



HAL
open science

Décolonisations et cinéma: les étudiants africains en cinéma à Paris et Moscou (années 1940-années 1960)

Gabrielle Chomentowski

► **To cite this version:**

Gabrielle Chomentowski. Décolonisations et cinéma: les étudiants africains en cinéma à Paris et Moscou (années 1940-années 1960). *Diasporas. Circulations, migrations, histoire*, 2021, Les étudiants africains et la fabrique d'un monde postcolonial: mobilités et transferts (1950-1920), 37, pp.41-59. 10.4000/diasporas.5999 . halshs-03501538

HAL Id: halshs-03501538

<https://shs.hal.science/halshs-03501538>

Submitted on 3 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Diaspora - Numéro thématique :
Les étudiant-e-s africain-e-s et la fabrique d'un monde postcolonial :
Circulations et transferts (1960-2020)

Décolonisations et cinéma : Les étudiants africains en cinéma à Paris et Moscou (années 1940-1960)

« Je viens respectueusement vous faire connaître mon intention de faire du cinéma¹ » : ce sont par ces mots qu'un étudiant de la République du Congo s'adresse en 1965 au service de la coopération culturelle du ministère de la Coopération française. On lui conseille alors de se renseigner sur les conditions d'admission à l'Institut des Hautes études cinématographiques (IDHEC) ou au Lycée technique de photographie et de cinématographie de Paris (le Lycée Louis Lumière). Comme le note en 1975 l'historien et critique du cinéma Paulin Soumanou Vieyra, « la plupart des cinéastes africains sont, en effet, formés hors d'Afrique »². Car si le cinéma existe sur le continent depuis la fin du XIX^e siècle, l'absence de structures de production, ainsi que les contraintes politiques imposées à tout film réalisé sur place a retardé l'accès pour les Africains à la manipulation du matériel cinématographique.

Les opérateurs des frères Lumière filment en Algérie dès 1896, en Égypte et en Tunisie dès 1897, quand au même moment le Britannique Robert William Paul envoie en Égypte un opérateur et la *Warwick Trading Company* réalise en Afrique du Sud une douzaine de films. Mais la très grande majorité de ces images repartent aussitôt pour alimenter les salles européennes sans être diffusées en Afrique³. Pourtant, dès la fin du XIX^e-début du XX^e siècle le spectacle cinématographique se développe en Afrique, à des degrés variés selon les espaces géographiques, et les salles spécifiquement dédiées à ce loisir s'institutionnalisent progressivement dans les années 1920⁴. On y voit alors essentiellement des films réalisés en dehors de l'Afrique : des films français et américains puis progressivement égyptiens. Exceptés les studios qui émergent en Afrique du Sud créés par des entrepreneurs européens⁵, ou en Égypte avec la société Misr⁶, l'accès au matériel cinématographique reste difficilement accessible sur place, les puissances coloniales des différents empires craignant que la caméra puisse montrer l'envers du décor de la colonisation et soit une arme de subversion incontrôlable. Ainsi le gouvernement français, suite aux décrets Laval de mars et août 1934 encadrant la

¹ Lettre d'un étudiant du Congo-Brazzaville adressée à Jean-René Debrix, le 31 mars 1965. Archives nationales (A.N.), Fonds 19930381/14.

² Paulin Soumanou Vieyra, *Le cinéma africain des origines à 1973*, Présence africaine, Paris, 1975, p. 247.

³ Pour rappel, les premières projections cinématographiques des frères Auguste et Louis Lumière ont lieu à Paris le 28 décembre 1895.

⁴ Sur l'évolution des pratiques socio-culturelles du loisir cinématographique dans l'entre-deux-guerres, voir Odile Goerg, *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire, 2015.

⁵ Voir Deborah Painter, « Killarney Film Studio, Johannesburg's First Motion Picture Industry Giant », *Imaginomag, A South African Arts and Culture Magazine*, mis en ligne en avril 2016, consulté le 13 janvier 2021. URL : <https://imaginomag.co.za/?p=1607>.

⁶ Samir Farid (trad. Tahar Cheri'aa), « Naissance et développement du cinéma égyptien », *Écran*, 1973, n°15, p. 38.

pratique cinématographique dans ses colonies d’Afrique⁷, imposait des contraintes si strictes qu’elles décourageaient tous ceux qui voulaient s’y aventurer avec une caméra.

Au lendemain de la Seconde guerre mondiale, aller au cinéma devient pour la jeunesse citadine un véritable loisir, durant lequel on se nourrit de films en tout genre, mais dans lesquels le héros noir est trop peu présent. L’envie de montrer l’Afrique et les Africains autrement que par le regard du colonisateur devient de plus en plus pressant pour une partie de la jeunesse africaine⁸. Or, « on connaissait le spectacle du cinéma, on voyait des films dans nos villes africaines, mais cela ne s’associait à aucune filière professionnelle connue »⁹ se rappelle le cinéaste ivoirien Timité Bassori, l’un des rares Africains formés à l’IDHEC à la veille des décolonisations. De plus, le contrôle sur la réalisation des films se renforce en réaction à l’expression croissante de critiques envers le colonialisme et les possibilités de se former aux métiers du cinéma restent très rares. Le *Colonial Office* a bien pris quelques initiatives allant dans ce sens, en missionnant à l’automne 1948 la *Colonial Film Unit*, structure dédiée au cinéma dans les colonies britanniques¹⁰, à « indigéniser »¹¹ des techniciens dans les structures locales. Ainsi, une dizaine de Nigériens et Ghanéens suivront quelques mois de formation à Londres et sur place, constituant au moment des indépendances les premiers professionnels du cinéma de ces pays¹². Par ailleurs, au Congo belge, à l’initiative du Centre congolais d’Action Catholique (CCACC), trois centres de production dans différentes localités du Congo et du Ruanda-Urundi sont établis. Ils produisent des films de fiction ou films éducatifs en langue locale, avec des acteurs et actrices congolaises, et permettent ainsi à quelques Congolais de se familiariser avec la manipulation d’une caméra¹³. Néanmoins, dans ces deux exemples britannique et belge, il s’agit de réaliser des films éducatifs et de légitimer la domination coloniale, et non de donner les moyens à des Africains de s’exprimer librement par la caméra. Dès lors, partir se former aux métiers du cinéma devient une des seules solutions pour ceux qui souhaitent montrer à l’écran l’Afrique sous un jour nouveau.

L’après Seconde guerre mondiale correspond justement à l’institutionnalisation des écoles de cinéma un peu partout en Europe. Prenant pour modèle Moscou ou Rome, qui avaient déjà leur école de cinéma nationale depuis respectivement 1919 et 1935, l’IDHEC ouvre ses portes en

⁷ Les décrets portant sur l’organisation en Afrique occidentale française et en Afrique équatoriale française du contrôle des films, des disques phonographiques et des prises de vues cinématographiques datent respectivement du 8 mars et 5 août 1934. *Journal officiel de la République française*, 11 août 1934, p. 8445-8446.

⁸ Sur la jeunesse en Afrique, R. Waller, « Rebellious Youth In Colonial Africa », *Journal of African History*, vol. 46, 2006, n° 1, p. 77-92, et plus spécifiquement sur le cinéma et la jeunesse en Afrique, O. Goerg, « Entre infantilisation et répression coloniale, censure cinématographique en AOF, « grands enfants » et protection de la jeunesse », *Cahiers d’études africaines*, vol. 52, 2012, n° 205, p. 165-198.

⁹ Timité Bassori, « Soumanou Paulin Vieyra, un pionnier : cinéaste et critique », *Présence africaine*, 2007, n° 170 : *Cinquante ans de cinéma africain. Hommage à Paulin Soumanou Vieyra*, p. 35.

¹⁰ La *Colonial Film Unit*, structure de propagande du *Colonial Office* dans les colonies britanniques est créée en 1939 avec pour objectif premier de réaliser des films pour l’effort de guerre. Puis à partir de 1942, son antenne située à Accra, réalise des films éducatifs.

¹¹ *The Film in Colonial Development: a report of a conference*, London, British Film Institute, 1948; J. Grierson, « The Film in British Colonial Development », *Sight and Sound*, vol. 17, 1948, n° 65, p. 4.

