

Les arts de faire bureaucratique(s) de Nollywood Guildes, associations, (in)formalisations et légitimation d'un cinéma nigérian

Anouk Batard

Émulations - Revue de sciences sociales, 2021, n° 37, « Associations et bureaucratisation : perspectives africaines ».

Article disponible à l'adresse suivante

<https://ojs.uclouvain.be/index.php/emulations/article/view/batard>

Pour citer cet article

Anouk Batard, « Les arts de faire bureaucratique(s) de Nollywood. Guildes, associations, (in)formalisations et légitimation d'un cinéma nigérian », *Émulations*, n° 37, Mise en ligne le 19 mars 2021.

DOI : 10.14428/emulations.037.06

Distribution électronique : Université catholique de Louvain (Belgique) : ojs.uclouvain.be

© Cet article est mis à disposition selon les termes de la Licence *Creative Commons Attribution, Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International*. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Éditeur : Émulations – Revue de sciences sociales / Presses universitaires de Louvain
<https://ojs.uclouvain.be/index.php/emulations>

ISSN électronique : 1784-5734

Les arts de faire bureaucratique(s) de Nollywood

Guildes, associations, (in)formalisations et légitimation d'un cinéma nigérian

Anouk Batard¹

[Résumé] Cet article explore, par l'ethnographie, l'hétérogénéité des arts de faire bureaucratique(s) de producteurs audiovisuels ouest-africains relativement autonomes, qui se sont émancipés avec succès de la télévision publique nigériane au moment de l'ajustement structurel. Au travers d'associations professionnelles, une fragile élite auto-proclamée du cinéma nigérian déploie des formes d'adaptation créative devant « faire avec » les processus de bureaucratisation de la société. Ces praticiens se réapproprient, voire contournent, des formes de bureaucratisation, tout en « faisant bureaucratique », c'est-à-dire en se (re)présentant tout disposés à mettre en œuvre des normes issues des modèles de la démocratie libérale et du capitalisme global. Finalement, la bureaucratisation de Nollywood se caractérise par la régulation de cet espace réputé informel saisi comme marché au service de l'État-nation.

Mots-clés : Nollywood, Nigeria, guildes et associations, bureaucratisation par le bas, régulation, légitimation.

The arts of practicing bureaucratization in Nollywood: Guilds, associations, (in)formalizations and legitimation of a Nigerian cinema

[Abstract] This article uses ethnography to explore the heterogeneous arts of practicing bureaucratization of relatively autonomous West-African movie producers who have successfully emancipated from public television in the context of structural adjustment. Through the uses of guilds and associations, a fragile self-proclaimed elite of Nigerian cinema unfolds forms of creative adaptation dealing with the processes of bureaucratization of society. As these practitioners have to invent ways of “making do” bureaucratization, they reappropriate it and even circumvent some of its forms. At the same time, they “play bureaucratic”, that is to say they showcase themselves as willing to practice norms that come from the models of both liberal democracy and global capitalism. The bureaucratization of Nollywood actually turns out as the regulation of this allegedly informal space as a market working for the nation-state.

Keywords: Nollywood, Nigeria, guilds and associations, bureaucratization from below, regulation, legitimation.

« Il y a des structures, des organisations qui régissent Nollywood... Ce n'est pas un libre-marché ouvert à n'importe qui². » Au cours de notre entretien qu'il sait être le

¹ Sciences Po Toulouse, LaSSP, France.

² Entretien avec Bond Emeruwa, Kilo, Surulere, Lagos, 14 octobre 2010.

Je remercie les enquêté·e·s nigérian·e·s qui ont participé à mon terrain ainsi que les relecteur·trice·s critiques m'ayant accompagnée dans la rédaction de cet article : les coordonnateur·trice·s de ce dossier, en particulier Laure Carbonnel, les évaluateurs anonymes et le comité de rédaction de la revue *Émulations*, mais aussi Florence Brisset-Foucault, Eric Darras et Jesse W. Shipley, pour leurs commentaires et discussions sur diverses versions préliminaires.

tout premier de mon enquête ethnographique sur le cinéma nigérian (surnommé Nollywood à l'international)³, le président de la guilde des réalisateurs du Nigeria se montre « souci[eux] de réfuter le préjugé⁴ » selon lequel il s'agirait d'un marché non régulé. À rebours des représentations courantes, il liste scrupuleusement une instance par métier : l'association des producteurs, la guilde des réalisateurs, celles des acteurs, des scénaristes, des créateurs artistiques, la société des chefs opérateurs, et celle des monteurs. À ce moment-là, fin 2010, rien n'a été écrit à leur propos ; et depuis, elles n'ont fait l'objet que de trop rares et brèves analyses (Bud, 2014 ; Miller, 2016 ; Obiaya, 2012).

Se pencher sur ces associations professionnelles permet pourtant d'explorer « la "bureaucratization du monde" [en train de se faire] au cœur même de ce qui devrait être son antipode : à savoir le secteur dit "informel" de la société politique et économique » (Bayart, 2013 : 292). Le marché des films nigériens a, en effet, la réputation d'avoir émergé à l'écart des dispositifs officiels (notamment de la fiscalité), grâce à des pratiques de contournement du droit (Miller, 2016), à partir d'une « technologie non régulée » (Haynes, 2016 : 14), en appui sur une « infrastructure du piratage » (Larkin, 2005), en empruntant essentiellement les circuits de l'économie informelle (Lobato, 2012) de commerçants locaux. Bientôt dénommés *marketers*, ces derniers jouent un rôle historiquement clé côté financement et distribution des films. Considérés puissants, ils sont toutefois volontiers dénigrés pour leurs pratiques jugées informelles, non professionnelles et opaques (Miller, 2016). Leurs organisations corporatistes ont d'ailleurs été oubliées de la liste, qui m'avait été énoncée par un président de la guilde des réalisateurs décidément tout disposé à démentir l'image que les Occidentaux se font de ce secteur de production culturelle.

Singulièrement composé de quantité de sociétés privées locales de petite taille qui produisent et/ou distribuent des films sur cassettes (puis CD), ce nouvel espace de production audiovisuelle apparaît au début des années 1990 dans un contexte de désengagement ou, plus largement, de « privatisation » de l'État (Hibou, 1998 ; 1999). Le

³ Initié par un séjour de deux ans au Nigeria (2010-2012) et complété par six semaines supplémentaires (fin 2014), mon terrain est centré à Lagos, sur le pôle de la production le plus exposé à l'international. J'ai toutefois une certaine compréhension de la situation locale et transnationale plus générale, car mon ethnographie est devenue multisituée grâce à mes recherches menées ponctuellement non seulement à Ibadan, où je résidais, en *Middle Belt* (Abuja, Jos), au sud-est (Owerri) et dans le sud-sud (Benin city, Port Harcourt, Uyo), mais aussi en dehors du Nigeria, au Burkina Faso, en Europe et aux États-Unis. À distance, j'ai utilisé les technologies de communication pour entretenir mes relations avec mes enquêtés nigériens et poursuivre ma recherche. Mes entretiens se sont déroulés en anglais. Lors de mes observations participantes, les locuteurs passent fréquemment de l'anglais au pidgin (créole devenu *lingua franca* dans le sud du Nigeria), et réciproquement. Ils s'expriment plus marginalement dans d'autres langues locales comme le yoruba ou le igbo, qu'ils maîtrisent diversement et pratiquent surtout en groupe majoritaire. Je me suis rapidement familiarisée avec le pidgin ; en revanche, en yoruba et en igbo, je ne sais qu'exprimer les salutations d'usage et distinguer l'une de l'autre.

⁴ Cette disposition rappelle en effet celle relevée par Pierre Bourdieu (1979 : 440) concernant, en France, des « membres des classes populaires comme des ethnies dominées » qui développent des « goûts de nécessité » dans un souci de « démentir l'image que les dominants se font de la classe dont ils font partie ».

gouvernement nigérian suit les normes libérales recommandées par la communauté internationale et, au milieu des années 1980, met en place un Programme d'ajustement structurel souvent cité comme ayant eu un lourd impact sur la production culturelle locale : facteur majeur, d'abord de la ruine de la production cinématographique, puis du déclin de la production télévisuelle et théâtrale et, enfin, de l'émergence et de l'expansion de la production vidéo (Haynes, 1995). Celle-ci se développe initialement sans soutien institutionnel direct, ni du secteur public ni du secteur privé nigérian, ni de l'action culturelle bilatérale ou multilatérale, et en dehors des dispositifs et réseaux (étatiques et marchands) de la politique audiovisuelle extérieure française qui dominent les cinémas du Sud (Lecler, 2017) ainsi que l'audiovisuel africain (Hoefert de Turégano, 2005).

L'autonomie si célébrée de ce nouveau marché doit toutefois être nuancée. Les producteurs capitalisent en effet sur des ressources (formation, production, création d'un public) provenant largement de l'investissement de l'État dans l'audiovisuel public dans les années 1960-1970. La « révolution vidéo » (Saul, Austen, 2010) s'est faite à la fois grâce à l'action passée de l'État et en raison de son retrait, lequel ressemble davantage à un repositionnement. Finalement, Nollywood est le produit, non seulement de la combinaison de ressources du public et du privé, mais plus largement d'un « redéploiement de l'intervention étatique » (Hibou, 1998 ; 1999 ; 2013). Saisi comme instrument, d'une part, de « développement » économique et, d'autre part, de représentation de l'État-nation, l'espace de production des films nigériens participe à la « décharge » de l'État : mis au service de fonctions autrefois dévolues à la puissance publique, Nollywood fait l'objet de « gouvernementalités indirectes, discontinues, ex-post » (Hibou 1998 : 154). Dès le milieu des années 1990, des formes de régulation apparaissent sur le marché des films nigériens sous l'impulsion de deux grandes lignes de force qui ne sont pas sans interagir : l'une par « le haut des institutions publiques », l'autre interne ou « par le bas » (Bayart, Mbembe, Toulabor, 1992).

