

## **SOUTENIR LE CINÉMA DES PAYS DU SUD**

**Évaluation rétrospective de la coopération  
française dans la Zone de Solidarité Prioritaire  
(1991 - 2001)**

Avril 2003

Frédéric Lefebvre-Naré,  
Olivier Barlet,  
Lucie Pothin,  
Paulin Yameogo

*Les commentaires et analyses développés dans ce rapport n'engagent que ses auteurs  
et ne constituent pas une position officielle.*

Tous droits d'adaptation, de traduction et de reproduction par tous procédés,  
y compris la photocopie et le microfilm, réservés pour tous les pays.

Illustration de couverture : affiche du film "Bye bye Africa" de Mahamet-Saleh Haroun,  
distribution "Les histoires Weba"

ISSN : 1249-4844 - IBSN : 2-11-094-154-5

Établi sur une commande du ministère français des Affaires étrangères, issu d'un travail d'équipe avec Olivier Barlet, rédacteur en chef d'Africultures, et avec Paulin Yameogo de l'Agence Nouvel Horizon à Ouagadougou, **le présent rapport d'évaluation n'engage cependant que le cabinet evalua, responsable de l'étude.**

L'équipe mobilisée pour cette évaluation remercie les personnes qui, en France ou au Sud, se sont mobilisées pour la démarche d'évaluation. Ils assument la responsabilité des imperfections qui subsistent dans ce rapport comme du caractère subjectif de leurs appréciations. Ils espèrent que la démarche d'évaluation aura contribué de façon fructueuse à une meilleure coopération entre partenaires du secteur du cinéma au Nord et au Sud.



# SOMMAIRE

Table des sigles.....	11
<b>SYNTHÈSE DES CONCLUSIONS ET RECOMMANDATIONS.....</b>	<b>13</b>
<b>I Bilan chiffré de l'aide française .....</b>	<b>13</b>
<b>2 Impact de l'aide sur la professionnalisation du secteur cinéma dans les pays de la ZSP.....</b>	<b>15</b>
2.1 La formation aux techniques audiovisuelles, à l'écriture, à la production, l'existence de mécanismes de retour - financiers notamment - liés au succès des films, sont des conditions de développement et de professionnalisation du cinéma .....	15
2.2 Menée sur place et appliquée, la formation semble avoir des effets durables sur la production.....	16
Orientations prospectives sur la formation.....	18
2.3 Le cinéma de la ZSP a vécu les années 90 presque sans lien avec le public du Sud. La redistribution des cartes sur les marchés de l'image pourrait aider à retrouver un lien nécessaire au développement de cette cinématographie .....	19
Orientations prospectives sur la diffusion.....	23
2.4 Similaire aux aides de l'UE et de l'AIF, l'aide française à la production se distingue par une moindre lisibilité ; son atout potentiel, le réseau de présence française au Sud, n'est pas ou peu utilisé. ....	26
Orientations prospectives sur la production .....	29
<b>I. INTRODUCTION .....</b>	<b>37</b>
<b>I.1 Champ de l'évaluation .....</b>	<b>37</b>
<b>I.2 Méthodologie de l'évaluation .....</b>	<b>38</b>

<b>2. LE DISPOSITIF DE COOPÉRATION FRANÇAIS EN MATIÈRE DE CINÉMA.....</b>	<b>39</b>
<b>2.1 Le dispositif institutionnel .....</b>	<b>39</b>
2.1.1 Le MAE .....	39
2.1.2 Le CNC.....	40
2.1.3 Les multilatéraux.....	41
2.1.4 Les autres sources de financement .....	45
<b>2.2 Volume et affectation de l'aide française .....</b>	<b>45</b>
2.2.1 Vue d'ensemble (1991-2001) .....	45
2.2.2 Les financements gérés en direct par le MAE au titre du FSP (engagements de mai 1998 à mai 2002) .....	49
2.2.3 ADC-Sud : financements sur la ligne 393 du CNC (engagements de 1996 à 2001) .....	54
2.2.4 ADC-Sud : financements sur la ligne 394 du CNC (engagements de 1996 à 2001) .....	55
2.2.5 Le Fonds Sud Cinéma (engagements de 1991 à 2001) .....	57
2.2.6 L'accueil de stagiaires en France (de 1994 à 2001) .....	60
<b>2.3 La logique actuelle de la coopération en matière de cinéma ....</b>	<b>61</b>
2.3.1 À la fin des années 90 est annoncée la transition vers une « nouvelle logique » qu'il est prévu d'appuyer sur l'évaluation .....	61
2.3.2 La coopération française en matière de cinéma répond, selon ses parties prenantes, à trois motivations : culturelle, diplomatique et de développement.....	62
2.3.3 La relation a évolué au cours des années 90 entre cinéastes et financeurs ....	64
<b>3. AIDE FRANÇAISE ET PROFESSIONNALISATION DU SECTEUR DANS LES PAYS DE LA ZSP.....</b>	<b>69</b>
<b>3.1 Qu'est-ce qui favorise la création d'œuvres (en quantité et/ou en qualité) par les milieux professionnels nationaux ? ....</b>	<b>70</b>
3.1.1 Il existe dans la plupart des pays des milieux professionnels où toutes les professions techniques sont représentées .....	70

3.1.2 Les réalisations au format vidéo apparaissent désormais comme des préalables à la réalisation pour le cinéma .....	72
3.1.3 L'existence de producteurs joue un rôle important en permettant la gestion des flux financiers et des contraintes logistiques.....	75
3.1.4 L'engagement des États et TV nationales a pu susciter la création d'œuvres .....	77
3.1.5 La présence de matériel de tournage et de montage, qu'il soit privé ou mis à disposition par la télévision, est un facteur sensible, mais non suffisant .....	78
3.1.6 Le financement de longs métrages au budget de plusieurs MF vient de l'extérieur, et paye leurs coûts extérieurs .....	80
3.1.7 L'existence d'un marché national peut susciter une production, si l'organisation de ce marché permet des retours financiers pour la production .....	83
<b>3.2 Menée sur place et appliquée, la formation semble avoir des effets durables sur la production.....</b>	<b>85</b>
3.2.1 Les formations existantes au Sud semblent rencontrer le succès et bien s'articuler avec les milieux professionnels .....	85
3.2.2 Il existe un marché solvable pour la formation au cinéma et/ou à l'audiovisuel .....	88
3.2.3 La dimension « inter-États » est problématique pour les formations courtes au Sud.....	88
3.2.4 La formation crée une image durable de qualité technique pour le pays d'accueil, et peut-être structure un milieu professionnel .....	89
3.2.5 La formation en France se justifie dans une autre logique, de rapprochement culturel entre pays .....	90
3.2.6 Le soutien à l'écriture est jugé comme nécessaire par tous les bailleurs .....	92
3.2.7 La méthode actuelle d'achat de prestations par le bailleur, pourra-t-elle laisser place à une logique de jumelage ?.....	93
<b>3.3 Quels « retours » sur une œuvre terminée ? .....</b>	<b>95</b>
3.3.1 Les films étant financés sur subventions, les réalisateurs et producteurs sont assez peu motivés pour la réussite de leur diffusion .....	95
3.3.2 La sortie en salles au Nord procure des recettes minimales pour la quasi-totalité des films : la diffusion en festivals ou sur une chaîne de télévision ont un impact bien supérieur.....	96

3.3.3 La billetterie des salles au Sud procure des recettes appréciées mais minimales et exigeantes .....	100
3.3.4 Les supports « vidéo » permettent de toucher un public bien plus large, mais remontent difficilement de l'argent ou même de l'information vers les producteurs et réalisateurs .....	106
3.3.5 Le cinéma continue à permettre un succès d'image, dans de nombreux pays .....	109
3.3.6 Le succès obtenu n'assure pas l'obtention de nouveaux financements de bailleurs.....	110
<b>3.4 Comment l'aide à la diffusion peut-elle toucher le Sud ?.....</b>	<b>112</b>
3.4.1 L'aide française à la diffusion ne vise pas prioritairement le Sud .....	112
3.4.2 Les films sont pauvres en copies .....	114
3.4.3 La bande-son passe mal les frontières : miser sur la qualité du son, puis aider au doublage, aiderait l'exportation .....	114
3.4.4 On peut faire une promotion efficace au Sud : affiches, presse, radio, bandes-annonces... ..	115
3.4.5 La diffusion internationale à travers TV5, CFI, Canal+ Horizons, apporte à quelques films par an un financement modeste, mais demandé, en attendant une concurrence nouvelle.....	116
3.4.6 Les 5 dernières années ont été marquées par nombre d'études, et de projets pilotes, à la recherche du partenaire idéal au Sud .....	120
3.4.7 Des mécanismes concurrentiels sur la diffusion TV ne sont pas encore en place, mais se rapprochent : la couverture médiatique des sorties pourrait alors jouer un rôle déterminant.....	123
<b>3.5 Sur quels critères les bailleurs fondent-ils, selon les candidats, l'octroi de leurs aides à la production ? ..</b>	<b>124</b>
3.5.1 Les mécanismes de parrainage semblent importants .....	124
3.5.2 L'accès direct à Paris semble indispensable .....	125
3.5.3 Les critères sont inconnus des candidats.....	126
<b>3.6 L'aide française a-t-elle plus ou moins de valeur que celles d'autres provenances ? .....</b>	<b>126</b>
3.6.1 Le résultat essentiel de toutes les aides des bailleurs est l'existence de films en 35 mm .....	126

3.6.2 De plus en plus proche, dans son fonctionnement, des aides de l'AIF et de l'UE, l'aide française à la production se distingue surtout par sa moindre lisibilité.....	130
3.6.3 Il a longtemps existé à Paris des structures d'accompagnement et de soutien aux cinéastes, relais vers l'aide française, mais elles ont disparu.....	133
3.6.4 Le réseau de présence française (SCAC, CCF) a apporté peu de valeur ajoutée sur l'aide au cinéma .....	135
3.6.5 C'est sur les productions à plus faible budget, et sur les sujets « hors production », que le réseau de présence française au Sud peut avoir le maximum de valeur ajoutée .....	136

## **ANNEXES ..... 139**

I Compléments.....	140
1.1 Le rôle du producteur du Nord dans les films du Sud (témoignages).....	140
1.2 La diffusion en salles au Burkina Faso.....	141
1.3 La démarche de l'UEMOA.....	146
2 Le modèle nigérian de la <i>home video</i> est-il exportable ?.....	147
2.1 Un contexte de développement lié à l'environnement économique et politique.....	147
2.2 Une activité rentable mais qui s'épuise .....	147
2.3 La rencontre cinéma-vidéo n'a pas eu lieu .....	148
2.4 Le désir de cinéma demeure .....	148
2.5 Certaines personnalités émergent dans l'autosuffisance .....	149
2.6 Le secteur de la vidéo a une vraie force économique .....	150
2.7 Le modèle de la <i>home video</i> nigériane n'est pas exportable .....	150
2.8 Mais le modèle nigérian a des atouts indéniables à méditer.....	151
2.9 Des besoins tous azimuts .....	152
2.10 Du celluloïd au numérique .....	153
2.11 Le piratage reste une difficulté à surmonter .....	153
2.12 La coopération pourrait s'exercer à différents niveaux.....	154
3 Synthèse de la situation au Cameroun .....	155
3.1 Production au Cameroun .....	155
3.2 Diffusion au Cameroun .....	155
3.3 Formation et milieu professionnel.....	156

4	Questionnaire de synthèse diffusé sur la liste Afrique-cinéma .....	157
5	Personnes rencontrées dans le cadre de cette étude .....	159
5.1	En France.....	159
5.2	Sur place dans les pays du Sud.....	160
6	Films cités dans cette évaluation.....	162
7	Présentation des évaluateurs .....	163
	TITRES PARUS DANS LA SÉRIE “ÉVALUATIONS” .....	164

## TABLE DES SIGLES

ACP	Afrique – Caraïbes – Pacifique
ADC Sud	Aide au Développement des Cinémas du Sud
AfD	Agence française de Développement
AIF	Agence Intergouvernementale de la Francophonie (ex-ACCT)
AT	Assistant Technique / Assistance Technique
DCN	Direction du Cinéma (Burkina)
DGCID	Direction Générale de la Coopération Internationale et du Développement
CAN	Coupe d'Afrique des Nations (football)
CCF	Centre Culturel Français
CEMAC	Communauté Économique et Monétaire d'Afrique Centrale
CFI	Canal France International
COE	Centro Orientamento Educativo (Italie)
CNC	Centre National de la Cinématographie (France)
CIFAP	Centre International de Formation à l'Audiovisuel et de Production (France)
CIRTEF	Conseil International des Radios-Télévisions d'Expression Française
CRTV	Cameroon Radio Television
DAEI	Direction des Affaires Européennes et Internationales du CNC
DATC	Direction de l'Audiovisuel Extérieur et des Techniques de Communication
FAC	Fonds d'Aide et de Coopération (devenu FSP)
FAS	Fonds d'Action sociale (devenu FASILD : Fonds d'action sociale pour l'intégration et la lutte contre les discriminations)
FAVI	Fonds Audiovisuel International (France)
FED	Fonds Européen de Développement (Union Européenne)
FEMIS	École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (France)
FEPACI	Fédération Panafricaine des Cinéastes
FESPACO	Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou
FSP	Fonds de Solidarité Prioritaire (ex-FAC)
GRET	Groupe de Recherche et d'Échanges Technologiques
IAD	Institut des Arts de Diffusion (Belgique)
INA	Institut National de l'Audiovisuel (France)
INAFEC	Institut Africain d'Etudes Cinématographiques (Burkina)
INIS	Institut National de l'Image et du Son (Québec, Canada)
IPAN	Independent Producers Association of Nigeria
kFF	Milliers de francs français
MAE	Ministère des Affaires Etrangères

MAT	Mission d'Assistance Technique
MF	Millions de francs français (1€ = 6,55957 FF)
MMC	Multi Média Center (Yaoundé)
NAFTI	National Film and Television Institute (Ghana)
NANTAP	National Association of Nigerian Theater Arts Practitioners
NFC	Nigerian Film Corporation
NFI	National Film Institute (Nigeria)
NFVSA	National Film, Video & Sound Archive (Nigeria)
NTIC	Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication
OIF	Organisation Intergouvernementale de la Francophonie
OMC	Organisation Mondiale du Commerce
PIN/PIR	Programme Indicatif National / Régional
PROFIS	Programme de Formation Image et Son (Burkina)
MCAC/ SCAC	Mission / Service de Coopération et d'Action Culturelle
MFCFA	Millions de francs CFA
SAFF	Festival du Film d'Afrique Australe de Harare (Zimbabwe)
SONACIB	Société Nationale d'Exploitation et de Distribution Cinématographiques du Burkina
TNB	Télévision Nationale du Burkina
TV	Télévision
UE	Union Européenne
UEMOA	Union Économique et Monétaire des États d'Afrique de l'Ouest
UNECS	Union Nationale des Exploitants de Cinéma du Sénégal
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen
ZSP	Zone de Solidarité Prioritaire

# SYNTHÈSE DES CONCLUSIONS ET RECOMMANDATIONS

La présente évaluation rétrospective, demandée par le ministère français des Affaires étrangères (DGCID), porte sur l'ensemble de la coopération française en matière de cinéma à destination des pays de la Zone de Solidarité Prioritaire (ZSP), y compris l'action du Centre national de la cinématographie (CNC), établissement public sous l'autorité du ministère de la Culture et de la Communication. Elle prend également en compte l'intervention des autres bailleurs, dont les principaux sont l'Agence intergouvernementale de la Francophonie (AIF) et l'Union européenne à travers le Fonds européen de Développement (FED).

Les cas de trois pays de la ZSP - Burkina Faso, Cameroun, Nigéria - ont été étudiés sur place par les évaluateurs. De nombreux autres entretiens avec des intervenants du Nord et du Sud ont été réalisés à l'occasion de festivals ou d'autres déplacements.

L'évaluation traite essentiellement de deux sujets.

Tout d'abord, elle dresse *un bilan chiffré de l'aide française* sur la période étudiée (1991-2001) et de sa destination.

En second lieu, elle s'interroge sur l'impact de l'aide française en termes de *professionnalisation du secteur cinéma dans les pays de la ZSP*<sup>1</sup> ; sur les raisons des éventuelles limites quant à cet impact ; sur les mécanismes qui, à en juger par les expériences passées (de la coopération française, ou d'autres expériences), permettraient un impact accru.

