

Le métier de producteur face aux enjeux de l'industrie cinématographique en Afrique de l'Ouest francophone : création d'un réseau de producteurs créatifs dans l'espace UEMOA

Présenté par

Mohamed SYLLA

Pour l'obtention du Master en Développement de l'Université Senghor

Département Culture

Spécialité Gestion des Industries Culturelles

Soutenu le 09 Avril 2019

Devant le jury composé de :

Dr. Hdr Jean François FAU Président

Directeur du Département Culture à l'université
Senghor

Pr. Abdoulaye Camara Examineur

Professeur à l'Université Cheikh Anta Diop, Dakar,
Sénégal

Mme Sandra Coulibaly Examineur

Chargée de la veille, Analyse et prospective, OIF

Remerciements

Je remercie de prime abord l'administration et tout le personnel de l'université Senghor à Alexandrie.

Un merci spécial à M. Thierry Verdel, Recteur de l'université Senghor pour sa confiance, pour le formidable esprit d'innovation, et pour sa disponibilité.

Je remercie particulièrement le Dr. Jean-François Faü pour son encadrement de tous les jours et pour ses encouragements constants.

À M. Ousmane Boundaoné, notre mentor et maître de stage, à M. Alex Moussa Sawadogo et à toute l'équipe de Génération Films, merci pour nous avoir accueilli à la pratique de l'expertise culturelle et à ces pertinentes visions de l'avenir du cinéma et de l'audiovisuel en Afrique.

Merci également à tous nos enseignants qui n'ont cessé de nous pousser vers l'excellence et la découverte de nouveaux horizons dans la connaissance et le professionnalisme.

À messieurs Mary Teuw Niane, Augustin Tine, Hugues Diaz, Abdoul Aziz Cissé, Thierno Diagne Bâ, Aboubacar Demba Cissoko, Alexandre Rideau, au Père Raphael, merci pour votre soutien initial et vos encouragements constants.

À messieurs Olivier Barlet, Colin Dupré et Claude Forest, merci pour les conseils et la disponibilité.

À Marius et toute la famille Tine, merci pour la vision, les multiples soutiens et pour les encouragements.

Un grand merci à tous les professionnels, de Dakar à Ouagadougou, pour avoir accepté de contribuer et pour avoir éclairé nos pas dans la réalisation de ce travail.

Aux compagnons de route de la fraternité « Barada gui », à la grande chorale Saint Joseph de Julien Jougla, merci pour le précieux soutien moral.

Mes sincères remerciements vont aussi à tous les collègues pour leur précieux support dans les défis de tous les jours et pour leurs apports dans le cadre de ce travail, spécialement ceux du département culture et de la filière gestion des industries culturelles.

Dédicace

À Joseph Patrick Ndione, brillant esprit parti trop tôt.

À toi, maman pour toutes ces années d'efforts qui ont fait de nous ce que nous sommes aujourd'hui.

À toi papa pour ta foi en nous ;

À Kouly et Dialamba pour le compagnonnage fraternel ;

À toute la famille Sylla.

À Emile, Gilbert, Marie Madeleine, Odile, Chantale et toute la famille Ndione.

Résumé

Le cinéma, à la fois art et industrie est organisé en une chaîne de coopération faisant intervenir une partie production, une partie distribution et une dernière, l'exploitation. Cette chaîne de valeurs, comme pour toutes les industries culturelles est le vivier de centaines de métiers, la plupart très spécialisés, qui collaborent en vue de la fabrication d'un bien de prototype : le film. Au cœur de ce dispositif, se trouve le producteur, la personne qui est chargée de la bonne fin d'un film, sur le plan financier et légal. Son travail comporte entre autres l'impérieuse tâche de rassembler toutes les compétences qui concourront au film mais aussi celui de trouver des financements parfois astronomiques pour sa concrétisation.

La pratique de ce métier indispensable requiert des compétences solides dans plusieurs domaines, au vu des dispositifs de financement de plus en plus complexes et des paysages audiovisuels en perpétuelle mutation. Malheureusement, en Afrique de l'ouest, des conditionnements et des choix historiques ont menés à l'inexistence d'une vraie filière cinématographique et par conséquent, à l'inexistence de la plupart des métiers qui y sont relatifs. Parmi les plus sinistrés, celui de producteur, malgré le fort dynamisme des paysages audiovisuels notées ces dix dernières années et même l'émergence d'un véritable marché.

Fort de ce constat, le présent rapport de recherches propose une action de professionnalisation des entrepreneurs de la production audiovisuelle basée sur les standards et normes internationales. Une telle action, s'appuie d'abord sur les politiques à l'œuvre au niveau supranational, notamment celle de l'UEMOA visant une harmonisation des pratiques et la collaboration régionale. Elle vise à accompagner le formidable élan vers l'installation définitive d'une filière cinématographique en Afrique de l'ouest, pour le bénéfice des économies locales et pour une plus grande présence des cultures locales à un niveau international.

Mots-clefs

Afrique de l'ouest – Film – cinéma – cinéma africain – industrie cinématographique – producteur – producteur créatif – culture – enjeux – enjeux de l'industrie cinématographique – professionnalisation – capacitation – réseau – coopération - UEMOA

Abstract

Cinema, both art and industry, is organized in a chain of cooperation involving production, distribution and exhibition. This chain of cooperation, as for all cultural industries, is the breeding ground for hundreds of professions, most of them highly specialized, that collaborate in order to produce a prototype good: the movie. At the heart of this system is the producer, the person who is responsible for the successful completion of a film, both financially and legally. His work includes the imperative task of gathering all the skills that will contribute to the film but also that of finding sometimes astronomical funding for its realization.

The practice of this essential profession requires solid skills in several fields, given the increasingly complex financing mechanisms and the constantly changing audiovisual landscapes. Unfortunately, in West Africa, historical conditioning and choices have led to the non-existence of a real film industry and, consequently, to the non-existence of most of the related professions. Among the most affected, that of producer, despite the strong dynamism of the audiovisual landscapes noted over the past ten years and even the emergence of a real market.

Based on this observation, this research report proposes an action to professionalize audiovisual production entrepreneurs based on international standards and norms. Such action is based first and foremost on policies at work at the multinational level, in particular that of UEMOA aimed at harmonizing practices and regional collaboration. It aims to support the tremendous momentum towards the definitive establishment of a film industry in West Africa, for the benefit of local economies and for a greater presence of local cultures at an international level.

Key-words

West Africa - Film - cinema - African cinema - film industry - producer - creative producer - culture - stakes - film industry stakes - professionalization - capacitation - network - cooperation - UEMOA

Liste des acronymes et abréviations utilisés

- **ACCT** : Agence de Coopération Culturelle et Technique
- **ACP** : Afrique-Caraïbes- Pacifique
- **AFD** : Agence Française de Développement
- **AOF** : Afrique de l’Ouest Francophone
- **ASF** : Afrique Sud saharienne Francophone
- **BBDA** : Bureau Burkinabè des Droits d’Auteur
- **BNDA** : Bureau Nigérien des Droit d’Auteur
- **BUBEDRA** : Bureau Béninois des Droit d’Auteur
- **BUMDA** : Bureau Malien des droits d’Auteur
- **BURIDA** : Bureau ivoirien des droits d’Auteur
- **BUTODRA** : Bureau Togolais des droits d’Auteur
- **C2i** : Certificat d’Informatique et Internet
- **CAI** : Consortium Audiovisuel International
- **CCM** : Centre Cinématographique Marocain
- **CEDEAO** : Communauté Economique des Etats de l’Afrique de l’Ouest
- **CIDC** : Consortium International de Distribution Cinématographique
- **CIPROFILMS** : Centre Interafricain de Production de Films
- **CISAC** : Confédération Internationale des Sociétés d’Auteurs-Compositeurs
- **CNC** : Centre National du Cinéma
- **CNCIA** : Centre National du Cinéma et de l’image animée
- **CNCM** : Centre National de la cinématographie du Mali
- **CNCN** : Centre National de la cinématographie du Niger
- **CNUCED** : Conférence des Nations Unies sur le Commerce et le Développement
- **COMACICO** : Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale
- **DCI** : Direction de la Cinématographie
- **DGCA** : Direction Générale de la Cinématographie et de l’Audiovisuelle
- **DNC** : Direction Nationale de la Cinématographie
- **DVD** : Digital Versatil Disc
- **EAVE** : European Audiovisual Entrepreneurs
- **FAIC** : Fonds d’Appui à l’Industrie Culturelle
- **FAPA** : Fon d’Appui pour la promotion de l’Audiovisuelle
- **FEPACI** : Fédération Panafricaine des Cinéastes
- **FESMAN** : Festival Mondial des Arts Nègres
- **FESPACO** : Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou
- **FONSIC** : Fonds de soutien de l’Industrie Cinématographique
- **FOPICA** : Fonds de promotion de l’Industrie Cinématographique et Audiovisuel
- **GAFAM**: Google Apple Facebook Amazon Microsoft
- **JCC** : Journées Cinématographiques de Carthage
- **MPEAA**: Motion Picture Export Association of America
- **OCDE** : Organisation de Coopération et de développement Economique
- **OCINAM** : Office Cinématographique National Malien
- **OIF** : Organisation International de la Francophonie
- **ONAC – CI** : Office National Cinématographique-Côte d’Ivoire
- **OUA** : Organisation de l’Unité Africaine
- **PAS** : Politique d’Ajustement Structurel
- **PDC** : Programme de Développement culturel
- **RDC** : République Démocratique du Congo

- **SACD** : Société des Auteurs Compositeurs Dramatique
- **SECMA** : Société d'Exploitation Cinématographique Africaine
- **SGA** : Sociedade Guineense de Autores
- **SGDL** : Société des Gens de Lettres
- **SIDEC** : Société d'Importation de Distribution et d'Exploitation Cinématographique
- **SNC** : Société Nationale de la Cinématographie
- **SODAV** : Société Sénégalaise des Droits d'Auteurs et des Droits Voisins
- **SONAVOCI** : Société Nationale Voltaïque de Cinématographique
- **SOPACIA** : Société de Participation Cinématographique Africaine
- **TUNA** : Tesla Uber Netflix Amazon
- **UAC** : Union Africaine Cinématographique
- **UE** : Union Européenne
- **UEMOA** : Union Economique et Monétaire Ouest Africaine
- **UGC** : Union Générale de la Cinématographique
- **UNESCO** : Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture
- **VCD** : Video compact disc
- **ZSP** : Zone de Solidarité Prioritaire

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Remerciements | i |
| Dédicace | ii |
| Résumé..... | iii |
| Mots-clefs..... | iii |
| Abstract | iv |
| Key-words..... | iv |
| Liste des acronymes et abréviations utilisés..... | v |
| Table des matières | 1 |
| Introduction..... | 3 |
| 1 Cadre théorique..... | 5 |
| 1.1 Concepts de base et revue de la littérature | 5 |
| 1.1.1 Producteur..... | 5 |
| 1.1.2 Industrie cinématographique | 9 |
| 1.1.3 Enjeux de l’industrie cinématographique..... | 14 |
| 1.2 Revue de la littérature | 16 |
| 1.3 De la problématique du métier de producteur en Afrique de l’ouest..... | 20 |
| 1.3.1 Eléments d’historique du cinéma en Afrique de l’Ouest..... | 20 |
| 1.3.2 Historique de l’exploitation cinématographique | 22 |
| 1.3.3 Désaffection du cinéma et boom de l’audiovisuel | 25 |
| 1.3.4 La génération numérique : du cinéma à l’audiovisuel | 26 |
| 1.3.5 Un boom des séries TV | 29 |
| 1.3.6 Cadre opératoire | 29 |
| 2 Cadre méthodologique et apports du stage..... | 32 |
| 2.1 Univers et cadre d’étude | 32 |
| 2.2 Méthode et techniques de recherche | 33 |
| 2.2.1 Entretiens non – directifs et semi – directifs..... | 34 |
| 2.2.2 Population de l’étude | 34 |
| 2.2.3 Recherche documentaire | 37 |
| 2.2.4 Exploitation des données | 37 |
| 2.3 Apports du stage..... | 37 |
| 2.3.1 Présentation de la structure..... | 37 |
| 2.3.2 De l’étude de cas du Ouaga Film Lab 2018..... | 38 |
| 2.3.3 Limites et difficultés rencontrées | 39 |

| | | |
|-------|--|------|
| 3 | La production audiovisuelle dans l’espace UEMOA et le contexte global | 40 |
| 3.1 | Le producteur en AOF : perceptions et pratique d’un métier | 40 |
| 3.1.1 | Le producteur dans le contexte de l’AOF | 40 |
| 3.1.2 | Le « producteur – réalisateur » | 40 |
| 3.1.3 | Le cadre légal | 41 |
| 3.1.4 | Le producteur dans un contexte de filière audiovisuelle compétitive | 42 |
| 3.2 | La constante en AOF : l’imbrication étrangère | 44 |
| 3.2.1 | Les sources de financements..... | 45 |
| 3.2.2 | Dépendances issus de l’imbrication étrangère | 47 |
| 3.2.3 | L’institution des fonds de soutien à la production | 48 |
| 3.3 | Le contexte : un programme visant l’intégration sous – régionale | 49 |
| 4 | Projet de création d’un réseau de producteurs créatifs en Afrique de l’Ouest | 51 |
| 4.1 | Description du projet | 51 |
| 4.2 | Planification stratégique | 52 |
| 4.2.1 | Vision | 52 |
| 4.2.2 | Mission..... | 52 |
| 4.2.3 | Analyse stratégique de la production en AOF (voir annexe 1) | 52 |
| 4.2.4 | Objectifs..... | 52 |
| 4.2.5 | Résultats attendus | 53 |
| 4.2.6 | Publics cibles..... | 53 |
| 4.3 | Stratégie de mise en œuvre et de mobilisation des ressources | 54 |
| 4.3.1 | Analyse des besoins..... | 54 |
| 4.3.2 | Description des activités menant aux résultats (voir annexe 3) | 55 |
| 4.4 | Planification opérationnelle..... | 55 |
| 4.4.1 | Plans d’actions - pour un cycle de formation (voir annexe 2) | 55 |
| 4.4.2 | Budget estimatif de l’action (voir en annexes 4 et 5)..... | 55 |
| 4.4.3 | Cadre logique de l’action | 56 |
| | Conclusion | 58 |
| 5 | Références bibliographiques | vii |
| 6 | Liste des illustrations | xi |
| 7 | Liste des tableaux | xi |
| 8 | Annexes | xiii |

Introduction

Né de multiples tentatives, en même temps que l'aviation, pour des besoins de recherches scientifiques, le cinéma se transforme à l'aube du XX^e siècle en spectacle puis dans la première décennie des années 1900 en industrie. Le spectacle saltimbanque des foires européennes de cette époque est aujourd'hui devenu en occident le plus populaire de tous les arts, au point où Emmanuel Ethis considérât que « le cinéma s'est imposé comme la pratique culturelle la mieux partagée, en termes de fréquentation, d'audience ou d'influence. Mieux, il a investi nos vies : c'est aux films, aux acteurs, aux histoires humaines contées que nous faisons le plus communément référence pour exprimer une part de nous-mêmes dans nos conversations »¹.

Dès lors, il convient de souligner que pour avoir autant investi les rapports sociaux, le cinéma, à l'instar des industries culturelles a dû répondre à des formes d'organisation spécifiques, qui l'inscrivent dans une oscillation permanente entre art et économie, d'où la nécessaire coopération de métiers aux logiques - à priori - différentes. Le réalisateur de par sa médiatisation, apparaît de prime abord au sens commun, mais il est communément admis que sans son « binôme », le producteur, les films ne se feraient point.

Nous avons choisi de porter notre regard sur ce personnage du producteur suite à une longue réflexion sur les métiers du cinéma et de l'audiovisuel en Afrique, au vu du dynamisme très largement noté depuis le milieu des années 2000 et la montée du numérique. Le discours qui a surtout prévalu jusqu'alors – et aujourd'hui encore - était marqué par les lamentations relatives à une industrie ou filière qui aurait disparue et dont le symptôme principal a été la fermeture des salles de cinéma suite à une désaffection généralisée de ce loisir². Cependant, la première remarque frappante est qu'en réalité, la filière cinématographique dans les pays d'Afrique de l'Ouest francophone se réduisait à la distribution et à l'exploitation des salles par un duopole français. Les gains n'étant pas réinvestis sur les territoires concernés, la filière n'a en réalité jamais été installée pour des films africains avec ses trois maillons : production, distribution et exploitation.

La conséquence de cette donne réside principalement dans le fait qu'il n'y a pas eu un développement des différents métiers relatifs à une véritable industrie du film, même si de nombreux réalisateurs ont réussi à faire une carrière internationale. A la lumière des spécificités du paysage audiovisuel d'aujourd'hui, malgré le dynamisme remarqué, l'une des absences les plus alarmantes est assurément celui du producteur. Il est difficile, voire dans certains contextes, impossible de trouver des producteurs de métier en Afrique de l'Ouest Francophone, la grande part des producteurs étant les réalisateurs eux – mêmes.

Ce personnage qui intervient au début de la chaîne de coopération cinématographique reste méconnu et sujet à de nombreuses représentations. Toujours est – il que son rôle est fondamental en ce sens qu'il est chargé de rassembler tous les moyens nécessaires et prend les dispositions légales pour faire

¹ Ethis, Emmanuel : *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, 2005

² Forest, Claude : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, 2018, p. 9

un film. Son rôle dépasse désormais les seuls cadres nationaux, les financements qui permettraient de concrétiser les films étant abrités à des endroits épars, de par le monde.

Pendant ce temps, dans le contexte actuel des pays d’Afrique de l’Ouest, l’émulation est à son comble : une génération de « metteurs en images » pour reprendre le mot de Delphe Kifouani³ s’exprime à travers tous les canaux de diffusion possibles et les compagnies étrangères sont venues produire des images qui plaisent aux populations.

Nous nous trouvons donc à un moment fondamental de l’histoire du cinéma et de l’audiovisuel, marqué pour la première fois par l’émergence d’un marché africain, demandeur d’images africaines. Cependant, la grande majorité des nouveaux arrivants dans le secteur de l’image se dirigent tout droit vers les métiers de réalisation ou de techniciens. On serait porté à le croire, les métiers managériaux et plus particulièrement celui de producteur ne font pas encore partie des « désirs », voire de la culture professionnelle des nouveaux acteurs de l’audiovisuel et restent de ce fait largement sinistrés.

Au-delà d’une tentative d’explication de ce fait, et vu la vitesse à laquelle les mutations interviennent, nous nous posons d’emblée la question de savoir comment installer une culture de la production cinématographique et audiovisuelle à même de donner au producteur toutes les clés qui lui permettraient de jouer son rôle dans l’installation d’une filière cinématographique économiquement et symboliquement profitable à nos pays.

Nous tenterons d’apporter des éléments de réponses à cette question par le présent mémoire articulé autour de quatre parties :

D’abord, nous poserons les fondements théoriques de notre travail à travers une définition précise des concepts de producteur, de cinéma et d’enjeux à l’œuvre avant de faire une revue des travaux sur lesquels nous nous sommes appuyé pour construire notre réflexion. La suite de ce cadre théorique sera consacrée à la problématique, qui convoque d’abord les nombreux éléments historiques qui permettent de comprendre les dynamiques à l’œuvre et les enjeux présents. Le cadre opératoire nous autorisera à mettre ces éléments en relation, de poser la question de départ et de décliner hypothèses et objectifs.

Notre deuxième partie concerne la démarche méthodologique adoptée, ainsi que la revue de notre stage professionnel que nous terminerons par une étude de cas, fruit des observations effectuées lors de cette mise en situation professionnelle.

La troisième partie est une analyse des données recueillies, constituant un cahier de charges pour des actions qui permettront d’apporter des solutions à la situation du métier de producteur.

Notre quatrième et dernière partie, enfin adresse la mise en œuvre d’un projet de professionnalisation des producteurs et de mise en place d’un réseau ouest africain d’entrepreneurs professionnels et créatifs.

³ Kifouani, Delphe : *De l’analogique au numérique : cinémas et spectateurs d’Afrique subsaharienne francophone à l’épreuve du changement*, Paris, 2016

1 Cadre théorique

1.1 Concepts de base et revue de la littérature

Selon Madeleine Grawitz, le concept est un élément indispensable à toute recherche en ce qu'il « organise la réalité en retenant les caractères distinctifs, significatifs des phénomènes ; [qu'il] exerce un premier tri au milieu du flot d'impressions qui assaillent le chercheur »⁴. Qui plus est, les concepts de notre travail de recherche se doivent d'être non seulement valides par rapport aux hypothèses qui seront formulées, mais encore opératoires par rapport aux données qui seront recueillies. Nous tenterons de nous conformer à ces exigences dans la partie suivante en explicitant nos trois concepts de base tout en passant en revue la littérature sur notre champ de recherche.

1.1.1 Producteur

Sur le fichier français ROME (Répertoire Opérationnel des Métiers et des Emplois), le métier de producteur est inclus dans une catégorie désignée « production et administration spectacles, cinéma et audiovisuel » et est défini comme la personne qui « met en œuvre et supervise la production de spectacles, de disques, de projets audiovisuels ou cinématographiques »⁵. Le métier de producteur est donc sur le plan institutionnel mis en lien avec des métiers de disciplines artistiques connexes, ce qui peut ouvrir à un très large champ d'application.

Certes nous sommes dans le monde de la création et du cinéma en particulier, et comme le fait remarquer Patricia Caillé, la figure du producteur se construit « du fait sans doute de la fascination pour la création [...] dans une attention soutenue à la relation avec le réalisateur, une relation complexe, intense, à la fois intime et professionnelle »⁶. Laure De Verdalle ira plus loin en soulignant le fait que le producteur apparaît « comme un alter – ego du réalisateur, [...] présent tout au long d'une chaîne de fabrication que sa complexité distingue des autres univers artistiques »⁷. Complexité des rôles et des tâches attachés à un métier qui font d'ailleurs déclarer à Caillé que la première difficulté pour « cerner » cet « aspect de l'activité cinématographique » désigné sous l'expression « production » est « le caractère attrape – tout d'un tel terme »⁸. Caillé poursuit en soulignant qu'il est difficile de « distinguer tous les postes liés à cette fonction, ou encore aux cursus préparant à un large spectre des étapes techniques de la fabrication d'un film » (*Op. Cit.* p.12). D'autre – part, Laurent Creton et Sébastien Layerle soulignent dans leur introduction (2011)⁹ la nécessité de « porter une

⁴ Grawitz, Madeleine : *Méthodes des sciences sociales*, 11^e éd. Coll. « Précis. Droit public, science politique ». Paris, 2001

⁵ « IMT S'informer sur un métier Fiche métier - Production et administration spectacle, cinéma et audiovisuel (ROME : L1302) | pole-emploi.fr ». Consulté en ligne le 11 janvier 2019 à l'adresse <http://candidat.pole-emploi.fr/marche-du-travail/fichemetierrome?codeRome=L1302>.

⁶ Caillé Patricia, in Forest, Claude (dir) : *Produire des films : Afriques et Moyen Orient*, 2018, p. 13

⁷ De Verdalle, Laure. « Une analyse lexicale des mondes de la production cinématographique et audiovisuelle française » in *Sociologie*, n° 2 (27 août 2012) vol. 3, p. 179-97. <https://doi.org/10.3917/socio.032.0179>.

⁸ Caillé Patricia, in Forest, Claude (dir) : *Produire des films : Afriques et Moyen Orient*, 2018, p. 12

⁹ Creton, Laurent (dir.) : *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*. Paris, 2011, p. 8

attention toute particulière à la figure, trop souvent négligée dans le champ des recherches sur le cinéma, du producteur ».

Ces constats nous amènent à effectuer, à l'image de Becker¹⁰ pour l'œuvre d'art, une analyse de type génétique du concept de producteur, en remontant aux origines des différentes représentations qu'a produit cette « figure ». La première est la naissance et l'évolution en même temps que l'industrie du cinéma, du concept juridique du producteur.

Selon Dominique Bougeroles, le concept juridique du producteur est né en 1907 avec la décision de la firme Pathé et Frères¹¹ de contrôler toutes les représentations publiques de ses œuvres filmiques. Pathé et Frères invoque la propriété littéraire et artistique qui a pour conséquence que le film « ne constitue pas une marchandise ordinaire » et lui donne ainsi le droit de « s'opposer à la représentation des films exhibés sans son autorisation et malgré sa défense »¹². Ce lien établi entre l'activité économique de production cinématographique et la question de la propriété littéraire et artistique préfigure toute l'organisation de la filière cinématographique. « Celui qui prends en charge les dépenses de réalisation d'un film devient en mesure de contrôler juridiquement sa commercialisation » (Bougeroles, *Op. Cit.* p. 17). La question de l'origine du droit d'auteur dont se targuent les producteurs n'est pas formalisée, mais ne semble pas poser de problème jusqu'à la date du 5 mai 1930, jour où la chambre syndicale française de la cinématographie signe deux traités avec la SACD et la SGDL¹³, traités instituant le principe de cession des droits d'exploitation au profit du producteur. De ces deux traités apparaissent le double visage que peut prendre le producteur (Bougeroles, *Op. Cit.* p. 19) :

- Personne physique interlocutrice des auteurs (auteurs des textes initiaux, compositeurs de musique originale et réalisateurs)
- Personne morale (désignée par l'expression « maison de production »)

Le cadre juridique du métier de producteur prend sa forme actuelle en France avec l'adoption de la loi du 11 Mars 1957 portant sur le droit d'auteur. Les articles 14 à 17 de cette loi instituent la norme qui a le mieux fonctionné, sachant qu'elle est restée en vigueur jusqu'en 1985. La présomption de cession y est reconduite dans l'article 17 alinéa 3, permettant au producteur de négocier avec les distributeurs et les exploitants en position de force. La loi du 3 Juillet 1985 – désormais intégrée dans le code de la propriété intellectuelle - substitue au statut des œuvres cinématographiques celui des œuvres audiovisuelles. Dominique Bougeroles estime que la situation est depuis cette modification « devenue plus problématique » car « le statut des œuvres audiovisuelles – dans lequel se fondent désormais les œuvres cinématographiques – ne reflète plus un équilibre propre à un secteur économique bien déterminé mais vise à encourager le développement d'un secteur aux contours très largement mouvants » (Bougeroles, *Op. Cit.* p. 25). Cependant, le code Français de la propriété intellectuelle

¹⁰ Becker, Howard S. : « Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art ». In *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, p. 117-26. Paris, 2013.

¹¹ Première firme industrielle cinématographique fondée en 1896 après l'invention du kinétoscope par Edison et du cinématographe par les frères Lumière. Pathé et Frères s'étaient d'abord lancés dans l'industrie phonographique, puis, avec l'arrivée du cinéma ont construit les premiers studios et organisés les premiers circuits de location et de distribution de films.

¹² Bougeroles, Dominique : « La construction de la figure juridique du producteur de cinéma » in Creton, Laurent (dir.) : *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, 2011, p. 17.

¹³ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques ; Société des Gens De Lettres

retient du producteur « La personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre » (Code de la propriété intellectuelle, art. 132 – 23).

Cependant, la reconnaissance juridique de la dimension créative du producteur n'est pas à occulter, ayant été discutée depuis les origines du débat sur sa participation à l'œuvre en tant que détenteur des droits d'exploitations (article 3 du traité-type conclu avec la SACD en 1930 et développements de « l'affaire Mascarade »)¹⁴. L'article 17 de la loi sur la propriété littéraire et artistique de 1957 reconnaît également au producteur la possibilité de bénéficier du « statut d'auteur ou de coauteur de l'œuvre cinématographique à condition qu'il réalise la création artistique de cette œuvre ». La précision est devenue courante à l'époque contemporaine où on entend de plus en plus parler de « creative producer »¹⁵ ; Alejandro Pardo nous rappelle dans la même veine que « la créativité du producteur s'exerce de manière indirecte, à travers les décisions qu'il prend »¹⁶

Néanmoins, les représentations juridiques étant largement étrangères aux acceptions populaires, nous souhaitons examiner les sources des représentations du producteur dans la grande part des imaginaires collectifs.

La seconde source de représentations est constituée par le stéréotype du producteur tel que généré par l'image qu'en donne le cinéma lui-même, et les médias dans leur grande diversité. Hélène Laurichesse déclare que « les films de cinéma représentent souvent la seule source dont dispose le public pour découvrir un milieu avec lequel il n'a aucun contact » avant d'expliquer comment « l'imaginaire collectif est conditionné » par les différentes représentations du producteur¹⁷. Source de fascination populaire, « l'un des personnages mythologiques les plus fascinants et les plus persistants que le cinéma a su créer »¹⁸ selon M. Temple, « figure trop encombrante largement nourrie de la volonté d'interroger le rapport du cinéma à l'art » selon Patricia Caillé¹⁹. Cette dernière résume assez – bien ces multiples représentations à travers deux « types », « construites dans une opposition binaire entre deux systèmes de production :

- Le producteur grand argentier soucieux du succès commercial et de rentabilité, en référence à un modèle industriel hollywoodien redoutablement efficace,
- Le producteur créateur, désintéressé et entièrement commis à la fabrication artisanale d'un art assimilé au cinéma d'auteur »²⁰.

Michael Temple revient plus en détail dans la psychologie du personnage du producteur en offrant une revue complète de ce mythe cinématographique qu'il décline en plusieurs archétypes. D'abord il y a le « wonder boy » dont il donne pour exemple le personnage de Jonathan Shields dans le film *the*

¹⁴ Bougeroles, Dominique *Op. Cit.* p. 19 ; voir la définition du producteur donnée par le président du tribunal civil de la Seine à la p. 22

¹⁵ Cf Leon, Katell : « La coproduction entre Europe, Afrique et Moyen – Orient vue par le prisme de l'atelier « produire au Sud » de Nantes » in Forest, Claude : *Produire des films. Afrique(s) et Moyen Orient*, Villeneuve d'Ascq, 2018, pp. 181 – 194, p. 184, note 10

¹⁶ Pardo, Alejandro : « le producteur de cinéma, une puissance créative » in Creton, Laurent (dir.) : *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, 2011, p. 84

¹⁷ Laurichesse, Hélène, « La figure du producteur dans le cinéma de fiction » in Creton, Laurent (dir.) : *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, 2011, p. 44

¹⁸ Temple, Michael : « Project the legend : La représentation du producteur comme personnage dans l'histoire du cinéma » in Creton, Laurent (dir.) : *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, 2011, p. 27.

¹⁹ Caillé, Patricia, *Op. Cit.* p.12

²⁰ Caillé, Patricia, *Op. Cit.* p.12

bad and the beautiful (« Les Ensorcelés » de Vicente Minnelli, 1952). Temple estime que ce personnage « résume en une seule interprétation toutes les caractéristiques du producteur mythique ». L'auteur décrit un être supérieur, un génie doté d'une force de travail surhumaine, concepteur hors pair, conquérant et leader par nature.