De fait, ces producteurs ouest-africains relativement autonomes de biens symboliques audiovisuels prennent part, à travers des guildes et autres associations professionnelles, à ce que Max Weber nomme la « constellation d'intérêts » (variés et parfois contradictoires, voire antagoniques) qui sous-tendent les processus de bureaucratisation jusque dans le moment néolibéral (Hibou, 2012). Cet article explore l'hétérogénéité de leurs « arts de faire » (Certeau, 1990) bureaucratiques, en montrant notamment qu'il s'agit de bricolages issus de « choix du nécessaire » (Bourdieu, 1979 : 433, 440, 459), des formes d'adaptation créative devant « faire avec » les processus de bureaucratisation de la société, y participer, se les réapproprier, voire les contourner, tout en « faisant bureaucratique », c'est-à-dire en se montrant partie prenante de cette modernité politique et économique que représente la démocratie libérale.

D'abord, en revenant sur la dimension sociohistorique de Nollywood, nous retraçons comment, dans le contexte de l'ajustement structurel, de jeunes producteurs émancipés avec succès de la télévision publique doivent s'auto-organiser et, dès les débuts,

forment des guildes et associations de métiers. Puis, devenus élite autoproclamée fragilisée, ces pionniers du pôle dominant de l'espace de production filmique nigérian s'adosent au pouvoir politique et réclament le soutien protectionniste de l'État. Nous analysons comment, alors que ces derniers veillent à faire bonne figure en vue de leur intégration au capitalisme global, dans les années 2000, des élites gouvernementales saisissent conjointement avec des institutions internationales culturelles et financières l'opportunité de réguler cet espace professionnel comme un marché au service de l'État. Notre examen de la coproduction (par une agence parapublique associée à des praticiens) de cette régulation contestée et renégociée révèle que, dans les brèches du « mimétisme marchand de l'État » (Ansaloni, Smith, 2017), surgissent des « sabotages bureaucratiques » (Gouldner, 1955). Ensuite, à travers une immersion au cœur de la compétition électorale de 2011 pour la présidence de la guilde nigériane des réalisateurs, cet article montre que ces entrepreneurs culturels reproduisent les procédés de légitimation démocratique et miment l'État-nation. Pour finir, nous observons d'ailleurs les dignitaires de ces associations professionnelles construire une position particulièrement ambiguë avec le pouvoir politique : au-delà de l'intermédiation, ils semblent s'instituer en coreprésentants de leur nation.

1. **Conter les origines : entre désengagement de l'État et nouveau marché, les producteurs s'organisent**

Au tournant des années 1980-1990, dans un contexte de désengagement de l'État du service audiovisuel public, des producteurs culturels se lancent sur un nouveau marché de films-vidéos locaux. Ils s'organisent et travaillent à leur légitimation, notamment par la formalisation de guildes et d'associations, en s'inspirant de modèles qui puisent leurs origines dans leurs différents espaces de socialisation professionnelle – le commerce, l'entrepreneuriat culturel et le service public – mais aussi citoyenne : leurs structures organisationnelles et les procédés de légitimation qu'ils mettent en œuvre sont aussi façonnés par l'histoire de leur État-nation et les représentations qu'ils s'en font.

Les trois pôles de production vidéo qui apparaissent au Nigeria suivent *de facto* la géographie de découpages administratifs historiques de ce jeune État (Bach, Ricard, 1988 ; Suss, 1999). Au nord du pays, centrée autour de la ville de Kano, la production de films en haoussa est particulièrement autonome⁵. Au sud, plus perméables l'un à l'autre, apparaissent, d'une part, au sud-ouest, un pôle de films en yoruba et, d'autre part, un pan de production polycentrique connectant Lagos à plusieurs métropoles de l'espace igbo au sud-est et du delta du Niger au sud-sud. C'est ce dernier pôle, dont les films sont souvent en anglais, qui retient le plus l'attention des médias, des observateurs scientifiques, comme des institutions.

Les praticiens du pôle yoruba de la production peuvent, dans une certaine mesure, s'appuyer sur des structures déjà en place, car ce pôle est historiquement lié au théâtre

⁵ À propos de la structuration de l'espace de production filmique nigérian et de la place occupée par ce pôle surnommé « Kanywood », absent de la présente analyse, voir Carmen McCain (2013).

itinérant yoruba qui existe depuis les années 1940. Organisées telles de petites entreprises familiales dirigées par un comédien-vedette, les troupes importent très tôt des extraits de films sur scène. De plus, dès les années 1960, elles produisent des « pièces filmées », d'abord en collaboration avec les chaînes de télévision publique basées dans le sud-ouest nigérian (particulièrement actives à Ibadan et Lagos), ensuite de façon plus autonome, sur pellicule puis en format vidéo, en combinant projections publiques et vente de cassettes. Ces troupes participent ainsi à l'émergence du marché de la vidéo (Ricard, 1983 : 163-164).

Espace de production culturelle aux formes artistiques autrement plus diverses et multimédia que son appellation ne le laisse entendre, le monde du théâtre itinérant yoruba semble suivre les règles de l'apprentissage et s'organise, depuis le début des années 1970, à travers l'*Association of Nigerian Theater arts Practitioners* (ANTP), fondée et initialement présidée par Hubert Ogunde, figure dominante considérée comme le doyen du théâtre yoruba. Devenu aussi producteur de radio, de musique et de télévision, « le maître du spectacle nigérian, celui qui a représenté son pays à l'exposition de Montréal » (Ricard, 1983 : 163), est l'un des rares à parvenir à faire du cinéma : dès la fin des années 1970 et au cours de la décennie suivante, il écrit et produit des films yoruba. Au moment de l'émergence du marché vidéo à la fin des années 1980, Ogunde s'illustre par de vives critiques des premiers producteurs de films sur cassettes vidéo, en particulier de ceux provenant d'autres mondes que du théâtre yoruba. Il combat leur intégration aux espaces du cinéma, qu'il souhaite réserver aux films sur pellicule, dont la production, plus coûteuse, est réservée à une élite dont il fait partie. En tant que membre de l'Office national de censure, il obtient même l'interdiction de la projection de vidéos en salles (Haynes, 2016 : 7). Il décède en 1990 en n'ayant vu que les prémices d'une « révolution vidéo » qui advient malgré la résistance des élites culturelles et d'agences étatiques, et qui s'accompagne de la fondation de nouvelles instances professionnelles.

Créé en 1992, l'*Independent Television Producers Association of Nigeria* (ITPAN) ne satisfait visiblement pas les besoins de reconnaissance officielle de certains producteurs indépendants qui, au même moment, font une entrée particulièrement réussie dans l'espace émergent de la production directe sur cassettes vidéo. Si l'association ne répond pas à leurs attentes, c'est probablement parce qu'elle reproduit ethnocentrisme yoruba (Barber, 1988) et élitisme en s'inscrivant dans la continuité d'une histoire de la production audiovisuelle publique qui s'est écrite depuis le sud-ouest et Lagos⁶, une région et une ville où les Yorubas, historiquement majoritaires, dominent politiquement et culturellement⁷. Autour de 1996, de nouveaux mais déjà puissants producteurs lagosiens aux origines ethniques et professionnelles particulièrement diverses fondent l'*Association of Movie Producers* (AMP). Ils affirment ainsi, d'une part, l'autonomisation

⁶ Située au sud-ouest et historiquement peuplée par des Yorubas, Lagos est la capitale du Nigeria jusqu'en 1991.

⁷ À l'échelle nationale, outre les Yorubas, les deux autres groupes dominants au Nigeria sont les Haoussas et les Igbo, qui dominent respectivement le nord et le sud-est du pays.

d'un marché des « home video », c'est-à-dire des films tournés et vendus sur cassettes vidéo et, d'autre part, la position dominante qu'ils y occupent. Rapidement, alors que des membres fondateurs prennent leurs distances, la guilde des acteurs et celle des réalisateurs sont créées dans le giron de l'AMP.

La guilde des réalisateurs du Nigeria (*Directors' Guild of Nigeria*, DGN) serait née entre 1999 et 2001⁸ à Lagos (qui était encore quelques années auparavant la capitale du Nigeria), de la rédaction d'une Constitution, sous un arbre, à côté du bureau fermé du président de l'Association des producteurs (AMP). L'un des cofondateurs et ancien président de l'instance raconte plus précisément que des producteurs-réalisateurs avaient invité leurs collègues de l'AMP à ce bureau pour l'assemblée fondatrice d'une guilde dédiée aux réalisateurs. En dépit d'une fin de non-recevoir matérialisée par des portes closes et par l'absence des établis, les instigateurs se réunissent.

« Les six jeunes hommes en colère », comme ils se font appeler, veillent à ce que la nouvelle guilde soit conçue non pas en concurrence, encore moins en opposition, mais en complément et dans la filiation de certaines structures préexistantes. Dans la lignée des assemblées constituantes nigérianes guidées par les principes de préservation et d'unification de l'État-nation, leur démarche, comme hantée par le spectre de l'implosion, passe par la rédaction en comité très réduit d'un document appelé Constitution, du même nom que la loi fondamentale dont une nouvelle version venait justement d'être promulguée, entérinant le retour du Nigeria à un régime démocratique en 1999⁹.