## I Bilan chiffré de l'aide française

**Les financements français destinés au cinéma des pays de la ZSP représentent en moyenne 18 MFF par an pendant la période d'étude (1991-2001).**

La délimitation de ce montant ne peut être qu'approximative, à la mesure de la distinction entre cinéma « français » et « étranger ». Par exemple, ce chiffre ne prend pas en compte l'avance sur recettes du CNC, destinée à des films en langue française, qui peuvent être tournés par des réalisateurs du Sud.

Après une baisse en 1996-1997, ce financement atteint **son plus haut niveau depuis 1999**, alors même que les **financements multilatéraux montent également en puissance : AIF depuis 1993, UE / FED depuis 2000**. La mise en place par le MAE, en 2002, d'un nouveau financement destiné aux productions « audiovisuelles », le Fonds Sud Télévision, n'est pas associée à une réduction de l'aide au secteur cinéma.

**Constituée à 88% par un soutien financier à la production de films, essentiellement dépensée en France** (en totalité pour le Fonds Sud, à plus de 60% pour le FSP), dépourvue d'assistance technique tout au long de la période<sup>2</sup>, **cette aide contraste nettement avec de nombreux autres secteurs de la coopération.**

<sup>1</sup> Le commanditaire a centré l'évaluation sur cette question ; ce qui ne préjuge pas de la hiérarchie des objectifs effectivement poursuivis par la coopération française au long de la période étudiée.

<sup>2</sup> Si l'on met à part le soutien ponctuel à des associations qui, comme Atria ou Écrans Nord-Sud, réalisaient, surtout auprès de professionnels résidents en France, une sorte d'assistance technique.

Les points d'application de l'aide sont de plus en plus **diversifiés, depuis le milieu de la décennie et particulièrement depuis 1999**. Ainsi, sur la période récente 1999-2001, les aides à la production et à la post-production représentent « seulement » 77% du total, le reste se répartissant en :

- aides liées à des films, mais orientées sur leur distribution (copies, sous-titrages, collections) pour 6% ;
- aides et dépenses liées à des festivals pour 6% - surtout Cannes (présence de cinéastes du Sud et d'institutions liées à la coopération), suivi du Fespaco ;
- formations pour 6% également, en France d'une part, mais aussi de façon croissante au Sud, avec le soutien au programme PROFIS au Burkina Faso ;
- aides à l'écriture pour 2% ;
- études et publications - principalement la revue Le film africain - pour 1% ;
- frais de missions pour 1%.

Les pays « bénéficiaires » des sommes les plus importantes - principalement à travers les réalisateurs ressortissants de ces pays - sont sur la même période<sup>3</sup> **le Burkina Faso et la Tunisie (8% de l'aide totale chacun), le Sénégal (7%), le Maroc (6%) et le Liban (5%)**.

Ces chiffres suggèrent une répartition assez large de l'aide entre les cinématographies des pays de la ZSP. Ce constat vaut surtout pour les aides à la production, attribuées sur dossier par des commissions siégeant à Paris - Fonds Sud et ADC Sud - ceci a priori sans considération géographique.

Les financements sont, en revanche, concentrés pour ce qui est des autres actions : le Burkina Faso est ainsi, de loin, le premier pays du Sud pour les aides à la formation et aux festivals. Le MAE situe ces financements dans une perspective régionale : ainsi, aussi bien le programme de formation PROFIS que le FESPACO sont censés bénéficier à toute la région.

Le Bureau de la coopération cinématographique comprend actuellement **trois personnes, dont deux se consacrent uniquement aux aides à la production**, tandis que le chef de bureau gère en direct les dossiers afférents aux autres aides.

Les aides à la production qui doivent être dépensées en France sont gérées financièrement par le CNC, pour le Fonds Sud comme pour l'aide propre au MAE (ADC Sud). Par ailleurs, depuis 2000, le MAE accorde sur FSP des financements (ADC Sud) destinés à la production et versés sur place à des producteurs du Sud ; la gestion de ces financements est déléguée, au moins formellement, au SCAC.

**Pour les autres actions que la production et l'aide aux festivals, le MAE passe par des opérateurs, essentiellement français.** Les principaux sont le Festival d'Amiens (éditeur du Film africain pour le compte du MAE), des organismes de formation - la FEMIS, l'INA, EICAR et ACT Formation pour des montants similaires - ou encore les sociétés POM Films / Éditions de l'Œil.

**Aucun opérateur ou institution bénéficiaire ne reçoit plus de 500 kFF par an** ; en d'autres termes, le MAE répartit ses financements au coup par coup et n'a pas délégué de responsabilité sur une partie substantielle de son action, à une structure externe.

<sup>3</sup> Nous n'avons pu ventiler par pays la quasi-totalité des dépenses que sur les années 99-01, mais tout laisse penser que la répartition était analogue sur les années 90. Certains pays de la ZSP ne faisaient pas partie de l'ancien « champ » mais bénéficiaient déjà du Fonds Sud et d'autres formes de soutien.

## 2 Impact de l'aide sur la professionnalisation du secteur cinéma dans les pays de la ZSP

Le rapport de présentation du dernier projet FSP « cinéma » de la période étudiée annonce, pour 2001, « *de nouvelles orientations pour la politique de coopération cinématographique du département* » : « *l'intervention du Ministère des Affaires étrangères pourrait évoluer vers des actions plus orientées vers la promotion des films, l'appui à de nouveaux talents ou l'accompagnement technique des cinéastes* », aux dépens des aides directes à la production.

Il est donc logique d'étudier avec attention l'impact actuel et potentiel, sur la professionnalisation du secteur cinéma, des appuis à la **formation** des jeunes ou des professionnels et à la **diffusion** des œuvres, tout en laissant une place à l'impact des aides directes à la **production**.

### 2.1 La formation aux techniques audiovisuelles, à l'écriture, à la production, l'existence de mécanismes de retour - financiers notamment - liés au succès des films, sont des conditions de développement et de professionnalisation du cinéma

Souvent invoqué jusqu'au milieu des années 80 pour expliquer la faiblesse du cinéma des pays de la ZSP, le manque pur et simple de professionnels de l'image ou du son n'est plus un argument, non plus que le manque de matériel.

Le rapprochement des technologies utilisées en cinéma et en télévision, la diffusion du numérique et la puissance actuelle des micro-ordinateurs, permettent aux producteurs ou réalisateurs de trouver au Sud des professionnels en mesure de participer au tournage et à la post-production de films. **Encore très perfectible, le niveau de formation général n'est cependant plus le facteur bloquant.**

Le cas du Nigeria illustre ce potentiel avec le développement, autour de la *home video*, d'un milieu professionnel productif et structuré, totalement autonome financièrement.

Les réalisations en vidéo de films institutionnels, de reportages de circonstance, de clips, se multiplient également dans les autres pays. **Des maisons de production se sont créées dans plusieurs pays, vivant principalement d'activités au format TV.**

D'autres pays, comme le Maroc ou l'île Maurice, accueillent de nombreux tournages de films étrangers, avec d'importantes retombées sur le développement des professions du cinéma ou de l'audiovisuel.

L'engagement des États en faveur du cinéma a produit des résultats ponctuels dans quelques pays comme le Gabon, le Cameroun ou le Mali ; des résultats plus durables au Burkina Faso où, plus que dans les films ou leur diffusion, l'État a investi sur une manifestation récurrente, le FESPACO, à l'impact diplomatique et économique important. De fait, **l'engagement des États ne peut suppléer, sur la durée, l'absence d'un circuit économique et médiatique qui porterait l'activité cinématographique.**

Pour la création au format vidéo (séries et documentaires notamment) issue de la ZSP, un « marché » semble émerger autour des télévisions internationales francophones - sur financement public principalement français - et des bouquets satellitaires.

Se pose alors la question des conditions d'un **passage de ces productions « formatées » en fonction d'une demande économique, à des œuvres « artistiques » de cinéma.**

Sur ce plan, **la formation orientée spécifiquement vers les œuvres de plus grande ambition - écriture de scénarii, organisation de la production ...** - semble pouvoir apporter beaucoup.

## **2.2 Menée sur place et appliquée, la formation semble avoir des effets durables sur la production**

Les échos recueillis par les évaluateurs sur les formations développées, au Sud, sur **financement de la coopération française, sont unanimement positifs**. Le principal programme, PROFIS au Burkina Faso, attire les candidatures (alors qu'il est payant), s'articule bien avec les milieux professionnels (offre de stages, envoi de salariés en formation), et les participants sont en général jugés très motivés par les intervenants. Sur ce programme comme sur d'autres formations, comme celle donnée par Jean-Marie Barbe au Sénégal avec l'appui du SCAC, le succès provient en grande partie du choix d'une **pédagogie par la pratique, chaînée de stage en stage, en relation avec le secteur professionnel sur place**.

L'utilisation ultérieure des acquis - l'emploi des anciens étudiants - ne semble pas poser de problème compte tenu de la demande des entreprises du secteur ; du moins pour des productions audiovisuelles, sachant qu'aucun professionnel (ou presque ?) ne vit sur place de la seule réalisation de films de cinéma.

**PROFIS, programme piloté par un État, le Burkina Faso, à travers son ministère de la Culture, apparaît donc comme une structure prometteuse et durable**, une quinzaine d'années après la disparition de l'INAFEC de Ouagadougou, qui était une institution inter-États. La renommée du Burkina en matière technique, associée au souvenir de l'INAFEC, devrait donc être renforcée par cette nouvelle structure.

La Coopération française espère atteindre un résultat analogue au Cameroun grâce aux classes de cinéma du réalisateur et producteur Bassek ba Kobhio, à condition que ces classes organisées de temps à autre évoluent en une institution fonctionnelle et bien identifiée par les stagiaires potentiels et les entreprises, ce qui n'est pas acquis.

La viabilité de telles institutions est étayée par plusieurs facteurs : non seulement **les besoins augmentent en quantité dans l'audiovisuel**, mais **les formations sur ce secteur restent prestigieuses** et attirent de nombreux candidats de milieux aisés. Les intervenants potentiels venant du Sud même sont également de plus en plus nombreux. Enfin, différents bailleurs semblent disposés à s'engager en faveur de ce type de programme de formation (il en existe d'autres ailleurs, plus orientés sur l'audiovisuel, comme celui de Forut à Dakar).

Cependant, **la dimension « inter-États » est problématique pour les formations organisées au Sud, notamment les formations courtes**. Par exemple, il n'y a actuellement que trois stagiaires non burkinabè de PROFIS. Le recrutement à l'étranger demanderait une organisation spécifique - publicité, concours, logistique, bourses ...

Or l'intérêt objectif, au moins à court terme, du pays organisateur, est que les nationaux bénéficient de cette offre de formation ; et le pays organisateur a peu de moyens informationnels et logistiques pour organiser le recrutement à l'étranger ou l'arrivée de stagiaires étrangers. Quant aux pays voisins, ils ont bien plus intérêt à attirer des financements sur place qu'à envoyer de temps à autre un ressortissant au Burkina Faso ou au Cameroun.

Si les bailleurs (ou des parties prenantes transnationales) espèrent que de telles institutions aient une vocation régionale, il leur faudra s'impliquer directement en ce sens et financer ou réaliser les actions nécessaires.

Dans le cas de la France, les réseaux des SCAC et des CCF devraient être des ressources précieuses pour y parvenir. Dans le passé, le Bureau du cinéma n'est cependant guère parvenu à les mobiliser - mais peut-être faut-il simplement essayer, ce qui n'a guère été le cas avec les CCF jusqu'ici.

**Le développement de formations au Sud laisse une place à l'organisation de stages au Nord, et même à l'accueil d'étudiants en formation longue en France**, ceci dans une autre logique que le seul développement : la logique de rapprochement culturel entre les pays. La mise en relation des professionnels du Sud avec des partenaires potentiels au Nord se fait, de toute évidence, plus facilement si l'une des deux parties se déplace ! Une formation en France est également le meilleur moyen pour un professionnel du Sud de développer une culture « mixte » intégrant les références et perspectives de ses homologues français.

Partant de cette analyse, les évaluateurs ont émis les **recommandations** suivantes concernant la formation :

- 1 - Poursuivre l'appui aux projets de développement des formations au Burkina Faso et au Cameroun, en privilégiant le lien avec les institutions et les entreprises de l'audiovisuel dans ces pays (télévisions, sociétés de production, Ministères, etc.).*
- 2 - Développer l'information et l'appui logistique pour favoriser la participation de stagiaires d'autres pays à ces formations à « vocation régionale ».*
- 3 - Favoriser les jumelages (coopérations de longue durée, par exemple avec diplôme commun) entre des institutions de formation du Nord et du Sud, éventuellement dans le cadre de jumelages plus larges (entre télévisions, entre structures d'appui au cinéma...). Identifier les solutions juridiques adaptées au soutien public à de telles coopérations de longue durée (marchés à bons de commande ?...).*
- 4 - Favoriser la diffusion de la culture cinématographique au Sud, en s'appuyant sur les écoles de cinéma et d'audiovisuel : organiser des séminaires destinés aux journalistes culturels ou aux journalistes généralistes ; aider le lancement de (mini) festivals ...*
- 5 - Mobiliser les CCF en faveur de la culture cinématographique : enrichir leurs médiathèques (vidéos, DVD) en privilégiant le patrimoine africain sans oublier les œuvres de référence du cinéma mondial.*
- 6 - Développer l'offre de formation, ou de concours / formation, en ligne, à l'image de ce qui a été réalisé sur les scénarii avec EICAR.*
- 7 - Rendre plus accessible et plus actuelle, via la mise en ligne sur internet, l'information sur le cinéma africain<sup>4</sup>. Plusieurs initiatives existent déjà en ce sens (le dictionnaire « les cinémas d'Afrique » est partiellement en ligne sur le site de la Médiathèque des Trois Mondes...). Le site d'Écrans Nord-Sud assurait cette fonction de diffuser l'actualité du cinéma africain mais n'est plus alimenté. La revue « Le Film africain » a une parution trop rare.*
- 8 - Maintenir l'offre de formation en France avec pour priorités les rencontres et la mise en réseau entre professionnels confirmés de la ZSP, et professionnels français et européens.*

<sup>4</sup> Le « retour en ligne » des informations qui figuraient sur [cinema.diplomatie.gouv.fr](http://cinema.diplomatie.gouv.fr), désormais à l'adresse : [www.diplomatie.gouv.fr/culture/france/cinema/cinesud.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/culture/france/cinema/cinesud.html), répond bien évidemment à cette recommandation pour ce qui concerne les films aidés par le MAE. On y trouve par exemple des extraits ou bandes annonces aux formats QuickTime et Real.

## **Orientations prospectives sur la formation<sup>5</sup>**

La formation reste et (de par la nécessité de favoriser l'émergence d'une relève) restera un des nerfs de la guerre de la qualité finale des productions. La relève, notamment au niveau des techniciens, est particulièrement souhaitée dans certains pays par les interlocuteurs de l'évaluation. Tout effort à ce niveau est apprécié et l'effort global est clairement à poursuivre.

Si l'évaluation encourage la poursuite des soutiens existants, elle propose une double orientation :

- les concentrer au Sud sur des programmes s'apparentant à la ré-émergence de véritables écoles de cinéma,
- privilégier des formations suivies incluant toute la chaîne de réalisation d'un projet, de sa conception à son montage financier et sa réalisation, ce qui suppose une succession de formations courtes par étape, à l'exemple de celle coordonnée par Jean-Marie Barbe à Dakar.

La concentration au Sud ne doit cependant pas faire perdre de vue l'importance d'occasions de formations techniques au Nord, les plus pratiques possibles (stages, assistantat sur des tournages, etc.), qui sauvegarde la relation essentielle entre professionnels du Nord et du Sud, et la mobilisation du milieu au Nord.

La question d'une dispersion des formations (et donc des moyens alloués) en plusieurs écoles dans différents pays doit être considérée à la lumière de l'expérience du Forut de Dakar : dans la perspective vidéo, un véritable ancrage local promouvant les films de proximité (films de quartier, documentaires de télévision, fictions sur des problématiques locales, etc.) compense la faiblesse des moyens. Il ne serait ainsi pas contradictoire que des initiatives de formation à l'audiovisuel se développent dans de nombreux pays, sans que l'on doive forcément crier au saupoudrage des aides.