¹² Trois Nigériens et trois Ghanéens bénéficient de cette formation en 1948, et un an plus tard, l’initiative est réitérée avec des techniciens du Kenya, d’Ouganda et de Tanzanie. « The School of instruction, Accra, Gold Coast », *Colonial Cinema*, décembre 1948, p. 78-80; « School of Instruction, Accra, Gold Coast », *Colonial Cinema*, sept. 1949, p. 43-45. Voir également Anthony Akintunde Agbe-Davis, *Film Activities of African Colonies under Four European Powers 1946-1951*, thesis of master in arts, Communication, University of Southern California, 1960, p. 82; Tom Rice, *Film for the Colonies, Cinema and the Preservation of the British Empire*, Oakland, University of California Press, 2019.

¹³ Patricia Van Schuylenbergh, « Le Congo sur pellicule, ordre et désordres autour d’une décolonisation (ca.1940-ca 1960) », *Revue d’histoire contemporaine de l’Afrique*, 2021, n° 1, p. 16-38.

France en 1943. Puis s'ensuit la création de l'Académie du cinéma en Tchécoslovaquie (FAMU), l'école de cinéma de Pologne (Łódź), celle de Babelsberg en Allemagne, etc. À partir de la fin des années 1940, on retrouve des étudiants africains dans ces écoles à Paris et Londres, puis à partir de 1960 à Moscou, Los Angeles, Rome, Prague, Berlin ou Łódź. Ces écoles leur offrent la possibilité d'obtenir la pratique, le savoir-faire et la légitimité pour travailler dans le domaine du cinéma.

Deux flux de mobilités étudiantes sont particulièrement intéressants à analyser pour mieux comprendre ce qui distingue ou au contraire rapproche une même génération de cinéastes, tous nés au plus tard dans les années 1940 et ayant connu la décolonisation : les mobilités vers Paris et Moscou. Pourquoi ces deux villes en particulier ? Tout d'abord du fait des politiques adoptées par la France puis l'Union soviétique à destination des étudiants africains¹⁴ et plus particulièrement dans le domaine du cinéma pour que ceux-ci deviennent les ambassadeurs de leur culture aussi bien sur le plan cinématographique qu'idéologique. De plus, les cohortes d'étudiants africains en cinéma dans ces deux pays sont quantitativement plus importantes qu'en Grande-Bretagne, aux États-Unis¹⁵ ou en Belgique, pour la même période, à savoir près d'une centaine parmi les diplômés de l'IDHEC entre 1944 et 1988¹⁶ et tout autant à l'Institut du cinéma de Moscou, le VGIK (Vsesojuznyj gosudarstvennyj Institut Kinematografii), entre 1960 et 1991¹⁷. Par ailleurs, Paris et Moscou ont été des lieux de passage des principales personnalités africaines qui se sont fait les porte-paroles des cinémas africains émergents dans les années qui ont suivi les indépendances, contribuant ainsi à la fabrique de nouvelles représentations de l'Afrique dans un monde postcolonial.

Pour rétablir les conditions de ces deux principaux flux de mobilités étudiantes de la fin des années 1940 à la fin des années 1960, nous nous appuyons spécifiquement sur deux écoles de cinéma, l'IDHEC et le VGIK. Même si celles-ci n'ont pas été les seules écoles de formation aux métiers du cinéma dans ces pays, la conservation et l'accessibilité de leurs archives - l'un conservé aux archives nationales françaises¹⁸, l'autre dans les archives d'État de la Fédération de Russie¹⁹ - tout autant que la notoriété que ces écoles ont pu avoir auprès d'étudiants africains

¹⁴ Pour la France, voir entre autres Fabienne Guimont, *Les Étudiants africains en France, 1950-1965*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Françoise Blum, *Trajectoires militantes et (re)conversions des indépendances africaines. À propos de la FEANF. Que sont-ils/elles devenues ?* HDR, Paris, EHESS, 2016. Concernant les mobilités vers les pays de l'Est, voir C. Katsakioris, *Leçons soviétiques. La formation des étudiants africains et arabes en Union soviétique pendant la guerre froide*, EHESS, 2015 ; Michèle Leclerc-Olive (dir.), « Former des élites : mobilité des étudiants d'Afrique au nord du Sahara dans les pays de l'ex-bloc du socialiste », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 32, 2016, n°2 ; Patrice Yengo et Monique de Saint-Martin (dir.), « Élites de retour de l'Est », *Cahier d'études africaines*, 2017, n°226.

¹⁵ Aux États-Unis il n'existe pas d'école de cinéma nationale. Avant-guerre, c'est d'abord au sein des studios de production, au bas de l'échelle, que l'on commençait sa carrière cinématographique. Puis au sein des départements de cinéma des universités se sont développées des filières de professionnalisation. Pour un aperçu des universités américaines offrant ces formations au début des années 1960, voir Colin Young, « University Film Teaching in the United States : A Survey », *Film Quarterly*, 16/3, 1963, p. 37-47.

¹⁶ Annuaire des anciens élèves de l'IDHEC, Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, FEMIS, Paris, 1994. Signalons qu'il s'agit dans ces statistiques non seulement des diplômés mais également de ceux qui n'ont pas fini leurs études à l'IDHEC.

¹⁷ Estimation réalisée à partir de statistiques datant de 1978 et conservées aux Archives d'État d'Art et de Littérature de la Fédération de Russie (Rossijskij Gosudarstvennyj Arhiv Literatury i Iskusstva – RGALI), f. 2900, op.6, d. 54., et à des données élaborées par l'administration du VGIK dans les années 2000.

¹⁸ A.N., Fonds 20100344 et 20090163 de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) ; Fonds 19930381 du Ministère de la Coopération, Direction de la Coopération culturelle et technique, Sous-direction action culturelle (1952-1978).

¹⁹ Archives du RGALI, fonds 2900 et archives du VGIK. Je tiens à remercier les différentes responsables du VGIK qui m'ont permis d'accéder à ces documents d'archives.

nous incitent à les privilégier. Des interviews réalisées avec d'anciens étudiants parues dans des revues spécialisées ou dans la presse grand public ainsi que des entretiens que j'ai réalisés sont également mobilisés dans cet article. Revenant sur le contexte politique qui a rendu possible ces mobilités étudiantes, nous interrogerons les conditions d'études et de vie de ces jeunes Africains dans les années 1950 et 1960, d'abord en France, puis en Union soviétique, pour finalement mettre en lumière les différences et les points communs de leurs expériences.

Les étudiants africains à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) de 1946 à la fin des années 1960

L'Institut des Hautes études cinématographiques créé en 1943 à l'initiative du cinéaste Marcel L'Herbier et subventionné par l'État français a pour ambition « de substituer la méthode au hasard [des expériences professionnelles du cinéma], encourager les vocations, élargir la connaissance cinématographique »²⁰. Il doit aussi venir élargir l'offre pédagogique que l'École de photographie et de cinématographie créé dans les années 1920 proposait concernant uniquement l'opérateur de prises de vues. Dès son ouverture, l'Institut attire des étudiants du monde entier : Belge, Italien, Roumain, Tunisien, Grec, Chilien, Péruvien, pour n'en citer que quelques-uns. Des étudiants africains originaires de l'Union française ou d'autres colonies et pays d'Afrique – notamment de Tunisie et d'Égypte – fréquentent les bancs de l'Institut dès l'année 1946. L'arrivée de ces étudiants correspond plus largement à l'accroissement des flux de mobilités d'après-guerre. Si, comme Fabienne Guimont l'a écrit, jusqu'à cette date les élèves du secondaire et étudiants africains en France constituaient des cas isolés²¹, leur nombre va croissant dans la décennie qui suit : en 1950 ils étaient 2000, puis ce chiffre doubla deux ans plus tard, atteignant 4000 étudiants dont le tiers de boursiers et enfin 8000 en 1960-61 pour stagner autour de 10 000 jusqu'à la fin des années 1960²². Cette évolution s'explique par l'obligation faite au gouvernement de l'Union française depuis l'adoption de la loi Lamine Gueye en 1946, d'accorder un accès égal à l'enseignement à tous ses citoyens et à l'absence de structures d'accueil sur place : si les années 1950 ont vu l'organisation des premiers centres d'enseignement supérieur, il faut attendre 1957 pour que l'Université de Dakar soit créée, 1960 pour celle de Tananarive, 1961 pour le Cameroun ou 1964 pour la Côte d'Ivoire, dont les structures ne répondent pas toujours aux besoins en termes disciplinaires. Au-delà des indépendances, les circulations estudiantines se prolongent donc avec les anciennes métropoles, même si, à présent considérés comme « étrangers » les conditions d'accueil des Africains évoluent sensiblement.