Hautement symbolique et stratégique, le récit, tel qu'on me l'a conté, de la fondation de la guilde des réalisateurs articule le bureau associatif au symbole de l'arbre à palabres¹⁰. Mêlant des pratiques démocratiques anciennes et modernes, l'établissement par écrit des modalités de fonctionnement de la nouvelle guilde se serait déroulé sous un arbre et dans une neutralité ambiguë¹¹ : presque dans l'enceinte même du bureau de l'Association des producteurs (AMP), c'est-à-dire du président des patrons du secteur ; finalement en dehors, mais tout de même juste à côté. C'est d'ailleurs à lui, ainsi qu'à l'un de ses proches collaborateurs (qui allait devenir le premier président de la guilde des réalisateurs), que les cofondateurs auraient ensuite remis ce que l'on pourrait appe-

⁸ Le flou qui entoure la date de création de toutes ces instances corporatistes, même des plus récentes, reflète notamment le fait que ces organisations ne sont pas nées en un jour, mais qu'elles sont le produit d'un processus et qu'il y a un décalage temporel entre l'émergence de l'idée, les premières réunions, l'établissement d'une direction (président, bureau), l'officialisation auprès de la communauté professionnelle, et l'enregistrement selon la procédure étatique en vigueur.

⁹ L'histoire constitutionnelle du Nigeria renvoie à de conflictuelles remises en cause et en débat – avec une série de coups d'État militaires suivis de processus de transition démocratique – des modalités d'organisation et de répartition du pouvoir politique au sein d'un État-nation dont l'unification est complexifiée par le fort pluralisme culturel hérité des frontières coloniales (Pérouse de Montclos, 2003).

¹⁰ Rappelons avec des analyses sociolinguistiques que l'arbre à palabres appartient au vocabulaire colonial avant d'avoir été réapproprié, et renvoie à des pratiques bien plus diverses que celles couramment imaginées (Van den Avenne, 2018).

¹¹ L'ambiguïté de la neutralité du lieu où elle se tient constitue une des caractéristiques majeures de la palabre telle qu'elle est couramment représentée, surtout en Afrique de l'Ouest (Bidima, 1997).

ler la guilde sur papier, « afin qu'ils s'en occupent¹² ». Ce récit des origines met ainsi en scène une procédure en forme de négociation déroulée de sorte à ne pas faire scission.

Surnommé le « *Cheikh* », Zeb Ejiro, le président d'alors de l'Association des producteurs, était, durant les premières années de la révolution vidéo, l'un des rares à justement être en capacité de louer un bureau. Celui-ci servait alors de point de ralliement, mais aussi de passage obligé pour « devenir quelqu'un¹³ ». Dans ce secteur émergent dépourvu d'anciens, Zeb Ejiro a en effet joué le rôle de porte d'entrée pour beaucoup. C'est sous sa coupe que de nombreux réalisateurs, acteurs, scénaristes et assistants producteurs débutent leur carrière, acquièrent expérience et notoriété, puis se lancent, eux aussi, comme producteurs indépendants sur le nouveau marché des cassettes vidéo.

Zeb Ejiro, lui, fait partie des tout premiers producteurs audiovisuels à leur compte, travaillant d'abord en partenariat avec la télévision publique, à l'époque où celle-ci connaît une extension des pratiques commerciales et une externalisation de la production de contenus, puis surtout avec des « petits » commerçants d'électronique, électroménager, pièces détachées et/ou films étrangers piratés. Bientôt appelés « *marketers* », ces derniers découvrent que les stocks de cassettes VHS qu'ils importent s'écoulent bien mieux en contenant des fictions locales plutôt que vierges. Leurs intérêts rencontrent alors ceux de producteurs audiovisuels en quête de financements dans un contexte où la télévision publique connaît une politique de réductions budgétaires. Les *marketers* fournissent aux producteurs des moyens matériels et, grâce à leurs réseaux commerciaux déjà en place, font circuler les films dans des échoppes de vente et de location, ainsi que des centres de visionnage. Organisés dans la continuité des commerces dont ils sont issus et de celui, plus ancien, de l'artisanat¹⁴, ces « marchands de cassettes vidéo » fondent, semble-t-il dès 1991, la « *video cassette dealers association*¹⁵ ».

Si l'on schématise, l'émergence d'un espace relativement autonome de production de films nigériens repose donc sur les relations de « coopération-concurrentielle » ou de « concurrence-coopérative » (Bourricaud, 1961) entre *marketers* et producteurs, deux groupes professionnels principaux qui sont aussi deux groupes sociaux distincts. Cependant, loin d'être aussi rationalisée, la division (et la spécialisation) du travail devient un enjeu de lutte au sein et entre les différents groupes professionnels. Par exemple, les « *marketers* » tendent rapidement à étendre leurs activités au-delà du financement et de la distribution pour prendre part à la production des films. Pour eux, l'enjeu devient alors de légitimer leur double métier à travers, on y reviendra, la reconnaissance par leurs « associés-rivaux » (*Ibid.*) de leur double dénomination de

¹² Entretien avec Fidelis Duker à son bureau, Yaba, Lagos, 15 novembre 2012.

¹³ En l'absence d'indication d'une autre source, les guillemets renvoient à des propos d'enquêté·e·s retranscrits dans mes notes de terrain.

¹⁴ En Afrique de l'Ouest, les origines des guildes et associations de métiers semblent remonter à l'artisanat. Précoloniales, elles y ont pour fonction d'encadrer non seulement les règles de l'apprentissage, c'est-à-dire l'accès au métier et le niveau de qualité de sa pratique, mais aussi les prix sur le marché, et ainsi de réguler les relations de coopération de potentiels concurrents (Meagher, 2011 ; Neaher, 1979).

¹⁵ Entretien avec Paul Okoli à distance et par écrit via un réseau social, 22 juin 2018.

« producteurs et *marketers* ». Dans cette compétition qui est particulièrement vive entre *marketers* et producteurs mais qui implique aussi, dans une moindre mesure, les acteurs et bientôt les réalisateurs, des formes de bureaucratiation jouent un rôle – instrumental ou inconscient.

2. La régulation comme opportunité : faire bonne figure (au service de l'État)

Inscrit dans une stratégie protectionniste de limitation de la concurrence, le développement de guildes et d'associations passe par l'affirmation d'un certain élitisme. Instruits et professionnels revendiqués, les producteurs-réalisateurs engagés dans la guilde des réalisateurs la conçoivent comme un instrument de régulation et de professionnalisation, non seulement en auto-organisation interne, mais aussi en lien avec l'État, comme le raconte l'un des membres fondateurs :

We had thought that the guild system will strengthen professionalism, encourage it, errrm... protect practitioners and create some level of standard; where anybody, [...] cannot just jump up and say "I want to direct. I'm a director!" It's a noble profession for noble minds. Not [...] for all comers... That's why... To also push for the good of members. That's why we founded Directors' Guild of Nigeria. [...] So that there will be some control. We can also have proper liaison with government and errrm... [...] that was the reason for the guild; protect its members, set standards, organize workshops and function properly like a professional association. Not anybody just wake up and the next thing is calling action, which they've turned the industry into¹⁶.

Au tournant de l'an 2000, la concurrence est exacerbée et le marché connaît bientôt une crise dite de surproduction. Cette situation s'explique non seulement par le caractère limité et peu rentable des circuits de distribution ainsi que par le développement du piratage suite au passage de la technologie VHS à celle des CD (Jedlowski, 2013), mais aussi, et probablement avant tout, par une transformation démographique liée à l'arrivée massive et exponentielle, dès le milieu des années 1990, de nouveaux entrants côté production. D'où la tentative de mise en place de barrières encadrant les conditions d'accès au métier.

Il s'agit en fait avant tout d'écarter les *marketers* (et leurs apprentis) des aspects techniques pour au moins les cantonner à des fonctions de distributeurs. Car les producteurs indépendants, c'est-à-dire ceux qui font (aussi) des films sans l'investissement financier de *marketers*, tiennent ces derniers pour responsables du piratage mais aussi de leur marginalisation : « Après que les producteurs des débuts leur aient montré comment faire des films en les invitant sur leurs tournages, [...] les *marketers* ont court-circuité les "intermédiaires" (producteurs) et ont pris les commandes à leur place » (Novia, 2012 : 11). Particulièrement fragilisés, les producteurs indépendants taxent les *marketers* d'« illettrés », de « cabale », de « mafia » ou encore de « puissant bloc de pouvoir » orga-

¹⁶ Entretien avec Lancelot O. Imasuen, Lagos, 11 novembre 2012.

nisé comme un « syndicat ». À portée distinctive, l'expression publique d'un tel mépris de classe de la part des producteurs indépendants devient d'autant plus courante que se diffuse à grande échelle l'idée selon laquelle le Nigeria s'est doté d'une industrie du cinéma nationale commercialement viable et autonome, qu'il s'agit de « développer », afin de la rendre compétitive sur le marché global des industries culturelles et créatives.

En 2002, la « révolution vidéo nigériane » devient « Nollywood » par la grâce de la une du *New York Times*¹⁷. Paradoxalement concomitant d'une situation de crise au niveau micro, le processus de « Nollywoodisation » qui s'en suit, c'est-à-dire la réinvention discursive, dans les années 2000, de la production filmique nigériane en une « marque mondialement reconnue » (Jedlowski, 2011), s'accompagne de critiques. Outre la stigmatisation des films pour leur médiocre qualité, un grand nombre d'observateurs, dont des spécialistes de sciences économiques, pointent l'informalité comme l'une des fragilités du secteur, voire un frein à son développement (Cole, 2012 ; Miller, 2016). Comme en écho, les producteurs indépendants regrettent « l'absence de régulation et de structures », qui entretiendrait un faible degré de professionnalisation et un niveau élevé de piratage. Le stigmate tend ainsi à être reporté sur les *marketers* à l'égard desquels les producteurs indépendants intensifient leur quête d'autonomie. Cela se traduit notamment par leur engagement dans des guildes et associations, à travers lesquelles, à l'instar des organisations humanitaires internationales (Fassin, 2006) et de la société civile au Mali, ils se révèlent faire « moins contre l'État qu'ils ne sont] “tout contre” » (Siméant, 2014 : 31, 121)¹⁸.