Par contre, la perspective cinéma appelle la dynamique de moyens, réflexions, confrontations et échanges d'une véritable école de cinéma qu'il n'est point besoin de multiplier en plusieurs endroits. Il est en effet difficile d'imaginer, sauf l'exception de rares créateurs indépendants, l'émergence de grands films sans une réflexion critique liée à une connaissance de l'histoire du cinéma et sans une pratique supposant des moyens adéquats.

Mais là encore, la compartimentation aussi bien technique qu'idéologique entre cinéma et vidéo / télévision explose à l'heure du numérique, et à la lumière de productions dont la qualité tient davantage à leur simplicité et leur originalité de traitement, ainsi qu'à l'acuité de leur sujet, que provenant des moyens mis en œuvre.

De même, les ponts établis entre documentaire et fiction relativisent cette opposition sans que les films produits ne tombent dans une sorte de nouveau néo-réalisme. Des œuvres de production locale trouvent le ton juste pour toucher un public universel.

On en arrive ainsi à recommander un soutien tous azimuts à la formation audiovisuelle que faciliteraient la mise en réseau des compétences et l'appel à des formations en ligne, d'une part et la concentration des moyens sur un seul projet de formation, s'apparentant à une école de cinéma assurant des formations longues d'autre part.

<sup>5</sup> Ces paragraphes « orientations prospectives » ont été formulés par Olivier Barlet et résument ses conclusions. Ils organisent, développent et rendent plus « opérationnelles » les recommandations de l'évaluation.

## 2.3 Le cinéma de la ZSP a vécu les années 90 presque sans lien avec le public du Sud. La redistribution des cartes sur les marchés de l'image pourrait aider à retrouver un lien nécessaire au développement de cette cinématographie

*L'enjeu, au-delà de son aspect économique, est aussi culturel. (...) C'est (...) un enjeu d'ordre artistique, les cinéastes ne peuvent faire des films sans rencontre avec le public, sans un retour du marché. (Dominique Wallon, rapport pour l'UE, 1996, p. 31).*

**Les films de la ZSP sont actuellement financés en presque totalité par des subventions :** en cas de succès du film, les aides des bailleurs ne sont pour la plupart pas remboursables, elles n'augmentent pas non plus - il n'y a pas pour les films du Sud, sur leurs marchés, de mécanismes d'aides automatiques comparables à ce que le CNC réalise en France pour les films nationaux. Les réalisateurs et producteurs ne sont pas découragés de diffuser le film, ils n'y sont guère encouragés non plus. Le comportement le plus logique dans leur situation serait d'obtenir en faveur de leur film le maximum d'écho dans les circuits culturels et médiatiques où se trouvent... les bailleurs de leur film suivant.

Le succès public en France de quelques films africains, à la fin des années 80, a fait espérer aux responsables de la coopération - CNC et Ministère de la coopération - que le cinéma du Sud s'intègre dans l'économie du cinéma français, ou que cette économie s'étende aux pays francophones. Cela ne s'est pas confirmé pour les pays du Sud. L'avis général est désormais que des succès en salles en France seront exceptionnels, et que la coopération ne saurait, d'ailleurs, se fonder sur les centres d'intérêt du public français ou même « international ». Le public national mériterait la même attention - et on pense ici à l'impact dans « l'élite socio-économique », autant qu'au succès dans le grand public.

**Or, le tableau est actuellement sombre quant aux mécanismes de succès d'un film du Sud auprès de publics du Sud (ou de la diaspora), et aux bénéfices que peuvent en tirer le réalisateur ou le producteur.**

- Il n'y a pratiquement **pas de promotion** ou de diffusion au Nord, en salles de cinéma, qui soit orientée vers **la diaspora**. Le cinéma contraste fortement sur ce point avec le secteur musical.
- **La billetterie des salles au Sud procure des recettes appréciées, mais minimes et exigeantes.** La projection de films sur celluloïd dans des salles « populaires » est en voie de disparition ; les salles « haut de gamme » se développent au contraire, mais restent en très petit nombre (de l'ordre de 2 à 7 salles par pays), et leurs circuits d'approvisionnement ne font guère de place aux films nationaux. Même au Burkina Faso où le distributeur (SONACIB) est national, la part de marché du film burkinabè dans son pays n'a jamais dépassé 2,5 %, et la part de marché des films d'autres pays d'Afrique, 1,5 %.

Faute de billetterie contrôlée, la diffusion d'un film africain demande un accord négocié avec l'exploitant, et la présence sur place d'un représentant du producteur.

- **Les supports « vidéo » permettent de toucher un public bien plus large**, que ce soit par la location de cassettes, videoCD ou DVD, par leur vente, ou par la diffusion chez les « vidéoprojectionnistes », qui se sont multipliés au cours de la décennie.

**Les circuits de projection vidéo** permettent au grand public - dont les jeunes - de voir collectivement des films, entre autres, s'ils ont du succès, les films africains. Mais ils ne remontent ni de l'argent, ni même de l'information vers les producteurs et réalisateurs : il n'y a **pas de « cercle vertueux » alimentant la production.**

<sup>6</sup> Statistique calculée par nous à partir de données de la SONACIB sur les années suivantes : 1992, et de 1994 à 1998.

La location et la vente des supports vidéos pourrait à la fois assurer une large diffusion et alimenter un circuit économique et médiatique. De nombreux titres sont d'ailleurs disponibles sur cassette, à destination des publics du Nord, et diffusés par des structures spécialisées. Mais **les producteurs ne seront intéressés pour alimenter un circuit commercial de la vidéo au Sud que s'ils peuvent se protéger contre le piratage.** Les producteurs-distributeurs (*marketers*) nigériens y parviennent à la fois par une organisation collective musclée et par la **saturation immédiate du marché** sous le nombre de cassettes. Cette technique n'est pas actuellement applicable aux films des pays francophones, diffusés en premier lieu en salles.

- La diffusion par **TV5** et **CFI** (qui alimente gratuitement les télévisions nationales) **résout le problème de la visibilité des films retenus**, et leur apporte un petit financement. Mais **le mécanisme est presque aveugle à l'intérêt des films pour les pays concernés** : les chaînes n'ont pas de données d'audience film par film, et CFI Pro n'a que des informations parcellaires sur le nombre de reprises des films par les télévisions nationales (alors qu'une information plus fiable peut être obtenue sur les magazines récurrents ou séries). De plus, **l'alimentation gratuite par CFI dissuade toute commercialisation directe** ; un diffuseur, pour surenchérir sur CFI, puis rentabiliser l'achat en revendant le film aux télévisions nationales, doit être sûr de son succès. Ce qui a été possible pour la Coupe d'Afrique des Nations de football, et pourrait l'être pour des séries, est plus difficile pour des films à l'unité.
- **Le cinéma reste pourtant porteur d'image, dans de nombreux pays.** Les films sont des objets de valeur. Les cinéastes et producteurs du Sud parviennent souvent à trouver sur place des sponsors privés, un appui en matériel des télévisions, un soutien officiel. Mais la reconnaissance par le public concerne (comme longtemps en Europe) les acteurs plus que les réalisateurs ; **et le prestige du cinéma vient en grande partie de l'extérieur, de son audience internationale**, contrairement aux cas de la musique ou même de la littérature<sup>7</sup>.

De plus, les bailleurs sont fort mal informés du succès public des films et de l'écho qu'ils reçoivent - et même de leur diffusion. Ce qui affaiblit encore le « cercle vertueux » espéré au profit des producteurs et réalisateurs.

En quoi la coopération française a-t-elle pu, ou peut-elle demain, obtenir un impact sur la diffusion au Sud des films du Sud ? Dans le contexte d'une aide au développement, la question est banale : le bailleur juge préférable que les activités soutenues trouvent dans leur environnement des ressources humaines, culturelles et financières, qui contribuent à leur durabilité. Dans le domaine culturel, elle suscite plus de prudence, les bailleurs s'avérant plus à l'aise pour promouvoir la diffusion des films du Sud dans leurs propres milieux et marchés (au Nord).

De fait, **l'aide française à la diffusion ne vise pas prioritairement le Sud**<sup>8</sup>.

L'essentiel de l'aide fléchée « cinéma » va à des festivals qui se déroulent pour l'essentiel en France (70 % de ce type d'appuis) ; à des aides « à la finition » qu'il est bien difficile de distinguer d'aides à la post-production ; et à l'édition de collections de films, destinées à une diffusion en premier lieu dans les CCF et en milieu universitaire au Nord.

Les bailleurs - le MAE et avant lui le CNC, mais aussi l'UE et l'AIF - réfléchissent ensemble à **un soutien à la diffusion orienté sur l'Afrique subsaharienne ; mais, malgré les études**

<sup>7</sup> Ceci pour le film sur 35 mm financé de l'étranger : ce n'est pas le cas pour la production vidéo.

<sup>8</sup> À la notable exception du financement de TV5 et CFI sur fonds du MAE, d'une ampleur très supérieure à celle de la coopération cinéma ; mais les films du Sud ne représentent qu'une fraction des programmes de ces chaînes.

successives, cette réflexion tarde à se concrétiser. Elle est d'ailleurs focalisée sur les salles « haut de gamme » et sur quelques salles « indépendantes », qui n'ont vocation à toucher qu'une fraction minimale du public potentiel au Sud.

On peut cependant repérer plusieurs opportunités pour une aide efficace.

- Le petit nombre de **copies** tirées pour chaque film - typiquement 4 ou 5 - permet en principe une exploitation « tournante » d'un pays à l'autre, mais seulement de façon ponctuelle et artisanale « par le réalisateur avec une copie sous le bras ». Le coût du tirage de copies additionnelles, pour les films ayant un peu de succès, serait minime pour les financeurs. Le seul risque est que le placement de copies dans les pays empêche le producteur de contrôler les recettes des films, donc conduise à une diffusion sans retour vers le réalisateur et le producteur.
- La **prise de son** souvent unique (voix et bruitages non séparés) empêche le doublage sauf à supprimer tout le son original. Conditionner le financement de la production à un son « doublable » augmenterait les chances de succès international du film. D'autant qu'un public peu familier de l'écrit apprécierait moins encore les sous-titres que ne les apprécie... le public français par exemple.
- Une condition de succès du film semble être l'**événement médiatique** constitué par sa sortie, à l'image de ce qui se fait au Ghana ou au Nigeria par exemple. Or, créer l'évènement demande, dans un pays pauvre, du travail, de la compétence en communication, et du temps sur place, mais peu d'argent.
- Les technologies de communication permettent d'imaginer de **nouvelles possibilités de diffusion TV**. La logique thématique qui prévaut sur les bouquets satellitaires - dont Canal Satellite, lancé en 2002 en Afrique - pourrait s'appliquer aux images africaines, et justifier la création d'une ou plusieurs chaînes spécialisées, dont le cinéma africain pourrait être un élément valorisé. Les technologies de gestion des droits numériques (DRM) peuvent permettre de suivre les rediffusions (CFI s'y prépare). La diffusion en *bartering*, en associant un film à des publicités, permet de commercialiser des images en l'absence de mesure d'audience<sup>9</sup>.

**Les stocks de fictions africaines sont limités : le potentiel de diffusion est donc important. L'objectif de la coopération pourrait être d'en lancer les mécanismes, ou d'intégrer les films africains dans les mécanismes qui se mettent en place pour d'autres types d'images.**

**Pour que cette large diffusion bénéficie aux producteurs et réalisateurs, des règles de diffusion nouvelles devront être imaginées. La sortie en salle devrait être simultanée dans toute une zone linguistique (Nord et Sud) de façon à bénéficier de la couverture média commune - celles des chaînes françaises notamment, désormais captées en direct dans toute l'Afrique francophone - et à concurrencer le piratage. Elle devrait également être suivie de façon rapprochée (1 à 2 mois, voire moins) d'une sortie sur support commercialisé (DVD, vidéoCD, K7), de façon là encore à bénéficier de la couverture média tout en dissuadant le piratage.**

**Plus que des budgets élevés, une telle aide à la diffusion demanderait un large appel aux relais français dans les pays, et des relations étroites avec les acteurs économiques de la diffusion internationale, qu'ils soient ou non français.**

<sup>9</sup> Si l'on admet que le « coût » pour le diffuseur de l'image achetée (droits sur le film) devrait être proportionnel à l'audience du film, comme l'est la « valeur marchande » de la publicité.

Les recommandations des évaluateurs sont les suivantes :

- 1 - *Privilégier la diffusion auprès de la diaspora en France et à l'étranger, à toutes les étapes : pour prétester les films avant sortie ; pour générer des recettes en salles ou en location de supports (projection en milieu associatif) ; pour générer des recettes directes par diffusion sur DVD ; à travers les chaînes thématiques qui pourraient la cibler.*
- 2 - *Rapprocher la sortie en salles au Sud de la sortie en France (au maximum deux semaines d'écart) de façon à bénéficier de la promotion médiatique sur les chaînes francophones, et à préserver le film d'une diffusion télévisée via une chaîne française qui court-circuiterait la sortie au Sud.*
- 3 - *Miser sur la sortie en salles « haut de gamme » au Sud comme outil de promotion médiatique des films. Intégrer pour cela une sélection de films du Sud dans les flux d'exportation de copies vers le Sud (à côté des copies gratuites de films français fournies par le CNC).*
- 4 - *Favoriser la diffusion des films du Sud au Sud, à travers les salles de cinéma et lieux de vidéoprojection (de préférence à un soutien global aux exploitants, qui serait presque sans effet sur les cinématographies du Sud compte tenu de la part de marché minime de celles-ci).*
- 5 - *Rapprocher la sortie des films sur support diffusable en vidéoprojection, de leur sortie en salles, de façon à bénéficier de la promotion médiatique faite dans le pays.*
- 6 - *Contractualiser avec des agences de communication, de promotion, de marketing, ou des sociétés de production orientées sur la distribution, pour faire des événements de la sortie des films, en premier lieu des films nationaux.*
- 7 - *Numériser les films sur pellicule. Ceci à la fois pour favoriser une nouvelle diffusion grand public, et pour assurer leur conservation. Cette numérisation pourrait être confiée à des opérateurs au Sud.*
- 8 - *Favoriser les négociations entre les États et les fédérations de vidéoclubs pour que la diffusion des films africains y soit favorisée (objectif premier), et remonte une information (objectif second) puis des recettes vers les producteurs et réalisateurs.*
- 9 - *Organiser et centraliser la collecte d'informations sur la diffusion des films au Sud, par collecte et / ou remontée d'indicateurs divers : revues de presse du Sud, diffusions sur les chaînes nationales, part de marché dans les étals des vidéoclubs, etc. Cette remontée, centralisation, synthèse d'informations peuvent être confiées à un opérateur indépendant doté d'un comité scientifique.*
- 10 - *Favoriser le développement d'offres de bartering (échanges de programmes audiovisuels contre des espaces publicitaires) à vocation régionale ou continentale, pour la diffusion en salles (publicité intégrée sur la bobine du film), sur support vidéo, ou sur les télévisions privées comme publiques.*
- 11 - *Désigner une agence ou un opérateur pour prendre en charge la mise en œuvre de toute ou partie des recommandations précédentes. (4 à 10). Prévoir des formules institutionnelles et juridiques favorisant sa disparition à brève échéance (3-5 ans) au profit de mécanismes de marché.*

## **Orientations prospectives sur la diffusion**

### **1) Utiliser l'informel**

Reconquérir un public suppose ancrer des habitudes et des régularités. Le secteur informel, jusqu'ici considéré comme prédateur, pourrait être associé à cette reconquête si l'on accepte une autre vision des choses : la diffusion des films à succès du patrimoine dans le circuit vidéo (projections en vidéoclubs et location de cassettes) pourrait être envisagée si elle est accompagnée de mesures adéquates motivant le secteur comme la mise à disposition des cassettes à bon prix accompagnée d'une campagne médiatique. Il s'agirait en somme de s'inspirer de l'exemple nigérian qui témoigne de l'intérêt du public pour les productions endogènes lorsque l'offre existe et que son prix reste abordable. Les fédérations de vidéoclubs gagneraient à cet égard à être impliquées.

La mobilisation du secteur informel peut également jouer pour les nouvelles productions. Les solutions préconisées par l'évaluation conduisent à une intégration de ce secteur dans la chaîne de commercialisation sans le considérer comme un bout de chaîne (simultanéité des sorties selon les zones et les supports, saturation contre le piratage).

