéma africain se trouve être le point de ralliement entre l'Afrique traditionnelle et l'Afrique moderne. Cet héritage du conte est à combiner avec le faible taux d'alphabétisation des populations africaines qui préfèrent le septième art à la littérature. Une différence apparaît au niveau des productions cinématographiques au sein du continent, les pays francophones se concentrent sur des réalisations plus intellectuelles et politiquement plus engagées alors que les pays anglophones, eux, se tournent plutôt vers un cinéma commercial. Cependant, deux obstacles majeurs font face à ces prémices de production africaine, la technique et le financement. Jusqu'alors, le cinéma africain s'est développé sans soutien financier, politique ou technique, ce qui précarise la situation des travailleurs. L'intérêt croissant du secteur financier international semble alors être une solution (Wagner & Ondobo, 1988). C'est notamment pour répondre à cet intérêt que la FEPACI a publié sa Charte. Dans le cadre du développement du cinéma africain, le transfert des productions du théâtre itinérant yoruba à l'écran est notable. En effet, vers 1970, certaines troupes de théâtre yoruba qui souhaitent inclure des éléments surnaturels ou de fantaisie à leurs représentations projettent des séquences filmées au préalable pour que les spectateurs puissent mieux visualiser les scènes (Künzler,

2006). Les spectateurs nigériens cherchent alors à l'écran les traditions qu'ils ont appris à connaître dans le théâtre itinérant yoruba ainsi que les acteurs populaires, le tout dans une intrigue au travers de laquelle ils peuvent s'identifier. On assiste à la création d'un art populaire au Nigéria (Obiaya, n. d.). Afolabi Adesanya, dans l'ouvrage *Nigerian Video Films* de Jonathan Haynes sorti en 2000, affirme même que c'est l'implication des praticiens du théâtre itinérant yoruba dans le secteur cinématographique nigérien qui a été un des facteurs prépondérants dans le développement de celui-ci (Adesanya, 2000).

1.3.2 Le boom économique puis la période de récession

Le contexte nigérien est tout de même différent du reste du continent. En effet, les découvertes de gisements de pétrole dans les années 1960 et l'augmentation de la production durant la décennie, bien qu'elle connaisse un coup d'arrêt de 1967 à 1970 à cause de la guerre du Biafra, ont changé l'histoire du pays (Ben Yahmed, 2003). À la suite du premier choc pétrolier, le prix du baril augmente et les recettes de l'État nigérien également. Un milliard de dollars américains en 1973 puis 4 milliards en 1974. Cette hausse a notamment facilité le développement technologique en permettant des investissements dans la télévision et dans la production de films. Cependant, ce boom économique, bien qu'il ait rendu le naira, la monnaie nationale nigérienne, internationalement fort, a donné un faux sentiment de sécurité économique tout en développant une dépendance à l'importation dans le secteur de l'agriculture (Obiaya, n. d.). Depuis cette époque, la part du secteur agricole dans le produit intérieur brut (PIB) nigérien n'a fait que chuter alors que ce secteur employait plus de 80% de la population dans les années 1970. Le problème vient principalement d'un manque de systèmes d'irrigation et de drainage, un manque de mécanisation de l'agriculture ainsi qu'un manque d'électrification et d'aménagement du territoire (Ben Yahmed, 2003). Les dépenses gouvernementales ont augmenté pour importer la technologie nécessaire au développement global du pays, mais lorsque la demande en pétrole a baissé, une période de récession économique s'en est suivie. La crise économique qui a touché le pays a inévitablement fait sombrer l'industrie cinématographique. Cependant, avant cette récession, l'augmentation de l'importation a permis au secteur cinématographique de se munir du matériel nécessaire pour la production de films sur celluloïd. Bien que la production tout comme la postproduction soient coûteuses et

basées principalement à l'étranger, cette pratique de production est d'actualité au Nigéria à ce moment-là. De plus, cette tendance au développement technologique a amené les Nigériens à se procurer des téléviseurs et des lecteurs-vidéo, aussi appelés magnétoscopes, qui se rendront utiles quelques années plus tard dans le développement du film vidéo. En 1981, la chute du cours du pétrole fait également chuter le nombre de productions sur celluloïd. Aussi, le pays manque de devises étrangères, celles-ci sont nécessaires pour la production et la postproduction des films nigériens, étant donné que ces processus sont réalisés à l'étranger. En 1985, la dette nigérienne atteint la somme de 19 milliards de dollars américains. Un programme d'ajustement structurel (PAS) est mis en place dans le pays afin de modifier et de restructurer les modèles économiques de production et de consommation en limitant la dépendance aux exportations de pétrole brut et aux importations de produits de consommation. Ce cadre sera également d'actualité lors du développement de l'industrie cinématographique nigérienne vers le Nollywood que l'on connaît aujourd'hui (Obiaya, n. d.).

1.3.3 La fin du cinéma au Nigéria

Le passage du celluloïd au film vidéo ne se fait pas directement et les raisons qui l'expliquent ne sont pas seulement économiques mais aussi culturelles et politiques (Onuzulike, n. d.). Bien que les producteurs soient contraints de changer de méthode, ils vont, dans un premier temps, essayer de réduire les coûts de production en utilisant des pellicules inversibles de 16 mm au lieu des pellicules négatives 35 mm utilisées habituellement dans la production sur celluloïd. À l'inverse de la pellicule négative, la pellicule inversible 16 mm permet d'avoir directement une image que l'on peut projeter (Ogunleye, 2004). Cependant, cette technologie se dégrade rapidement et ne résiste pas à un grand nombre d'utilisations. Dans le même temps, le naira devient une monnaie faible, ce qui rend l'importation de films étrangers presque impossible pour les propriétaires de salles de cinéma. La population nigérienne, elle aussi fortement touchée par cette dépréciation, concentre ses dépenses sur ses besoins vitaux et ne se rend plus au cinéma (Obiaya, n. d.). Cette pénurie cinématographique est aggravée en 1982 par la décision de la MPAA d'interdire l'exportation de productions hollywoodiennes au Nigéria en réponse au décret d'indigénisation qui a été promulgué presque 10 ans plus tôt (Larkin, 2005). Le Nigéria est alors en proie à un haut taux de

criminalité qui est exacerbé par une frustration de la population, elle-même liée à un taux de chômage élevé. Ce climat d'insécurité entraîne les Nigériens à ne plus sortir de chez eux, ce qui va profiter au développement du film vidéo. Comme presque tous les secteurs de l'économie nigériane, le secteur du divertissement a subi de fortes réductions d'effectifs. Les entreprises publiques vont licencier de plus en plus de monde et le nombre de ces entreprises va d'ailleurs diminuer comme prévu dans l'application du PAS, ce qui augmente encore un peu plus le taux de chômage du pays (Obiaya, n. d.). Parmi ces personnes mises au chômage par la récession économique se trouvent les membres du personnel du secteur du divertissement, que ce soient des chaînes de télévision publiques ou encore des départements audiovisuels et cinématographiques des ministères (Haynes & Okome, 2000). Ces personnes vont participer au développement du film vidéo au Nigéria. Dès lors, on constate que le boom économique, mais aussi la récession qui a suivi ce dernier, ont tous les deux joué un rôle important concernant l'avènement du film vidéo nigérian. Le boom économique a permis à l'État nigérian de se développer technologiquement, ce qui a fait croître son industrie cinématographique. De plus, il a rendu possible l'acquisition, par les ménages nigériens, de magnétoscopes et de téléviseurs. La récession, elle, a entraîné l'effondrement de l'industrie cinématographique nigériane, la mise au chômage du personnel formé venant du secteur du divertissement et une audience avide de divertissement à domicile. Le passage du celluloïd à la technologie vidéo est la réponse donnée par les cinéastes nigériens qui sont alors limités économiquement sans pour autant être à court d'idées (Obiaya, n. d.).

1.3.4 L'évolution de la technologie vidéo

Un facteur important qui marque la période étudiée dans cette partie, et qui a également marqué l'industrie du film vidéo, est la technologie vidéo. La technologie d'enregistrement vidéo est apparue vers 1920 et c'est vers 1950 que les bandes vidéo ont commencé à être utilisées par les chaînes de télévision. Cependant, ces équipements sont lourds, encombrants et assez coûteux. Lors de la décennie 1960, les modèles vont évoluer et leur taille, ainsi que leur prix, vont diminuer. Le marché de la technologie vidéo s'ouvre alors également aux ménages. Le premier appareil vidéo qui a été utilisé par ces derniers est le Sony Betamax, apparu en 1975. Ensuite, en 1976, la Japan Victor Corporation (JVC) introduit son système de vidéo domestique (VHS)

sur le marché nigérian, il s'agit d'une combinaison entre l'utilisation de cassettes, qui contiennent des bandes magnétiques, et de magnétoscopes. Les dispositifs VHS s'imposent sur le marché grâce à ses nombreuses fonctionnalités ainsi qu'à leur prix plus abordable (Obiaya, n. d.). Ces deux produits se partageront la vedette pendant les années 1980 avant la disparition du Betamax (Levy, 1989). L'arrivée de la technologie vidéo au Nigéria a connu énormément d'amateurs autant du côté de la population que dans l'industrie du divertissement (Nmungwun, 1989). Posséder ces produits importés représente un certain statut social à l'époque où le pays n'a pas encore connu de période de récession économique. En 1986, on estime à 185 000 le nombre de magnétoscopes au Nigeria (Screen Digest, 1986). On estime que ce nombre va atteindre 277 000 en 1989 et 322 000 pour 1990 (Screen Digest, 1990). La MPAA parle même de dépasser les 500 000 magnétoscopes au Nigéria car les équipements amenés clandestinement dans le pays ne sont pas pris en compte dans ces calculs (Levy, 1989). De plus, les propriétaires de ces dispositifs n'en sont pas les seuls utilisateurs. Les gens qui possèdent des magnétoscopes invitent fréquemment des voisins ou des membres de leur famille pour visionner tout type de productions (Okome, 2007). Regarder la télévision devient de plus en plus commun au Nigéria et la cassette vidéo (VCR) ainsi que le magnétoscope remplissent le manque créé par les disparitions du cinéma et des chaînes de télévision. Ces technologies sont fortement répandues au sein de la population nigériane qui donne une grande importance au divertissement (Obiaya, n. d.).

Une autre technologie est arrivée dans le pays en même temps que les VCR et les magnétoscopes, il s'agit du caméscope. Ce dernier est utilisé dès 1952 par des équipes de cinéma et de télévision au Nigéria, même si cette technologie est alors encombrante. Vingt ans plus tard viennent des modèles de caméra beaucoup plus légers mais également bien plus maniables que ceux utilisés en 1952 (Nmungwun, 1989). En 1982, un accord entre différents constructeurs permet de créer une norme au niveau des caméscopes et au début des années 1990, il fait partie intégrante du VHS (Obiaya, n. d.). Ces évolutions technologiques revêtent une importance particulière au Nigéria car elles ont permis aux cinéastes nigériens d'avoir de nombreuses nouvelles possibilités en baissant les coûts de production tout en facilitant la distribution ainsi que le visionnage à domicile (McCall, 2002). Ce processus s'est d'ailleurs répété quelques

années plus tard lors du passage de la VHS au CD et au DVD. Ces évolutions ont donc permis à l'industrie cinématographique de devenir plus accessible, ce qui a rendu possible le lancement de nombreux amateurs dans la production de films (Obiaya, n. d.). Un rendu relativement professionnel peut être obtenu avec l'utilisation d'un caméscope domestique et un ordinateur. La production de films vidéo devient une forme de démocratisation du processus cinématographique (Carr, 1998). C'est cette ouverture du marché et cette accessibilité qui fondent la productivité du marché nigérian et ce qui a créé Nollywood. Cependant, cela en est aussi sa caractéristique la plus critiquée étant donné que la production cinématographique échappe aux mains des réalisateurs professionnels. À cet égard, Jonathan Haynes note que même s'il y a un grand nombre de professionnels qui travaillent à plein temps dans le milieu, il y a également beaucoup de personnes sans formation qui s'investissent dans la production de films. Les répercussions négatives de cette situation se trouvent dans la faible qualité d'un grand nombre de films vidéo nigériens (Haynes, 2007a). Cette critique est un des paradoxes qui entourent la production cinématographique nigérienne car c'est la technologie vidéo qui a permis au secteur de survivre lors de la période de récession économique puis qui en a ensuite permis le développement (Obiaya, n. d.). La qualité d'images fournie par les caméscopes s'améliorant, cette critique réside principalement dans un point de vue personnel des différents observateurs des œuvres nigériennes (Onuzulike, 2009). Même des années après l'avènement de Nollywood, le matériel nécessaire pour la production d'un film sur celluloïd est plus coûteux que de se fournir un caméscope et un ordinateur. Ces nouvelles technologies ne sont pas spécialement bon marché, mais elles évitent surtout de nombreux coûts liés à la production et à la postproduction, ce qui rend la production cinématographique plus accessible (Obiaya, n. d.).

Jonathan Haynes a déclaré en 2000 au sujet du film vidéo nigérian, que ce dernier se trouve entre la télévision et le cinéma sans pour autant s'intégrer dans les structures cinématographiques américaines (Onuzulike, n. d.). Une comparaison peut être faite entre la période 1972 à 1992, dont cette partie du chapitre fait l'objet, et la période précédente, de 1960 à 1972. Lors de cette dernière, le secteur cinématographique nigérian est dépendant de l'étranger notamment pour les travaux de production et de postproduction de ses films. Dès lors, l'apparition du film vidéo peut être considérée

comme un moyen de sortir du schéma colonial concernant l'industrie cinématographique du pays (Onuzulike, 2009). Par le film vidéo, les Nigériens se sont trouvé un nouveau moyen d'exprimer leurs sentiments et de raconter leurs histoires (Ugochukwu, 2013). Cette partie a montré comment les films vidéo nigériens ont répondu aux obstacles auxquels la télévision et le cinéma ont fait face et qui ont engendré leur effondrement. Cependant, il ne faut pas parler de remplacement, ces différentes pratiques n'étant pas contradictoires, il est plus opportun de dire que les limites posées au secteur du divertissement nigérian ont été transcendées par l'arrivée du film vidéo (Ukadike, 2000).

1.4 La période de Nollywood

La partie précédente présente les différents facteurs qui ont rendu possible le développement du film vidéo. La section suivante présente ce développement et la situation actuelle tout en mettant en lumière les défis futurs auxquels l'industrie cinématographique va devoir trouver une réponse pour se réaliser pleinement.

1.4.1 Living in Bondage

Pour commencer, l'avènement de la production cinématographique sous la forme de film vidéo a modifié les perspectives de production de films ainsi que leur distribution au Nigéria. En 1992, Kenneth Nnebue sort *Living in Bondage*. Ce film, tourné en igbo, est considéré comme le premier film vidéo nigérian. Non parce que c'est le premier film lors duquel cette technologie a été utilisée, mais car c'est le premier long métrage nigérian filmé en vidéo « à être emballé dans une jaquette imprimée en couleur et enveloppée de cellophane, comme un film américain ou indien importé » (Haynes, 2007b). Avant cela, le film vidéo avait déjà été utilisé par les praticiens du théâtre yoruba notamment. Mais également par d'autres Nigériens dont Kenneth Nnebue lors de son premier film, *Aje Ni Iya Mi* (1989). Il est alors vendeur de produits électroniques en tout genre, dont des cassettes VHS. C'est d'ailleurs ce qui a créé le mythe sur l'origine de Nollywood, un ingénieur commerçant igbo à Lagos aurait trouvé un moyen révolutionnaire de se débarrasser d'une grande quantité de cassettes en y enregistrant des productions locales. Mais Nnebue a déjà financé la production de films yorubas, notamment *Aje Ni Iya Mi* et a participé à la production d'autres films. Il va ensuite produire *Living in Bondage II* (1993), *Dirty Deal* (1993) et *Glamour Girls*

(1994). Ce dernier est le premier film produit par Nnebue en anglais, les autres ayant été tournés en igbo. Cependant, il a perdu de l'argent lors de la sortie de *Living in Bondage* car il ne disposait pas d'un réseau de distribution assez performant qu'il améliore lors de ses trois productions suivantes, ce qui va donner naissance au modèle commercial du film vidéo nigérian (Haynes, 2007b). En 1994, la National Film and Video Censors Board (NFVCB) fait son apparition, il s'agit de la Commission nationale de contrôle des films et des vidéos, c'est l'organe national qui réglemente l'entièreté de l'écosystème cinématographique du Nigéria. La NFVCB suit les orientations émises par le gouvernement fédéral et applique les règles en vigueur à l'industrie dans son ensemble. Cela va de la production, la distribution ou l'exploitation des films nigériens, à l'âge minimal pour assister à un film en passant par l'octroi des licences aux exploitants et aux sites d'exploitation (UNESCO, 2021). Dès 1995, la Commission déclare avoir enregistré 177 films nigériens, en 1996, on monte à 233 (Obiaya, n. d.). C'est à partir de 2002 que le cap de 1000 films produits annuellement est dépassé (Barrot, 2009). Aujourd'hui, le nombre de films dépasse les 2000 productions annuelles (UNESCO, 2021). On constate que la facilité de production, engendrée par les différents facteurs présentés ci-avant, a permis une hausse de la production et de la créativité (Obiaya, n. d.). Comme exposé précédemment, l'avènement du film vidéo a amené une révolution au niveau du mode de distribution des productions nigérianes. Les *marketers* sont à la base du financement des films vidéo et sont également les principaux points de distribution car ils sont les seuls capables de fournir un financement pour assurer la production, les réalisateurs n'en ayant pas les moyens. Les *marketers* offrent aux réalisateurs ce qu'ils ne trouvent plus ni à la télévision ni au cinéma, des moyens matériels et des réseaux commerciaux. Grâce à ces derniers, les *marketers* font circuler les films dans leurs échoppes de ventes ou de location dans les centres commerciaux les plus importants du pays que sont Lagos, Onitsha et Enugu (Batard, 2021; Ogunleye, 2004). Des centres de visionnage voient également le jour. En 2008, il y a 6 841 salons vidéo enregistrés dans le pays et près de 200 000 non-déclarés. Les points de vente et de location, eux, sont estimés à 500 000 (Chowdhury, 2008). Certains producteurs montent leurs propres sociétés de distribution, comme Kenneth Nnebue avec NEK Video Links. Le processus de distribution mis en place consiste à faire un grand nombre de copies des films vidéo et de les distribuer en suivant un calendrier bien précis pour éviter le piratage. Dans ce cadre, un film réalise la majeure partie de son chiffre d'affaires dans les deux semaines

qui suivent sa sortie (Haynes & Okome, 2000). Ce modèle économique propre à l'industrie nigériane est appelé *direct-to-video*, cela signifie que les films qui sont produits sont destinés uniquement à la vente privée et à la location sans être projetés au cinéma. C'est notamment pour cette raison que Nollywood est considéré par certains comme la cause de l'effondrement de l'industrie cinématographique au Nigéria. Ce qui n'est pas vrai pour autant. Les facteurs qui ont permis l'émergence de Nollywood sont notamment la disponibilité croissante de caméscopes, de cassettes VHS et de magnétoscopes au Nigéria, ainsi qu'une volonté de divertissement de la population nigériane. L'explication se trouve dans le fait que, pour Nollywood, un film n'est pas obligatoirement une production cinématographique esthétique à regarder sur un grand écran ou dans l'obscurité (Tsika, 2022a).

1.4.2 L'ouverture du marché nigérian à l'échelle continentale

Comme il l'a été expliqué précédemment, le film vidéo a permis de dépasser les limites auxquelles le cinéma faisait face à l'époque, mais ne l'a pas remplacé. Cette émergence ne s'est pas arrêtée au Nigéria, l'expansion de Nollywood a rapidement dépassé les frontières nationales pour s'imposer sur le continent africain. En effet, bien que des contraintes commerciales entourent la production de film vidéo, il n'existe pas ou peu de contraintes juridiques, c'est la technologie qui détermine le mode de consommation (Obiaya, n. d.). Aussi, contrairement à la télévision où certains standards existent, la production nollywoodienne peut aborder les thèmes de son choix, même des sujets qui fâchent comme les drames sociaux, la religion, la violence ou encore la corruption. L'industrie n'est pas dominée par un hégémon ou de grands studios, comme cela peut être le cas à Hollywood, mais est composée de petits exploitants locaux. Dès lors, aucune règle ne peut être imposée par le haut du secteur au reste des exploitants (Barrot, 2011). D'ailleurs, la structure d'organisation de Nollywood est considérée comme horizontale, composée d'un champ d'entrepreneurs indépendants, à l'inverse des entreprises cinématographiques occidentales qui, elles, s'organisent de manière hiérarchique (McCall, 2007). Cette organisation a donc permis à Nollywood d'entrer dans tous les pays africains, qu'ils soient anglophones ou non. Les premiers touchés sont les pays anglophones comme le Ghana et l'Afrique du Sud dont les marchés ont été rapidement conquis, malgré leurs industries nationales, par l'importation de VHS et de CD piratés venus tout droit du Nigéria. Ensuite, les pirates ont également doublé

et sous-titré les films nigériens en français afin de pouvoir mieux les exporter en Afrique francophone comme au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire (Barrot, 2011). Malgré cette émergence, un problème persiste, celui de l'informalité. En effet, l'application du PAS, par les régimes du général Ibrahim Babangida (1985-1993) puis du général Sani Abacha (1993-1998), a détruit la classe moyenne nigérienne qui s'est tournée vers l'économie informelle (Boukari-Yabara, 2013; Tsika, 2022a). L'industrie cinématographique n'y a évidemment pas échappé, c'est notamment grâce à cette informalité que les *marketers* financent et distribuent les films dans le pays et même sur le continent africain. Aujourd'hui, ce manque de structures, qui permet notamment un haut taux de piratage, est critiqué et est considéré comme un frein au développement alors que l'informalité a, un jour, permis l'émergence de Nollywood (Batard, 2021). Mais au tournant du siècle, après le décès du général Abacha, des élections sont organisées et Olusegun Obasanjo, également un ancien militaire, est élu Président. Son arrivée à la tête du pays marque le retour d'un gouvernement civil au Nigéria, ce qui va raviver la promesse qu'était le pays à son indépendance en 1960 (Boukari-Yabara, 2013; Tsika, 2022a). Au même moment, l'industrie cinématographique du pays est touchée par une crise de surproduction due à son mode d'exploitation. Cette crise est expliquée par le caractère limité et peu rentable des circuits de distribution, combiné à une augmentation du piratage permise par les différentes technologies qui ont lancé Nollywood (Jedlowski, 2013). Cela a engendré une réduction des budgets et de la durée de tournage, ce qui, ajouté aux scénarios moins travaillés et aux dialogues redondants, caractérise les productions cinématographiques encore aujourd'hui (Akan, 2022). Malgré cela, le secteur nigérien de production de films contribue grandement à l'économie nationale. En 2003, les autorités nigérianes compétentes affirment que Nollywood emploie directement et indirectement près de 300 000 personnes tout en générant 70 millions de dollars américains (Boukari-Yabara, 2013). En 2004, le Président Obasanjo déclare considérer Nollywood comme un moteur national de génération de devises étrangères. Depuis, le secteur est mentionné dans les stratégies nationales d'autonomisation et de développement économique (NEEDS) dans lesquelles le gouvernement explique son orientation politique pour l'industrie (Obiaya, n. d.).