La cohorte d'étudiants originaires d'Afrique choisissant des disciplines artistiques est loin d'être la plus importante en comparaison de ceux qui intègrent les départements de médecine, pharmacie, lettres ou droit dans les années 1950²⁴. « Le cinéma n'était [...] pas compris dans les priorités de l'époque », rappelait Timité Bassori, maintenu « dans un flou entaché de préjugés défavorables »²⁵ et pas vraiment perçu comme utile au développement des différents pays de l'Union française, du moins dans un premier temps. De fait, peu de bourses sont

²⁰ Institut des Hautes études cinématographiques, *Carrières auxquelles prépare l'Institut des hautes études cinématographiques et conditions d'admission pour l'année 1945*, Éditions Vuibert, Paris, 1945. A.N., Fonds 20100344, art. 53.

²¹ Fabienne Guimont, *Les étudiants africains en France*, op. cit., p. 69-72.

²² Chiffres de l'UNESCO cités par Françoise Blum, *Trajectoires militantes et (re)conversions*, op. cit., p. 37.

²⁴ Les statistiques de l'OCAU pour l'année universitaire 1955-56 présentent près de 150 étudiants boursiers inscrits en médecine ainsi qu'en pharmacie, une cinquantaine en droit et en lettres, contre une vingtaine en Beaux-Arts et une dizaine dans une grande école, sachant que cela n'intègre pas les non-boursiers qui sont plus nombreux dans ces filières. Chiffres cités par F. Blum, *Trajectoires militantes et (re) conversions*, op. cit., p. 43.

²⁵ Timité Bassori, « Soumanou Paulin Vieyra, un pionnier : cinéaste et critique », art. cit., p. 35.

attribuées à des étudiants d’Outre-mer pour venir étudier le cinéma²⁶. Le Sénégalais Anta Abdou Ka obtient en 1951 une bourse de la municipalité de Dakar mais pour venir étudier à l’École d’Organisation économique et sociale et se réoriente par la suite vers le cinéma²⁷. Timité Bassori raconte quant à lui que ce serait sur un malentendu qu’il obtient en 1958 une bourse : la commission d’attribution ayant confondu le sigle de l’IDHEC avec celui de l’École des hautes études commerciales de Paris (EDHEC)²⁸. Quoi qu’il en soit, l’IDHEC peut répondre aux velléités d’Africains souhaitant étudier le cinéma et pour qui aucun lieu de formation n’existe en Afrique²⁹. De 1946 à 1961, près de 50 étudiants – presque exclusivement des hommes - originaires d’Afrique sont inscrits à l’IDHEC³⁰. Ils seront une quinzaine dans les années 1960. Parmi ces étudiants, il est à noter une forte représentativité d’Égyptiens, de Tunisiens et de Marocains, et ce jusque dans les années 1960, que côtoient également des étudiants originaires du Cameroun, de Côte d’Ivoire, du Dahomey, du Sénégal, du Mali et de Madagascar, sans compter quelques étudiants non francophones et européens d’Afrique du Sud ou du Mozambique.

La plupart de ces étudiants, que ce soit avant ou après les indépendances, intègrent l’IDHEC sur « titre » et non par concours, c’est-à-dire qu’ils doivent justifier des deux baccalauréats ou le cas échéant présenter des lettres de recommandation³¹. Le concours est extrêmement sélectif : à titre d’exemple, sur les 161 candidats au concours « Réalisation-production » de 1946, seuls 22 sont admis dont 3 étrangers, tous Égyptiens³². Cette distinction entre étudiants étrangers admis sur concours ou sur « titre » n’est pas anodine et aura un impact sur leurs premiers pas de professionnels : seuls ceux qui ont réussi le concours et sont diplômés de l’IDHEC pourront prétendre à obtenir une carte professionnelle de techniciens de l’industrie du cinéma leur permettant de travailler en France³³. Les autres s’engagent au moment de leur intégration à repartir travailler dans leur pays d’origine. Cette mesure répondait à deux objectifs. Le premier visait à satisfaire aux exigences des organisations syndicales des professionnels du cinéma qui, face à la crise de l’industrie du cinéma français, considéraient ces étudiants étrangers comme une menace. Le second objectif correspondait à penser ces étudiants étrangers comme des vecteur de « la diffusion de la culture française à travers le monde »³⁴.

Cette idée est largement répandue parmi différentes personnalités qui projettent sur ces étudiants africains en cinéma le rôle d’ambassadeur du cinéma français et de la culture

²⁶ Avant les indépendances, les bourses étaient accordées par les Fédérations, les territoires et les municipalités puis après 1960 par le fonds d’aide à la coopération (FAC) ou par les États. Fabienne Guimont rappelle combien l’Office des Étudiants d’Outre-Mer, créé en 1955, orientait de manière très directive le choix disciplinaire des étudiants, duquel dépendait l’octroi d’une bourse. Fabienne Gimont, *Les étudiants africains en France, op. cit.*, p. 58-59.

²⁷ A.N., Fonds 2009063/78, dossier d’Anta Abdou Ka.

²⁸ Timité Bassori, « Soumanou Paulin Vieyra, un pionnier : cinéaste et critique », art. cit., p. 37.

²⁹ Le premier lieu d’enseignement aux métiers du cinéma sur le continent africain sera l’école de cinéma du Caire dont les portes ouvriront en 1959.

³⁰ Annuaire des anciens élèves, Institut des Hautes études cinématographiques (I.D.H.E.C), 4^e édition, 1965, Clermont-Ferrand, Éditions Mont-Louis P.R.. Cécile Boccara, originaire du Maroc et entrée sur titre en 1959 à l’IDHEC, fait figure d’exception parmi les étudiants originaires d’Afrique jusqu’en 1960.

³¹ Les conditions d’admission à l’IDHEC vont évoluer dans le temps. Ainsi dans les années 1960 les étudiants étrangers acceptés « sur titre » doivent suivre, préalablement à la rentrée, un mois de cours de remise à niveau. Puis dans les années 1970, seules quelques places seront réservées aux étudiants étrangers « sur titre » et à condition qu’une bourse de leur gouvernement ou du gouvernement français leur soit accordée.

³² En 1956 sur les 20 candidats au concours « Réalisation-Production », 7 sont admis ; en 1966 sur les 48 candidats, 8 sont admis dont 1 étranger. Statistiques du concours d’entrée à l’IDHEC, A.N., Fonds 20100344/52.

³³ Il s’agit de la carte professionnelle attribuée par le Centre national de la cinématographie.

³⁴ Lettre de Rémy Tessonneau à la sous-direction de la Main-d’œuvre étrangère du ministère du Travail, le 10 décembre 1955. A.N., Fonds 20100344/49.

française. À la direction de l'IDHEC, Marcel L'Herbier considère de manière générale les étudiants étrangers de l'école comme une manne pour la promotion du cinéma français. Ainsi s'en prévaut-il en 1955 lors d'une audition devant le Conseil économique, institution centrale de la IV^e République³⁵ :

[...] Nous n'avons pas de meilleurs ambassadeurs indirects que ces hommes qui, dans leur propre pays peuvent peser sur la conception cinématographique de leurs concitoyens, et, en tous cas, peuvent créer chez eux une sorte de noyau d'intelligence autour du film français ce qui permet quand il vient dans leur propre pays de lui faire une publicité plus justifiée qui peut être d'une efficacité excellente pour le rayonnement de notre production.