Si la sortie d'un film n'est pas un événement, on attendra son passage à la télévision ou en vidéoclub plutôt que d'aller le voir à grands frais en salle. Par contre, dans le cadre de la médiatisation souhaitée, le public se divise selon ses moyens et l'effet d'entraînement joue à plein, démultipliant le nombre de spectateurs.

Par contre, ce qui est vrai d'une diffusion vidéo ne l'est pas d'un passage à la télévision : celui-ci casse toute commercialisation en saturant d'un coup le marché et doit donc être relégué, comme c'est en général le cas en Europe, en fin d'exploitation. Des délais suffisants doivent impérativement être respectés par TV5 et CFI pour la diffusion des films du Sud.

### **2) Lutter contre la marginalisation des productions africaines au Nord**

Le souci de cette évaluation de répondre à la question d'une production accrue d'images au Sud ne doit pas occulter l'importance d'un succès public au Nord en tant que remontée de ressources et promotion des cultures du Sud dans le monde<sup>10</sup>.

La politique de Coopération ayant longtemps essentiellement misé sur le soutien à des productions susceptibles d'assurer aux films d'Afrique une place « dans la cour des grands », la détérioration du succès public des films dans les salles françaises dans les années 90, allant de pair avec la marginalisation du continent africain dans le monde, n'a pas manqué d'inquiéter et de susciter de nombreux commentaires. Elle menace en outre la pérennisation des financements au Nord. D'autant plus qu'elle succédait à une phase de relatif succès dans la seconde moitié des années 80, où les films étaient volontiers folklorisés par un public en quête d'exotisme dans un monde en mutation. On a cru à un effet de mode tournante, le continent asiatique ayant aujourd'hui davantage les faveurs des amateurs de diversité culturelle. On a cru aussi que les films cherchaient trop à répondre aux attentes occidentales en confortant une vision rurale rassurante, conservatrice et conformiste de l'Afrique (cf. l'expression malheureuse et assassine de « cinéma calebasse »). On a aussi évoqué le fait que les faiblesses techniques de certains films aux budgets réduits détermineraient une perception d'ensemble de la cinématographie africaine.

<sup>10</sup> Bien que cette question soit peu développée dans le corps du présent rapport.

Mais il semblerait que la désaffection du public dans les salles françaises soit plutôt due à une crainte croissante de ne pas adhérer aux films présentés, en écho à l'évolution des rapports internationaux vers une marginalisation croissante de l'Afrique. La curiosité pour une culture autre ne suffit pas, et l'exotisation n'est plus de mise face à l'embrasement des banlieues. Le malentendu persiste mais sous une autre forme : le public croit que le cinéma africain transmet une vision de l'Afrique éternellement figée dans une tradition ancestrale, loin de sa réalité, ou ancrée dans les douleurs de l'Histoire (cf. le débat suscité par le film de Raymond Depardon Afrique, comment ça va avec la douleur ?), et cela le maintient hors des salles<sup>11</sup>.

Cette vision d'une Afrique passéiste, largement renforcée par les médias et s'appuyant sur les relents coloniaux des représentations imaginaires du « continent oublié » tout comme du « bon sauvage » ou de l'orientalisme, exclut un rapport dynamique à ses expressions culturelles. Aller à l'encontre de clichés et préjugés aussi fortement ancrés suppose un accompagnement pédagogique des productions. Les succès des festivals spécialisés autant que celui des animations de séances spéciales dans les cinémas liées à la mobilisation des exploitants (comme l'organisait l'association Écrans Nord-Sud) témoignent du potentiel des cinématographies du Sud à mobiliser un public motivé.

Le débat sur l'immigration en France dans la sphère politique et le renforcement des revendications citoyennes montrent à quel point les cinémas du Sud peuvent contribuer à une meilleure connaissance des cultures agissantes dans la pluralité de la société française. Dans cette optique, la diversité culturelle ne se situe plus seulement dans une relation Nord-Sud mais aussi au sein même de la société occidentale.

Par ailleurs, la critique française, logiquement perméable aux clichés en vigueur, manque d'outils pour évoluer dans sa perception souvent réductrice des films du Sud, et notamment de ceux de l'Afrique subsaharienne. Le manque de publications d'ouvrages et d'études de fonds dans les revues de cinéma indique son peu d'intérêt et sa méconnaissance de ces cinématographies.

Il conviendrait donc de renforcer la possible appréhension et la connaissance des films d'Afrique par une série de moyens :

- La cinémathèque Afrique de l'ADPF joue un rôle essentiel par la mise à disposition des chercheurs des films du répertoire et par leur prêt aux associations organisatrices de projections non-commerciales. Jusqu'ici réservée aux « pays du champ » de l'ancien ministère de la Coopération, il serait crucial qu'elle ait les moyens d'étendre son action à l'ensemble des cinématographies de la ZSP, à commencer par celles du Maghreb et des autres pays africains.
- Ce faisant, son rôle d'exploitation exclusive des droits non-commerciaux devrait être clarifié quant à l'utilisation des copies : l'obligation faite aux petits festivals qui passent par elle d'obtenir l'autorisation d'un cinéaste souvent en déplacement pour la projection publique du film (ce qui occasionne une négociation commerciale sur les indemnités se faisant « à la tête du client »<sup>12</sup>) fait d'une programmation un véritable parcours du combattant. La cinémathèque ne doit pas se substituer à une nécessaire agence de location des films qui faciliterait énormément la tâche des programmeurs et assainirait la relation avec les cinéastes et cette cinématographie en fixant des tarifs précis. La mise en place d'une telle agence, forcément indépendante, pourrait être soutenue par le ministère, sachant que son fonctionnement pourrait générer son autofinancement.

<sup>11</sup> Cf. Olivier Barlet, *La critique occidentale des images d'Afrique*, in : *Agricultures* n°1, dossier « La critique en questions », oct. 1997, p. 5-11 ; *Cinémas d'Afrique noire : le nouveau malentendu*, in : *Cinémathèque* n°14, automne 1998, Cinémathèque française, Paris, p.107-116.

<sup>12</sup> L'organisateur d'un festival important nous indique n'avoir, en revanche, jamais été en situation de verser de telles indemnités, en-dehors de la prise en charge des frais du cinéaste en déplacement.

- La publication Le Film africain (la seule revue spécialisée sur le marché depuis la disparition d'Écrans d'Afrique) fournit des informations essentielles à destination de la profession comme des chercheurs et plus généralement du public, mais sa diffusion est trop réduite et sa périodicité trop faible : elle devrait être reprise sur internet, ce qui permettrait une mise à jour plus régulière, réactive et actualisée des informations sur les films. Un partenariat avec d'autres revues peut être envisagé dans ce cadre pour alimenter le site web en contenus de documentation et de réflexion. Une page d'actualité soutenant les sorties de films pourrait être développée, comme le faisait le site d'Écrans Nord-Sud.
- Le site internet <http://www.cine3mondes.fr/> développé conjointement par le Fespaco et la Médiathèque des trois mondes, et le site du MAE [www.diplomatie.gouv.fr/culture/france/cinema](http://www.diplomatie.gouv.fr/culture/france/cinema), constituent d'excellentes bases de données sur les cinémas du Sud, qui demandent à être complétées. Il leur manque par exemple une recherche thématique au service des programmeurs, les moteurs de recherche n'agissant que sur les mots du titre des films : le développement de cet outil en lui adjoignant une recherche par mots-clés renseignés pour chaque film permettrait de répondre aux demandes accrues des télévisions et événements culturels qui travaillent souvent par thèmes dans leurs programmations.

### **3) Contribuer à l'émergence d'une culture cinéphilique critique au Sud**

Il manque au Sud des centres de ressources encourageant la recherche universitaire et favorisant des échanges organisés avec les écoles de cinéma.

Ces centres devraient se doubler de médiathèques comportant les films du patrimoine africain mais aussi mondial.

C'est également valable pour les Centres culturels français dont le rôle n'est pas (ou pas seulement) de diffuser « Taxi » pour distraire les expatriés mais d'être des centres de la culture française et des pays de la ZSP.

La littérature de cinéma est encore quasi-inexistante en Afrique. Pourtant, des universitaires et autres chercheurs en auraient les compétences.

L'émergence d'une critique cinématographique digne de ce nom est un enjeu fondamental pour ces cinématographies à travers l'éducation de la perception du public. Seuls de rares noms se détachent. Des formations de journalistes culturels les mobilisant en éventuelle compagnie de critiques du Nord, comme cela a été le cas à la veille du Fespaco 2003 à Ouagadougou, auraient un impact assuré sur la qualité des articles de la presse quotidienne. Elles devraient être liées aux écoles ou formations de cinéma existantes. Elles pourraient déboucher sur une mobilisation de la critique africaine pour une expression commune à travers un site internet alimenté par les papiers des critiques africains sur les films d'Afrique ou concernant l'Afrique. Un envoi systématique de cassettes vidéo ou DVD à la sortie des films à des points centraux par pays où ils pourraient être visionnés (pour éviter tout piratage ou ambiguïté à ce niveau) en séances de presse serait alors à organiser pour que les critiques africains puissent voir les films sans toujours passer derrière les critiques occidentaux qui ont un meilleur accès aux films.

L'enjeu est ici encore de restaurer un regard sur soi, face à une exposition médiatique rapide au Nord qui prend de court une réflexion endogène.

#### **4) Aider à la conservation des films**

La disparition de certains laboratoires, notamment des anciens pays du bloc soviétique, a fait que des négatifs originaux se sont perdus. Une recherche systématique devrait être planifiée en profondeur, grâce à la mobilisation de mécénat. Il serait essentiel de contribuer à la conservation des films en les mettant sur support numérique. L'Agence de la francophonie œuvre déjà en ce sens et une concertation avec elle serait nécessaire pour en généraliser le processus.

Une telle action pourrait être couplée avec la diffusion des films du patrimoine à destination des télévisions, festivals, ciné-clubs, rétrospectives et autres manifestations – et plus généralement à la diffusion des films récents.

Pour éviter une politique de substitution et faciliter la prise en main de la conservation des films par un organisme africain, la Cinémathèque africaine de Ouagadougou pourrait servir de base à cette action (à supposer qu'une motivation existe chez certains acteurs burkinabè pour le développement de cette activité de conservation). Elle pourrait ainsi permettre aux télévisions africaines d'accéder aux bonnes copies. La télévision burkinabè programme chaque soir des films du patrimoine durant le Fespaco mais a diffusé le vendredi soir en 2001 TGV, le film du sénégalais Moussa Touré, en wolof dans une version sous-titrée en anglais...

#### **5) Miser sur le plaisir de voir un film en salle**

Le cinéma est aujourd'hui une sortie appréciée à condition qu'un minimum de confort physique et visuel soit assuré. Le délabrement matériel des salles populaires et la mauvaise qualité des projections handicapent les potentialités de diffusion. On imagine difficilement comment l'ensemble du réseau de salles pourrait être rénové sans d'importantes incitations financières.

L'accent pourrait donc être mis sur les grandes salles confortables, tandis que des vidéoprojecteurs permettraient d'aménager des salles de taille moyenne (200 personnes pour un écran de 10 mètres de pied).

La restauration de bonnes conditions de vision des films dans des endroits privilégiés devrait avoir un effet d'entraînement sur le rapport général au cinéma et contribuer à sa reconsidération. L'implication du réseau d'exploitants en cours de constitution permettra l'inscription des films de la ZSP dans ces circuits.

### **2.4 Similaire aux aides de l'UE et de l'AIF, l'aide française à la production se distingue par une moindre lisibilité ; son atout potentiel, le réseau de présence française au Sud, n'est pas ou peu utilisé.**

**L'aide de la France, de l'AIF et de l'UE à la production a un impact évident, « tautologique », sur cette production :** d'une part, les financements vont bien en masse à la production, d'autre part celle-ci, pour des films « de cinéma » (35 mm, standards techniques internationaux) est quasi-intégralement financée par l'aide de ces bailleurs. Mais cette aide n'a pas d'effet de levier ou d'entraînement sur d'autres sources de financements de la production, en l'absence de mécanismes économiques qui puissent la relayer. La relative abondance des subventions publiques, au regard des recettes commerciales que peuvent espérer les producteurs, dissuade d'ailleurs tout investissement de fonds privés.

Aucun des acteurs rencontrés ou des ouvrages consultés n'attribue un rôle ou une vocation particulière à l'un des fonds ou des bailleurs. Ceux-ci ont tous des définitions extrêmement

larges du type de production qu'ils aident, et aucun n'affiche de mesure incitative en faveur de tel genre, ou de tel type de projets. À ceci près que, contrairement à l'AIF et à l'UE, la France distingue sous forme de fonds différents les financements pour le cinéma (Fonds Sud Cinéma et ADC Sud) et pour l'audiovisuel (Fonds Sud TV créé en 2002).

Alors que la production de longs métrages de cinéma destinés au marché international nécessite l'intervention des bailleurs de fonds, **des longs métrages de production locale réalisés en vidéo avec un personnel national peuvent trouver des financements sur place**, qui peuvent d'ailleurs être complétés par des financements locaux de bailleurs. Au Nigeria (cf. annexe), des *marketers* financent de façon commerciale une large production trouvant ses débouchés localement et internationalement. On trouve également des productions nationales en pays francophones, produites à moindre budget principalement sur fonds locaux.

**La spécificité des aides des grands bailleurs (la France et les autres) est donc de permettre d'exister à des films d'auteur, réalisés avec des moyens techniques qui leur permettent de figurer sur la scène culturelle mondiale** - non sans un retour économique sur l'économie française du cinéma (laboratoires notamment). Cette spécificité est revendiquée, au cours de la période étudiée, par divers responsables de la coopération. **L'impact sur le secteur au Sud est un effet de prestige** - accompagné d'un rejet par certains professionnels - plus qu'un effet structurant, organisé, enraciné, durable, « professionnalisant ». Cependant, à partir de 2000, l'ADC Sud octroie des financements sur place, directement aux producteurs du Sud, dont l'impact économique potentiel est proportionnellement élevé - mais le montant encore modeste.

**Globalement, la particularité de l'aide française est sa faible lisibilité** : complexité du dispositif, mal connu de nombreux professionnels - il y a au moins trois fonds là où les autres bailleurs n'en ont qu'un chacun ; absence d'argumentation des décisions de financement ; absence de concertation avec le milieu professionnel du Sud, faible représentation de professionnels du Sud dans les commissions.

Dans les années 90, le ministère de la Coopération estimait se distinguer par sa rapidité de décision et sa capacité à initier le financement d'un projet, avec un effet de levier sur les autres bailleurs ; le dynamisme accru des deux autres bailleurs et la professionnalisation de leur fonctionnement semblent avoir annulé ce différentiel.

Le maintien des financements du MAE, à l'inverse du « transfert vers les multilatéraux » qui avait été annoncé en 1999, contribue à sa légitimité comme **point de contact ou de centralisation d'informations entre les trois autres parties prenantes** (ministère de la Culture, AIF, UE) - un rôle que le MAE occupe depuis peu (2002). Il serait cependant imaginable que ce rôle lui reste reconnu s'il consacrait au cinéma des pays de la ZSP un effort globalement équivalent, sans pour autant financer en direct la production.

La différence de fonds entre la coopération française et les deux autres grands bailleurs du cinéma (AIF et UE / FED) est **la représentation française dans les pays de la ZSP par des attachés culturels, par le personnel des Centres culturels, ainsi que, depuis peu, par sept attachés audiovisuels régionaux**. Tous ont, parmi leurs missions, la promotion de la culture du pays ou de la région où ils sont en poste.

**Pourtant, la DATC n'est pratiquement pas parvenue à s'appuyer sur ce réseau**. Cela a même été un facteur limitant de l'aide, dans la mesure où les SCAC étaient parfois le seul circuit d'informations sur les dispositifs d'aide - et ne la diffusaient pas.

Il est peu probable que la DATC parvienne, à l'avenir, à mobiliser le réseau français sur les aides « lourdes » - aides aux films en 35 mm - disproportionnées par rapport à l'économie des médias et de la culture sur place. En revanche, ce réseau semble pouvoir soutenir de « petits projets de production » (comme cela a parfois été fait sur des crédits « déconcentrés »), qui relèveront sans doute du Fonds Sud Télévision, et mener ou superviser des actions d'appui à la diffusion et à la formation (cf. *supra*).