Ce personnage transcende les notions de bien et de mal et n'est pas soumis aux règles morales. « Tout lui est permis [...] il est sans pitié pour ses compétiteurs et sans compassion pour ses collaborateurs qui vivent l'expérience de collaborer avec lui comme une épreuve par le feu, puis, comme la découverte de leur propre talent » (Temple, *Op. Cit.*, 2011). C'est le « *Mogul* » hollywoodien. C'est aussi un séducteur né, doté d'un magnétisme sexuel qui ne dit pas son nom, mais ce pouvoir de séduction ne reste important que dans la mesure où il reste au service de la créativité [de ses projets]. En face de ce monstre sacré des grands studios hollywoodiens, apparaît au détour des années 60 le « *player* » que Temple caractérise principalement par son opportunisme et sa fragilité, soumis qu'il est aux aléas du marché financier. Le nom donné à ce type est tiré du film du même nom, *The player* de Robert Altman (1992) qui raconte l'histoire d'un jeune producteur travaillant dans la précarité et évoluant dans un monde plus qu'incertain où chacun doit se battre pour survivre. Même si l'histoire se termine bien pour notre protagoniste, il ne doit sa réussite finale qu'à un coup de chance et sa situation reste bien fragile et éphémère.

Comme Caillé, nous souhaitons tout de même souligner que les deux personnages se rejoignent sur une caractéristique commune : « la capacité à prendre des risques, à parier sur un projet, dans un environnement caractérisé par l'incertitude »²¹.

En somme, comme le fait remarquer Hélène Laurichesse, toute la motivation du producteur personnage filmique serait alimentée par la recherche du pouvoir et de l'argent, « La perspective d'une possible dimension artistique dans le métier est quasi – absente »²². Nous constatons de plus avec Laurichesse qu'au vu des différentes représentations du producteur, le rôle de l'argentier semble être le plus persistant, sans pour autant être clairement décrit : « au cinéma, le producteur est présenté comme un financier qui décide du sort des films, de leur faisabilité, mais le cheminement par lequel les fonds sont obtenus demeure le plus souvent mystérieux » (*op. Cit.* p.44). Enfin, « Le stéréotype du producteur de cinéma propose une représentation abstraite du métier » (*op. Cit.* p.46), restant vague sur les tâches précises et les responsabilités, répondant selon les époques, aux désirs de dénonciation d'un system capitaliste, principalement hollywoodien.

Notre tour des différentes acceptions que peut comprendre le métier de producteur ne serait complet sans la mention des différentes fonctions dérivés du terme : producteur délégué, producteur exécutif, coproducteur, directeur de production – parmi les plus mentionnés – mais ici aussi, Laurichesse remarque qu'il ne sont pas distingués, le mythe du producteur filmique « entretenant le caractère abstrait d'une fonction qui serait uniquement axé sur l'argent » (*op. Cit.* p.45). Néanmoins, nous recueillons une division des responsabilités comme suit :

- Le **producteur délégué** : c'est le premier responsable, celui à qui revient la responsabilité juridique et financière d'un film. C'est la personne physique ou morale à qui l'auteur du film cède ses droits patrimoniaux, c'est lui qui s'assure de la bonne fin du film et que tout soit fait

²¹ Caillé, Patricia, *Op. Cit.* p.13

²² Laurichesse, Hélène, « La figure du producteur dans le cinéma de fiction » in Creton, Laurent (dir.) : *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, 2011, p. 44.

de manière légale. Dans le cadre d'une coproduction (association entre deux producteurs pour la réalisation d'un film), il ne peut y avoir que deux producteurs délégués.

- Le **producteur exécutif** quant à lui, désigne la personne chargée par le producteur délégué de la fabrication du film. Comme l'indique son nom, c'est un exécutant, qui ne dispose en général d'aucun droit de production. Il établit les devis et les contrats et s'assure de la faisabilité opérationnelle du tournage²³ ;
- Le **producteur associé** voit son rôle limité à sa contribution financière. C'est un investisseur ;
- Le **directeur de production** est un salarié, sous la responsabilité du producteur exécutif ou directement du producteur délégué. C'est la personne qui est sur le terrain pendant le tournage, en tant que patron du tournage.

Entre le demi – dieu antipathique et mégalomane, et le fragile militant pour l'art, accoucheur de chef d'œuvres, les caricatures filmiques du producteur qui ont fini par être cristallisés dans les clichés attachés au métier sont source de confusion et de mauvaise perception. Il s'y ajoute le fait que les représentations filmiques mentionnés ci – dessus ne prennent pas en compte les différences entre les Etats – Unis (copyright) et les pays adoptant la tradition du droit d'auteur où la partie droit moral interdit à quiconque de modifier une œuvre de l'esprit.

Il nous reste néanmoins à sélectionner les principaux traits attachés au producteur et à son métier pour la suite de notre travail de recherche et dans cet optique, nous faisons nôtre l'assertion selon laquelle « *Le métier de producteur n'est pas défini par la maîtrise d'un ensemble de savoirs et compétences techniques, commerciales, juridiques etc., puisque chaque contexte requiert des approches, des modes de fonctionnement différents, et donc, la production exige avant tout une connaissance intime du milieu dans lequel on opère, et la capacité à réapprendre et réinventer sa tâche en permanence* »²⁴.

En définitive, nous souhaitons pour notre part retenir du producteur dans le cadre de ce travail : la personne physique ou morale qui est détentrice des droits patrimoniaux sur des œuvres littéraires qu'il sélectionne et se charge de rassembler les éléments humains, financiers, artistiques et matériels qui permettront d'en faire un film et de le diffuser.

1.1.2 Industrie cinématographique

Le cinéma, « septième art »²⁵ et industrie a vu tout le long du siècle et quelques de son existence de nombreuses production théoriques s'intéresser à ses formes, son étendue, ses impacts et à la part qu'elle apporte à la marche globale des sociétés modernes. De Georges Sadoul à Claude Forest, en passant par Laurent Creton, nombres de récits appartenant à des disciplines scientifiques et littéraires différentes exposent autant de points de vues sur l'essence de l'industrie. Nous devons néanmoins placer ce concept dans les différents contextes théoriques qui l'ont vu naître. Les premières est

²³ Son rôle est souvent confondu avec celui du producteur délégué en raison d'un faux ami anglo-saxon : l'« executive producer » qui désigne en français le producteur délégué. La traduction anglaise de « producteur exécutif » étant « line producer » ou encore « executive in charge of production ».

²⁴ Caillé, Patricia, Op. Cit., p. 14 - 15

²⁵ Expression affectée au critique Roccio Canudo dans les années 1920

constituée par la science économique, plus précisément l'économie industrielle, comme le souligne Creton²⁶.

Selon Sylvie Pflieger²⁷, les économistes classiques²⁸ excluait la culture (ils faisaient référence aux « beaux-arts ») de leur analyse, car selon leur conception, elle ne produit pas de biens tangibles, matériels et ne peut donc pas être pris en compte dans des analyses basées sur le concept de marché (offre et demande). Ce sont les néoclassiques, avec le développement des notions de satisfaction, maximisation, utilité (ce que recherche « l'homo economicus » rationnel) qui commencent à prendre en compte la culture comme possible champ de la pensée économique. C'est avec les travaux de Baumwol et Bowen sur l'économie du spectacle vivant qu'une véritable théorie économique de la culture est développée²⁹. L'économie de la Culture atteint une pleine reconnaissance académique avec la publication en 1994, d'une enquête par David Throsby dans le *Journal of Economics Literature* (Benhamou, 2011). Françoise Benhamou nous apprend que « l'économie de la culture couvre un champ qui ne cesse de s'élargir, depuis l'économie des biens culturels singuliers [...] jusqu'aux industries culturelles traditionnelles [...] et aux médias » (Benhamou, *Op. Cit.*).

D'emblée, nous souhaitons insérer l'industrie cinématographique dans le champ de l'économie de la culture auquel il appartient : les industries culturelles.

- Le cinéma, au cœur des industries culturelles

Bernard Miège propose une classification des activités culturelles et informationnelles organisée en sept types dont les produits du type 2 sont le cœur des industries culturelles : livres, films, disques, programmes télé etc... Les industries culturelles concernent les biens culturels (nécessitant l'intervention d'artistes pour leur production) à caractère marchand et reproductibles. Par-delà le caractère marchand et la reproductibilité, la troisième caractéristique des industries culturelles est constituée par le caractère aléatoire des valeurs d'usage³⁰. Selon Miège, le cinéma est au cœur des industries culturelles car « c'est avec l'invention des frères Lumière que nous entrons dans une dynamique proprement industrielle » (Cours de Master 1A, Novembre 2017).

Il explique dans *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*³¹ que c'est Walter Benjamin qui le premier a soutenu en 1936³² l'avènement d'une réalité applicable à toutes les œuvres d'art : la dévaluation de leur *aura*, la déconstruction des traditions et des rituels consacrant leur authenticité et leurs valeurs culturelles (liés notamment à l'unicité des produits et événements culturels). Benjamin impute cette réalité à la reproduction « [...] d'œuvres d'art qui ont justement été faites pour être reproduites » mais aussi au fait que l'art

²⁶ Creton, Laurent : *Économie du cinéma, perspectives stratégiques*, Paris, 2014.

²⁷ Cours de Master 2 : « Economie des industries culturelles », université Senghor d'Alexandrie, Janvier 2019

²⁸ Entre le XVIIIe et XIXe siècles avec comme principaux penseurs Adam Smith, David Ricardo et Etienne de Condillac entres autres. Ils se sont attachés à proposer des théories générales sur la formation des richesses et les mécanismes du progrès (Wikipédia, article « Ecole classique »)

²⁹ Benhamou, Françoise : *L'économie de la culture*, 8^e édition. Coll. « Repères ». Paris, 1996, p.3

³⁰ Cours de Master 1A : « Approche socio-économique du secteur culturel » dispensé à l'université Senghor d'Alexandrie – Novembre 2017

³¹ Paru en 2017, pp. 16 - 17

³² "The work of art in the age of mechanical reproduction" – paru en français dans les *Essais 2*, 1983, pp.87 - 126

s'adressât désormais aux masses³³. Cette nouvelle donne qui trouve « dans le cinéma son meilleur terrain d'expérience »³⁴ constituera la base des thèses de la *théorie critique*³⁵ soutenues par l'école de Francfort (dont les principaux penseurs furent Herbert Marcuse, Max Horkheimer et Théodore Adorno qui furent les premiers à utiliser le terme – au singulier - « Industrie Culturelle » (traduction de l'allemand « Kulturindustrie » en 1947³⁶). Ce courant de pensées se veut une critique de l'abrutissement et de la manipulation des masses populaires par des productions culturelles standardisées, pensée qui continue selon Miège à être entretenue à l'occasion de mouvements sociaux et politiques mettant en jeu la culture, particulièrement en Europe³⁷.

C'est à partir des années 70 que s'opère un renouvellement de la pensée sur l'Industrie Culturelle avec les travaux de Schiller (*Communication and cultural domination* en 1976) et Dallas Walker Smythe qui se sont d'abord attachés à souligner les stratégies de concentration du capital financier dans le secteur de la communication. Leurs travaux relient pour la première fois la communication à « [...] plusieurs autres filières antérieurement séparées : les télécommunications, l'information, la radiodiffusion et précisément, les industries de la culture » (Miège, 2017, p. 18). Nous notons l'utilisation du concept au pluriel pour la première fois, révélant une dimension sociale du phénomène, tant du point de vue du capital que de celui des « usagers » qui deviennent progressivement des « consommateurs » (Miège, 2017, p. 19) : l'industrialisation de la culture est affirmée.

Par suite, il y a eu les débats autour du Nouvel Ordre Mondial de l'Information et de la Communication (NOMIC) au sein de l'UNESCO qui entérine le débat sur la domination informationnelle et culturelle des pays du Nord au plan international. Enfin, le rapport titré *Capitalisme et industries culturelles* présenté au CNRS en 1978 par Armel Huet, Jacques Ion, Bernard Miège et Alain Lefebvre installe l'ère de « l'économie politique de la communication » qui est le deuxième grand courant de pensées sur les industries culturelles. Les auteurs démontrent « que la culture se présente de plus en plus sous la forme d'une marchandise » et établissent un ensemble de « traits distinctifs » des produits culturels qui aboutira avec les approfondissements de Miège aux sept types de produits culturels et informationnels mentionnés plus haut³⁸. En 2017, ce dernier propose une liste de 6 « filières »³⁹ d'industries culturelles : 4 historiques (édition de livres, musique enregistrée, information de presse ou de news, cinéma et audiovisuel) et 2 nouvelles (Jeux vidéo, Info-médiation = recherche d'information sur internet).

Ces industries répondent à deux types de diffusion : les produits de stock (programmes édités comme le cinéma et les livres) et les produits de flux (programmes diffusés comme la télévision et la radio)⁴⁰.

³³ Miège, Bernard : *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Nouvelle édition, Coll. « communication en plus ». Grenoble, 2017, p.17

³⁴ Walter Benjamin cité par Miège in Op. Cit.

³⁵ Selon Wikipedia, la théorie de la critique dénonce « la transformation des lumières en leur contraire : le mythe et la barbarie [...] au lieu d'œuvrer pour une société plus humaine ».

³⁶ *Dialektik der Aufklärung* publié en français en 1974 sous le titre « Dialectique de la raison ». Le chapitre 4 intitulé « la production industrielle des biens culturelles » est fondateur de la théorie critique.

³⁷ Miège, Bernard, Op. Cit. p.18

³⁸ Miège, Bernard, Op. Cit. pp. 20 - 40

³⁹ Miège préfère ce terme à celui de « branche » ou de « secteur » qui, dit-il « ne rendent pas compte de leurs spécificités face aux différentes branches économiques » (p.88). Creton explique que « les analyses de filières permettent d'étudier comment les logiques des agents, des produits et des marchés s'articulent entre elles pour structurer en permanence les systèmes industriels » (2014, p. 60).

⁴⁰ Miège 2017, p. 190

Depuis le milieu des années 90, en réponse aux zones industrielles dévastées (montée de la Chine) et au besoin de valoriser de nouveaux secteurs industriels, la Grande Bretagne de Tony Blair promeut le concept d'« industries Créatives », concept qui se diffuse rapidement dans les pays anglo-saxon (Miège, 2017, p.93). Rapidement, le cinéma et les industries culturelles sont incluses dans cet ensemble par les grands organismes internationaux (UNESCO, OCDE, CNUCED, Nations Unies...). En décembre 2015, un rapport commandité par le CISAC (Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs-Compositeurs) est présenté à l'UNESCO, il regroupe dans les « Industries Culturelles et Créatives (ICC) » 11 « secteurs » que sont : la télévision, les arts visuels, les journaux/magazines, la publicité, l'architecture, le livre, le spectacle vivant, les jeux vidéo, le cinéma, la musique et la radio. Le rapport souligne que les ICC représentent aujourd'hui 2250 milliards de dollars US et 29,5 millions d'emplois dans le monde. Cela représente 3% du PIB mondial (plus que les services de télécommunications) et 1% de la population active mondiale. Le rapport du CNUCED sur l'économie créative publié en Janvier 2019 fait état d'un taux de croissance annuel moyen de 7,3% dans la période 2003 – 2015 et des exportations mondiales qui sont passés de 208 milliards à 509 milliards de dollars US dans la période 2003 – 2015⁴¹.

Que le cinéma ait été mentionné comme une référence par la théorie critique est évocateur de son potentiel artistique, économique et populaire, mais nous avons besoin de revisiter certains aspects de son histoire pour bien saisir sa dimension industrielle.

- L'art et l'industrie

Comme le fait remarquer Edgard Morin, le cinéma est né en même temps que l'aviation pour répondre à des besoins scientifiques⁴². La dimension artistique du cinéma est apparue avec le travail de Georges Méliès qui combinait le spectacle cinématographique à une forme de théâtre. La forme artistique qui servira de modèle est créée par l'école anglaise (principalement Georges Albert Smith) qui invente le découpage technique (le fait de relier plusieurs prises de vues qui se succèdent, en une seule logique visuelle) et par conséquent la possibilité de raconter une histoire grâce au montage⁴³. Au début du XXe siècles, les auteurs (scénaristes, adaptateurs, dialoguistes et réalisateurs) se spécialisent et créent un intérêt qui ne cesse de croître pour la nouvelle expression artistique.

En remontant aux débuts du cinéma, on apprend qu'il s'est dès ses débuts organisé en filière industrielle en France, les frères Lumières ayant lors de leur projection du 28 Décembre 1895 inventé « la forme commerciale complète sur laquelle devait s'édifier toute la future industrie du cinéma » en même temps qu'ils exposaient leur nouvelle invention⁴⁴. Mangolte raconte comment les projections publiques payantes sont effectivement devenues la base sur laquelle de nombreuses autres commerces, notamment, celui des équipements (caméras, pellicules, projecteurs...) ont vu le jour, occasionnant une course à l'innovation (brevets améliorants la nouvelle invention ou la complétant)

⁴¹ UNCTD : *Creative economy outlook : trends in international trades in creative economy*, 2018. Consulté le 11 janvier 2018 à l'adresse https://unctad.org/en/PublicationsLibrary/ditcted2018d3_en.pdf

⁴² Morin, Edgar : *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Nouvelle ed., Coll. « Arguments ». Paris, 2013.

⁴³ « Histoire du cinéma ». In *Wikipédia*, 31 janvier 2019, consulté en ligne le 1^{er} Février 2019 à l'adresse https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Histoire_du_cin%C3%A9ma&oldid=156344827.

⁴⁴ Mangolte, Pierre-André. « Naissance de l'industrie cinématographique » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61^e année, n° 5 (1 octobre 2006), pp. 1123-45.

et installant un tout nouveau marché et des valeurs économiques propres à chacune de ces innovations⁴⁵.

Mais la plus décisive des nouveautés fut l'apparition, dans toutes les grandes villes des Etats Unis des salles dédiées à la projection permanente de films. Appelés *Nickelodeons* aux Etats Unis, il en existait déjà 7000 en 1905, et en France (où les projections demeuraient encore un phénomène de foire), 400. Avec cet essaimage des salles permanentes, naquit la nécessité du « renouvellement régulier des programmes, ce qui signifiait une demande accrue de films nouveaux et l'apparition de systèmes de location » (Mangolte, 2006). La chaîne de coopération de l'industrie cinématographique était ainsi installée. D'ailleurs Forest nous fait remarquer que « la création cinématographique et son industrie ont tissé des liens d'interdépendance depuis les origines, l'un ne pouvant durablement exister sans l'autres »⁴⁶.

Le concept de « réseau de coopération » est posé avec les travaux de Howard Becker, dans sa définition des « mondes de l'art », où il soutient que les artistes évoluent au sein d'ensembles où ils sont liés par le travail à d'autres spécialistes qui « coopèrent selon des modalités bien définies » (*Les mondes de l'Art*, publié en 1982)⁴⁷.

Thierno Diagne Bâ nous fait remarquer que « le cinéma est partagé entre le spectacle, l'industriel et l'artistique », employant une importante main d'œuvre artistique et technique, organisée en métiers⁴⁸. Parmi les métiers, on peut citer ceux de comédien, de musicien, de chef opérateur (ou directeur de la photographie), de régisseur, machinistes et électriciens, assistants – réalisateurs, costumiers, maquilleurs, coiffeurs – entre autres. Mais aussi, distributeurs, monteurs image et son, exploitants de salles. Aujourd'hui, ces différents métiers sont organisés dans les cinématographies dominantes en corporations ou guildes, pour défendre leurs intérêts.

Creton offre dans *Economie du cinéma, perspectives stratégiques* (5^{ème} édition) une conception de cette chaîne en termes de filière économique dont il donne – « outre les industries techniques en amont » - la composition suivante⁴⁹ :

- Un stade Production qui « a pour fonction de réunir et de combiner l'ensemble des éléments nécessaires à la réalisation, et d'en assurer la viabilité » ;
- « Une fonction distribution [qui] consiste dans la valorisation commerciale des films produits ; [...] a pour mission de gérer l'adéquation produit – marché ; achète aux producteurs les droits des films et va chercher à optimiser sa diffusion auprès des exploitants » ;
- Un « stade ultime », l'exploitation. « Elle est au contact direct du public et lui offre le spectacle cinématographique ». Il poursuit, « les salles de cinéma accueillent les spectateurs,

⁴⁵ Mangolte, Pierre-André, Op. Cit.

⁴⁶ Forest, Claude : « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie », in *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 4 (18 avril 2012). Consulté en ligne le 11 novembre 2018 à l'adresse <https://doi.org/10.4000/map.800>.

⁴⁷ Becker définit les mondes de l'art comme « des réseaux de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent »

⁴⁸ Bâ, Thierno Diagne : « *L'industrie Cinématographique Au Sénégal : Etat Des Lieux Et Proposition D'une Nouvelle Stratégie A L'ère Du Numérique* », mémoire de Master, Université Senghor d'Alexandrie, 2013.

⁴⁹ Creton Laurent, 2014, p. 62 - 63

réalisent la projection du film, et perçoivent la recette – guichet », recettes sur la base desquelles est effectuée la « remontée [qui] permet de rétribuer les ayant – droit ».

Figure 1 La chaîne de valeurs de l'industrie cinématographique



Source : Ana Vinuela : cours de master 2A : « *Conception et élaboration d'un dossier de production* », 2019

(Voir annexe 10 : chaîne de valeurs du cinéma indépendant)

Pour ce qui concerne les tâches précises de la production, il est communément admis trois stades :

- La pré production : en amont, concerne le processus créatif, et surtout, le « développement » du film, c'est-à-dire, son étude et la réécriture du scénario pour être conforme à des standards de diffusion mais aussi d'ordre technique et artistique ;
- La production : concerne la fabrication proprement dite du film,
- La post production correspond à l'étape du montage et du traitement des images animées.

Creton poursuit en affirmant que « le terme industrie prend sa signification quand on compare le cinéma aux arts du spectacle vivant » en prenant en compte le tirage des copies et l'étendue plus grande de l'aire de diffusion de l'œuvre cinématographique⁵⁰.

Nous ferons notre, dans le cadre de cette étude, la composition de la filière proposée par Creton, toutefois, nous souhaitons inclure dans la composante exploitation, à la suite de Karine PrévotEAU d'autres canaux de diffusion que la salle de cinéma, prenant en compte « la pluralité contemporaine de supports et de canaux en capacité de diffuser des œuvres identiques »⁵¹. Nous pensons notamment à la télévision, aux technologies numériques (mémoire flash, téléphones, ordinateurs personnels, tablettes numériques) et aux réseaux, notamment l'internet.

1.1.3 Enjeux de l'industrie cinématographique

« Ce que l'on peut gagner ou perdre dans une entreprise quelconque ». C'est l'une des définitions que le Larousse en ligne donne du terme « enjeu ». Le terme revient souvent dans la littérature concernant le cinéma, mais désigne des réalités différentes selon les époques. Cependant, c'est toujours cet aspect de possibilité de gain ou de perte qui persiste, comme si au cinéma, plus qu'ailleurs, des opportunités ont été accessibles en fonction des positions, des conceptions de l'industrie et des objectifs parfois idéalistes. Le premier enjeu de l'industrie cinématographique qui nous semble prégnant pour notre cadre d'étude est d'ordre social et identitaire : il s'agit de la contribution à la diversité culturelle.

⁵⁰ Creton Laurent, 2014, p. 63

⁵¹ PrévotEAU Karine in Caillé, Patricia et Forest, Claude (dir.) : *Regarder des films en Afriques* Coll. Arts du spectacle. Images et sons. Villeneuve-d'Ascq, 2017, p. 318

Creton souligne que la véritable productivité du cinéma réside dans la « productivité culturelle »⁵² et devant le phénomène des oligopoles à frange (où les sociétés *majors* occupent la position dominante), un foisonnement des entreprises de petites taille favorise la diversité et l'innovation (Creton, 2014, p.64). Selon Sandra Coulibaly Leroy⁵³, les travaux de Schumpeter ont montré que l'émergence de petites entreprises ne peut se faire que par la différenciation et les coûts de structures faibles favorisent la prise de risques.

Cependant, le principal enjeu qui apparait comme accessible, c'est la possibilité de mettre en place une véritable filière audiovisuelle et cinématographique. Claude Forest estime que « si dans les nations industrialisés le cinéma précède la télévision, aujourd'hui, [en Afrique Subsaharienne Francophone], l'inverse est possible »⁵⁴. Il défend cette position, en raison d'une « conjonction de conditions matérielles historiques objectivement favorables » composé par les outils liés au numérique, l'augmentation du niveau de vie, de l'urbanisation et de la scolarisation - entres autres (Forest, 2018, p. 9). Une filière audiovisuelle qui apporterait une contribution non – négligeable aux économies des pays ou ensembles régionaux concernés, et dont l'apport est déjà visible par le fait de l'explosion des productions locales, et la résurgence de métiers jusqu'ici désaffectés (Forest, 2018, p. 10). Nous avons été amenés à constater que ces « conditions matérielles » constituent en elles même des enjeux au vu des propositions de Miège.

Un autre enjeu, est en effet constitué par ce que Miège désigne par « l'ordre de l'information et de la communication » à l'œuvre dans les industries dont l'avenir « est considéré comme dépendant des TIC, et dont elles constitueraient une composante essentielle »⁵⁵. Il préfère ce concept pour marquer ses distances avec ceux de « société de l'information », « ère du numérique » ou « révolution numérique » qu'il considère comme relevant d'« approches triviales » (2017, p. 7). Son choix est expliqué par la nécessité de « mettre l'accent sur l'agencement ou l'ordonnancement d'un type nouveau, apporté (et même imposé ou impulsé) aux actions des hommes presque dans toutes les sociétés par-delà leur diversité » (p.85).

Nous avons en effet aujourd'hui accès, à l'échelle globale, pour peu que les conditions matérielles soient réunis, à tous les contenus informationnels et culturels proposés ou « imposés » par les médias de masse. Ces contenus peuvent être de deux types :

- de flux comme les programmes de la télévision et de la radio
- de stock comme les films, la musique enregistrée et les livres

Ils parviennent aux différents publics grâce aux multiples canaux de diffusion, ou « tuyaux » : réseaux de télévision, magasins, médias, opérateurs télécoms, réseaux de salles, fournisseurs de hardware etc...⁵⁶. Un sous – enjeu est constitué par le fait que ce développement des moyens de communication peut permettre d'alimenter des fonds nationaux de soutien aux industries audiovisuelles dans le cadre

⁵² Creton, 2014, p. 64

⁵³ Directrice de la direction programmation et développement stratégique de l'OIF, in Cours de Master 2A : « *Mutations et actualités des industries culturelles* » - Université Senghor, Octobre 2018.

⁵⁴ Forest, Claude : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, 2018, p.9

⁵⁵ Miège, Op. Cit. 2017, p. 85

⁵⁶ Paris, thomas : Cours de Master 2 A : *Management des industries culturelles et des médias* délivré à l'université Senghor d'Alexandrie, Octobre 2018

d'une politique publique nationale ou régionale. Il s'y ajoute l'avènement des plateformes géantes « d'intermédiation »⁵⁷ numérique que sont les « GAFAM » (Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft), qui coexistent avec des plateformes utilisant d'autres modèles économiques, les TUNA (Tesla, Uber, Netflix, Airbnb).

Thomas Paris explique que « les tuyaux ne sont pas neutres : ils ont une influence considérable sur l'offre et la diversité » (2018, cours de Master 2A). Un constat amplifié par ce que les spécialistes désignent comme une « intégration des tubes et des contenus », en référence à la tendance des fusions entre grands groupes médiatiques et opérateurs de réseaux⁵⁸. Cette numérisation générale des contenus a pour effet ce que Sandra Coulibaly nomme « les 5 D » : la dématérialisation (on ne paie plus la possession d'un contenu, mais leur accès sur internet), la désintermédiation (disparition des intermédiaires traditionnels dans les différentes chaînes de valeurs), le décloisonnement, la délinéarisation, et enfin la déterritorialisation. (Voir annexes 13 et 14). Les conséquences sont importantes pour la chaîne de valeurs de l'industrie cinématographique, notamment avec la délinéarisation et la désintermédiation, qui modifient considérablement l'organisation de la filière. L'exemple le plus emblématique de ce fait est constitué par les plateformes de « streaming » comme l'américain Netflix qui, de loueur de DVD en 1997, désormais conçoit, produit et diffuse ses contenus audiovisuels dans la quasi-totalité des pays.

Un autre enjeu est constitué par la nécessité de valoriser la formidable dynamique créative notée avec l'arrivée massive de jeunes cinéastes. Il devient important de promouvoir une diversité des formes d'expressions audiovisuelles qui pour le moment s'expriment principalement pour des programmes télévisuels (flux) et internet. Cet enjeu en convoque un autre : la question genre, dans une filière extrêmement masculinisée, et sujette même à ce que Brigitte Rollet nomme « l'invisibilisation des créatrices »⁵⁹. La reconnaissance et l'encouragement de la gent féminine est devenu une nécessité pour une déconstruction de la hiérarchie entre les sexes, les principaux rôles décisionnels étant plutôt attachés à la gent masculine.

Au vu de ces enjeux, nous retiendrons dans le cadre de notre travail de recherche pour « enjeux de l'industrie cinématographique » : les opportunités de générer une filière cinématographique compétitive sur le plan international, présentées par l'avènement de « l'ordre de l'information et de la communication » capable de profiter aux économies locales et à la promotion de la diversité culturelle.

1.2 Revue de la littérature

Comme pour tout travail scientifique, notre première tâche a été de parcourir la production littéraire déjà existante sur notre thème de recherche. Nous pouvons dorénavant et déjà apprécier un regain d'intérêt manifeste pour la filière cinématographique en Afrique, qui s'exprime notamment par des ouvrages récents dont certains sont parus pendant notre travail de recherche. Ce fait concerne également la variété des thématiques et des disciplines convoquées, même si nous avons été frappé au début par la faible

⁵⁷ Miège, 2017, p. 190

⁵⁸ JDD, Le journal du dimanche : « Médias, télécoms : "La convergence est une nécessité" ». lejdd.fr, 21 juin 2017. <https://www.lejdd.fr/Economie/Medias-telecoms-La-convergence-est-une-necessite-824143>.

⁵⁹ In Creton, Laurent (dir.) *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*. Paris, 2011, p.56

production d'ouvrages concernant le métier de producteur en Afrique, l'essentiel de la littérature concernant le cinéma étant consacré à des analyses littéraires. C'est d'ailleurs le constat que fait Patricia Caillé dans son introduction de l'ouvrage collectif *Regarder des films en Afrique*⁶⁰ : « Lorsqu'on pense aux cinémas d'Afrique et d'ailleurs, on s'attache généralement aux films produits, aux histoires qu'ils racontent, aux images qu'ils véhiculent et aux identités qu'ils esquissent » (*Op. Cit.*, p.21). Claude Forest remarquait déjà en 2011 « un intérêt prévalent et plus légitimé pour l'art » et que l'industrie du cinéma est un sujet en général peu traité, ce qui est particulièrement ressenti dans le cadre de l'Afrique noire francophone⁶¹.

Nous n'avons donc pas manqué, comme souligné plus haut de nous intéresser de prime abord aux productions concernant le champ global à laquelle le cinéma et l'audiovisuel appartiennent : les industries culturelles. C'est naturellement notre professeur, Bernard Miège qui nous a introduits dans cet univers à travers *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, ouvrage paru en 2017, peu avant le début de notre formation à Alexandrie. L'ouvrage, une réédition actualisée, revient à travers trois chapitres sur l'histoire des industries culturelles, leurs diverses formes actuelles et les mutations qui y sont à l'œuvre. L'analyse de Miège est résolument portée vers une scientificité des lectures du champ de l'industrie des contenus que la réalité sociale admet précipitamment – avec l'arrivée du numérique - comme des « révolutions ». L'auteur offre un regard plus profond sur la multitude de paramètres comme les modes de consommation qui déterminent désormais les modes de production.