Lors de cette même audition, Rémy Tesson, qui contrairement à Marcel L'Herbier n'est pas un homme de cinéma mais un homme de l'administration, perçoit ces étudiants comme les ambassadeurs, non seulement du cinéma, mais de la culture française :

Nous [...] avons créé des débouchés dans certains pays de l'Union française. Nous avons créé des débouchés au Maroc, en Tunisie, au Cambodge ; nous en avons maintenant à Madagascar puisque nous avons cette année notre premier élève malgache³⁶ [...]. Nous avons encore ici deux élèves marocains à qui nous avons fait obtenir des bourses par la direction de l'instruction publique du Maroc et par le Centre cinématographique marocain. Ils constitueront avec le groupe déjà à l'œuvre la base future du cinéma marocain. [...] Nous sommes maintenant en Égypte un groupe d'anciens élèves qui peuvent jouer un grand rôle favorable à la culture française. [...] Nous espérons après avoir formé des élèves dans le monde jaune et dans le monde arabe que nous pourrions aussi en former pour le monde noir. D'ailleurs l'année dernière nous avons eu un élève noir, le premier qui ait accompli sa scolarité complète à l'IDHEC, qui est dahoméen. Je pense qu'il pourra constituer, si l'on peut dire le premier maillon d'une chaîne que nous espérons voir se développer parce qu'enfin, une grande partie de notre activité est orientée vers une action culturelle française sur le plan extérieur à la métropole³⁷.

Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) est ce fameux « dahoméen » évoqué ci-dessus. Contrairement à d'autres étudiants africains, il est déjà présent en France depuis près de quinze ans quand, engagé dans des études de biologie, il décide finalement, après plusieurs expériences de figuration dans des films et la rencontre avec des étudiants de l'IDHEC, de changer de voie. Il entre « sur titre » dans la fameuse école de cinéma parisienne en 1953³⁸ et devient, comme Rémy Tesson le mentionne, le premier étudiant noir à en être diplômé.

Les années 1950 et 1960 sont donc marquées par le passage à l'IDHEC d'étudiants africains qui privilégient la formation en « réalisation-production », plutôt que celle en « son », « décoration » ou « prise de vues ». Cette filière, dont la durée d'études varie de 2 à 3 ans (deux ans d'études et un an de stage), forme des réalisateurs, directeurs de production, régisseurs généraux, monteurs et scriptes. Les enseignements sont répartis entre cours théoriques le matin (culture générale, histoire de l'art, littérature comparée au cinéma, culture cinématographique, etc.) et cours pratiques l'après-midi (mise en scène, prise de vue, découpage, montage, etc.).

³⁵ Pour rappel, le Conseil économique est une institution de la République française dont la mission est d'examiner les propositions et projets de lois relevant de sa compétence.

³⁶ Il s'agirait, d'après nos recherches, de Jean Georges Razakariasa qui débute à l'IDHEC en 1954. Il n'aurait pas poursuivi dans le domaine cinématographique par la suite.

³⁷ Procès-verbal de la rencontre au Conseil Économique de la Commission de la production industrielle, Groupe de travail sur l'Art et l'industrie cinématographique, le 7 décembre 1955, A.N., Fonds 200100344/49.

³⁸ Pierre Haffner, « Quatre entretiens avec Paulin Soumanou Vieyra (III) », *Peuples Noirs, Peuples Africains*, n° 40, 1984, p. 26-40, mis en ligne en 2007, consulté le 19 janvier 2021. URL : https://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa40/pnpa40_04.html#fnB0.

Parmi les enseignants, on compte entre autres les critiques et historiens du cinéma Georges Sadoul et Jean Mitry, le premier se consacrant au cours d'*Histoire du cinéma* et *Méthodes de l'Histoire du cinéma* et le second au cours de théorie du cinéma. Lors des cours de « découpage », les étudiants s'entraînent à des exercices de prises de vues en tentant de reconstituer les plans de films de grands metteurs en scène. Plusieurs travaux de réalisations sanctionnent leur passage dans l'année supérieure : un reportage en 16 mm la 1^{ère} année, un court-métrage en 35 mm durant la seconde. Surtout, étudiantes et étudiants fréquentent assidument la salle de projection de l'IDHEC où ils voient les grands classiques de Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini ou encore d'Howard Hawks, tout autant que la salle de la cinémathèque rue Messine puis celle de la rue d'Ulm. On y discute des positions prises par les jeunes critiques de la revue *Les Cahiers du cinéma* qui deviendront les cinéastes de la Nouvelle vague. Des réalisateurs sont conviés à partager leur expérience avec les professionnels de demain : Jean Renoir, Jacques Tati ou Robert Bresson se prêtent au jeu dans ces années qui nous intéressent.

Tous les étudiants ne finissent pas leurs études et les dossiers individuels des étudiants conservés dans le fonds d'archives de l'IDHEC permettent de mieux appréhender combien cette école de cinéma resta un rêve inabouti pour de nombreux étudiants, africains ou non, qu'ils aient abandonné en cours de route ou bien aient été renvoyés. Anta Abdou Ka, originaire de Zinguichor au Sénégal, est exclu, ainsi que 10 autres étudiants, quelques mois à peine son intégration en 1951 pour absences injustifiées aux cours, ainsi que pour non-paiement des frais d'inscription et non cotisation à la sécurité sociale. Il en va de même pour l'Ivoirien Jacques Melo Kane issu de la même promotion³⁹. Sans élément pour justifier leur comportement, rappelons que les conditions de vie des étudiants africains sont souvent des plus précaires : à leur arrivée en métropole, ils vivent dans des hôtels délabrés du Quartier Latin quand d'autres peuvent avoir la chance d'obtenir une chambre à la Cité internationale universitaire de Paris (CIUP). Certains bénéficient d'une bourse, mais ils en attendent parfois longuement le versement. Enfin d'autres ne vivent que grâce aux subventions familiales. À titre d'exemple, la correspondance concernant Anta Abdou Ka dans les archives de l'IDHEC montre que la bourse de la municipalité de Dakar tarde à venir et le courrier envoyé au nom de l'étudiant à la CIUP revient au secrétariat de l'IDHEC avec la mention annotée sur l'enveloppe « Inconnu à cette adresse », signe probable qu'Anta Abdou Ka avait donné cette adresse à l'administration de l'IDHEC alors qu'il y habitait clandestinement, pratique fréquente dans ce lieu de résidence pour étudiants⁴⁰.

Les indépendances vont venir bousculer les conditions de mobilités et d'accueil des étudiants africains. En effet, 1956 pour la Tunisie et le Maroc, 1958 pour la Guinée, 1960 pour les pays de la Communauté française, puis 1962 pour l'Algérie constituent des ruptures politiques fondamentales. Elles n'empêchent pas pour autant « le rêve communautaire [de survivre] pour ses promoteurs »⁴¹ à la fois sur le plan culturel et sur le plan des circulations estudiantines. En juin 1960, alors mêmes que les indépendances se précisent, le secrétaire d'État aux relations avec les États de la Communauté propose à Rémy Tessonneau de « coordonner » leur action pour le recrutement d'étudiants africains et malgaches à l'IDHEC pour répondre ainsi à la

³⁹ Note sur la radiation des élèves du 28 décembre 1951, A.N., Fonds 2009063/78. Jacques Melo Kane, né en Côte d'Ivoire en 1927, participe - malgré son éviction de l'IDHEC - à différents tournages, comme *Afrique sur Seine* (1955), avec Paulin Soumanou Vieyra, Robert Caristan et Mamadou Sarr. Il meurt accidentellement en 1958 alors qu'il était assistant de mise en scène sur un film de Yves Clampi.

⁴⁰ Guillaume Tronchet, Dzovinar Kevonian, *Campus-Monde, La Cité internationale universitaire de Paris, de 1945 aux années 2000*, Presses universitaires de Rennes, à paraître.

⁴¹ F. Blum, *Trajectoires militantes et (re) conversions, op. cit.*, p. 34.

demande des gouvernements des États de la Communauté qui « auraient manqué de ressources financières pour créer une section cinéma dans leur administration »⁴². Cette aide devrait leur permettre de former des « cadres nécessaires afin que ceux-ci parviennent peu à peu à créer un style cinématographique spécifiquement africain et qu'ils ne soient pas livrés à toutes les initiatives étrangères qui se sont déjà manifestées »⁴³. Ainsi, les années 1960 voient la création d'une structure spécifique d'aide au cinéma pour les pays d'Afrique francophone au sein du Ministère de la Coopération. Ce service technique, instauré par Lucien Patry, un ancien étudiant de l'IDHEC, et dirigée par Jean-René Debrix, ancien directeur adjoint de l'IDHEC de 1945 à 1948, constituera le principal canal de coordination des formations en cinéma entre les pays d'Afrique francophone et la France⁴⁴. Les anciens étudiants africains de l'IDHEC y trouvent une oreille attentive à l'instar de P.S. Vieyra qui parrainera plusieurs Africains au sein de l'IDHEC dans les années 1960, n'hésitant pas à écrire à Jean-René Debrix et Rémy Tesson pour défendre un étudiant qui aurait raté sa 1^{ère} année, afin de lui donner une seconde chance, ou pour accueillir un étudiant qui mériterait une attention particulière⁴⁵. L'objectif de cette structure du ministère de la Coopération est donc d'aider à la production de films, mais aussi à se positionner dans l'offre de formations au cinéma, alors que les États-Unis et surtout les pays communistes commencent à offrir de nombreuses bourses d'étude aux Africains.