Cette analyse du fonctionnement actuel des aides à la production, jointe à l'appréciation d'ensemble sur le cycle formation - production - diffusion, a conduit les évaluateurs aux recommandations suivantes :

- 1 - *Intégrer dans les commissions des personnalités du Sud (ou de la ZSP pour l'ADC Sud), à parité de voix délibératives avec les membres issus du Nord. De même à l'étape de la lecture des scénarii.*
- 2 - *Prévoir une rotation suffisamment fréquente des membres des commissions (p. ex. 2 ans non renouvelables) pour limiter les effets pervers des clientèles et réseaux de relation.*
- 3 - *Prévoir au sein de l'aide directe (ADC Sud) des quotas, sur lesquels une communication serait faite de façon à inciter la présentation de projets :*
  - *pour certains genres actuellement sous-représentés (films documentaires de réalisateurs du Sud, films destinés aux enfants ou à la jeunesse, par exemple) ;*
  - *pour les « premiers longs métrages », ou les premiers et seconds (notion d'ailleurs à expliciter, puisqu'on attendra des candidats une réalisation antérieure convaincante en vidéo) ;*
  - *en fonction de la composition de l'équipe (part de personnels du Sud aux différentes étapes de la production) ...*
- 4 - *Systématiser l'emploi de l'ADC Sud pour des dépenses dans les pays du Sud (quitte à ce que le Fonds Sud Cinéma continue à couvrir des dépenses en France).*
- 5 - *Déplafonner la part de l'aide du Fonds Sud qui peut être utilisée à l'étape de la production (par exemple en matériel de tournage).*
- 6 - *Mettre en place un système d'aides à caractère automatique inspiré du système CNC, par transfert d'une partie des crédits d'aide sélective. Les données attestant du succès des films (et générant le soutien « automatique ») seront à assembler à partir d'indicateurs collectés à cet effet (voir *supra* « diffusion » - Cf. 9).*
- 7 - *Maintenir, pour les aides sélectives, le principe d'un choix par une commission de professionnels, privilégiant la valeur artistique des projets (moyennant une modification de la composition de ces commissions, Cf. *supra*).*
- 8 - *Informers systématiquement les candidats quant à la façon dont ont été appréciés leurs projets. Ceci peut se faire, dans le respect de l'anonymat des débats de la commission, de diverses façons :*
  - *fournir les rapports originaux des lecteurs (même s'ils ne préjugent pas de l'avis final de la commission) ;*
  - *fournir une cotation du projet selon une grille homogène de 4 ou 5 grands critères à définir par la commission (cohérence du scénario, originalité du sujet, crédibilité du plan de financement, etc.). Même si cette cotation ne peut renfermer « l'intime conviction » de la commission ;*
  - *fournir des motivations synthétiques dans un rapport public.*

- 9 - Favoriser une traduction de qualité des projets venant de pays non-francophones (par exemple après un pré-examen, dans la langue originale, par le conseiller culturel).
- 10 - Informer plus systématiquement les relais français dans les pays (les CCF autant que les conseillers culturels et attachés audiovisuels) de l'ensemble de la panoplie d'aides et de structures, françaises ou non, dont peuvent bénéficier les projets nationaux.
- 11 - Prévoir une forte augmentation, grâce au numérique, de la quantité de projets présentés et financés, et du nombre d'actes administratifs (réduction des montants unitaires). Dimensionner les structures administratives en conséquence, en particulier en décentralisant.
- 12 - Décentraliser une partie des enveloppes au niveau des conseillers culturels (des attachés audiovisuels dans les pays où ils sont présents). Cette recommandation ne serait toutefois à mettre en œuvre qu'après la montée en puissance du Fonds Sud Télévision, qui devrait mobiliser en priorité l'attention de ces agents.

## **Orientations prospectives sur la production**

### **I) Maintenir l'objectif d'un cinéma de qualité**

Le débat critique qui a animé le cinéma français depuis la dernière guerre a fait émerger une notion érigée aujourd'hui comme un critère de qualité : le film d'auteur. Le fait de considérer comme central un créateur signant une œuvre artistique par opposition au produit d'une industrie cherchant à plaire pour engranger des bénéfices implique :

- l'affirmation d'un regard dans sa capacité à retravailler le réel pour en signifier la part invisible et engager une réflexion,
- une recherche formelle servant cette vision.

C'est à ce titre que le cinéma n'est plus seulement outil de distraction mais s'inscrit dans la compréhension et la transformation du monde.

C'est à ce titre que le cinéma est le « 7<sup>ème</sup> art ».

Une vision artistique est ainsi forcément dérangeante. Hollywood manie l'illusion pour retravailler les angoisses modernes avec des moyens permettant un professionnalisme du spectacle inégalable mais les films se résolvent bien souvent dans une vision conformiste ne remettant rien en cause. Au contraire, les autres cinémas prennent la réalité à bras-le-corps en essayant de sortir des ornières de la représentation pour enclencher une réflexion sur cette réalité.

Ce faisant, deux démarches se dégagent sans forcément s'opposer mais donnant souvent deux types de films :

- ceux qui, cherchant à intervenir directement sur leur société, mettent en avant un message social. De facture souvent didactique et pédagogique, ils s'adressent avant tout à un public local. Ils seront regardés au Nord avec curiosité mais avec distance et sont souvent peu adaptés à une exploitation dans les salles occidentales, risquant de conforter les clichés.
- ceux qui, développant à partir du particulier une réflexion sur l'humain et sur le monde, entrent en dialogue avec les écritures contemporaines. Ils savent parfois toucher le public du Sud (ceux de Djibril Diop Mambety en sont le meilleur exemple) et intéressent davantage le public du Nord de par l'universalité de leurs discours et leur recherche formelle.

Ces derniers sont souvent considérés comme élitistes, et condamnés par certains car ne touchant pas le public de leurs pays d'origine et restent marginaux dans leur succès public au Nord. Mais il n'est nulle part facile pour des artistes d'être compris de leur public. Cette contradiction est inhérente à la création et toute politique culturelle se doit de promouvoir les œuvres indépendamment de leurs chances de succès. Il s'agit d'appliquer ce que Maïakovski appelait de façon provocatrice « l'élitisme pour tous ». Comme le souligne avec force exemple, le récent rapport de Catherine Clément sur la culture et la télévision publique remis le 10 décembre 2002 au ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon, « le talent fait cercle, et c'est ce cercle qui, grâce à des efforts constants, s'élargit ; s'élargit jusqu'à toucher le monde. (...) L'audience, c'est du brut. (...) Elle ne donne aucune indication sur le plaisir du téléspectateur. Surtout, elle ne permet pas de juger du talent. »

Mais l'expérience montre que le talent n'est pas forcément dans une catégorie plutôt qu'une autre.

La politique française de coopération a toujours encouragé un cinéma « de qualité », éventuellement au détriment de films potentiellement grand public. Les commissions composées de professionnels du cinéma d'auteur poursuivent un soutien à cette exigence de cinéma.

Cet objectif pourrait être élargi à celui de « contribuer à une élévation de la qualité de toutes les productions ». Si la présente étude propose de mieux soutenir des productions destinées à un large public, ce n'est pas en les opposant à un cinéma de qualité mais en considérant que la qualité est possible dans toute production.

Il s'agit donc davantage de se séparer d'une vision élitiste : l'expérience du cinéma, et notamment des cinémas du Sud, montre que des films faits avec des bouts de ficelle dépassent parfois en grâce les plus grands, que des films qui savent parler simplement à leur public atteignent souvent une dimension universelle et qu'il est bien difficile de savoir, avant qu'il soit terminé, si un film marquera ou non.

Il s'agit en somme de considérer que, comme en peinture ou en littérature, lorsque les conditions d'expression des auteurs sont sauvegardées, la qualité sort d'un tout fait de beaucoup de médiocrité et que, même si des techniques existent pour déceler et soutenir la qualité, elle ne peut émerger qu'à travers la confiance que l'on porte à cette idée.

Dans ce contexte, la sélection doit se faire sur le plus grand nombre et non seulement sur les valeurs sûres et une publicité maximum doit être faite aux modes de financement.

Il est frappant que les interviews réalisées par les évaluateurs auprès des professionnels du secteur - y compris des cinéastes éminents - confirment cette opinion.

## **2) Favoriser la production d'une grande quantité d'images**

Permettre aux cinémas du Sud de produire en grandes quantités sans forcément s'attacher à la question de savoir si les films resteront dans l'histoire ouvre la voie à l'autocorrection et au développement du savoir-faire.

Ce n'est qu'ainsi que les pays du Sud pourront produire leurs propres images alternatives aux images importées. La quantité d'images produites détermine le développement d'une industrie du cinéma, la formation par la pratique des professionnels et l'émergence de créateurs.

L'aide française est transitoire, en attendant que le marché prenne le relais et que les gouvernements aient les moyens et la volonté d'une véritable politique du cinéma par une organisation de l'autofinancement du secteur, notamment par une taxation réinsérée dans le circuit de production et de diffusion.

La démultiplication de l'offre et donc de la demande d'images télévisuelles et le développement dans le monde entier des chaînes à péage tout comme le développement des marchés des produits dérivés comme la vidéo, le videoCD ou le DVD, ouvre de nouvelles voies de financement du cinéma dont les cinémas du Sud doivent eux aussi pouvoir profiter. La concurrence à laquelle sont soumises les télévisions nationales par l'émergence de chaînes privées, locales ou satellitaires (relayées par la prolifération des antennes paraboliques ou par les systèmes MMDS), les oblige à repenser leurs grilles de programme pour conserver leurs audiences et à développer des contenus de proximité où le documentaire doit prendre une grande place.

Ici encore, l'enjeu est de réaliser des images endogènes alternatives ou complémentaires à des visions extérieures qui finissent par s'imposer comme la façon de se penser soi-même.

Dans cette optique, la production de séries télévisées, de fictions et de documentaires produits localement doit être encouragée.

### **3) Poursuivre le soutien aux films d'obédience internationale**

Économiquement et politiquement marginalisés dans le monde, les pays de la ZSP peuvent y affirmer leur place par la culture. Il n'est pas neutre qu'un film soit sélectionné dans des festivals internationaux comme Cannes, Venise ou Berlin. C'est la fierté d'un pays et sa présence dans le monde qui sont renforcées. Mais c'est aussi une vision du monde qui est proposée, un apport qui, même s'il est le produit artistique individuel d'un créateur, fait avancer le dialogue des cultures et s'inscrit dans le grand débat de la création contemporaine. Enfin, parce que le cinéma est la mémoire d'un pays, c'est aussi un patrimoine qui se construit.

Il est clair que pour atteindre les degrés d'aboutissement technique nécessaires à des compétitions internationales, ces films doivent être aidés, les réalités du marché ne leur permettant pas de trouver leur auto-financement.

Le Fonds Sud est à cet égard un maillon essentiel dans la chaîne de financement de ces productions et vu le faible nombre de films pouvant émerger chaque année, sa dotation ne doit en aucun cas être réduite.

Par contre, deux critères d'attribution du Fonds Sud sont décriés par la profession :

- L'obligation de tourner dans un pays du Sud : cela revient à considérer qu'un créateur du Sud ne peut avoir pour sujet que le Sud, c'est l'enfermer dans une sous-catégorie condamnée à une authenticité définie par un autre que lui-même, alors même que la globalisation planétaire brouille les pistes de l'identité et pousse les créateurs à s'intéresser à des problématiques dépassant leurs frontières ; c'est enfin empêcher les cinéastes de la diaspora de témoigner de leurs confrontations avec une culture autre et limiter la production d'images par les protagonistes de ces cultures portant sur la diversité culturelle de notre propre société.

On répond à ces arguments que d'autres financements sont disponibles en cas de tournage en France. Cette réponse est sans doute incomplète : dans ce cas, il serait préférable de définir l'éligibilité au Fonds Sud par la « non-éligibilité » aux financements français clas-

siques. Sinon, il risque fort de rester des scénarii ou des projets qui « n’entrent » dans aucune des cases.

- L’obligation d’affecter majoritairement l’aide à la post-production en France (avec dérogation possible portant sur 15 à 25 % du montant, passée à 40% fin 2002 donc après la période évaluée) : l’aide « liée » gonfle le budget des films et a pour effet pervers de déterminer leur contenu en imposant une cogestion par un producteur européen, qui s’avère souvent problématique (nombreux cas de détournement de fonds ou d’affectation contraire aux *desiderata* du réalisateur, conflits sur le traitement et les contenus). Elle est de ce fait mal perçue par les professionnels du Sud qui la qualifient souvent d’aide « néo-coloniale ». L’argument de l’opportunité supplémentaire de qualité par la post-production en France ne tient pas si l’on considère que, comme il a été précédemment indiqué, la qualité des films tient moins dans leur aboutissement technique que dans la force de leur contenu. Les circuits art et essai qui sont aujourd’hui l’apanage des cinémas différents pour leur exploitation en salles (but formulé par le Fonds Sud) voient de nombreux films triompher avant tout par l’acuité de leur propos. Un film comme Nyamanton, qui a propulsé Cheick Oumar Sissoko sur le devant de la scène, en est une démonstration parmi tant d’autres. Tout récemment, Ten d’Abbas Kiarostami montre qu’un procédé de cinéma minimaliste peut donner de grandes œuvres. Nombre de chefs d’œuvre des cinémas d’Afrique ont ainsi été réalisés avec de faibles moyens. L’obligation d’une post-production en France agit par ailleurs comme une substitution forcée à la structuration du tissu industriel cinématographique dans les pays de la ZSP en captant un marché porteur et réduisant la rentabilité des investissements.

Pour être structurante, l’aide française devrait au contraire encourager le traitement des films du Sud au Sud. C’est dans les nouvelles technologies du numérique qu’un tel défi pourra être relevé de façon économiquement viable, dans un avenir à préciser en fonction de l’avancée des techniques et de leur utilisation par les cinéastes. C’est justement pour ouvrir cette perspective que la clause incriminée devrait être levée, au moins en augmentant de manière significative le pourcentage de dérogation<sup>13</sup>.

#### **4) De la « cinédiversité » à une coopération structurante**

Qu’une série de films atteigne les marches des Palais cannois est un résultat éminemment positif pour la visibilité et la reconnaissance des cinématographies de la ZSP, mais l’objectif de contribuer à la diversité culturelle ne peut se satisfaire de ce premier résultat.

L’impact de l’aide française se mesure à sa contribution à la structuration des milieux professionnels dans les pays concernés, seul gage de continuité des actions et de pérennité des fonds investis.

Ce caractère structurant suppose :

- des partenariats accompagnés de conditionnalités de l’aide avec les partenaires des pays de la ZSP,
- des soutiens à la mise en réseaux des professionnels du Sud,
- une continuité de l’aide garantissant la pérennité du milieu professionnel,
- une aide centrée sur des structures professionnelles plutôt que des institutions d’Etat.

Dans ce cadre, le ministère doit pouvoir déléguer à des associations la réalisation d’actions qu’il lui est difficile et qu’il n’est pas de sa vocation de gérer par lui-même. Des associations sont en effet mieux à même de mobiliser le milieu professionnel. Les Centres nationaux de la

<sup>13</sup> À court terme, si le Fonds Sud doit continuer à être réservé à des dépenses en France, les évaluateurs ont recommandé que soit systématisée l’utilisation au Sud des fonds ADC Sud. Mais ceci ne bénéficie pas aux films de réalisateurs du Sud hors ZSP !

danse et du théâtre ont fait en France leurs preuves et évitent à l'Administration le soin d'intervenir personnellement.

Il apparaît cependant peu souhaitable de remonter une agence globalisante comme l'avait été Écrans du Sud. Mais alors que l'arrêt de l'aide à Atria et Écrans Nord-Sud privent les réalisateurs des relais que constituaient ces associations auprès des professionnels français, la question reste posée d'une structure indépendante assurant ce rôle tant au niveau de la production que de la diffusion.

De même, en Afrique, la mise en réseau des compétences africaines par la circulation de l'information peut avoir une fonction éminemment structurante. Mieux vaut jouer la décentralisation et soutenir la création de petites unités que de penser les choses à l'échelle régionale : cela encouragerait davantage la professionnalisation. De petites unités qui se coordonnent en fonction de leur vécu sont plus fortes dans une logique de réseau.

## **5) Miser sur les nouvelles technologies**

Il est aujourd'hui primordial d'intégrer à la politique de coopération l'indispensable rupture économique que permet la technologie numérique. Le ministère pourrait encourager la production à l'échelle locale en encourageant les investissements par la mobilisation de fonds nationaux aidés sur place par des financements internationaux. La décentralisation des guichets est à l'ordre du jour pour tous les intervenants et permettrait, en concertation, de soutenir la production d'un nombre accru de films dont pourraient émerger chaque année quelques films de cinéma choisis en fonction de leur qualité artistique et qui seraient kinéscopés pour leur exploitation dans les salles françaises.