Parmi les auteurs qui ont théorisé à différentes époques le champ de la culture, l'un des plus marquants pour notre époque et pour les Industries culturelles est sans nul doute Howard Becker par son ouvrage *les mondes de l'art*⁶². Becker offre à travers cet ouvrage une sociologie du travail artistique qu'il considère comme étant le principal prisme pour analyser le « travail » artistique⁶³. Contrairement aux traditions qui s'attachaient à « observer l'œuvre elle-même [...] comme un objet immédiatement appréhendable », il nous propose une analyse qui privilégie « l'enquête sur la manière dont un phénomène artistique [...] advient pas à pas ». Cette approche, largement rattachée aux théories interactionnistes a profondément marqué l'analyse sociologique du travail et des processus de la création artistique – ampleur relevé par exemple dans l'ouvrage collectif dirigé par Marc Perrenoud⁶⁴.

Les mondes de l'art nous interpelle particulièrement car il pose les bases d'une analyse des œuvres culturelles comme ne relevant pas uniquement du fait des artistes et de leurs talents, mais d'une véritable coopération entre plusieurs acteurs et ressources. En installant l'œuvre comme le fruit de la coopération entre de nombreux acteurs, cet ouvrage nous permet les premières bases scientifiques de notre travail de recherche en montrant l'importance à accorder aux autres métiers que celui

⁶⁰ Caillé, Patricia in Forest Claude (dir.) : *Regarder des films en Afrique*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017.

⁶¹ Forest, Claude. « L'industrie du cinéma en Afrique » in *Afrique contemporaine* n° 238, n° 2 (2011) consultable en ligne à l'adresse 123. <https://doi.org/10.3917/afco.238.0123>

⁶² Publié en 1982 par The University of California Press. Publié en français par Flammarion

⁶³ Becker prônant une « approche génétique de l'étude sociologique des œuvres d'art » le « travail » désigne pour lui à la fois l'œuvre et tout le processus qui permet d'arriver à sa production

⁶⁴ Perrenoud, Marc : *Les mondes pluriels de Howard S. Becker : travail sociologique et sociologie du travail*. Paris, 2013.

notamment de réalisateur pour le cinéma. Une situation que Laurent Creton souligne en parlant du producteur dans l'introduction de *Les producteurs, Enjeux Créatifs, Enjeux Financiers*⁶⁵ : « A vouloir imposer la figure du réalisateur – auteur, maître de la création cinématographique, on a eu tôt fait de dissocier le producteur de l'art cinématographique »⁶⁶. Cet ouvrage, fruit d'une série de conférences menés en Décembre 2011 sur le même thème rassemble un ensemble de spécialistes s'étant donnés pour ambition de cerner une profession aux contours changeants en mettant en exergue ses mutations des origines du cinéma à nos jours. L'ouvrage nous fait d'abord remonter aux sources des représentations du producteur, entretenus par l'industrie du cinéma lui – même, comme le montre le texte de Michael Temple qui nous relate comment la figure du producteur a été mystifiée d'abord par un Hollywood des grands studios, et ensuite au détour des révolutions des années 60. L'article intitulé *Project the Legend : la représentation du producteur comme personnage dans l'histoire du cinéma* nous montre comment le mythe du producteur change avec les mutations du monde du cinéma et de la société en général. Dominique Bougerole nous aura auparavant fait un historique de *la construction juridique de la figure du producteur de cinéma* en France, qu'il décline en quatre périodes. L'auteur explique cette évolution « sous l'angle du droit d'auteur uniquement » à travers la naissance difficile, une enfance paisible, une adolescence tumultueuse et un âge adulte apaisé - qui commence avec l'adoption de la loi du 11 Mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

Dans la continuité des travaux collectifs, celui qui nous aura le plus marqué est sans doute Claude Forest⁶⁷ dont nous avons passé en revue la plupart des écrits sur la filière cinéma depuis le début des années 2010. L'intérêt découle particulièrement de son travail d'abord individuel sur les contextes africains et sur ses analyses des mécanismes à l'œuvre, aussi bien pour la production que pour la distribution et l'exploitation / consommation dans le contexte mondial actuel. Nous citerons à cet effet ses *réflexions méthodologiques sur l'analyse de l'industrie du cinéma africain*⁶⁸ en 2011 qui constitue une sorte d'introduction de son travail de recherche sur les contextes sud sahariens en prenant en compte « les spécificités propres au continent africain ». Il y fait un premier découpage du continent en fonction des paramètres historiques et contemporains de la filière cinéma : l'Afrique de l'Ouest, francophone pour l'essentiel et intimement lié à l'ancien colonisateur, l'Afrique de l'Est, anglophone et « aux dynamismes plus marqués », l'Afrique centrale et australe, presque inexistantes et enfin deux pays leaders qui se détachent : le Nigeria et l'Afrique du Sud. Il poursuit en faisant les constats de l'absence de marchés, de régulations, de données et la désaffection générale aussi bien au niveau des Etats que du public. Le constat reste malheureusement le même en 2019, malgré les progrès notés dans le secteur. C'est sans doute cette première démarche exposée dans la revue *Afriques contemporaine* qui a mené aux ouvrages récents qui nous ont été d'un grand apport, notamment *Regarder des films en Afriques* (dir.) et *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles* (dir.), (les deux à Villeneuve d'Ascq, en 2017), puis *Produire des films, Afriques et Moyen Orient* (dir.), (Villeneuve d'Ascq, 2018) et enfin *Production et financement en Afrique sud saharienne Francophone* (Paris, 2018).

⁶⁵ Paru en 2011

⁶⁶ Creton (dir), 2011, p. 8

⁶⁷ Professeur en économie et sociologie du cinéma à l'université Paris 3 – Sorbonne.

⁶⁸ Forest, Claude. « Réflexions méthodologiques sur l'analyse de l'industrie du cinéma africain », in *Afrique contemporaine* 238, n° 2 (2011) consultable en ligne à l'adresse 123. <https://doi.org/10.3917/afco.238.0123>.

Regarder des films en Afrique est un ouvrage collectif rassemblant 17 auteurs, fruit de deux rencontres internationales sur les pratiques spectatoriennes en Afrique francophone et pose le débat sur la multitude des formes de la consommation des œuvres cinématographiques et audiovisuelles et leurs implications notamment sur le marché et sur la production. Nous avons été particulièrement interpellés par la préface du Marocain Nour-Eddine Sail, ancien directeur du CCM qui explique avec émotion que la situation actuelle de la production et par-delà, de toute la filière cinématographique découle d'un choix – que nous examinerons plus loin –, finalement mal éclairé, des pionniers du cinéma africain quelques années après les indépendances. *Produire des films, Afrique et Moyen Orient* rassemble les contributions de 24 auteurs suite à un colloque qui s'est tenu en 2017 sur le même thème. L'ouvrage traite de l'histoire, des formes actuelles, des enjeux de la production dans les contextes moyen – orientaux et sud sahariens, avant une conclusion consacrée à des témoignages de producteurs internationaux sur leurs expériences africaines. *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles* nous a montré l'étendue des collaborations internationales, notamment européennes à l'œuvre depuis le début des années 2000 et ce, en raison de politiques nationales (et ceux de l'UE) comme c'est le cas des « tax shelters » en Belgique. Son dernier ouvrage, publié en décembre 2018 se retrouve au cœur de notre thématique. D'abord sur les questions liées au métier de producteur, la fin de l'ouvrage, qui comporte 22 entretiens avec des producteurs sud sahariens montre que 95% d'entre eux étaient d'abord des réalisateurs ou techniciens et sont arrivés à la production par nécessité, parce qu'il faut bien un producteur... L'un des apports fondamentaux de *Production et financement* est sans nul doute le recensement de tous les longs métrages sud sahariens depuis les indépendances (1960 – 2017) et les informations relatives à leur mode de production. Forest poursuit son entreprise en 2018 en rassemblant d'autres auteurs autour de la thématique des politiques nationales cinématographiques, sous un angle pluridisciplinaire⁶⁹.

Sur le plan historique, il nous incombe de souligner l'important travail de Colin Dupré dans *Le FESPACO, une affaire d'Etat(s) 1969 – 2009*⁷⁰ qui, outre l'histoire du plus emblématique des festivals de cinéma en Afrique passe en revue, avec un grand nombre de détails les péripéties du septième art en Afrique francophone, les luttes idéologiques qui la sous – tendaient et les figures marquantes de ces itinéraires.

L'histoire des cinémas d'Afrique a été secouée au début des années 2000, comme le note Delphe Kifouani lorsqu'il soutient que « les cinémas d'Afrique subsaharienne francophone, trop jeunes, ne connaissent comme première mutation que le numérique »⁷¹. Dans *De l'analogique au numérique : cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement* Kifouani évoque plus qu'une « mutation », mais plutôt un choc frontal entre générations de cinéastes, suppôts de la pellicule contre adeptes du « clic ». La question de ce qui est considéré comme cinéma et ce qui ne l'est pas fait surface sous l'angle des définitions données par nombre d'auteurs Européens – et certains de la génération des premiers cinéastes africains - et Kifouani de conclure que si on ne s'en tenait qu'à celles-là, ce que l'on fait en Afrique, ce n'est tout simplement pas du cinéma. Cependant, il

⁶⁹ Forest, Claude : « Appel à contributions livre Etat et cinéma », Consulté le 11 décembre 2019 à l'adresse <http://www.groupe-hescale.com/wp-content/uploads/2018/05/A%C3%A0C-Etats-et-cin%C3%A9ma.pdf>.

⁷⁰ Dupré, Colin : *Le Fespaco, une affaire d'état(s) : 1969-2009*, Paris, 2012.

⁷¹ Kifouani, Delphe : *De l'analogique au numérique : cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris, 2016, p. 20

poursuit en adressant une pertinente réflexion sur les implications du numérique et de l'esthétique filmique pour une redéfinition du cinéma, face aux contextes subsahariens.

Notre tour de la production littéraire a été enrichi par de nombreux articles scientifiques tel que celui fondamental produit par Laure De Verdalle dans « *Une analyse lexicale des mondes de la production cinématographique et audiovisuelle française* », article paru en 2012 où l'auteure met en exergue les différentes dimensions du métier de producteur. Les ouvrages de références comme *Économie du cinéma perspectives stratégiques* de Laurent Creton en sa 5^e édition ou même *Méthodes des sciences sociales* de Madeleine Grawitz ont permis de diriger la recherche en naviguant sur une multitude de sources comme les mémoires (notamment Thierno Diagne Bâ, 2013⁷²), les articles de presse qui ont beaucoup relaté le nouveau marché de l'audiovisuel africain. Il nous a été donné de voir également les actes des rencontres supranationales concernant le droit d'auteur ou les politiques en faveur du développement de l'audiovisuel sans oublier les rapports des organismes internationaux sur les industries culturelles dans notre région Ouest Africaine.

1.3 De la problématique du métier de producteur en Afrique de l'ouest

Nous sommes d'abord amenés à nous demander « qu'est-ce qu'une problématique de recherche ? » Nous répondrons à la manière de Joffre Dumazedier⁷³ « un ensemble cohérent de relation hypothétique entre des éléments bien délimités les uns par rapport aux autres ». Cette conception de la problématique émane de la considération selon laquelle le chercheur ne choisit pas les problèmes à résoudre – l'histoire les lui impose – mais il crée sa problématique, c'est-à-dire que pour résoudre un problème donné, il choisit un certain nombre de critères et élabore à partir de ceux-ci son système de recherche. Nous estimons avoir répondu à cette exigence par les définitions livrées ci-haut et pouvons donc explicitement dire pour notre problématique ce qui suit.

Nous avons besoin, pour dresser cette problématique, de revenir sur l'itinéraire historique du cinéma et de la filière cinéma en Afrique de l'Ouest, faire l'état du métier de producteur, et le mettre en lien enjeux spécifiques qui se présentent à la filière cinéma / audiovisuel.

1.3.1 Éléments d'historique du cinéma en Afrique de l'Ouest

La situation de la production cinématographique trouve ses sources dans l'histoire des rapports des pays d'Afrique de l'Ouest avec l'ancienne puissance colonisatrice. Claude Forest évoque même « une relation demeurée longtemps pathogène avec la France » qui aurait bloqué les possibilités de développement d'un audiovisuel Africain⁷⁴.

Nous verrons à travers la présente partie de notre problématique que des choix ont été effectivement faits en rapport à des contextes historiques et à l'avènement de certaines idéologies, et ces choix ont

⁷² Bâ, Thierno Diagne : *L'industrie Cinématographique Au Sénégal : Etat Des Lieux Et Proposition D'une Nouvelle Stratégie A L'ère Du Numérique*, Mémoire de master, Université Senghor d'Alexandrie, 2013.

⁷³ In *Loisir et culture*, Paris, 1966

⁷⁴ Forest, Claude : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, 2018, p. 11

profondément impactés le secteur de la production et par-delà, toute l'industrie cinématographique et audiovisuelle.

Le cinématographe arrive en Afrique de l'ouest en 1901 à Dakar avec la projection du film « l'arroseur arrosé »⁷⁵, mais, on a des traces qui font état de projections à St Louis du Sénégal dès 1898⁷⁶. Il est à noter l'usage, en parlant de cinéma, de désigner le continent par le terme « les Afriques ». Claude Forest explique que « parler de tous les peuples - et cultures de ce vaste continent est devenu une utilisation langagière trop réductrice »⁷⁷, d'où sa préférence – ainsi que bien d'autres - pour le pluriel.

1.3.1.1 Les enjeux à la décolonisation

Le professeur Clément Tapsoba explique que les films qui désignent « les cinémas africains » ont commencé à être produits à partir de la décolonisation – même si en Afrique du Sud et dans les pays arabes, une industrie du film était déjà en place. Quelle en est la raison ?

Dupré (2012) nous apprend que « A partir de 1934, le décret Laval⁷⁸ [...] définit les règles permettant de tourner et de projeter des films dans les colonies de l'AOF »⁷⁹. Il en résulte un contrôle strict de tout ce qui concerne les projections et les tournages, y compris pour les citoyens Français.

Les premiers contacts que des africains ont eu avec le cinéma l'ont été avec le cinéma colonial, « un outil d'influence et de domination culturelle »⁸⁰. Il poursuit en montrant que ce déferlement d'images a débouché sur un mouvement cinématographique Africain⁸¹, ces derniers en faisant « un enjeu important de réappropriation de soi, de son image, [...] dans un contexte d'émancipation et de construction de nouveaux Etats, [...] qui entre dans un mécanisme plus large de réappropriation culturelle, apparu dans les années 50 » (Dupré, 2012, p. 35).

Les articles 7 et 9 du décret Laval stipulent en effet que toute prise de vue ou de son doit faire l'objet d'une demande et d'une autorisation, Olivier Barlet concluant qu'il en résultait tout simplement « qu'aucun Africain n'aurait eu cette autorisation »⁸². Cela explique que les premières réalisations d'Africains sont enregistrées dans la décennie 1950 avec d'abord le Guinéen Mamadou Touré (*Mouramani* en 1953) puis le groupe Africain de cinéma, composé de Paulin Vieyra, Jacques Mélo Kane, Robert Caristan et Mamadou Sarr qui réalisent (en France) le célèbre *Afrique sur Seine* en 1955. Les deux films sont cependant réalisés hors des territoires coloniaux, en métropole. Les premiers films

⁷⁵ Tapsoba, Clément : « *histoire du cinéma africain – cours ENAM ACAV2* », Ouagadougou, 2015.

⁷⁶ François Fronty in Caillé, Patricia et Forest Claude (dir.): *Regarder des films en Afriques*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017, p. 120

⁷⁷ Forest, Claude : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, 2018, p.22

⁷⁸ « Décret du 8 mars portant organisation du contrôle des films cinématographiques des disques phonographiques des prises de vues cinématographiques et enregistrements sonores en AOF » (Dupré 2012, p. 53)

⁷⁹ Dupré, Colin : *Le Fespaco, une affaire d'état(s) : [Festival Panafricain de Cinéma et de télévision de Ouagadougou] 1969-2009*, Paris, 2012, p. 53

⁸⁰ Dupré, Colin, Op. Cit. p. 35

⁸¹ Il désigne par ce terme une dynamique apparue à la fin des années 50 en Afrique francophone chez des cinéastes politiquement et culturellement engagés pour un cinéma « en dehors du joug colonial ».

⁸² In Barlet, Olivier : entretien avec J – P Jacquemin, *Esthétiques et thématiques des cinémas d'Afrique* (Dupré, 2012, p. 54)

réalisés par des Africains francophones sur les territoires d’Afrique de l’Ouest le furent après les indépendances. Il s’agit du court métrage de Mustapha Alassane, *Aouré*, en 1962, suivi en 1963 de *Borom Sarret* de Ousmane Sembène, qui réalisa par suite, le « premier long-métrage »⁸³ de fiction : *La Noire de...* en 1966 (Dupré, 2012, p.56).

1.3.1.2 La marche vers la « décolonisation des écrans » et la question de la politique culturelle

Au lendemain des indépendances (majoritairement 1960 pour l’AOF), la culture devient un enjeu stratégique de réaffirmation de la souveraineté des nouvelles nations. (Voir annexe 12)

Un mouvement de libération voit le jour avec la création de l’OUA⁸⁴ et sur la base des « vœux » de la charte d’Addis-Abeba et se concrétise à travers plusieurs rencontres. Ce sont principalement :

- Le premier Festival Mondial des Arts Nègres (FESMAN) au Sénégal en 1966 ;
- l’organisation des Journées Cinématographiques de Carthage la même année ;
- la naissance du FESPACO entre 1968 et 1969 ;
- le Festival Culturel Panafricain d’Alger en 1969 qui est fortement marqué par le cinéma ;
- Lors du sommet de Niamey en 1969, premier acte de la naissance de l’ACCT, les intellectuels africains réaffirment la nécessité d’une indépendance culturelle, notamment pour le cinéma ;
- la création de la FEPACI en 1970, fédération qui devient le chantre de la décolonisation des écrans en s’appuyant sur les conclusions des rencontres précédentes
- lors de la création de l’ACCT en 1970, les cinéastes africains font le choix de mettre l’accent sur la distribution et l’exploitation

Cette lutte était pour les cinéastes, le prolongement du combat contre l’impérialisme qui se manifestait selon eux, dans la filière cinéma, par la mainmise de sociétés occidentales (MPEAA, COMACICO, SECMA) dans la distribution. Mais quelle était l’ampleur de cette mainmise ?

1.3.2 Historique de l’exploitation cinématographique

Les premières sociétés de distribution cinématographique furent la COMACICO, installée au Maroc en 1926 et la SECMA, créée en 1937. Ils furent à leurs débuts des entreprises commerciales d’import / export et c’est à partir de 1948 que la SECMA commence ses activités cinématographiques, suivie en cela par la COMACICO en 1959. Les deux entreprises possèdent un portefeuille de 110 salles en Afrique de l’Ouest et Centrale au début des années 70. Du côté maghrébin et anglophone, c’est la MPEAA⁸⁵ qui détient le monopole de la distribution (Tapsoba, 2015, pp. 2 – 3) .

Mongo Béti signalait en 1973 que « d’après diverses sources de renseignements, [...] COMACICO et SECMA rapatrient en Europe chaque année environ 40% du chiffre d’affaires réalisé sur le sol africain

⁸³ Claude Forest (*Production et Financement*, 2018, p.36) explique notamment que la législation Française ne reconnaît comme long métrage que les films de 60 mn au moins, *Borom Sarret* n’en faisant que 56, cette catégorisation de long ne lui est dû qu’à cause du caractère pionnier du film. Il n’est pas non plus le « premier », deux autres films ayant déjà été produits au Gabon en 1961 et au Congo en 1962 (2018, p. 55)

⁸⁴ 25 mai 1963, 32 chefs d’Etats africains réunis à Addis-Abeba signent le traité fondateur de l’OUA.

⁸⁵ *Motion Picture Export Association of America*

et réinvestissent ces capitaux dans d'autres secteurs jugés plus rentables »⁸⁶. Il poursuit en affirmant que « cet effet de détournement des revenus, caractéristique des sociétés capitalistes représentait en 1960 le salaire annuel de 2000 ouvriers d'Abidjan pour la SECMA et de 4000 ouvriers pour la COMACICO ».

Ces sociétés projettent généralement, selon Dupré, des films de 4 types : des westerns, des comédies musicales indiennes, des films asiatiques d'arts martiaux, et quelques films français. Il s'agissait de productions ayant déjà connus une longue exploitation en Europe, de sorte qu'elles coutaient moins cher aux distributeurs, en l'occurrence, le duo COMACICO / SECMA (Dupré, 2012, p.76). Mongo Béti les désigne comme des « navets internationaux » dont les spectateurs africains sont « abreuvés », les trusts internationaux ayant « créé de toutes pièces des besoins cinématographiques chez ce public [...] conditionné à un cinéma totalement étranger à son contexte socioculturel », et cela, « surtout dans les salles mixtes et les salles populaires qui constituent la plus grande partie du parc de l'exploitation » (Béti, 1973). Il poursuit en signalant qu'en termes de proportions, la programmation est constituée de 50 à 60% de films américains, le reste étant occupé par les trois autres cinématographies⁸⁷.

La réaction du côté des producteurs américains (la MPEAA) intervient en 1970, lorsqu'ils se rendent compte que le taux d'acquisition des droits du duopole COMACICO / SECMA est dérisoire, ils leur imposent la location au pourcentage assorti du minimum garanti et créent leur propre organisme de distribution pour les territoires africains francophones : AFRAM Films Inc. (Béti, 1980).

Dupré signale qu'à sa création lors des JCC en octobre 1970, la Fépaci est présentée comme un instrument de libération et de lutte contre le monopole franco-américain composé de la COMACICO, la SECMA, et la MPEAA. Cependant, le mouvement vers la nationalisation du circuit d'exploitation (les salles) avait débuté en Haute Volta dès Janvier 1970 (Dupré, 2012, p.78). Même si la Fépaci n'a pas été à l'origine de cette nationalisation, il convient de reconnaître que c'est à l'ensemble des précédentes actions des cinéastes et à l'intense offensive panafricaine et tiers-mondiste (Forest, 2012, p. 12), combiné à la forte personnalité du président Voltaïque de l'époque⁸⁸ qui ont abouti à cette nationalisation. La SONAVOCI créée, ce fut au tour du Mali de se lancer dans la nationalisation en 1971 avec l'OCINAM. Le Bénin suivra puis, surtout, le Sénégal, en 1972 avec la création de la SIDEC combinée à celle de la SNC et de son bureau du cinéma (Tapsoba, 2015, p.3).

En 1973, c'est la puissante UGC (Union Générale Cinématographique) française qui rachète le circuit de distribution du duopole et crée une filiale africaine dénommée SOPACIA (Béti, 1980). Tapsoba nous apprend que le circuit de distribution qui alimentait 110 salles est installé en Côte d'Ivoire, Cameroun, Bénin, Togo, Mali, Niger, Mauritanie, Sénégal, Gabon, Centrafrique, Congo et alimente également 130 autres salles ne lui appartenant pas, couvrant ainsi la totalité du réseau d'Afrique Subsaharienne Francophone (ASF).

⁸⁶ Béti, Mongo : « CINEMA ET DOMINATION ETRANGERE EN AFRIQUE NOIRE » in *Peuples noirs, Peuples Africains*, n°13 (1980); pp. 141-144. Consulté e ligne le 15 Janvier 2019 à l'adresse http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa13/pnpa13_12.html

⁸⁷ Béti, Mongo, *ibid*

⁸⁸ Boubacar Sangoulé Lamizana

1.3.2.1 Un choix déterminant

La « néo-colonisation »⁸⁹ des écrans tournait ainsi à plein régime. Elle était perceptible autant sur le plan artistique, cognitif - comme le note Mongo Béti plus haut – qu'économique⁹⁰. Le marché africain de la distribution était réparti comme suit : 75% des films appartenaient à la SOPACIA, 22% à AFRAM Films et 2% à d'autres distributeurs. On comprend alors l'activisme des cinéastes regroupés au sein de la FEPACI et dont Cheriaa et Sembène furent les leaders. Et c'est naturellement, comme le souligne Nour-Eddine Sail que « la conclusion non – dite » de la réunion de Dakar en 70 fut « A bas le cinéma commercial ! On va faire le nôtre... qui sera différent » sur la base du raisonnement du trio Cheriaa, Sembène, Samb⁹¹ : « nous allons distribuer, et c'est par là que le film africain va exister »⁹².

Ce choix sera reconduit et entériné en 1975 lors du second congrès de la FEPACI à Alger par la charte du même nom. Comme le note Dupré, cette charte d'Alger est le document le plus important pour les cinéastes de la première génération et certaines organisations comme le Fespaco s'en réclament encore aujourd'hui (2012, p. 78). Elle reprend pleinement les motivations anti – impérialistes et « théorise la libération de l'Afrique par le biais du cinéma » (Dupré, 2012, p. 79).

Nous rappelons que la filière cinéma en Afrique de l'Ouest à cette période se résume aux salles de cinéma exploités par les entreprises de l'ancienne puissance coloniale. Il n'y a pas de dispositifs de production, pas encore de politique cinématographique, sinon culturelle nationale bien définie, pas de structure de formation, ni de festival - à part le Fespaco naissant. Il n'y a pas de reversement des recettes de l'exploitation, ni même de contrôle des recettes (Béti, 1973). Il est pratiquement impossible de faire du cinéma en Afrique, mais le choix des élites est clair : c'est la distribution qui est importante, parce qu'elle est à plusieurs niveaux une manifestation du néo-colonialisme et nous devons combattre cela.

Claude Forest qualifie cette charte d'Alger de « désastreuse », parce que « prélude à la condamnation d'une production africaine francophone et à la destruction de toute la filière cinéma en ASF »⁹³. Mais on est amené à se demander : pourquoi ce choix ? Sail affirme que « produire était un acte qui semblait, à l'Afrique de cette période, un acte naturel, comme une sorte de respiration »⁹⁴. Il cite l'exemple de Sembène qui fit *Borom Sarret* et *La Noire de...* avec rien et les Etats qui disaient : « produire, c'est notre fait, on va le faire ! » (Sail, *ibid*). Forest estime que ce fut par « vision doctrinaire et méconnaissance des fondements du fonctionnement économique » de la production (2018, p. 12).

Nour-Eddine Sail conclut en résumant la situation actuelle : « 50 ans après, on n'a ni pris le pouvoir de la distribution, ni assuré la production... » et de poursuivre, « s'il y a pas de salles, il n'y aura pas de production cinématographique pérenne. Les palliatifs n'y feront rien »⁹⁵.

⁸⁹ Dupré, 2012, p. 76

⁹⁰ Béti souligne que 86 % des actions de la SOPACIA étaient détenus par trois grandes sociétés françaises (1973).

⁹¹ Ababacar Samb Makharam, réalisateur Sénégalais, premier président de la FEPACI en 1970

⁹² Sail, Nour-Eddine « Introduction – vive le foot ! » In Caillé, Patricia et Forest Claude (dir.): *Regarder des films en Afriques*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017, pp. 17, 18

⁹³ Afrique Subsaharienne Francophone

⁹⁴ Sail, Nour-Eddine, Op. Cit., p. 17

⁹⁵ Sail, Nour-Eddine, *Ibid*

Cependant, Claude Forest le complète en affirmant que « *la troisième génération [de cinéastes] n'a absolument plus en mémoire les enjeux de la décolonisation (1ère génération), ni ceux d'une dépendance économique souvent captée par des rentiers d'une aide internationale en voie de raréfaction (2e), est nettement plus pragmatique et a intégré, y compris en voyant l'essor d'un autre modèle, nigérian, que, face à l'obstacle, la meilleure stratégie n'était ni l'affrontement stérile à se confronter avec lui, ni la dépression face à sa puissance, mais le contournement. Aller voir ailleurs. Se coltiner le réel. Faire autrement.* » (Forest, Production et financement, 2018, p. 13).

La troisième génération en question posera les éléments suivants de notre problématique.

1.3.3 Désaffection du cinéma et boom de l'audiovisuel

Patricia Caillé montre bien le constat général de la situation actuelle : « alors même qu'on déplore la disparition des salles de cinéma sur ce continent, la production de films, la diffusion et l'accès aux films produits en Afrique et au – delà se sont considérablement développés pour une grande partie des populations urbaines du continent »⁹⁶.

La disparition des salles est advenue comme cité plus haut en raison du manque de structuration de la filière et au fur et à mesure, de l'absence de films de qualité avec le « block booking », la première exclusivité ayant disparu avec l'arrivée du piratage par internet (peer to peer) et la vente de films sur supports numériques.

Thierno Diagne Bâ évoque – pour le cas précis du Sénégal - « la reprise par des structures privées qui ne disposaient pas de moyens nécessaires pour assurer leur bon fonctionnement »⁹⁷. Il en a résulté une plus grande dégradation des salles qui étaient déjà vétustes et insalubres faisant disparaître l'attractivité des salles comme lieux de loisirs, encore moins comme lieux de culture. « La pratique culturelle la plus communément partagée » dont parle Emmanuel Ethis (2013⁹⁸) n'est plus à l'ordre du jour en Afrique de l'Ouest Francophone, même si elle a connu ses moments de gloires entre les années 70 et 80⁹⁹. En 2012, Olivier Barlet fait état d'une vingtaine de salles dans toute l'Afrique de l'Ouest francophone¹⁰⁰. Le constat est devenu le même : l'étroitesse du marché du cinéma ne permet plus d'y entretenir une filière économique.

Nous notons avec Forest que « ce qui a disparu en ASF, ce sont les fondements des modèles cinématographiques ou vidéographiques (modèle économique du Nord) (et que) si, faute d'un marché solvable en fonctionnement, il n'existe plus de filière (production, distribution, exploitation), il n'y a plus et pour une longue période encore en ASF d'économie du cinéma caractérisée par la remontée

⁹⁶ Caillé, Patricia et Forest Claude (dir.): *Regarder des films en Afriques*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017, p.22

⁹⁷ Bâ, Thierno Diagne : « L'industrie Cinématographique Au Sénégal : Etat Des Lieux Et Proposition D'une Nouvelle Stratégie A L'ère Du Numérique », mémoire de Master, Université Senghor d'Alexandrie, 2013, p. 13

⁹⁸ Ethis, Emmanuel : *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 4e édition, coll. « cursus : sociologie ». Paris, 2018.

⁹⁹ Lors d'une enquête réalisée en 2007 au Sénégal, M. Mamadou Gueye, inspecteur des impôts et liquidateur de la SIDEDEC nous apprenait que la SIDEDEC était le principal concurrent du port de Dakar en termes de chiffre d'affaires au début des années 80.

¹⁰⁰ Barlet, Olivier : *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, coll. « Images plurielles ». Paris, 2012, p. 340.

des recettes (issues des salles ou des DVD) et un amortissement *ex-post* des films » (2018, *Production et financement, Op. Cit.*, p. 109).

Par contre, au même moment est noté une montée en flèche du nombre de chaînes télévisions privées et la diffusion massive de contenus originaires d'Inde, d'Amérique du Sud et centrale ou de Turquie : les feuilletons mélodramatiques dont l'archétype, les telenovelas¹⁰¹ que Forest estime être « plus proche des préoccupations [des populations] » (2018, , *Production et financement, Op. Cit* p.9). La multiplication des écrans et les multiples supports possibles font s'interroger de nombreux auteurs sur l'essence de la pratique spectatorielle de « cinéma en salle » à l'image de François Fronty qui conçoit « ce qui reste du dispositif de la salle de cinéma aujourd'hui [comme] une référence mentale plus qu'une expérience topographique précise, parce que dans la réalité, ce dispositif n'a jamais été parfaitement respecté »¹⁰².