Des Africains sur les bancs de la plus vieille école de cinéma au monde, le VGIK de Moscou

Jusqu'alors fortement délimitées aux frontières des empires, les mobilités de formation pour les jeunes Africains désireux de poursuivre leurs études supérieures ou d'acquérir une formation technique, connaissent de nouveaux horizons grâce aux indépendances. Les gouvernements des États d'Afrique doivent combler le vide laissé par le départ des cadres administratifs et experts. L'assistance de nombreux pays est alors la bienvenue. Le gouvernement soviétique, depuis la conférence de Bandung de 1955, les déclarations de non-alignement de certains des pays présents et le déclenchement du processus de décolonisation a entièrement révisé sa politique extérieure envers l'Afrique. L'assistance aux pays du Tiers-Monde est devenue une priorité, répondant d'une part à la compétition idéologique propre à la guerre froide mais également à la doxa communiste concernant le rapprochement avec les pays en lutte contre le colonialisme et le néocolonialisme. Lors de la Conférence des peuples afro-asiatiques qui s'est tenue au Caire en 1957, l'Union soviétique, par la voix de son représentant, s'est déclarée prête à participer activement à la formation sur place ou en URSS d'experts et ce, sans aucune condition en retour, afin de tranquilliser ceux qui craignent une mise sous tutelle idéologique⁴⁶. Cette promesse est tenue dans différents domaines, et l'Union soviétique signe des accords de coopération universitaire avec de nombreux États d'Afrique. Si en 1964 l'Union soviétique est le quatrième pays d'accueil des étudiants d'Afrique sub-saharienne après les États-Unis, la France et la Grande-Bretagne, elle devance les Britanniques à partir de 1979 puis devient le deuxième pays

⁴² A.N., Note du 30 juin 1960, Fonds 19930381/19.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Voir Olivier Barlet, « La coopération française à ses débuts : entretien avec Lucien Patry », 1995, mis en ligne le 17 avril 2019, consulté le 30 mars 2021. URL : <http://afriimages.net/la-cooperation-francaise-a-ses-debuts-entretien-dolivier-barlet-avec-lucien-patry-paris-1995/>; Claire Andrade-Watkins, « France's Bureau of Cinema : Financial and technical Assistance Between 1961 & 1977 – Operations & Implications for African Cinema », *Society for Visual Anthropology Review*, vol 6/2, sept. 1990.

⁴⁵ Voir les archives du service technique du ministère de la Coopération, A.N., 19930381/19.

⁴⁶ Voir Constantin Katsakioris, *Leçons soviétiques*, op. cit., p. 75-76

d'accueil derrière la France à partir de 1988⁴⁷, avant que ce processus ne ralentisse fortement du fait de la chute de l'Union soviétique.

Tout comme en France, les étudiants africains formés dans des disciplines artistiques constituent une minorité par rapport aux étudiants des autres disciplines. Les filières liées à la santé, à l'ingénierie, au droit ou à l'économie étaient largement privilégiées par les gouvernements africains qui envoyaient dans un objectif de professionnalisation leurs étudiants en URSS. Pour autant, les disciplines artistiques n'étaient pas négligées par certains intellectuels et dirigeants politiques africains, qui voyaient la possibilité de former des techniciens pour œuvrer à la médiatisation de leurs politiques. L'URSS n'était-elle pas un modèle à cet égard ? Après la révolution de 1917, le gouvernement soviétique s'était effectivement largement investi dans la production et la distribution de films éducatifs à destination d'une population majoritairement analphabète afin d'accélérer le processus de modernisation du pays. Or la situation semble tout à fait similaire aux lendemains des indépendances à de nombreux intellectuels africains. Ainsi, à partir de la fin des années 1950, des jeunes originaires des différents pays d'Afrique viennent étudier au VGIK, mais également à l'Institut des ingénieurs en cinéma de Leningrad (LIKI) ou encore à l'Institut de théâtre, de cinéma et de télévision de Kiev. Les démocraties populaires, qui participent à la formation des cadres pour le Tiers-monde, voient également l'arrivée d'étudiants africains comme à la FAMU⁴⁸ de Prague, à l'école de cinéma de Łódź⁴⁹ et dans une proportion plus faible, à l'école de cinéma de Berlin-Est. De 1960 à la fin de l'URSS, près d'une trentaine d'Algériens, et autant d'Égyptiens, une dizaine de Guinéens, et autant de Maliens, d'Ethiopiens ou de Marocains et de Soudanais étudièrent au VGIK. On compte également 5 Ghanéens, 2 Burkinabés, 3 Camerounais, 4 Congolais, 3 Mauritaniens, 3 Malgaches et 8 Somaliens qui fréquentèrent les bancs du VGIK jusqu'en 1991⁵⁰.

Leur profil est-il le même que celui des étudiants de l'IDHEC ? Notons d'abord qu'il n'est plus ici question seulement d'étudiants originaires d'Afrique francophone comme cela a été le cas à l'IDHEC jusqu'en 1960 : le spectre géographique est bien plus large, englobant d'autres régions africaines. Le profil de ces étudiants est varié, tout autant que les raisons qui les ont amenés à venir étudier en URSS. Tout comme à l'IDHEC, certains étudiants du VGIK passent le

⁴⁷ Constantin Katsakioris, « Return from the USSR : Soviet-Educated Africans, politics and work, 1960s-2000s », *Canadian Journal of African Studies, Revue canadienne des études africaines*, mis en ligne le 12 février 2021, consulté le 12/03/2021. URL : <https://doi.org/10.1080/00083968.2020.1841012>. Soulignons la difficulté à comparer ces chiffres du fait des différences de normes utilisées par chaque pays ou organisation internationale producteur de statistiques concernant les catégories nationales et géographiques. Ainsi, l'Union soviétique distingue les étudiants d'Afrique subsaharienne des étudiants arabes alors que parmi ces derniers on compte les Algériens, Marocains, Tunisiens, Soudanais et Égyptiens. De même, les données quantitatives accessibles font parfois état des étudiants diplômés, quand d'autres font références aux mobilités étudiantes qui n'impliquent pas forcément que l'étudiant ait été au bout de son cursus.

⁴⁸ Voir Olivier Hadouchi, « Mohammed Lakhdar-Hamina and Boubaker Adjali: The Careers of two Algerian filmmakers who attended FAMU », in Tereza Stejskalova (dir.), *Filmmakers of the World, Unite! Forgotten Internationalism, Czechoslovak Film and the Third World*, Prague, Transit, 2018, p. 123-135.

⁴⁹ À Łódź, où se trouvait la principale école de cinéma de la république démocratique de Pologne, 8 étudiants d'Afrique sub-saharienne, et 16 d'Afrique du Nord y ont étudié surtout dans les années 1970. Voir Marie Pierre-Bouthier, « Transnational route of Moroccan filmmakers : Studying in socialist Poland in the 1960s-70s, rather than in postcolonial France? », *International Journal of African Historical Studies*, à paraître prochainement, et l'exposition virtuelle de Léa Morin sur les cinéastes Mohamed Abdelkrim Derkaoui, Mostafa Derkaoui, Abdellah Drissi, Karim Idriss et Abdelkader Lagtaa : <https://cinima3.com/3-4-Le-Cinema-s-insurge>.