### **La convergence vidéo-film est une chance pour le Sud.**

Les nouvelles possibilités ouvertes par le numérique sont considérables et laissent envisager dans un avenir proche une meilleure maîtrise des coûts de production et de distribution des films pour une bonne qualité technique. La convergence entre la vidéo et le film peut faciliter par la baisse de coûts qu'elle implique la rentabilité de la production d'images endogènes mais constitue aussi un saut technologique plus aisé à réaliser qu'en Occident. Paradoxalement, comme on peut l'observer par exemple pour le téléphone portable face aux déficiences des infrastructures de télécommunications, les faiblesses d'équipements jouent en faveur d'une mise à jour plus rapide des technologies : on n'est pas ralenti par l'amortissement d'équipements en place ou l'adaptation des formats, ni par une baisse temporaire de qualité.

Il s'agit cependant d'une évolution plus que d'une révolution. Les avancées technologiques sont permanentes et rapides, difficiles à gérer en termes d'investissement. Les gains opérés sont ainsi relativisés par le coût d'achat des matériels et leur rapide obsolescence.

Dans quel délai le numérique va-t-il remplacer le film ? La projection numérique a l'immense avantage de pouvoir se répéter sans que le film ne se détériore. Il s'agit cependant de rééquiper les plus de 100 000 écrans du monde entier (on en prévoit 125 000 en 2005). La qualité de la pellicule n'a cessé de s'améliorer et son remplacement par le numérique ne signifie pas encore le maintien de cette qualité. Les équipements de post-production numérique sont encore très onéreux. C'est pourquoi l'industrie du film se concentre pour le moment davantage sur la numérisation des processus que sur celle du résultat final : cette étape (digital intermediate) permet d'adapter peu à peu l'ensemble du secteur aux nouvelles technologies et cherche à harmoniser la progression de l'ensemble de la chaîne, de la production à l'exploitation.

Selon la firme Kodak (présentation au Forum vidéo de Lagos en juin 2002), dans cinq ans le « digital intermediate » sera universellement adopté et accepté par les grands Studios américains. Par contre, la projection entièrement numérique ne disposera que de 5 à 7000 écrans dans le monde. Les cinémas utiliseront des projecteurs numériques pour la publicité et tous les films encadrant le spectacle (sport, concerts, courts métrages de distraction), mais pas encore pour le film, lequel aura encore fait des progrès en qualité.

Toujours selon Kodak, les pays économiquement émergents pourront faire le saut plus rapidement vers le tout-numérique, mais elle insiste sur le fait que la projection numérique exigera pour se généraliser dans le monde une solution technologique qui ne diminue pas la qualité de projection, et donc supérieure à la vidéoprojection sur grand écran.

Aujourd'hui, avec moins de 15 000 euros, une salle peut s'équiper d'un appareil de projection numérique sur grand écran et pallier les insuffisances techniques des vieux projecteurs 35 mm et la détérioration des films. Cette solution est d'autant plus intéressante pour des productions de films en vidéo numérique que le coût du kinéscopage d'un film tourné en numérique, pour une diffusion en celluloïd en salle, reste très important.

De même, pour moins de 10 000 euros, un cinéaste peut s'équiper d'une caméra numérique et d'une table de montage lui permettant de réaliser des films de qualité. « Pourquoi faire du 35 mm sur un marché où il n'y a plus de salles ou de labs ? » demandait le réalisateur Balufu Bakupa-Kanyinda au Forum de Lagos.

Il ne s'agit cependant pas de tourner définitivement et brutalement le dos au celluloïd : l'état actuel des techniques fait que l'image numérique manque encore de profondeur de champ, aplatit les décors, colore les peaux de reflets indésirés, confère au film une connotation téléfilm pouvant nuire à sa reconnaissance en tant qu'œuvre de cinéma.

Dans ce contexte, la qualité du conseil technique, non seulement en termes de choix entre les matériels sur le marché mais aussi en termes de perspective et de prospective, est essentielle pour optimiser les investissements : les interlocuteurs de l'évaluation en sont très demandeurs, tant dans les pays anglophones que francophones. Beaucoup d'erreurs ont été faites, par l'achat de matériels obsolètes ou au contraire trop sophistiqués. Une commission de professionnels pourrait être créée qui réponde aux questions posées par les interlocuteurs. Ces réponses pourraient être reprises sur internet pour une plus large diffusion.

Une coordination avec l'Agence internationale de la Francophonie serait à rechercher, qui a fait le choix de faciliter l'exploitation des films en support numérique et d'agir pour la numérisation des films du patrimoine, dans un but à la fois de conservation, de sauvegarde et de diffusion.

De même, une concertation avec les opérateurs privés peut apporter des perspectives de développement : lorsqu'elle voit des débouchés possibles, la firme Kodak développe ainsi des laboratoires avec les partenaires locaux en aidant à la formation. Ce fut le cas au Liban, en Hongrie, en Roumanie.

## **6) Soutenir de façon spécifique les productions pour la jeunesse**

Le faible nombre de productions pour la jeunesse se fait sentir aussi bien dans les demandes exprimées par les instances pédagogiques occidentales qu'en Afrique où des festivals (comme Image et vie au Sénégal) travaillent avec des scolaires et où l'éducation au cinéma pourrait

trouver sa place dans les écoles, afin d'introduire les élèves à la perception d'un cinéma de qualité, mais aussi contribuer à forger une image de soi positive et des repères identitaires.

Des aides spécifiques pourraient être pensées, relayées par les commissions existantes, pour encourager ces productions. Il ne s'agit cependant pas forcément de séparer les projets jeunesse des projets adultes : la tradition du griot qui s'adresse à l'ensemble de la communauté, jeunes et vieux, et doit trouver les mots que tous comprennent en alliant « l'utile et le futile » (Amadou Hampaté Bâ), mais aussi le succès tous publics de films comme « Le Ballon d'or » ou « Keïta, l'héritage du griot », montrent que de bons films pour la jeunesse peuvent aussi bien convenir à un public adulte.

Il s'agirait donc plutôt d'incitations permettant à de telles productions de plus facilement émerger : concours de scénarii, financements complémentaires, quotas d'attribution, etc.

Le cinéma d'animation, qui a déjà accès au Fonds Sud, pourrait bénéficier d'une ligne particulière respectant ses spécificités.

L'encouragement de programmations jeunesse dans les festivals contribuerait également à identifier un genre et à en rassembler les acteurs.

## **7) Appliquer la décentralisation prévue**

Elle est délicate.

D'une part, une centralisation des prises de décision à Paris est perverse : les pressions sont ciblées sur les personnes de la commission et l'accusation de « copinage », souvent évoquée par les interlocuteurs de l'évaluation, est logique. Les cinéastes ayant fait leurs preuves seront privilégiés, au détriment de l'émergence de jeunes cinéastes. À cet égard, un quota annuel de premiers films pourrait corriger la tendance.

D'autre part, une décentralisation dans les pays du Sud laisse craindre elle aussi des jeux de pressions locales encore plus difficiles à gérer, en plus d'un certain saupoudrage des aides. C'est ainsi que certains cinéastes pourraient être réservés si venaient à être appliquées les stipulations du rapport de présentation du précédent FSP prévoyant « une forte implication de nos services à l'étranger qui seront désormais responsables de la sélection des scénarii au travers de commissions locales et régionales créées à leur initiative », avant transmission à la DATC pour passage en commission de l'ADC Sud.

La décentralisation reste cependant la condition d'un ancrage accru de la politique de coopération envers les productions locales. Pour ne pas donner trop de pouvoir à des administrateurs locaux, des garde-fous peuvent être aménagés en assurant la transparence des décisions par l'obligation d'argumenter les rejets et les acceptations dans un rapport rendu public, et en offrant une possibilité de recours par transmission directe (par exemple : parrainage du projet par au moins trois recommandations de réalisateurs de la ZSP ayant déjà réalisé un long métrage).

## **8) Garantir l'équité des décisions**

La création de commissions pour l'attribution des fonds est un gage d'équité mais suppose :

- la transparence des décisions par l'obligation d'argumenter les rejets et les acceptations dans un rapport rendu public,

- une composition métissée intégrant à parité des protagonistes des pays de la ZSP afin d'équilibrer les regards (il ne suffit pas d'un individu dans une commission pour équilibrer la vision, car cet individu ne doit pas être une voix unique ou porter seul le poids de la légitimation des décisions : une véritable parité implique la restauration d'une diversité de vision au Sud aussi, et le rééquilibrage global des sensibilités),
- une rotation des membres suffisamment fréquente pour éviter les situations de pouvoir.

Si les critères artistiques doivent dominer dans les commissions, il importe de considérer que les esthétiques sont différentes selon les cultures. Dans tous les cas, l'exigence de rigueur ne peut conduire à la rigidité.

# I. INTRODUCTION

## I.1 Champ de l'évaluation

La présente évaluation rétrospective a été demandée par le ministère français des Affaires étrangères (Direction générale de la coopération internationale et du développement - DGCID) et porte sur l'ensemble de la coopération française en matière de cinéma.

De nombreux acteurs français et institutions contribuent à soutenir le cinéma des pays de la Zone de Solidarité Prioritaire (ZSP). Concernant l'aide publique, elle passe principalement par deux canaux qui sont :

- le Centre National de la Cinématographie (CNC), établissement public à caractère administratif, sous l'autorité du ministère de la Culture et de la Communication ; et notamment la Direction des Affaires Européennes et Internationales du CNC (DAEI dans la suite) ;
- la sous-direction Cinéma et coopération audiovisuelle de la Direction de l'Audiovisuel extérieur et des Techniques de Communication (DATC) du ministère des Affaires étrangères (DGCID). Celle-ci résulte du rapprochement des structures des ministères antérieurs des Affaires étrangères et de la coopération, dont chacun disposait d'un budget pour le cinéma.

Ces deux canaux ne sont pas indépendants, puisque le budget du MAE alimente certains des fonds d'aide gérés par le CNC.

Chacune de ces deux structures, CNC / DAEI et DATC, est principalement dédiée à la promotion du film français, auprès du public sur le marché international. Le développement des cinématographies du Sud est une préoccupation seconde de ces structures, abordée autant par *extension* à des pays du Sud, de mécanismes destinés au film français, que par des *approches spécifiques* destinées à ces pays du Sud.

Si la présente évaluation est consacrée uniquement au soutien français aux *cinématographies du Sud*, elle doit tenir compte de la prégnance, dans la politique menée, de cette logique d'extension de la sphère culturelle d'influence française.

L'évaluation traite essentiellement de deux sujets.

- Tout d'abord, elle dresse *un bilan chiffré de l'aide française* sur la période étudiée (1991-2001) et de sa destination.
- En second lieu, elle s'interroge sur l'impact de l'aide française en termes de *professionnalisation du secteur cinéma dans les pays de la ZSP* ; sur les raisons des éventuelles limites quant à cet impact ; sur les mécanismes qui, à en juger par les expériences passées (de la coopération française, ou d'autres expériences), permettraient un impact accru.

Le comité de pilotage, présidé par M. Serge Siritsky de la revue Écran Total, comprend des représentants du CNC / DAEI, de la FEMIS, du Festival d'Amiens, du Festival des Trois Continents de Nantes, ainsi que de la DATC et de la Direction de la Stratégie, de la Prospective et de l'Évaluation du MAE / DGCID.

Entre l'écriture du cahier des charges et le lancement effectif de l'évaluation par le comité de pilotage du 14 juin 2002, l'organigramme de la DATC a été refondu et la ligne hiérarchique de

la coopération cinéma a été remplacée dans son ensemble ; cela a été l'occasion d'un recentrage de la demande d'évaluation sur la seconde question évoquée ci-dessus (l'impact de l'aide sur la professionnalisation du secteur cinéma dans les pays de la ZSP).

Le secteur du cinéma, comme l'ensemble de l'activité culturelle, se caractérise par une grande richesse du débat et de la réflexion. La présente évaluation est une contribution additionnelle à une riche documentation, au sein de laquelle on peut citer les documents suivants, qui intègrent tous une logique évaluative :

- le rapport d'évaluation du GRET (2001) pour le ministère des Affaires étrangères sur la coopération en matière télévisuelle en Afrique subsaharienne ;
- les rapports d'évaluation de Dominique Wallon sur le sujet, pour l'Agence de la Francophonie (novembre 1997) et pour la Commission Européenne (novembre 1996) ;
- le rapport d'inspection interne du ministère de la Coopération (1996) sur l'aide française au cinéma ;
- l'étude de l'association Écrans Nord Sud sur la diffusion du film en Afrique, avec six rapports d'études de cas au Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Niger, Sénégal, Tunisie (2000) ;
- des travaux universitaires récents comme ceux de Bertrand Millet<sup>14</sup> et de Raphaël Millet<sup>15</sup> ;
- etc.

## 1.2 Méthodologie de l'évaluation

La réalisation de l'évaluation a été confiée au cabinet evalua (Frédéric Lefebvre-Naré, chef de projet ; Lucie Pothin, consultante junior), associé à Olivier Barlet, directeur de la rédaction d'Africultures, et à Paulin Yameogo, directeur de l'agence de communication Nouvel Horizon.

L'évaluation a commencé en juillet 2002 par des études (interviews, recueil d'informations) au Sénégal, au Burkina Faso, au Nigeria à l'occasion du Festival du Cinéma et de la Vidéo de Lagos, au Cameroun à l'occasion du Festival Écrans Noirs.

Le bilan chiffré de la coopération a été réalisé essentiellement en septembre 2002 à partir de données fournies par le personnel de la DATC (bases de données de gestion, historiques des décisions du Fonds Sud et de l'ADC Sud, rapports de présentation des projets FSP, etc.).

Les évaluateurs ont réalisé des entretiens en France avec différents acteurs de la coopération et de la filière principalement en septembre et octobre 2002. Ils ont eu une réunion de discussion avec des attachés audiovisuels et d'autres agents du MAE à l'occasion d'un séminaire des attachés audiovisuels à Paris en septembre 2002.

Parmi ces entretiens, certains ont été menés à l'occasion des festivals de Cannes, Namur et Amiens. À l'occasion du festival d'Amiens et sur l'aimable invitation de son directeur M. Jean-Pierre Garcia, une réunion-discussion a été organisée pour l'évaluation avec des producteurs et des réalisateurs.

Un questionnaire de synthèse a également été diffusé par e-mail sur la liste Afrique-cinéma.

La liste des personnes rencontrées, ainsi que la synthèse des réponses au questionnaire, figurent en annexe de ce rapport.

<sup>14</sup> Mémoire de maîtrise *L'Europe, l'Afrique et le cinéma : les enjeux d'une coopération accrue*, Institut d'Etudes Européennes - Université Paris 8, 2001.

<sup>15</sup> *(In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France*, p. 147 in *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique*, L. Creton (dir.), Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1998.

## 2. LE DISPOSITIF DE COOPÉRATION FRANÇAIS EN MATIÈRE DE CINÉMA

### 2.1 Le dispositif institutionnel

#### 2.1.1 Le MAE

L'actuel Ministère des Affaires Étrangères (MAE) rassemble les services qui étaient, avant 1999, ceux du MAE d'une part, du ministère de la Coopération d'autre part.

Actuellement, les services chargés de la promotion du film français (ex-Bureau du film français au sein du MAE) et du film du Sud (ex-Bureau du Cinéma de la Coopération) sont réunis au sein de la sous-direction Cinéma et coopération audiovisuelle de la Direction de l'Audiovisuel extérieur et des Techniques de Communication (DATC), composante de la DGCID.

Dans le passé, le MAE, à côté d'une importante activité de promotion du film français à l'étranger, consacrait sur Titre IV divers financements au cinéma du Sud, dont le plus important était sa contribution annuelle de 4 MFF au Fonds Sud Cinéma géré par le Centre National du Cinéma (CNC). Les évaluateurs n'ont pas cherché à reconstituer l'ensemble des autres aides accordées par le MAE avant 1999 (les acteurs s'accordant pour estimer leur volume total modeste par rapport à l'action du Ministère de la Coopération, par ailleurs seul compétent pour l'aide aux pays du « champ »).