1.4.3 Nollywood comme outil pédagogique

Mais le rôle de Nollywood ne s'arrête pas là. De plus en plus de productions nollywoodiennes, depuis 1992 et surtout depuis le retour d'un gouvernement civil à la tête du pays, s'inspirent de faits réels. Ce qui a permis et permet encore aujourd'hui à l'industrie de devenir un nouveau canal de transmission de l'histoire du pays, que ce soit au niveau local, régional ou national. Les œuvres redonnent vie aux événements qui se sont passés durant la période coloniale ou après 1960 et prennent la relève du conte dont l'oralité revêt une importance capitale au sein de la société nigériane. Ce caractère instructif des films nigériens au cours de l'émergence de Nollywood, qui à la base souhaite divertir son public, leur a valu d'être appelés « éduludiques » en 2008 par Agatha Ukata (Ugochukwu, 2013). En effet, la production cinématographique est un bon moyen d'atteindre la population nigériane dont une partie importante est illettrée. En 2018, selon l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), le taux d'alphabétisation de la population est de 75% pour les 15 à 24 ans, 62% pour les 15 ans et plus et de 28,3% pour les 65 ans et plus (UNESCO, 2023). Bien que les films de Nollywood ne soient pas considérés comme des productions cinématographiques légitimes par un certain nombre de personnes issues du milieu du cinéma, ils enseignent le bon comportement aux spectateurs. En effet, le fond des histoires des films vidéo nigériens du début du 21ème siècle met régulièrement en scène un combat entre le bien et le mal à la suite duquel le méchant reçoit une forme de punition alors que le personnage qui adopte un bon comportement se voit offrir une forme de récompense (Batard, 2021).

1.4.4 L'industrie cinématographique nigériane à l'époque contemporaine

Aujourd'hui, les choses sont différentes. Nollywood, avec près de 2600 films produits en 2020, est la seconde industrie cinématographique du monde derrière Bollywood et devant Hollywood en termes de films produits par an. Alors qu'en 2013 Nollywood représentait 1,42% (7,3 milliards de dollars américains) du PIB du Nigéria, en 2019, cette part est de 7,2% tout en faisant vivre directement et indirectement près d'un million de personnes. L'industrie cinématographique nigériane est devenue un des moteurs de l'économie du pays mais également sa vitrine internationale (Ugochukwu, 2022; UNESCO, 2021). Nollywood fait partie intégrante de l'Agenda 2050 du Nigéria qui a été publié récemment par le gouvernement. Dans cet agenda, les autorités

déclarent continuer leur recherche de diversité économique en s'éloignant de l'exploitation du pétrole et d'autres produits primaires pour renforcer l'industrie créative du pays afin que cette dernière devienne un contributeur important à la croissance économique. L'industrie cinématographique du Nigéria a un potentiel accru de création d'emplois et de réduction de toute forme de pauvreté, mais également d'augmentation des recettes en devises étrangères. Il est à noter que le gouvernement identifie le manque de législation concernant les droits d'auteur comme frein majeur au développement du secteur. Les investissements limités, le piratage et le manque de formation technique sont également reconnus comme des problèmes auxquels Nollywood va devoir faire face. Dans l'Annexe 2, on peut constater les différents objectifs à long terme que les autorités nigérianes se sont fixés pour soutenir la croissance du secteur (Nigeria, 2023). Il est intéressant de voir que l'État compte investir financièrement dans l'industrie cinématographique alors que cette dernière s'est développée en dehors de toutes structures étatiques et a fait de son autonomie, une marque de fabrique. Cependant, cette autonomie est à nuancer. En effet, lors de l'émergence de Nollywood, l'industrie n'a pas bénéficié d'aides directes de l'État ou du secteur privé, mais les producteurs ont capitalisé sur les investissements publics faits dans les années 1960 et 1970 lors du boom économique au Nigéria. Cette participation étatique ne saute pas aux yeux, mais les premières formations et productions proviennent de l'argent public (Batard, 2021). Cette absence d'intervention étatique a pris fin en 2013 avec l'arrivée du Projet ACT Nollywood Capacity Building Fund (Nollyfund). Même si la création de la Nigerian Film Corporation (NFC), en 1979, a pour but de faciliter le développement de l'industrie cinématographique nigériane et d'encourager la production de films, les financements des productions nigérianes se font avec les moyens du bord dans des conditions souvent précaires (Aluko, 2021; Ugochukwu, 2022). Le Nollyfund a été lancé par le Président Goodluck Jonathan en 2013 et consiste en un fonds de trois milliards de nairas, financés par la banque de l'industrie, ayant pour but de renforcer l'ensemble des capacités de Nollywood. Par cet investissement, la banque devait créer au moins 2000 emplois directement ainsi que 5000 indirectement au Nigéria. Le Fonds est accessible à n'importe quel moment de la chaîne de production des films, de la préproduction à la postproduction. Les prêts sont remboursés par les ventes, que ce soit au cinéma ou par n'importe quel autre moyen de distribution, mais il n'a jamais été possible de générer assez de fonds pour répondre aux demandes de prêts. Il y a

également une raison politique à la non-réalisation de cet outil financier. En effet, Muhammadu Buhari, le Président nigérian qui a suivi Goodluck Jonathan, n'a pas donné suite au projet comme il l'avait été convenu (Olaopa, 2019). Un autre type de financement public existe, il s'agit de prêts octroyés aux cinéastes par la Banque centrale du Nigéria, mais cette dernière exige une garantie de remboursement, ce qui freine l'octroi des crédits (Ugochukwu, 2022).

Pour ce qui est de l'investissement étranger dans l'industrie cinématographique nigériane, un événement majeur se déroule en 2004. Il s'agit de la construction de nouvelles salles de cinéma. Les anciennes salles ayant changé d'utilité ou ayant été simplement détruites dans les années 1980 et 1990 lors de la récession économique et l'effondrement du secteur (Tsika, 2022a). Cette année-là, la production annuelle de films vidéo au Nigéria dépasse pour la troisième année de suite le millier de films, mais c'est surtout la construction du premier complexe de salles modernes à Lagos qui intéresse les investisseurs étrangers. Ce projet a été lancé par Ben Murray-Bruce lorsqu'il était à la tête de la NTA. À la suite, des investisseurs libanais, sud-africains et nigériens entament également des projets de construction (Barrot, 2011). Plusieurs entreprises locales ont également participé à la renaissance du cinéma nigérian comme FilmHouse, Genesis et Silverbird, dont Ben Murray-Bruce est le créateur (UNESCO, 2021). Le retour d'un régime civil au Nigéria en 1999 semble alors avoir changé la donne concernant l'industrie cinématographique du pays, comme l'indépendance l'a fait en 1960. Le pays redevient un pôle d'attraction pour les capitaux étrangers lors de ce que Noah Tsika appelle la deuxième indépendance nigériane (Tsika, 2022a). Ce nouvel élan de construction de salles de cinéma a inspiré certains producteurs qui ont lancé le mouvement appelé « Nouveau Nollywood ». Les films réalisés par ce mouvement jouissent d'un budget supérieur à celui des films vidéo et sont produits dans le but de les faire passer sur grand écran. Cette fois-ci, on ne parle plus de pellicules négatives de 35 mm ou inversibles de 16 mm mais plutôt de projection numérique. Malgré l'arrivée de ce nouveau format, les films vidéo restent très populaires au Nigéria, notamment pour les citoyens qui n'ont pas la possibilité de s'offrir des places de cinéma ou pour ceux qui vivent loin des salles (Tsika, 2022a). Ce constat confirme l'analyse susdite, à savoir que les différentes pratiques de production cinématographique que sont le cinéma et le film vidéo ne sont pas

contradictaires (Ukadike, 2000). Quant aux différents moyens de distribution de films nigériens, on peut également constater un développement depuis le retour des salles de cinéma dans le pays dès 2004. En 2009, il n'y a que 5 salles modernes à Lagos, mais le gouvernement fédéral prend les devants en mettant en place un moyen pour combattre le piratage. Il s'agit d'un système d'octroi de licences officielles d'exploitation afin de protéger le droit d'auteur. Cependant, cette mesure n'a pas montré une grande efficacité (Sénat français, 2009). En 2018, le nombre d'écrans de cinéma dans le pays est de 218 et cette hausse ne s'est pas arrêtée là. En 2020, on ne dénombre pas moins de 253 écrans de cinéma au Nigéria. Bien que ce nombre ne soit pas élevé en comparaison à la croissance démographique nigérienne, les salles de cinéma construites sur le sol nigérien représentent 94% de l'entièreté des salles d'Afrique de l'Ouest. Et les 16,4 millions de dollars américains générés par le box-office nigérien en 2019 montrent que la population se rend dans ces salles. Cependant, l'arrivée du COVID-19 en 2020 a fait fermer les cinémas de mars à septembre pour des raisons sanitaires, ce qui a engendré une chute de 75% des revenus des exploitants et mis en péril 250 000 employés liés de près ou de loin à Nollywood. Cependant, plusieurs films hollywoodiens, qui étaient censés être projetés au Nigéria, ont vu leur sortie retardée, ce qui a permis à des productions locales de prendre place dans les salles de cinéma restées ouvertes. C'est ainsi que 55% des recettes totales du box-office nigérien ont été réalisées grâce à des films nigériens en 2020, ce qui représente près de 2,3 millions de dollars américains (Ugochukwu, 2022; UNESCO, 2021). Lors de la crise sanitaire, certains propriétaires de cinémas n'ont pas fermé leurs portes. Ceux-ci ont décidé d'introduire des mesures de distanciation sociale, d'instaurer des contrôles de température ou encore de se munir de systèmes de filtration d'air afin de pouvoir garder leurs activités ouvertes (Tsika, 2022a). On a vu également le producteur Charles Okpaleke s'associer avec les chaînes de cinéma Genesis et Silverbird afin de lancer un cinéma en plein air qui a pris place à Abuja pendant l'été 2020 (Ugochukwu, 2022). Un autre événement important, qui s'est déroulé pendant de la pandémie COVID-19, est l'association de la Cinema Exhibitors Association of Nigeria (CEAN) avec Silverbird et FilmHouse. Cette association a pour but d'exercer une pression sur le gouvernement fédéral afin d'obtenir des allègements fiscaux ainsi que des subsides pour les travailleurs de l'industrie cinématographique. Ces mesures ont été prises par le gouvernement et cela a permis à plusieurs propriétaires de salles de cinéma de ne pas mettre la clé sous la porte. Cependant, vers la fin de l'année 2020, le COVID-19 a

fait son retour et les manifestations appelées End SARS ont vu le jour. Il s'agit d'une campagne de lutte contre les brutalités policières au Nigéria (Tsika, 2022a). Ces manifestations ont commencé après la diffusion d'une vidéo dans laquelle un homme est tué par la Special Anti-Robbery Squad (SARS), la brigade anti-cambriolage nigériane. Les événements ont ensuite pris une tournure tragique et 56 personnes ont perdu la vie dans de nombreux affrontements entre des civils et les forces de l'ordre, ce qui a installé un climat d'insécurité dans le pays (Jones, 2021). Cela a engendré une fermeture temporaire des salles de cinéma qui ont aujourd'hui rouvert leurs portes.

1.4.5 Les autres canaux actuels de distribution

Parmi les autres modes de distribution de Nollywood, les chaînes de télévision privées ont également fait une percée dans les années 1990 lorsque l'État n'était pas en mesure d'en assurer le développement. Les chaînes nigérianes en clair comme NTA⁴ fonctionnent de la manière suivante : les producteurs achètent un temps d'antenne à la chaîne avec laquelle ils partagent les recettes publicitaires. Ce modèle économique ne stimule pas la croissance et les chaînes privées en ont donc profité. Plusieurs sociétés comme MultiChoice, une entreprise sud-africaine qui possède notamment DStv et GOtv, les deux chaînes de télévision privées les plus populaires au Nigéria, sont devenues un canal de distribution de choix pour les producteurs nollywoodiens, que ce soient des producteurs de *direct-to-video* ou de cinéma classique. Ce mode de distribution, qui fonctionne par abonnements payants, permet de toucher des publics différents du cinéma étant donné que DStv utilise une transmission par satellite alors que GOtv transmet son signal par câble (ITA, 2023; UNESCO, 2021). Le dernier mode de distribution qui existe au sein de Nollywood est celui des plateformes numériques. La baisse de vente de supports physiques ces dernières années, couplée à un piratage persistant, a fait chuter les revenus des producteurs nollywoodiens. En effet, avec le passage des technologies analogiques (VHS) aux technologies numériques (CD et DVD), la différence entre la copie d'un film et son original n'est plus marquante. Les pirates fabriquent des emballages de meilleure qualité que ceux des originaux en Asie et mettent ce contenu sur le marché. Bien que des sanctions existent et que ces comportements soient punis par la loi, les organismes de réglementation du cinéma

⁴ La NTA est le service public de radiodiffusion nigérian mais également le nom de la chaîne de télévision fédérale possédée par ce dernier (UNESCO, 2021).

nigérian peinent à stopper cette contrebande. Dans ce cadre, on voit fréquemment des campagnes publicitaires ayant pour but de réduire ces pratiques malsaines en rendant le public nigérian plus tolérant aux problèmes auxquels font face les exploitants de l'industrie, que ce soient les acteurs ou les producteurs (Okoroji, 2006). Le *streaming* proposé par les plateformes numériques vient donc ajouter une source de revenus supplémentaire à ces derniers. Le premier service de vidéo à la demande nigérian a pris place sur YouTube en 2011 et avait pour but de toucher la diaspora nigériane. Jason Njoku, le fondateur de la chaîne, a ensuite créé sa propre plateforme en ligne baptisée IrokoTV qui compte aujourd'hui près de 300 000 abonnements payants en Afrique (Idris, 2022; UNESCO, 2021). Depuis 2019, c'est l'entreprise française Canal + qui possède les studios de production et les chaînes payantes d'IrokoTV qui ne propose plus que du *streaming*. D'autres plateformes numériques existent au Nigéria comme MyFilmHouse qui appartient à l'entreprise FilmHouse, la plus grande chaîne de cinéma du Nigéria et distributeur régional exclusif de Warner Bros. et 20th Century Studios (Tsika, 2022a; UNESCO, 2021). Netflix et Amazon sont également présents sur le marché nigérian, respectivement depuis février 2020 et l'été 2022 (ITA, 2023). Netflix a déclaré avoir dépassé la barre des 50 000 abonnés au Nigéria dès 2020 et compte plus de 2,6 millions d'abonnements payants sur l'ensemble du continent africain en 2022 (Idris, 2022). Ce dernier mode de distribution de films nigériens est notamment permis grâce au taux élevé de pénétration d'Internet dans le pays. Avec 96,1 % de la population qui a accès à Internet en décembre 2020, le Nigéria possède le plus haut taux du continent africain. On remarque sur l'Annexe 3 qu'en 2018, le nombre de Nigériens ayant accès à Internet est de 56 millions de personnes et qu'en 2022, il est de 84 millions. Cette hausse semble perdurer et pourrait atteindre 118 millions de personnes en 2027, cela représente une opportunité énorme pour l'industrie cinématographique nigériane (Sasu, 2022).

L'arrivée de capitaux étrangers dans Nollywood par le biais de partenariats entre le système international et différents acteurs du secteur cinématographique nigérian a engendré une transformation du mode de financement de la production de films dans le pays. En effet, Netflix a financé plusieurs des plus gros succès de Nollywood lors de ces dernières années comme *Lionheart* (2018), *Òlòtūrè* (2019) et *Namaste Wahala* (2020) (Ugochukwu, 2022). *The CEO* (2016), dont le réalisateur Kunle Afolayan est ambassadeur Air France, a été diffusé lors d'un vol commercial de la compagnie entre

Paris et Lagos (UNESCO, 2021). Coca-Cola et Disney ont également investi au Nigéria, le premier en introduisant des placements de produits dans les films et le second en signant un partenariat d'exclusivité avec l'entreprise nigériane FilmOne basée à Lagos. FilmOne est la branche du groupe FilmHouse qui se charge de la production et de la distribution des films dans la chaîne de cinémas. Daniel Oriahi, producteur nigérian en partenariat avec Netflix, a déclaré que le but de ces partenariats entre Nollywood et le reste du système international est de donner de la visibilité aux productions nigérianes à court terme et pas uniquement un moyen de gagner de l'argent. Les recettes liées aux trois modes de distribution principaux de Nollywood que sont le cinéma, la télévision et les plateformes numériques montrent que le secteur du divertissement n'est pas à somme nulle (Tsika, 2022a). En effet, l'augmentation du nombre de salles de cinéma en Afrique, en Europe et même aux États-Unis n'a pas empêché le *streaming* de se répandre dans leurs sociétés. Cette hausse ne signifie pas une quelconque mort ou renaissance du cinéma en salles au Nigéria tout comme l'augmentation croissante du nombre de salles ne fait pas baisser la consommation de films sur petit écran, que ce soit à la télévision ou en ligne. Cette dernière fait partie intégrante des revenus des exploitants de l'industrie cinématographique nigériane (Adejunmobi, 2018).

1.4.6 Le protectionnisme culturel nigérian

Cependant, ces différents financements ont eu pour réponse une levée de boucliers du côté des producteurs nigérians qui refusent d'accepter des subventions internationales afin de décoloniser leur production (Agina, 2022). Ce protectionnisme culturel existe depuis l'indépendance du pays et s'est exacerbé lors de l'émergence du film vidéo, quand les productions nigérianes ont commencé à s'exporter. Pour beaucoup, plusieurs facteurs de la réussite de Nollywood comme mode de production sont les questions d'identité, de préservation du patrimoine culturel et de résistance à l'influence occidentale dominante (Esan, 2008). Ce sont les préférences de l'audience qui définissent les thèmes et les sujets abordés dans les productions nollywoodiennes, que ce soit concernant la luxure, le crime, la polygamie, l'infidélité ou l'hypocrisie, tous représentent la société nigériane (Alamu, 2010). Les défenseurs culturels nigérians considèrent alors la mondialisation comme ayant un impact négatif sur l'industrie cinématographique nigériane et, par conséquent, sur la culture indigène. Les

productions de Nollywood sont considérées à l'étranger comme un reflet de l'identité culturelle nigériane, donc l'utilisation de thèmes négatifs, qui ont été mis en scène pour impressionner le public, à l'extérieur du pays, renvoie une mauvaise image du pays (Ekeanyanwu, 2020). C'est notamment pour cela que Kannywood s'est développé. Kannywood désigne les films produits à Kano et, plus généralement, dans le Nord du Nigéria depuis 1998. Les cinéastes haoussas, ethnie majoritaire dans cette région, considèrent leurs productions comme une représentation de la culture et des valeurs haoussas et musulmanes en opposition à l'image véhiculée par les productions nollywoodiennes (Haynes, 2016). Certains partisans du protectionnisme culturel nigérian vont jusqu'à réclamer l'instauration de quotas ainsi que l'application d'une réglementation plus stricte de la part de la Commission nationale de censure, NFVCB (Ekeanyanwu, 2020). Dans son dernier ouvrage *Cinematic Independence*, Noah Tsika affirme que Nollywood est face à un défi permanent car l'indépendance politique du Nigéria n'inclut pas l'exclusivité nationale au niveau de la distribution cinématographique. Il met en lumière que Hollywood a toujours influencé les productions nigérianes et que le tournant de Nollywood vers des modes de financement, de production, de distribution et d'exploitation similaires au marché américain va permettre à Hollywood de mettre en place des mesures non compétitives. Il souligne que des structures telles que Netflix empêchent les cinéastes de s'exprimer car elles ne prennent en compte que l'aspect financier des productions cinématographiques. Il finit par se ranger du côté des protectionnistes en déclarant que l'application de politiques culturelles qui garantissent l'accès des films africains aux écrans africains est nécessaire pour assurer le futur du cinéma du continent (Tsika, 2022a).

2 Chapitre 2 : Analyse d'œuvres audiovisuelles

Dans ce chapitre, une analyse de 10 films est présentée. Chacun des films aborde des phénomènes culturels, identitaires et historiques nigériens qui font partie des raisons pour lesquelles ils ont été sélectionnés. De plus, on peut trouver ces films sur Netflix et YouTube avec la présence d'un sous-titrage en anglais, ce qui accroît leur accessibilité et permet une meilleure compréhension. Pour finir, la sélection a également été influencée par les différents prix que ces œuvres ont remportés lors de festivals internationaux ou régionaux consacrés à la production cinématographique.

L'analyse des films se base sur le cadre théorique développé par Alex MacLeod en 2016. Dès lors, chaque œuvre est contextualisée, c'est-à-dire placée dans le contexte sociopolitique du pays lors de sa production. Étant donné que ces œuvres sont toutes sorties entre 2010 et 2020, la contextualisation se fera pour cette décennie uniquement. Ensuite, les œuvres sont intertextualisées entre elles, cela signifie qu'elles sont mises en lien les unes avec les autres autour de différents points de repère. Enfin, chaque œuvre est déconstruite puis reconstruite afin d'aller au-delà du récit et de pouvoir en ressortir des données intéressantes pour la partie analytique de ce mémoire.

2.1 Contextualisation

2.1.1 Un contexte politique tumultueux ...

Ces œuvres se déroulent dans la décennie 2010, alors que le pays fête les 10 ans du retour d'un gouvernement civil au pouvoir. Après le décès du Président Yar'Adua en mai 2010, c'est Goodluck Jonathan, alors vice-président, qui reprend les rênes du pays avant de se faire élire Président le 16 avril 2011 (Boukari-Yabara, 2013). Le 29 mai 2015, Muhammadu Buhari remporte à son tour l'élection présidentielle (Dali, 2015). Il les gagnera une seconde fois en février 2019. Son mandat s'est achevé au début de l'année 2023, Bola Tinubu ayant remporté les élections présidentielles au premier tour en février dernier, il a prêté serment le 29 mai 2023 (AFP, 2023). Il est important de savoir que le Nigéria a adopté le mode de scrutin présidentiel appelé *winner takes all*⁵, c'est-à-dire de type majoritaire uninominal direct (Engelsen, 2011). Le Président gouverne alors le régime fédéral nigérien basé sur la séparation des pouvoirs pendant

⁵ Traduit en français : « Le gagnant remporte tout ».

un mandat de 4 ans renouvelable une seule fois. Cela vaut également pour les 360 représentants de la Chambre basse, les 109 sénateurs, les 36 gouverneurs des États fédérés, l'Assemblée de chaque État (24 à 40 élus) et les conseils des 774 gouvernements locaux. Pour être élu au premier tour des élections présidentielles, un des candidats doit recueillir la majorité simple des votes ainsi que 25 % des suffrages dans au moins deux tiers des 36 États et la capitale fédérale. Cela se déroule de cette manière depuis l'instauration de la IV^{ème} République en 1999. Les gouverneurs des États fédérés sont élus de la même manière que le Président. C'est-à-dire qu'ils doivent remporter au moins un quart des votes dans deux-tiers des circonscriptions de leur État (Dali, 2015).

Cependant, un problème persiste au sein de la classe politique nigériane. Il s'agit de la corruption. Le renforcement de l'État central et le découpage successif d'États fédérés, en réponse aux volontés autonomistes, n'ont pas empêchés le développement de la corruption (Dali, 2015). Il existe un réseau de clientélisme politique assez important, tant au niveau fédéral que local. Ce réseau s'occupe principalement de la redistribution des recettes liées aux exploitations du pétrole et du gaz (Fourchard, 2007). D'ailleurs, les pratiques corruptives représenteraient 30% du coût des affaires au Nigéria (IHS, 2015). C'est dans ce cadre qu'une loi a été votée en 2000 permettant la création de deux institutions : l'Independent Corrupt Practices Commission (ICPC) et de l'Economic and Financial Crimes Commission (EFCC). Cependant, bien qu'indépendante, l'ICPC ne peut entamer une enquête qu'après le dépôt d'une plainte auprès d'un tribunal (Dali, 2015).