1.3.3.1 Une déconstruction du mythe du cinéma d'auteur

Les générations de cinéastes des années 2000 n'ont pas subi l'influence des premières générations. Selon Forest, il existait un mimétisme du modèle français qui correspond au cinéma dit « d'auteur » (2018 p. 8) auquel se sont identifiés les cinéastes des indépendances formés dans les grandes écoles comme l'IDHEC en France ou le VGIK en URSS. Le mimétisme allait jusqu'à la durée (90 mn) des longs métrages produits qui était le standard adopté en France, en raison des contraintes d'exploitation en salle (2018, p. 53). Perçu comme un « cinéma de festivals », on entendit aussi parler de « cinéma calebasse »¹⁰³, artefact des festivals internationaux, surtout européens et n'intéressant pas du tout les publics de leurs pays d'origine.

1.3.4 La génération numérique : du cinéma à l'audiovisuel

Après la première génération (des indépendances au milieu des années 90) et la seconde (du milieu des années 95 au milieu des années 2000) cette 3^e génération advient à partir du milieu des années 2000. Ayant peu ou pas connu le cinéma en salle, cette génération ayant grandi avec la télévision et les chaînes satellitaires est contemporaine des bouleversements du numérique dans la production qui se manifeste par une plus grande accessibilité des équipements du fait de leurs coûts « démocratiques ». Ils peuvent sans doute faire partie de cette catégorie de réalisateurs que Delphe Kifouani nomme « les passionnés »¹⁰⁴.

¹⁰¹ Olivier Barlet les définit comme des feuilletons quotidiens de soirée des pays hispanophones et lusophones. Les feuilletons (ou téléromans) étant des programmes segmentés en épisodes dont chacun est la suite du précédent. (2012, *Op. Cit.* p. 348 note 1)

¹⁰² Fronty, François in Caillé, Patricia et Forest Claude (dir.): *Regarder des films en Afriques*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017, p. 120

¹⁰³ Sawadogo, Cheick Tiga : « Boubacar Diallo, réalisateur : « Je refuse que le cinéma africain soit enfermé dans une calebasse » - leFaso.net, l'actualité au Burkina Faso, publié le 02 03 2017, consulté e ligne le 30 Janvier 2019 à l'adresse <http://lefaso.net/spip.php?article75969>.

¹⁰⁴ En référence au Sénégalais Ben Diogaye Bèye qui dit être venu au cinéma « par indiscipline ». In Kifouani, Delphe : *De l'analogique au numérique : cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris, 2016, p. 45

C'est tout naturellement que le choc, – par-delà la question du cinéma d'auteur - fut rude avec ceux de la première et seconde génération, chantres de la pellicule argentique avec laquelle ils tissaient une relation particulièrement intime – une opposition qui, par ailleurs, était devenue mondiale (Kifouani, 2016, pp. 49 – 50). C'est de ce fait, à juste titre que Delphe Kifouani, en parlant de « l'après pellicule » remarque que « les voies d'accès au cinéma » se sont tellement multipliées que les mots cinéastes, vidéastes, cinéphiles et vidéophiles ne renvoient plus à grand-chose. Chacun s'y prend à sa manière et selon sa convenance » (2016 p. 53).

Leur sociologie fait généralement ressortir le profil type des jeunes entrepreneurs africains, portés par le formidable optimisme pour des initiatives privées particulièrement ressenti sur tout le continent à partir des années 2000. Là où Kifouani souligne un âge compris entre 18 et 30 ans et une percée des femmes (Op. Cit.), Justin Ouoro (faisant le profil de 4 nouveaux acteurs du Burkina Faso) fait ressortir 6 traits :

- La passion pour le métier de cinéma, « au point de dévier de sa formation initiale et de chercher à acquérir sur le tas de nouvelles compétences » ;
- L'esprit entrepreneurial ;
- Les rapports débridés avec leurs collaborateurs, notamment sur le mode de rémunération ;
- La concentration sur une seule personne de différents métiers habituellement très spécialisés ;
- Ils évoluent en général dans des SARL (Société Anonyme à responsabilité Limitée) dont l'activité cinématographique n'est qu'une composante.
- Ils réduisent les budgets de tournage au minimum grâce au cumul des postes, aux tournages intérieurs, dans des décors uniques¹⁰⁵.

Sur le quatrième point, Kifouani rejoint Ouoro en caractérisant ces « hommes à tout faire » par une volonté de multiplier les apprentissages et les compétences, signe d'une détermination de « s'inscrire dans une démarche solo, voire artistiquement individualisée, afin de s'intégrer dans un processus de création pensé pour et par eux » (2016 pp. 54 - 55). Ouoro, cependant, insiste sur l'orientation populaire et commerciale, « peu leur importe » de figurer dans la sélection officielle d'un quelconque festival, « ce qui compte, c'est de de nourrir un rêve et de produire des œuvres qui plaisent au public »¹⁰⁶.

Pour Forest, cette troisième génération se retrouve partagée « entre une diaspora de réalisateurs/producteurs [...] et des nouveaux, plus jeunes et souvent autodidactes, qui se sont emparés de l'outil numérique et ont intégré la contrainte de budget avec des tournages minimalistes, à la nigériane tant décriée et si peu (re)connue au Nord »¹⁰⁷.

L'exemple Nigériane en question, désignée par le vocable « Nollywood », nécessite, parmi d'autres, que l'on l'examinât de plus près.

¹⁰⁵ Ouoro, Justin in Caillé, Patricia et Forest, Claude (dir.) : *Regarder des films en Afrique*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017, pp. 209 – 221

¹⁰⁶ (*Ibid*)

¹⁰⁷ Forest, Claude (dir.) : *Produire des films. Afrique(s) et Moyen Orient*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2018, p. 51.

1.3.4.1 L'influence de l'exemple des séries étrangères et de « Nollywood »

Les résultats de Africascope¹⁰⁸ 2018 montrent que dans la zone Afrique de l'Ouest francophone, pour 16,6 millions de téléspectateurs répartis en 8 pays, les chaînes les plus regardées sont celles de divertissement et « Novelas TV »¹⁰⁹ caracol seule en tête des chaînes internationales.

D'un autre côté, l'émergence du modèle Nigérian, voisin anglophone des pays de l'UEMOA suscite dédain chez les puristes et curiosité chez les plus jeunes. Un modèle économique différent est proposé. Un modèle sans aide publique, qui ne passât pas par les salles de cinéma, ni par les festivals, mais la vente directe sur supports VHS, VCD puis DVD. Pourtant, le phénomène a existé depuis le début des années 90¹¹⁰. Produisant plus de 1000 films par an, Nollywood est aujourd'hui considérée comme la première, ou deuxième industrie du film (dépendant du mode de comptage) au monde. Une véritable économie se met en place, 2^e employeur au Nigeria après l'agriculture¹¹¹, faisant la fortune des « marketers » (Barlet, 2012, P.) qui distribuent dans toute l'Afrique et dans le monde. Le mot « Nollywood » fait généralement écho dans les représentations à des films vidéo de mauvaise qualité artistiques et techniques et de ce fait est l'objet de virulentes critiques de la part de ceux que Anouk Batard nomme « les médiateurs culturels » (universitaires, artistes de renommée internationale et pouvoirs publics)¹¹². Depuis 2010 a semble-t-il émergé un « nouveau Nollywood » avec des productions aux budgets plus élevés et dont les sorties de films se font en salles (Batard, Op. Cit.), souvent doublés en français.

1.3.4.2 La demande d'images de soi

A en croire Claude Forest, le développement des technologies de diffusion d'images qui ont pour conséquence un déferlement de contenus étrangers est un phénomène observé non seulement en Afrique, mais aussi à l'échelle globale¹¹³. Dans tous les pays, il en a résulté une demande d'images locales qui s'est manifesté par un recentrement sur les productions nationales. Justin Ouoro, à l'issue d'une enquête sur le public burkinabé fréquentant les salles de cinéma à Ouagadougou pour voir les films de ces « nouveaux acteurs du cinéma » remarque comme constante « leur désir de se reconnaître à l'écran, de se défouler le soir venu » (Op. Cit., p. 219). Patricia Caillé signale quant à elle, sur la base de travaux effectués en Afrique(s) et au moyen orient, que « par-delà les écarts, un lien commun est la soif des populations d'histoires filmées qui ne soient plus importés »¹¹⁴. C'est sans doute à ce phénomène que l'on doit en partie l'avènement massif des séries et feuilletons télévisées dans les paysages audiovisuels nationaux.

¹⁰⁸ Se veut l'étude de référence sur les audiences médiatiques en Afrique, trimestriel.

¹⁰⁹ Chaîne diffusant uniquement des séries feuilletonnantes d'origine Sud – Américaine et proche orientales

¹¹⁰ Barlet, Olivier, Op. Cit. p. 360

¹¹¹ Delorme, Florian : « Silence, ça tourne ! : De la Côte d'Ivoire au Burkina-Faso : le public africain en quête de salles », émission *cultures monde*. Paris, le 7 mai 2018 avec Claude Forest, consulté en ligne le 30 janvier 2019 à l'adresse <https://www.franceculture.fr/emissions/cultures-monde/culturesmonde-du-lundi-07-mai-2018>.

¹¹² Anouk Batard in Forest, Claude(dir.) : *Produire des films : Afriques et Moyen Orient*, Villeneuve d'Ascq, 2018, p.234.

¹¹³ (*Ibid*)

¹¹⁴ Caillé, Patricia, in Forest, Claude (dir.) : *Produire des films. Afrique(s) et Moyen Orient*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2018, p. 25.

1.3.5 Un boom des séries TV

Selon Kifouani, aujourd'hui, « l'Afrique fait le cinéma autrement, réussissant à tripler quasiment le nombre de ses productions » (Op. Cit. p.53). Ce bouillonnement est plus encore visible à travers la télévision que le cinéma. Forest fait mention d'un « repli massif sur l'audiovisuel, tant dans les genres (clips vidéos et séries, essentiellement), dans l'écriture [...] que dans le financement »¹¹⁵. Les considérations concernant la demande d'images locales combinées à l'augmentation du nombre de chaînes de télévision privées et à l'accessibilité des équipements numérique se voient principalement matérialisés par la multiplication des « séries TV ».

Il s'agit pour l'essentiel de séries feuilletonnantes qui racontent les péripéties socioculturelles que vivent les populations : drames familiales, amoureuses, de sensibilisation, comédies. On note également les séries burlesques au format court, destinés à « boucher le gap » entre deux programmes de flux et qui sont plus sujet à la circulation sur internet via les réseaux socio - numériques et les plateformes de messagerie.

En 2004, l'UEMOA, en réaction à ces profondes mutations institue une politique commune de l'image au sein des Etats membres qui vise la régulation du secteur, et l'installation d'une valorisation des métiers et des infrastructures à même de recentrer les potentialités de la filière pour le bénéfice des Etats membres. Le programme comprend une harmonisation des textes régissant le cinéma et l'audiovisuel dans les 8 pays, et la mise en place de politiques de formation.

Cette action dénote d'une prise de conscience des problèmes mentionnés plus haut mais aussi d'une volonté des autorités au niveau sous – régional de mettre en place des mesures institutionnelles face aux enjeux liés à l'audiovisuel en général¹¹⁶.

Parmi les plus criards, il y a assurément l'absence des métiers dont le plus alarmant, à notre sens, au vu des potentialités actuelles du secteur est le manque de producteurs. Claude Forest l'exprime on ne peut mieux, tout en confirmant les éléments de problèmes que nous avons soulignés : « La complexité, l'opacité, puis l'instabilité des politiques bi puis multilatérales ont maintenu la dépendance originelle des cinéastes africains, n'ont pas permis la création de réseaux, ni une professionnalisation sur aucun des métiers – celui de producteur n'existant toujours pas en ASF – et le cumul par nécessité des fonctions de réalisateur et producteur demeure la règle »¹¹⁷. Il s'agit donc de donner toute sa stature professionnelle au métier de producteur.

1.3.6 Cadre opératoire

Il s'agira dans cette partie de faire une synthèse des différents problèmes soulignés, d'énoncer nos questions de recherche ainsi que nos hypothèses.

➤ Problèmes prioritaires

¹¹⁵ In Forest, Claude (dir.) : *Produire des films. Afrique(s) et Moyen Orient*, Op. Cit., p. 51.

¹¹⁶ La note de présentation fait état d'« une hégémonie des images venues d'ailleurs [...] (qui) pèse lourdement sur le développement culturel et socio-économique des Etats membres.

¹¹⁷ Forest, Claude : *Produire des films : Afriques et Moyen Orient*, 2018.

Au vu des tâches que sont amenés à effectuer les producteurs de nos jours, notamment l'impérieuse nécessité de séparer le métier de producteur de celui de réalisateur, mais aussi la nécessité de concevoir ce métier comme exigeant une implication artistique et stratégique (creative producer), nous pouvons constater que l'Afrique de l'Ouest est très largement en difficulté.

La raréfaction des guichets de financement étrangers et leur ouverture aux autres pays du sud place le producteur d'AOF dans une compétition beaucoup plus ardue. S'il n'est pas outillé pour savoir répondre aux exigences complexes de ces institutions, il n'a mécaniquement aucune chance de bénéficier de ces aides.

Les nouveaux acteurs, ceux de la troisième génération, se ruent sur les métiers de techniciens et de réalisateurs au détriment des métiers de management.

Il existe très peu de programmes de formation au métier de producteur audiovisuel en Afrique de l'Ouest francophone.

La présence et les ambitions des grands groupes comme Canal et Lagardère répondant à la demande croissante d'images, suite aux avancées socio-économiques et technologiques menacent d'orienter les retombées de la croissance du marché de l'audiovisuel vers d'autres contrées, ces entreprises étant domiciliés dans ces pays.

Au moment où des politiques sous – régionales sont en train d'être esquissées et la forte volonté des pouvoirs publics pour dynamiser la filière et lui donner toute sa place dans la marche vers la croissance économique, le producteur qui est celui qui « prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation » des contenus n'a pas encore de statut clair dans la plupart des pays de l'espace UEMOA.

L'avènement de l'ordre de l'information et de la communication a augmenté de manière exponentielle les canaux d'accès aux contenus audiovisuels, et provoqué une explosion des modes de consommation, surtout pour l'image animée et nos contenus seront amenés à être exposés dans les canaux. Si on doit se référer à la théorie de la longue traîne (voir annexe 15), nous avons l'obligation de produire des contenus de qualité pour exister sur les plateformes globalisées. Les producteurs jouent un rôle déterminant à ce niveau également (voir annexe 14).

L'aspect symbolique de la néo colonisation avec les puissances étrangères qui finissent par décider de nos expressions en matière d'audiovisuel peut être contournée si on arrive à mettre en place un corpus assez fort de producteurs qui établiront des stratégies en vue de faire participer d'autres secteurs de la vie économique dans la production des contenus.

➤ Questions de recherche

Au vu de l'indispensable compétitivité des contenus face à la déferlante de produits audiovisuels et de nouveaux canaux de diffusion, comment favoriser l'émergence de productions audiovisuelles de qualité ?

Comment accompagner les différentes manifestations, à l'échelle sous – régionale, d'une volonté commune pour l'installation d'une industrie audiovisuelle viable ?

Quel rôle le cinéma peut – il jouer dans ce projet ?

Quelles actions pour mettre en place une chaîne de valeurs répondant aux normes internationales au vu de la déconstruction historique de la filière cinéma en Afrique de l'Ouest Francophone ?

Dans le contexte actuel de mutations profondes du paysage audiovisuel en AOF, quelle contribution la figure centrale du producteur peut – elle apporter au projet d’installation d’une filière industrielle cinématographique profitable aux économies des pays concernés ?

Quelles stratégies peuvent aider à favoriser l’émergence de producteurs créatifs ?

Dès lors, nous retenons comme question de recherche : **Comment procurer à la figure centrale du producteur les outils qui lui permettraient d’impulser le développement durable d’une industrie audiovisuelle Ouest Africaine économiquement profitable et à rayonnement mondial ?**

➤ Hypothèses

Comme hypothèse principale nous proposons :

L’installation d’une industrie audiovisuelle sous – régionale à rayonnement internationale nécessite la création d’une culture de la production audiovisuelle basée sur les standards internationaux.

Ensuite, nous avançons que :

Une stratégie inter – territoriale de professionnalisation des producteurs, s’appuyant sur le programme initié par l’UEMOA en vue de la régulation du secteur audiovisuel est à privilégier¹¹⁸.

La transmission d’une culture de la production audiovisuelle internationale en Afrique de l’Ouest francophone nécessite l’installation d’activités pédagogiques de professionnalisation.

L’art cinématographique, en tant que forme d’expression audiovisuelle de référence est à même d’influencer les orientations qui peuvent impacter positivement tous les métiers dans la chaîne de valeurs de l’inter secteur audiovisuel (cinéma, télévision et vidéo).

Notre hypothèse principale est sous – tendue par 3 variables :

- la variable « normalisation » qui fait référence aux actions politiques inter – territoriales ;
- la variable « qualité » qui fait référence au rayonnement international ;
- la variable « professionnalisation » qui fait référence aux standards internationaux.

➤ Objectif et résultat attendu

L’objectif de notre travail, est de produire une réflexion inspirée par les réalités historiques et les différentes mesures aux plans nationaux et sous – régionales afin de poser les fondements d’une industrie audiovisuelle à rayonnement globale qui s’appuie sur le métier de producteur.

Partant, nous espérons qu’une attention particulière sera accordée à la professionnalisation et à la mise en réseau des producteurs au niveau sous – régional.

¹¹⁸ Cf. Actes des colloques du FESPACO 2005 et 2017 sur la formation et les enjeux de la professionnalisation ; Ahade, Kaboré, Tiendrébeogo, Wallon : *Projet d’orientation d’une politique sectorielle commune de l’image au sein des Etats membres de l’UEMOA*, Ouagadougou, 2003.

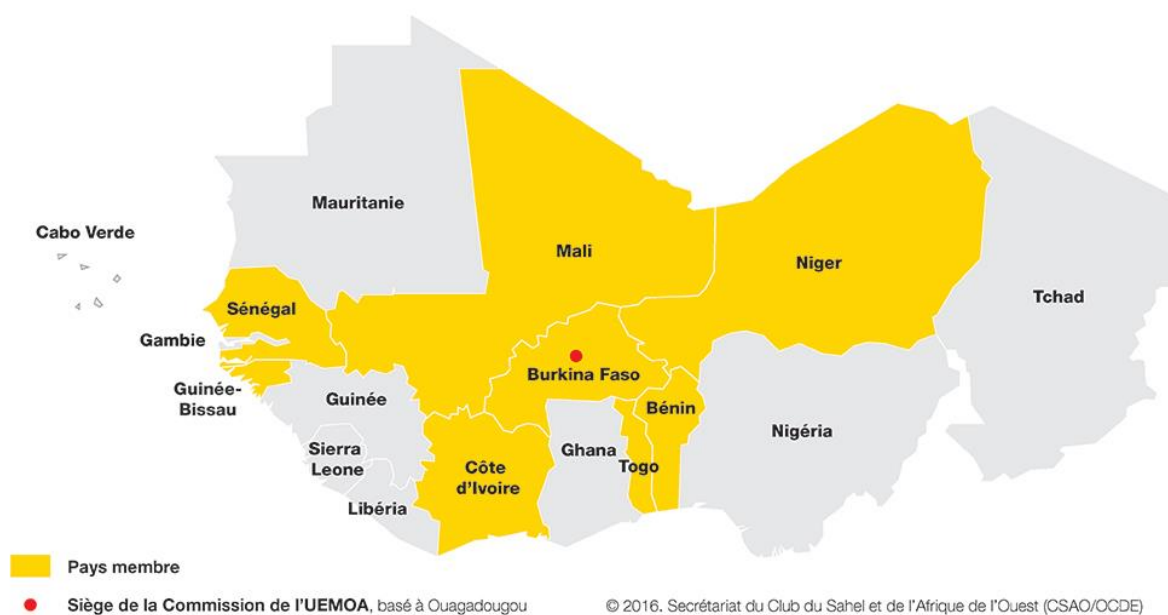
2 Cadre méthodologique et apports du stage

2.1 Univers et cadre d'étude

Notre travail s'inscrit dans le champ de l'économie de la culture, et comme souligné dans le concept d'industrie cinématographique, dans l'univers des industries culturelles, plus spécifiquement celui des politiques culturelles et de la filière cinéma.

Le modèle théorique peut être rapporté à la sociologie de l'art et plus particulièrement au modèle interactionniste auquel est affilié Howard Becker. Il se situe dans l'analyse de la « chaîne – ou réseau – de coopération » et des métiers qui président à la création artistique. Nous situons notre cadre d'étude dans les paradigmes de l'action collective, précisément dans l'analyse du métier de producteur en Afrique de l'Ouest Francophone ainsi que les enjeux qui se présentent à la filière audiovisuelle.

Figure 2 Présentation de l'Afrique de l'Ouest et de l'espace UEMOA



Source : Cartothèque CSAO/OCDE, 2016.

Composé de 16 pays, l'Afrique de l'Ouest occupe un territoire de 6 140 178 km² et est peuplée de 360 millions d'habitants¹¹⁹, une population d'une grande diversité ethnique mais « aux interactions culturelles généralement harmonieuses »¹²⁰. Le territoire constitue un véritable carrefour des routes

¹¹⁹ « Indicateurs de développements - Population mondiale 2017 ». Banque Mondiale, avril 2018. Consulté le 10 janvier 2019 à l'adresse <https://databank.banquemondiale.org/data/download/POP.pdf>.

¹²⁰ Sawadogo, Alex Moussa: *Briefing note – Burkina Faso and west Africa*, Ouagadougou, 2017

millénaires entre les différentes régions du continent comme en témoigne les villes historiques de Tombouctou, Agadez, Kumasi, entres autres.

Sur le plan économique, L’Afrique de l’ouest peut être considéré comme la 20^e puissance économique du monde, grâce notamment au Nigeria, leader de l’économie Africaine¹²¹. Le rapport 2019 de la banque Africaine de Développement nous renseigne que le taux de croissance du PIB de l’Afrique de l’Ouest devrait atteindre 3,8% en 2018 mais le taux de pauvreté reste élevé, 43% de la population vivant sous le seuil de pauvreté international en 2013¹²². Le même rapport montre que les services représentent désormais la plus grande part du PIB de la majorité des pays de la sous – région.

Le paysage culturel est marqué par des manifestations artistiques d’envergure internationales, à l’image du Marché des Arts du Spectacle Africain (MASA) en Côte d’Ivoire, le Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO), et la Biennale d’Art Africain contemporain, le Dak’art au Sénégal.

Sur le plan politique, l’Afrique de l’ouest dispose deux grands organismes intergouvernementaux d’intégration économique que sont la CEDEAO (regroupant 16 Etats – dont la Mauritanie comme Etat associé) et l’UEMOA (regroupant 8 Etats), dont l’un des buts est d’instaurer une libre circulation des personnes et des biens dans le projet d’une intégration économique, politique et culturelle.

La CEDEAO fut la première instance créée en 1975 avec le but de promouvoir la coopération et l’intégration sur les plans économique, monétaire, politique et depuis 1990, militaire.

Nous avons opté de travailler en priorité sur l’espace UEMOA en raison des liens qui unissent les 8 pays historiques (anciennes colonies Françaises et dans notre cas, territoires historiquement couverts par le duopole COMACICO / SECMA) qui ont tous en commun le partage de langue française – à l’exception de la Guinée Bissau – et de la même devise monétaire, le Franc CFA (XOF). (Voir annexe 6)

2.2 Méthode et techniques de recherche

Nous avons indiqué plus haut que nous optons pour le modèle interactionniste, ce qui se traduira dans notre cas par l’utilisation de méthodes essentiellement qualitatives¹²³. Les techniques utilisées, s’inscrivant dans le cadre d’une approche mixte, sont l’entretien, la recherche documentaire et l’observation directe. Selon Mongeau (2009), « l’approche mixte combine les méthodes de collecte et d’analyse de données propres aux approches quantitatives et qualitatives vise notamment la description et l’établissement des faits, permet d’approfondir l’interprétation, utilise tous les éléments aidant à mieux saisir le problème ou la situation »¹²⁴. Nous pouvons aussi, à la suite de Diagne Bâ, souligner que « les résultats d’une démarche qualitative peuvent faire l’objet d’une exploitation quantitative et qu’une recherche quantitative peut, à son tour faire intervenir des ressources

¹²¹ Wikipedia : page Afrique de l’Ouest. Le rapport 2019 de la BAD souligne que le Nigeria représente 70% du PIB régional.

¹²² BAD : *Perspectives économiques en Afrique de l’Ouest – 2018*. Consulté en ligne le 20 janvier 2019 sur www.afdb.org

¹²³ Selon Poupart et al., les méthodes qualitatives sont en général préférées par les auteurs de l’interactionnisme symbolique (in « les méthodes qualitatives et la sociologie américaine », 1983).

¹²⁴ Mongeau, Pierre : *Réaliser son mémoire ou sa thèse : côté jeans & côté tenue de soirée*. Québec, 2008, p.33

qualitatives »¹²⁵. Nous pouvons donner l'exemple de Laure De Verdalle qui a utilisé une modélisation quantitative avec le logiciel « Alceste » pour rendre compte du métier de Producteur en France mais sur la base d'entretiens réalisés avec une trentaine de professionnels. La nécessité de prendre en compte la complexité et l'étendue de notre champ d'étude ont présidé à notre choix.

2.2.1 Entretiens non – directifs et semi – directifs

Il s'impose de distinguer l'entretien en sciences sociales des autres types d'entretiens comme ceux thérapeutique, l'interview, la confession, ou de la conversation etc... Il s'est agi pour nous, de construire une démarche d'enquête auprès de personnes ressources, souvent inconnues qui deviendront nos « informateurs » et de saisir à partir de ce qui nous a été donné à voir et à entendre, la réalité des métiers du cinéma et de l'audiovisuel.

L'entretien non – directif est une technique qui a été élaborée lors de la célèbre enquête dans l'usine *Western electric*¹²⁶ de Chicago et favorise la liberté des interrogés à évoquer les questions qui leurs sont les plus importantes, hors du formatage des questionnaires ou de certaines interviews. Comme le note Duchesne, « la principale raison d'être de la méthode est de recueillir, en même temps que les opinions des personnes interrogées les éléments de contexte, social mais aussi langagiers, nécessaires à la compréhension des dites opinions »¹²⁷.

L'entretien semi – directif, quant à lui favorise une liberté de parole dans un cadre relativement strict. Il est réalisé grâce à une grille de questions appelé guide d'entretien. Comme le souligne Mongeau, « c'est la méthode la plus courante et la plus appropriée [...] car elle permet d'aborder les thèmes et les questions spécifiques identifiés à partir de notre cadre théorique, tout en restant ouverte aux éléments imprévus qui pourraient être apportés par les personnes ».

Nous avons mené ces entretiens de manière exploratoire d'abord, puis, de manière complémentaire avec des personnes ressources dans le but de recueillir leurs réactions et leurs analyses. Elles se sont déroulées pour l'essentiel entre l'université Senghor (avec nos enseignants) et lors de notre stage à Ouagadougou avec les experts internationaux du Ouaga film lab. Nous avons aussi eu des échanges par mail, réseaux sociaux et messagerie électronique avec des professionnels présents sur le terrain en Afrique de l'Ouest. Les entretiens ont d'abord tourné autour des métiers du cinéma et plus particulièrement sur la chaîne de valeurs de l'industrie cinématographique et ses difficultés en Afrique, avant de s'intéresser plus spécifiquement au métier de producteur. (Voir guide d'entretien, annexe 5).

2.2.2 Population de l'étude

La population de notre enquête est constituée principalement de professionnels du cinéma (Administrateurs, producteurs, opérateurs culturels, réalisateurs, techniciens...) et de quelques professeurs. Sachant que « dans un échantillon qualitatif, c'est l'individu qui est représentatif des

¹²⁵ (*Op. Cit.*, p. 36)

¹²⁶ Une enquête menée en 1947 par les sociologues Elton Mayo, William Dickson et Fritz Roethlisberger et qui permet de mieux comprendre les facteurs déterminants de la motivation des ouvriers de ladite usine

¹²⁷ Duchesne, Sophie. « Pratique De L'entretien Dit « Non-Directif » » in Bachir, Myriam (dir.) : *Les méthodes au concret*, coll. « Curapp ». Paris, 2000, pp. 9 - 30

groupes sociaux auxquels il appartient »¹²⁸, ils ont été délibérément choisis pour leur connaissance du milieu, leurs fonctions stratégiques et leur expérience. Un échantillon de grande taille dans le cadre d'un sondage saurait difficilement rendre compte des réalités du métier de producteur du fait de l'hétérogénéité des contextes et de la difficulté notée par la plupart des chercheurs de trouver des données quantitatives fiables¹²⁹.

Tableau 1 Liste des entretiens

| N° | PERSONNE RESSOURCE | QUALITE | AXES DE L'ENTRETIEN | LIEU |
|----|----------------------------|--|---|--|
| 1 | Bernard Miège | Professeur | Axes de recherche, métiers de l'audiovisuel, la production au Sénégal | Université Senghor, Alexandrie |
| 2 | Francisco D'Almeida | Professeur | Les nouvelles opportunités de l'audiovisuel et les nouveaux professionnels | Université Senghor, Alexandrie |
| 3 | Ousmane Boundaone | Administrateur du groupe Génération films | Axes de recherche, les industries culturelles, la professionnalisation | Siège Génération films, Ouagadougou |
| 4 | Gaston Kaboré | Cinéaste Burkinabé, administrateur de l'institut Imagine | L'évolution des métiers du cinéma au Burkina et en Afrique | Institut imagine, Ouagadougou |
| 5 | Mamadou Baal | Consultant audiovisuel – CNRA ¹³⁰ ; Ancien directeur de la télévision sénégalaise | Les métiers du cinéma et de la télévision, la professionnalisation, la régulation | Hôtel St. Louis, Dakar |
| 6 | Abdoul Aziz Cissé | Administrateur du FOPICA, Réalisateur Sénégalais | La chaîne de valeurs de l'audiovisuel, les métiers et défis du cinéma au Sénégal | Bureaux du FOPICA, Dakar |
| 7 | Thierno Diagne Bâ | Gestionnaire des industries culturelles, fonctionnaire | Les métiers de l'audiovisuel et les exigences du cinéma au Sénégal | Direction de la cinématographie, Dakar |
| 8 | Oumar Sall | Formateur, Expert en industries créatives, | Les métiers de l'audiovisuel | Maison de la culture Douta Seck, Dakar |
| 9 | Anne-Marie Gélinas | Productrice Québécoise. | Les métiers, le manque de producteurs en ASF | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 10 | Berni Goldblat | Cinéaste helvético – burkinabé | La production, cas de « Wallay » | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |

¹²⁸ Duchesne, *Op. Cit.*

¹²⁹ Forest (*Production et financement, Op. Cit*) mentionne ce fait dans les difficultés de sa recherche. Plus loin, il parle de « regard surfant » en référence aux plateformes internet qui essaient de constituer un recensement exhaustif des données sur le cinéma en Afrique (p. 15, note 10).