Au Ministère de la Coopération, le positionnement institutionnel de l'aide au cinéma a évolué au cours de la période étudiée. Son rattachement à l'univers des « médias », dans la seconde moitié de la décennie, l'a intégré à la Direction chargée de la coopération institutionnelle :

*Il y a eu toute une série de bureaux différents dans l'histoire du Ministère. Le cinéma a été section, sous-direction ... (...) Différentes structures existaient pour le cinéma, l'audiovisuel, la presse écrite et les radios ... Il y avait une forte synergie entre nos appuis à la télévision, qui est un secteur en forte expansion, et nos appuis au cinéma. Nous avons donc souhaité regrouper l'ensemble au sein d'un bureau qui s'appelle « bureau des Médias » et qui coiffe tout à la fois le cinéma, la télévision, la radio, la presse écrite, ainsi que tout ce qui est environnement institutionnel des médias en Afrique. (Interview de Frédéric Bontems, responsable du bureau des Médias, in Le Film Africain n°21, reprise dans la 1ère édition de Sous l'arbre à palabres, 1996).*

Les financements utilisés par le Ministère de la Coopération se sont inscrits pour l'essentiel sur le Titre VI, sous forme d'un projet FAC approximativement annuel. Ce projet couvrait selon l'année soit le seul cinéma, soit l'ensemble cinéma et audiovisuel.

Les financements inscrits sur ce FAC comprenaient :

- une « aide directe » à la production de films du Sud, devenue à la fin des années 90 « l'ADC Sud » (Aide au développement des cinémas du Sud).
  - Le montant maximal actuel de l'ADC Sud est de 900 kFF. L'aide directe avait au milieu de la décennie un plafond analogue de 1 MFF<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Rapport de la mission d'audit et de contrôle de 1996, § 2.3.

- diverses aides à la formation, aux festivals, à la diffusion ;
- une contribution annuelle au Fonds Sud Cinéma. Il est cependant arrivé que cette contribution soit versée sur Titre IV.

Le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Coopération ont également alimenté deux autres fonds gérés par le CNC :

- un fonds d'appui à la production française de documentaires, le Fonds Audiovisuel International (FAVI<sup>17</sup>), devenu FACCID - certains de ces documentaires peuvent être tournés par des réalisateurs du Sud ;
- le « Fonds d'Aide aux Cinématographies Peu Diffusées », aide sélective dont la vocation est de « contribuer à la découverte et à la diffusion commerciale d'œuvres de qualité en provenance de pays dont les cinématographies sont méconnues en France »<sup>18</sup>, par exemple des œuvres aidées par le Fonds Sud.

### 2.1.2 Le CNC

Le CNC est un établissement public administratif sous la tutelle du ministère de la Culture. Son action en lien avec le Sud se manifeste de deux façons :

- par les aides, destinées spécifiquement ou non au Sud, dont le cinéma de ces pays peut bénéficier ;
- par une relation directe avec des institutions homologues ou les ministères de la Culture d'autres pays.

Le CNC gère une grande diversité d'aides aux différents opérateurs économiques de la filière du cinéma (producteurs, distributeurs, exploitants, industries techniques). Ces aides sont financées par un « compte de soutien », lui-même alimenté par les recettes en salle, et surtout par des financements en provenance des chaînes de télévision. Les deux tiers des aides sont « automatiques », indexées sur les entrées en salle : les entrées abondent le compte de chaque producteur, distributeur ..., qui peut réutiliser ce crédit en compte pour financer le film suivant. Pour contribuer à abonder le compte, un film doit avoir reçu l'agrément du CNC. Cet agrément repose sur un système de points qui évalue le caractère « français » du film.

Le tiers restant des fonds est consacré à des aides « sélectives » c'est-à-dire attribuées sur dossier de demande, par des commissions. Trois de ces aides sont destinées à la production : l'aide aux cinématographies en langues étrangères, l'avance sur recettes (pour des films en français), et le Fonds Sud Cinéma, créé en 1984, dédié aux films de pays du Sud (selon une liste très large). Trois autres aides sélectives sont destinées à la diffusion en France ; l'aide aux cinématographies peu diffusées, également créée en 1984, et deux aides sélectives à la distribution, l'une attribuée film par film, l'autre sur présentation d'un programme annuel.

Certaines de ces aides sont alimentées, non par le compte de soutien, mais par le budget du Ministère de la Culture ; c'est le cas du Fonds Sud et de l'aide aux cinématographies peu diffusées, deux dispositifs cofinancés par le MAE.

<sup>17</sup> « Le FAVI est une structure de coordination qui réunit le Ministère de la Culture (CNC et Département des Affaires Internationales), le Ministère des Affaires Étrangères, le Ministère de la Coopération et le Fonds d'Action Sociale (FAS), chacun disposant de son budget propre ». *Sous l'arbre à palabres* 1<sup>ère</sup> édition (1996), p. 30.

<sup>18</sup> Source site du CNC.

Pendant la première moitié de la décennie, les fonctions de directeur général du CNC ont été occupées par Dominique Wallon. Celui-ci a voulu impulser pour le CNC, gestionnaire du Fonds Sud et institution la plus engagée financièrement dans cette aide, une politique de coopération proprement dite, appuyée sur le ministère des Affaires étrangères, et basée sur une relation entre États - alors que la Coopération appuyait le cinéma par une relation individuelle avec les cinéastes.

Cette politique de coopération s'est traduite par un accès croissant de films du Sud aux mécanismes de droit commun de financement du cinéma français :

- Le MAE a signé, sous l'impulsion du CNC, des « accords de coproduction » avec 44 pays dont le Burkina Faso en 1991, le Sénégal, le Cameroun, la Guinée, la Côte d'Ivoire (soit cinq pays subsahariens), la Tunisie, le Maroc, le Liban, l'Égypte, ...
- En 1993, trois réalisateurs africains, Cheick Doukouré, Bassek Ba Kobhio, Idrissa Ouedraogo, ont obtenu l'avance sur recettes - normalement destinée aux films en français. Pour cela, les langues des pays francophones ont été assimilées à la langue française (Tiläï, d'Idrissa Ouedraogo, était entièrement tourné en mooré)<sup>19</sup>. D'autres réalisateurs du Sud obtiendront cette aide dans la suite, par exemple en 1997, Henri Duparc ou Pierre Yameogo.
- Par ailleurs, l'aide aux cinématographies peu diffusées, destinée essentiellement à des pays du Sud, ayant bénéficié de 1991 à 1993 à 12 films africains, à l'initiative des distributeurs, la moitié ont obtenu une aide sélective additionnelle sur proposition de la commission *ad hoc* du CNC.

La principale aide accessible aux cinémas du Sud reste, en volume, le Fonds Sud Cinéma, d'autant qu'il ne fournit pas une avance mais une subvention, dont le montant maximal est de 1 MFF.

Cette subvention est payée par règlement de factures de prestataires en France, à l'origine uniquement pour la post-production ; une partie des factures peuvent désormais correspondre à la phase de production.

Dans ses relations avec les institutions des pays du Sud, la politique du CNC continue à être la promotion du « modèle français » à l'étranger, y compris au Sud :

*Le meilleur exemple, c'est le Maroc où ils ont calqué leur système de soutien au cinéma exactement sur le modèle français. Les pays où il n'y a pas de billetterie [unifiée ou contrôlée], ça ne marche pas. Il y a un peu un côté assistanat, mais dans le bon sens du terme. Il faut vendre notre système en montrant qu'il est mieux que les autres. Des tas de pays disent [avoir] deux univers séparés, télévision et cinéma, et regardent avec envie notre cas. (Interview d'un agent du CNC).*

### **2.1.3 Les multilatéraux**

Les deux autres financeurs importants du cinéma des pays de la ZSP sont l'Union Européenne (Fonds Européen de Développement) et l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie. La France est au demeurant le premier financeur aussi bien de l'AIF que du FED (à hauteur de 25% de ce dernier) ; et, parmi les États membres de l'OIF comme parmi les États membres de l'UE, la France est sans doute le principal promoteur du soutien de ces structures à l'activité cinématographique. Cependant, au plan du fonctionnement institutionnel et quotidien, ces deux bailleurs multilatéraux sont pleinement indépendants de la DATC comme du CNC.

<sup>19</sup> Selon Dominique Wallon, interview in Le Film Africain, novembre 1994.

## *L'Union Européenne (Fonds Européen de Développement)*

L'intervention de la Commission Européenne en faveur du cinéma des pays ACP a commencé avec la convention de Lomé (à partir de 1986) qui comprenait un volet « coopération culturelle », a pris de l'ampleur à partir de 1989 (premier long métrage financé sur FED, au titre du PIN Mali : Ta dona d'Adama Drabo) et surtout à partir de 1993 environ.

Elle s'est organisée différemment avant et après le 1<sup>er</sup> janvier 2000.

Avant 2000, l'instruction des dossiers d'aide au cinéma était assurée directement à Bruxelles, et ne semblait pas bénéficier d'un statut institutionnel très clair ou de fonds dédiés :

*[Le] choix (...) en faveur de la production cinématographique (...) s'est fait implicitement et n'a pas été argumenté et explicité. (...)*

*Aucun document public ne précise, à l'attention des porteurs de projets, les conditions d'accès au soutien du FED, le déroulement de la procédure, ou les critères et modalités de sélection. (Rapport de Dominique Wallon à la Commission européenne).*

Utiliser les fonds dédiés à un État (PIN) - dès lors que la culture, ou spécifiquement le cinéma et l'audiovisuel, figuraient dans ses domaines d'intervention - supposait une demande du gouvernement en question ; utiliser les fonds régionaux (PIR) supposait la demande de deux États de la région. Des fonds « tous ACP » pouvaient également être mobilisés.

*« La complexité administrative et politique du jeu entre ces trois procédures a accru l'impression d'inégalité des chances entre les réalisateurs africains, alors même que l'objectif visé par la souplesse de gestion, était, au contraire, d'atténuer les injustices ». (Rapport de Dominique Wallon à la Commission européenne).*

Au milieu de la décennie, cette aide représentait environ 15 MFF par an (2 Mn €) pour la seule production, après une montée en puissance<sup>20</sup>.

Ce dispositif a connu une crise en 1997-1998 ; un certain nombre de projets de films sont d'ailleurs restés « en panne ».

À compter du 1<sup>er</sup> janvier 2000, la Commission a créé un Programme d'appui aux cinématographies ACP doté de 6 Mn € sur trois ans, composante de la coopération culturelle prévue par l'accord de partenariat ACP-CE de Cotonou (juin 2000) ; celui-ci prévoit à son article 27 la poursuite de la coopération culturelle, sans d'ailleurs mentionner un art ou secteur particulier.

La Commission a constitué pour ce programme une Mission d'Assistance Technique (MAT), confiée au festival d'Amiens. La MAT est chargée de recevoir les dossiers de demande de financements, de les instruire, de consulter des lecteurs, de rédiger sa propre fiche d'analyse, de présenter le projet au comité de sélection, auquel elle assiste. Elle prépare ensuite les contrats mais n'assure pas elle-même la gestion des fonds, ceci était fait directement par l'unité financière d'EuropeAid. La commission décisionnaire est composée de 4 personnes dont deux européens et deux de pays ACP.

<sup>20</sup> Selon Dominique Wallon, Rapport à l'AIF, novembre 1997 : 14,2 MFF en 1994, 17,2 MFF en 1995, 19,4 MFF en 1996, « non significatif » en 1997 où « l'intervention du FED [a] été presque totalement suspendue (...) en raison des retards de mise en place de la convention de Lomé V ». En fait, ce blocage s'est prolongé les deux années suivantes. Selon le rapport, également de Dominique Wallon, à l'Union Européenne : le total des engagements durant le 7<sup>e</sup> FED - de 1991 à 1995 - est de 9,51 millions d'Ecus, soit en moyenne 1,9 millions d'Ecus par an. Mais ces chiffres sont à prendre avec précaution (a priori surestimés) car il ne s'agit pas des engagements financiers effectifs, mais seulement de ceux signés. 88% ont été consacrés au financement de la production et 12% à 8 autres actions (FESPACO, FEPACI, SAFF - Festival du Film d'Afrique Australe de Harare, festivals en Europe, etc.). L'immense majorité des films financés est issue de l'Afrique francophone : ce sont pour la plupart des longs-métrages ou des documentaires.

L'aide de l'UE / FED est une aide film par film. En d'autres termes, elle finance essentiellement la production.

L'aide accordée à un film va de 100 000 à 400 000 Euros pour un long métrage (0,66 à 2,6 MFF), et il y a des exemples de financements plus élevés sur la période étudiée<sup>21</sup>. Bien que ce plafond soit le plus élevé de ceux prévus par les différents fonds et bailleurs, il s'agit d'une somme modeste au regard du dimensionnement des projets financés par ailleurs sur Fonds Européen de Développement. La responsable de cette aide au sein des services de la Commission, interviewée en 2002, constate d'ailleurs qu'il reste possible de financer des actions cinéma en utilisant des reliquats du 7<sup>ème</sup> FED (qui courait en principe de 1991 à 1995).

Cette orientation en faveur de la production semble plus être un fait acquis qu'un choix stratégique. Conformément aux orientations générales de l'Union Européenne quant aux pays ACP, en faveur du « renforcement des capacités », la Commission serait tout à fait disposée à financer des actions de *formation*, et aurait la possibilité de mobiliser pour cela des budgets additionnels (fléchés « formation » et non « culture »). C'est sans doute le manque de relais dans les pays du Sud et de relations directes avec les milieux de l'audiovisuel qui freine la mise en place de telles actions.

De la même façon, la Commission serait disposée à intervenir sur la *distribution*, de concert avec les deux autres bailleurs (cf. 3.5 *infra*) :

*Ça fait un an qu'on piétine avec le Ministère, la Francophonie... Je suis un peu déçue que les professionnels ne soient pas capables de nous donner leurs besoins : nous, on a l'argent, mais on n'est pas des professionnels ; on [ne peut rien faire] sur la distribution si ça ne les intéresse pas ! [Représentante de la Commission]*

### **Agence intergouvernementale de la Francophonie**

*Le programme image : développer la production audiovisuelle des pays du Sud.*

*Le programme « image », dont le principal instrument est le Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud, a pour objectifs de :*

- promouvoir la création audiovisuelle (cinéma et télévision), dans les pays du Sud et favoriser la coopération entre pays francophones,*
- favoriser le développement d'une production privée, indépendante et économiquement viable,*
- soutenir la diffusion de la production audiovisuelle du Sud, sa mise sur les marchés, sa promotion et son accès aux circuits de distribution.*

*in « Les arts rapprochent les hommes », AIF*

#### • Le Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud

« Le Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud, créé en 1988, est placé sous la responsabilité conjointe de l'Agence intergouvernementale de la francophonie et du Conseil international des radios et télévisions d'expression française (Cirtef)<sup>22</sup> »

<sup>21</sup> Le montant des aides variait par exemple, en 1995, de 143 000 Ecus à 590 000 Ecus par film (1 Ecu = 1 Euro), selon le rapport de Dominique Wallon à la Commission.

<sup>22</sup> Source AIF (site web, compte-rendus des commissions ...).

Son objectif de départ était la densification de la production audiovisuelle des pays francophones du Sud dans la perspective d'alimenter la « fenêtre » TV5, puis la production d'images qui pourraient circuler dans les autres pays francophones (cinéma et télévision).

La réglementation du Fonds a été réformée au second semestre 1999 pour inclure l'aspect de mise en marché et en particulier la volonté de :

- produire le plus possible localement pour un marché national voire régional et favoriser plus la coproduction sud / sud que nord / sud ;
- travailler plus sur le développement d'une industrie de la production audiovisuelle dans les pays francophones du Sud.

Les aides du Fonds peuvent intervenir à différents niveaux de la production :

- aide au développement du film (avant le tournage, réécriture du scénario, montage financier, repérage) = 5% du Fonds.
- aide à la production = 80% du Fonds.
- aide à la postproduction ( finition du film) = 15% du Fonds.

Ce Fonds a été doté d'environ 17 millions FF par an à partir de 1993, après une rapide montée en puissance au début de la décennie<sup>23</sup> ; de 2,5 Mn € soit 16,4 MFF en 2002. Environ 30% de cette enveloppe vont au cinéma, le reste à des productions destinées à la diffusion télévisée.

Le montant maximal de l'enveloppe accordée à une production cinématographique est de 700 kFF.