Autre composante importante de la politique nigériane, les partis politiques. La transition vers un système de fédéralisme centralisé a amené une représentation des élites politiques de tous les États dans l'entière des institutions fédérales (Fourchard, 2007). Les partis politiques fonctionnent sous la forme de véhicules politiques, les candidats doivent rallier le plus d'opinions favorables possibles, pour éviter tout débat politique, ethnique ou religieux (Bach, 2006). De 1999 à 2015, c'est le People's Democratic Party (PDP) qui est au pouvoir. Depuis lors, avec les deux mandats successifs de Muhammadu Buhari et l'élection récente de Bola Tinubu, c'est le All Progressives Congress (APC) qui mène le pays (Fabbian, 2023). Avant cela, le PDP

avait une place hégémonique dans le paysage politique nigérian. Lors des cinq élections générales (1999, 2003, 2005, 2007, 2011), leurs candidats étaient élus à chaque fois. Ils dominaient également les deux assemblées avec 55,5% des sièges de la chambre basse et 65 % de la chambre haute, à l'issue des élections de 2011 (Dali, 2015).

Lors de cette hégémonie, le PDP a toujours gardé le même mode opératoire. Goodluck Jonathan, un chrétien du Sud, originaire de la région pétrolifère du Delta, qui, pour rappel, avait battu Muhammadu Buhari en 2011 lors des élections présidentielles avec près de 60% des votes au premier tour (Boukari-Yabara, 2013), devait laisser sa place à un musulman du Nord (Dali, 2015). Le Président Jonathan décida, contre cette tradition partisane, de se lancer à la conquête d'un second mandat. Cette décision renforça l'APC, parti créé en 2013 qui réunit des chrétiens et des musulmans dont Muhammadu Buhari était le candidat. Le général Buhari est, lui, originaire du Nord, des Fulani, et musulman. Son élection a donc transcendé les clivages ethniques et religieux, étant donné qu'il a réussi à obtenir une majorité de suffrages dans les États du centre ainsi que du Sud-Ouest du pays, en terres Yorubas, qui lui avaient fait défaut lors des élections précédentes (Dali, 2015).

Un aspect de ces élections présidentielles est à souligner, il s'agit de la violence. En effet, depuis 1999, presque toutes les élections présidentielles ont été le théâtre de violences et de contestations, à l'exception des élections de 2015. Des irrégularités sont fréquemment dénoncées autour des scrutins, notamment de l'intimidation, et des violences entre la police et des membres de l'opposition ou entre groupes rivaux sont assez souvent visibles. Des recours sont également déposés devant les tribunaux dans le but de faire annuler les résultats des élections (Dali, 2015). L'élection de Bola Tinubu ne dérogeant pas à la règle, le PDP ainsi que le Labour Party dénoncent des fraudes (AFP, 2023).

2.1.2 ... avec une économie peu redistributive ...

La croissance économique du Nigéria est notable, surtout grâce aux recettes de l'exploitation des ressources naturelles que le pays possède. En 2013, les recettes de l'exportation nigériane étaient composées à 95% de pétrole. Cela représente près de

80% des revenus du pays (Boukari-Yabara, 2013). Ce qui pose un problème, c'est la redistribution de ces richesses. Cette redistribution est concentrée, 20% des Nigériens les plus riches possèdent près de la moitié du revenu national brut. Les 20% les plus pauvres n'ayant que 5% de ce dernier, ces chiffres sont en évolution défavorable depuis 2004. Cette concentration est d'autant plus forte dans les trois pôles les plus développés du pays, à Abuja (capitale administrative au centre du pays), Lagos (capitale économique, au Sud-Ouest) et Port Harcourt (région pétrolière, au Sud-Est), qui représentent 32% de la production de richesse nationale. Les disparités se font fortement sentir entre le Nord et le Sud du pays, comme on peut le constater sur l'Annexe 4 (Dali, 2015).

2.1.3 ... et une protection sociale peu accessible ...

Les disparités sociales se font sentir de la même manière que les disparités économiques. Les États du Nord sont les plus défavorisés en termes d'accès à la santé et de qualité des soins. En 2015, au Nord, la mortalité est de 66 à 89 morts pour 1000 naissances alors qu'elle est de 58 à 82 morts, pour 1000 naissances également, au Sud (Dali, 2015). Alors que le gouvernement avait déclaré en 2013 vouloir passer sous les 4,5% de mortalité infantile d'ici à 2015. Le taux de contamination de la population entre 15 ans et 24 ans par le VIH était de 4% en 2013, ce contre quoi le gouvernement souhaitait lutter. De plus, à la même date, le taux d'accès à l'école primaire était de 64%, les chiffres étant plus faibles du côté des filles que du côté des garçons (Boukari-Yabara, 2013). À noter que le taux de chômage est également plus élevé dans les États du Nord que dans les États du Sud (Dali, 2015). En dehors des grandes villes que sont Abuja et Lagos ainsi que d'autres centres urbains et industriels, il est très compliqué pour la population d'avoir accès à des soins de santé, ces derniers coûtent assez chers et les croyances locales qui tournent la population vers la médecine traditionnelle sont encore fort présentes (Boukari-Yabara, 2013).

2.1.4 ... le tout sur un tapis de violence

La faiblesse des redistributions des rentes pétrolières creuse les inégalités et engendre un sentiment d'exclusion dans le chef des populations au Sud-Ouest du pays. C'est notamment dans ce cadre que des événements comme la guerre du Biafra, la création du Mouvement pour l'émancipation du Delta du Niger (MEND) et Boko Haram sont

apparus (Dali, 2015). Les régions riches en pétrole sont, depuis longtemps, le théâtre de violences autour d'une meilleure distribution de l'exploitation en faveur des populations locales (Hamilton et al., 2004). Certains éléments renforcent ces sentiments comme les pollutions qui sont engendrées par l'extraction du pétrole et impactent négativement la santé des autochtones, notamment les Ijaw et les Ogonis (Dali, 2015).

Le MEND a été créé en 2004 et lutte contre les injustices dans la région du Delta du Niger. Cependant, ses actions lui ont valu d'être considéré comme un groupe terroriste par le gouvernement fédéral, il pratiquait alors des enlèvements de représentants occidentaux de multinationales contre des rançons ou encore du sabotage de pipelines (Boukari-Yabara, 2013; Dali, 2015). Le mouvement a été amnistié en 2009 pour apaiser les tensions. Cela a permis la mise en place de plusieurs initiatives visant à redistribuer les revenus du pétrole ainsi qu'à améliorer les conditions sociales des habitants de cette région (Dali, 2015).

Plus au Nord, le groupe Boko Haram a été créé en 2002 par Mohammed Yusuf et adopte une posture agressive à l'encontre des institutions nigériennes et internationales ainsi qu'à tous les symboles occidentaux. Cette secte recrute notamment parmi les exclus de la croissance et se base sur un projet politique islamiste (Dali, 2015). Il s'agit de la création d'un califat au Nord du pays (Boukari-Yabara, 2013). Boko Haram signifie en haoussa, langue du Nord du pays, « l'éducation occidentale est un péché », cette devise représente bien les agissements du groupe qui s'attaque donc aux symboles de l'État autant qu'aux minorités chrétiennes (Boukari-Yabara, 2013; Dali, 2015).

Au centre du pays, dans la *Middle Belt*, il existe également une forme de compétition entre les agriculteurs, qui sont souvent chrétiens, et les éleveurs, qui sont principalement musulmans, pour la répartition des terres (Dali, 2015).

2.2 Résumés et analyses des œuvres audiovisuelles

Dans cette partie du chapitre, chaque œuvre est résumée et ses caractéristiques principales sont exposées pour pouvoir utiliser ces informations lors de la partie analytique de ce mémoire.

2.2.1 « *Our suffering motherland* »

Le film *October 1* de Kunle Afolayan est sorti en 2014 au Nigéria et dure 146 minutes. Il a été réalisé en anglais et les différents passages du film en langue igbo, yoruba et haoussa sont sous-titrés en anglais.

Le titre du film fait référence à la date de l'indépendance de la République du Nigéria vis-à-vis du Royaume-Uni. D'ailleurs, il y a plusieurs passages qui font référence aux différents hommes politiques de l'époque ainsi que des photos de ces derniers ou même des parties de discours qu'ils ont prononcés. C'est le cas du discours prononcé le jour de l'indépendance par Nnamdi Azikiwe (1904-1996) qui fut le premier Président de la République du Nigéria.

October 1 suit l'inspecteur Danladi Waziri sur les traces d'un tueur en série dans l'Ouest du Nigéria, à Akote, en septembre 1960, à quelques jours de la déclaration d'indépendance du pays. De jeunes vierges sont violées et tuées durant la nuit dans le village alors que la proclamation d'indépendance approche. L'officier colonial du district, Rupert Winterbottom, charge l'inspecteur Waziri, aussi appelé Danny, de résoudre cette enquête. Tout au long du film, Danny fait face à différents problèmes caractéristiques de la vie dans ce petit village, récemment devenu un comptoir commercial important après la construction d'une nouvelle route moderne reliant l'Ouest et le Nord du pays. Danny se retrouve face à des dilemmes qui mettent en cause ses origines et ébranlent son sens de la justice. Ces meurtres finissent par être élucidés par l'inspecteur, mais Rupert Winterbottom ainsi que Lord Sebastian Tomkins ne voudront pas ébruiter l'affaire afin d'éviter tout conflit, ce que Danny ne peut accepter.

« *Our suffering motherland* » est la phrase chantée par les enfants dans l'école primaire d'Akote qui essayent d'apprendre le nouvel hymne national du Nigéria indépendant. Ce chant remplace donc *God Save The Queen*, l'hymne britannique. Les enfants, ne parlant pas bien anglais, se trompent et disent « *suffering* » à la place de « *sovereign* ». Cette erreur a une place importante concernant les éléments qui se déroulent dans le film.

Sur le plan intertextuel, *October 1* s'inscrit dans la lignée des films du Nouveau Nollywood. En effet, Kunle Afolayan disposait d'un budget conséquent pour sa réalisation et avait pour but qu'il passe sur des écrans de cinéma, ce qui a été le cas. De plus, ce film remplit toutes les caractéristiques de la production nollywoodienne, sauf sa durée qui est de plus de deux heures, ce qui est assez rare pour des films nigériens. Des thèmes comme la spiritualité, le viol, le meurtre, l'homosexualité ou encore la politique nigérienne sont abordés comme dans énormément d'autres productions contemporaines, la musique joue également un rôle important dans le film. Il y a une volonté assez claire de transmission de l'histoire de l'indépendance nigérienne vis-à-vis du Royaume-Uni dans le chef du réalisateur. Dans ce cadre, ce film peut être défini comme « éduludique » (Ukata, 2008), car il vise autant à divertir le spectateur qu'à lui apprendre un peu plus sur l'indépendance nigérienne. On voit notamment une partie du discours que Obafemi Awolowo, Premier Ministre de la région Ouest du Nigéria (1954-1959) a prononcé à la télévision nigérienne le 1er octobre 1960 lors de la déclaration d'indépendance du pays.

Concernant la déconstruction de l'œuvre, il y a plusieurs choses à noter. Tout d'abord, l'inspecteur Waziri fait déjà une partie du travail de déconstruction du discours colonial lors de la scène finale du film lorsqu'il s'indigne face à la demande de Rupert Winterbottom de ne pas ébruiter l'affaire. Danny se rend bien compte que cette demande lui est faite car le vrai tueur est un Nigérien qui veut se venger des viols qu'il a subis par le révérend Dowling, un prêtre chrétien britannique assez âgé. Ensuite, c'est une réflexion sur l'indépendance des pays africains qui est présentée. Lord Sebastian Tomkins et Winterbottom disent à Danny que, bien que le Nigéria soit indépendant, ils tireront encore les ficelles du pays pendant longtemps. Tomkins poursuit même en disant qu'il compte aller au Kenya car il a toujours des intérêts économiques là-bas.

Finalement, une troisième piste de réflexion est constatée concernant la population nigériane. Le Prince Aderopo dit à ses amis, lors de son retour de l'Université d'Ibadan, que le Nigéria n'est pas prêt à être indépendant, il est même persuadé qu'une guerre interethnique va éclater dans les années à suivre. En effet, la guerre du Biafra se déroule à peine 7 ans plus tard. De plus, cette violence interethnique est présentée dans le film sous la forme d'un père Igbo qui tue un Haoussa innocent qu'il pense être le tueur en série d'Akote.

2.2.2 « *Iwa Loba Awure* »

Le film '76 d'Izu Ojukwu est sorti en 2016 et a été réalisé en anglais, certains passages du film sont en igbo et sont donc sous-titrés.

Ce film, basé sur des faits réels, retrace les jours précédant et suivant le coup d'État du 13 février 1976 qui eut lieu à Lagos, alors capitale de l'État nigérian. On suit le capitaine Joseph Dewa dans la caserne militaire d'Ibadan aux côtés de sa femme, Suzana, enceinte. Joseph, appelé Joe ou capitaine Dewa dans le film, est originaire de la *Middle Belt* c'est-à-dire la partie géographique centrale du Nigéria, entre le Sud et le Nord. Suzana, aussi appelée Suzy ou Adanna, est, elle, originaire du Sud-Est. Cette différence vaut à leur relation une désapprobation de la part de la famille de Suzana, notamment du côté de son papa. Le 13 février 1976, le général Murtala Mohammed est assassiné dans sa voiture à Lagos et un coup d'État est perpétré pour renverser son gouvernement. Cependant, ce putsch est avorté et la police militaire du pays arrête les personnes en lien avec l'organisation de ce complot. Le capitaine Dewa se retrouve alors emprisonné car on le pense du côté des responsables de l'assassinat du Président Mohammed. Il est finalement relâché mais démis de ses fonctions au sein de l'armée. Lorsqu'il quitte la caserne à bord d'un camion de déménagement, il est écrit sur le dessus de ce dernier « *Iwa Loba Awure* » qui signifie « Un bon comportement vaut mieux qu'un porte-bonheur » en langue yoruba.

Sur le plan intertextuel de '76, on se trouve dans le même cas de figure que pour *October 1*. En effet, le but du réalisateur est clairement d'éclaircir un point important de l'histoire nigériane, la tentative de coup d'État de 1976 au Nigéria qui a vu Murtala Mohammed, alors à la tête du pays, se faire assassiner à Lagos. Lors du visionnage de

ce film, on a l'occasion de voir les Unes des journaux des jours qui ont suivi la tentative de putsch. Des déclarations sont également faites par l'intermédiaire de la radio aux Nigériens pour les informer des événements qui viennent de se dérouler, comme ce fut le cas à l'époque. On est donc clairement dans une œuvre qu'Agatha Ukata qualifie de « éduludique » (Ukata, 2008). De plus, plusieurs artefacts de l'époque sont présents dans le film comme une pochette d'album du chanteur Ebenezer Obey, des billets de banque fidèles aux modèles de l'époque et un pot en acier peint avec les visages des pères fondateurs du Nigéria (Imasuen, 2016). Ensuite, le film s'inscrit dans la lignée des films nollywoodiens en reprenant les thèmes principaux comme l'importance de la religion, la soif de pouvoir, la corruption, l'adultère ou encore les tensions interethniques.

Pour déconstruire cette œuvre, il faut la remettre dans son contexte historique. Le film se déroule donc en 1976, soit près de 6 ans après la fin de la guerre du Biafra. Lors de cette dernière, les Igbo, qui se sentent persécutés au Nord du pays, proclament la sécession du Biafra (Abegunrin, 2003). La désapprobation de l'union entre Joseph, qui vient de la *Middle Belt*, et Suzanna, qui est Igbo, par la famille de cette dernière, nous montre, par altération, que les tensions interethniques ne se sont pas apaisées malgré la fin de la guerre. Aussi, le colonel, qui foment le coup d'État, fait signer un registre à tous ceux qui participent à l'élaboration de cet événement à ses côtés. Par cet acte, les participants prouvent leur allégeance au colonel qui leur offrira un poste important lorsqu'il sera à la tête du pays après la réussite du putsch. Cette dynamique met en lumière l'instabilité politique qui règne sur le pays à l'époque, ce qui entraînera une succession de dictatures militaires entre 1966 et 1998, bien que le gouvernement nigérian soit démocratiquement élu entre 1979 et 1983, ce climat perdurera. La reconstruction de cette œuvre nous amène à réfléchir aux réels problèmes de l'État nigérian, qui sont encore visibles aujourd'hui, la faiblesse de l'État central qui manque de légitimité et les tensions interethniques qui empêchent la société d'évoluer.

2.2.3 Godswill

Lionheart, produit par Geneviève Nnaji en 2018, a été tourné en anglais avec quelques passages en igbo ainsi qu'en haoussa. Il dure 94 minutes.

Le film suit les aventures d'Adaeze, aussi appelée Ada, au sein de l'entreprise familiale de transport *Lionheart*. La société a été fondée par son père il y a des années et ils ont fait fortune grâce à cela. Cependant, le père d'Adaeze, le Chef Ernest Obiagu, aussi appelé Odogwu, fait face à des problèmes de santé. Ada pense alors pouvoir succéder à son père mais il nomme son frère cadet, Godswill Obiagu, à la tête de *Lionheart* pendant son absence. Ada ne comprend pas ce choix, d'autant que son oncle a des manières de faire qu'elle ne comprend pas vraiment, il est assez excentrique et ne connaît pas les codes de la société dans laquelle il se trouve. Ils apprennent alors que *Lionheart* est au bord du gouffre financièrement et en proie à un rachat par l'entreprise concurrente, IG Motors. Godswill et Ada se retrouvent dans une course contre la montre pour sauver *Lionheart* de la faillite. Le film est rythmé par les proverbes en igbo de Godswill ainsi que les comportements désobligeants de plusieurs hommes à l'égard d'Ada. Une grande place est réservée aux valeurs humaines et familiales, ces dernières permettront à la société de survivre et même de s'agrandir.

Godswill va aider Ada à voir les choses d'une autre manière malgré une apparence et des comportements qui sont à l'opposé de ce qu'elle a l'habitude de faire ou dire. Adaeze finit par être nommée à la tête de l'entreprise familiale par son père, choix accepté à l'unanimité par le conseil d'administration de l'entreprise.

Concernant le plan intertextuel, *Lionheart* est clairement à inscrire dans la liste des films du Nouveau Nollywood. Le casting réunit plusieurs des plus grands noms du cinéma nigérian, Geneviève Nnaji a reçu un budget conséquent pour le tournage de ce film et il a été réalisé pour être diffusé au cinéma. Aussi, les scènes et les personnages, que le film met en scène, tentent d'être le plus fidèle possible concernant la société nigériane. Les Obiagu, famille d'Adaeze, sont riches mais, à part une belle maison dans un quartier chic de Lagos, ils ne montrent pas vraiment leur fortune à outrance. C'est également le cas des Maikano, la famille de Haoussas, qui vient sauver l'entreprise de la faillite. Quant aux autres thèmes abordés dans le film, ils sont similaires aux autres œuvres analysées dans le cadre de ce travail, on retrouve une place importante des valeurs humaines et familiales, de la spiritualité, mais également de la cupidité et la recherche de pouvoir. Par altération du personnage d'Ada, ce film

montre la place de la femme dans le monde des affaires, ce qui est le cas dans un grand nombre de productions nollywoodiennes contemporaines.

Au niveau de la déconstruction et de la reconstruction de l'œuvre, deux éléments principaux peuvent être notés. Le premier est que la relation interethnique prend une place importante dans le film, sans pour autant qu'une culture, Igbo ou Haoussa, soit prépondérante par rapport à l'autre. Finalement, c'est l'union des peuples qui va permettre de sauver l'entreprise des Obiagu (Augoye, 2019). Le second élément concerne la place de la femme dans le monde des affaires nigérian, habituellement réservé aux hommes (Kenigsberg, 2019). Ada doit constamment prouver sa valeur à toutes les personnes qu'elle rencontre alors que Godswill, qui semble arriver de nulle part, jouit d'un crédit illimité malgré ses différentes frasques. Les efforts que Ada doit entreprendre pour obtenir une forme de reconnaissance de la part de ses pairs nous montrent un aspect de la société nigériane.

2.2.4 « *Sex for grades* »

Ce film de Kunle Afolayan est sorti en 2020 et dure 151 minutes. Il a été tourné en français et en anglais mais contient, comme tous les autres films nigériens, des passages en langues locales comme le yoruba.

Dans *Citation* (2020), on suit l'histoire de la jeune et brillante étudiante Moremi Oluwa qui a décidé de ne pas rester silencieuse après une tentative d'agression sexuelle de la part de son professeur, Lucien N'Dyare. Le professeur N'Dyare, un homme d'une quarantaine d'années, a étudié à Paris, au Sénégal, aux États-Unis pour y faire son doctorat ainsi que ses différentes recherches, il y a d'ailleurs acquis une réputation irréprochable. Moremi, aussi appelée Remi, est une étudiante assez précoce étant donné qu'elle est en passe de terminer son Master à seulement 21 ans et elle parle plusieurs langues comme le yoruba et le français. Tout au long du film, on suit les délibérations du tribunal mis en place par l'université pour savoir si la plainte de Remi est fondée ou non. Des *flashbacks* nous ramènent fréquemment lorsque les événements principaux ont lieu pour que nous puissions constater que le professeur a fauté. Cependant, ce dernier nie en bloc et jouit d'une meilleure image que la jeune étudiante

auprès du panel. Mais Remi ne lâche pas bien que certains de ses proches lui tournent le dos et qu'elle reçoit différents types de pression.

« *Sex for grades* » ou « *Sex for marks* » est le nom donné à l'échange de relations sexuelles contre de bonnes notes dans les établissements d'enseignement supérieur partout dans le monde. Le cas du Nigéria est un des plus graves et est un danger tant sur le plan social que sur le plan académique pour le pays ainsi que les futur(e)s étudiant(e)s (Ekundayo & Emmanuel, 2022). Ce slogan est scandé par la foule lors de la sortie du tribunal de Moremi après avoir gagné son procès. Elle remercie alors Dieu qui l'a soutenue, ensuite, elle appelle les femmes victimes de viol à élever leurs voix face à leurs agresseurs.

Sur le plan intertextuel, *Citation* se positionne bien dans la filmographie de son réalisateur Kunle Afolayan. Ce dernier a également réalisé deux autres œuvres analysées dans le cadre de ce travail, il s'agit d'*October 1* et *The CEO*. Comme pour *October 1*, la volonté d'Afolayan est autant de divertir le spectateur que de l'alerter au sujet de la problématique *Sex for grades* qui existe dans le monde académique nigérian depuis de nombreuses années. On peut également classer ce film comme venant du Nouveau Nollywood, son but est d'être projeté dans des salles de cinéma partout dans le monde, les acteurs sont des figures connues, comme Jimmy Jean-Louis, et le spectateur est témoin de plusieurs scènes qui mettent en lumière la beauté des paysages africains. Une fois encore, cette œuvre dépeint la société nigériane comme patriarcale. Dès que Moremi dénonce son professeur au sujet de l'agression sexuelle dont elle a été victime, tout le monde se retourne contre elle. Certains proches, ainsi que plusieurs membres de l'université, peinent à la croire et vont même jusqu'à l'exclure de la société.