Les producteurs indépendants tentent d'autant plus de s'adosser au pouvoir politique qu'au milieu des années 2000, le gouvernement nigérian commence à montrer de l'intérêt envers Nollywood comme instrument de construction et d'entretien de l'identité nationale, de *soft power*, de croissance économique et bientôt de mobilisation électorale. La mise en scène, par le pouvoir politique, d'un cinéma national au fort potentiel économique est l'occasion de l'établissement et de la publicisation, depuis le plus haut sommet de l'État, de systèmes de classement qui bousculent, formalisent et légitiment des hiérarchisations professionnelles internes. En décembre 2005, des cinéastes sont récompensés pour la première fois par les honneurs nationaux. Lors de la remise des gratifications symboliques officielles, Zeb Ejiro détonne : contrairement aux quatre autres médaillés à ses côtés, de près de deux décennies ses aînés, lui n'a jamais tourné sur pellicule, encore moins eu de poste au sein de l'institution nationale dédiée au cinéma, ni même collaboré avec des praticiens issus de cette culture populaire mais respectée et célébrée que représente le théâtre itinérant yoruba. En la personne du « *Cheikh* » est ainsi officiellement récompensé le pôle de Nollywood qui ne peut se

¹⁷ Voir N. Onishi, « How the Times Named “Nollywood” », *The New York Times*, 11 février 2016 ; N. Onishi, « Step Aside, L.A. and Bombay, for Nollywood », *The New York Times*, 16 septembre 2002.

¹⁸ Précédé de « tout », « contre » perd son sens d'opposition pour signifier « tout près », « juste à côté ». Cet usage spatial (et non oppositionnel) de l'expression « tout contre » a été popularisé par une formule célèbre du cinéaste français Sacha Guitry.

prévaloir d'aucune autre tradition que celle, peu reconnue comme telle, des *soap operas* locaux.

À la même période, les représentants de l'État exhortent les praticiens de Nollywood à « parler d'une seule voix », autrement dit à se pourvoir de porte-parole. Il s'agit de remédier à l'embarrassante image de désunion qu'ils accusent « la délégation nigériane » de véhiculer dans les festivals internationaux de cinéma et d'audiovisuel, comme le *Sitenghi* en Afrique du Sud¹⁹. Les intérêts de l'État fédéral rencontrent alors ceux des producteurs indépendants établis : avec d'autres praticiens identifiés comme des « *stakeholders* », les présidents d'organisations professionnelles répondent favorablement à l'invitation du gouvernement à participer aux comités de rédaction du projet de loi prévoyant l'institution d'un *Motion Picture Practitioners Council of Nigeria* (MOPICON). Ce conseil dédié à la régulation de l'industrie filmique chapeauterait l'ensemble des guildes et associations. Avec l'instauration d'un permis individuel obligatoire pour travailler dans la production de films et prendre part à des tournages, celles-ci pourraient alors se voir dotées d'un pouvoir légal de contrôle des conditions d'entrée sur le marché (Igwe, 2017 ; Miller, 2016 : 108-111 ; Odion, 2018 : 119-124). Depuis le milieu des années 2000, plusieurs comités de rédaction mandatés par les différents gouvernements ont élaboré et amendé un projet de proposition de loi instaurant un MOPICON. En dépit de régulières annonces gouvernementales de sa finalisation prochaine, celui-ci reste toutefois lettre morte pour des raisons obscures, que la vive opposition de la part des générations les plus récentes de praticiens ne suffit pas à expliquer. Le fait est que des producteurs établis participent, en suivant la procédure énoncée « par le haut », au travail législatif de conception de contraintes juridico-administratives et de leurs dispositifs d'encadrement, autrement dit à l'élaboration d'une intervention de l'État visant à limiter la concurrence sur leur marché et requérant potentiellement davantage d'administration publique – à revers donc de la bureaucratisation néolibérale –, or cela n'aboutit pas (pour l'instant).

3. La régulation comme coproduction renégociée : mimétisme marchand de l'État et sabotages bureaucratiques

Dans le même temps, on assiste à un mouvement de quantification, catégorisation et classification des produits et des agents de ce qui sera bientôt considéré comme une industrie culturelle et créative (Unesco, 2012 : 107). Ce processus semble d'autant plus caractéristique de la « bureaucratisation néolibérale » comme « art néolibéral de gouverner » (Hibou, 2012) ou « mimétisme marchand de l'État » (Ansaloni, Smith 2017) qu'il résulte d'actions publiques nationales et supranationales coproduites avec des acteurs privés (entrepreneurs individuels, associations professionnelles, grandes entreprises nouvelles entrantes), autrement dit d'une « hybridation », ou d'un « chevauchement » entre « public » et « privé » (Hibou, 2012).

¹⁹ Entretien avec Sani Mu'azu, Jos, 24 Novembre 2011.

En réponse à la commande de l'Unesco de données statistiques, l'État nigérian mobilise essentiellement l'agence nationale de censure des films qui se transforme alors en instrument d'une rationalisation du secteur aux inflexions néolibérales. Le *National Film and Video Censors Board* (NFVCB) établit des données chiffrées (Bud, 2014) et déploie, à partir de 2007, un « nouveau cadre de distribution », dont l'objectif explicite est l'adoption des normes des grandes entreprises intégrées au capitalisme global pour « formaliser » le marché des CD et DVD de films et attirer de grands groupes transnationaux. Cela passe par l'instauration d'un permis payant obligatoire qui classe les distributeurs en différentes catégories selon des critères – tels que l'emploi d'un juriste et d'un comptable ainsi que des garanties bancaires et d'assurance aux montants particulièrement élevés – restreignant l'accès au statut de distributeur national (Bud, 2014 : 93 ; Obiaya, 2012 : 259-260).

Tout comme l'idée d'une instance centrale, cette réforme dite *top-down* qui vise à passer de la petite à la grande distribution et à une situation d'oligopole (Miller, 2016 : 105) est coproduite par l'État et des praticiens. Plus précisément, l'initiative revient à deux *marketers* qui soumettent une proposition de régulation de la distribution de films à l'une des deux institutions étatiques dédiées au cinéma, la *Nigerian Film Corporation*. Leur projet de cadre réglementaire rencontre les intérêts d'élites gouvernementales et est endossé par l'agence dite de censure (NFVCB), qui fait des porteurs de projet ses consultants temporaires. Cette alliance confirme que « les établis de cette industrie misent sur le gouvernement en vue d'institutionnaliser leur pouvoir, et il se pourrait bien que, pour le gouvernement, soutenir des producteurs établis constitue une excellente opportunité de coopter l'industrie, tout en générant rentrées financières et loyauté de la part d'agents déjà puissants » (Miller, 2016 : 109). Producteur-*marketer* parmi les plus puissants pionniers devenu coauteur et notoire promoteur de cette politique gouvernementale, Gabosky cherche à se distinguer de l'association principale des *marketers* et de leurs pratiques professionnelles. Pour lui, l'adoption de « normes » « internationales » – la spécialisation du métier de distributeur et la « documentation » de données « vérifiables » – représente la voie de la modernité et le moyen de pouvoir (enfin) s'allier au secteur bancaire :

The marketers' union is just the old fashioned marketing, where they are selling movies side by side other articles, other wares. And the government is saying that intellectual property is not to be sold side by side garri, beans, electric cooker and electric iron [...]. It is not the global practice. [...] With this you have no future, you have no auditable standards, you have no formal business, you have no documentation, no bank will grant you loan because there are no data where they can access the performance of the Nigerian movie industry. [...] We are heading into extinction because there is no future in what you are practicing, it is not a global practice. So that was why we [...] called on government to streamline it, realign distribution so that what we will be doing will be the modern distribution. And government called it new distribution framework²⁰.

²⁰ Entretien avec Gabosky, Alaba, Lagos, 4 Décembre 2012.

Devenue action publique, la réforme est portée par un haut fonctionnaire ayant auparavant travaillé pour *Multichoice*, le grand groupe transnational de télévision par satellite basé en Afrique du Sud et propriétaire du bouquet de chaînes de télévision dédiées à la diffusion de films nigériens. À la tête de l'agence nationale officiellement jusqu'ici en charge de la censure et de la classification des films, Emeka Mba importe son savoir de consultant pour « éclairer » les praticiens quant au bien-fondé de la « formalisation » du marché de films sur CD et DVD :

When we started the issue of the distribution framework was... for two reasons: one, from my point of view, was to help them see...the light. I'm a... I'm a... First of all I'm a Consultant; I'm a Media Entertainment Consultant. I do models, I can see the future, I can plot, I can explain, I can... You know, I can help you realize... [...] I wanted them to see that it helps them because in reality, once they have succeeded in having a much more formalized distribution, there's money coming into the industry. [...] So I was trying to go about it from a roundabout way, but is it my job to ensure that there's proper distribution? Not really²¹ !

Le « nouveau cadre [réglementaire] de distribution » est toutefois contesté puis renégocié par une partie des *marketers* qui, tantôt individuellement tantôt par le biais de leurs associations corporatistes, mobilisent, face à l'agence gouvernementale et ses représentants, un répertoire d'action allant du judiciaire (poursuite devant les tribunaux) à la violence physique (menaces de mort et meurtres), en passant par la communication médiatique (Bud, 2014 : 98 ; Miller, 2016 : 107) mais aussi la mise en conformité bureaucratique. Peu remarquée jusqu'ici, cette dernière stratégie prend d'ailleurs notamment la forme de « sabotages bureaucratiques » (Gouldner, 1955), avec l'adoption de certaines règles « pour la tranquillité, pour permettre précisément à d'autres pratiques d'être poursuivies » (Hibou, 2012) et donc aussi pour mieux contourner d'autres règles.