¹³⁰ Conseil National de Régulation de L'audiovisuel (Sénégal).

| | | | | |
|----|---------------------------------|---|--|--|
| 11 | Lynda Belkhiria | Coordinatrice Laboratoire de production Chabaka (JCC), tunisienne | Les défis de la production en Afrique | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 12 | Mama Keita | Réalisateur sénégal – guinéen | Les défis de la production en Afrique | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 13 | Hugues Diaz | Directeur de la cinématographie du Sénégal | Etat de la production et de la normalisation au Sénégal | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 14 | Aurélien Bodinaux | Producteur Belge | La coproduction internationale | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 15 | Emilie Pianta Essadi | Administratrice La fabrique cinémas (institut Français), | Les opportunités de la production africaine, cas de la fabrique des cinémas du monde | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 16 | Faisol F. Gnonlonfin | Producteur exécutif Béninois | Mise en place d'une structure de production | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 17 | Antoine Le Bos | Administrateur Français du laboratoire de développement | Les opportunités de financement et de formation en France. | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 18 | Gnama Baddy Dega | Producteur Ivoirien | La production dans le contexte ivoirien, la production internationale | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 19 | Pedro Pimenta | Producteur Mozambicain | Les métiers du cinéma et la professionnalisation du producteur | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 20 | Sekou traoré | Réalisateur / Producteur Burkinabé | Le numérique, la nouvelle génération de professionnels et les difficultés du métier de producteur, expériences personnelles | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 21 | Lina Chaabane | Productrice Tunisienne | Le métier de producteur : nécessité pour une industrie du cinéma compétitive | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 22 | Mohamed Ben Attia | Réalisateur tunisien | Le métier de producteur : nécessité pour une industrie du cinéma compétitive | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 23 | Armél Hien | Directeur de la cinématographie du Burkina Faso (DGCA) | L'état des métiers du cinéma au Burkina Faso et la normalisation. | Bureaux de la DGCA, Ouagadougou |
| 24 | Giles Chaniel | Producteur Français | Le métier de producteur : une nécessité pour l'Afrique. Parcours personnel. | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 25 | Sébastien Onomo | Producteur Franco - camerounais | Difficultés de la production en Afrique | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 26 | Jihan el Tahri | Réalisatrice Egyptienne | Stratégies pour une valorisation du métier de producteur en Afrique | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |
| 27 | Kotchikpa Agbede | Réalisateur / Producteur Béninois | La production dans le contexte Béninois. | Ouaga film Lab (20 au 29 septembre 2018) |

2.2.3 Recherche documentaire

Nous avons effectué ces recherches à la bibliothèque de l'université Senghor et à la grande bibliothèque d'Alexandrie. Les documents comportant les bases théoriques de notre travail ont d'abord mobilisé notre attention et nos cours ont été notre première source. La recherche documentaire, du fait de la spécificité géographique et temporelle de notre thème a nécessité la pleine mise à contribution des ressources disponibles sur l'internet. Les plateformes comme *Cairn.info* et *Scholarvox* qui nous ont été mises à disposition par l'université Senghor nous ont fourni l'essentiel des travaux théoriques et méthodologiques en sciences sociales sur notre thème. S'y sont ajoutés les portails en ligne de différentes agences des nations unies et de l'Union Européenne, ceux des grandes institutions financières et celui de l'UEMOA qui ont fournis certaines données quantitatives. Les sites d'actualités, et ceux dédiés à la culture comme *Spla.net* et *Africultures.com* ont été déterminants pour certaines précisions.

2.2.4 Exploitation des données

Les ressources électroniques ont été organisées grâce à l'agrégateur de documentation Zotero. Les divers documents ont été classés par type et pertinence, quant aux entretiens, ils l'ont été par thèmes et type (non – directifs, semi – directifs). Sur bien des points, les données recueillis par l'enquête ont recoupé les informations disponibles dans les documents de travail. D'autre part, le stage, qui nous a permis de rassembler l'essentiel des données a été notre point de référence grâce à l'observation directe, ce qui nous a permis de trianguler les informations.

2.3 Apports du stage

Le stage professionnel au sein du « collectif Génération Films » a été effectué du 14 Mai au 7 Juin, puis aux mois de Juillet, Aout et Septembre 2018. Cette structure privée est basée à Ouagadougou au Burkina Faso, mais a un rayonnement sous – régional et international, grâce notamment à son action phare, le « Ouaga Film Lab ». La préparation et la tenue du Ouaga Film Lab 2018 (3^e édition, du 20 au 29 septembre 2018), a été l'activité phare qui devait animer l'ensemble de ma période de mise en situation professionnelle.

2.3.1 Présentation de la structure

Le collectif Génération Films, créée en 2015 au Burkina Faso avec des représentations en Europe, est une Société collective (SARL) de production cinématographique et audiovisuelle, de communication et de consulting. Ce collectif se veut également « un laboratoire de réflexion et de recherches sur le cinéma d'hier, d'aujourd'hui et de demain, d'ici et d'ailleurs ».

La forme juridique de la structure n'empêche pas à Génération Films de participer à l'incubation de projets cinématographiques en mettant notamment à profit les compétences qui composent le collectif (des producteurs, des réalisateurs, des directeurs artistiques, des administrateurs de la culture et autres professionnels du cinéma) pour le déploiement de plateformes de coproduction et de

développement de projets cinématographiques en Afrique. Le Ouaga Film Lab, couplé avec le Ouaga Producers Lab depuis sa deuxième édition (2017) en est l'une des expressions.

La jeune société est divisée en deux pôles qui font intervenir différents spécialistes, de manière coordonnée. L'administration générale, la comptabilité et la production / distribution des films sont basées à Ouagadougou. La coordination, la sélection et la direction artistiques du Ouaga Film Lab et des autres activités sont quant – à eux effectués en Europe par des professionnels installés sur place.

Outre le Lab, l'une des activités phares de Génération films est le « Café – Ciné Ouaga » qui reprend le modèle des ciné – clubs étudiants pour mettre en contact des cinéastes de la jeune génération et leurs anciens, autour de la projection des films de ces derniers pour partage d'expériences et réseautage. Le collectif met également en œuvre des actions destinées aux tout jeunes comme le « Talent Lab » en 2016 (ateliers d'initiation à l'intention des jeunes de 13 à 19ans, pendant lesquels des court - métrages sont effectivement réalisés) et « Pitch à Ouaga » qui concerne l'exercice de présentation des projets de films.

Sur le plan commercial, la société a produit depuis 2016 une demi – douzaine de documentaires de court métrage, des reportages liés au FESPACO 2017, elle a officié en tant que distributeur international pour un long métrage documentaire à grand succès, entre autres.

Les financements de ces activités, pour la plupart non – commerciales sont obtenus grâce aux partenaires techniques et financiers de la structure, la majorité étant des partenaires publics comme le bureau de la coopération Suisse au Burkina Faso, l'Institut Français et au premier chef, l'Etat Burkinabé.

2.3.2 De l'étude de cas du Ouaga Film Lab 2018

Dans son plan d'action quadriennal 2018 – 2021, l'objectif principal de Génération Films est de « Contribuer à l'émergence au Burkina Faso d'une industrie culturelle solide et compétitive au plan international, notamment par le développement du secteur cinématographique et audiovisuel national à même de participer à l'amélioration de l'employabilité, de l'économie et à la promotion de la paix ». Le Ouaga Film Lab est la principale action répondant à cet objectif.

Il s'agit d'une plateforme de développement de projets de longs métrages documentaires et fictions mettant en touche jeunes auteurs / porteurs de projets et des experts de renommée internationale, divisés en mentors, formateurs et consultants, et /ou issus des principales institutions de financement et plateformes de développement cinématographique.

Organisé sous forme de résidence de réécriture, l'évènement qui s'étend sur 10 jours permet aux 15 projets sélectionnés après un appel lancé en ligne de bénéficier au terme de leur réécriture, de prestigieuses résidences de développement et de coproduction internationales, établies en Europe et dans le monde arabe.

La sélection rigoureuse exige que chaque projet de film documentaire ou fiction soit porté par un binôme réalisateur / producteur (nécessité de séparer les métiers) et aie fait l'objet d'une écriture répondant déjà à des normes internationales. 10 projets sont encadrés par 5 mentors d'abord en amont, dès la notification de leur sélection 1 mois avant la tenue du Lab, puis pendant les 6 jours du processus de réécriture de la résidence. En parallèle, se tiennent une série de 10 ateliers spécialisés

sur des sujets artistiques (scénario, écriture) ou managériales (financements internationaux, coproductions...), et 4 Master classes délivrés en présence du grand public.

Depuis l'édition 2017, le Ouaga Film Lab comprend une partie exclusivement réservée aux producteurs baptisé « Ouaga Producers Lab » et qui sélectionne 5 projets de fiction ou documentaires. Le Producer's Lab démarre l'événement (4 jours avant le Film Lab), avec des ateliers sur le(s) métier(s) de producteur, la création et la gestion d'une entreprise de production et surtout sur le « pitch » qui est la forme normalisée au niveau mondial de présentation des projets de films par les producteurs ou auteurs. L'introduction du Ouaga Producer's Lab répond à la perception, dès la première édition des énormes besoins de formation des producteurs en Afrique de l'Ouest.

A l'issue de la résidence, des prix, constitués de bourses de résidences similaires mais étant logés à un niveau où les projets auront déjà mûri et seront prêts à être financés et réalisés sont délivrés aux projets lauréats. Les prix sont délivrés par de grandes institutions internationales – tous partenaires de l'événement et représentés - tels que « la fabrique des cinémas du monde » de l'Institut Français, qui se tient à chaque festival de Cannes en France, les sessions de formation en résidence du « European Audiovisual Entrepreneurs » (EAVE) organisé sur plusieurs pays européens pendant une année, ou encore le « Producers Network », plateforme de développement et de coproduction lié aux Journées Cinématographiques de Carthage (JCC).

Au cours de l'édition 2018, 15 prix ont été délivrés à l'issue de la résidence, plus que les 11 qui avaient été annoncés, et deux prix ont été offerts aux 2 seuls projets non – récompensés.

Notre participation à la préparation et à la tenue de cette 3^e édition nous a permis de redéfinir nos orientations de recherche et d'action. En effet, nous étions partis, fort d'une courte expérience de premier assistant réalisateur, sur les difficultés liées aux métiers et plus particulièrement de la difficulté de rassembler un casting cohérent, capable d'interpréter des rôles en langue française, dans le contexte intensifié des tournages des séries télévisées à Dakar. Ce stage nous a permis de nous rendre compte que la nécessité de répondre aux exigences de qualité internationale répond d'abord à la nécessaire qualité du producteur dans des environnements internationaux.

2.3.3 Limites et difficultés rencontrées

Il s'agit principalement de l'extrême difficulté à trouver des données quantitatives sur les producteurs, la production, les maisons de production, le nombre de films réalisés ou soutenus, les associations ou regroupement de producteurs, et d'avoir une idée précise de la législation à l'œuvre dans chaque pays. En outre, le choix de changer de thème a exigé des efforts supplémentaires.

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons exprimer notre choix porté sur les méthodes qualitatives, utilisant principalement les techniques de l'entretien et de la recherche documentaire. La mise en situation professionnelle effectuée dans le cadre de Génération Films du Ouaga Film Lab nous ont permis de réorienter nos axes de recherche et de recueillir une large part des données utilisées pour notre recherche.

3 La production audiovisuelle dans l'espace UEMOA et le contexte global

3.1 Le producteur en AOF : perceptions et pratique d'un métier

3.1.1 Le producteur dans le contexte de l'AOF

On a tendance à oublier que le producteur est historiquement la personne qui mobilise les moyens financiers pour investir dans la réalisation d'un film, les mécanismes de financement étrangers ayant dans notre contexte – la plupart du temps – rempli cette fonction. Historiquement également, c'est la figure du producteur / réalisateur qui est de loin la plus commune en ASF, « l'effectif des producteurs spécialisés étant encore trop limité »¹³¹.

Pourtant, en 1982 s'est tenu un colloque international sur la production cinématographique en Afrique. Les recommandations pour la dynamisation de la production dans les différentes sous – régions africaines ont été déclinés mais il n'a pas été fait mention dans le document final (Manifeste de Niamey 1982¹³²) du producteur en tant que métier. Là encore, la solution, selon les conclusions du manifeste se trouvait d'abord dans l'exploitation / distribution. Le métier reste de nos jours, méconnu, comme le souligne Forest dans son introduction (production et financement) : s'il est déjà compliqué de faire citer à la plupart des africains, même un peu cinéphiles le nom des réalisateurs, il l'est encore plus de le faire pour les producteurs, même aux professionnels du cinéma¹³³.

3.1.2 Le « producteur – réalisateur »

Le jeune producteur togolais Joël Tchédre décrivant ses situations vécues sur le terrain déclare : « si vous prenez dix réalisateurs africains, il y en a au moins huit qui sont leurs propres producteurs parce qu'on n'a pas encore suffisamment de structures de production audiovisuelle capables d'accompagner des auteurs – réalisateurs ». Il poursuit en affirmant que de cette situation, découle le fait que « l'œuvre souffre, parce que prendre la casquette de producteur sur ses réalisations n'est pas facile »¹³⁴. De son côté, Jean Odoutan reconnaît qu'« il faut être engagé à 100% sur la production, car c'est un autre métier que la réalisation » (Forest, *Op. Cit.*, p. 245). Claude Forest confirme que si en France, le statut d'Auteur / Réalisateur / Producteur résulte d'un choix volontaire, en ASF, c'est par nécessité que la plupart des auteurs endossent les deux fonctions (2018, *Op. Cit.*).

Abdoul Aziz Cissé, administrateur du FOPICA nous apprend que beaucoup de structures ont d'énormes difficultés pour ne serait – ce que remplir convenablement les formulaires et canevas de dossiers de candidatures au fond. Il ajoute qu'il est fréquent d'avoir des contentieux liés à l'utilisation du fond et la justification des dépenses. Nous sommes donc en face d'une situation où la production est souvent caractérisée par l'amateurisme des pratiques, les réalisateurs préférant s'occuper eux – mêmes de cette tâche.

¹³¹ Forest, Claude : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, 2018, p. 86

¹³² In Dupré, 2012, *Op. Cit.* p. 393

¹³³ Forest, Claude : *Production et financement*, *Op. Cit.*, p. 7

¹³⁴ In Forest, Claude : *Production et financement*, *Op. Cit.*, p. 274

Nous voulons pour preuve la rareté de la valorisation de la phase d'écriture et de développement des projets, qui, si elles existent, ne sont pas rémunérés, ce qui augmente la tentation de raccourcissement de ce processus pourtant indéniablement fondamental pour obtenir des productions de qualité.

La première conséquence de ce fait est constituée comme l'affirme la productrice Tunisienne Lina Chaabane, par le fait que très peu de films issus de l'AOF voyagent et sont vus dans des festivals internationaux. Il est encore plus rare que ces films soient distribués en salle dans des pays disposant d'une exploitation cinématographique florissante. (Voir annexe 9).

Pour Anne Marie Gélinas du Canada raconte ses difficultés à trouver des partenaires capables d'assurer une production exécutive lors de ses deux expériences au Congo (RDC). Le Burkinabé Sékou Traoré nous confirme que les producteurs professionnels n'existent tout simplement pas. Lina Chaabane de la Tunisie nous fait part de l'impérieuse nécessité de mettre en place des mesures pour qu'on ait plus de producteurs en Afrique subsaharienne

3.1.3 Le cadre légal

Un cadre légal « permet un suivi de l'activité économique »¹³⁵ des acteurs existants sur un marché.

Comme nous l'a souligné Aurélien Bodinaux¹³⁶, le métier de producteur est basé sur un acte juridique : c'est le contrat de cession des droits entre l'auteur d'une œuvre et la personne qui veut faire de cette œuvre un film : le producteur.

En ce qui concerne le droit d'auteur, les huit pays de l'UEMOA sont signataires des accords de Bangui qui donne la définition suivante: « le producteur d'une œuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prends l'initiative ou la responsabilité de faire réaliser l'œuvre »¹³⁷.

Tableau 2 : Organismes de gestion des droits d'auteurs dans les pays de l'UEMOA

| PAYS | Organisme de gestion des droits d'auteurs | Année d'adoption de la loi sur le droit d'auteur | Année de la dernière loi en vigueur sur le droit d'auteur |
|---------------|---|--|---|
| Bénin | BUBEDRA | 1984 | 2006 |
| Burkina Faso | BBDA | 1999 | 2003 |
| Cote d'Ivoire | BURIDA | 1978 | 2016 |
| Guinée Bissau | SGA | 1972 | 1996 |
| Mali | BUMDA | 1984 | 2017 |
| Niger | BNDA | 1993 (Ordonnance) | 2010 (ordonnance) |
| Sénégal | SODAV | 1972 | 2008 |
| Togo | BUTODRA | 1991 | 1991 |

Sources : AFD, 2018¹³⁸

¹³⁵ Forest, Claude. « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie » in *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 4 (18 avril 2012). <https://doi.org/10.4000/map.800>.

¹³⁶ Producteur Belge

¹³⁷ OAPI. Accord portant révision de l'accord de Bangui du 02 mars 1977 instituant une organisation Africaine de la propriété intellectuelle. Consulté le 10 février 2019 à l'adresse http://www.oapi.int/Ressources/accord_bangui/accord_bangui.pdf.

¹³⁸ Bearingpoint : « Etude technique sur les droits d'auteurs dans les pays de l'UEMOA » (AFD, 2018), Consulté en ligne le 28 décembre 2018 à l'adresse <https://www.afd.fr/sites/afd/files/2018-08-04-55-23/etude-droits-auteur-bearingpoint.pdf>.

Selon cette étude de l'AFD en 2017, nous pouvons noter une disparité entre les différents pays, notamment concernant la prise en charge ou non des droits voisins et la prise en charge de la copie privée, de la répartition équitable. En outre, à l'exception du Sénégal où c'est un organisme de droit privé avec une gestion collective par les artistes eux même qui s'occupe des questions de droits d'auteurs, tous les autres organismes, répondent à un régime public.

Le texte poursuit en soulignant que « Les producteurs n'ont pas forcément conscience qu'il leur faut déposer les œuvres auprès de sociétés de gestion des droits, pour les protéger et pour percevoir des droits, ni qu'ils sont chargés de la répartition de certains droits ». En outre, « Les auteurs des œuvres audiovisuelles, à l'exception éventuellement des auteurs-compositeurs de la musique originale, n'identifient pas forcément les bureaux des droits locaux comme leurs interlocuteurs directs : ils ne déclarent pas nécessairement leur travail auprès de ces bureaux, ni leur statut d'auteur. [...] les auteurs de l'UEMOA n'ont pas toujours une bonne compréhension des contrats, et leur formation est une étape primordiale dans leur professionnalisation ». (Voir annexe 7)

Le statut professionnel pose un cadre légal qui va déterminer les conditions de travail, les environnements professionnels, et la rémunération. Cependant, dans ces pays, le statut de producteur reste dans un flou constant, malgré la tentative d'instituer la carte professionnelle au Sénégal et au Burkina Faso. Le directeur de la cinématographie du Sénégal nous explique même qu'il y a une réticence de la part des producteurs à acquérir la carte, en raison de la crainte de la fiscalité, jugée non adaptée à l'exercice de leur métier.

Du côté des producteurs, Omar Sall, producteur de deux étalons de Yennenga nous apprend que les sociétés de production au Sénégal sont considérés comme n'importe quelle société commerciale et que la fiscalité ne prends pas en compte les spécificités de l'exercice de leur travail¹³⁹.

3.1.4 Le producteur dans un contexte de filière audiovisuelle compétitive

Le terme peut concerner des producteurs évoluant dans des institutions ou des grands groupes médiatiques mais il s'agit surtout de producteurs indépendants. Nous entendons également, souvent parler de : producteurs délégués, les producteurs associés, les directeurs de production, les producteurs exécutifs, les chargés de production.

Laure de Verdalle a effectué une étude¹⁴⁰ qui peut nous permettre de comprendre quels sont les tâches cruciales attachés à ce métier dans le contexte français, selon la perception des interrogés. Il en ressort :

- Le producteur comme co – créateur de l'œuvre ;
- Le producteur comme maître d'œuvre du film
- Le producteur comme gestionnaire de l'argent des autres

¹³⁹ Bob, Bigué : « Les sociétés de production n'ont même pas de statut - en privé avec Oumar Sall, Producteur » ; *Enquête Plus* du 03 – 03 – 2015, consulté en ligne le 07 Novembre 2018 à l'adresse <https://bit.ly/2zME1V1>

¹⁴⁰ De Verdalle, Laure : « Une analyse lexicale des mondes de la production cinématographique et audiovisuelle française », *Sociologie* 3, n° 2 (27 août 2012): 179-97, consulté en ligne le 14 / 11 / 2018 à l'adresse <https://doi.org/10.3917/socio.032.0179>.

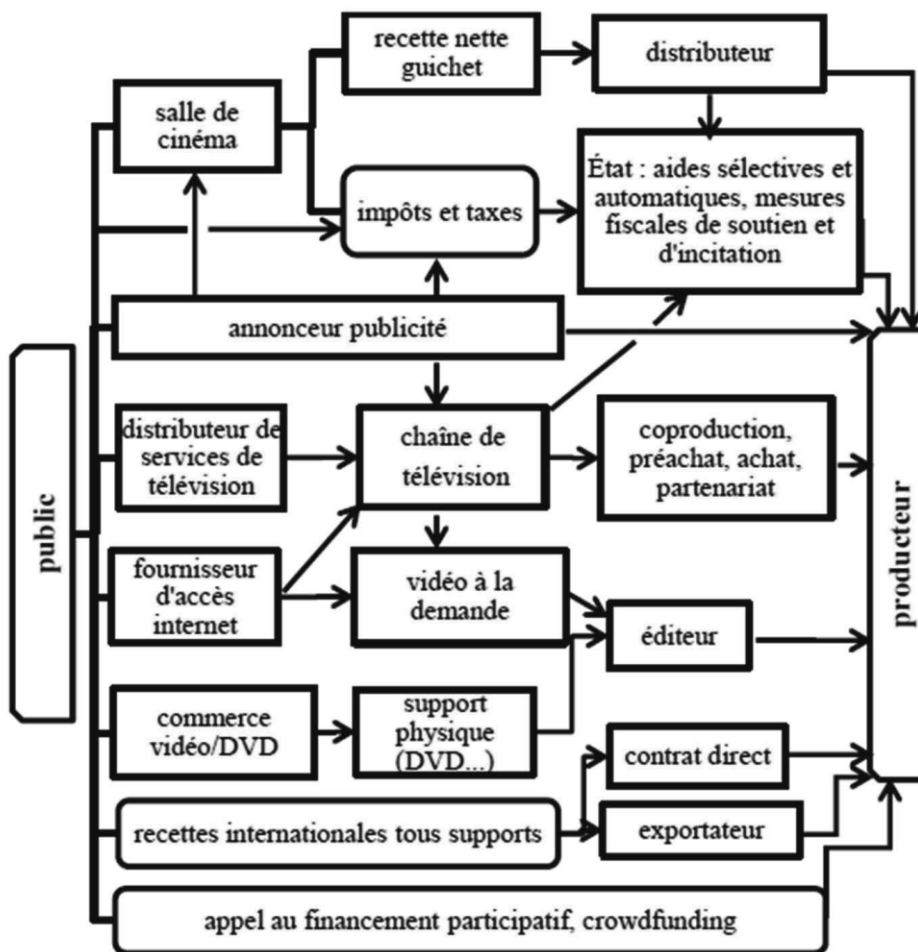
Il ressort de cette étude, la nécessité de « nuancer l’opposition entre l’économique et l’artistique », contrairement à l’analyse traditionnelle des logiques à l’œuvre dans les industries culturelles.

Le producteur créatif semble être le modèle à l’œuvre face à des environnements et dispositifs de financement de plus en plus exigeants en termes de compétitivité. Il est requis de sa part un investissement qui dépasse le seul cadre du financier.

- Le modèle de rémunération du cinéma et de l’audiovisuel en France

Ce graphique résume les sources de financements du cinéma dans une filière audiovisuelle en bonne santé

Figure 3 : sources extérieures de financement pour le cinéma (France).



Sources : Claude Forest, 2018, *Op. Cit*

La dimension créative du producteur est particulièrement observable dans l’investissement que les producteurs occidentaux mettent de plus en plus dans le développement des projets. Cette étape concerne la réécriture du scénario, en général en résidence d’écriture. Ana Vinuela explique que c’est

un rapport de la commission Européenne du milieu des années 90 qui a pointé du doigt le fait qu'au Etats unis, là où les studios développent 10 projets, 4 seulement le sont en Europe¹⁴¹. Ces remarques ont conduit à des mesures politiques qui ont motivés la création de deux programmes de formation de producteurs, devenus aujourd'hui les réseaux phare de collaboration entre producteurs Européens.

- L'internationalisation des productions :

Ces deux programmes de formation des producteurs européens sont le EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs) et le MBS (Media Business School) qui fonctionnent sous la forme d'un circuit inter européen d'ateliers pour professionnels et comme une formation académique pour le second. Ces programmes ont favorisé la coproduction entre pays européens. Un contrat de coproduction peut être considéré comme un partenariat, combinaison de compétences complémentaires entre deux parties qui décident de mettre en commun des ressources. « De plus en plus, la coproduction est devenue une forme répandue de collaboration » selon Antoine le Bos, pour des raisons de coûts élevés des films mais aussi de la raréfaction des fonds destinés au cinéma.

3.2 La constante en AOF : l'imbrication étrangère

Le groupe Canal+ est arrivé en Afrique de l'Ouest au début des années 90 sous l'appellation de Canal+ Horizons. Aujourd'hui, Canal, sous la houlette d'un grand groupe financier investit dans l'implantation de salles de cinéma dans 7 pays de l'Afrique de l'Ouest.

Canal + a investi le secteur des séries télévisées en mettant en place d'abord à l'international la chaîne canal + séries puis, pour l'ASF, la chaîne A + en 2014. Forest estime que cet investissement fait écho à la perception de la nécessité de répondre aux préoccupations des populations de s'identifier à ce qu'ils regardent et les grands groupes internationaux l'ont bien compris, d'où une tendance à ce qu'il nomme « la glocalisation » (2018, *Production et financement*, Op. Cit p. 9). Une position partagée par le producteur Sénégalais Abdou Lahat Fall qui déclare s'être « rendu compte que le public préfère regarder des produits locaux à 100%, et peut-être, que la production n'est pas encore suffisante ». Karine PrévotEAU nous renseigne qu'entre 2013 et 2015, Canal + est passé de 0,7 à 1,5 million d'abonnés¹⁴².

Le groupe est aujourd'hui le principal financeur des séries télévisées diffusées à l'international, principalement sur sa chaîne dédiée. Elle a lancée en fin 2016 un vaste plan de financement de projets, essentiellement dédié aux séries (Forest, 2018, p. 104). Le déploiement d'autres groupes médiatico-financiers qui intègrent la diffusion et l'édition de contenus, notamment les plateformes VoD laisse croire en une prochaine croissance rapide du secteur des contenus audiovisuels nationaux. A titre d'exemple, nous pouvons également citer le groupe Lagardère Entertainment qui a officialisé en 2015 un partenariat avec la plateforme de distribution africaine DIFFA¹⁴³. Ces derniers constats nous amènent à évoquer le financement des œuvres cinématographiques et audiovisuelles.

¹⁴¹ In Creton, Laurent : *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, 2011, p. 292

¹⁴² In Caillé, Patricia et Forest Claude (dir.) : *Regarder des films en Afrique*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017, p. 330, note 36

¹⁴³ (Kifouani, 2015, Op. Cit., p. 82)

3.2.1 Les sources de financements

Historiquement, les salles n'ayant jamais joué leur rôle de collecte de fonds et d'amortissement des coûts de production, ce furent des fonds publics qui financèrent la production) cinématographique en AOF.

3.2.1.1 La France

Mais c'est principalement la France, avec l'érection de l'AOSF en ZSP (Zone De Solidarité Prioritaire)¹⁴⁴ qui, à travers son ministère de la coopération créé dès 1959 puis, son ministère des affaires étrangères à partir de 1999, permit le financement de nombre de films – long métrages de fiction - d'ASF. C'est en 1963 qu'est institué un service cinéma regroupant un bureau du cinéma, la cinémathèque et un service technique, avec Jean – René Debrix comme directeur pendant 16 ans. Claude Forest le cite au moment de faire son bilan en 1978 : « de 1963 à 1975, il a été réalisé en Afrique noire Francophone quelques 185 films courts et long métrages mélangés. Sur ces 185 films, environ 125 ont été produits avec le concours technique et financier de la coopération »¹⁴⁵. Le service cinéma comprenait également le Consortium Audiovisuel International (CAI) qui produisait des actualités (à l'image des actualités sénégalaises bimensuelles) et autres reportages, il en a été produit 416 entre 1961 et 1975, selon Forest (*ibid*).

Après l'ère Debrix, et la fermeture du bureau du cinéma en 1980¹⁴⁶, ce fut avec Andrée Davanture, une ancienne du bureau, à travers l'association ATRIA et la coopérative de production ATRIASCOP que fut mené l'action de la coopération. A travers cette coopérative, Il s'est principalement agi « d'assurer la production exécutive de films africains initiés sans producteur » (Forest, *Op. Cit.*). L'aventure ATRIA aura permis à des dizaines de films de se terminer et à certains réalisateurs d'atteindre la consécration internationale pendant les années 80.

Comme troisième outil de la coopération financière cinématographique entre la France et ses anciennes colonies d'Afrique, il y a eu le fond Sud cinéma « logé » au CNC. En réalité, c'est le ministère de la coopération qui recevait les dossiers et accordait cette aide sélective, le CNC ne faisant que gérer les projets retenus. Ce fonds de 12M d'euros consacré aux longs métrages destinés à une diffusion en salle était ouvert à tous les « Sud » et pas seulement à l'Afrique, mettant en compétition les projets africains avec ceux d'Amérique du Sud, d'Europe de l'Est, de P/M Orient et d'Asie. Entre 1984 et 2011, le fonds a financé 500 films issus de 70 pays. Dominique Wallon le directeur général du CNC élu en 1989 lancera une vaste politique volontariste envers l'ASF : accès à des films du Sud aux mécanismes de financements réservés aux structures françaises, mais surtout, signature des accords de coproduction bilatéraux avec 44 pays. « Cet accord permet le financement quasi - automatique des films retenus et également l'obtention de la double nationalité française et celui du pays concerné » (Dupré, 2012).

¹⁴⁴ (Kifouani, 2015, *Op. Cit.*, p. 79)

¹⁴⁵ « Entretien » avec Guy Hennebelle In Forest, Claude (dir.) : *Produire des films. Afrique(s) et Moyen Orient*, *Op. Cit* p. 34.

¹⁴⁶ En raison semble – t – il de l'augmentation des demandes des cinéastes qui effraient le « min coop »

Depuis 2012, le CNC a mis en place « l’Aide aux cinémas du monde » (ACM), un fond doté d’un budget annuel de 6 Millions d’euros destiné aux longs métrages de fiction, d’animation ou de documentaires de création. Cette aide sélective est accordée pour la production (plafonnée à 250 000 euros) ou pour la postproduction (plafonnée à 50 000 euros) et soutient une cinquantaine de films par an, issus de 73 pays dont ceux de l’AOF.

Nous devons signaler qu’il existe parallèlement de nombreux autres dispositifs proposés par le CNC avec l’obligation, toutes, que les financements soient gérés par des sociétés de productions françaises et selon les cas, il y a l’obligation de résidence en France ou l’exigence d’une expérience préalable dans la production. Pour certains de ces aides, l’auteur peut être français. Certaines de ces aides sont cumulables et comprennent des dispositions strictes concernant les conditions d’octroi et de remboursement.