Concernant la déconstruction de *Citation*, au-delà du fait que son récit soit une « vraie » invention car basé sur des faits réels (Rosenstone, 1995), on remarque qu'Afolayan souhaite illustrer un contraste qui existe dans la société africaine. En effet, dans un premier temps, le film nous montre plusieurs endroits qui font la fierté du continent africain, les plages du Cap-Vert, la statue symbolisant la fin de l'esclavage sur l'île de Gorée ou encore l'Université Cheikh Anta Diop à Dakar (Sénégal). Les

formations des différents professeurs ainsi que le contenu de leurs cours auxquels le spectateur assiste durant les différents *flashbacks* nous montrent la pertinence de l'éducation nigériane. Ensuite, le spectateur est confronté à une réalité sociale qui fait ravage partout dans le monde et notamment au Nigéria, des actes sexuels échangés par des étudiant(e)s contre des bonnes notes. La réputation irréprochable du Professeur Lucien N'Dyare, l'intelligence et la précocité de Moremi ainsi que les paysages à couper le souffle qui sont mis à l'écran font penser que rien ne peut arriver à la jeune fille malgré sa relation ambiguë avec son professeur, mais tout n'est pas rose. Moremi fait face à une double souffrance qui résulte du scepticisme permanent dont l'université, et la société tout entière, font preuve à son égard (Obenson, 2020). Dans ce sens, Afolayan veut sensibiliser le spectateur aux violences dont les femmes sont victimes (Augoye, 2020), que ce soit publiquement (Remi peut être virée de l'université et tout le monde l'évite) ou dans la sphère privée (la jeune étudiante, en plus de devoir endurer cette tentative de viol, est conspuée par ses amis).

2.2.5 « *We bashed the car* »

Ce film de Ramsey Nouah est sorti en 2019. *Living in Bondage : Breaking Free* est la suite des films *Living in Bondage 1* (1992) et *Living in Bondage 2* (1993) réalisés par Kenneth Nnebue, des films sacrés du cinéma nigérian, aussi connus comme les premiers films de l'avènement de Nollywood (Obiaya, n. d.). Le film a été tourné en anglais, bien qu'il comporte aussi certains passages en igbo ainsi qu'en pidgin.

Les événements de *Living in Bondage : Breaking Free* se déroulent en 2018 à Owerri, capitale de l'État au Nigéria, aussi appelée la ville des statues (Onyeji, 2019), ainsi qu'à Lagos, la capitale économique du pays. On suit l'ascension vers la richesse et le pouvoir de Nnamdi Owere, un jeune Igbo qui lance son agence publicitaire. Sa mère est décédée lorsqu'il avait 5 ans et il n'a jamais connu son père. Après avoir eu du mal à démarrer dans le monde du travail pendant quelques années, la réussite sourit enfin à Nnamdi lorsque le magnat des affaires, Richard Williams, un milliardaire de Lagos, lui offre un gros contrat. Cependant, l'influence, le pouvoir et la richesse que Richard va offrir à Nnamdi ont un prix. Ce prix est celui du sacrifice d'un être cher comme signe d'allégeance à la fraternité obscure de M. Williams, les Six. On apprend l'identité du père de Nnamdi, un ancien de la fraternité qui l'a fui pour se réfugier dans

la foi. Cependant, la soif de réussite et de richesse de Nnamdi l'a amené à s'investir dans la fraternité qui menace alors de lui prendre la vie. L'intrigue de ce film est déjà présente dans son titre, « *bondage* » signifiant une forme de sujétion et « *breaking free* » suggérant une manière d'en échapper. Le but de ce film est clairement de faire réfléchir le spectateur sur la vraie valeur de l'argent et comment être heureux dans la vie.

La formule « *We bashed the car* »⁶ est utilisée pour symboliser le fort lien émotionnel que les deux cousins, Nnamdi et Toby, entretiennent. Un soir, Toby fait un accident avec la voiture de son père, mais Nnamdi se dénonce à la place de son cousin. Lorsque ce dernier lui demande pourquoi il a fait ça, Nnamdi lui répond qu'ils sont frères et qu'ils traversent tous ensemble. Cette formulation est importante car elle montre l'opposition entre la « vraie » famille de Nnamdi et la fraternité qu'il rejoint dans le but d'obtenir ce dont il a toujours rêvé.

Concernant l'intertextualisation de *Living in Bondage : Breaking Free*, le premier point important à relever est qu'il s'agit de la suite des *Living in Bondage 1* et *2* réalisés par Kenneth Nnebue en 1992 et 1993 dont l'importance historique au sein de Nollywood a déjà été abordée précédemment dans ce travail. Comme ses deux prédécesseurs, *Breaking Free* se concentre sur la spiritualité, la cupidité, la sorcellerie et la culture igbo. Une fois encore, des figures connues de Nollywood sont présentes dans ce film en les personnes de Ramsey Nouah, qui joue Richard Williams, le méchant de l'histoire, qui a également réalisé le film, et Kanayo O. Kanayo, qui joue Igwe Pascal dans *Lionheart*. De plus, on nous montre les beaux quartiers de Lagos ainsi que la jeunesse dorée nigériane qui réussit dans le monde des affaires sur fond de musique traditionnelle mais avec des influences de rap américain. Dans ce sens, *Living in Bondage : Breaking Free* se situe dans la lignée des productions typiquement nollywoodiennes.

Pour comprendre la déconstruction de ce film et pouvoir reconstruire son récit dans le cadre de l'identité nigériane, il faut tout d'abord noter que c'est l'argent, la réussite et le pouvoir qui sont au centre de ce film. La jeunesse nigériane est dépeinte comme

⁶ Traduit en français : « Nous avons démoli la voiture ».

prête à tout pour réussir dans le monde des affaires. Cependant cette réussite a un prix, dans ce film, il s'agit du sacrifice d'un être cher. Aussi, on constate que les jeunes Nigériens n'écoutent plus les mises en garde de leurs aînés. En effet, dès le début du film, Nnamdi est mis en garde à plusieurs reprises par sa famille au sujet de Richard Williams et de ses proches. Cependant, il ne les écoute pas car la seule chose qu'il a dans la tête est sa réussite financière. Ensuite, Nnamdi se rend compte de son erreur. Il rejette les filles superficielles vers qui il allait au début du film pour se tourner vers la plus simple de toutes. Et lorsque M. Williams lui demande de tuer son cousin Toby, il refuse, et tente de se suicider à la place. Ramsey Nouah a clairement la volonté de montrer aux spectateurs que les valeurs traditionnelles nigérianes ne doivent pas être délaissées au profit d'un quelconque aspect financier. Dans ce cadre, la formule « L'argent ne fait pas le bonheur » peut être utilisée afin de résumer ce film.

2.2.6 Le jeu des chaises musicales

The CEO est un *thriller* de fantaisie réalisé par Kunle Afolayan sorti en 2016. Il a été tourné en anglais, mais contient des passages en français et en pidgin. Il dure 109 minutes.

Lorsque le directeur général de TransWire prend sa retraite, le conseil d'administration de cette entreprise multinationale de télécommunications décide de réunir 5 candidats potentiels pour le poste dans un centre de loisirs non loin de Lagos. Ces 5 candidats sont tous issus de hauts postes au sein de l'entreprise et ont des profils fortement différents. Le docteur Zimmerman et son assistante Lisa viennent leur donner des cours dans le cadre d'un séminaire d'une semaine, demandé par l'entreprise, pour déterminer qui sera le nouveau ou la nouvelle directeur ou directrice de la branche nigériane de l'entreprise. Le marché nigérian est décrit comme énorme et important, en effet, dans la temporalité du film, les Nigériens sont plus de 170 millions avec un marché de la télécommunication en pleine expansion. La docteure dit avoir une pédagogie bien à elle, mais fonctionnelle. Tous les jours, les candidats doivent jouer aux chaises musicales avant que le cours commence. Une musique traditionnelle africaine démarre et, lorsqu'elle s'arrête, tout le monde doit trouver un siège, c'est Mme. Zimmerman qui déclare le perdant du jour. Chaque soir, ou dans la nuit, la personne ayant perdu au jeu décède d'une manière étrange. Les candidats restants

commencent à se poser des questions et Kola Alabi, le personnage principal, cherche à découvrir le vrai but de ce séminaire. Un retournement de situation lors des dernières scènes du film dénoue toute cette intrigante histoire.

Sur le plan intertextuel, *The CEO* se place parfaitement dans la filmographie de son réalisateur, Kunle Afolayan. D'ailleurs, ce dernier a tourné ce film juste après *October 1* qui est considéré comme une de ses plus grandes réussites. Comme dans *Citation*, également réalisé par Afolayan mais 6 ans plus tard, ce film nous montre plusieurs beaux endroits qui se situent sur le continent africain, d'une maison dans les quartiers chics d'Abidjan (Côte d'Ivoire) au centre de Nairobi (Kenya) en passant par la station balnéaire d'Inagbe (Lagos). Les thèmes abordés dans cette œuvre sont l'infidélité, le surnaturel, la corruption ou encore la cupidité, ces derniers reviennent souvent dans les productions d'Afolayan. *The CEO* s'inscrit d'ailleurs, par la volonté de son auteur, dans le courant des films du Nouveau Nollywood, il s'agit d'un long métrage à gros budget qui comprend plusieurs collaborations internationales, notamment avec Peugeot et Air France. Une autre caractéristique de *The CEO*, qui le différencie des autres œuvres analysées, est que sa fin n'est pas véritablement heureuse. À l'origine, les fins des productions nollywoodiennes n'étaient pas toujours heureuses étant donné qu'il s'agit fréquemment de drames sociaux (Ugochukwu, 2022).

En ce qui concerne sa déconstruction, il semble assez clair que *The CEO* est une satire contemporaine de la société nigériane et africaine. En effet, les 5 membres de TransWire qui sont invités au séminaire par leur entreprise afin de désigner le prochain patron, sont tous des produits de compression (Rosenstone, 1995). Kola, le personnage principal, est un Nigérian qui a réussi dans le monde des affaires et que rien ne semble arrêter. Rikaard est un Sud-Africain très sûr de lui en permanence, à la limite de l'arrogance, mais insatiable de réussite. Lomo est Kényan et travaille dans le département des finances de l'entreprise. Ce dernier joue énormément au poker et a perdu une grosse somme d'argent appartenant à TransWire lors d'une partie de cartes. Eloise, une femme Française ayant une famille parfaite qui va exploser après son infidélité et Yasmine, une jeune Marocaine qui a un besoin permanent de reconnaissance de la part de sa famille (Kan, 2020). Aussi, chacun des personnages, en plus de présenter certains traits de caractère spécifiques, a fauté d'une manière ou

d'une autre, cela va de l'infidélité à l'espionnage industriel. Au travers des différentes histoires de chacun d'eux, on découvre les différentes caractéristiques de ce qui fait un bon patron dans le sens du réalisateur.

2.2.7 « *Rich people they do what they want to do* »

Òlòtūré est un film dont le scénario est tiré d'une histoire vraie, celle de Tobore Ovuorie (AFP, 2021). Il a été réalisé en anglais par Kenneth Gyang et est sorti sur la plateforme Netflix en octobre 2020. Il dure 106 minutes.

Òlòtūré est le nom d'une jeune journaliste de Lagos qui s'infiltré dans un réseau de prostitution et de trafic d'êtres humains pour pouvoir faire tomber l'organisation criminelle. La jeune fille, dont le nom de couverture est Ehi, fait rapidement face à la cruauté et à la violence de ce milieu qui voit les femmes uniquement comme des sommes d'argent. Ehi se lie d'amitié, dans l'hôtel dans lequel elle vit, avec Linda, une autre prostituée. Cette dernière est venue de la campagne près de Bénin City pour aller à Lagos en rêvant de réussir à entrer en Europe dans le but d'améliorer sa qualité de vie. Dans ce cadre, elle contacte une « Madame », Alero, une proxénète qui envoie des jeunes filles en Europe et la paye pour qu'elle la fasse entrer en Italie. Linda paye également, avec ses économies, une place pour sa sœur, Beauty, une jeune fille de 17 ans, acceptée par la Madame car elle est vierge. Le film se termine sur le passage de la frontière bénino-nigériane par le minibus des passeurs qui emmène les filles après qu'ils ont soudoyé les agents du service fédéral nigérian de l'immigration.

« *Rich people, they do what they want to do.* », qui signifie en français « Les riches font ce qu'ils veulent. », est dite par *Òlòtūré* à l'intention d'Emeka. Ce dernier est un de ses collègues journalistes qui l'aide dans son enquête après qu'elle a été violée par un politicien très connu en sachant qu'il ne serait jamais puni pour son acte. Ce récit dépeint la vie que mènent plusieurs jeunes filles victimes de trafic dans le monde et notamment au Nigéria.

Sur le plan intertextuel, *Òlòtūré* est un film « éduludique » (Ukata, 2008) qui le fait s'inscrire dans la lignée d'autres œuvres tirées de faits réels analysées dans ce travail comme '76. Les thèmes abordés sont la prostitution, la criminalité, la corruption, la

condition des femmes rurales ainsi que la politique nigériane. La musique prend une place assez importante dans ce film pour immerger le spectateur dans les différentes situations que les personnages expérimentent. Les différents personnages comme Linda, une amie prostituée d'Ehi, Chuks, un proxénète violent, Alero, une maquerele qui n'a pas froid aux yeux ou encore Sir Phillips, un politicien influent qui viole des jeunes femmes, sont des altérations, au sens de Rosenstone, pour illustrer le monde dangereux et brutal qu'est la traite des humains. Même si le film est inspiré de faits réels, Tobore Ovuorie ne s'est pas fait violer lors de son investigation. Il s'agit d'une vraie invention car cette scène, qui expose un viol qui restera impuni, aurait pu se passer et sert au spectateur pour mieux comprendre le sentiment que ressentent les personnes violées (Rosenstone, 1995). Comme dans *The CEO*, la fin de ce film n'est pas heureuse car on voit que Ehi n'arrive pas à s'enfuir de la surveillance des passeurs qui l'amènent au Bénin.

Quant à la déconstruction de cette œuvre, elle apparaît dès sa conception. Le but du réalisateur, qui est le même que celui de la journaliste sur laquelle cette histoire est basée, est d'alerter la société nigériane mais aussi internationale au sujet d'un réseau international complexe de violence, de prostitution, de corruption et de viol. Cependant, Kenneth Gyang, le réalisateur, ne s'arrête pas là, il met également en lumière les facteurs sociaux qui poussent des jeunes femmes vivant dans des zones sous-développées du Nigéria à chercher une forme d'amélioration de leur qualité de vie dans la prostitution (Burke, 2019). Ces jeunes femmes quittent leurs villages nats en pensant trouver un meilleur cadre de vie en ville, lorsqu'elles se retrouvent face à la réalité et sans alternative possible, elles se tournent vers la prostitution (AFP, 2021). Ensuite, ces filles pensent quitter le Nigéria, notamment pour l'Europe, en quête d'une prostitution plus lucrative (Burke, 2019). Elles se retrouvent alors coincées dans une machine infernale dont peu d'entre elles s'en sortiront. Dans sa reconstruction, cette œuvre met en garde la société face à la culture du viol ainsi qu'au trafic d'êtres humains qui, bien qu'il ne soit pas visible en surface, existe encore bel et bien au Nigéria.

2.2.8 « *The gateway to heaven* »

Ijé, The Journey est un film sorti en 2010 réalisé par Chineze Anyaene en collaboration avec Paula Moreno, une réalisatrice américaine. Le film était disponible sur Netflix

jusqu'il y a peu, mais ne l'est plus aujourd'hui. On peut le trouver assez facilement sur YouTube comme de nombreuses autres productions nollywoodiennes. *Ijé* a été réalisé en anglais et igbo mais comprend aussi des passages en yoruba. Il dure 107 minutes. Il est notable que ce film est le projet de fin d'études de la réalisatrice, Chineze Anyaene, à la New York Film Academy (Nwajiaku, 2021).

Ijé, The Journey signifie en français « le voyage », *Ijé* étant le mot igbo (Ugochukwu, 2022). Ce voyage est celui de deux sœurs qui se retrouvent après plusieurs années passées loin l'une de l'autre. La première, Anyanwu Opara, appelée également Anya, est partie de leur village natal du Nord du Nigéria il y a des années dans le but de réaliser son rêve de devenir chanteuse. Arrivée aux États-Unis, elle s'est rapidement mariée à son producteur, Michael Michino. Ce dernier est retrouvé mort dans leur maison de Los Angeles ainsi que deux autres cadavres. Anya est immédiatement arrêtée et jetée en prison, la police pense à un crime d'opportunité. Selon les enquêteurs, Anya, n'ayant pas réussi à percer dans le monde musical, aurait décidé de tuer son mari pour récupérer son argent et rentrer vivre au Nigéria. C'est là que sa petite sœur, Chioma Opara, qu'elle appelle aussi Chi, arrive en Amérique pour venir sauver Anya. Chioma fait face aux nombreux problèmes que des immigrants peuvent rencontrer lorsqu'ils arrivent sur le sol américain, elle se rend rapidement compte que ce n'est pas le paradis que l'on croit. C'est dans ce cadre qu'elle dira la phrase suivante « *They say America is a gateway to heaven, how many ever get to see the other side ?* »⁷ lorsqu'elle est mise en cellule pour avoir tenté de faire disparaître des preuves incriminant sa sœur dans la maison des Michino. Chioma trouve un nouvel avocat pour défendre sa grande sœur, Jaiden Turner, une personne beaucoup plus humaine qui croit fermement qu'Anya est innocente. Il nouera des liens émotionnels avec Chioma par après. Au cours du procès d'Anya, on en apprend beaucoup plus sur le passé des deux sœurs ainsi que sur la condition de la femme dans les milieux ruraux nigériens.

Sur le plan intertextuel, *Ijé, The Journey* est considéré comme une production typiquement nollywoodienne avec un but « éduludique » tout en abordant des sujets tels que le viol, l'immigration, l'amour fraternel et le racisme. Le rêve américain qui

⁷ Traduit en français : « On dit que l'Amérique est une porte vers le paradis, mais combien voient l'autre côté ? ».

existe dans la tête de beaucoup de jeunes Nigériens est très bien représenté dans ce film. On y voit une jeune fille issue d'un milieu rural duquel elle ne sortira que pour se marier ou pour faire des études si elle a cette chance, en ce sens, Anya et Chioma sont des altérations ainsi que des compressions. Elles représentent les Nigériens issus de milieux ruraux, les femmes au sein de la société nigériane et les jeunes qui voient le Nigéria comme un endroit où ils ne peuvent pas réussir. Comme dans toutes les œuvres analysées dans le cadre de ce travail, la culture autochtone a une place prépondérante dans l'esprit des personnages. On voit notamment Chioma exporter ses valeurs, ses coutumes et son style vestimentaire aux États-Unis lorsqu'elle part aider Anya. Comme dans *Living in Bondage : Breaking Free*, ne pas écouter les paroles des anciens, notamment de son père, vaut à Anya de se retrouver dans cette situation.

Lorsqu'on déconstruit et qu'on reconstruit ce film, on constate qu'il nous enseigne ce que sont la culture du silence et celle de la honte. Lors du procès d'Anya, elle ne veut pas parler de son passé et est prête à aller en prison au lieu de raconter ce qu'elle a vécu. Elle dit à Chioma que leur père avait raison et qu'elle ne veut pas qu'il apprenne quoi que ce soit de cette histoire, encore moins par le biais de la télévision. À ce moment-là du film, on ne sait pas encore qu'Anya se faisait régulièrement violer par son mari et d'autres hommes, ni qu'elle a été agressée quand elle était petite lors d'un raid de son village par des criminels nigériens. On comprend alors que la liberté se trouve à la portée d'Anya, mais que cette liberté lui coûte son silence et sa dignité. La fin de l'œuvre, lors de laquelle Anya finit par raconter ses différents traumatismes, apprend aux spectateurs que, lors d'un viol, la seule personne qui doit avoir honte et se sentir incriminée, c'est le violeur.

2.2.9 « *She runs Bauchi* »

Up North (2018) est un film dramatique de Tope Oshin réalisé en anglais, haoussa et pidgin. Il dure 99 minutes.

Bassey Otuekong est le fils d'un riche entrepreneur lagosien qui détient Odeon Construction. Bassey mène un train de vie élevé mais désobéit sans cesse aux volontés de ses parents, contrairement à sa sœur, Idara. Son père, le chef Otuekong, décide d'envoyer Bassey faire son service civique obligatoire dans le Nord du Nigéria, à

Bauchi. Ce dernier fait vite face à la réalité des choses et finit par comprendre que l'argent ne fait pas tout. Il apprend alors de nouvelles valeurs et décide de rester dans un petit village, Kafin Madaki, dans l'État de Bauchi. Là-bas, il se présente à la principale du lycée du village avec son ami Sadiq, rencontré lors de son service civique, pour devenir professeur. Bassey devient professeur de sport du lycée pour filles et Sadiq l'assiste dans sa tâche. Au vu des prestations encourageantes de ses étudiantes, il décide de les inscrire à un événement sportif organisé par l'État de Bauchi qui promeut la pratique de sport chez les jeunes filles, « *She runs Bauchi* ». Cependant, Bassey fait face à une réticence de la part des parents des filles du lycée. Ces derniers ne veulent pas que leurs filles pratiquent du sport, principalement pour des raisons religieuses. Bassey et Sadiq vont alors porter l'affaire devant la Cour de la Charia du village, en la personne du Grand Cadi, père de la future femme de Sadiq. Ce dernier juge en faveur de Bassey et Sadiq, les filles ont le droit de pratiquer du sport, aucune religion ne peut interdire cela et sûrement pas l'islam, dit-il. Malgré cela, la décision finale concernant la participation des jeunes filles à la compétition revient à leurs parents. Le père d'Aisha, la plus talentueuse des filles du lycée, ne l'autorise pas à participer à la course. L'équipe de Bassey est donc déforcée lors de la finale de *She runs Bauchi* lors de laquelle le gouverneur de l'État fait une apparition (Jaafar, 2018). Pour finir, elle arrivera et fera gagner son équipe lors de l'ultime épreuve. Bassey doit alors rentrer à Lagos pour travailler dans la société de son père. Cependant, il lui laisse un choix : soit il reste et il peut jouir des avantages que son père lui a toujours fournis, soit il retourne à Bauchi mais doit oublier son héritage.

Sur le plan intertextuel, *Up North* fait partie de la catégorie des films du Nouveau Nollywood avec un gros budget et qui a pour but d'apparaître sur des écrans de cinéma partout dans le monde. De plus, il a lui aussi un côté « éduludique » propre aux œuvres de Nollywood (Ukata, 2008). Les thèmes abordés sont la corruption, la cupidité, l'amour, les tensions interethniques et la spiritualité. La musique joue un rôle important dans le film, différentes sonorités sont utilisées pour que les spectateurs puissent mieux situer où se déroule la scène. À titre d'exemple, des musiques traditionnelles sont utilisées lorsque l'action se déroule à Bauchi. Un point important du film concerne le service civique que Bassey part faire dans le Nord du pays, il s'agit du National Youth Service Corps (NYSC). Ce service est obligatoire pour les jeunes

Nigériens qui sortent des études supérieures mais est très impopulaire au Nigéria. En effet, les participants sont envoyés dans des zones reculées du pays pour favoriser l'unité et la paix entre les différentes communautés. Cependant, ces zones sont en proie à une insécurité grandissante, les minibus qui amènent les jeunes hommes sont fréquemment attaqués lorsqu'ils traversent le pays (Ologunro & Adetayo, 2021).