Si elle existait depuis le début de la « révolution vidéo », la *Film and Video Producers and Marketers Association of Nigeria* (FVPMAN) n'aurait par exemple été officialisée sous cette appellation qu'en 2008. Soit précisément au moment où ce réputé « puissant syndicat » du principal groupe de *marketers* se retrouve isolé dans le combat contre le nouveau cadre de distribution et subit une campagne médiatique à son encontre (Bud, 2014). Face à la stigmatisation de leur caractère informel et face au risque de leur marginalisation économique, des *marketers* manœuvrent alors pour qu'aboutisse enfin la publicisation officielle de leur association sous une dénomination affichant un caractère national, d'une part, et leur double métier (« producteurs et *marketers* ») d'autre part. Afin de mieux contourner les nouvelles réglementations et classifications gouvernementales qui renverraient la majorité d'entre eux au mieux à un statut de distributeur régional, leur légitimation par la voie de l'enregistrement légal devient à leurs yeux un enjeu suffisant pour qu'ils rusent en s'engouffrant dans les brèches des procédures administratives et de l'espace public médiatique de leur État.

²¹ Entretien avec Emeka Mba, à son bureau du *National Film and Video Censors Board*, Abuja, 2 novembre 2010.

Dévoilée à mots couverts, l'histoire de la formalisation de la *Film and Video Producers and Marketers Association of Nigeria* (FVPMAN) met en scène un imbroglio de tactiques, astuces et combines bureaucratiques. Son inscription au registre du commerce se serait déroulée « secrètement²² », après que plusieurs tentatives de reconnaissance légale aient été, depuis 1999, systématiquement entravées par des pétitions provenant de producteurs indépendants. Forts de leurs déconvenues précédentes, des membres du bureau de cette organisation majeure de *marketers* font finalement en sorte d'invisibiliser autant que possible la publicisation par voie de presse – étape semble-t-il de rigueur de la procédure de certification des sociétés privées et associations de commerçants auprès de la *Commission of Corporate Affairs* (CAC), l'institution parapublique chargée de l'application des dispositions légales du monde économique. Afin de limiter le risque que cette annonce ne circule parmi les producteurs indépendants qui pourraient alors de nouveau paralyser le processus, les *marketers* optent pour une publication dans les pages d'un journal du nord du pays, qui n'est de fait que très peu lu dans le sud. Ils font donc paradoxalement de la discrétion une condition de la réussite de leur entreprise de bureaucratisation, confirmant la remarque de Max Weber selon laquelle « la bureaucratie [...] tend à masquer les processus qui se déroulent en son sein et ne donnent à voir à ses vis-à-vis que ses *outputs* » (François, 2007 : 643).

La formalisation de cette association de « producteurs et *marketers* » coïncide avec la finalisation de la mise en œuvre d'un « nouveau cadre de distribution » profondément renégocié : une fois les critères assouplis et le tarif revu à la baisse, les nombreux *marketers* récalcitrants acceptent de se soumettre à leur mise en conformité avec les nouvelles règles. Non seulement ils acquièrent la licence désormais obligatoire, mais ils obtiennent même le statut le plus élevé de distributeur national, et ils deviennent en plus membres de la nouvelle association professionnelle de « distributeurs » adoubee par l'État et présidée par Gabosky (Bud, 2014), tout en restant membres de leurs associations professionnelles préexistantes. Au final, ce ne sont donc plus seulement les plus puissants (grandes entreprises, *marketers* dominants et producteurs indépendants assurant aussi leur autodistribution), mais quasi tous les *marketers* qui sont officiellement reconnus distributeurs nationaux. Alors que la majorité d'entre eux n'est pourvue que d'un faible capital financier et n'opère qu'à échelle régionale ou locale, la plupart demande et obtient le statut le plus élevé (*Ibid.* : 112), sabotant *de facto* l'entreprise de classification et d'« épuration » par le haut de cette régulation.

Contrairement au stigmatisme qui pèse sur eux, non seulement les *marketers* se saisissent donc, on l'a vu, d'instruments bureaucratiques, mais ils ne détiennent pas non plus le monopole des pratiques informelles. Ceux qui se (re)présentent comme l'élite des producteurs ne s'en remettent pas strictement au soutien d'institutions ni à la légifération de l'État. Alors même que leur association et leurs guildes s'inscrivent dans une stratégie (distinctive vis-à-vis des *marketers*) de pacification et légalisation des pratiques, d'autres procédés et procédures de légitimation, plus informels, sont discrètement dé-

²² Entretien anonymisé, 2018.

ployés au nom de ces mêmes organisations professionnelles : de tout jeunes novices me rapportent par exemple avoir subi des tentatives d'intimidation de la part de membres d'organisations de producteurs et d'acteurs dont les modes d'action rappellent ceux des milices d'hommes politiques et de groupes citoyens de vigilance (menaces, violence physique et pratiques de taxation informelle ou d'extorsion économique)²³.

Si l'on observe des usages créatifs, par le bas, de formalités et d'informalités, aux marges ou dans les interstices des politiques internationales de développement menées par le « gouvernement par le marché » (Nay, 2017), il ne faudrait cependant pas en conclure pour autant que *marketers* et producteurs indépendants lagosiens « résistent » à leur marginalisation. Les arrangements ou « armes » (Scott, 1985) des guildes et associations se révèlent d'autant plus faibles que ces dernières sont souvent divisées et prises de surcroît dans un vaste contexte socioéconomique. Or, les transformations nationales et internationales affectant le marché des films nigériens sont particulièrement importantes au tournant de 2010.

En 2009, la « Nollywoodisation » est consacrée : l'Unesco annonce le classement du Nigeria comme deuxième producteur de films au monde, derrière l'Inde (« Bollywood ») et devant les États-Unis (« Hollywood »). L'arrivée concomitante de nouvelles technologies (plateformes internet, cinémas multiplexes, protection numérique des DVD) et de puissants nouveaux entrants autrement plus dotés et intégrés au capitalisme financier global – dont des grands groupes de médias et de cinéma locaux, régionaux et internationaux – bouleverse les conditions de production et de distribution des films locaux. Diversification du marché et accroissement de la compétition s'accompagnent de discours très prometteurs quant à la « réussite » d'une « industrie » désormais évaluée principalement quant à la quantité (toujours plus grande) d'emplois et des millions de dollars qu'elle représente. Ces discours sont relayés par des producteurs établis dont l'activité tourne pourtant au ralenti depuis plusieurs années déjà²⁴, mais qui croient que la fin du relatif monopole des *marketers* leur offrira bientôt les conditions du succès économique²⁵.

Désireux d'intégrer le capitalisme global et de voir la fragile réalité microéconomique à laquelle ils sont confrontés refléter les chiffres aussi spectaculaires qu'attrayants des « fictions macroéconomiques » (Hibou, Samuel, 2011) coproduites par des organisations internationales (Banque mondiale, agences onusiennes) et largement médiatisées, les praticiens misent d'autant plus sur cette nouvelle phase de transition que le Président de la République promet d'aider financièrement « l'industrie du divertissement », dont Nollywood. Il s'agit pour l'élite engagée dans les associations professionnelles basées à Lagos de se positionner en canaux de redistribution et/ou en bénéficiaires poten-

²³ Ils surgiraient sur des tournages afin de contrôler le rattachement aux guildes des travailleurs impliqués sur le projet et, en cas de non-affiliation, extorqueraient de l'argent, sous l'effet de menaces physiques. Je n'ai cependant jamais observé une telle situation autrement que par le recueil de témoignages.

²⁴ Ils sont souvent réduits au mieux à produire des programmes télévisés.

²⁵ Depuis le milieu des années 2000, seuls les *happy (very) few* se lancent dans des productions destinées au nouveau circuit des salles de cinéma locales et à l'international.

tiels d'un « redéploiement de l'intervention étatique » (Hibou, 2013), qu'ils croient enfin d'ordre facilitatrice. Leurs espoirs sont en effet amplifiés par le fait que le chef d'État arrivé au pouvoir en 2010²⁶ est, pour la première fois dans l'histoire du Nigeria, comme nombre d'entre eux, originaire du delta du Niger.

4. Participer, en interne, au jeu de l'élection : mimer l'État et sa légitimation démocratique

C'est dans ce contexte particulièrement concurrentiel et incertain qu'en 2011, soit une décennie après sa fondation, la guilde des réalisateurs (DGN) organise l'élection du quatrième président de son histoire. « *I have seen the boom of Nollywood, I'm experiencing the doom*²⁷ », résume le plus jeune des candidats, dans le discours de campagne qu'il adresse avec la plus grande éloquence possible à ses collègues, juste avant le scrutin.

Au cours de cette compétition électorale interne à cet espace professionnel, nous observons ces entrepreneurs culturels mimer l'État, au sens où ils imitent les arts contemporains des professionnels de la politique de conquérir le pouvoir étatique et de légitimer, par des procédés démocratiques, leur domination. Candidats et participants à l'élection de la guilde des réalisateurs de 2011 mettent en effet en scène leur marketing électoral, leurs affinités avec la bureaucratie parlementaire et leur ferme croyance en l'unité nationale. Ils s'appliquent sincèrement à jouer en bonne et due forme le jeu de la démocratie représentative de l'État-nation. En arrière-plan d'un cadre juridique de « bonne gouvernance » démocratique apparaissent toutefois, au fil de l'enquête, d'autres formes de légitimation moins formalisées, qui procèdent d'une économie morale (Thompson, 1988). À défaut d'avoir la place d'approfondir ce point ici, il importe de souligner en passant que sont, par exemple, intriquées de complexes logiques d'identifications, de solidarités et de rivalités pouvant être mobilisées comme capital d'autochtonie (Hilgers, 2011).