Nous proposons ici une revue des financements disponibles pour le cinéma africain proposés par le CNC :

Tableau 3 : Financement du cinéma africain par le CNC

| Type d’aide | Nom de l’aide | L. M. | C.M. | An. | Fic. | Doc | Montant |
|---------------------------------------|---|-------|------|-----|------|-----|--|
| Aide à l’écriture et au développement | Aide sélective avant réalisation de courts métrages | | X | X | X | X | Moyen : 75 000 € |
| | Aide au développement de longs métrages | X | | X | X | X | Maximum 70 000 € |
| Aide à la production | Avance sur recette avant réalisation | X | | X | X | X | Déterminé par le CNC |
| | Aide aux cinémas du monde | X | | X | X | X | Moyen : 125 000 € (fiction) et 65 000 € (doc.) |
| Aide à la post - production | Avance sur recette après réalisation | X | | X | X | X | 76 000 € ou 152 000 € pour les 1er et 2e films |
| | Aide aux cinémas du monde – finition | | | | | | Maximum 52 000 € |
| Aide à la distribution | Aide aux cinémas du monde – ACM – Distribution | X | | X | X | X | Maximum 50% du budget de distribution |
| | | | | | | | |

Légende : L.M. : Long métrage ; C.M. : Court métrage ; An. : Animation ; Fic. : Fiction ; Doc. : Documentaire

Sources : CNC : « Sources françaises et européennes de financement du cinéma africain », été 2018

Nous remarquons ici un soutien privilégié aux longs métrages, le document stipulant dans la majorité des cas que les soutiens sont accordés aux films destinés à une diffusion en salle. S’ajoute également à ces aides pour le cinéma deux aides pour la télévision (séries, animation, fiction, documentaires).

Pour la France, il existe d’autres fonds qui sont Pour l’écriture :

- Bourse brouillon d’un rêve – SCAM : documentaire ou essai, 6000 € maximum

- L'association Beaumarchais – SACD : courts (2000 €) et longs métrages, fictions et animations ; télévision ou cinéma (5000 €) ;
- Bourse scénariste TV - Fondation Lagardère (20000€)

Et pour la production :

- Fondation Jean – Luc Lagardère Bourse producteur Cinéma : Longs métrages de fiction, 50000 €. Cette aide est destinée aux producteurs âgés de 30 ans au plus.
- Fondation Gan pour le cinéma - Aide à la création : Longs métrages de fiction, 53000 €.

Renforçant leur rayonnement international et gonflant leur nombre de films produits par années, ces mécanismes Français ont créé un effet d'entraînement sur toute l'Europe et a influencé la création de fonds similaires en Italie, dans la péninsule ibérique – pour les pays lusophones et hispanophones, en Allemagne et aux Pays-Bas.

3.2.1.2 *Les aides européennes*

Il s'agit des institutions suivantes :

- Le World Cinema Fund (Production et distribution)
- EZF (coproduction, diffusion)
- Africalia (uniquement pour l'Afrique, coproduction)
- Final Cut Venice (Uniquement pour l'Afrique et certains pays du moyen orient ; Uniquement les Long métrages fiction ou documentaires au stade de post - production)
- Cineworld (long métrages de fiction ou documentaire, à partir de la 2^e œuvre)
- Bertha Fondation (Uniquement documentaires : développement, production et post-production, distribution internationale)
- Fonds Hubert Bals (développement, co-production, postproduction)
- Vision Sud – Est (uniquement pour pays du Sud, logs métrages fiction ou documentaires, production et post-production)

3.2.1.3 *Les aides internationales*

Il s'agit principalement des fonds destinés à soutenir les productions francophones

- Fonds pour la jeune création francophone (développement, production, post-production)
- Fonds image de la Francophonie : (production et post-production, fiction et documentaire, Afrique francophone et Vietnam)
- ACP Cultures (dans le cadre du 11^e FED¹⁴⁷) : pays de la zone Afrique, Caraïbes, Pacific.

3.2.2 *Dépendances issus de l'imbrication étrangère*

Ces différents mécanismes de financement du cinéma pour l'Afrique et les pays en développement ont permis à beaucoup de films de se faire, mais ont eu des effets néfastes sur la filière. D'abord, c'est le fait que ces fonds sont tous liés : il y a l'exigence que la plus grande partie des dépenses soient

¹⁴⁷ Fonds Européen de développement en son 11^e exercice (2018 – 2021), doté d'un budget de 40 millions d'euros

effectués sur les territoires émettrices de l'aide. A ce propos, Dupré cite à juste titre Teresa Hoefert de Turegano : « en règle générale, on délivre l'aide destinée aux réalisateurs africains via un producteur français afin qu'elle soit dépensée en France » (Dupré, 2012, p. 312). De fait, ces aides ne bénéficient ni aux économies des pays récepteurs, encore moins à leurs filières cinématographique et audiovisuelle, rendant impossible l'émergence d'une véritable industrie cinématographique. Cet état crée une dépendance financière vis-à-vis de ces guichets et l'impossibilité de mettre en place des stratégies de développement de la filière aux niveaux national et sous – régional. A cela s'ajoute le désintérêt voire le désengagement total des Etas Africains pour la filière, ces aides servant de prétexte devant les exigences des institutions internationales, comme ce fut le cas lors de la mise en place des politiques d'ajustement structurelles (PAS). A ce propos, Forest déclare que « sur le long terme, le mécanisme de l'aide lié est non – seulement obligeante, créant une dépendance financière et technique, mais s'est avéré addictive et aliénante »¹⁴⁸.

Néanmoins, depuis le début des années 2000 et à partir de 2013 en particulier, des actions ont été notés tant aux niveaux nationaux que sous – régional.

3.2.3 L'institution des fonds de soutien à la production

Ils sont intervenus en majorité depuis 2013 avec l'institution du Fonds de Promotion de l'Industrie Cinématographique et Audiovisuelle (FOPICA) au Sénégal suite au sacre du film « *Tey* » de Alain Gomis au FESPACO.

Tableau 4 Les dispositifs de financement nationaux à l'œuvre dans les pays de l'UEMOA

| PAYS | ADMINISTRATION | NOM DU FONDS | ANEE D'INSTITUTION | MONTANT Actuel |
|---------------|----------------|--|--------------------|---|
| Bénin | CNCIA | FAPA | 2014 | -- |
| Burkina Faso | DGCA | Fonds de soutien à la production cinématographique | 2018 | 1 Mds. |
| Cote d'ivoire | ONAC - CI | FONSIC | 2014 | Variable (autour de 1 Mds) |
| Guinée Bissau | -- | -- | -- | -- |
| Mali | CNCM | FAIC | 2017 | 6 Mds (sur 3 ans) |
| Niger | CNCN | Néant | --- | ----- |
| Sénégal | DCI | FOPICA | 2013 | 2 Mds. |
| Togo | DNC | Fonds de soutien à l'industrie cinématographique Togolaise | 2018 | En cours de mise en place. (loi Introduite en juillet 2018) |

Légende : Mds : Milliards

¹⁴⁸ Forest, Claude (dir.) : *Produire des films. Afrique(s) et Moyen Orient*, Op. Cit p. 47.

3.3 Le contexte : un programme visant l'intégration sous – régionale

L'UEMOA a été consacré en tant qu'organisme supranational dans le but de créer une union économique et est de ce fait « doté d'attributions propres et de pouvoirs réels découlant du transfert de souveraineté de ses Etats membres »¹⁴⁹.

Depuis 2004, l'institution a adopté un projet d'orientation d'une politique sectorielle commune de l'image au sein de ses Etats membres¹⁵⁰. Cette action intitulée « Programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des Etats membres de l'UEMOA » fait partie intégrante des activités du Programme de Développement Culturel de l'UEMOA (PDC-UEMOA) adoptés en 2013 et 2014¹⁵¹. En Juillet 2018, une rencontre tenue à Ouagadougou dans le cadre de la validation de ce programme a établi un projet de directive portant « Cadre Réglementaire Pour La Production Et La Circulation De L'image au sein de l'UEMOA ». (Voir annexe 11)

Selon la note de présentation de ce cadre réglementaire, « pour l'essentiel, il s'agit d'accroître le taux de diffusion des œuvres télévisuelles et cinématographiques d'origine communautaire en vue d'encourager l'émergence d'une industrie audiovisuelle par la mise en œuvre de politiques de coproduction et d'échanges de programmes », le but étant de « donner aux Etats membres de l'UEMOA une capacité durable de produire des images cinématographiques, télévisuelles et vidéographiques et de faire de leur circulation un facteur de meilleure connaissance et d'intégration »¹⁵².

Par-delà l'objectif général qui est « d'une part, de fixer des règles communes pour la production et la circulation de l'image à l'échelle sous régionale et, d'autre part, d'harmoniser les réglementations nationales afin de constituer le cadre d'un marché régional dynamique de l'image », le projet de directive a pour objectifs spécifique « de :

- mettre en place un cadre juridique harmonisé du paysage audiovisuel et cinématographique pour un meilleur encadrement du secteur de l'image ;
- œuvrer à la création d'un marché régional pour les productions cinématographiques et audiovisuelles ;
- contribuer au développement de la production cinématographique et audiovisuelle communautaire des Etats membres ;
- favoriser la diversification de la programmation des diffuseurs télévisuels par un accroissement de la diffusion des programmes originaires des autres Etats membres ;
- impliquer les diffuseurs télévisuels dans le développement de la production audiovisuelle ;
- mobiliser de nouvelles ressources pour le financement d'une industrie audiovisuelle à l'échelle régionale »¹⁵³.

¹⁴⁹ Sarr, Amadou Yaya : « Chapitre II. Une cohérence s'exprimant même par une certaine complémentarité des deux ordres juridiques ». In *L'intégration juridique dans l'Union économique et monétaire ouest africaine (UEMOA) et dans l'organisation pour l'harmonisation du droit des affaires en Afrique (OHADA)*, 383-477. Horizons africains. Aix-en-Provence, 2015. Consulté en ligne le 28 décembre 2018 à l'adresse <http://books.openedition.org/puam/401>.

¹⁵⁰ In Forest, Claude (dir.) : *Produire des films. Afrique(s) et Moyen Orient, Op. Cit* p. 38, note 26 ; ce projet vise l'intégration régionale par la culture.

¹⁵¹ Note de présentation – Projet de directive portant cadre règlementaire pour la production et la circulation de l'image au sein de l'UEMOA, p.2.

¹⁵² Note de présentation directive 2018 Ouaga, p. 2

¹⁵³ Note de présentation directive 2018 Ouaga, p. 3

Une première mesure concernant le dépôt légal des œuvres audiovisuelles a été validée en décembre 2018 et constitue désormais la norme dans l'espace UEMOA. Les acteurs de l'audiovisuel considèrent ce programme comme un apport historique à l'harmonisation des politiques audiovisuelles de la sous-région. L'optimisme est grand quant à la mise en œuvre de la directive concernant l'harmonisation des textes du droit d'auteur, suite à l'adoption de la directive en septembre 2018.

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons dire que les disparités sont grandes en termes de politiques audiovisuelles dans la sous-région francophone d'Afrique de l'ouest. Néanmoins, des actions fortes comme l'institution des fonds de soutien à l'industrie audiovisuelle, la mise en place d'administrations participatives de ces fonds, l'institution de cartes d'autorisation d'exercer le métier de producteur et des autres métiers du cinéma et de l'audiovisuel portent à l'optimisme. Cependant, la mise en place d'une culture de la production basée sur des normes internationales nécessite une action en profondeur chez les professionnels se réclamant de ce métier, une action qui allierait partages théorique de bonnes pratiques et formation sur le terrain, comme nous l'ont affirmé lors de nos entretiens les personnes ressources de la production internationale.

4 **Projet de création d'un réseau de producteurs créatifs en Afrique de l'Ouest**

A la lumière de ce qui précède, nous proposons dans cette dernière partie la mise en œuvre d'un projet intégré de professionnalisation des producteurs Ouest Africains en se basant sur le modèle Producer Network de EAVE¹⁵⁴.

4.1 Description du projet

Il s'agit d'un circuit d'ateliers de capacitation, de monitoring et de partage de bonnes pratiques basé sur le développement de projets cinématographiques et mettant en touche professionnels internationaux reconnus et 20 producteurs Ouest – Africains porteurs de projets. A l'issue du programme, les participants, qui sont des boursiers, seront capables de travailler en tant que producteurs créatifs dans un contexte mondial où les normes sont très disparates et les ressources financières rares.

Baptisé « Les ateliers de l'audiovisuel Ouest-Africain », l'action s'adresse en priorité à des professionnels des niveaux débutant et intermédiaire, ayant déjà travaillé sur au moins un film et souhaitant embrasser une carrière de producteur indépendant. Elle est mise en œuvre par une cellule dédiée, rattachée à l'UEMOA et installée à Dakar, siège de la coordination du programme.

Les ateliers seront au nombre de 4 répartis le long d'une année - chaque atelier se déroulant sous la forme d'une résidence de développement¹⁵⁵ dans un pays de l'UEMOA différent et les 20 porteurs de projets sélectionnés doivent y participer. Ils sont articulés en 4 axes majeurs :

- Les compétences personnelles, artistiques et techniques ;
- La conformité au cadre légal, administratif et financier ;
- Les clés du développement de projets de films de qualité ;
- Les clés et bonnes pratiques de la coproduction internationale ;

L'action concernera aussi la république de Guinée et la Mauritanie, deux pays francophones limitrophes de l'espace UEMOA, aux mêmes défis socioéconomiques et partageant les caractéristiques soulignées plus haut concernant la filière audiovisuelle.

Une part importante sera consacrée à l'identification des fonds internationaux de financement de l'audiovisuel et du cinéma et aux outils permettant de bénéficier de ces fonds. Les ateliers permettront d'insister sur les canaux de diffusion et sur l'utilisation optimale des ressources du numérique pour produire des contenus de qualité.

Lors de la quatrième session, les projets étant arrivés à maturité en termes d'écriture et de faisabilité, les porteurs de projets seront mis en lien avec des coproducteurs internationaux potentiels ainsi que les différents fonds de soutiens aux échelles nationales.

¹⁵⁴ European Audiovisual Entrepreneurs : « Les entrepreneurs de l'audiovisuel Européens »

¹⁵⁵ On entend plus communément « résidence d'écriture »

A l'issue d'une année de ce circuit, et après réalisation et exploitation de leur films (qui peut intervenir plusieurs années plus tard), les producteurs créatifs formés seront des mentors pour les générations suivantes. Une association regroupera tous les alumnis des ateliers de l'industrie.

L'action sera portée de concert par les différentes administrations du cinéma et de l'audiovisuel des 8 pays membres et leur financement sera possible grâce aux apports de l'UEMOA, des fonds nationaux et des programmes de développement comme le FED¹⁵⁶.

Notre projet se déroulera en deux phases :

- Une phase pilote concernant les deux premières années de mise en œuvre ;
- Une phase de consolidation commençant à la troisième année, opérant une modélisation progressive basée sur les données et résultats des années précédentes mais aussi en prenant en compte le contexte.

4.2 Planification stratégique

4.2.1 Vision

A l'horizon 2025, « Les Ateliers de l'Audiovisuel Ouest-Africain » est réputée comme la plateforme africaine leader en formation de producteurs créatifs et en développement de projets audiovisuels.

4.2.2 Mission

Participer à l'installation et au développement économique de la filière audiovisuelle Ouest – Africaine francophone par la formation de producteurs créatifs de niveau international et leur mise en réseau.

4.2.3 Analyse stratégique de la production en AOF

L'analyse stratégique de la production audiovisuelle porte sur son état actuel dans le contexte politique, économique, culturel et social, et technologique, et met en exergue ses forces, ses faiblesses, ses opportunités et ses menaces. Elle nous aidera à bien cadrer les objectifs et les actions à mener dans le cadre de notre projet. (cf. annexe 1)

4.2.4 Objectifs

Les objectifs des « Ateliers de l'Audiovisuel Ouest-Africain » peuvent être définis comme suit :

- Objectif principal :

Il s'agit de contribuer au développement de la production cinématographique et audiovisuelle des Etats membres de l'UEMOA.

¹⁵⁶ Fonds Européen de développement

➤ Objectifs spécifiques :

- Installer une cellule de mise en œuvre du programme « Les Ateliers de l'Audiovisuel Ouest-Africain » rattachée à la division des affaires culturelles de l'UEMOA
- Dérouler un programme de renforcement des capacités artistiques et managériales des producteurs basés sur le développement de projets et les normes internationales ;
- Améliorer la compétitivité des producteurs audiovisuels ouest – africains sur le plan international ;
- Promouvoir les coproductions entre pays de l'UEMOA ;
- Accompagner la création d'un réseau de producteurs à même de diffuser les compétences et bonnes pratiques acquises.

4.2.5 Résultats attendus

Nous aurons pour résultats au bout des deux premières années de mise en œuvre (phase pilote) :

- Résultat 1 : Une cellule de mise en œuvre du projet, initiée par l'UEMOA est installée à Dakar et est pleinement opérationnelle.
- Résultat 2 : 20 producteurs ouest- africains sont dotés des compétences de producteur créatif de niveau international ;
- Résultat 3 : 15 producteurs créatifs issus du programme sont sélectionnés à des plateformes de coproduction et de développement de projets de films de renommées mondiale ;
- Résultat 4 : Au moins 5 coproductions ouest- africaines sont concrétisées par les participants à la fin de la deuxième année suivant leur formation.
- Résultat 5 : Une association des producteurs issus du programme est créé.

4.2.6 Publics cibles

La production audiovisuelle est le maillon de départ de la chaîne de valeurs de la filière audiovisuelle et fait intervenir un grand nombre de professionnels aux niveaux des institutions aussi bien publics que privés.

Notre projet vise à installer une culture de la production internationale prenant en compte les spécificités socioéconomiques de nos pays au niveau des catégories de publics suivants :

- Les entrepreneurs du cinéma et de la télévision ;
- Les artistes du cinéma et de la télévision ;
- Les décideurs au niveau des institutions d'intégration sous – régionaux (UEMOA et CEDEAO) ;
- Les décideurs au niveau des organismes internationaux de développement (UA, UE, agences des Nations Unies) ;
- Les entrepreneurs internationaux de la production et de la diffusion ;
- Les juristes et financiers de l'espace UEMOA.

4.3 Stratégie de mise en œuvre et de mobilisation des ressources

4.3.1 Analyse des besoins

4.3.1.1 Les ressources humaines

La mise en œuvre d'un projet interterritorial visant la capacitation des producteurs pour leur compétitivité internationale exige de disposer de compétences fortes, capables de réaliser le projet dans le respect des délais fixés. Nous aurons besoin, de ce fait de déléguer la mise en œuvre de l'action à un consortium de professionnels reconnus d'abord dans les domaines de la production cinématographique et de la direction artistique, personnel qui pourra être proposé par les administrations du cinéma des pays concernés.

Des cinéastes, diffuseurs et réalisateurs de télévision issus de tout le continent et d'occident pourraient participer à un collège de sélection des projets retenus. En tant que partenaire, l'UEMOA pourra mettre à disposition ses juristes et spécialistes des droits d'auteurs et des questions administratives et financières, tandis que l'UE mettrait à disposition les mentors et les spécialistes des curricula relatifs au domaine de la formation professionnelle des producteurs.

La cellule de mise en œuvre du projet (consortium) pourra être composé :

- d'un coordonnateur général ;
- d'un directeur artistique et technique ;
- d'un directeur administratif et financier ;
- d'un responsable de la formation et des curricula ;
- d'un responsable de la logistique et des ateliers ;
- de deux assistants administratifs et comptable.

S'y ajouteront :

- un comité de sélection interdisciplinaire composé de cinq professionnels de métiers différents;
- un comité de 2 formateurs / mentors internationaux par discipline (pitch, gestion administrative et financière, techniques de négociation, technologie, coproduction internationale, écriture et développement de projet de film, prospective)

Les comités de sélection et de mentorat changeront chaque année, les autres postes sont basés au siège de la cellule de mise en œuvre, à Dakar.

4.3.1.2 Les partenaires

Ce seront donc d'abord, de manière stratégique, le partenaire institutionnel supranational, en l'occurrence l'UEMOA, et ensuite les 10 Etats concernés¹⁵⁷ en réponse aux politiques mises en place pour un développement du secteur audiovisuel.

¹⁵⁷ Les 8 plus la Mauritanie et la république de guinée

Il sera néanmoins nécessaire de trouver d'autres partenariats stratégiques pour une assise à la fois financière et technique. Il s'agira de mobiliser des bailleurs internationaux comme l'UA et l'UE, les fondations et le mécénat américains, les institutions de développement de la culture et de l'éducation, actifs dans notre espace géographique ou aspirant à une diversification de leurs cadres d'action, qui sont sensibles aux défis qui interpellent l'Afrique et la jeunesse. Au niveau local, l'appui des associations de cinéastes et de producteurs régionaux et nationaux nous permettra un bon maillage du territoire. L'EAVE peut être un partenaire pédagogique de choix ainsi que les autres dispositifs de développement de films et de compétences comme MBS (Media Business School, Espagne) et ACE (Ateliers du Cinéma Européen), les ateliers « Produire au Sud¹⁵⁸ ».

4.3.1.3 Les ressources financières

Un projet d'une telle envergure nécessite la mobilisation de financements à la fois suffisants et constants. Nous nous appuyerons donc sur le PDC – UEMOA, à hauteur de 50% (implantation, ressources humaines), sur le Fonds Européen de développement (FED) à hauteur de 40 % (Coûts des ateliers et de la formation), et sur les apports des Etats membres à hauteur de 10% (divers).

Pour cette phase de démarrage de deux ans, il sera nécessaire de mobiliser un total de 994 000 Euros (voir budget en annexe 4).

4.3.1.4 La durée

Nous aurons des cycles annuels de formation précédés d'une année de préparation. La première année de préparation (celle du lancement du projet) permettra aussi d'installer le projet, de mobiliser les ressources, et d'être prêts à dérouler l'année pilote de formation (qui correspond à l'année 2).

A partir de la 3^e année (deuxième année de formation), le suivi des résultats de la formation permettra d'ajuster le modèle opératoire standard et l'offre d'acquisition de compétences des ateliers.

Une évaluation complète de chaque période triennale permettra de mesurer les véritables apports du projet en termes d'internationalisation des projets soutenus et de concrétisation de ces projets.

4.3.2 Description des activités menant aux résultats (voir annexe 3)

4.4 Planification opérationnelle

4.4.1 Plans d'actions - pour un cycle de formation (voir annexe 2)

4.4.2 Budget estimatif de l'action (voir en annexes 4)

¹⁵⁸ Ateliers de développement des producteurs lié au « festival des 3 continents » qui se tient annuellement à Nantes en France.

4.4.3 Cadre logique de l'action

| | Logique d'intervention | Indicateurs objectivement vérifiable | Source de vérification | Hypothèses |
|------------------|--|--|---|---|
| Objectif général | Contribuer au développement de la production cinématographique et audiovisuelle des Etats membres de l'UEMOA | <ul style="list-style-type: none"> - Nombre de films réalisés - Nombre de producteurs à l'œuvre dans l'espace UEMOA - Proportion de films ouest africain diffusés dans le monde | <ul style="list-style-type: none"> - Festivals internationaux ; - Télévisions et canaux de diffusion internationaux ; - Sorties internationaux de films en salle de cinéma | <ul style="list-style-type: none"> - Climat politique et social apaisé ; - Infrastructures technologique fonctionnelles |
| OS 1 | Installer une cellule de mise en œuvre du programme « Les Ateliers de l'Audiovisuel Ouest-Africain » rattachée à la division des affaires culturelles de l'UEMOA | <ul style="list-style-type: none"> - Factures - Nombre de personnes recrutées - Documents de conformité de formalités | <ul style="list-style-type: none"> - Rapports d'activités - Reportages photo - Institutions d'enregistrement légaux | <ul style="list-style-type: none"> - Climat politique et social apaisé ; - Disponibilité des moyens - Conditions naturelles normales |
| OS 2 | Dérouler un programme de renforcement de capacités artistiques et managériales des producteurs basés sur le développement de projets et les normes internationales ; | <ul style="list-style-type: none"> - Nombre de personnes formées - Nombre d'ateliers réalisés - nombre d'experts mobilisés - Contenus des programmes | <ul style="list-style-type: none"> - Rapport d'activité - reportage photo / vidéo - Liste des participants - Documents de communication - articles de presse | <ul style="list-style-type: none"> - Climat politique et social apaisé ; - Disponibilité des moyens - Conditions naturelles normales - Engagement des bénéficiaires |
| OS 3 | Améliorer la compétitivité des producteurs audiovisuels ouest – africains sur le plan international | <ul style="list-style-type: none"> - Nombre de producteurs ayant obtenu des financements internationaux - Nombre de producteurs participant à des résidences de développement de projets | <ul style="list-style-type: none"> - Rapport d'activités ; - Rapports périodiques des institutions de financement ; - Sélections des laboratoires et résidences | |
| OS 4 | Promouvoir les coproductions entre pays de l'UEMOA | <ul style="list-style-type: none"> - Nombre de films coproduits au niveau régional - Nombre de professionnels enregistrés sur plusieurs pays ; | <ul style="list-style-type: none"> - rapports des services du cinéma des différents pays - presse | |
| OS 5 | Accompagner la création d'un réseau de producteurs à même de diffuser les compétences et bonnes pratiques acquises | <ul style="list-style-type: none"> - Nombre de fédérations de producteurs existants - Nombre d'institutionnels | <ul style="list-style-type: none"> - Rapports d'activités, - articles de presse - documents de communication | <ul style="list-style-type: none"> - Climat politique et social apaisé - Engagement des bénéficiaires |

| | | - Nombre de producteurs adhérents | | |
|---|---|--|---|---|
| Résultats | 1. Une cellule de mise en œuvre du projet, initiée par l'UEMOA, est installée à Dakar et est pleinement opérationnelle | - Locaux occupés - démarrage des activités - Baux payés | -Rapports d'activités, - articles de presse - documents de communication | - Climat politique et social apaisé ; - Disponibilité des moyens - Conditions naturelles normales - Engagement des bénéficiaires |
| | 2. 20 producteurs ouest- africains sont dotés des compétences de producteur créatif de niveau international | - Nombre de personnes formés - Nombre d'heures et contenu de la formation | | |
| | 3. 15 producteurs créatifs issus du programme sont sélectionnés à des plateformes de coproduction et de développement de projets de films de renommées mondiale | - Nombre de projets acceptés pour leur développement - Nombre de projets en coproduction internationale | | |
| | 4. Au moins 5 coproductions ouest- africaines sont concrétisées par les participants à la fin de la deuxième année suivant leur formation | - Nombre de de films coproduits - origine des coproducteurs - temps écoulé | | |
| | 5. Une association des producteurs issus du programme est créé | - Récépissé de l'association - Nombre d'alumnis adhérents | | |
| | | Moyens | Coûts | |
| Activités | Installation à Dakar du bureau du projet | Personnel, équipements | Articles de presse, Rapports, reportages (voir détails dans budget de l'action) | - Climat politique et social apaisé ; - Disponibilité des moyens - Conditions naturelles normales - Engagement des bénéficiaires |
| | Recrutement des équipes de mise en œuvre | Consultants, candidatures | | |
| | Définition des villes des 4 ateliers | Consortium, consultants | | |
| | Définition des contenus de la formation | Experts, cahiers de charges, TDR | | |
| | Communication et marketing du projet | Web, réseaux sociaux, médias | | |
| | Sélection des projets de la première promotion | Appel à projets, dossiers soumis | | |
| | Début de la formation et du monitoring à distance | Web, équipements, formateurs | | |
| | Réalisation des ateliers | Local, formateurs, mentors | | |
| | Suivi à distance des activités des porteurs de projets | Mentors, web, équipements | | |
| | Formation C2i | Formateurs, | | |
| | Mobilisation de laboratoires internationaux | Consortium, experts, mentors | | |
| | Mobilisation d'institutions de financement | | | |
| | Plaidoyer pour l'harmonisation des textes | | | |
| Plaidoyer pour coproductions régionales | | | | |
| Installation de l'association des alumnis | | | | |

Conclusion

Nous sommes arrivés à un moment charnière de l'histoire du cinéma et de l'audiovisuel en Afrique de l'Ouest : nous pouvons désormais dire qu'il existe un marché c'est-à-dire une demande et une offre lui correspondant. Forts d'une histoire commune et de valeurs culturelles similaires, ce que deviendra ce marché dépend des actions menées sur les plans nationaux et sous – régional.

Il est donc heureux que des initiatives nationales – à travers les fonds de soutien à l'audiovisuel - et au niveau de l'UEMOA – mise en œuvre du PDC et du programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des Etats membres de l'UEMOA - aient permis d'impulser une dynamique qui va vers l'installation d'une véritable filière, avec toutes les composantes de la chaîne de valeurs correspondante.

Cependant, la rapidité avec laquelle les mutations interviennent, exige une compétitivité des acteurs, au premier chef duquel se trouve le producteur, premier maillon d'une chaîne de coopération efficiente. Il s'impose aujourd'hui de donner à ce personnage la place qui lui revient, celui de rendre possible la fabrication, la distribution, et par conséquent l'exploitation des films, nonobstant les exigences des différents contextes.

Nous avons proposé en ce sens, un travail qui vise à donner au producteur les clefs d'une professionnalisation basée sur les normes internationales. Nous nous sommes appuyé sur une méthodologie essentiellement qualitative pour effectuer l'enquête qui nous a permis de constituer le cahier de charges et avons fait ressortir la normalisation, la qualité, et la professionnalisation comme variables fondamentaux d'une stratégie pédagogique intégrée.

Il en est ressorti les principes suivants :

- Le développement d'un circuit d'ateliers de capacitation effectué à l'échelle sous – régional à travers un programme annuel de formation composé de 4 ateliers, chacun mis en œuvre dans un pays différent. Cette action, en plus de la dimension pédagogique permettra d'effectuer des actions en faveur d'une valorisation des différents métiers de l'audiovisuel, et celui du producteur créatif plus précisément.
- La mise en réseau des producteurs ainsi formés pour constituer des plateformes capables de participer à la nécessaire structuration de la chaîne de valeurs de l'audiovisuel, à travers notamment l'harmonisation des pratiques à l'échelle sous – régionale.
- L'encouragement des coproductions sous – régionales qui pourront permettre de développer les financements et le marché de l'audiovisuel pour le profit des économies nationales des pays concernés.