Lors de la déconstruction et de la reconstruction d'*Up North*, on constate que Bassey, le personnage principal, est une altération de la jeunesse nigérienne (Rosenstone, 1995), notamment la jeunesse aisée du Sud du pays. En effet, Bassey, dont le père est un riche entrepreneur de Lagos, a fait ses études à l'étranger et accorde une grande importance au confort matériel. Tous les dialogues entre le Chef Otuekong et Bassey tournent autour de l'argent. Le Chef veut que Bassey vienne travailler dans son entreprise, si ce dernier ne s'exécute pas, il lui coupe les vivres. Cependant, Bassey, lors de son séjour à Bauchi, expérimente un mode de vie plus simple, loin du luxe qu'il a toujours connu. Tout au long de son aventure, Bassey s'attache petit à petit à cette nouvelle vie et finit même par renoncer à l'argent de son père pour pouvoir rester vivre à Bauchi en tant que journaliste pour une chaîne de télévision. Ce film veut clairement montrer aux spectateurs que le luxe n'est que superflu et qu'une vie simple n'est pas synonyme d'une vie malheureuse.

2.2.10 « *Occupational hazards* »

Ce *thriller* catastrophe d'Obi Emelonye dure 75 minutes et est sorti en 2012. Il a été réalisé en anglais.

Last Flight to Abuja a été réalisé pour dénoncer les problèmes de sécurité aérienne auxquels le Nigéria fait face depuis de nombreuses années. L'histoire se passe en 2006, Chef Nike, le Président de CNS, félicite ses employés qui ont obtenu des résultats financiers au-delà de ses espérances pour la première partie de l'année. Pour récompenser la direction de l'entreprise, le Chef décide de leur offrir un week-end tous frais payés à Abuja, la capitale fédérale du Nigéria. Le film suit alors l'histoire de la journée des passagers du vol interne de Flamingo Airways entre Lagos et Abuja ainsi que leurs arrivées à l'aéroport. Le tout est construit autour de scènes lors du crash de l'avion. Tous les passagers ont un point de vue bien à eux ainsi qu'une façon

personnelle de réagir à l'annonce du lancement de la procédure d'atterrissage d'urgence qui est enclenchée par le pilote.

La copilote du vol Flamingo 212 parle d'« *Occupational hazards* »⁸ à son pilote pour illustrer le fait que les pilotes de ligne nigériens, souvent des hommes, sont fortement demandés par la gent féminine étant donné que ce poste rapporte beaucoup d'argent. À l'inverse, dans le cadre de la copilote, le pilote dit qu'une femme à un tel poste est intimidante pour un homme. L'expression que la jeune femme utilise est fortement parlante dans le cadre du récit et, bien que cette scène arrive vers la fin du film, elle résume bien ce dernier.

Sur le plan intertextuel, *Last Flight to Abuja* se situe entre les œuvres traditionnelles de Nollywood et celles du Nouveau Nollywood. En effet, ce film se trouve entre le divertissement et l'éducation, ce qui le rend « éduludique » comme beaucoup d'autres œuvres nollywoodiennes (Ukata, 2008). À cet égard, le réalisateur du film, Obi Emelonye a déclaré avoir un sentiment de responsabilité sociale quant aux problèmes de sécurité aérienne au Nigéria qu'il met en lumière dans *Last Flight to Abuja*. De plus, les thèmes abordés sont fréquemment retrouvés dans les œuvres nigérianes, il s'agit de l'amour, du sexe, de l'argent, de la corruption ou encore du crime. Cependant, le film ne peut pas vraiment être compris comme une œuvre du nouveau Nollywood. La technologie utilisée pour la production de certains effets spéciaux, notamment au niveau de l'avion, est assez ancienne, ce qui ne donne pas un bon rendu à l'écran.

Lorsqu'on déconstruit et qu'on reconstruit l'œuvre, on comprend assez rapidement que le but du réalisateur est de nous faire nous identifier aux différentes victimes des accidents d'avion. Les différents passagers de l'avion, que les spectateurs suivent tout au long de leur journée jusqu'au décollage, sont des altérations et des compressions. Aussi, les différents événements qui amènent cet accident sont des inventions que l'on peut considérer comme vraies, ce qui rend le récit plus réaliste (Rosenstone, 1995). Dans ce cadre, les spectateurs peuvent s'identifier à ce qu'ils voient à l'écran et imaginer leurs réactions s'ils étaient à la place des passagers. C'est d'ailleurs la première phrase que la voix-off prononce lorsqu'on assiste au crash de l'avion : « S'il

⁸ Traduit en français : « Les risques du métier ».

vous restait uniquement quelques minutes à vivre, que feriez-vous ? Pleurer ? Prier ? Sourire ? Téléphoner ? ».

3 Chapitre 3 : Analyse de l'identité nigériane

Les analyses de ce chapitre proviennent d'une combinaison entre les données provenant des œuvres audiovisuelles analysées dans le Chapitre 2 avec les données récoltées dans d'autres sources scientifiques lors de la recherche préalable à la rédaction de ce mémoire.

Il est important de commencer par expliquer la pertinence de l'analyse de productions nigérianes. Nollywood peut être décrit comme une cible mouvante qui se transforme en même temps que les technologies, les valeurs culturelles et les marchés évoluent (Adejunmobi, 2018). Pour analyser les œuvres nollywoodiennes, il faut dépasser certains a priori et remettre en question les perceptions du bon goût et de l'esthétique concernant les productions cinématographiques (McCall, 2007). Dans ce cadre, il faut se défaire de cette idée que les productions nollywoodiennes sont inférieures à d'autres formes de productions cinématographiques. Il ne faut pas prendre le développement de Nollywood comme le passage d'un système basique et peu développé à une forme supérieure et évoluée de cinéma (McCain, 2011). Cette démarche est au centre de la théorie postcoloniale que nous avons adoptée pour ce travail.

Concernant les études cinématographiques, ce qui rend l'industrie cinématographique nigériane intéressante à étudier provient du fait que cette dernière a failli disparaître pendant les décennies 1980 et 1990. D'autres modes de distribution ont alors pris le relais, la télévision et le film vidéo, mais sans entraîner la disparition du cinéma (Tsika, 2022a).

3.1 Analyse du développement socio-culturel

3.1.1 La transmission de l'héritage culturel nigérian

Dans les années 1990, les Nigériens ont trouvé un nouveau média pour exprimer leurs sentiments, il s'agit du film vidéo (Ugochukwu, 2010). De plus en plus, ces films vidéo ont commencé à raconter le passé du Nigéria grâce à des scénarios se trouvant entre le récit historique et le mythe (Ugochukwu, 2013). La culture n'étant pas innée mais acquise, ce mode de distribution est devenu un moyen de transmission de la culture entre les différentes générations (Ekeanyanwu, 2008). Dans ce cadre, il est intéressant

de prendre en compte le style vestimentaire des différents personnages dans les œuvres analysées, mais aussi le rôle de la danse, du chant et de la musique. Les différents thèmes abordés dans les films nollywoodiens sont également pertinents à analyser en tant que représentations de la culture nigériane. Françoise Ugochukwu déclare que s'asseoir pour regarder des films de Nollywood équivaut à s'installer dans une salle de classe virtuelle (Ugochukwu, 2022)

Le cinéma, ainsi que tout autre support visuel, utilisent plusieurs autres éléments afin d'appuyer le contenu linguistique d'un film en enrichissant le discours. Il s'agit notamment des vêtements, des décors et des comportements qui proviennent de la culture dominante présente dans les œuvres (Ugochukwu, 2022). Des observations de ces éléments peuvent être faites dans les dix œuvres analysées dans le cadre de ce travail. Ainsi, on remarque les habits traditionnels, les danses et les chants typiques dans *October 1* et *'76*. Dans le premier, la fête organisée en l'honneur du Prince Aderopo lors de son retour de l'université est parlante. On le voit en habits blancs sur un cheval de la même couleur, emmené par une troupe de villageois tous vêtus de vêtements traditionnels en dansant et en chantant à sa gloire. C'est également le cas lors du jour de l'indépendance où l'on voit tout le village célébrer le Nigéria indépendant lors d'une fête typique. Concernant *'76*, le décor revêt une importance capitale. En effet, Izu Ojukwu, qui a réalisé le film, a insisté sur le fait d'utiliser énormément de références de l'époque à introduire sur les différentes scènes. On voit notamment une pochette d'un album du chanteur Ebenezer Obey ou encore un pot en acier avec les visages des premiers dirigeants du Nigéria indépendant (Imasuen, 2016). De plus, rien n'a été laissé au hasard concernant les véhicules de l'époque ainsi que les accoutrements des militaires en fonction de leur garde (Arowosafe, 2017). C'est dans ce cadre qu'un film nollywoodien peut vraiment être considéré comme « éduludique » (Ukata, 2008).

Le chant et la musique jouent également un rôle prépondérant dans les œuvres nigérianes. En effet, dans *Up North*, la musique est plus « traditionnelle » lorsque Bassey se rend à Bauchi ou dans des zones rurales. Lorsqu'on le voit à Lagos ou dans un centre urbain, la musique devient automatiquement beaucoup plus rythmée avec des influences occidentales. Ce changement de type de musique permet au

télespectateur de beaucoup mieux comprendre les différentes scènes, surtout dans des films, comme *Up North*, où le récit se déroule à deux endroits différents en même temps. Cette fonction de la musique et du chant qui appuie le discours est perceptible dans beaucoup d'autres œuvres. Dans '76, lorsque Joe et son ami militaire Gomos discutent de la situation économique actuelle du Nigéria, la musique que l'on peut entendre en fond va comme ceci : « Comment va-t-on se faire de l'argent en Afrique ? ». Mais la musique peut également être le centre de l'attention comme dans *The CEO*. Lorsque les différents candidats au poste de PDG jouent au jeu de la chaise musicale, c'est sur fond d'une musique traditionnelle sur un tourne disque assez ancien. Après la mort de Lomo et de Yasmine, les autres candidats commencent à redouter d'entendre cette musique.

Concernant le style vestimentaire, de manière générale, tous les personnages des dix films analysés qui représentent des parents ou des figures d'autorité d'un certain âge, sont vêtus d'habits traditionnels. Cela va du Chef Obiagu dans *Lionheart* au docteur Zimmerman dans *The CEO* en passant par la famille de Nnamdi lorsqu'ils vont à la messe dans *Living in Bondage : Breaking Free* ou encore le Roi d'Akote dans *October 1*. Leur accoutrement est également accompagné d'une rhétorique particulière qui est analysée plus bas dans cette partie du chapitre.

Quant aux différents décors, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs, la culture traditionnelle nigériane est également très présente. Le décor a deux fonctions, premièrement, il s'agit de faire la promotion du Nigéria, en montrant des endroits esthétiques ou remplis d'histoire. Dans *Living in Bondage*, lorsqu'on passe par Owerri, un gros plan est fait sur les différentes statues. Au niveau des personnes représentées, on reconnaît assez rapidement certaines figures de la politique africaine du siècle passé comme Nnamdi Azikiwe, ancien Président du Nigéria ou encore Ellen Johnson Sirleaf, ancienne Présidente de la République du Libéria (Onyeji, 2019). Dans *Up North*, on découvre les paysages de l'État de Bauchi, dont le gouverneur a déclaré que tourner des films représente une forme de publicité pour l'image de l'État, ce qui crée de nouvelles opportunités économiques (Jaafar, 2018). Un deuxième élément du décor qui est intéressant dans la transmission de l'héritage culturel se trouve au niveau des habitations et des comportements des différents personnages (Bud, 2019). Bien que la

culture occidentale soit fortement présente dans les réalisations de Nollywood et notamment dans le chef des personnages les plus riches, ces derniers reviennent toujours à la tradition à un moment donné. On le remarque notamment dans le manoir que les Obiagu ont dans *Lionheart*. Vu de l'extérieur, il s'agit d'une immense demeure qui pourrait se trouver dans n'importe quel quartier huppé aux États-Unis mais à l'intérieur, c'est bien différent. On retrouve énormément d'objets qui rappellent la culture traditionnelle nigériane comme des tableaux ou des vases. C'est également le cas dans *Living in Bondage* concernant la nouvelle maison de Nnamdi lorsqu'il déménage de chez sa tante. Sa luxueuse demeure lagosienne est équipée de tous les appareils électroniques dernier cri, cependant, des cadres traditionnels pendent au mur. Cela représente l'attachement que ces personnages ont pour leur culture.

Finalement, les thèmes abordés par Nollywood proviennent de la richesse culturelle du Nigéria. Ces thèmes sont définis par le public et représentent l'identité des Nigériens. Cependant, certains considèrent que les valeurs culturelles nigérianes représentées, dans les productions nollywoodiennes, ne sont pas adéquatement mises en scène. Cet argument se base sur le fait que des thèmes comme la sorcellerie, des meurtres rituels ou encore l'immoralité sexuelle, au sens religieux du terme, qui sont présents dans les films de Nollywood ne sont pas représentatifs de la véritable société nigériane. Cette utilisation de thèmes considérés comme négatifs par les protectionnistes culturels nuirait à l'image de l'identité nigériane dans le monde. À titre d'exemple, les représentations sexuellement explicites présentes dans presque toutes les productions de Nollywood ne feraient pas partie de l'héritage culturel du Nigéria mais seraient un transfert culturel du cinéma américain (Ekeanyanwu, 2020). À cet égard, on remarque dans *The CEO*, une scène assez explicite lors de laquelle Eloise trompe son mari avec Kola ou encore dans *Òlòtūré*, *Ijé* et *October 1* dans lesquels le viol a une place centrale. Ces thèmes ne donnent donc pas aux membres de la diaspora nigériane ainsi qu'aux spectateurs internationaux une image représentative de l'identité et de la culture nigérianes. Dès lors, il est nécessaire pour le développement de la culture indigène que les thèmes des productions nollywoodiennes soient attrayants et acceptables pour les étrangers tout comme les Nigériens (Ekeanyanwu, 2020). Dans ce cadre, Nollywood remplit son rôle de vecteur de transmission de la culture nigériane. La culture possède des connaissances sur les

peuples, notamment dans la compréhension et la construction de leurs identités. La transmission du savoir indigène est un signe de développement durable d'une société (Sado, 2007).

3.1.2 Nollywood comme pont entre les continents

La transmission des valeurs par le biais de Nollywood est également centrale dans le lien qu'entretiennent les membres de la diaspora nigériane avec leur pays d'origine. Les parents des jeunes Nigériens ayant grandi hors du pays montrent des films de Nollywood, grâce à leur accessibilité, pour que les jeunes restent en contact avec leur culture. À cet égard, la langue des films ainsi que l'utilisation de sous-titrage revêt une place importante dans le développement de l'industrie cinématographique nigériane (Onuzulike, n. d.). Les membres de la diaspora qui regardent des films de Nollywood créent une forme d'hybridité culturelle. Cette nouvelle forme de culture se trouve entre leurs cultures originelle et d'adoption. Dans ce sens, Nollywood permet de maintenir en vie certains concepts de la culture nigériane en dehors des frontières du pays (Onuzulike, 2009).

La diaspora est fréquemment représentée dans les œuvres nigérianes. Dans *Ijé, The Journey*, la codétenue d'Anyia est d'origine nigériane, du côté de sa maman, et elle parle parfaitement le yoruba. C'est elle qui va faire comprendre à Anyia qu'elle doit raconter son histoire au juge afin qu'elle ne finisse pas ses jours en prison. Aussi, les mouvements internationaux sont souvent motivés par les affaires ou par les études (Ugochukwu, 2022). Dans *The CEO*, tous, ou presque, vivent dans des endroits différents pour le travail. Dans *Citation*, Lucien N'Dyare est parti faire sa thèse de doctorat aux États-Unis avant de revenir sur le continent africain en tant que professeur respecté. Dans *October 1*, Aderopo dit vouloir faire ses études à Londres, tout comme le jeune policier Omolodun. Bassey, dans *Up North*, a fait ses études aux États-Unis avant de revenir au Nigéria où il doit faire son service civique. Finalement, les films analysés qui représentent le mieux ces déplacements du Nigéria vers l'Occident sont *Òlòtūré* et *Ijé*. Pour le premier, Ehi veut aller en Italie, comme beaucoup d'autres prostituées nigérianes, pour espérer avoir une vie meilleure. C'est également le cas pour Anyia dans *Ijé* qui a rejoint les États-Unis en quête de fortune et de popularité. Un

point intéressant de ces différents films est qu'ils font partie des films du Nouveau Nollywood (Ugochukwu, 2022).

Un dernier point intéressant, quant à la transmission de la culture par les productions nollywoodiennes, réside dans leur représentation du village. En effet, la zone rurale est présentée de manière traditionnelle avec des maisons en chaume, des ornements corporels et des festivals d'antan qui permettent au spectateur issu de la diaspora de découvrir son passé sans pour autant l'avoir connu. De plus, dans ce village, des personnages autant respectés que craints comme des guérisseurs ou des conseillers sont présentés. Ce qui attire l'attention dans ces représentations est que l'attitude des personnages centraux est souvent critique à l'égard de ces valeurs traditionnelles (Ugochukwu, 2022). En effet, dans *October 1*, Danny ne comprend pas pourquoi Afonja craint d'arrêter Ifa Baba, le chef spirituel du village et conseiller du Roi d'Akote. Aussi, dans *Up North*, le père de Bassey lui arrange un mariage, mais le jeune Nigérian va refuser en expliquant à son père que ce genre de pratiques ne devrait plus exister.

3.1.3 La place prépondérante de la langue et de l'oralité

Le choix de la langue dans les productions nollywoodiennes revêt une place importante. Ce paradigme a été mis en lumière par les protectionnistes culturels qui déplorent une utilisation décroissante des langues locales dans les films nigériens (Ekeanyanwu, 2020). Le public devenant de plus en plus international, l'anglais a fini par être la langue la plus utilisée dans la production de films. Cependant, depuis quelques années, l'alternance et les mélanges codiques ont gagné en popularité, ce qui représente une affirmation identitaire assez conséquente (Ugochukwu, 2022). Dans *Ijé*, Anya et Chioma, qui ne se sont pas vues depuis plusieurs années, communiquent presque immédiatement en igbo lorsqu'elles se revoient. Tout au long du film, les conversations entre les deux filles sont remplies d'alternances codiques. C'est également le cas dans *October 1* lorsque Suzy parle avec son père. Cette utilisation de l'alternance codique met en avant une projection de soi dans un espace étranger, mais également une forme de fierté (Ugochukwu, 2022).

Un élément qui a permis l'utilisation de l'alternance codique dans les productions nollywoodiennes est le sous-titrage. Il s'agit d'une traduction du texte-source oral placé en bas de l'écran dans une production audiovisuelle (Luyken & Herbst, 1991). Le sous-titrage répond d'abord à un besoin, celui des spectateurs désireux de regarder des films nigériens sans en parler la langue. C'est également le cas dans la diaspora nigérienne. L'alternance et les mélanges codiques rendent difficile le visionnage de films de Nollywood s'ils ne sont pas sous-titrés (Ugochukwu, 2022). Ce sous-titrage permet de lutter contre les différents préjugés qui existent au sujet du Nigéria et de son industrie cinématographique. En effet, cette pratique permet d'atteindre un public plus vaste tout en lui permettant d'entendre le langage original, ce qui peut aider à dépasser les barrières ethniques entre les différentes cultures présentes au Nigéria mais aussi dans le monde (Esan, 2008).

La parole en tant que telle a une place centrale au sein de Nollywood. C'est souvent par le biais de proverbes ou de voix off que les différents personnages vont tirer des leçons de ce qui leur arrive. À cet égard, *Lionheart* est très intéressant à analyser. Les parents d'Ada ainsi que Godswill ne parlent presque que par le biais de proverbes pour lui passer des messages, notamment lorsque Godswill est nommé à la tête de l'entreprise.

3.1.4 Les tensions interethniques

L'histoire du Nigéria a été fortement marquée par la cohabitation difficile entre les différentes ethnies, langues et cultures qui peuplent le pays, ce qui a engendré de la violence à de nombreuses reprises (Annexe 5) (Ugochukwu, 2022). Dans ce cadre, la guerre du Biafra, surtout la fin de cette guerre, est à la base de l'État-nation nigérien (Ugochukwu, 2009). Dès 1972, le mot « Biafra » disparaît des cartes géographiques officielles nigérianes et aucun film n'est sorti à son sujet avant 1999 (Ugochukwu, 2022). D'ailleurs, encore aujourd'hui, peu de films traitent de conflit religieux qui existe entre la partie Sud du pays dont la population est majoritairement chrétienne et le Nord qui est à majorité musulmane sunnite. Notamment pour éviter d'être censuré par la NFVCB (Haynes, 2000). Les tensions entre les différentes ethnies sont présentes dans beaucoup de productions nollywoodiennes, le récit d'*Up North* est d'ailleurs principalement centré sur la partie musulmane du pays. Cependant, dans le film, la

famille de Bassey s'impose dans l'État de Bauchi en investissant massivement dans le lycée de Kafin Madaki qui manque de structures adéquates pour la bonne éducation de ses élèves. Cette représentation d'un Sud comme modernisateur du Nord et l'apparition du gouverneur de l'État dans le film ont valu plusieurs critiques à ce dernier (Jaafar, 2018). Dans '76, le père de Suzy a refusé plusieurs fois les propositions en mariage de Joe sur base du fait qu'il ne provient pas de la même ethnie qu'eux. Dans *Lionheart*, un élément très intéressant est mis en avant concernant le rapport entre les ethnies. Comme il a été mis en lumière lors de la déconstruction de l'œuvre dans le chapitre précédent, c'est une union saine basée sur le respect mutuel qui va sauver l'entreprise des Obiagu (Augoye, 2019). Le message véhiculé par cette union est très important. Finalement, dans *October 1*, les tensions ethniques apparaissent à leur apogée sous la forme de meurtres et de vengeance entre des Haoussa et des Igbo. Aderopo dit à ce sujet que le Nigéria n'est pas assez mûr pour être indépendant et qu'une guerre aura lieu dans les années à venir.

3.1.5 Le rôle et la place de la spiritualité à Nollywood

La spiritualité a une place importante au sein de la société nigériane et c'est perceptible dans les œuvres de Nollywood. En outre, les faits surnaturels sont fréquemment représentés dans les films nigériens. Ces phénomènes ont des significations bien particulières pour les personnages des films (Onuzulike, n. d.). Dans *October 1*, le nom du chef spirituel du village, Ifa Baba, provient d'une tradition yoruba. Les Orishas sont des divinités secondaires des croyances yorubas, la divinité principale étant appelée Olorun ou Olodumare. Ces Orishas sont invoqués afin d'obtenir des informations sur l'avenir à travers un rituel appelé « ifa » pratiqué par un prêtre appelé « babalao » (Boukari-Yabara, 2013). De plus, comme il l'a été cité précédemment, Ifa Baba est autant craint que respecté, même par un policier, ce qui montre la figure centrale qu'il incarne. Dans *Living in Bondage*, Andy, après avoir voulu échapper aux Six, s'est tourné vers le clergé. Lorsque Richard vient lui rendre visite à l'église, la croix derrière Andy se retourne, ce qui convainc ce dernier que Richard est en fait une incarnation du diable. Dans *Up North*, une place importante est donnée à la religion musulmane et notamment en la personne du Grand Cadi. Ce dernier est Président de la Cour de la Charia de l'État de Bauchi, il remplit des fonctions civiles mais également religieuses (Tillier, 2022). Le Grand Cadi autorise les jeunes filles à courir lors de la compétition

à laquelle Bassey les a inscrites en disant qu'aucune religion, et surtout pas l'islam, ne peut interdire à quelqu'un de faire ce qu'il aime vraiment. Cette phrase est importante dans la dynamique du film car l'affaire arrive devant le Grand Cadi parce que Bassey ne comprend pas les parents qui interdisent à leurs filles de participer à la course. Cette déclaration permet à Bassey de comprendre la raison du choix des parents, mais également aux parents de changer d'avis.