Durant cette élection, Zeb Ejiro, le *Cheikh*, se révèle jouer, comme au moment de la fondation de la guilde des réalisateurs, un rôle ambigu de parrain avec qui il s'agit de renégocier les termes de l'entente. Il apparaît officiellement en tant que membre du conseil d'administration de la guilde, le seul à être présent lors de l'Assemblée générale organisée la veille du scrutin. En coulisses, il a procédé quelques semaines plus tôt à l'investiture des candidatures : les deux principaux prétendants avaient été tenus de lui déclarer en personne leur intention de devenir président. Il les connaît très bien, car ils se sont succédé, deux décennies plus tôt, comme réalisateurs de *Ripples* (1988-1993), célèbre *soap opera* qu'il produisait pour la télévision publique. D'ailleurs, le réalisateur qui a pris leur suite, Matthias Obahiagbon, est devenu le tout premier président de la guilde.

²⁶ Jonathan Goodluck est élu président en avril 2011, mais il occupait le poste depuis un an déjà suite au décès d'Umaru Musa Yar' Adua, dont il était le vice-président.

²⁷ Entretien avec Dickson Iroegbu, chez lui, Aguda, Surulere, Lagos, 6 septembre 2011.

De plus, sur le marché des films vidéo qu'il a participé à faire émerger, Zeb Ejiro a notamment financé l'un des premiers films vidéo reconnus de qualité : *Mortal Inheritance* (1996) remporte pas moins de dix prix à la toute première cérémonie de récompenses dédiée à la production vidéo locale, THEMA, The Movie Awards. En conférant prestige et notoriété à ceux qui ont occupé des postes clés à l'écran et derrière la caméra, le succès de ce film permet leur émancipation tout en renforçant leurs liens de redevabilité à l'égard de leur producteur-financeur. Or, à la réalisation de ce film, on trouve Andy Amenechi (vainqueur de l'élection de 2011), assisté de Bond Emeruwa qui, en 2011, n'est autre que le président sortant de la guilde des réalisateurs. *Mortal Inheritance* a aussi lancé la carrière d'un acteur célèbre (et plus seulement de réalisateur et producteur), Fred Amata, en lui offrant son premier rôle principal, pour lequel il reçoit alors le prix de « meilleur acteur ». Lui est le grand perdant de 2011.

En fait, même devenus vétérans, les candidats au *leadership* de cette guilde sont pris dans des hiérarchies liées à leur propre apprentissage, à leur âge et à leur ancienneté dans l'espace professionnel. C'est en effet aussi le cas des candidats secondaires, qui ont d'ailleurs chacun été assistant-réalisateur de l'un des candidats principaux (Teco Benson auprès de Fred Amata ; Dickson Iroegbu d'Andy Amenechi). Plus jeunes, apprentis des premiers apprentis du *Cheikh*, autrement dit apprentis non pas des pionniers mais des vétérans, leurs noms ne commencent à apparaître que bien plus tard dans l'histoire de Nollywood. Non explicitement formulées mais connues des initiés, les règles de l'apprentissage furent finalement respectées par la procédure électorale, malgré la mobilisation d'autres ressources. L'issue de l'élection semble acceptable en ce qu'elle officialise et élargit une hiérarchie qui préexistait : l'autorité du vainqueur était déjà visible par exemple à travers les salutations en forme d'« *oga* » (*boss*, chef, patron en yoruba et par extension en pidgin nigérian) et « *daddy* »²⁸, auxquelles s'ajoutent désormais « *presido* ».

Malgré tout, dans le camp du grand perdant, certains accusent en coulisses le vainqueur d'« habile trucage » de ces élections. D'aucuns considèrent en effet qu'il a bénéficié de moments de « campagne massive » en tant qu'unique représentant du comité central de la guilde, aux côtés de délégués locaux, lors des commissions de sélection menées au cours des années précédentes pour l'intégration de nouveaux membres basés dans l'est du pays. Au final, en 2011, il est le seul candidat connu de ces nouveaux membres, qui lui doivent de surcroît leur accès à la reconnaissance professionnelle. Des procédures accompagnant la bureaucratisation de l'espace professionnel sont ainsi l'occasion d'accumuler du capital social et symbolique, qui est converti et mobilisé en capital politique lors de la compétition électorale. La veille du scrutin, ces

²⁸ Contrairement à son concurrent principal, Andy Amenechi entretient cette position : il continue de faire régulièrement embaucher assistants et acteurs sur des tournages grâce à son activité professionnelle régulière de réalisateur à Asaba, pôle de production alors très dynamique situé dans le delta du Niger, à proximité immédiate d'Onitsha, centre historique des *marketers* igbos qui dominent le secteur durant les deux premières décennies.

nouveaux membres se sont en effet vu accorder le droit de vote en dépit de virulentes tentatives d'objections.

Le grand perdant agite le spectre du recours au prétoire, mais les conflits qui émergent de l'élection sont résolus en interne, en relative autonomie vis-à-vis des institutions et du droit officiel. « Politique du ventre²⁹ » (Bayart, 2006), argumentation rationnelle, registre affectif, morale et magie (ou spiritualité) se mêlent dans la palabre. Face au dilemme de l'acceptation ou non de sa défaite, qui pose la question, d'abord, d'un éventuel usage de la violence (pour empêcher le déroulé du scrutin), puis du recours à la justice officielle (pour contester la conformité du processus électoral avec la Constitution et donc la légalité des résultats)³⁰, et enfin d'une (re)présentation honorable de son échec (préservant sa dignité), le grand perdant mobilise notamment sa rencontre fortuite, dans la rue, avec un homme l'interpellant une Bible outrancièrement tenue à la main : « *You will win... But only if you don't fight!* » Pour ce fervent chrétien, l'injonction qui mêle superstition et moralité est incompatible avec un combat judiciaire. Paradoxalement trop protestataire, ce mode d'action impliquerait sa « défection » (Hirschman, 1995), une rupture au coût social et affectif très élevé. Il regrette la transformation, avec l'évolution du secteur, de liens de solidarité fondés sur l'amitié en relations concurrentielles. En fin de compte, une contingence de la vie atteste la primauté de ses liens avec ce qu'il nomme sa « famille » professionnelle et facilite sa réintégration ; comme si elle n'avait pas survécu à sa défaite politique, sa mère décède une semaine après. Les condoléances et les funérailles offrent l'espace-temps de la réconciliation : tous lui expriment leur soutien, y compris le président sortant, qu'il considérerait pourtant désormais comme un « traître ».

Au final, loyauté et patience payent : le principal déchu de 2011 est élu président en 2016, à l'issue des deux mandats du vainqueur de 2011. Une « "économie de la patience" calquée sur l'agenda des élections » (Banégas, 2003 ; 2014) se développe donc non seulement vis-à-vis de l'État, comme observé par Richard Banégas dans le cas de la transition démocratique du Bénin voisin, mais au-delà de l'État aussi, au cœur même d'associations professionnelles, comme le montre notre cas nigérian. Les réalisateurs de films engagés dans le travail d'institutionnalisation de leur groupe professionnel acceptent le « temps démocratique » et s'arrangent d'autant mieux du lot de désillusions et de déconvenues qui l'accompagnent qu'ils parviennent aussi à en tirer profit.

Objet d'instrumentalisations ambivalentes, le jeu électoral n'en semble pas moins constituer, aux yeux de ces entrepreneurs culturels comme d'un certain nombre de

²⁹ L'expression renvoie à l'accumulation économique à des fins personnelles par le biais d'un accès privilégié au champ du pouvoir, en particulier politique.

³⁰ L'histoire récente des élections des guildes et associations de Nollywood est entachée de procédures judiciaires, d'épisodes de violences, d'émergence de factions et de création d'associations concurrentes. Lors de l'élection de 2011 de la guilde des réalisateurs, les deux camps rivaux semblent envisager une éruption de violence et mobilisent la présence de forces de l'ordre officielles. Discuté en coulisses, l'usage de la violence est écarté par le futur grand perdant au nom de la démocratie, de la légalité et de la transparence.

citoyens, le pendant légitime de la démocratie représentative³¹. Finalement, en mimant l'élection du gouvernement de leur État, ces associations professionnelles offrent des espaces d'appropriation par le bas de la démocratie représentative. Elles prolongent aussi dans toute son ambiguïté et, ce faisant, entretiennent la légitimation de la domination étatique fondée sur l'usage de procédés démocratiques.

5. Un gouvernement dans le gouvernement ? Des stakeholders entre intermédiation politique et coreprésentation de la nation

Les dignitaires des associations de Nollywood occupent *a minima* une fonction de représentation dans les espaces de consécration et dans les espaces de structuration ou d'institutionnalisation. La presse locale rend compte de leur présence officielle lors d'événements professionnels importants et dans les réunions et autres forums de discussion avec des représentants de l'État. « We too have a small government », lance le maître de cérémonie au micro, devant un demi-millier de spectateurs, à l'adresse toute particulière du gouverneur de l'État d'Akwia Ibom, l'hôte (au double sens du terme) de la grandiose avant-première du film *I'll take my chances*³², une ambitieuse « collaboration internationale ». À la suite de l'hymne national et de la prière d'ouverture de l'évènement organisé fin septembre 2011 à Uyo, dans le sud-sud du pays, l'animateur de soirée appelle chaque « puissant leader » à se lever pour aller serrer la main de l'homme politique au pouvoir. Après le tour des présidents des guildes et associations vient celui des stars (acteur-riche-s), et enfin des productrices du film dont c'est l'avant-première.

Les présidents actuels et émérites ne produisent pratiquement plus aucun film, mais sont invités tous frais payés aux premières loges des rendez-vous célébrant Nollywood qui se tiennent aux quatre coins du pays et parfois à l'étranger (festivals, avant-premières, cérémonies de remises de prix, galas, *workshops*, conférences), partout là où l'entrée est sélective, et tandis que même les réalisateurs et producteurs des films sélectionnés ne reçoivent pas toujours la précieuse carte d'invitation³³. En tant que « *stakeholders* », ils sont conviés à la « *high table* », et leur présence est soulignée de vive voix au micro dans le protocole : les organisateurs les identifient systématiquement parmi les personnes très importantes (VIP), aux côtés des représentants de l'État qu'ils courtisent certes, comme je l'ai observé lors d'événements cinématographiques, sportifs ou religieux, mais de façon ambiguë, négociée et labile. Comme d'autres « courtiers culturels », par exemple des musiciens ougandais, les « *stakeholders* » de Nollywood suivent des « stratégies plurielles » (Schneidermann, 2016).