La mise en œuvre de cette action suppose la résolution de considérer l'image que nous produisons de nous-mêmes à travers nos films comme un vecteurs d'un développement harmonieux et durable. Pour atteindre pleinement cet objectif, il s'imposera de faire un travail sur les espaces de diffusions, en termes d'espaces de rentabilisation, bien sûr, mais n'oublions pas : « La véritable productivité du cinéma se trouve dans sa productivité culturelle » (Creton, 2014, p. 64

5 Références bibliographiques

OUVRAGES GENERAUX

- Barlet, Olivier : *Les cinémas d’Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, coll. « Images plurielles ». Paris, 2012.
- Becker, Howard Saul : *Les mondes de l’art*, Paris, 2015.
- Biyoghe, Serge Éric : *Entre cinéma et industrie : L’Afrique à la remorque...*, Paris, 2016.
- Benghozi, Pierre-Jean : *Le cinéma : entre l’art et l’argent*, Coll. « logiques sociales ». Paris, 1989.
- Benhamou, Françoise : *L’économie de la culture*, Coll. « Repères ». Paris, 1996.
- Bouquillion, Philippe, Miège, Bernard et Moeglin, Pierre : *L’industrialisation des biens symboliques : les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, 2013.
- Caillé, Patricia, et Forest, Claude (dir.) : *Regarder des films en Afriques*, Coll. « Arts du spectacle ». Images et sons. Villeneuve-d’Ascq, 2017.
- Chantepie, Philippe, et Le Diberder, Alain : *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, 2010.
- Creton, Laurent : *Économie du cinéma perspectives stratégiques*, Paris, 2014.
- Dupré, Colin : *Le Fespaco, une affaire d’état(s) : [Festival Panafricain de Cinéma et de télévision de Ouagadougou] 1969-2009*, Paris, 2012.
- Ethis, Emmanuel : *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 4e édition. Paris, 2018.
- Farchy, Joëlle, et Sagot-Duvauroux, Dominique : *Economie des politiques culturelles*, 1^{ère} éd. Paris, 1994.
- Grawitz, Madeleine : *Méthodes des sciences sociales*, 11e éd. Coll. « Précis. Droit public, science politique ». Paris, 2001.
- Ménard, Marc : *Éléments Pour Une Économie Des Industries Culturelles*, Montréal, 2004.
- Miège, Bernard : *Les industries culturelles et créatives face à l’ordre de l’information et de la communication*, coll. « communication en plus ». Grenoble, 2017.
- Morin, Edgar : *Le cinéma ou l’homme imaginaire : essai d’anthropologie sociologique*, Nouvelle ed. Coll. « Arguments ». Paris, 2013.
- Perrenoud, Marc : *Les mondes pluriels de Howard S. Becker : travail sociologique et sociologie du travail*, Paris, 2013.
- Tamba, Moustapha et Blin, Myriam Odile : *50 ans de cultures noires au Sénégal (1960 – 2010)*, Paris, 2014.
- Vivancos, Patrice : *Economie et cinéma*, Paris, 2018.
- De Valck, Marijke, et Hagener Malte : *Cinephilia: movies, love and memory. Film culture in transition*. Amsterdam, 2005.

OUVRAGES SPECIALISES

- Buxton, David : *Les séries télévisées : Forme, idéologie et mode de Production*, Paris 2010.
- Creton, Laurent (dir.) : *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, 2011.
- Dizazzo, Raymond : *Corporate Media Production*, 2^e édition, Londres, 2004.
- Forest, Claude (dir.) : *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, coll. « arts du spectacle », Villeneuve-d'Ascq, 2017.
- Forest, Claude (dir.) : *Produire des films – Afrique et moyen orient*, coll. « arts du spectacle ». Paris, 2018.
- Forest, Claude : *L'argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, Nouvelle éd. Morangis, 2013.
- Forest, Claude : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, 2018.
- Fougea, Jean-Pierre : *Les outils de la production : cinéma et télévision*, Paris, 2011.
- Kifouani, Delphe : *De l'analogique au numérique : cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, Paris, 2016.
- Mahé-Menant, Christophe : *Profession administrateur de production de films*, Paris, 2012.
- Marceau, Sylvie, Houle, Michel, Institut de la statistique du Québec et Observatoire de la culture et des communications du Québec : *État des lieux du cinéma et de la télévision au Québec*, Québec, 2014.
- Riahi, Karine, Bourgeois, Matthieu et Fontaine, Cécile : *Les contrats de la production cinéma et télévision*, Paris, 2013.
- Rot, Gwenaële et De Verdalle, Laure : *Le cinéma, travail et organisation*. Paris, 2013.
- Sarr, Amadou Yaya. « Chapitre II. Une cohérence s'exprimant même par une certaine complémentarité des deux ordres juridiques ». In *L'intégration juridique dans l'Union économique et monétaire ouest africaine (UEMOA) et dans l'organisation pour l'harmonisation du droit des affaires en Afrique (OHADA)*, 383-477. Horizons africains. Aix-en-Provence: Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2015.

RAPPORTS, MÉMOIRES, THÈSES

- Agence Française de Développement, Bearingpoint : *Étude technique sur les droits d'auteurs dans les pays de l'UEMOA- décembre 2017, février 2018*, Paris, 2018.
- Ahade Yao, Kaboré Gaston, Tiendrébeogo Toussaint, Wallon Dominique : *Projet d'orientation d'une politique sectorielle commune de l'image au sein des Etats membres de l'UEMOA*, Ouagadougou, 2003.
- Ba, Thierno Diagne : « *L'industrie Cinématographique Au Sénégal : Etat Des Lieux Et Proposition D'une Nouvelle Stratégie A L'ère Du Numérique.* » Université Senghor d'Alexandrie, 2013.
- Banque Africaine de développement : *Perspectives économiques en Afrique 2018 - Afrique de l'Ouest*, Abidjan, 2018.
- Banque Mondiale : « Indicateurs de développements - Population mondiale 2017 », avril 2018. Consulté le 10 janvier 2019 à l'adresse <https://databank.banquemondiale.org/data/download/POP.pdf>. »

- FESPACO : Actes du colloque sur la formation et les enjeux de la professionnalisation, Ouagadougou, 2005.
- FESPACO : Rapport général colloque du FESPACO, Ouagadougou, 2017.
- Zida, Raguidissida Emile. « *Les industries culturelles dans les pays francophones d'Afrique subsaharienne : cas du Burkina Faso* ». Sciences de l'information et de la communication. Université Grenoble Alpes, 2018.

ARTICLES

- Balia, Giampetro : « L'état du cinéma en Afrique francophone », *Cineuropa - le meilleur du cinéma européen*, 11 Mai 2018, consulté en ligne le 13 Décembre 2018 à l'adresse <https://bit.ly/2TKOAK0>
- Barlet, Olivier, et Rouxel Mathilde : « Les fonds d'aide au cinéma », *Africultures* (blog), 6 juin 2018, consulté en ligne le 13 Décembre 2018 à l'adresse <https://bit.ly/2HbsN3H>
- Barlet, Olivier, et Rouxel, Mathilde : « Nouveaux réseaux de création cinématographique en Afrique », *Africultures* (blog), 24 mai 2016, consulté en ligne le 09 Janvier 2019 à l'adresse <https://bit.ly/2SSB1Ps>
- Barrot, Pierre : « Cinéma en Afrique : table rase et renaissance ? », *InaGlobal*, 19 novembre 2013, Consulté en ligne le 07 Décembre 2018 à l'adresse <https://bit.ly/2M6I7hS>
- Béti, Mongo : « Cinéma et domination étrangère en Afrique Noire » in *Peuples noirs, Peuples Africains*, n°13 (1980) ; pp. 141-144. Consulté en ligne le 15 Janvier 2019 à l'adresse http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa13/pnpa13_12.html
- Bob, Bigué : « Les sociétés de production n'ont même pas de statut - en privé avec Oumar Sall, Producteur » ; *Enquête Plus* du 03 – 03 – 2015, consulté en ligne le 07 Novembre 2018 à l'adresse <https://bit.ly/2zME1V1>
- Couvreur, Yohann : « La filière audiovisuelle française en 2020 analysée avec le modèle PESTEL » ; *Le Mag numérique* (blog), 12 janvier 2016, consulté en ligne le 14 Novembre 2018 à l'adresse <https://bit.ly/2sniq2i>
- Couvreur, Yohann. « Le marché de l'audiovisuel aujourd'hui : quelles cibles ? 1/2 ». *Le Mag numérique* (blog), 17 novembre 2015, consulté en ligne le 13 décembre 2018 à l'adresse <https://bit.ly/2Fshfaq>
- Delorme, Florian : « Silence, ça tourne ! : De la Côte d'Ivoire au Burkina-Faso : le public africain en quête de salles », émission *cultures monde*. Paris, le 7 mai 2018 avec Claude Forest, consulté en ligne le 30 janvier 2019 à l'adresse <https://www.franceculture.fr/emissions/cultures-monde/culturesmonde-du-lundi-07-mai-2018>
- De Verdalle, Laure : « *Une analyse lexicale des mondes de la production cinématographique et audiovisuelle française* », *Sociologie* 3, no 2 (2012): 179. <https://doi.org/10.3917/socio.032.0179>.

- Djigo, Mariame « Le FOPICA Booste la production audiovisuelle » ; quotidien *Sud Quotidien* du 11 – 4 – 2018 ; consulté en ligne le 07 Novembre 2018 à l’adresse <https://bit.ly/2OAW9qs>
- Duchesne, Sophie. « Pratique De L’entretien Dit « Non-Directif » » in Bachir, Myriam (dir.) : *Les méthodes au concret*, coll. « Curapp ». Paris, 2000, pp. 9 - 30
- Forest, Claude : « De la dépendance de la production cinématographique... française vis-à-vis du financement télévisuel » in *Revue française d’études américaines* n° 136, no 2 (2013): 80-95.
- Forest, Claude. « Réflexions méthodologiques sur l’analyse de l’industrie du cinéma africain » in *Afrique contemporaine* 238, n° 2 (2011) consultable en ligne à l’adresse 123. <https://doi.org/10.3917/afco.238.0123>
- Forest, Claude. « L’industrie du cinéma en Afrique » in *Afrique contemporaine* n° 238, n° 2 (2011) consultable en ligne à l’adresse 123. <https://doi.org/10.3917/afco.238.0123>
- Forest, Claude : « Le cinéma en Afrique : l’impossible industrie », in *Mise au point. Cahiers de l’association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 4 (18 avril 2012). Consulté en ligne le 11 novembre 2018 à l’adresse <https://doi.org/10.4000/map.800>.
- JDD, Le journal du dimanche : « Médias, télécoms : “La convergence est une nécessité” », *lejdd.fr*, 21 juin 2017. <https://www.lejdd.fr/Economie/Medias-telecoms-La-convergence-est-une-necessite-824143>
- Pôle Emploi.fr : « IMT S’informer sur un métier Fiche métier - Production et administration spectacle, cinéma et audiovisuel (ROME : L1302) | pole-emploi.fr ». Consulté en ligne le 11 janvier 2019 à l’adresse <http://candidat.pole-emploi.fr/marche-du-travail/fichemetierrome?codeRome=L1302>.
- Sangaré, Alpha Sidiki : « Le Fonds d’Appui à l’Industrie Cinématographique, Une Bouffée d’oxygène Pour Le Secteur Cinéma ». *Niarela.Net* (blog Mali), 3 décembre 2017. Consulté le 13 Décembre 2018 à l’adresse <https://bit.ly/2SMPJHO>
- Mangolte, Pierre-André. « Naissance de l’industrie cinématographique » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61^e année, n° 5 (1 octobre 2006), pp. 1123-45
- OAPI : *Accord portant révision de l’accord de Bangui du 02 mars 1977 instituant une organisation Africaine de la propriété intellectuelle*, Consulté le 10 février 2019 à l’adresse http://www.oapi.int/Ressources/accord_bangui/accord_bangui.pdf.
- Sawadogo, Alex Moussa: *Briefing note – Burkina Faso and west Africa*, Ouagadougou, 2017
- Sawadogo, Cheick Tiga : « Boubacar Diallo, réalisateur : « Je refuse que le cinéma africain soit enfermé dans unealebasse » - leFaso.net, l’actualité au Burkina Faso, publié le 02 03 2017, consulté e ligne le 30 Janvier 2019 à l’adresse <http://lefaso.net/spip.php?article75969>.
- UNCTD : *Creative economy outlook :trends in international trades in creative economy*, 2018. Consulté le 11 janvier 2018 à l’adresse https://unctad.org/en/PublicationsLibrary/ditcted2018d3_en.pdf
- Tapsoba, clément : « *histoire du cinéma africain – cours ENAM ACAV2* », Ouagadougou, 2015

6 Liste des illustrations

Figure 1: présentation de l’Afrique de l’Ouest et de l’UEMOA :..... p. 32

Figure 2 : sources extérieurs de financement pour le cinéma (France) :.....p. 43

7 Liste des tableaux

Tableau 1: Liste des entretiens.....p. 35

Tableau 2 : Organismes de gestion des droits d’auteurs dans les pays de l’UEMOA..... p. 41

Tableau 3 : Financement du cinéma africain par le CNC.....p.46

Tableau 4 : Les dispositifs de financement nationaux à l’œuvre dans les pays de l’UEMOA.....p.48

Tableau 5 : Cadre logique de l’action.....p.57

8 Annexes

Annexe 1 : Analyse SWOT de la production audiovisuelle en Afrique de Ouest Francophone

| FORCES | FAIBLESSES |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ Emergence d'une population de nouveaux acteurs jeunes et dynamiques ➤ Les cinéastes de l'ancienne génération sont encore présent ➤ Volonté d'affirmer une identité culturelle spécifique ➤ Utilisation des outils numérique ➤ Début d'organisation de la filière ➤ Reconnaissance et intérêt pour certains métiers | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Une vraie filière audiovisuelle n'a jamais existé ➤ Manque de producteurs ➤ Manque de formation des acteurs à l'œuvre ➤ Manque de structures de formation académique ➤ Activité majoritairement informelle ➤ Couplage obligé des fonctions de producteur et de réalisateur ➤ Pas de culture de la production internationale et de la production créative ➤ Confusion sur les rôles et fonctions ➤ Métiers de la production ne font pas vivre la plupart des acteurs à l'œuvre ➤ Dépendance aux fonds Européens ➤ Manquements dans les autres métiers de l'audiovisuel ➤ Rareté des entreprises de production dûment établis ➤ Pas de développement des projets de films ➤ Profite très peu à l'économie locale ➤ Faible qualité des productions ➤ Faiblesse des budgets de production |
| OPPORTUNITES | MENACES |
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ Regain d'intérêt politique aux plans sous – régional et nationaux pour la culture et l'audiovisuel ➤ Prise de conscience générale de la valeur symbolique de l'image animée ➤ Demande d'images de soi ➤ Vision à moyen terme définie au niveau sous – régional. ➤ Fonds de financements mis en place au aux plans sous – régional et nationaux ➤ Croissance économique générale dans l'espace Ouest - Africain | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Faiblesse des fonds disponibles ➤ Positionnement et mainmise étrangère sur les moyens de production et les canaux de diffusion ➤ Désengagement historique des Etats sur la filière audiovisuelle ➤ Absence de régulation harmonisée ➤ Compétitivité des productions occidentales ➤ Multiplication des écrans, accessibilité à tous types de contenus ➤ Exigences et complexité de l'accès aux traditionnels fonds européens ➤ Ouverture des fonds européens à d'autres pays du sud que ceux africains, compétition intensifiée pour obtenir ces fonds ➤ Convergence des médias ➤ Ruée des producteurs étrangers vers les pays d'Afrique de l'Ouest Francophone ➤ Non – prise en compte de spécificité des entreprises de production par les administrations fiscales |

| | |
|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none">➤ La culture apparait comme reléguable au second plan au vu des exigences de développement humain➤ Pas d'association forte de corporations des métiers ni aux niveaux nationaux, ni sous - régionaux➤ Terme imminent du PDC-UEMOA (2020) |
|--|--|

Annexe 2 : Planification de l'action, projet professionnel

| Année 1 | | | | | | | | | | | | | | |
|---|------------|---|---|---|---|---|------------|---|---|----|----|----|---|------------------------------|
| Activité | Semestre 1 | | | | | | Semestre 2 | | | | | | Organisme responsable de la mise en œuvre | |
| | Mois 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | | |
| R1. Une cellule de mise en œuvre du projet, initiée par l'UEMOA, est installée à Dakar et est pleinement opérationnelle | | | | | | | | | | | | | | UEMOA |
| 1. Rédaction et validation du cahier de charges et de la lettre de mission | | | | | | | | | | | | | | UEMOA / Consultants |
| 2. Identification et mobilisation d'un consortium Ouest – Africain d'experts | | | | | | | | | | | | | | UEMOA / Consultants |
| 3. Déclaration de conformité des formalités | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| 4. Acquisition d'un bail locatif à usage de bureaux | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| 5. Recrutement des personnels administratifs et technique | | | | | | | | | | | | | | Codonateur / consultants |
| 6. Règlement des cautions des commodités de téléphone, d'internet et de sécurité | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| 7. Acquisition de mobilier et matériel bureautique | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| 8. Création du portail internet du projet | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| 9. Coordination administrative et financière | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| R2 : 20 producteurs ouest- africains sont dotés des compétences de producteur créatif de niveau international. | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Définition des contenus de la formation | | | | | | | | | | | | | | Consortium / Consultants |
| 2. Définition du circuit régional des 4 ateliers pour l'année en cours | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| 3. Appel à proposition de projets de films | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| 4. Communication, marketing autour du projet | | | | | | | | | | | | | | Consortium |
| 5. Recrutement et rémunération des organisateurs et des experts internationaux | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur |
| 6. Sélection et annonce des projets retenus | | | | | | | | | | | | | | Coordonnateur / C. sélection |
| 7. Exécution du programme de formation à distance C2i | | | | | | | | | | | | | | Formateurs / Mentors |

Tableau 2 : Planification année 2

| Année 2 | | | | | | | | | | | | | | Organisme responsable de la mise en œuvre |
|---|------------|---|---|---|---|---|------------|---|---|----|----|----|--|---|
| Activité | Semestre 3 | | | | | | Semestre 4 | | | | | | | |
| | Mois 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | | |
| R2 : 20 producteurs ouest- africains sont dotés des compétences de producteur créatif de niveau international. | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Définition des contenus de la formation | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. Définition du circuit régional des 4 ateliers pour l'année en cours | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. Appel à proposition de projets de films | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. Communication, marketing autour du projet | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. Recrutement et rémunération des organisateurs et des experts internationaux | | | | | | | | | | | | | | |
| 6. Sélection et annonce des projets retenus | | | | | | | | | | | | | | |
| 7. Exécution du programme de formation à distance C2i | | | | | | | | | | | | | | |
| 8. Location de matériel et d'espace de travail | | | | | | | | | | | | | | |
| 9. Transport, hébergement et repas des participants aux ateliers | | | | | | | | | | | | | | |
| 10. Coordination administrative et financière | | | | | | | | | | | | | | |
| Résultat 3 : 15 producteurs créatifs issus du programme sont sélectionnés à des plateformes de coproduction et de développement de projets de films de renommées mondiale. | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. suivi de la participation des 20 porteurs de projet au monitoring à distance et aux ateliers | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. Partage sur les normes spécifiques à chaque bailleur et institution | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. Etude des canevas des principales demandes de financement et laboratoires de développement | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. Formation et suivi des exercices en « Pitch » | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. Partenariat avec des laboratoires, fonds et résidences internationales | | | | | | | | | | | | | | |
| 6. Acquisition de bourses de participation à ces laboratoires de développement sous forme de prix | | | | | | | | | | | | | | |

| Activité | Année 1 | | Année 2 | | Organisme responsable de la mise en œuvre |
|--|------------|------------|------------|------------|---|
| | Semestre 1 | Semestre 2 | Semestre 3 | Semestre 4 | |
| Résultat 4 : Au moins 5 coproductions ouest- africaines sont concrétisées par les participants à la fin de la deuxième année suivant leur formation | | | | | |
| 1. Plaidoyer pour la concrétisation de l’harmonisation effective des textes concernant le droit d’auteur | | | | | UEMOA |
| 2. Plaidoyer pour l’installation de politiques incitatives à la coproduction régionale par les administrations nationales du cinéma des 10 pays concernés | | | | | UEMOA / Consortium |
| 3. Identifier et exposer aux porteurs les opportunités présentées par les fonds de financement du cinéma des différents pays concernés | | | | | Consortium / Mentors |
| 4. Accompagner techniquement les coproductions qui naîtraient des participants des ateliers | | | | | Consortium / Mentors |
| Année 2 | | | | | |
| | Semestre 3 | | Semestre 4 | | |
| Résultat 5 : Une association des producteurs issus du programme est créé. | | | | | |
| 1. Faciliter la constitution en association sous régionale des alumnis des Ateliers | | | | | UEMOA / Consortium |
| 2. Proposer un programme d’action que cette association pourrait dérouler | | | | | UEMOA / Consortium |

Annexe 3 : Description des activités menant aux résultats, projet professionnel

| | |
|---|---|
| <p>Résultat 1 : Une cellule de mise en œuvre du projet, couvée par l’UEMOA est installée à Dakar et est pleinement opérationnelle.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. Rédaction et validation du cahier de charges et de la lettre de mission 2. Identification et mobilisation d’un consortium Ouest – Africain d’experts 3. Déclaration de conformité des formalités 4. Acquisition d’un bail locatif à usage de bureaux 5. Recrutement des personnels administratifs et technique 6. Règlement des cautions des commodités de téléphone, d’internet et de sécurité 7. Acquisition de mobilier et matériel bureautique 8. Création du portail internet du projet 9. Coordination administrative et financière |
| <p>Résultat 2 : 20 producteurs ouest- africains sont dotés des compétences de producteur créatif de niveau international.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. Définition des contenus de la formation 2. Définition du circuit régional des 4 ateliers pour l’année en cours 3. Appel à proposition de projets de films 4. Communication, marketing autour du projet 5. Recrutement et rémunération des organisateurs et des experts internationaux 6. Sélection et annonce des projets retenus 7. Exécution du programme de formation à distance C2i 8. Location de matériel et d’espace de travail 9. Transport, hébergement et repas des participants aux ateliers 10. Coordination administrative et financière |
| <p>Résultat 3 : 15 producteurs créatifs issus du programme sont sélectionnés à des plateformes de coproduction et de développement de projets de films de renommées mondiale.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. Suivi de la participation des 20 porteurs de projet au monitoring à distance et aux ateliers 2. Partage sur les normes spécifiques à chaque bailleur et institution 3. Etude des canevas des principales demandes de financement et laboratoires de développement 4. Formation et suivi des exercices en « Pitch » 5. Partenariat avec des laboratoires, fonds et résidences internationales 6. Acquisition de bourses de participation à ces laboratoires de développement sous forme de prix |
| <p>Résultat 4 : Au moins 5 coproductions ouest- africaines sont concrétisées par les participants à la fin de la deuxième année suivant leur formation</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. Plaidoyer pour la concrétisation de l’harmonisation effective des textes concernant le droit d’auteur 2. Plaidoyer pour l’installation de politiques incitatives à la coproduction régionale par les administrations nationales du cinéma des 10 pays concernés. 3. Identifier et exposer aux porteurs les opportunités présentées par les fonds de financement du cinéma des différents pays concernés |

| | |
|---|---|
| | <ol style="list-style-type: none">4. Accompagner techniquement les coproductions qui naîtraient des participants des ateliers |
| Résultat 5 : Une association des producteurs issus du programme est créé. | <ol style="list-style-type: none">1. Faciliter la constitution en association sous régionale des alumnis des Ateliers2. Proposer un programme d'action que cette association pourrait dérouler |

Annexe 4 : Budget estimatif de l'action

| Budget ATAOA (Démarrage - Anées 1 - 2) | | | |
|--|--|------------------------|-------------------------|
| Dépenses | | Coûts (en FCFA) | Coûts (en Euros) |
| <i>Ressources humaines</i> | | 149 535 000 | 227 965 |
| <i>Voyages</i> | | 81 000 000 | 123 484 |
| <i>Matériel et fournitures</i> | | 65 100 000 | 99 244 |
| <i>Bureau local</i> | | 64 600 000 | 98 482 |
| <i>Autres coûts, services, Ateliers, rencontres</i> | | 226 840 000 | 345 815 |
| <i>Autres</i> | | 10 000 000 | 15 245 |
| 7. Sous-total Coûts directs de l'Action (1.-6.) | | 597 075 000 | 910 235 |
| 8. Provision pour imprévus (5%) | | 29 853 750 | 45 512 |
| 9. Total coûts direct | | 626 928 750 | 955 747 |
| 10. Coûts administratifs (4% du total) | | 25 077 150 | 38 230 |
| 11. Total des coûts (9 +10) | | 652 005 900 | 993 977 |

Annexe 5 : Guide d'entretien Semi – directif

Le Boom de la production audiovisuelle en Afrique de l'Ouest

Guide d'entretien semi – directif à l'intention des formateurs et experts

Mohamed Sylla, Université Senghor, Master en gestion des industries culturelles

➤ Introduction : présentations

1 – Peut – on dire qu'il y a un boom de la production en Afrique de l'Ouest ?

- Que pensez – vous de la montée des séries télé ?
- Peut – on espérer des retombées économiques ?

2 - Que pensez – vous des fonds de soutien au cinéma mis en place dans les pays d'Afrique de l'Ouest ?

- Comment percevez – vous leur mode de mise en œuvre ?
- En avez – vous bénéficié ?
- Quel apport peuvent – ils avoir pour les métiers du cinéma ?
- Y a t – il d'autres mesures qui peuvent les compléter ?

3 – Quel est le point faible de la chaîne de valeurs de l'audiovisuel dans ces pays ?

- Comment se présente le cadre légal ?
- Comment trouver des solutions ?

4 – quels métiers sont les plus en manque par rapport au boom des productions ?

- Comment voyez – vous la situation des métiers du cinéma ?
- Comment les productions arrivent à trouver des solutions ?

4 – Quel est la situation du métier de producteur en Afrique de l'Ouest ?

- Quels sont les grands défis des producteurs
- Pourquoi la majorité des maisons de productions sont portés par des réalisateurs ?
- Comment améliorer leur travail ?

➤ VOTRE DERNIER MOT

Annexe 6 : Tableau comparatif des pays de l'UEMOA

Tableau comparatif des pays de la zone UEMOA

| ¹⁸ | Population 2016 (Mills hbts) | % vivant en milieu rural | Indice de développement humain (2016 - ONU) | PIB 2016 (Milliards de \$) | Croissance du PIB (% annuel – 2016) | Contexte politique | Taux de pauvreté |
|----------------------|------------------------------|--------------------------|---|----------------------------|-------------------------------------|--|------------------|
| Côte d'Ivoire | 23,2 | 45% | 171 / 188 | 36,16 | 8,3% | Stable depuis 2015 | 46% |
| Sénégal | 15,4 | 56% | 162/188 | 14,77 | 6,7% | Stable | 46,7% |
| Burkina Faso | 18,6 | 69% | 185/188 | 12,12 | 5,9% | Sécurisation du Nord du pays en cours (terrorisme) | 40,1% |
| Mali | 18 | 59% | 176/188 | 14,05 | 5,8% | Instable depuis 2012 | 43,6% |
| Togo | 7,6 | 60% | 166/188 | 4,4 | 5% | Stable | 55% |
| Niger | 21,5 | 81% | 187/188 | 7,5 | 5% | Sécurisation du sud (Boko Haram) | 44,1% |
| Bénin | 10,9 | 56% | 167/188 | 8,6 | 4% | Stable | 40,1% |
| Guinée-Bissau | 1,8 | 50% | 178/188 | 1,1 | 5,8% | Instable | |

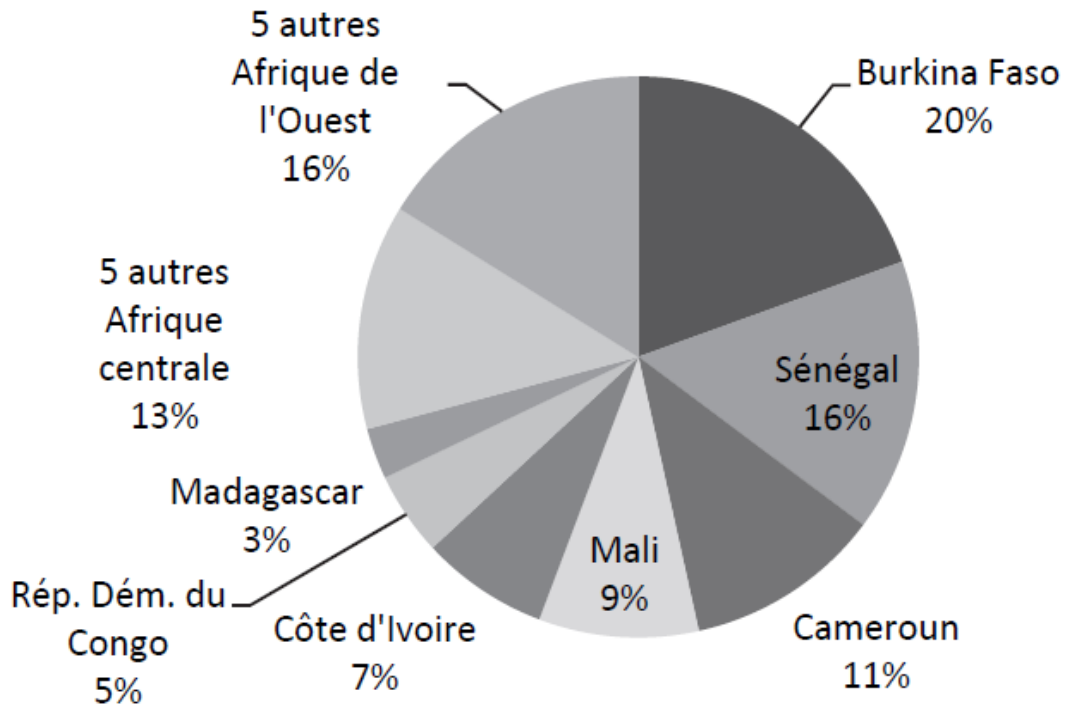
Source : Etude technique sur les droits d'auteurs dans les pays de l'UEMOA, AFD, 2018

Annexe 7 : Constats sur le system des droits d’auteurs dans la zone UEMOA



Source : Etude technique sur les droits d'auteurs dans les pays de l'UEMOA, AFD, 2018

Annexe 8 : géographie de la répartition des productions en ASF



Source : Claude Forest : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*

Annexe 9 : Principaux prix des films d'ASF en festival international

Tableau 8 : Principaux prix en festivals européens (1939-2017)

| | ASF | Autres Afriques | France |
|--|---|--|--------|
| <i>Cannes</i> | | | |
| Palme d'or et grand prix (1939 à 2017) | 0 | 1 DZ <i>Chronique des années de braise</i> (M. Lakhdar-Hamina, 1975) | 13 |
| Prix du jury | 1 : ML/BF/FR <i>Yeelen</i> (S. Cissé, 1987) | 0 | 18 |
| Prix mise en scène | 0 | 0 | 15 |
| Prix d'interprétation fém./ masc. | 0 | 0 | 17/13 |
| <i>Berlin</i> | | | |
| Ours d'Or (de 1953 à 2017) | 0 | 1 ZA <i>Carmen de Khayelitsha</i> (Mark Dornford-May, 2005) | 7 |
| Grand prix du jury | 1 : <i>Félicité</i> FR/SN (Alain Gomis, 2017) | 0 | 12 |
| Meilleur réalisateur | 0 | 0 | 6 |
| Meilleur interprète fém. / masc. | 0 | 0 | 8/9 |
| Total | 4+1 | 3 | 169 |
| <i>Venise</i> | | | |
| Lion d'or (1949-2017) | 0 | 0 | 12 |
| Lion d'argent (1953 - 2017) | 0 | 0 | 8 |
| Grand prix du jury | 2 : Algérie/Tunisie/Sénégal, <i>Camp de Thiaroye</i> (Ousmane Sembène, 1988) FR/BE/AT/TD + <i>Daratt</i> (Mahamat Saleh Haroun, 2006) | 1 : Éthiopie, <i>Teza</i> (Hailé Gerima, 2008) | 18 |
| Meilleure interpr. fém. / masc. | 0/1 Sotigui Kouyaté <i>London River</i> (Rachid Bouchareb, 2009) | 0 | 6/7 |

Source : Claude Forest : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*

Annexe 10 : Chaîne de valeurs du cinéma indépendant



Source : Ana Vinuela : cours de master 2A : « Conception et élaboration d'un dossier de production », Université Senghor à Alexandrie, Mars 2019

Annexe 11 : Note de présentation de la directive de l'UEMOA sur l'image, Ouaga 2018

UNION ECONOMIQUE ET MONETAIRE

OUEST AFRICAINE

La Commission



**PROJET DE DIRECTIVE PORTANT CADRE
REGLEMENTAIRE POUR LA PRODUCTION ET LA
CIRCULATION DE L'IMAGE AU SEIN DE L'UEMOA**

NOTE DE PRESENTATION

I. CONTEXTE ET JUSTIFICATION

Par Décision n°06/2004/CM/UEMOA du 17 septembre 2004, le Conseil des Ministres a adopté le Programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des Etats membres de l'UEMOA.