3.1.6 Il n'y a pas de reines au Nigéria

« Au Nigéria, il n'y a pas de reine, il n'y a que des rois auxquels les filles sont offertes et qui deviennent le centre de leur monde, leur protecteur et leur dirigeant ». Cette phrase est prononcée par Anya à son procès lorsqu'on lui demande pourquoi elle est venue aux États-Unis. En effet, la structure de la société nigériane est principalement patriarcale, cela se constate dans le taux de femmes qui exercent une activité rémunérée, 60% en ville comme en milieu rural, alors que ce taux est de 83% pour les hommes (Boukari-Yabara, 2013). On le remarque également au niveau du taux d'analphabétisme, plus élevé chez les femmes que chez les hommes. En 2018, près de 26 millions de Nigérianes, de plus de 15 ans, sont analphabètes, pour 16 millions d'hommes (UNESCO, 2023). Bien que la législation aille dans le sens d'une émancipation des Nigérianes, les mœurs font encore l'objet d'un contrôle conservateur (Boukari-Yabara, 2013). Ces inégalités entre les hommes et les femmes sont visibles dans certains films de Nollywood. Cependant, énormément d'œuvres vont dans le sens d'une amélioration de la condition féminine, comme *Lionheart* ou *Citation* notamment. Dans le premier, Ada succède à son père à la tête de l'entreprise après un vote du conseil d'administration qu'elle gagne à l'unanimité. Avant cela, lorsque son oncle est nommé à sa place, en tant que PDG intérimaire, elle est persuadée qu'elle doit faire ses preuves car elle est une femme. Les expériences qu'elle traverse tout au long du film suggèrent plutôt qu'elle a encore des choses à apprendre en matière de gestion d'entreprise. Concernant Moremi, dans *Citation*, elle est une altération des femmes violées et agressées qui n'arrivent pas à s'exprimer sur ce qu'elles ont subi (Rosenstone, 1995). Cependant, son courage et l'issue du procès prouvent que le silence n'est pas la solution et qu'il faut du courage aller jusqu'au bout du processus de dénonciation. Alero, la « Madame » dans *Òlòtùré*, est également un personnage féminin intéressant à analyser. En effet, Alero est ce qu'on appelle au Nigéria une

« Mama Benz ». Ce sont des femmes issues de classes moyennes ou défavorisées de l'ouest du Nigéria et qui font fortune, que ce soit dans le textile, l'alimentation ou le secteur informel. Elles sont reconnaissables par leur style vestimentaire et leur présence sur les marchés nigériens. Leur nom provient de la marque de voiture Mercedes Benz car elles sont souvent à bord de véhicules de luxe conduits par des chauffeurs (Boukari-Yabara, 2013). Ce qui est notable concernant Alero est que, parmi les autres personnages féminins du film, elle semble être forte et pleine d'assurance. Cependant, les passeurs qui emmènent les prostituées en Italie lui font peur et la menacent. Malgré son statut et sa richesse, ils la menacent de la faire rentrer dans le minibus comme les autres filles et de la faire se prostituer de force. Le fait que Alero se sent menacée montre que son statut est précaire. Finalement, dans *Last Flight to Abuja* et *The CEO*, les inégalités entre hommes et femmes sont visibles dans les comportements des personnages. Adesola et Kola, respectivement personnages principaux des deux films, sont des compressions de l'homme musclé et riche à qui on ne refuse rien (Rosenstone, 1995). Ils font d'ailleurs fréquemment des propositions explicites aux différentes femmes qu'ils croisent, peu importe l'endroit. Ces comportements se rapprochent du harcèlement sexuel. Cependant, si on prend deux personnages féminins de ces deux films, Eloise dans *The CEO* et la co-pilote dans *Last Flight to Abuja*, on constate que leur représentation est différente. Eloise trompe son mari avec Kola, ce qui engendre le suicide de son mari, c'est la forme de punition qu'elle reçoit, selon le film, pour avoir été infidèle. La co-pilote, elle, est considérée comme homosexuelle par les pilotes masculins de la compagnie Flamingo Airways car ces derniers la trouvent intimidante en raison de son poste. À l'inverse, les pilotes masculins sont représentés comme attirant toutes les femmes étant donné que leur métier est très lucratif.

3.1.7 La sexualité à Nollywood

Bien que la structure de la société nigérienne soit conservatrice, la sexualité prend une place importante dans les œuvres de Nollywood. C'est d'ailleurs considéré, par les protectionnistes culturels, comme un transfert de culture depuis les cinémas américains et européens (Ekeanyanwu, 2020). Des films comme *Ijé*, *Citation*, *October 1* et *Òlòtūré* présentent des scènes et des récits d'actes sexuels que beaucoup considèrent comme immoraux au Nigéria. Dans *Ijé* et *Òlòtūré*, les questions de la prostitution et

du viol sont abordées. Ces dernières sont présentées comme des pratiques malsaines qui peuvent se produire autant au Nigéria qu'aux États-Unis et en Europe. Dans *October 1*, des cas de pédophiles, mais aussi de viols, sont mis en scène. Le Prince Aderopo viole des jeunes filles vierges d'Akote pour se venger des agressions sexuelles que lui avait fait subir le révérend Dowling lorsqu'il l'avait parrainé à Lagos.

L'homosexualité est brièvement abordée dans *Citation* lorsque la Présidente du conseil qui juge de l'affaire entre Moremi et Lucien. La Présidente dit qu'il est fréquent qu'un élève, peu importe son sexe, développe une forme d'attachement envers son professeur, peu importe son sexe également. Cependant, les relations entre personnes du même sexe ne sont présentes explicitement dans aucun autre film analysé, la NFVCB censurant certains films (Desmond, 2020). À cet égard, au Nigéria, les pratiques homosexuelles et la manifestation publique de telles relations sont répréhensibles d'un minimum de 10 ans de prison depuis 2014. Cependant, l'homosexualité est progressivement introduite dans les productions nollywoodiennes afin de faire disparaître toute forme de discrimination basée sur l'orientation sexuelle des personnes (Ugochukwu, 2022). De plus, beaucoup d'activistes se mobilisent dans le pays afin de faire évoluer les mentalités nigérianes concernant la répudiation, le mariage forcé et le féminicide (Boukari-Yabara, 2013). Ces thèmes sont notamment abordés dans *Up North* et *October 1*.

3.1.8 La place centrale de la famille

Le concept de famille est un élément central de plusieurs œuvres analysées, notamment dans *Lionheart*, *Living in Bondage* et *Ijé*. L'enfant est au centre du couple, mais est également une victime de choix. Nollywood présente également l'adolescent de la même manière, ce n'est qu'à partir de l'âge adulte que les jeunes commencent à obtenir une forme d'indépendance, c'est d'ailleurs à ce moment-là qu'ils se rebellent ou qu'ils s'affirment vis-à-vis de leurs familles. Dans ce sens, les jeunes sont également représentés comme s'éloignant des valeurs traditionnelles auxquelles leurs aînés les ramènent lorsqu'ils semblent perdus (Ugochukwu, 2022). Ces différents éléments sont présents dans *Lionheart* lorsque Godswill arrive à la tête de l'entreprise. Plusieurs scènes montrent des interactions intrafamiliales qui ont pour but de resserrer les liens entre les membres de la famille Obiagu. Ces liens sont d'ailleurs définis par le Chef

Obiagu comme plus importants que la survie de son entreprise. Dans *Living in Bondage*, le lien entre Nnamdi et Toby, les deux cousins, est au centre de beaucoup de scènes. De plus, c'est le fait que Nnamdi soit le fils d'Andy Okeke qui amène Richard Williams à le faire rentrer dans les Six. Dès le début du film, on comprend que Nnamdi a l'habitude de désobéir à sa tante, c'est ce qui lui vaudra de se mettre en danger de mort. Finalement, la relation entre Anya et Chioma est un élément central d'*Ijé*, la dernière venant au secours de sa grande sœur alors qu'elles n'ont plus de contact depuis 10 ans. À la fin du film, Anya dit à sa sœur que son père avait raison. Leur père les a éduquées dans des valeurs traditionnelles et souhaite qu'elles aillent en ville faire des études et trouver un travail au Nigéria. Cependant, Anya rêve d'être chanteuse, c'est pour cela qu'elle s'est enfuie de chez elle.

3.1.9 Le monde de la santé

Concernant la santé, deux éléments intéressants sont mis en lumière dans *October 1*. Ils sont tous les deux en lien avec des valeurs traditionnelles. La première concerne les scarifications que les personnages masculins d'Akote ont sur leur visage, ce phénomène existe aussi chez les filles, mais ce n'est pas représenté dans le film. Selon les croyances, cette pratique peut être effectuée par brûlure ou à l'aide d'une lame, dans le but d'une affirmation identitaire ou d'une protection spirituelle. Cependant, les pratiques traditionnelles de scarification représentent un risque de contamination par le VIH. Les autorités luttent depuis de nombreuses années contre ça mais aucune loi n'a jamais été adoptée, les croyances traditionnelles étant encore fortement présentes au Nigéria (AFP, 2019). Le deuxième élément concerne la médecine traditionnelle que Afonja conseille à Danny dans '76 lorsque ce dernier est enrhumé. Afonja lui dit d'arrêter ses médicaments et jette une pastille au sol. Il envoie Danny auprès de sa femme qui lui fait boire un mélange fait maison. La médecine traditionnelle qui est liée à certaines croyances est encore fort présente aujourd'hui au Nigéria. Le pays lutte également contre la propagation du VIH (Boukari-Yabara, 2013). Dans ce cadre, la scène du viol sans protection d'Ehi dans *Òlòtūrè*, qui est une « vraie » invention, revêt une importance particulière étant donné que le pays manque notamment d'infrastructures de dépistage (Boukari-Yabara, 2013; Rosenstone, 1995). Dans la société nigériane, de nombreux préjugés sont également véhiculés concernant la

propagation des maladies sexuellement transmissibles, ce qui engendre une exclusion des porteurs (Boukari-Yabara, 2013).

3.1.10 La place de l'éducation à Nollywood

Il y a deux éléments importants qui lient Nollywood et l'éducation. La première est externe au contenu des films et concerne la formation des travailleurs dans l'industrie cinématographique. En effet, lors de l'avènement de Nollywood, peu de personnes étaient formées à faire ce qu'elles faisaient, que ce soit au niveau des caméramans ou des perchistes. Cependant, à l'heure actuelle, des impératifs de professionnalisme sont demandés par différentes structures nationales et internationales afin d'élever la qualité de la formation des travailleurs (Haynes, 2007a). Actuellement, plusieurs universités nigérianes proposent des cursus en lien avec le cinéma comme l'Université du Nigéria à Nsuka ou le National Film Institute (NFI) à Jos. Le NFI est d'ailleurs la voie principale de formation des futurs professionnels au Nigéria. D'autres programmes existent, notamment des établissements privés comme l'Ebonylife Creative Academy proposant des formations axées sur la formation pratique (UNESCO, 2023). Cependant, pour beaucoup d'observateurs, ces possibilités de formation ne sont pas assez nombreuses pour un pays aussi peuplé avec une industrie cinématographique de la taille de Nollywood (ITA, 2023).

Le deuxième élément concerne la représentation du milieu scolaire dans les films de Nollywood. Dans *Citation, Up North* ou encore *October 1*, la formation scolaire supérieure à l'étranger jouit d'une meilleure image que celle faite au Nigéria. Que ce soit respectivement dans le chef de Lucien, Bassey et Aderopo, tous ont suivi une formation à l'étranger et sont présentés comme des personnes plus intelligentes que la moyenne. Cette volonté des différents personnages d'aller étudier à l'étranger, notamment par le biais de bourses, montre une fuite des cerveaux depuis le Nigéria vers des pays plus développés (Lebeau, 1997). Le monde universitaire nigérian est également une des victimes des programmes d'ajustement structurel qui ont été mis en place dans les années 1980 (Dibua, 2006). Depuis lors, des efforts ont été faits par l'intermédiaire de politiques publiques, mais les inégalités persistent. En 2008 au Nigéria, près de 40% des femmes et 28% des hommes ne sont jamais allés à l'école. Ces chiffres sont plus élevés dans les zones rurales (Boukari-Yabara, 2013).

Cependant, dans *Citation*, Moremi est un exemple de la réussite du système scolaire nigérian. Elle n'a que 20 ans et va terminer son Master sans pour autant avoir déjà étudié à l'étranger. En plus d'être une figure de proue du mouvement « *Sex for grades* », elle est également un exemple pour tous les Nigériens qui souhaitent faire leurs études à l'étranger.

3.2 Analyse du développement économique et politique

Sur les plans économique et politique, l'émergence de Nollywood est un des éléments les plus visibles du développement d'une industrie culturelle africaine. Étant donné les thèmes abordés mais également son côté informel, Nollywood se positionne à la fois de manière complémentaire et contradictoire par rapport aux industries culturelles développées (McCall, 2002). En ce sens, Nollywood sert de catalyseur au discours panafricain (McCall, 2007). De plus, l'arrivée de Nollywood sur le marché international contribue à défendre la culture africaine en dehors du continent. Cette position du Nigéria qui se fait défenseur de l'Afrique et de ses valeurs est au centre de la politique étrangère depuis de nombreuses années (Esan, 2008).

3.2.1 Le rôle économique de Nollywood

Nollywood et le monde économique sont liés depuis la création du premier. En effet, lors de l'avènement de Nollywood, les *marketers* jouent un rôle important dans le financement et la distribution des productions cinématographiques avec comme objectif de gagner de l'argent (Batard, 2021). Ces *marketers* sont moins présents aujourd'hui qu'au début des années 1990 mais l'investissement du secteur privé, lui, n'a pas disparu, il est même en augmentation au fil des ans. Comme expliqué dans le chapitre précédent, cet investissement privé à plusieurs sources comme Coca-Cola ou Air France qui versent une contribution pour apparaître dans les films, mais également des plateformes numériques qui souhaitent acquérir des droits de retransmission, comme Netflix ou Canal + (Tsika, 2022a; UNESCO, 2021). Comme on l'a vu, l'investissement public n'a pas une place importante au sein de Nollywood, Nollyfund et les différents prêts proposés par la banque de l'industrie n'étant pas performants (Ugochukwu, 2022). Cependant, Nollywood s'est développé sans réel investissement étranger ni public lors de ses débuts dans la décennie 1990, ce qui vaut à l'industrie cinématographique nigériane d'être considérée comme un exemple à suivre dans la

lutte contre l'impérialisme culturel (Esan, 2008). En ce sens, les chiffres obtenus par Nollywood parlent d'eux-mêmes, 7,2% du PIB en 2019 et près d'un million d'emplois dépendent de l'industrie cinématographique nigériane de manière directe ou indirecte (Ugochukwu, 2022; UNESCO, 2021). Un élément intéressant à ajouter concerne la diaspora nigériane. En effet, les films de Nollywood servent aux membres de la diaspora afin qu'ils gardent un lien avec leur culture d'origine, mais il existe également un lien économique important entre l'économie nigériane et la diaspora. En 2019, les membres de cette dernière ont envoyé près de 25 milliards de dollars américains au Nigéria, ce qui représente près de 6% du PIB du pays (Dabiri-Erewa, 2021).

Le monde économique a également une place importante dans les films de Nollywood. Ce qui est appelé « le rêve américain » est souvent au centre des productions nollywoodiennes et représente le fait de quitter le Nigéria pour pouvoir réaliser ses rêves. C'est notamment le cas du film *Ijé* dans lequel Anya, cependant, montre le côté sombre de ce rêve (Ugochukwu, 2022). D'autres œuvres analysées comme *Lionheart*, *Up North*, *Living in Bondage*, *The CEO* et *Last Flight to Abuja* présentent le monde des affaires au Nigéria comme étant un milieu très dur où les femmes sont marginalisées. Cependant, dans *Up North* et *Living in Bondage*, la déconstruction et la reconstruction des films nous apprennent que la réussite économique et financière ne va pas obligatoirement de pair avec la joie et le bonheur. *Living in Bondage* met d'ailleurs en scène le prix que coûte la richesse et le pouvoir. Dans ces œuvres, la réussite financière est fortement matérialisée, on voit les personnages rouler en voitures de luxe et dépenser leur argent en boîte de nuit. Cependant, Nnamdi comme Bassey reviennent à un mode de vie plus simple pour goûter au vrai bonheur. Le message que véhiculent ces films est important pour la jeune génération nigériane qui semble s'éloigner des valeurs traditionnelles de leur pays.

3.2.2 Le rôle politique de Nollywood, la perception de l'État et de ses représentants

Le développement de Nollywood s'est fait sans soutien institutionnel direct et en dehors des réseaux étatiques de la politique audiovisuelle (Lecler, 2017). C'est d'ailleurs le retrait de l'État qui a permis à l'industrie du film vidéo de disposer du matériel nécessaire et des professionnels qualifiés pour le développement de

Nollywood (Saul & Austen, 2010). Cependant, l'État n'a pas tardé à réagir afin de mettre en place une structure pour réguler le marché nigérian du film vidéo en créant la National Film and Video Censors Board (NFVCB) en 1994. De plus, les membres de l'industrie cinématographique nigériane se sont toujours rassemblés en associations dans le but d'être représentés comme la Cinema Exhibitors Association of Nigeria (CEAN) qui représente les exploitants de cinémas ou la Film and Motion Pictures Association of Nigeria (FDAN) qui représente les distributeurs (UNESCO, 2021). Anouk Batard, dans un article paru en 2021, explique le processus autonome de création d'associations représentant les différents membres du secteur cinématographique nigérian afin que leurs revendications soient entendues malgré une faible présence étatique (Batard, 2021).

L'État, ses différents représentants ainsi que les forces de l'ordre sont souvent présents dans les productions nigérianes. Cependant, la corruption, le crime ou le manque de moyens sont régulièrement associés aux différents personnages. Dans *'76*, on peut constater la précarité dans laquelle se trouvent les forces de police nigérianes, notamment en milieu rural. Les policiers sont peu nombreux et se déplacent à vélo ou à pied. On remarque même lors d'une scène un portrait-robot griffonné à la main sur une feuille de papier et accroché au mur. Cependant, Danny fait preuve d'un sens de la justice aiguisé et à toutes épreuves, mais il fait office d'exception. Les deux films historiques analysés dans le cadre de ce travail que sont *'76* et *October 1* sont remplis de références historiques et politiques qui ne sont pas anachroniques, notamment des discours et des Unes de journaux. Également dans ces deux films, les différents personnages, même ceux issus d'un milieu rural, montrent de l'intérêt pour la politique du pays, cet attrait de la société civile pour la politique est encore visible aujourd'hui. En effet, la société civile s'engage fréquemment pour la promotion des droits humains et dans la lutte contre toutes les formes de crimes organisés (Boukari-Yabara, 2013). C'est dans ce cadre que *Òlòtūrè* a été réalisé. Dans ce dernier, le monde politique, tout comme les forces de l'ordre, sont dépeints comme corrompus. C'est d'ailleurs un politicien très connu de Lagos qui, d'après le film, organise la soirée à laquelle sont conviées les prostituées et lors de laquelle Ehi se fait violer par ce même politicien. Lors de la scène de fin, on voit les passeurs soudoyer le Service de l'immigration et les militaires pour qu'ils laissent passer le minibus dans lequel les filles se trouvent.

3.2.3 Les moyens de transport et l'urbanisation

L'aménagement du territoire est un autre élément central des productions de Nollywood. En effet, les moyens de transport des différents personnages donnent des indications sur leur milieu socio-culturel. Les différences entre les centres urbains et les milieux ruraux sont également présentes dans les œuvres analysées. Le Nigéria est le pays d'Afrique qui possède le plus de villes abritant plus d'1 million d'habitants. Beaucoup des centres urbains se sont développés lors de l'époque coloniale, les villes côtières au Sud se sont peuplées par le biais du commerce et les villes du Nord l'ont été par la mobilité de la main-d'œuvre notamment destinée aux exploitations minières. La plupart des villes ont la disposition suivante, un centre où se déroulent les principales activités de la ville et une périphérie qui pourvoie de la main d'œuvre. Cette structure entraîne un phénomène spécifique des villes nigérianes, les « *go-slow* », qui sont en fait d'énormes embouteillages qu'on retrouve notamment à Lagos (Dayomi, 1987). Le film *Last Flight to Abuja* aborde plusieurs aspects de l'aménagement du territoire nigérian. Le premier concerne la sécurité aérienne nigériane défaillante, notamment pour les vols internes. Les causes sont notamment le manque de moyens du Ministère chargé de l'aviation, mais également la corruption au niveau de la délivrance des licences de vol, ainsi que des défauts d'entretien (Boukari-Yabara, 2013). Un second élément concerne les *go-slow*, un des passagers rate son vol car il est coincé dans les embouteillages à Lagos alors qu'il se rend à l'aéroport. Le troisième élément concerne les coupures de courant qui sont fréquentes au Nigéria. En effet, au moment de monter à bord, un jeune footballeur nigérian qui part pour l'Angleterre affirme que la météo nigériane lui manquera, mais sûrement pas les coupures de courant. Le Nigéria fait face à des problèmes d'électricité, notamment liés au réchauffement climatique. Cela force les exploitants de salles de cinéma à investir dans des générateurs qui nécessitent du carburant pour fonctionner, ce qui ajoute un coût supplémentaire à l'exploitation (Tsika, 2022b). Dans *October 1*, la route a une place importante dans le scénario du film, étant donné que Akote devient un endroit stratégique après la construction d'une route qui passe par le village et qui relie le Nord du pays au Sud. De nombreuses routes encore présentes aujourd'hui ont été construites par les colons britanniques à des fins commerciales (Ugochukwu, 2022).

3.2.4 La co-construction des acteurs

Le dernier élément à analyser concerne le concept constructiviste de co-construction des acteurs. En effet, les agents et les structures sont des processus continus et les interactions entre les agents changent ces derniers (Wendt, 1995). Hollywood est présent au Nigéria depuis l'indépendance du pays en 1960, comme expliqué précédemment. Lors des différentes interactions entre les deux industries cinématographiques, on peut constater que Hollywood a déjà tenté à plusieurs reprises d'attirer l'industrie nigériane dans sa réalité économique. Il s'agit d'un exemple d'application de la diplomatie culturelle qui est mise en place par les États-Unis depuis plusieurs décennies et notamment durant la Guerre Froide. L'arrivée de capitaux étrangers entraîne une hausse des standards de production de Nollywood qui a donc adapté ses modes de financement, de production, de distribution et d'exploitation (Tsika, 2022a). Ce sont ces investissements et ces changements qui ont amené différents membres de l'industrie cinématographique nigériane à se tourner vers le protectionnisme culturel qui a été discuté à la fin du chapitre précédent (Ugochukwu, 2022). Cependant, un élément est à souligner. Bien que Nollywood soit influencé sur certains aspects par Hollywood, il existe une forme de réciprocité dans cette influence. En effet, les productions financées et produites par Netflix, notamment, ressemblent à ce qui se fait à Nollywood en termes de constance dans la productivité et de qualité des productions (Tsika, 2022a). Les stéréotypes véhiculés au sujet de Nollywood, dont les productions seraient réalisées à partir de moyens limités et dont les scénarios sont inconsistants et les dialogues redondants, sont parfois utilisés pour caractériser les productions réalisées par Netflix (Akan, 2022).