⁵⁰ Pour une analyse plus précise sur le cas des étudiants africains au VGIK, voir Gabrielle Chomentowski « Filmmakers from Africa and Middle East trained at VGIK during the Cold War », *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol 13/3, 2019, p. 189-198.

concours de cette école très sélective⁵¹, quand d'autres y sont intégrés d'office à la suite d'accords interétatiques. Plusieurs de ces jeunes, âgés de 18 à 25 ans comme à l'IDHEC, ne connaissent rien du cinéma soviétique ni du VGIK, avant d'y arriver : attirés par la promesse d'une éducation gratuite et sélectionnés par leur gouvernement pour bénéficier d'une bourse, ils partent sans savoir précisément la spécialité qu'ils choisiront. Le marocain Mohammed Abouelouakar obtient ainsi une bourse d'étude pour venir en URSS en 1966 alors qu'il n'a que 19 ans avec l'espoir d'étudier les « arts visuels »⁵². Ce sont ses enseignants de l'année préparatoire qui, au vu de ses compétences artistiques, lui conseillent de tenter le concours du VGIK. Les étudiants originaires de pays africains « socialistes », comme le Mali et la Guinée, ou ceux ayant établi des relations privilégiées avec l'URSS, comme l'Éthiopie et l'Algérie, sont envoyés par leur gouvernement, avec l'objectif de travailler à leur retour dans les institutions d'État. Michel Papatakis – considéré comme un des piliers du cinéma éthiopien – Getachew Terreken et Tafesse Jara, viennent en URSS au début de l'année 1961 spécifiquement pour étudier le cinéma à la demande du Ministère de l'Information d'Éthiopie⁵³. La Guinée envoie également plusieurs jeunes hommes en ce début des années 1960, parmi lesquels Himi Sylla, Mamadou Touré et Costa Diagne qui devaient venir alimenter les professionnels de l'institution étatique de cinéma de Conakry. Mais certains étudiants sont venus étudier au VGIK de leur plein gré : le cinéaste malien Souleymane Cissé sollicite une bourse pour étudier au VGIK en 1963 après y avoir reçu une première formation de projectionniste en 1961⁵⁴.

La durée d'enseignement en Union soviétique est beaucoup plus longue que celle à l'IDHEC. D'abord, contrairement aux étudiants africains se rendant en France et majoritairement francophones, tous les étudiants étrangers arrivant en Union soviétique doivent passer de 6 mois à 1 an à apprendre le russe dans un établissement d'enseignement supérieur. Ils intègrent en suite le VGIK dont les enseignements sont répartis en sept filières : opérateur, réalisateur, acteur, scénario, décoration, économie du cinéma et critique. Pour les cinq années du cursus, chaque étudiant est affilié à un groupe qui était encadré par un cinéaste de renom comme Mikhaïl Romm ou Roman Karmen. S'ensuit généralement un stage dans un studio de cinéma ou une formation supplémentaire dans un département de l'Institut. C'est donc jusqu'à 7 années que ces étudiants passent en URSS. Quelques étudiants font des séjours beaucoup plus courts en fonction des accords passés entre États : par exemple, trois étudiants de la République démocratique du Congo restent seulement de 1971 à 1973 en tant que stagiaires au département prises de vue⁵⁵. Quant aux enseignements, ils se conjuguent en cours théorique (musique de film, histoire du cinéma soviétique et étranger, etc.), cours pratiques propres à chaque département (prise de vue, mise en scène, décor, composition photographique, etc.), cours plus généraux (littérature russe et étrangère, histoire russe) et également formation politique (économie et marxisme-léninisme). Mais une grande partie des étudiants étrangers, jusqu'aux évènements de 1968 à Prague, sont dispensés de ces enseignements politiques. De nombreuses projections sont organisées au VGIK, nourrissant ainsi la culture cinématographique des

⁵¹ Contrairement à l'IDHEC où les étudiants devaient réaliser plusieurs dissertations, les modalités de concours du VGIK consistaient en la présentation d'un dossier consacré au parcours antérieur, un exposé sur les motivations de candidature suivi de questions de culture générale et enfin un exercice d'improvisation d'acteur ou de mise en scène. Pour autant ce concours était très sélectif.

⁵² Archives du VGIK, d. 260, Mohamed Abouelouakar, p.12 et entretien réalisé par l'auteur avec le cinéaste en janvier 2018 à Berlin.

⁵³ Archives du VGIK, d. 2172, d. 2390 et 2427 de Michel Papatakis, Getachew Terreken et Tafesse Jara. Cinq ans plus tard, Desta Tadesse et Tefferi Busuaechu, deux autres Éthiopiens, suivent les pas de leurs aînés.

⁵⁴ Sandra Onana, « Souleymane Cissé, Malien aux pays des Soviets », *Libération*, 29 avril 2020, p. 24-25.

⁵⁵ Liste des étudiants étrangers fournie par l'administration du VGIK. Source à utiliser avec beaucoup de précautions : de nombreuses erreurs s'y trouvent, constatées en croisant différentes sources et en interrogeant les anciens étudiants sur leur parcours.

étudiants : il s'agit soit de films réalisés par les enseignants-cinéastes qu'ils présentent en avant-première à leurs étudiants, soit des films soviétiques et étrangers qui sont diffusés en exclusivité dans l'école. Discussions et débats animent alors ces séances entre enseignants et étudiants sur la manière de concevoir un film, les premiers invitants les seconds à les critiquer, pratique que certains gouvernements des pays du Tiers-monde n'avaient pas imaginées en envoyant leurs ressortissants étudier en URSS.

Les conditions de vie des étudiants africains en URSS sont tout à fait différentes à plusieurs points de vue de celles des Africains à Paris. Rappelons tout d'abord que tous ces étudiants reçoivent une bourse de 90 roubles par mois, allouée soit par l'URSS soit par leur gouvernement. Cette bourse est supérieure à celle reçue par les étudiants soviétiques, ce qui ne va pas sans provoquer un certain ressentiment à l'égard des étudiants africains, déjà victimes de préjugés racistes. Car si théoriquement, comme la propagande l'affirme, l'Union soviétique est le pays de l'amitié entre les peuples, le racisme existe bel et bien. En témoignent des agressions verbales et physiques dont sont victimes les étudiants africains et dont la presse étrangère se fait l'écho. Le cas le plus connu, est celui d'un étudiant ghanéen retrouvé mort près de Moscou en 1963, et qui déclencha des manifestations parmi les étudiants africains en URSS⁵⁶. Par ailleurs, si en France, la question du logement restait problématique, en URSS et de surcroît au VGIK, les étudiants sont d'office logés à la résidence universitaire de l'école. Ces conditions de vie bien plus avantageuses que celles des étudiants en France – l'assurance d'une bourse et d'un logement – ont pour contrepartie un encadrement par les institutions politiques en URSS bien plus strict qu'en France. Dans un État où la surveillance est le lot commun de tous les citoyens, les étudiants étrangers font également l'objet de rapports réguliers de la part de l'administration de leur établissement d'enseignement ou d'étudiants soviétiques, concernant leur perception de la vie en URSS ainsi que leurs prises de positions sur la politique du gouvernement soviétique.

Néanmoins, les témoignages des anciens étudiants du VGIK laissent penser que leur situation est tout à fait singulière par rapport à leurs compatriotes d'autres disciplines : partageant leur chambre et leur temps avec des étudiants dont la passion pour le cinéma était commune, ils nouent de solides liens d'amitié avec des étudiants soviétiques ou étrangers. Ainsi, Rodion Nakhapetov, étudiant soviétique dans le département « acteur » du VGIK se rappelle des discussions sans fin sur la Nouvelle vague qu'il partageait avec Costa Diagne, étudiant guinéen, diplômé en 1966⁵⁷. Intégré dans le département réalisation, ce dernier fait d'ailleurs participer son ami Rodion Nakhapetov dans au moins deux de ses films d'étudiant. Le cinéaste malien Souleymane Cissé, alors étudiant au département prise de vues de 1963 à 1969, évoque dans ses souvenirs et non sans nostalgie les « surprises-parties » où l'on dansait jusqu'à 6h du matin⁵⁸. Enfin, plusieurs étudiants venus d'Afrique scellèrent leur destin à la Russie en épousant des femmes soviétiques, comme ce fut le cas par exemple pour Michel Papatakis et Mohamed Abouelouakar.