L'ancrage de ce Programme dans la Politique de Développement Culturel et dans les activités du Programme de Développement Culturel de l'UEMOA (PDC-UEMOA), respectivement adoptés en 2013 et en 2014, a nécessité un réexamen régulier, à tous les niveaux de validation, du PDC-UEMOA dont il est désormais partie intégrante.

Ce Programme vise à donner aux Etats membres de l'UEMOA une capacité durable de produire des images cinématographiques, télévisuelles et vidéographiques et de faire de leur circulation un facteur de meilleure connaissance et d'intégration. Il est bâti sur le constat que le paysage audiovisuel et cinématographique des Etats membres de l'UEMOA est caractérisé par une hégémonie des images venues d'ailleurs. Cette domination de films et de programmes télévisuels, cinématographiques et vidéographiques pèse lourdement sur le développement culturel et socio-économique des Etats membres.

Au sein de l'UEMOA, le secteur de l'image est aujourd'hui modeste mais le marché est en croissance. Faute d'un minimum d'organisation des marchés nationaux et régionaux, d'une politique incitative et d'une offre conséquente de programmes télévisuels et de films africains, cette croissance bénéficiera toujours plus aux images importées.

L'absence d'initiative risque de condamner la majorité des Etats membres de l'Union à produire une part sans cesse plus restreinte des images consommées par leurs populations, alors que les potentialités artistiques et techniques de produire des images communautaires pour des ressortissants de l'Union et le reste du monde ne sont pas négligeables.

C'est pourquoi l'UEMOA veut donner à ses Etats membres la capacité pérenne de produire et de diffuser des images pour la télévision, le cinéma et la vidéo, qui contribuent de manière évidente à la croissance économique et à la dynamique culturelle et politique, indispensable au renforcement de l'intégration régionale.

Le présent projet de Directive concerne à la fois les entreprises publiques et privées de communication audiovisuelle, organismes qui exploitent un service de

communication audiovisuelle, quel que soit le régime applicable à ce service dans l'espace de l'UEMOA.

La mesure devra impliquer aussi les diffuseurs télévisuels dans le développement de la production cinématographique et audiovisuelle à travers des modes d'organisation plus formels et structurés. Elle permettra également de diversifier la programmation des diffuseurs télévisuels et d'accroître la diffusion des programmes originaires des Etats de l'Union.

Pour l'essentiel, il s'agit d'accroître le taux de diffusion des œuvres télévisuelles et cinématographiques d'origine communautaire en vue d'encourager l'émergence d'une industrie audiovisuelle par la mise en œuvre de politiques de coproduction et d'échanges de programmes.

II. OBJECTIF

L'objectif principal du projet de Directive est, d'une part, de fixer des règles communes pour la production et la circulation de l'image à l'échelle sous régionale et, d'autre part, d'harmoniser les réglementations nationales afin de constituer le cadre d'un marché régional dynamique de l'image.

De façon spécifique, il s'agit de :

- mettre en place un cadre juridique harmonisé du paysage audiovisuel et cinématographique pour un meilleur encadrement du secteur de l'image ;
- œuvrer à la création d'un marché régional pour les productions cinématographiques et audiovisuelles ;
- contribuer au développement de la production cinématographique et audiovisuelle communautaire des Etats membres ;
- favoriser la diversification de la programmation des diffuseurs télévisuels par un accroissement de la diffusion des programmes originaires des autres Etats membres ;
- impliquer les diffuseurs télévisuels dans le développement de la production audiovisuelle ;
- mobiliser de nouvelles ressources pour le financement d'une industrie audiovisuelle à l'échelle régionale.

III. RESULTATS ATTENDUS

Les résultats ci-après peuvent être escomptés :

- un cadre juridique du paysage audiovisuel mieux encadré et harmonisé du secteur de l'image est offert ;
- le développement de la production audiovisuelle communautaire est assuré et consolidé ;
- une diversification de la programmation des diffuseurs télévisuels et un accroissement de la diffusion des programmes originaires des autres Etats membres de l'Union sont effectifs ;
- un marché régional pour les productions audiovisuelles est créé ;
- des diffuseurs télévisuels sont impliqués dans le développement de la production audiovisuelle ;
- des ressources nouvelles pour financer l'émergence d'une industrie audiovisuelle à l'échelle régionale sont mobilisées ;
- des télévisions publiques nationales sur les réseaux MMDS sont mieux exposées ;
- la création d'espaces de promotion est consolidée.

IV. RESUME DU PROJET DE DIRECTIVE

Ce projet comporte dix-sept (17) articles regroupés en cinq (05) chapitres.

Chapitre 1 : Dispositions générales (articles 1^{er} et 2)

Ce chapitre indique l'objectif de l'acte, à savoir promouvoir la production et la circulation de l'image dans l'espace UEMOA. Il détermine les principes et règles concernant la production cinématographique et audiovisuelle dont il donne des définitions et, de manière générale, la circulation de l'image dans l'espace communautaire.

Chapitre II : Exigences en matière de programmation de l'audiovisuel pour les opérateurs publics et privés (article 3 à 8)

Ce chapitre définit les codes de conduite pour l'audiovisuel de service public et privé, de programmation, des personnels ; il institue un cahier des charges fixant les modalités d'exploitation pour les opérateurs privés.

Chapitre III : Soutien à la production cinématographique et audiovisuelle

(article 9 et 10)

Il consacre la création dans chaque Etat d'un fonds national de promotion de soutien à la production cinématographique et audiovisuelle. Les Etats sont également invités à prendre les dispositions nécessaires pour accompagner les producteurs en matière de rédaction et de gestion de contrats ainsi que de garanties aux contrats de financement.

Chapitre IV : Instances de régulation (article 11 et 13)

Ce chapitre est relatif aux dispositions nécessaires pour assurer l'indépendance ainsi que l'autonomie financière et de gestion des instances de régulation. Il aborde aussi la compétence des instances de régulation sur le contrôle du contenu des œuvres diffusées ainsi qu'en matière d'établissement des opérateurs distributeurs de programmes audiovisuels.

Chapitre V : Dispositions finales (article 14 à 17)

Ces dispositions concernent :

- le délai donné aux Etats pour la transposition de la Directive ;
- le suivi de la mise en œuvre de la Directive ;
- l'entrée en vigueur.

V. INCIDENCE FINANCIERE

L'adoption du projet de Directive implique une incidence financière d'environ 30 millions FCFA par an et est relative aux réunions des instances de régulation et aux missions de suivi de la mise en œuvre du texte dans les Etats membres.

CONCLUSION

Au regard de ce qui précède la Commission recommande qu'il plaise au Conseil des Ministres de l'UEMOA d'adopter le projet de Directive portant cadre réglementaire pour la production et la circulation de l'image au sein des Etats membres de l'UEMOA.

Annexe 12 : Détails sur la décolonisation des écrans en Afrique de l’Ouest

Avant la période des premiers films négro-africains qui correspond aux années 50 – 60, il y eut en Afrique de l’Ouest le cinéma colonial (qui servit d’outil de propagande politique, mais aussi à amadouer les populations autochtones), qui devint de plus en plus ethnographique, comprenant une certaine mise en valeur des us et coutumes africains (c’est le cinéma de Jean Rouch et Marcel Griaule)¹⁵⁹. Dupré explique que dans les colonies françaises ou britanniques, le cinéma colonial, exposé principalement à un public citadin, comprenant aussi des européens, n’a pas connu de réaction engagée comme ce fut le cas dans les colonies portugaises¹⁶⁰. Mais dans « Le dit du cinéma »¹⁶¹, Amadou Hampâté Bâ raconte comment les autochtones étaient plus ou moins forcés à assister aux projections.

La marche vers la « décolonisation des écrans » et la question de la politique culturelle

Au lendemain des indépendances (majoritairement 1960 pour l’AOF), la culture devient un enjeu stratégique de réaffirmation de la souveraineté des nouvelles nations. Ce n’est qu’à partir de 1963, avec la création de l’Organisation de l’Unité Africaine (OUA)¹⁶² qu’est formalisée l’idée de la culture comme « outil de libération » (Dupré, 2012, p. 60). Les jeunes nations entrent dès lors dans un grand mouvement de rassemblement sur la base des « vœux » de la charte d’Addis-Abeba, le projet panafricain de la « renaissance de l’Afrique », qui en son article 2 fait mention de la coopération culturelle entre autres.

La première application concrète en est l’organisation en 1966 du premier Festival Mondial des Arts Nègres (FESMAN) par le Sénégal, festival qui concerne toutes les formes d’expressions artistiques. Dupré Signale qu’à l’issue de ce festival, les cinéastes présents proposent plusieurs recommandations parmi lesquels la création d’un fonds de soutien à la production de films, la mise en place de rencontres régulières comme les festivals et la construction de cinémathèques entre autres (Dupré, 2012, p. 63).

La deuxième application de la charte d’Addis-Abeba peut être trouvée dans la mise en place des Journées Cinématographiques de Carthage la même année. Premier festival d’envergure, il consacre en sa première édition *La Noire de...* de Sembène (le film obtient le Tanit d’or, la plus haute distinction), mais se révèle être plus tourné vers les pays d’Afrique du Nord et de la Méditerranée. On ne peut néanmoins l’extraire de la dynamique panafricaine en cours, son fondateur, Tahar Cheriaa étant fortement impliqué dans plusieurs actions impliquant les cinéastes du continent et le devenir du septième art en Afrique.

¹⁵⁹ Tapsoba, Op. Cit. pp. 1-2

¹⁶⁰, Dupré, Colin, Op. Cit. pp.35 - 36

¹⁶¹ « Introduction, le dit du cinéma », In Ruelle, Catherine, Tapsoba, Clément et Speciale, Alessandra : *Afriques 50 : singularités d’un cinéma pluriel*, Coll. Images plurielles. Paris, 2005.

¹⁶² 25 mai 1963, 32 chefs d’Etats africains réunis à Addis-Abeba signent le traité fondateur de l’OUA.

L'année 1969 est un tournant dans le mouvement pour la renaissance culturelle, trois actes majeurs ayant été institués cette même année. Le troisième acte est constitué par la naissance du FESPACO entre 1968 et 1969. L'évènement part d'un cinéclub qui se tenait au centre culturel franco – voltaïque et du besoin de ses membres de voir plus de films africains, dans la logique d'une « décolonisation » des écrans. Très vite, sous l'égide du centre culturel, se met en place un comité d'organisation et les premiers soutiens sont fournis par l'Etat voltaïque.

Le quatrième acte, dans la mouvance de la renaissance culturelle a été le Festival Culturel Panafricain d'Alger en 1969. Fortement marqué par le cinéma (1 semaine entièrement consacré au cinéma sur les 2 de la manifestation, discussions sur l'état des lieux du cinéma), ce festival est l'incubateur du premier texte entièrement consacré à la culture : le Manifeste Culturel Panafricain.

En substance, les rédacteurs confèrent au développement culturel une position primordiale au développement économique (Dupré, 2012, p. 67). Le manifeste d'Alger confère au cinéma un rôle d'information et d'éducation de masse pour participer ainsi au grand travail d'éveil des consciences qui est le devoir de tout artiste.

Dupré y voit - même si il n'est pas signé par les ministres Africains - les premières propositions concrètes en vue de la mise en place de politiques culturelles et plus particulièrement cinématographiques en Afrique, manifestation de la volonté de « décolonisation » des écrans¹⁶³. La dimension politique en est on ne peut plus forte, sachant d'abord que cette période correspond au début de l'ère Boumediene (un révolutionnaire) en Algérie, sachant aussi que nous sommes dans la période des grands mouvements contestataires (contre la guerre du Vietnam aux Etats – Unis, mai 68 en France entre autres) combattant les diverses formes d'impérialisme.

C'est également lors de cette réunion qu'est proposée par Paulin Soumanou Vieyra la nécessité de mettre en place une union panafricaine des cinéastes (Dupré, 2012, p. 68). Ce sera lors des troisièmes Journées cinématographiques de Carthage, en 1970 que la Fédération Panafricaine des cinéastes (FEPACI) est formellement mise en place. Cette union reprend pleinement les motivations soulevées lors des différentes rencontres : la décolonisation des écrans et l'affirmation des cultures noires par le septième art.

Les rencontres dans la même veine vont se poursuivre jusque dans les années 80 (*Africacult* à Accra en 1975, puis la somme de toutes ces rencontres, le *Mondiacult* à Mexico en 1982).

Un cinquième acte est constitué par les conclusions du sommet de Niamey en Février 1969, qui aboutiront à la création de la francophonie. La majorité des intellectuels et hommes de culture, surtout Africains prennent part à cette rencontre dont les enjeux culturels et politiques de l'époque sont le socle. Les enjeux sont énormes pour le cinéma en particulier, sachant que la majorité des pays pionniers, sont des anciennes colonies françaises d'Afrique de l'Ouest. La conférence débouche sur la création de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) dont la convention baptismale est ratifiée le 20 Mars 1970 à Niamey, également¹⁶⁴.

¹⁶³ Il cite notamment la 5^e proposition du manifeste qui suggère la création d'un institut panafricain du cinéma et la création de politiques cinématographiques (2012, p. 67)

¹⁶⁴ Organisation internationale de la Francophonie : « Convention portant création de l'ACCT », consulté le 11 Janvier 2019 à l'adresse <https://www.francophonie.org/Convention-portant-creation-de-l.html>.

Mais selon Nour-Eddine Sail¹⁶⁵, un évènement déterminant pour les cinémas d'Afrique a lieu lors d'une rencontre de l'ACCT à Dakar.

C'est à Dakar que se tient, en Novembre 1970 le séminaire qui met en place les orientations cinématographiques de l'ACCT – qui deviendra par la suite l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie en 1998, puis l'Organisation Internationale de la Francophonie en 2005. Nour-Eddine Sail raconte une rencontre où étaient présents tous les pionniers du cinéma Africain francophones,¹⁶⁶ les plus éminents étant le Tunisien Tahar Cheriaa et le Sénégalais Ousmane Sembène.

Le premier est un ancien instituteur qui arrive au cinéma par les cinéclubs de Sfax en Tunisie qu'il a eu à diriger avant de devenir président de la fédération des ciné – clubs tunisiens puis directeur du cinéma dans son pays, qu'il influencera profondément¹⁶⁷. Ses apports les plus loués sont bien évidemment la création des JCC en 1966, et le « parrainage » du Fespaco, pour lequel il contribue par sa double casquette de membre de la Fépaci et institutionnel de l'ACCT à l'institutionnalisation (avec Sembène) en 72 et à l'alternance avec les JCC en 73 (Sama, 87).

Cheriaa, du fait de ce parcours est connu pour son engagement en faveur de la décolonisation des écrans et de la prise de conscience des cinéastes pour « développer au maximum des graines de contestation de plus en plus lucides du system »¹⁶⁸.

Emmanuel Sama raconte que Cheriaa était chargé par l'ACCT de mener une étude technique et juridique concernant le futur de la filière et il soumit selon Dupré (2012 p. 70) l'idée de créer un Office Cinématographique Multinational lors de cette rencontre de Dakar. Ce projet est combattu dès son évocation, en raison du non – intérêt de la Belgique et du Canada, mais surtout, selon Dupré, de la menace potentielle que ce projet représentait pour la COMACICO et la SECMA (2012 p. 70).

Pour le jeune Nour-Eddine Sail d'alors, « ce qui était le plus curieux, c'était que pour Cheriaa et Sembène, le plus grand problème n'était pas la production, mais la distribution »¹⁶⁹. Tahar Cheriaa percevait en effet la distribution comme étant le problème principal et il publiera un ouvrage¹⁷⁰ en 1978 défendant cette position dont la plupart de ses contemporains ont retenu la maxime phare délivrée en 76 : « *Qui tient la clé de la distribution, tient le cinéma* » (Sama, 87). Cette position et son action en Tunisie lui ont valu une accusation pour complot et même la prison pendant un an en 1969 (Sama, 87).

La suite, c'est la poursuite des nationalisations, la tentative en 1974 de la création du Consortium Interafricain de Distribution (CIDC) et du Centre Interafricain de Production de Films (CIPROFILMS) en 1979 (Dupré, 2012, p. 84). Malgré cela, l'UAC (ex SOPACIA) et AFRAM Films qui restaient actionnaire

¹⁶⁵ Ancien directeur du Centre Cinématographique Marocain

¹⁶⁶ In Caillé, Patricia et Forest Claude (dir.): *Regarder des films en Afriques*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017, p. 17

¹⁶⁷ Sama, Emmanuel : « Africiné - Décès de Tahar Cheriaa » - Hommage à Cheriaa à l'occasion du 10^e Fespaco, 1987. www.africine.org, Consulté le 10 janvier 2019 à l'adresse <http://www.africine.org/?menu=art&no=9818>.

¹⁶⁸ Sama, Emmanuel, *ibid*

¹⁶⁹ Sail, Nour-Eddine « Introduction – vive le foot ! » In Caillé, Patricia et Forest Claude (dir.): *Regarder des films en Afriques*, coll. « Arts du spectacle. Images et sons ». Villeneuve-d'Ascq, 2017, p. 17

¹⁷⁰ Cheriaa, Tahar : *Écrans d'abondance, ou cinémas de libération en Afrique*, El Khayala, 1978.

de la plupart des sociétés d'exploitation cinématographiques, continuaient à dominer le marché avec leurs films étrangers (Tapsoba, 2015) et la pratique du « block booking »¹⁷¹.

CIDC et CIPROFILMS, installés à Ouagadougou ne sont opérationnels qu'à partir de 1980, le moment choisi où l'UAC devait transférer ses compétences au CIDC. Dès le début, des problèmes de gestion interne se posèrent et leurs activités furent bloqués, puis en 1984, ce fut la faillite. Les crises des années 80 et 90, d'abord économiques, ensuite politiques, débouchant sur des conflits armés, les politiques d'ajustement structurelles, auront fini de réduire à presque néant la filière cinématographique dans les pays d'Afrique de l'Ouest. Les salles furent vendues et transformées en églises et autres centres commerciaux, et la quantité et la qualité des « films africains » restent minimes sur ce qui est donné à voir dans les pays concernés.

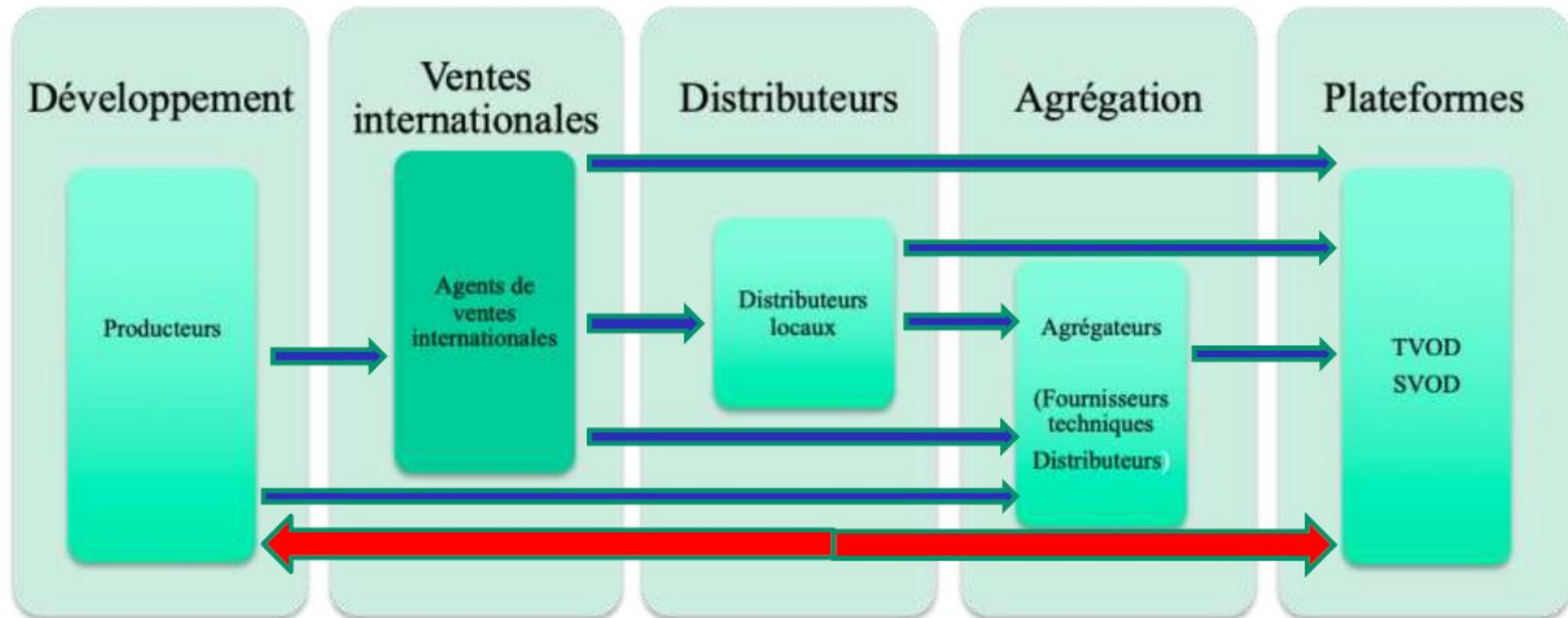
¹⁷¹ Procédé qui consiste à imposer aux exploitants la location d'un package de films comprenant peu de titres à succès et un grand nombre de films sans intérêt commercial. En Afrique de l'Ouest, il était combiné à la location au forfait, contrairement au reste du monde où la rémunération était au pourcentage des recettes.

Annexe 13 : Les 5 D

| Les 5D | Opportunités pour la diversité des expressions culturelles | Risques pour la diversité des expressions culturelles |
|---|--|---|
| Dématérialisation : nous ne payons plus la possession d'un produit, mais l'accès à un contenu sur Internet | <ul style="list-style-type: none"> - Gamme de biens culturels plus abondante et abordable. - Réduction des inégalités dans l'accès aux œuvres (possibilité d'atteindre des publics dispersés et/ou éloignés). - Facilitation des échanges et modes de livraison plus rapide. - Interopérabilité des réseaux et interconnexions facilitent l'accès. | <ul style="list-style-type: none"> - Assèchement du financement de la création et du renouvellement des talents en raison de la culture de la « gratuité » et du piratage. - Captation de la valeur par les opérateurs de diffusion au détriment des producteurs de contenus/ Domination possible des FAI dans la chaîne de valeurs. - Marginalisation de certaines populations, car l'accès limité aux services par la disponibilité de réseaux et les infrastructures qui restent très inégalement répartis. - Déséquilibre entre économies propriétaire et de partage. |
| Désintermédiation : affaiblissement des intermédiaires traditionnels | <ul style="list-style-type: none"> - Relation directe producteur/consommateur. - Création de nouvelles formes de financement (financement participatif) facilitant l'émergence de projets originaux et/ou risqués. | <ul style="list-style-type: none"> - Possibilité de réintermédiation par des acteurs en position dominante par les effets de réseau et d'innovation ce qui leur permet de contrôler la diffusion en favorisant leurs produits. - Apparition de nouveaux intermédiaires (plateformes, moteurs de recherche) au rôle essentiel dans l'accès à l'œuvre (exhaustivité des réponses, hiérarchisation des réponses proposées, etc.). |
| Décloisonnement : convergence technologique et suppression des frontières sectorielles | <ul style="list-style-type: none"> - Émergence d'une large palette d'outils de création et d'exposition des œuvres et de nouvelles formes artistiques. - Accessibilité accrue des contenus sur le web. - Nouveaux modèle d'affaires. | <ul style="list-style-type: none"> - Asymétrie de régulation entre les différents secteurs. - Incertitudes juridique et économique. |
| Délinéarisation : fin d'une programmation unique dictée par les médias | <ul style="list-style-type: none"> - Fin potentielle d'une culture de masse et début d'une culture de niche : multiplication des contenus. - Théorie de la « longue traîne » : prolongation de la durée de vie d'œuvres rares ou fragiles. | <ul style="list-style-type: none"> - Amplification des phénomènes de concentration, de marchandisation et de standardisation (impact de la cession des données et des nouveaux intermédiaires prescriptifs). |
| Déterritorialisation | <ul style="list-style-type: none"> - Facilitation des échanges culturels et artistiques internationaux. - Grande liberté de choix dans les contenus culturels. | <ul style="list-style-type: none"> - Problèmes d'effectivité des politiques nationales en matière de réglementation, de fiscalité, de gestion des droits d'auteur, etc. - Possible remise en cause de l'économie générale du financement de la création. |

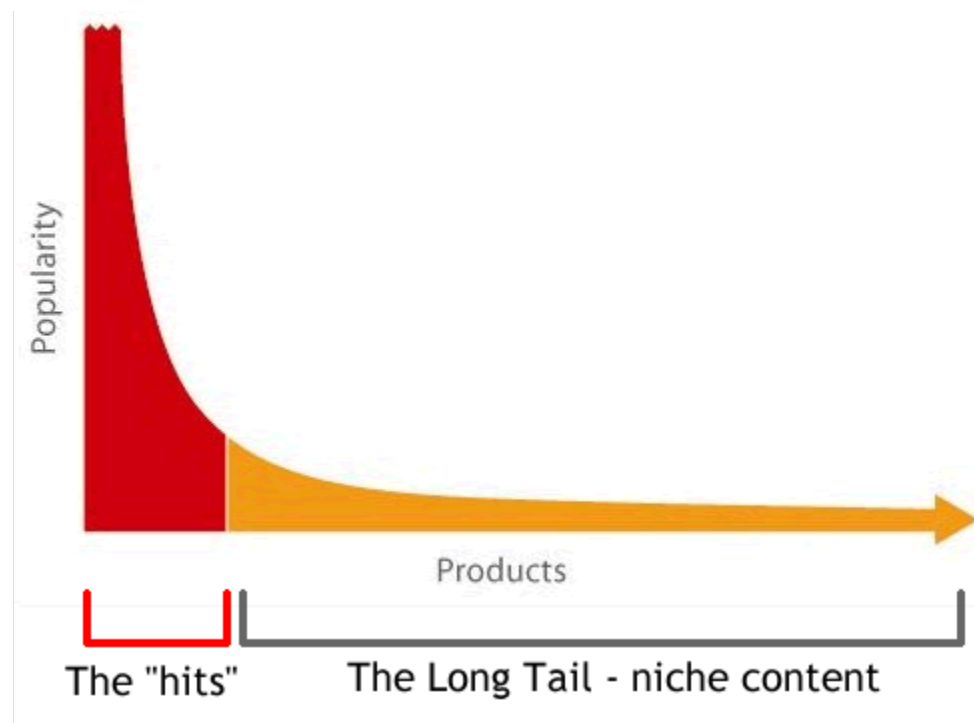
Source : Université de Laval – in : Sandra Leroy Coulibaly, cours de master 2A : « *Mutations et actualités des industries culturelles et créatives* », Université Senghor à Alexandrie, Octobre 2018.

Annexe 14 : Focus sur la dé-linéarisation et la désintermédiation



Source : Ana Vinuela : cours de master 2A : « Conception et élaboration d'un dossier de production », Université Senghor à Alexandrie, Mars 2019

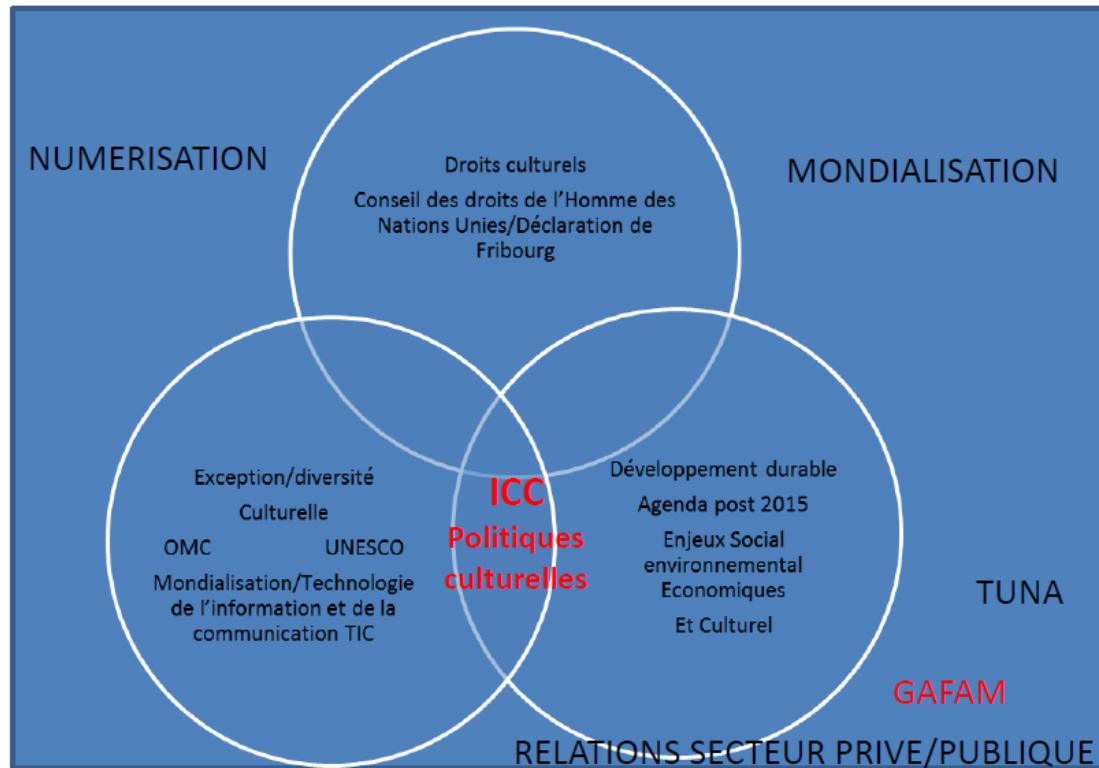
Annexe 15 : Focus sur la théorie de la longue traîne



Source : Cours de Master 2 A : *Management des industries culturelles et des médias*, délivré à l'université Senghor à Alexandrie, Octobre 2018

Comme conséquence de la numérisation des contenus, les coûts de stockage baissent, ce qui fait que les produits de la queue, « la longue traîne », restent commercialisés sur les plateformes mais seule une minorité des produits sont les plus visibles, ce sont les « hits », ou gros succès.

Annexe 16 : Diagramme « les nouveaux enjeux dans les industries culturelles »



Source : Sandra Leroy, Coulibaly, cours de master 2A : « Mutations et actualités des industries culturelles et créatives », Université Senghor à Alexandrie, Octobre 2018.

Annexe 17 : Carte de l'UEMOA dans l'Afrique



Source : Flash Ebène.