Conscients que le climat de suspicion et de « répugnance pour la politique » (Obadare, 2006 : 667) se réfracte sur les guildes et associations, les prétendants au *leadership* de

³¹ Or, au Nigeria l'élection n'a pas toujours été une institution démocratique : les régimes militaires ont aussi organisé des élections (Thiery, 2011, p. 91).

³² Produit par Emem Isong, qui organise l'avant-première à Uyo, capitale de son État d'origine, le 24 septembre 2011.

³³ Les avant-premières et les cérémonies de remises de prix constituent d'ailleurs des espaces de contrôle de l'entrée sur le marché (Jedlowski, 2016).

Nollywood se retrouvent dans une position d'intermédiation ambivalente. Ils affichent une distance au champ politique tout en y tissant des liens forts dans la mesure où, dans cet espace professionnel comme ailleurs, l'État, les détenteurs de charges publiques et les *Big Men* restent perçus comme des intermédiaires obligés pourvoyeurs de tous types de ressources (Fourchard, 2018 ; Gore, Pratten, 2003 : 218). Quelques jours avant l'élection du président de la guilde des réalisateurs, au bureau du graphiste chargé de son matériel de campagne, un candidat retouche, seul, sa profession de foi. Il supprime une référence au parti alors au pouvoir au Nigeria : « *People could use it against me. We are not a political party or a national union.* » Il se distancie ainsi des institutions partisans et syndicales qui charrient les connotations péjoratives associant l'espace politique nigérian à la corruption, à l'enrichissement personnel et au mépris du public.

Tout en reprenant des procédures techniques de la démocratie pluraliste (constitution, élection, campagne, marketing de communication électorale) et le protocole fédéral (hymne national, prière), les praticiens engagés dans les guildes tentent de conjurer l'image publique détériorée qui peut leur être associée en tant qu'entrepreneurs politiques d'une part, et en tant que personnalités publiques d'autre part. Rapportés dans les médias, certains de leurs faits et gestes ont en effet pu rompre avec des normes morales. Si les scandales concernant Nollywood ont plus souvent à voir avec la sphère privée (adultères, violences conjugales, séparations matrimoniales), parfois, et en particulier depuis la fin des années 2000, les guildes font elles aussi les titres des médias avec des cadrages sur des luttes factionnelles, des contestations de résultats électoraux et des accusations de fraude.

Durant la campagne de 2011 pour la présidence de la guilde des réalisateurs, des journalistes n'hésitent pas à placer les prétendants face aux soupçons qui pèsent sur eux, comme ici, au cours d'une interview radiophonique : « *We're living in a country where most of our political gladiators tell us good stories, they give us program and when we listen to them we're convinced. But by the time they get there, it's another board game entirely. I hope Fred Amata won't play that kind of game...*³⁴ » En réponse, le candidat cherche à se présenter tel « un bon administrateur ». Il endosse ainsi une vision bureaucratisée de sa participation à la vie institutionnelle et politique afin de mieux se distinguer des « politiciens » et se distancier du stigmaté inhérent au qualificatif « politique » désormais couramment accolé aux activités des guildes de Nollywood.

Ces organisations professionnelles sont soupçonnées, par leurs membres mêmes, d'être elles aussi devenues des instruments de « mauvaise gouvernance », pour reprendre une expression courante au Nigeria (Pérouse de Montclos, 2005), ou pour le dire en des termes plus sociologiques, d'une « politique du ventre » à faible portée redistributive. Pour contrecarrer cette perception les accusant d'être guidés par leur intérêt personnel, en particulier financier, au détriment de l'intérêt collectif, les candidats en campagne parsèment leurs discours de références au « changement », à leur « intégrité ». Ayant intériorisé le consensuel « catéchisme de l'anticorruption » (Hibou, 2012), ils

³⁴ Interview de Fred Amata pour *Splash FM*, Surulere, Lagos, 31 août 2011.

passent autant que possible sous silence les avantages que procure pourtant le statut de président en termes de prestige, mais aussi de rétributions matérielles, et, enfin, de capital social potentiellement convertible en capital économique³⁵. En jouant la carte d'une rhétorique de moralisation de la vie publique, ils reprennent en fait à leur compte l'instrument largement utilisé par les détenteurs du pouvoir politique étatique, déjà dans les années 1970-1980 sous des régimes militaires puis à l'occasion du retour à la démocratie représentative électorale à partir de 1999 (Obadare, 2007 : 111).

S'ils rappellent à certains égards les « courtiers en développement » (Bierschenk, Chauveau, Olivier de Sardan, 2000), les présidents des associations professionnelles de Nollywood occupent des positions d'intermédiation politique particulièrement ambiguës. Ils semblent se remettre au service de l'État en tant que coreprésentants de la nation, œuvrant à redorer l'image particulièrement dégradée à l'international de leur pays ; d'une part, en tant qu'acteurs politiques de la « bonne gouvernance » et, d'autre part, en tant que fleurons du « développement » économique. En 2013, l'un des « *stakeholders* » les plus coopératifs est d'ailleurs largement récompensé de son engagement en faveur d'une politique de régulation, par le marché, de la distribution des films. Gabosky est en effet l'unique bénéficiaire, parmi les distributeurs de DVD³⁶, d'un prêt (au montant, semble-t-il, particulièrement élevé de 11,4 millions de dollars) de la part de la Bank of Industry (banque dite de développement partenaire de l'État nigérian, de la Banque mondiale, du Fonds monétaire international et d'autres institutions financières internationales), pour créer une nouvelle filiale à sa société privée : il devient le grand patron d'un dispositif national de distribution de DVD (Bud, 2014 : 118)³⁷. Parti d'une initiative privée, ce projet a, rappelons-le, été élaboré au sein d'une agence parapublique conjointement par des agents issus du marché concerné et un haut fonctionnaire passé par un grand groupe de médias. Déployé dans le cadre d'une politique publique, et renégocié jusqu'à être vidé de sa substance, il est donc finalement relancé avec le soutien d'« acteurs marchands » (Nay, 2017) publics et privés, nationaux et supranationaux, pour apparaître cette fois sous une forme privatisée, hybridée non pas avec une association professionnelle, mais bien avec l'entreprise capitaliste d'un *self-made-man* local qui bénéficie, au nom de l'aide au développement, de facilités de crédit, c'est-à-dire d'endettement³⁸.

³⁵ Il n'y a pas, à ma connaissance, de rémunération officielle attachée à la position de président. Sur le rapport financier de 2011, le seul « salaire » mentionné en ces termes correspond au secrétariat administratif et s'élève à un total de N160 000 (env. 750 €) sur une période de deux ans.

³⁶ L'autre récipiendaire côté distribution est une chaîne d'exploitation de salles commerciales de cinéma.

³⁷ Toutes choses égales par ailleurs, en France aussi, exactement à la même période mais dans un tout autre domaine, la petite élite des directeurs d'hôpitaux publics, qui participe activement à l'élaboration des réformes néolibérales, en l'occurrence néomanagériales, et en particulier celle de 2009, est couronnée, grâce aux dites réformes, comme patrons des établissements (Juven, Pierru, Vincent, 2019 : 151).

³⁸ Le projet fait faillite quelques années plus tard.

Conclusion

À travers l'étude, au Nigeria, au cours du moment néolibéral, de guildes et associations d'un espace de production de films considéré comme relativement autonome et informel, nous observons le processus complexe, que Max Weber (1991) notait déjà, d'imitation mutuelle entre l'État et le marché (et les entreprises). Partie des producteurs des débuts socialisés au sein de la télévision publique dans le contexte de l'ajustement structurel, la bureaucratisation de Nollywood résulte de la participation d'acteurs hétérogènes (de l'échelon local à l'international, d'élites gouvernantes jusqu'à des petits commerçants). Elle se caractérise non seulement par la réappropriation d'un système de normes et classifications importé notamment par l'Unesco, mais aussi par la coproduction d'une régulation qui saisit Nollywood comme un marché au service d'objectifs étatiques (« développement » économique, unification nationale, légitimation internationale), et enfin par un fort mimétisme étatique de la part des organisations professionnelles. Les présidents des guildes et associations de Nollywood se construisent une position, parmi les *stakeholders*, de coreprésentants de la nation en s'appliquant à mettre en scène leurs dispositions à se mobiliser « dans les bonnes formes » (Siméant, 2014), c'est-à-dire bureaucratisées, consensuelles, qui font s'intriquer des procédés de légitimation issus à la fois de la grande entreprise capitaliste et de l'État-nation démocratique.

Bibliographie

- ANSALONI M., SMITH A. (2017), « Des marchés au service de l'État ? », *Gouvernement et action publique*, vol. 6, n° 4, p. 9-28.
- BACH D., RICARD A. (1998), « Avant-propos : Du fédéralisme à la démocratie ? », *Politique africaine*, n° 32, p. 2-6.
- BANÉGAS R. (2003), *La démocratie à pas de caméléon. Transition et imaginaires politiques au Bénin*, Paris, Karthala (« Recherches internationales »).
- BANÉGAS R. (2014), « L'autoritarisme à pas de caméléon ? Les dérives de la révolution passive démocratique au Bénin », *Afrique contemporaine*, vol. 249, n° 1, p. 99-118.
- BARBER K. (1988), « Ethnies, État et littérature populaire yorouba », *Politique africaine*, n° 32, p. 65-78.
- BAYART J.-F. (2006 [1989]), *L'État en Afrique : la politique du ventre*, Paris, Fayard (« L'espace du politique »).
- BAYART J.-F. (1992), « Le politique par le bas en Afrique noire, Questions de méthode », in J.-F. BAYART, A. MBEMBE, C. TOULABOR (dir.), *Le politique par le bas en Afrique noire*, Paris, Karthala (« Les Afriques »), p. 53-82.
- BAYART J.-F. (2013), « La cité bureaucratique en Afrique subsaharienne », in B. HIBOU (dir.), *La bureaucratisation néolibérale*, Paris, La Découverte (« Recherches »), p. 291-313.