Conclusion générale

Dans le cadre de ce mémoire, plusieurs éléments ont été analysés afin de déterminer si la croissance de l'industrie cinématographique nigériane a permis au pays de se développer culturellement, économiquement, politiquement et socialement. Pour ce faire, la littérature concernant le Nigéria, mais également son industrie cinématographique, a été consultée. Les observations ont été comparées à une analyse de productions audiovisuelles nigérianes dans le but de répondre à la question de recherche. Ensuite, une mise en perspective des informations collectées a été effectuée en utilisant des concepts théoriques issus des perspectives constructivistes et postcoloniales.

Pour rappel, l'hypothèse de recherche de ce travail est la suivante :

Le développement de l'industrie cinématographique du Nigéria a permis et permet encore aujourd'hui au pays de se développer culturellement, économiquement, politiquement et socialement.

Sur le plan culturel, on a vu que Nollywood remplit une fonction qui se trouve entre le divertissement et l'éducation en propageant un message qui s'adresse autant aux individus qu'aux groupes. L'exportation de productions nollywoodiennes permet d'ailleurs à l'héritage culturel nigérian de se perpétuer au sein de la diaspora nigériane qui dénombre plusieurs millions de personnes à travers le monde. De plus, par son accessibilité, Nollywood peut être considérée comme une forme de catalyseur du discours culturel panafricain. Nollywood représente et affirme l'identité culturelle du Nigéria dans ses productions, ce qui est très important du point de vue national à l'époque de la mondialisation. Ce rôle de transmission de la culture indigène nigériane qui est pris en charge par l'industrie cinématographique nigériane prouve que cette dernière a une place importante dans le développement culturel du Nigéria. Cependant, pour que cette dynamique se poursuive dans une forme utile au développement et à l'image du pays, les thèmes abordés par les productions nollywoodiennes doivent être compréhensibles autant par le public nigérian que par le public international.

Au niveau social, les valeurs qui sont véhiculées par les films de Nollywood ainsi que leur rôle de lanceur d'alertes prouvent que l'industrie cinématographique n'est pas faite que pour divertir. C'est notamment le cas concernant les tensions entre les différentes ethnies qui peuplent le Nigéria. En effet, les films de Nollywood mettent en scène ces tensions ainsi que les conséquences qui peuvent en découler. Cependant, l'accent est mis sur la résolution des conflits ainsi que sur une compréhension mutuelle. En ce sens, Nollywood prône l'unité au sein de l'État nigérian et va dans le sens d'une amélioration de la qualité de vie dans le pays.

Au niveau économique, le fait que le développement de Nollywood ait été possible sans la nécessité d'un soutien public ou privé, peu importe sa forme, est un exemple d'indépendance économique et pas seulement pour le Nigéria. Bien que le modèle d'exploitation ait changé depuis les débuts de Nollywood dans les années 1990, il s'agit d'une évolution positive qui va dans le sens de la reconnaissance des droits d'auteur. Ce sont les revendications des investisseurs étrangers couplées à la volonté des producteurs nigériens d'améliorer leur production qui ont permis cette forme de professionnalisation et de légalisation de l'industrie cinématographique nigériane. Cependant, les investissements apportés aujourd'hui, notamment par l'État, ne doivent pas avoir comme seul et unique but la rentabilité financière. Une place doit être réservée au riche patrimoine culturel nigérian dans les œuvres dont la production est financée par des acteurs internationaux. Un autre élément important au niveau économique de l'industrie cinématographique nigériane concerne le piratage. En effet, ce dernier est encore fort présent, ce qui affecte la compétitivité du secteur et précarise la situation de beaucoup de travailleurs. Dès lors, les autorités publiques compétentes doivent faire appliquer les lois en vigueur, ou en édicter des nouvelles, afin de protéger le secteur et ses employés.

Sur le plan politique, l'État reconnaît le potentiel de Nollywood notamment aux niveaux culturel et économique. Tous les gouvernements nigériens depuis le retour du régime civil en 1999 ont inclus le secteur cinématographique dans leurs stratégies de développement économique. En effet, le secteur représente une opportunité en termes de revenus liés à l'imposition du secteur, mais également quant au nombre d'emplois qui dépendent de Nollywood. Cependant, l'État peine à faire appliquer les mesures de

régulation nécessaires à la perpétuation de la croissance du secteur cinématographique nigérian. C'est bien entendu en lien avec le fait que Nollywood provienne des circuits de l'économie informelle. Dans ce cadre, les autorités nigérianes doivent mettre en place un moyen de réguler le marché audiovisuel nigérian qui ne contraigne pas le secteur. L'élaboration de nouvelles mesures doit passer par une consultation des membres de l'industrie cinématographique nationale afin d'en augmenter la pertinence et l'efficacité.

Pour terminer, Nollywood a un potentiel de projection de la culture et des identités indigènes tentent à promouvoir l'unité nationale en mettant en scène des modèles de comportements positifs pour le développement du Nigéria. Grâce à l'attrait que l'industrie suscite au niveau international, Nollywood contribue à défendre la culture nigériane et africaine auprès des membres de la diaspora, mais également auprès du public international. Ce potentiel peut se réaliser, mais il nécessite une aide institutionnelle afin de mettre en place une redistribution équitable des rentes liées à l'exploitation cinématographique dans le pays.

Dans ce mémoire, des œuvres audiovisuelles ont été analysées afin de savoir si la culture populaire peut avoir un impact sur le développement d'un pays, notamment le Nigéria. Cependant, d'autres éléments auraient pu mériter plus d'attention. Il s'agit notamment des inégalités de genre qui existent au sein de la société nigériane. Une étude de l'impact de l'industrie cinématographique nigériane sur la condition de la femme au Nigéria pourrait être intéressante. Une étude pourrait également être menée sur l'impact de Nollywood sur la culture des autres pays africains, anglophones ou non.

Durant la recherche qui a précédé la rédaction de ce travail, de la littérature anglophone et francophone a été consultée. L'inclusion d'une étude de terrain, notamment en réalisant des sondages ou des témoignages de travailleurs qui font partie de l'industrie cinématographique nigériane, pourrait permettre la rédaction d'une analyse plus complète de l'impact de Nollywood au Nigéria. De plus, si 10 productions audiovisuelles ont été consultées, d'autres pourraient être visionnées afin de rendre l'analyse de l'identité nigériane plus complète. D'autres éléments intéressants qui

n'ont pas été inclus dans ce travail pourraient être mis en lumière lors de l'analyse d'œuvres supplémentaires.

Enfin, il pourrait être intéressant de comparer les politiques mises en place par les différents gouvernements concernant les régulations de censure appliquées par la Commission nationale de censure des films et des vidéos. Ainsi que l'impact de ces choix politiques sur le développement de Nollywood, mais également sur les œuvres produites par l'industrie cinématographique nigériane.

Annexe

Annexe 1

Camionnette de cinéma mobile au Ghana dans les années 1950 (Rice, 2020)



Annexe 2

Les objectifs, les indicateurs clés de performance et les cibles pour le secteur CCTEH au Nigéria pour la période 2020 à 2050 (Culture, création, tourisme, divertissement et hôtellerie) (Nigeria, 2023)

The objectives, key performance indicators and targets for the CCTEH sector are contained in table 7.1

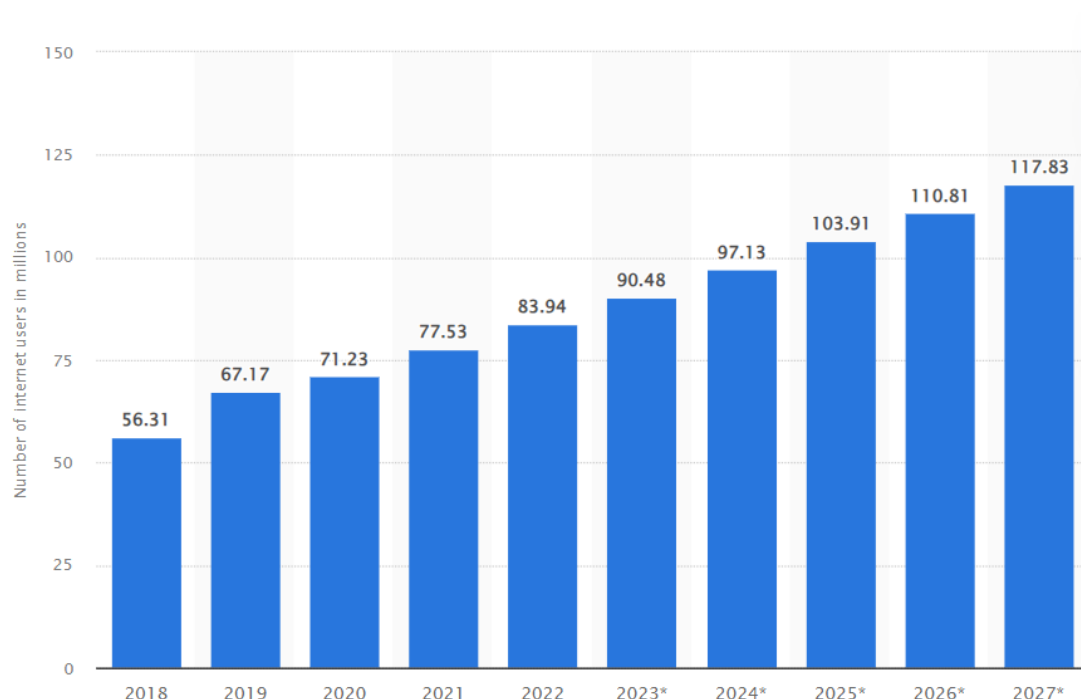
Objectives	Key performance indicator	Baseline	Targets					
			2020	2025	2030	2035	2040	2045
Increase the contributions of all subsectors of CCTEH to GDP	Arts, Entertainment and Recreation (percent of GDP).	4.12	4.43	4.75	5.06	5.37	5.69	6.0
	Accommodation & Food Services (percent of GDP).	2.85	3.04	3.23	3.43	3.62	3.81	4.0
	Motion Picture, Sound Recording and Music Production (percent of GDP).	0.2	0.67	1.13	1.60	2.07	2.53	3.0
Improve technical and financial support for the creative industry	Number of creative hubs established across the six geo-political zones.	72	393	714	1,036	1,357	1,678	2000
Promote growth and sustainable development of the tourism sector.	Annual tourist visits to Nigeria (million).	5.26	12.7	20.1	27.6	35.0	42.5	50
	Annual tourism receipt (\$).	321,000	2,175.666	4,030,333	5,885,000	7,739,666	9,594,333	11,449,000
Improve the quality of the film industry.	Number of films produced.	2599	5,499	8,399	11,299	14,199	17,099	20000
	Number of Nollywood movies nominated for Africa awards	25	40	60	80	85	90	100

Source: National Bureau of Statistics 2020, World Bank 2020; for baseline data.

Note: Targets are benchmarked against best performing upper middle-income countries.

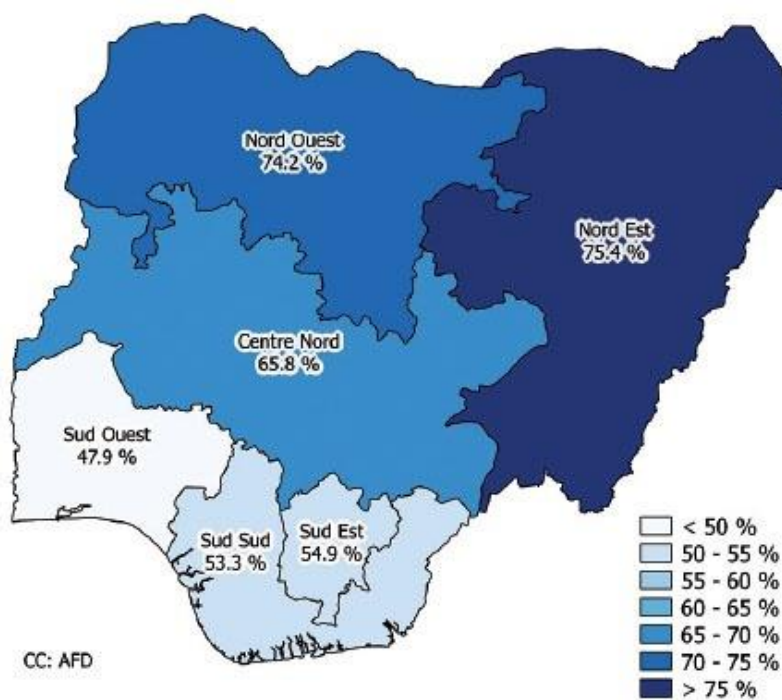
Annexe 3

Nombre d'utilisateurs d'internet au Nigéria de 2018 à 2022, avec des prévisions de 2023 à 2027 (en millions) (Sasu, 2022)



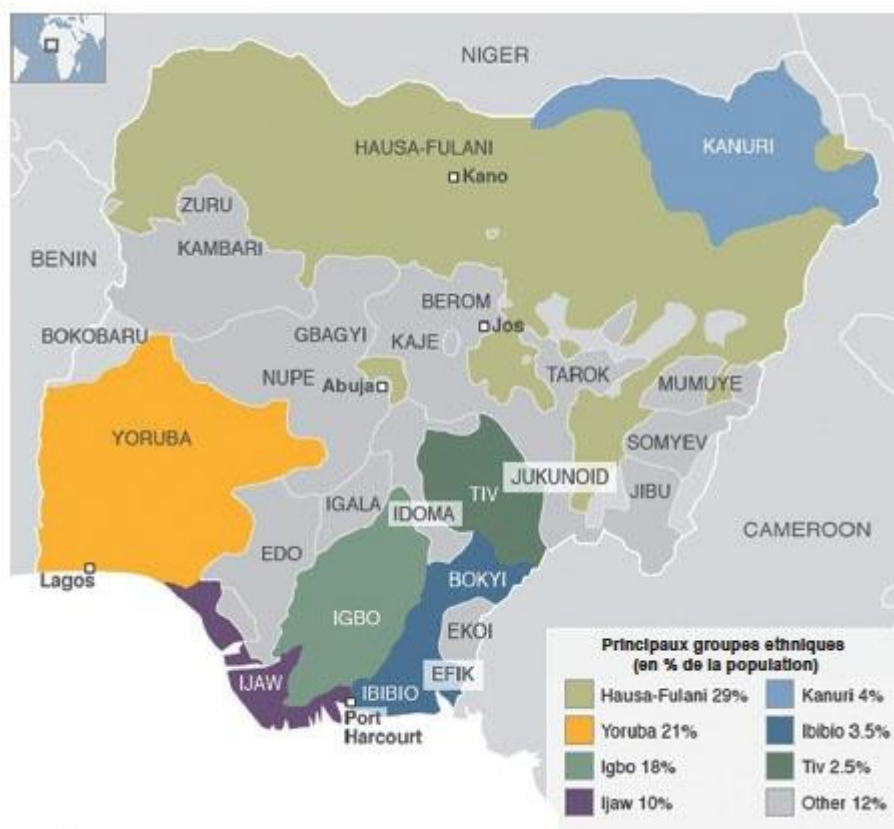
Annexe 4

Répartition du taux de pauvreté (seuil de 1,25 dollar américain en parité de pouvoir d'achat) (NBS, 2010)



Annexe 5

Répartition ethnique au Nigéria en pourcentage de la population totale (Lamm, 2014)



Bibliographie

- Abegunrin, O. (2003). Nigerian foreign policy under military rule, 1966-1999. *Choice Reviews Online*, 41(04), 41-2425-41-2425.
<https://doi.org/10.5860/CHOICE.41-2425>
- Adejunmobi, M. (2018). Streaming Quality, Streaming Cinema. In *A Companion to African Cinema* (p. 217-243). <https://doi.org/10.1002/9781119100577.ch10>
- Adesanya, A. (2000). From Film to Video. In *Nigerian Video Films* (p. 37-50). Ohio University Center for International Studies.
- AFP. (2019, août 15). Au Nigeria, les scarifications en voie de disparition. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/08/15/au-nigeria-les-scarifications-en-voie-de-disparition_5499654_3212.html
- AFP. (2021, janvier 4). La véritable histoire d'« Oloturé », le film choc de Netflix sur la prostitution nigériane. *Le Monde.fr*.
https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/01/04/la-veritable-histoire-d-oloture-le-film-choc-de-netflix-sur-la-prostitution-nigeriane_6065148_3212.html
- AFP. (2023, février 28). Présidentielle au Nigeria : Bola Tinubu remporte l'élection sur fond d'accusations de fraude par l'opposition. *Le Monde.fr*.
https://www.lemonde.fr/afrique/article/2023/02/28/presidentielle-au-nigeria-legere-avance-pour-tinubu-l-opposition-crie-a-la-manipulation_6163603_3212.html
- Agina, A. (2022). *Shaping the Conversation : Decolonising Film with Nigerian Women Filmmakers* | *Screen Worlds*.
<https://screenworlds.org/resources/shaping-the-conversation-decolonising-film-with-nigerian-women-filmmakers/>

- Akan, J. (2022, juin 30). *Nollywood se convertit au streaming* | *Le Courrier de l'UNESCO*. Le Courrier de l'UNESCO. <https://courier.unesco.org/fr/articles/nollywood-se-convertit-au-streaming>
- Alamu, O. (2010). NARRATIVE AND STYLE IN NIGERIAN (NOLLYWOOD) FILMS. *African Study Monographs*, 31(4), 163-171.
- Aluko, S. (2021). *Nollywood Needs Co-Production Treaties to Move to the Next Level*. JD Supra. <https://www.jdsupra.com/legalnews/nollywood-needs-co-production-treaties-8765560/>
- Arowosafe, Y. (2017, février 16). *76 – a beautifully-told film about Nigeria's pre-democracy years*. <https://africainwords.com/2017/02/16/76-a-film-about-nigerias-pre-democracy-years/>
- Augoye, J. (2019, janvier 9). Movie Review : Lionheart by Genevieve Nnaji. *Premium Times Nigeria*. <https://www.premiumtimesng.com/entertainment/nollywood/304864-movie-review-lionheart-by-genevieve-nnaji.html>
- Augoye, J. (2020, novembre 14). Movie Review : 'Citation' ticks the right boxes, Temi Otedola is Nollywood's newest star. *Premium Times Nigeria*. <https://www.premiumtimesng.com/entertainment/nollywood/426080-movie-review-citation-ticks-the-right-boxes-temi-otedola-is-nollywoods-newest-star.html>
- Bach, D. C. (2006). Nigeria : Paradoxes de l'abondance et démocratisation en trompe-l'œil. *Afrique contemporaine*, 219(3), 119-135. <https://doi.org/10.3917/afco.219.0119>

- Balzacq, T. (2016). Chapitre 3—Le constructivisme. In *Théories de la sécurité* (p. 165-250). Presses de Sciences Po. <https://www.cairn.info/theories-de-la-securite--9782724618150-p-165.htm>
- Bancel, N. (2022). *Chapitre II. Le postcolonialisme: Vol. 2e éd.* (p. 36-78). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/le-postcolonialisme--9782715412187-p-36.htm>
- Barber, K. (1982). Popular Reactions to the Petro-Naira. *The Journal of Modern African Studies*, 431-450.
- Barrot, P. (2009). *Nollywood – The Video Phenomenon in Nigeria*. James Currey.
- Barrot, P. (2011). La production vidéo nigériane. Miroir d'une société en ébullition. *Afrique contemporaine*, 238(2), 107-121. <https://doi.org/10.3917/afco.238.0107>
- Barsam, R. M., & Monahan, D. (2009). *Looking at Movies : An Introduction to Film*. W.W. Norton & Company.
- Batard, A. (2021). Les arts de faire bureaucratique(s) de Nollywood. *Emulations - Revue de sciences sociales*, 37. <https://doi.org/10.14428/emulations.037.06>
- Ben Yahmed, D. (2003). *Atlas du Nigeria*. Editions J.A.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture* (1st Edition). Routledge.
- Boukari-Yabara, A. (2013). *Nigéria* (1ère édition). De Boeck.
- Bud, A. (2019). *In Search of the Nigerian Pastoral : Nollywood and the Nigerian Creative-Industrial System* [Phd, The Open University]. <http://oro.open.ac.uk/56803/>
- Burke, X. (2019). *AN ANALYSIS OF THE MOVIE « ÒLÒTŪRÉ »* (p. 6).
- Carr, D. K. (1998). *DIY Hollywood : Independent Filmmaking and How Cheap Digital Technology will Transform it*. Libertarian Alliance.

- Chowdhury, M. (2008). *Nollywood: The Nigerian Film Industry*.
https://www.academia.edu/82108256/Nollywood_The_Nigerian_Film_Industry
- Dabiri-Erewa, A. (2021). Politique nationale de la diaspora—Commission des Nigériens de la diaspora. *NiDCOM*. <https://nidcom.gov.ng/national-policy-on-diaspora/>
- Dali, S. (2015). Nigeria : Première économie du continent aux ambitions contraintes. *MacroDev*, 1-42.
- Dayomi, A. (1987). *Croissance urbaine et transports urbains à Lagos, Nigeria*. ANRT.
- Desmond, V. (2020). *Cinéma. Nollywood, cette machine à diaboliser l'homosexualité*. *Courrier international*. <https://www.courrierinternational.com/article/cinema-nollywood-cette-machine-diaboliser-lhomosexualite>
- Dibua, J. I. (2006). *Modernization and the Crisis of Development in Africa : The Nigerian Experience*. Ashgate.
- Ebewo, P. (2007). The Emerging Video Film Industry in Nigeria : Challenges and Prospects. *Journal of Film and Video*, 59(3), 46-57.
- Ekeanyanwu, N. (2008). *The influence of Globalization and ICT on Indigenous Cultures : A Study of the Perception of Nigerian Media Professionals* [Ph.D Thesis in the Department of Mass Communication, College of Human Development]. Covenant University.
- Ekeanyanwu, N. (2020). *Nollywood, New Communication Technologies and Indigenous Cultures in a Globalized World : The Nigerian Dilemma*.