Penser le cinéma pour l'Afrique : deux flux de mobilités étudiantes pour un même objectif

⁵⁶ Voir à ce propos Julie Hessler, « Death of an African student in Moscow, Race, Politics and the Cold War », *Les Cahiers du monde russe*, mis en ligne le 1^{er} janvier 2006, consulté le 30 mars 2021, <https://doi.org/10.4000/monderusse.9591>.

⁵⁷ Entretien par mail de l'auteur avec l'acteur, réalisateur et producteur Rodion Nakhapetov, le 4 octobre 2018. R. Nakhapetov a joué dans deux des films d'étudiant de Costa Diagne (1939-1994).

⁵⁸ Sandra Onana, « Souleymane Cissé, Malien au pays des Soviets », art. cit., p. 24-25.

Qu'est-ce qui distingue, à la fois sur le plan de la formation, de leur identité artistique, de leur devenir, ces étudiants africains ayant fait leurs premiers pas dans le cinéma en France et en Union soviétique ? Bien entendu le contexte politique dans lequel s'est déroulée leur formation est tout à fait différent, les premiers étant confrontés pendant les années 1950 aux décolonisations politiques et culturelles quand les seconds découvrent après les indépendances la vie dans un pays socialiste, dont ils ne maîtrisent ni la langue ni les codes culturels. Alors que lui-même est diplômé de l'IDHEC et qu'il a consacré sa vie au cinéma, P.S. Vieyra a rétrospectivement porté un œil très critique sur la formation parisienne :

J'ai remarqué que ceux qui ont reçu une formation supérieure en matière de cinéma, ceux qui ont fait l'I.D.H.E.C. par exemple, ont reçu un enseignement tel qu'ils ont souvent été gelés dans leur élan de création... Ils se disent qu'ils ont reçu des normes qu'il faut respecter pour faire un film, que si ces normes ne sont pas respectées ils ne peuvent rien faire... Pratiquement ceux qui ont fait l'I.D.H.E.C. se sont tournés vers d'autres activités⁵⁹.

Au contraire, il loue la capacité de ceux qui ont réussi à dépasser ce carcan esthétique et technique très normatif et dont « la foi, l'expérience, le talent », la culture et « une formation très solide » - sous-entendu sur le plan cinématographique et idéologique – ont pu donner de grands films. Souleymane Cissé, diplômé du VGIK ou Sembène Ousmane et Sarah Maldoror, stagiaires auprès du réalisateur Mark Donskoï à Moscou, sont d'après lui des exemples de la réussite de cette formation⁶⁰. Si les témoignages sur la qualité de l'enseignement au VGIK sont assez récurrents, comparativement à ceux concernant la formation à Paris, il nous semble néanmoins délicat d'en tirer des conclusions tranchées, tant les expériences en fonction du pays d'origine, des années d'études, du ressenti de l'étudiant peuvent varier. Par contre, il est un trait commun à tous ces étudiants formés à Paris et Moscou dans les années 1950 et 1960 qui attire notre attention, à savoir l'homogénéité des thèmes travaillés dans leurs travaux d'étudiants. En effet, leurs films, de part et d'autre du rideau de fer, mettent en scène les conditions de vie des étudiants africains dans leur pays d'accueil et leurs difficultés face à la situation migratoire. Ainsi, du côté de la France, P.S. Vieyra dans son court-métrage de fin d'étude *C'était il y a quatre ans* (1954) ainsi que dans le film *Afrique-sur-Seine* (1955) met en scène des étudiants africains à Paris, partagés parfois entre nostalgie et vie de bohème. En 1962, le Camerounais Jean-Paul Ngassa suit les pas de ces compatriotes dans *Aventure en France* (1962)⁶¹ et l'Ivoirien Désiré Ecaré, à peine diplômé de l'IDHEC, réalise *Concerto pour un exil* (1968), portraits cinématographiques des étudiants africains. Du côté des étudiants formés en URSS, les Guinéens Bob Sow et Kalil Touré, stagiaires au studio documentaire de Moscou en 1959, réalisent quatre ans après P.S. Vieyra un court-métrage sur la vie des étudiants africains dans la capitale (*Cet hiver là à Moscou*, 1959)⁶². Le Guinéen Costa Diagne en 1965 suit les pérégrinations d'un étudiant dans une exposition d'art africain où il est interpellé par un masque qui lui rappelle ses racines africaines (*Les Hommes de la danse*, lauréat au Festival des Arts nègres de Dakar en 1966). Souleymane Cissé, à travers un étudiant africain en médecine à Moscou, interroge pour sa part la confrontation entre traditions ancestrales et modernité technique (*L'Aspirant*, 1968).

⁵⁹ Pierre Haffner, « Quatre entretiens avec Paulin Soumanou Vieyra (II) », *Peuples Noirs, Peuples Africains*, n° 38, 1984, p. 41-42, mis en ligne en 2007, consulté le 19 janvier 2021. URL : https://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa38/pnpa38_04.html#haut.

⁶⁰ Pierre Haffner, « Quatre entretiens avec Paulin Soumanou Vieyra (III) », *Peuples Noirs, Peuples Africains*, 1984, n° 39, p. 88-104, mis en ligne en 2007, consulté le 19 janvier 2021. URL : https://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa39/pnpa39_05.html#haut

⁶¹ Jean-Marie Mollo Olinga, « Le cinéma camerounais, en lumières et ombres », *Africultures*, vol. 60, 2004, n° 3, p. 115-118.

⁶² Nous n'avons malheureusement pas encore pu retrouver ce film.

Outre les impressions de « cette aventure ambiguë », telle que l'écrivain Cheikh Hamidou Kane a qualifié l'expérience migratoire⁶³, le développement et le devenir du cinéma africain occupe largement l'esprit des étudiants en cinéma de Paris ou Moscou. Ainsi dans son mémoire de fin d'étude – « Le cinéma en A.O.F. » - P.S. Vieyra ne se limite pas à décrire la situation du cinéma en Afrique occidentale française, mais appelle dès 1954 à l'appropriation des outils cinématographiques par les Africains⁶⁴. Actif, il anime avec d'autres un ciné-club à la Sorbonne, participe au Groupe Africain du cinéma, et tient une rubrique régulière sur le cinéma dans *Présence Africaine*. Son premier article « Le cinéma français parle au nom de l'Afrique » (1956) plaide pour la naissance d'un cinéma africain venant contrer les films des Français qui parlent au nom des Africains. Il appelle à une plus grande liberté d'expression pour les techniciens de cinéma, à une augmentation des bourses pour venir étudier le cinéma en France, et à la création de ciné-clubs en Afrique en proposant « un cinéma de qualité »⁶⁵. Ses prises de position témoignent du regard critique qu'il porte alors sur la politique coloniale française qui, « si on ne parle plus d'Empire, de colonies, mais d'Union française et de France d'Outre-mer [...] quant au fond, est restée identique à elle-même »⁶⁶. Proche de la SFIO puis du Parti communiste français, P. S. Vieyra se trouve des affinités avec Sembène Ousmane, membre du PCF depuis les années 1950, et lié avec différentes personnalités d'Union soviétique depuis sa participation à la Conférence des écrivains d'Asie et d'Afrique à Tachkent en octobre 1958⁶⁷. Prolongeant la réflexion de son aîné, Sembène Ousmane dit la nécessité de traiter, dans les films, de la réalité africaine pour décoloniser les esprits et d'affirmer à propos des cinéastes africains que « Notre action, notre devoir est de prolonger le chemin de la cinématographie africaine »⁶⁸. D'ailleurs, qu'ils aient été formés à Paris ou à Moscou, les anciens étudiants en cinéma se retrouvent au travers de différentes initiatives pour développer les structures du cinéma africain dans les années suivantes, comme l'Organisation des cinéastes sénégalais en 1966, celle des experts du cinéma de l'Organisation commune Afrique, Malgache et Mauricienne en 1971 (OCAM) puis la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI)⁶⁹ en 1971-1972.