- BAYART J.-F., MBEMBE A., TOULABOR C. (1992), *Le politique par le bas en Afrique noire*, Paris, Karthala (« Les Afriques »).
- BIDIMA J.-G. (1997), *La palabre : une juridiction de la parole*, Paris, Michalon (« Le Bien commun »).
- BIERSCHENK T., CHAUVEAU J.-P., OLIVIER DE SARDAN J.-P. (dir.) (2000), *Courtiers en développement : les villages africains en quête de projets*, Mayence/Paris, APAD/Karthala (« Hommes et sociétés »).
- BOURDIEU P. (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit (« Le Sens commun »).
- BOURRICAUD F. (1961), *Esquisse d'une théorie de l'autorité*, Paris, Plon (« Recherches en sciences humaines »).
- BUD A. (2014), « The end of Nollywood's guided age? Marketers, the state and the struggle for distribution », *Critical African Studies*, vol. 6, n° 1, p. 91-121.
- CERTEAU M. de (1990), *L'Invention du quotidien*, t. 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard (« Folio essais »).
- COLE P. (2012), « Marketers and Pirates, Businessmen and Villains: The Blurred Lines of Nollywood Distribution Networks », *St Antony's International Review*, vol. 7, n° 2, p. 51-68.
- FASSIN D. (2006), « L'humanitaire contre l'État, tout contre », *Vacarme*, vol. 34, n° 1, p. 15-19.
- FRANÇOIS P. (2007), « Le marché et le politique. Le rôle de l'action publique dans le développement du monde de la musique ancienne », *Revue française de science politique*, vol. 57, n° 5, p. 629-647.
- FOURCHARD L. (2018), *Trier, exclure et policer*, Paris, Presses de Sciences Po (« Académique »).
- GORE C., PRATTEN D. (2003), « The Politics of Plunder: The Rhetorics of Order and Disorder in Southern Nigeria », *African Affairs*, vol. 102, n° 407, p. 211-240.
- GOULDNER A. G. (1955), *Patterns of Industrial Bureaucracy*, Routledge, Londres.
- HAYNES J. (1995), « Nigerian cinema: structural adjustments », *Research in African literature*, vol. 26, n° 3, p. 97-119.
- HAYNES J. (2016), *Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- HIBOU B. (1998), « Retrait ou redéploiement de l'État ? », *Critique internationale*, vol. 1, p. 151-168.
- HIBOU B. (1999), « La "décharge", nouvel interventionnisme », *Politique africaine*, vol. 73, n° 1, p. 6-15.
- HIBOU B. (2012), *La bureaucratiation du monde à l'ère néolibérale*, Paris, La Découverte (« Cahiers libres »).

- HIBOU B. (2013), « Introduction. La bureaucratisation néolibérale, ou la domination et le redéploiement de l'État dans le monde contemporain », in B. HIBOU (dir.), *La bureaucratisation néolibérale*, Paris, La Découverte (« Recherches »), p. 7-20.
- HIBOU B., SAMUEL B. (2011), « Macroéconomie et politique en Afrique », *Politique africaine*, vol. 124, n° 4, p. 5-27.
- HILGERS M., (2011), « L'autochtonie comme capital : appartenance et citoyenneté dans l'Afrique urbaine », *Social Anthropology*, vol. 19, n° 2, p. 143-158.
- HIRSCHMAN A.O. (1995), *Défection et prise de parole [Exit, voice, loyalty]*, Paris, Fayard (« L'espace du politique »).
- HOEFERT DE TURÉGANO T. (2005), « Sub-Saharan African Cinemas: The French Connection », *Modern & Contemporary France*, vol. 13, n° 1, p. 71-83.
- IGWE E.M. (2017), « Structure and Power Struggle in Contemporary Nollywood: An Ethnographic Evaluation », *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Humanities and Social Sciences*, vol. 11, n° 6, p. 1424-1438.
- JEDLOWSKI A. (2011), « When the Nigerian video film industry became "Nollywood": Naming, branding and the videos' transnational mobility », *Estudos Afro-Asiaticos*, vol. 33, n° 1-2-3, p. 225-251.
- JEDLOWSKI A. (2013), « From Nollywood to Nollywoodworld: Processes of transnationalization in the Nigerian video film industry », in O. OKOME, M. KRINGS (dir.), *Global Nollywood: Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, p. 25-45.
- JEDLOWSKI A. (2016), « Avenues of participation and strategies of control: Video film production and social mobility in Ethiopia and Southern Nigeria », in M. BANKS, B. CONOR, V. MAYER (dir.), *Production Studies II, The Sequel: Cultural studies of global media industries*, New York, Routledge, p. 175-186.
- JUVEN P.-A., PIERRU F., VINCENT F. (2019), *La casse du siècle : à propos des réformes de l'hôpital public*, Paris, Raisons d'agir.
- LARKIN B. (2005), « Nigerian Video : the Infrastructure of Piracy », *Politique africaine*, vol. 100, n° 4, p. 146-164.
- LECLER R. (2017), « Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du "Sud" », *Sociologie*, vol. 8, n° 2, p. 139-160.
- LOBATO R. (2012), *Shadow economies of cinema: mapping informal film distribution*, Londres, Palgrave Macmillan/British Film Institute.
- MCCAIN C. (2013), « Nollywood and Its Others: Questioning English Language Hegemony in Nollywood Studies », *The Global South*, vol. 7, n° 1, p. 30-54.
- MILLER J. L. (2016), *Nollywood central*, Londres, Palgrave/British Film Institute.
- MEAGHER K. (2011), « Informal Economies and Urban Governance in Nigeria: Popular Empowerment or Political Exclusion? », *African Studies Review*, vol. 54, n° 2, p. 47-72.

- NAY O. (2017), « Gouverner par le marché. Gouvernements et acteurs privés dans les politiques internationales de développement », *Gouvernement & action publique*, vol. 6, n° 4, p. 127-154.
- NEAHER N. C. (1979), « Awka Who Travel: Itinerant Metalsmiths of Southern Nigeria », *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 49, n° 4, p. 352-366.
- NOVIA C. (2012), *Nollywood Till November: Memoirs of a Nollywood Insider*, Bloomington, AuthorHouse.
- OBADARE E. (2006), « Pentecostal Presidency? The Lagos-Ibadan “Theocratic Class” & the Muslim “Other” », *Review of African Political Economy*, vol. 33, n° 110, p. 665-678.
- OBADARE E. (2007), « Lamidi Adedibu ou l’État nigérian entre contraction et sous-traitance », *Politique africaine*, vol. 106, n° 2, p. 110-127.
- OBIAYA I. (2012), *Restructuring the Nigerian video film industry: Effects of the National Film and Video Censors Board distribution policy*, thèse de doctorat, Pampelune, Université de Navarre.
- ODION F. O. (2018), *The Paradox of Nollywood: The Structural Intricacies and Cultural Significance of the World’s Fastest-Growing Film Industry*, mémoire de Master, Adelaide, Université de Flinders.
- PÉROUSE DE MONTCLOS M.-A. (2003), « La transition démocratique au Nigeria : militaires civilisés ou civils militarisés ? », *Autrepart*, vol. 27, n° 3, p. 61-74.
- PÉROUSE DE MONTCLOS M.-A. (2005), « Mauvaise gouvernance et ONG : l’exception nigériane », *Autrepart*, vol. 35, n° 3, p. 127-142.
- RICARD A. (1983), « Du théâtre au cinéma yoruba : le cas nigérian », *CinémAction*, n° 26, p. 130-167.
- SAUL M., AUSTEN R. A. (dir.) (2010), *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*, Athens, Ohio University Press.
- SCHNEIDERMAN N. (2016), « “Qui cuisine, qui mange ?” : les artistes, courtiers culturels des campagnes électorales en Ouganda », *Politique africaine*, vol. 141, n° 1, p. 99-121.
- SCOTT J. C. (1985), *Weapons of the Weak : Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven et Londres, Yale University Press.
- SIMÉANT J. (2014), *Contester au Mali : formes de la mobilisation et de la critique à Bamako*, Paris, Karthala (« Les Afriques »).
- SUSS C. (1999), « L’évolution spatiale du maillage territorial au Nigeria (1906-1991) : approche cartographique », *Espace, populations, sociétés*, p. 139-154.
- THIERY, G. (2011), « Partis politiques et élections de 2011 au Nigeria : L’Action Congress of Nigeria en campagne », *Afrique contemporaine*, vol. 239, n° 3, p. 89-103.

- THOMPSON E. P. (1988), « L'économie morale de la foule dans l'Angleterre du XVIII^e siècle », in F. GAUTHIER, G.-R. IKNI (dir.), *La guerre du blé au XVIII^e siècle. La critique populaire contre le libéralisme économique au XVIII^e siècle*, Montreuil, Les Éditions de la Passion, p. 31-92.
- UNESCO (2012), « Politiques pour la créativité : guide pour le développement des industries culturelles et créatives », Paris, Unesco & OIF. En ligne, consulté le 25 janvier 2021. URL : https://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/politiques_pour_la_creativite-fr_0.pdf.
- VAN DEN AVENNE C. (2018), *De la bouche même des indigènes : échanges linguistiques en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire (« Empires »).
- WEBER, M. (1991 [1923]), *Histoire économique. Esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société*, Paris, Gallimard.