- Ekundayo, H., & Emmanuel, A. O. (2022). « *SEX-FOR-MARKS SYNDROME* » IN *NIGERIAN UNIVERSITIES: IMPLICATIONS FOR EDUCATIONAL ADMINISTRATORS*.
- Enahora, A.-U. (1989). Film Makers and Film Making in Nigeria : Problems and Prospects. *Africa Media Review*, 3(3), 98-109.
- Engelsen, C. (2011). Système institutionnel et exercice du pouvoir au Nigeria. *Afrique contemporaine*, 239(3), 136-139. <https://doi.org/10.3917/afco.239.0136>
- Esan, O. (2008). Appreciating Nollywood : Audiences and Nigerian « Films ». *Participations*, 5(1).
- Ethis, E. (2018). Chapitre 1. Le cinéma, art « populaire ». In *Sociologie du cinéma et de ses publics: Vol. 4e éd.* (p. 17-37). Armand Colin. <https://www.cairn.info/sociologie-du-cinema-et-de-ses-publics--9782200621117-p-17.htm>
- Fabbian, L. (2023, février 25). Présidentielle au Nigeria : Une élection plus ouverte et incertaine que jamais. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2023/02/25/presidentielle-au-nigeria-une-election-plus-ouverte-et-incertaine-que-jamais_6163256_3212.html
- Faris, S. (2002, mai 26). Hollywood, Who Really Needs It? *Time*. <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,250003,00.html>
- Fourchard, L. (2007). Violences et ordre politique au Nigeria. *Politique africaine*, 106(2), 4-27. <https://doi.org/10.3917/polaf.106.0004>
- Fowley, K. (2010). *Pieter Hugo—Nollywood’, interview*. Your Digital Daily.
- France. (2019, août 23). *Quelles sont les grandes théories en matière de relations internationales ?* vie-publique.fr. <http://www.vie-publique.fr/fiches/269844-theories-relations-internationales-realiste-liberale-constructiviste>

- Guback, T. (1985). American Films and the African Market. *Critical Arts*, 3(3), 1-14.
- Hamilton, J., Stockman, L., Brown, M., Marshall, G., Muttitt, G., & Rau, N. (2004). *The case for an oilfree future*. www.nonewoil.org
- Haynes, J. (1999). Nigerian Cinema : Structural Adjustments. In K. Harrow (Ed.), *African Cinema, Post Colonial and Feminist Readings* (p. 143-175). Africa World Press.
- Haynes, J. (2000). *Nigerian Video Films : Revised and Expanded Edition*. Ohio University Press.
- Haynes, J. (2007a). Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films. *Africa Today*, 54(2), 131-150.
- Haynes, J. (2007b). 'Nollywood' : What's in a Name? *Film International*, V(4), 106-108.
- Haynes, J. (2016). *Nollywood : The Creation of Nigerian Film Genres*. University of Chicago Press.
<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/N/bo24204694.html>
- Haynes, J., & Okome, O. (2000). Evolving Popular Media : Nigerian Video Films. In *Nigerian Video Films* (p. 51-88). Ohio University Centre for International Studies.
- Idris, A. (2022, février 14). *What Netflix's high-profile flop in Nigeria says about Africa's content markets*. Rest of World. <https://restofworld.org/2022/what-netflixs-high-profile-flop-in-nigeria-says-about-africas-content-markets/>
- IHS. (2015). *BUSINESS PERFORMANCE UPDATE FY 2015 Q1 2016* [Financial Report].
- Imasuen, E. (2016, novembre 23). A plot that wears its nostalgia proudly – 76, a movie review. *The Guardian Nigeria News - Nigeria and World News*.

<https://guardian.ng/life/film/a-plot-that-wears-its-nostalgia-proudly-76-a-movie-review/>

ITA. (2023, juin 6). *Nigeria—Media and Entertainment*. International Trade Administration. <https://www.trade.gov/country-commercial-guides/nigeria-media-and-entertainment>

Jaafar, J. (2018, juin 30). Outrage as Bauchi governor stars in Nollywood movie. *Daily Nigerian*. <https://dailynigerian.com/outrage-as-bauchi-governor-stars-in-nollywood-movie/>

Jedlowski, A. (2013). «From Nollywood to Nollywood: Processes of transnationalization in the Nigerian video film industry. In *Global Nollywood : Transnational Dimensions of an African Video Film Industry* (O. Okome, p. 25-45). Indiana University Press.

Jones, M. (2021, octobre 6). Nigeria's #EndSars protests : What happened next. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/world-africa-58817690>

Kan, T. (2020, janvier 12). Interrogating Kunle Afolayan's 'The CEO' as a contemporary parable – Toni Kan (#Throwback). *The Lagos Review*. <https://thelagosreview.ng/interrogating-kunle-afolayans-october-1st-toni-kan-throwback/>

Kenigsberg, B. (2019, janvier 8). 'Lionheart' Review : Netflix Goes to Nollywood. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/01/08/movies/lionheart-review.html>

Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Temple Press University.

Künzler, D. (2006). *The Nigerian Video Industry as an Example of Import Substitution*. Sociological Institute of the University of Bergen (Norway).

- Lamm, U. (2014). Who are Nigeria's Boko Haram Islamists ? *BBC Africa*.
- Larkin, B. (2005). Nigerian Video : The Infrastructure of Piracy. *Politique africaine*, 100(4), 146-164. <https://doi.org/10.3917/polaf.100.0146>
- Lebeau, Y. (1997). *Etudiants et campus du Nigeria : Recomposition du champ universitaire et sociabilités étudiantes*. KARTHALA Editions.
- Lecler, R. (2017). Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du "Sud". *Sociologie*, 8(2), 139-160.
- Levy, M. R. (1989). *The VCR Age : Home Video and Mass Communication*. SAGE Publications.
- Littlejohn, S. W., & Foss, K. A. (2005). *Theories of Human Communication* (9th éd.). Thomson Wadsworth.
- Luyken, G.-M., & Herbst, T. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television : Dubbing and Subtitling for the European Audience*. European Institute for the Media.
- MacLeod, A. (2016). La culture populaire visuelle : Un espace à explorer pour les études critiques de sécurité. *Cultures & Conflits*, 102, Article 102. <https://doi.org/10.4000/conflits.19263>
- Martin, D.-C., & Jules-Rosette, B. (2022). *Cultures populaires, identités et politique*. <https://shs.hal.science/halshs-03848977>
- McCain, C. (2011). *Nollywood and Its Terminology Migraines*. Nigeria Films. <http://www.nigeriafilms.com/news/12913/10>
- McCall, J. C. (2002). Madness, Money, and Movies : Watching a Nigerian Popular Video with the Guidance of a Native Doctor. *Africa Today*, 49(3), 79-94.
- McCall, J. C. (2007). The Pan-Africanism we have : Nollywood's invention of Africa. *Film International*, V(4), 92-97.

- Mgbejume, O. (1989). *Film in Nigeria : Development, problems, and promise* ([1st ed.]). African Council on Communication Education.
- NBS. (2010). *Nigeria—Harmonised Nigeria Living Standards Survey 2009, First Round—Overview*. National Bureau of Statistics.
<https://www.nigerianstat.gov.ng/nada/index.php/catalog/38>
- Nigeria. (2023). *Nigeria Agenda 2050 Report*.
- Nkrumah, K. (1966). *Neo-Colonialism : The last stage of imperialism*. Intl Pub.
- Nmungwun, A. F. (1989). *Video Recording Technology Its Impact on Media and Home Entertainment*. Routledge.
- Nwajiaku. (2021, août 21). *Movie Review : Chineze Anyaene's « Ije: The Journey »*.
<https://www.afrocritik.com/movies-review-ije-the-journey/>
- Obenson, T. (2020, novembre 8). 'Citation' Review : A Compelling Examination of Sexual Assault on a Nigerian College Campus. *IndieWire*.
<https://www.indiewire.com/criticism/movies/citation-review-netflix-nollywood-1234597284/>
- Obiaya, I. (n. d.). *The Blossoming of the Nigerian Video Film Industry*. 18.
- Oduko, S. (1987). From Indigenous Communication to Modern Television : A Reflection of Political Development in Nigeria. *Africa Media Review*, 1(3), 1-10.
- Ogunleye, F. (2004). A Report From the Front : The Nigerian Video Films. *Quarterly Review of Film and Video*, 79-88.
- Okome, O. (2007). Nollywood : Spectatorship, Audience and the Sites of Consumption. *Postcolonial Text*, 3(2), 21.
- Okon, I. I. (1990). Film in Nigeria : 1990-1979 (An historical survey). *Film News*, 6, 8-10.

- Okoroji, T. (2006). *Paper presented by Chief Tony Okoroji, Chairman Performing and Mechanical Rights Society at the National Workshop on Developing an Intellectual Property Strategy*. National Office for Technology Issues.
- Olaopa, T. (2019, août 17). Funding Nollywood for national Development : The PPP alternative. *Punch Newspapers*. <https://punchng.com/funding-nollywood-for-national-development-the-ppp-alternative/>
- Ologunro, O., & Adetayo, O. (2021, septembre 28). *Unsafe and uncertain : Inside Nigeria's mandatory youth corps*. Aljazeera. <https://www.aljazeera.com/features/2021/9/28/is-nigerias-mandatory-youth-corps-still-fit-for-purpose>
- Olorunnisola, A., & Akanni, T. (2005). Nigeria. In *Global Media Entertainment* (1^{re} éd., p. 99-114). Routledge.
- Olusola, S. (1965). *Shooting for Live Television under Difficult Conditions in Nigeria*. UNESCO Documents and Publications. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143703>
- Onishi, N. (2016, février 11). How The Times Named 'Nollywood'. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2016/02/11/insider/how-the-times-named-nollywood.html>
- Onuf, N. G. (1989). *World of Our Making : Rules and Rule in Social Theory and International Relations*. Routledge.
- Onuzulike, U. (2008). Nollywood : The Birth of Nollywood: The Nigerian Movie Industry. *Black Camera*, 22, 25-26.
- Onuzulike, U. (2009). Nollywood: Nigerian Videofilms as a Cultural and Technological Hybridity. *International Journal of Intercultural Communication Studies*, 18, 176-187.

- Onuzulike, U. (n. d.). Nollywood : The Influence of the Nigerian Movie Industry on African Culture. *Pacific and Asian Communication Association.*, 10(3), 231-242.
- Onyeji, E. (2019, avril 28). *Travelogue : A reporter's visit to Owerri, 'City of Statues'* | *Premium Times Nigeria.* Times Nigeria.
<https://www.premiumtimesng.com/entertainment/travels/327296-travelogue-a-reporters-visit-to-owerri-city-of-statues.html>
- Rice, T. (2020, mars 10). Mobile Cinema : The British Empire's Propaganda Tool for 'Primitive Peoples'. *Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas.*
<https://brewminate.com/mobile-cinema-the-british-empires-propaganda-tool-for-primitive-peoples/>
- Rosenstone, R. A. (1995). The Historical Film as Real History. *FILMHISTORIA Online*, 5(1), Article 1.
- Sado, J. (2007, juillet 16). *Promoting Indigenous Culture Through Television and Film : The South African Example For Nigeria.* INigerian.Com.
<https://www.inigerian.com/promoting-indigenous-culture-through-television-and-film-the-south-african-example-for-nigeria/>
- Sasu, D. D. (2022, décembre 5). *Nigeria : Number of internet users 2027.* Statista.
<https://www.statista.com/statistics/183849/internet-users-nigeria/>
- Saul, M., & Austen, R. A. (2010). *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century : Art Films and the Nollywood Video Revolution.* Ohio University Press.
- Screen Digest. (1979). *Growth of World TV Populations* (p. 107-111). Screen Digest.
- Screen Digest. (1986). *National Video Recorder Market Estimates and Forecasts 1984-1986* (p. 108-109). Screen Digest.

- Screen Digest. (1989). *World Television Status Report* (p. 33-38). Screen Digest.
- Screen Digest. (1990). *Mid-Year Video Statistical Review* (p. 133-136). Screen Digest.
- Sénat français. (2009). *Le Nigeria, incontournable géant de l'Afrique*. Sénat.
<https://www.senat.fr/ga/ga87/ga87.html>
- Sibeud, E. (2004). Post-Colonial et Colonial Studies : Enjeux et débats. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 51-4bis(5), 87-95.
<https://doi.org/10.3917/rhmc.515.0087>
- Smith, A. K. (Réalisateur). (2023, mars 29). *What is Postcolonialism? A Short Introduction to Postcolonial Theory*.
<https://www.youtube.com/watch?v=1nC428rtMB8>
- Tapsoba, C. (2007, janvier 8). *Africiné - Cinéastes d'Afrique noire : Parcours d'un combat révolu*. Africiné. <http://www.africine.org/analyse/cineastes-dafrique-noire-parcours-dun-combat-revolu/6395>
- Tillier, M. (2022). Justice impériale et droit islamique L'invention d'un système judiciaire aux deux premiers siècles de l'hégire. *Revue espagnole Awraq*, Publicado por el Instituto De Cooperacion Con El Mundo Arabe, 20, 43.
- Tsika, N. (2022a). *Cinematic Independence : Constructing the Big Screen in Nigeria* (1st Edition). University of California Press.
- Tsika, N. (2022b, mars 18). Nigeria Shows How the Silver Screen Can Be Saved. *UC Press Blog*. <https://www.ucpress.edu/blog/58753/nigeria-shows-how-the-silver-screen-can-be-saved/>
- Tucker, N. (2005, février 5). Nollywood, In a Starring Role. *Washington Post*.
<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2005/02/05/nollywood-in-a-starring-role/513f6e67-e51a-4679-9025-396009d8742d/>

- Ugochukwu, F. (2009). *BIAFRA, LA DÉCHIRURE Sur les traces de la guerre civile nigériane de 1967-1970*. L'Harmattan.
- Ugochukwu, F. (2010). *Le pays igbo du Nigéria*. L'Harmattan.
- Ugochukwu, F. (2013). Le video film nigérien dans le prolongement de l'histoire orale. *Littérature Orale Africaine : Décryptage, Reconstruction et Canonisation*.
https://www.academia.edu/5495712/Le_video_film_nig%C3%A9rian_dans_l_e_prolongement_de_l_histoire_orale
- Ugochukwu, F. (2022). *Nollywood : Le cinéma nigérien 1991-2021*. L'Harmattan.
- Ukadike, N. F. (1994). *Black African Cinema*. University of California Press.
- Ukadike, N. F. (2000). Images of the « Reel » Thing : African Video-Films and the Emergence of a New Cultural Art. *Social Identities*, 6(3), 243-261.
<https://doi.org/10.1080/13504630050137615>
- Ukata, A. (2008). Romance with culture : Archival repertoires in post-colonial films. In *Africa through the Eye of the Video Camera* (Foluke Ogunleye, p. 155-165). Academic Publisher.
- Umeh, C. (1989). The Advent and Growth of Television Broadcasting in Nigeria : Its Political and Educational Overtones. *Africa Media Review*, 3(2), 54-66.
- UNESCO. (1963). *Statistics on Radio and Television : 1950—1960*. UNESCO Documents. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000033739>
- UNESCO. (2021). *L'industrie du film en Afrique : Tendances, défis et opportunités de croissance* (UNESCO). ce CUA/478.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379154?locale=en>
- UNESCO. (2023). *Nigéria*. Institut de statistique de l'UNESCO.
<https://uis.unesco.org/fr/country/ng>

- Vieyra, P. S. (1976). Le deuxième congrès de la FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) à Alger. (15-19 janvier 1975). *Présence Africaine*, 97(1), 165-174. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/presa.097.0165>
- Wagner, T., & Ondobo, C. (1988). Le Cinéma africain, un art méconnu—UNESCO Digital Library. *le Courrier de l'UNESCO*, 27-29.
- Walkowitz, D. J. (1985). Visual History : The Craft of the Historian-Filmmaker. *The Public Historian*, 7(1), 53-64. <https://doi.org/10.2307/3377299>
- Weldes, J. (1999). *Constructing National Interests : The United States and the Cuban Missile Crisis* (NED-New edition, Vol. 12). University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttd99>
- Wendt, A. (1992). Anarchy is what States Make of it : The Social Construction of Power Politics. *International Organization*, 46(2), 391-425.
- Wendt, A. (1995). Constructing International Politics. *International Security*, 20(1), 71-81. <https://doi.org/10.2307/2539217>
- Wendt, A. (1999). *Social Theory of International Politics*. Cambridge University Press.
- Wilkens, J. (2017). Postcolonialism in International Relations. In *Oxford Research Encyclopedia of International Studies*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190846626.013.101>

Filmographie

Les films sont classés par ordre alphabétique.

The CEO (2016)

Réalisateur/producteur : Kunle Afolayan. Distribution : Nico Panagio, Kemi Lala Akindoye, Hilda Dokubo, Jimmy Jean-Louis, Wale Ojo, Fatym Layachi, Peter King Dzioki & Angélique Kidjo.

Citation (2020)

Réalisateur : Kunle Afolayan. Producteur : Tunde Babalola. Distribution : Jimmy Jean-Louis, Temi Otedola, Bukunmi Oluwashina, Adjetey Anang, Joke Silva, Ini Edo, Ibukun Awosika, Ropo Ewenla, Gbubemi Ejeye, Yomi Fash-Lanso, Gabriel Afolayan, Oyewole Olowomajure, Sadiq Daba, Samantha Okanlawon, Casilda Okanlawon, Neba & Toyin Bifarin Ogundeji.

Ijé, The Journey (2010)

Productrice/Réalisatrice : Chineze Anyaene. Coproductrice : Laura Moreno. Distribution : Omotola Jalade-Ekeinde, Geneviève Nnaji, Ulrich Que, Jeff Zwarthout, Clem Ohameze, Jon Morgan Woodward & John Ammons.

Last Flight to Abuja (2012)

Réalisateur/producteur : Obi Emelonye. Distribution : Celine Loader, Omotola Jalade-Ekeinde, Hakeem Kae-Kazim, Jim Iyke, Anthony Monjaro, Uru Eke, Tila Ben, Jide Kosoko, Ali Nuhu, Uche Odoputa, Jennifer Oguzie & Joe Shamel.

Lionheart (2018)

Réalisatrice/productrice : Geneviève Nnaji. Distribution : Geneviève Nnaji, Nkem Owoh, Pete Edochie, Onyeka Onwenu, Kanayo O. Kanayo, Ngozi Ezeonu & Kalu Ikeagwu.

Living in Bondage: Breaking Free (2019)

Réalisateur : Ramsey Nouah. Producteur : Steve Gukas. Distribution : Ramsey Nouah, Enyinna Nwigwe, Kenneth Okonkwo, Kanayo O. Kanayo, Nancy Isime, Munachi Abii, Jide Kene Achufusi & Swanky JKA.

October 1 (2014)

Réalisateur/producteur : Kunle Afolayan. Distribution : Sadiq Daba, Kayode Aderupoko, Ademola Adedoyin, David Bailie, Colin David Reese, Nick Rhys & Kehinde Bankole.

Òlòtūré (2019)

Réalisateur : Kenneth Gyan. Producteurs : Heide Uys, Teidayo Abudu & James Amuta. Distribution : Beverly Osu, Sharon Ooja, Omowumi Dada, Ada Ameh, Blossom Chukwujekwu, Adebukola Oladipupo, Daniel Etim-Effiong, Omoni Oboli, David Jones David, Emmanuel Ilemobayo, Segun Arinze, Eunice Omoregie, Gregory Ojefua, Ikechukwu Onunaku & Kemi Lala Akindoju.

Up North (2018)

Réalisateur : Tope Oshin. Producteurs : Isioma Osaje, Zulumoke Oyibo. Distribution : Banky Wellington, Rahama Sadau, Kanayo O. Kanayo, Adesuwa Etomi-Wellington, Michelle Dede, Hilda Dokubo, Ibrahim Suleiman, Rekiya Attah & Akin Lewis.

'76 (2016)

Réalisateur : Izu Ojukwu. Producteurs : Adonaijah Owiriwa, Izu Ojukwu & Tonye Princewill. Distribution : Ramsey Nouah, Chidi Mokeme, Rita Dominic, Ibinabo Fiberesima, Daniel K. Daniel, Memry Savanhu, Adonai Owiriwa, Pat Nebo, Nelly Ekwereogu.

Index

- Abacha, 35
 Abidjan, 6, 60
 Abuja, 40, 48
 Afrique du Sud, 35
 Akote, 50, 51, 52, 71, 74, 79, 80, 86
 Alger, 25
 AMPEC, 23
 APC, 47
 Awolowo, 51
 Azikiwe, 50, 71
 Babangida, 35
 Bauchi, 65, 66, 70, 71, 76
 Bénin, 61, 62
 Bénin City, 61
 Betamax, 30
 Biafra, 24, 27, 49, 52, 53, 75
 Boko Haram, 49
 Bollywood, 6, 37
 Burkina Faso, 35
 Cap-Vert, 57
 CD, 31, 35, 41
 CEAN, 40, 84
 Celluloïd, 19, 28, 29, 31
 CFU, 18, 19
 Charia, 65, 76
 Côte d'Ivoire, 6, 35, 60
 Dakar, 57
 Delta, 8, 24, 47, 49
 DVD, 31, 41
 Ebenezer Obey, 53, 70
 EFCC, 46
 Ellen Johnson Sirleaf, 71
 ENTV, 20
 Enugu, 20, 34
 États-Unis, 21, 22, 23, 25, 42, 55, 63, 64, 72, 73, 77, 79, 86
 FDAN, 84
 FEPACI, 25, 27
 FESPACO, 25
 FFU, 19, 21
 Ghana, 35, 91
 Gorée, 57
 Gowon, 24
 Hollywood, 6, 12, 25, 34, 37, 43, 86
 Ibadan, 20, 22, 52
 ICPC, 46
 Italie, 61, 73, 78
 Jonathan, 38, 45, 47
 Jos, 81
 JVC, 30
 Kaduna, 20
 Kafin Madaki, 65, 76
 Kannywood, 43
 Lagos, 7, 8, 18, 20, 23, 25, 33, 38, 42, 48, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 70, 79, 85
 Londres, 73
 Los Angeles, 6, 63
 MEND, 49
 Middle Belt, 50, 52, 53
 MPAA, 22, 29, 30
 MPEA, 23
 Muhammadu Buhari, 38, 45, 47
 Murtala Mohammed, 52, 53
 NEEDS, 36
 NEPD, 24
 Netflix, 41, 42, 44, 45, 61, 63, 82, 86
 NFI, 81
 NFSFU, 21
 NFVCB, 33, 43, 75, 79, 84
 Niger, 8, 24, 49
 Nollyfund, 37, 82
 Nouveau Nollywood, 39, 51, 54, 56, 60, 66, 67, 74
 NTA, 20, 38, 40
 NTS, 20
 NYSC, 66
 Obasanjo, 35
 Okpaleke, 40
 Onitsha, 34
 Oriahi, 42
 Ouagadougou, 25
 Owerri, 57, 71
 Paris, 42, 55
 PAS, 28, 29, 35
 PDP, 47
 Port Harcourt, 48
 RKTV, 20
 Royaume-Uni, 21, 50, 51
 SARS, 40
 Sénégal, 55, 57
 Sex for grades, 55, 56, 82
 Streaming, 41, 42
 Taïwan, 7
 Tinubu, 45, 47
 VCR, 30

VHS, 7, 30, 31, 33, 35, 41
WNTV, 20, 21

Yar'Adua, 45
YouTube, 41, 45, 63

Résumé

Nollywood est le nom donné à l'industrie cinématographique nigériane depuis 2002. Les pratiques cinématographiques sont néanmoins présentes au Nigéria depuis le début du 20ème siècle et y ont connu autant de renaissances que de disparitions. Depuis 1992, un nouveau modèle de distribution de films existe, il s'agit du *direct-to-video*. Bien que les productions nigérianes ne soient pas faites pour passer sur grand écran, elles sont mises directement sur le marché pour une consommation domestique. En 1999, un gouvernement civil remplace les junte militaires successives qui dirigent le pays depuis près de 30 ans. Ce retour est accompagné d'une participation directe du Nigéria à l'économie mondiale. Aujourd'hui, Nollywood est la deuxième industrie cinématographique mondiale en termes de production annuelle de films derrière Bollywood et devant Hollywood. Ce travail de recherche s'appuie sur une approche constructiviste et postcoloniale. Au travers une analyse de 10 œuvres audiovisuelles nigérianes, il étudie l'impact du secteur cinématographique nigérian sur le pays au niveau culturel, économique, politique et social.

Mots-clés : Nigéria ; Nollywood ; cinéma ; constructivisme ; culture ; identité ; postcolonialisme