Enfin, comme nous l'avons indiqué plus haut, tant les étudiants africains de l'IDHEC que du VGIK ont l'obligation à la fin de leurs études de retourner dans leur pays d'origine, du fait soit de leur statut d'étudiant entré « sur titre » à l'IDHEC, soit du fait des accords universitaires avec l'Union soviétique. À leur retour, face à l'absence d'industrie du cinéma, du peu d'opportunités professionnelles, voire du discrédit porté au cinéma, nombreux sont ceux à devenir des « fonctionnaires » du cinéma ou de la télévision, au service des nouvelles élites dirigeantes. P.S. Vieyra raconte : « En fait, lorsque je suis revenu de l'I.D.H.E.C., j'étais confronté à un travail purement administratif – ça aussi ça peut tuer la vocation ! Le cinéma

⁶³ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

⁶⁴ Mémoire de fin d'étude intitulé « Le cinéma en AOF » (1955), évoqué dans Françoise Pfaff, « Paulin Soumanou Vieyra pionnier de la critique et de la théorie du cinéma africain », *Présence africaine*, 2007, n° 170 : *Cinquante ans de cinéma africain. Hommage à Paulin Soumanou Vieyra*, p. p. 27.

⁶⁵ Paulin Vieyra, « Le cinéma français parle au nom de l'Afrique », *Présence africaine*, décembre 1956-janvier 1957, n° 11, p. 145.

⁶⁶ Paulin Soumanou Vieyra, « Propos sur le cinéma africain », *Présence africaine*, octobre-novembre 1958, n° 22, p. 111.

⁶⁷ Voir Françoise Blum, Gabrielle Chomentowski et Constantin Katsakioris, « Au cœur des réseaux africano-soviétiques : exposé et correspondances », *Sources*, à paraître.

⁶⁸ Interview de Semion Tchertok avec Sembène Ousmane, in Semion Tchertok, *Natchalo kino chernoï afriki* [Le début du cinéma d'Afrique noire] édité par Soûz kinematografistov SSSR [Union des cinéastes d'URSS], Moscou, 1973, p. 57.

⁶⁹ Clément Tapsoba, « Cinéastes d'Afrique noire : parcours d'un combat révolu » in Catherine Ruelle (dir.), *Afriques 50 : Singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 147-151.

n'était pas tellement considéré, il fallait affirmer que nous n'étions pas des farfelus, que nous avions une formation solide »⁷⁰. Il est nommé en 1958 chef de la section cinéma du Haut-Commissariat en A.O.F. puis de celle de la Fédération du Mali⁷¹ jusqu'à son démantèlement. Après l'indépendance du Sénégal en 1960, il cumule plusieurs fonctions : chef de la section cinéma du Ministère de l'Information du Sénégal, responsable de la réalisation des Actualités cinématographiques hebdomadaires sénégalaises, en plus d'activité d'initiation au cinéma à la Maison des Jeunes de Dakar⁷². Les Sénégalais Blaise Diagne et Yves Diagne s'engagent également au près des services cinématographiques d'État du Sénégal au début des années 1960. Le camerounais Jean-Paul N'Gassa (promotion 1960-62) devient directeur de Cameroun-Actualités et du service Cinéma à Yaoundé. De même, dans d'autres pays, les anciens de l'IDHEC se mettent au service des nouveaux gouvernements. Parmi les dix-huit Marocains intégrés à l'IDHEC entre 1949 et 1962, plusieurs d'entre eux travaillent par la suite pour le Centre cinématographique marocain (CCM), à l'image d'Ahmed Belhachmi, qui en est le 1^{er} directeur, ou Mohamed Afifi, qui en devient le directeur adjoint à son retour de Paris ou Larbi Bennani, chef de Production au CCM. Ils sont seize Tunisiens à étudier à l'IDHEC pour la même période, devenant pour la plupart réalisateur ou caméraman pour la télévision tunisienne.

Il en va de même pour la plupart des étudiants formés au VGIK : les guinéens Bob Sow, Kalil Touré, Mandjou Touré, Himi Sylla ou Costa Diagne, tous formés de 1959 à 1966, intègrent la seule institution du cinéma du pays, produisant essentiellement des films d'actualités ou documentaires correspondant à la ligne idéologique sous Sékou Touré. Plusieurs étudiants éthiopiens deviennent également les professionnels du cinéma attitrés du pouvoir sous Mengistu. Mais tous, qu'ils aient été formés à Paris ou Moscou, se retrouvent confrontés à un manque de moyen les empêchant de créer, ou à un contrôle étatique aussi bien dans le traitement des sujets abordés que dans les formes esthétiques utilisées dans leurs films, voire à une répression politique féroce. Le Marocain Mohamed Abouelouakar diplômé du VGIK en 1971 voit ses films censurés au Maroc, et Souleymane Cissé est brièvement emprisonné par le gouvernement malien après la sortie de son film *Den Muso* en 1975. Quant aux Guinéens formés à Moscou, parmi lesquels Costa Diagne, victimes de la paranoïa de Sékou Touré après l'intervention militaire portugaise, ils sont arrêtés en 1971 et envoyés au camp Boiro, sonnait le glas d'une promesse cinématographique en devenir. De même en Éthiopie, avec l'arrivée du Derg, le réalisateur Tefferi Buzuauchu doit se réfugier en Grande-Bretagne et Desta Tadesse, qui avait été nommé chef du département développement du cinéma ainsi que de la censure des films, est assassiné pendant les répressions politiques⁷³.

Conclusion

Observer sur une période de vingt ans (1945-1965 et au-delà) les mobilités internationales d'étudiants engagés dans un même projet professionnel et selon deux trajectoires différentes (France – Union soviétique), permet par une perspective plus large de mieux cerner les intentions des acteurs institutionnels qui ont encadré ces formations et de reconstituer des réseaux qui ont pu perdurer après ces années d'études. En France, dès les années 1950, l'IDHEC

⁷⁰ Pierre Haffner, « Quatre entretiens avec Paulin Soumanou Vieyra (III) », *op.cit.*

⁷¹ La Fédération du Mali est une organisation politico-administrative créée en janvier 1959 et réunissant l'actuel Sénégal, le Soudan français (actuel Mali), la Haute-Volta et le Dahomey, et qui éclata en 1960.

⁷² Annuaire des anciens élèves, Institut des Hautes études cinématographiques (I.D.H.E.C), 4^e édition, 1965, Clermont-Ferrand, Éditions Mont-Louis P.R., p. 384.

⁷³ Dennis Austin, *Politics in Africa*, Manchester University Press, 1978, p. 154; Aboneh Ashagrie Zieyesus, « Ethiopian Cinema in the Era of Barrack Socialism (1974-1991) », *Cultural and Religious Studies*, vol. 8, 2020, n° 1, p. 14-27.

a porté une attention particulière à l'accueil des Africains, cherchant à rattraper le retard que la métropole avait pris dans la formation de professionnels du cinéma, et élaborant déjà les prémices de la politique de coopération de l'après 1960. Ces étudiants devaient devenir « l'élite cinématographique africaine »⁷⁴, tout autant que les ambassadeurs de la France. L'arrivée sur le marché des formations des pays communistes permises par les indépendances déplaît fortement en France, qui y voit presque une ingérence dans ses affaires intérieures.

Longtemps, les cinéastes africains formés en Union soviétique seront perçus uniquement sous l'angle de l'endoctrinement idéologique, sans prendre en considération la qualité de la formation reçue. Il faut dire que nombre d'entre eux n'eurent pas le loisir de défendre leurs connaissances en matière de cinéma et l'originalité de leur regard de cinéaste, car du fait de la répression ou de la censure, ils furent condamnés au silence, et l'histoire de ces formations à l'Est fut longtemps invisibilisée. D'autres, comme Paulin Soumanou Vieyra, Sembène Ousmane, Souleymane Cissé, Sarah Maldoror se firent les tribuns des cinémas africains. Loin de se sentir en concurrence, les étudiants formés en France et à Moscou, se sont rencontrés à l'occasion de festivals de cinéma, se trouvant de nombreux points communs dans la manière de faire des films et de parler des sociétés africaines, partageant leurs expériences intimes de la migration, et transcendant ainsi les murs idéologiques que semblaient voir les élites politiques. Un travail important de dépouillement d'archives en France comme en Russie, ainsi que la recherche de films de ces étudiants restent à faire afin d'exhumer l'histoire de ces cinéastes souvent méconnus.

⁷⁴ Terme utilisé par le secrétaire d'État aux relations avec les États de la Communauté à Rémy Tessonneau. A.N., Note du 30 juin 1960, Fonds 19930381/19.