#### • Les autres actions

Le financement par l'AIF d'autres actions que celles de production (donc hors Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud) s'est élevé à 1 Mn € en 2002. Il a concerné :

- participation de sociétés de production du sud aux marchés du film (MIPTV Cannes, MIPCA Ouagadougou, etc.) pour les mettre en contact avec des acheteurs,
- ateliers de réécriture de scénarii « Sud écriture » à partir d'une structure tunisienne, cofinancés avec le CNC, depuis 1997 (permettre chaque année à une douzaine de scénarii de longs métrages d'être retravaillés avec des conseillers),
- actions de soutien aux efforts de certains pays dans l'élaboration de plans de relance de la production audiovisuelle nationale : mise à disposition d'expertise du sud (diagnostic, élaboration de solutions réglementaires, structurelles... identification de besoins de formation, etc.). Exemples au Bénin ou Togo.

L'AIF consacre au total, actuellement, environ 7% de son budget total à l'image (cinéma et audiovisuel), ce qui traduit une forte priorité accordée à ce secteur en ligne avec les objectifs généraux de l'AIF.

<sup>23</sup> Par ailleurs, comme le note le Rapport de la mission d'audit et de contrôle du Ministère de la Coopération, de 1996, des crédits liés français de 8 MFF ont été mis en place auprès de l'ACCT en 1994, suite à un engagement pris au sommet de Chaillot ; ils devaient abonder un fonds interministériel « de soutien à la diffusion du cinéma francophone ». Ces fonds n'ont en majorité jamais été engagés, selon le rapport de 1996. Ils ne sont pas pris en compte dans la présente évaluation.

## 2.1.4 Les autres sources de financement

Si les 4 principales sources de financement pour les cinématographies de la ZSP sont le MAE, le CNC, l'AIF et l'UE,

*cela ne signifie pas que les autres interventions ne sont pas sans importance, mais leur impact est généralement plus fort en termes qualitatifs, aides intervenant à des phases délicates du processus de production (scénario, développement, finition), soutien à la distribution et la promotion des films, accompagnement au long du projet ... qu'en termes purement quantitatifs<sup>24</sup>.*

Il existe un assez grand nombre de guichets. Ils sont répertoriés dans les éditions successives de *Sous l'arbre à palabres*. On citera en particulier :

- le Fonds d'Action Sociale (FAS) aux travailleurs immigrés et à leurs familles, dont le service audiovisuel disposait d'une ligne budgétaire d'environ 6 MFF pour des aides à la production<sup>25</sup> ; il est aujourd'hui devenu le FASILD ;
- les Fondations privées, notamment la Fondation néerlandaise Hubert Bals, la fondation suisse MonteCinemaVerita ou la Fondation française Gan pour le cinéma.

Ces différents guichets accordent des montants unitaires moindres aux projets de films, mais visent un effet de levier auprès des grands bailleurs.

Dans le même esprit d'amorçage, plusieurs fonds, bourses ou dispositifs spécifiques sont consacrés à l'aide à l'écriture, ou à l'aide aux courts métrages, avec naturellement des montants unitaires et globaux plus modestes au regard des aides des grands bailleurs.

Par ailleurs, les chaînes de télévision jouent un rôle important par leurs préachats ou coproductions. Mais alors qu'Arte s'investit de façon accrue pour les cinémas du Sud, Channel 4 au Royaume-Uni et ZDF en Allemagne, autrefois plus actives, ont pris d'autres orientations. Les préachats de Canal + sont eux aussi de plus en plus difficiles à obtenir. La question de la diffusion TV des films et de ses retombées financières est traitée plus loin dans ce rapport.

## 2.2 Volume et affectation de l'aide française

*L'évaluation portant sur la période antérieure au 1er janvier 2002, le comité de pilotage et les évaluateurs ont choisi le franc français (6,55957 FF = 1 €) comme unité de compte. Les données présentées dans cette partie sont donc exprimées en francs français.*

### 2.2.1 Vue d'ensemble (1991-2001)

#### *Ventilation par type d'aide, sur l'ensemble de la période*

Le schéma ci-dessous présente un récapitulatif des financements français destinés au cinéma des pays de la ZSP.

Ils représentent en moyenne 18 MFF par an pendant la période d'étude.

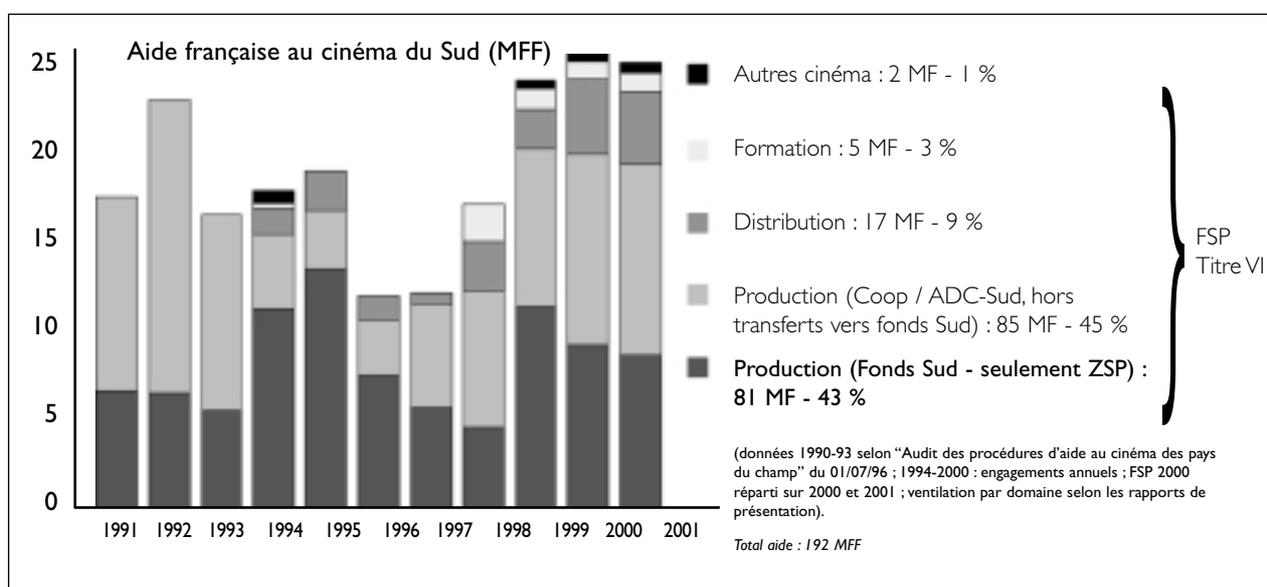
<sup>24</sup> Rapport de Dominique Wallon pour l'AIF.

<sup>25</sup> *Sous l'arbre à palabres* 1<sup>ère</sup> édition (1996), p. 33.

Pour apprécier l'importance de ce montant, quelques points de comparaison :

- chargé de ce financement, le Bureau du cinéma dans la configuration actuelle (après fusion MAE-Coopération) compte trois personnes ;
- la coopération télévisuelle est chiffrée par le GRET à 15 MFF par an, assistance technique incluse, sur la période 1995-2000 pour l'Afrique subsaharienne (qui est aussi la principale destination des financements cinéma) ;
- l'action audiovisuelle extérieure de la France représente de l'ordre d'un demi-milliard de francs par an pour la télévision : CFI et TV5 ; dont nous estimons<sup>26</sup> que, depuis cinq ans, entre 1 et 2 MFF annuels bénéficient au cinéma sous forme d'achats de droits.

On ne prend ici en compte que les crédits « cinéma » et non « audiovisuel », en se basant pour la répartition des crédits du FAC / FSP entre ces deux volets, sur les rapports de présentation des FAC / FSP. La destination réelle des dépenses - qui peut être quelque peu différente - est étudiée de façon détaillée dans la suite de cette partie, pour les années sur lesquelles l'information est disponible.



<sup>26</sup> Dans l'attente de données de la part de CFI.

### *Répartition par type d'aide pour les années récentes (1999-2001)*

Le tableau suivant cumule les données portant sur les 4 canaux de dépense qui seront détaillés dans la suite (FSP, ADC-Sud : ligne 393 et ligne 394, et Fonds Sud), consolidées pour les années 1999, 2000 et 2001. Ces années sont celles pour lesquelles nous avons pu déterminer pour chacun des canaux la nature des actions financées<sup>27</sup>.

	1999	2000	2001	1999-2001	Part
Aide à l'écriture	440 000	300 000	220 000	960 000	2 %
Aide à la finition		400 000		400 000	1 %
Collections			762 490	762 490	1 %
Copies	528 788	725 694	726 746	1 981 228	3 %
Etudes et publications	266 168	351 520		617 687	1 %
Festival	832 000	1 728 332	988 771	3 549 103	6 %
Formation	1 067 724	1 429 807	941 307	3 438 838	6 %
Lecture scénarii			82 879	82 879	0 %
Missions (Yole)	183 000	249 000	252 900	684 900	1 %
Production et post-production (y.c. ligne 393)	14 512 500	13 943 407	15 462 077	43 917 984	77 %
Sous-titrage	57 326	299 691	84 551	441 567	1 %
Inconnu	310 499	6 499	9 500	326 498	1 %
<b>Total</b>	<b>18 198 005</b>	<b>19 433 948</b>	<b>19 531 221</b>	<b>57 163 174</b>	<b>100 %</b>

<sup>27</sup> Les subventions de la ligne 393 du CNC (achat de droits non commerciaux et location) ont été incluses dans la rubrique Production et post-production.

### *Ventilation par pays pour les années récentes (1999 à 2001)*

Le tableau suivant cumule les données portant sur les 4 canaux de dépense (FSP, ADC-Sud : ligne 393 et ligne 394, et Fonds Sud), consolidées pour les années 1999, 2000 et 2001. Ces années sont celles pour lesquelles nous disposons du détail géographique pour chacun des canaux.

	1999	2000	2001	1999-2001	Part
Afrique du Sud	0	1 500 000	300 000	1 800 000	3 %
Algérie	1 340 000	51 220	500 000	1 891 220	3 %
Angola	760 499	0	500 000	1 260 499	2 %
Bénin	0	590343	650 000	1 240 343	2 %
<b>Burkina Faso</b>	<b>618 805</b>	<b>2 403 804</b>	<b>1 397 478</b>	<b>4 420 088</b>	<b>8 %</b>
Cambodge	0	0	800 000	800 000	1 %
Cameroun	380 177	187 956	190 000	758 133	1 %
Congo	350 000	0	0	350 000	1 %
Côte d'Ivoire	48 885	300 000	350 000	698 885	1 %
Cuba	700 000	800 000	0	1 500 000	3 %
Éthiopie	0	0	84 080	84 080	0 %
Gabon	0	200 000	414 000	614 000	1 %
Guinée Bissau	68 209	1 036 726	19 721	1 124 656	2 %
Guinée Conakry	1 480 000	467 716	280 000	2 227 716	4 %
Haïti	500 000	185 912	22 262	708 174	1 %
Île Maurice	0	329 986	65 332	395 318	1 %
Inde	0	0	250 000	250 000	0 %
<b>Liban</b>	<b>750 000</b>	<b>700 000</b>	<b>1 200 000</b>	<b>2 650 000</b>	<b>5 %</b>
Madagascar	153 043	141 865	150 069	444 977	1 %
Mali	1 250 000	584 406	35 019	1 869 424	3 %
<b>Maroc</b>	<b>1 400 000</b>	<b>700 000</b>	<b>1 380 000</b>	<b>3 480 000</b>	<b>6 %</b>
Mauritanie	90 000	75 615	1 700 000	1 865 615	3 %
Namibie	0	0	20 000	20 000	0 %
Niger	150 000	40 000	155 034	345 034	1 %
Nigéria	79 123	74 493	65 127	218 743	0 %
RDC/Zaire	255 733	230 000	16 445	502 177	1 %
Rép. Centrafricaine	0	0	700 000	700 000	1 %
<b>Sénégal</b>	<b>100 000</b>	<b>1 840 000</b>	<b>1 894 000</b>	<b>3 834 000</b>	<b>7 %</b>
Tchad	1 404 141	400 000	153 078	1 957 218	3 %
Territoires palestiniens	700 000	750 000	0	1 450 000	3 %
Togo	0	0	250 000	250 000	0 %
<b>Tunisie</b>	<b>850 000</b>	<b>1 700 000</b>	<b>2 150 000</b>	<b>4 700 000</b>	<b>8 %</b>
Vietnam	0	400 000	50 000	450 000	1 %
Zimbabwe	0	0	800 000	800 000	1 %
Sud	1 254 391	585 739	179 365	2 019 495	4 %
Monde	4 501	30 850	782 890	818 242	1 %
<b>France</b>	<b>1 178 000</b>	<b>1 720 280</b>	<b>1 139 014</b>	<b>4 037 297</b>	<b>7 %</b>
Inconnu	2 332 500	1 428 748	884 500	4 645 748	8 %
<b>Total</b>	<b>18 198 005</b>	<b>19 455 661</b>	<b>19 527 412</b>	<b>57 181 078</b>	<b>100 %</b>

Les pays qui reçoivent l'aide totale la plus importante, en volume, pour leur cinématographie nationale, sont le Burkina Faso et la Tunisie (8% chacun), le Sénégal (7%), le Maroc (6%) et le Liban (5%).

## **2.2.2 Les financements gérés en direct par le MAE au titre du FSP (engagements de mai 1998 à mai 2002)**

La majorité des fonds alloués au titre du FSP audiovisuel sont versés au CNC qui en assure la gestion. Ils apparaissent plus loin (2.2.3 et 2.2.4).

Les tableaux suivants décrivent l'usage de la partie des fonds FSP gérés en direct par le Bureau de la Coopération cinématographique avec l'appui de la cellule de gestion de la DATC. Ces tableaux présentent les engagements sur le FSP audiovisuel durant la période de mai 1998 à mai 2002, c'est-à-dire les trois projets n° 98001500, n° 99000200 et n° 00001300 (années pour lesquelles des tableaux de suivi ont pu nous être fournis par la cellule de gestion).

Dans le suivi de gestion de la DATC, la typologie des actions est la suivante :

- pour le FSP 98 : transferts financiers, cinéma (subdivisé en : études, formation, missions d'experts) et audiovisuel (transferts financiers, formation) ;
- pour les FSP 99 et 00 : cinéma (transferts financiers, fournitures, études, formation, missions d'experts) et audiovisuel (transferts financiers, formation).

Nous avons sélectionné les aides au cinéma et avons reclassé les actions selon la typologie suivante :

- festival (classé par pays où se tient le festival),
- production (subventions attribuées et gérées par les SCAC),
- formation (classée par pays où se tient la formation ou dans *Sud* si les formations ont lieu en France et sont destinées aux ressortissants de plusieurs pays),
- collection (collection de courts métrages en DVD et de longs métrages en 35 mm, pour diffusion dans les CCF et le secteur non commercial),
- missions (données financières issues du système « Yole » : frais liés aux déplacements d'agents du ministère),
- études et publications,
- lecture de scénarii (par des lecteurs professionnels en amont des commissions d'attribution des aides).

Le tableau ci-dessous présente ces aides ventilées **par type d'action, et par pays bénéficiaire** :

Somme Montant	Type d'action								
	Festival	Production	Formation	Collection	Mission (yole)	Études et publications	Lecture scénarii	Inconnu	Total
Afrique du Sud		300 000							300 000
Algérie		550 000							550 000
Angola		250 000							250 000
Bénin		150 000							150 000
Burkina Faso	835 536	810 000	1 518 844						3 164 280
Cameroun	540 033		251 163						791 196
Centrafrique		350 000							350 000
Côte d'Ivoire	150 000	350 000							500 000
Île Maurice			330 000						330 000
Liban		200 000							200 000
Madagascar		20 000							20 000
Maroc		530 000							530 000
Mauritanie		350 000							350 000
Mozambique		39 357							39 357
Namibie		20 000							20 000
Niger	40 000	100 000							140 000
Sénégal	38 013	500 000							538 013
Sud (plusieurs pays)			2 342 715						2 342 715
Monde				762 490					
France	3 459 581	3 000			684 900	364 700	114 583	250 000	4 876 764
Inconnu								9 500	9 500
Total	5 063 163	4 522 357	4 442 722	762 490	684 900	364 700	114 583	259 500	16 214 415

Sur les 55 pays de la ZSP, seuls 17 voient des actions financées sur leur territoire par le FSP cinéma.

Le Burkina Faso apparaît comme bénéficiaire de 20% des fonds, et particulièrement de 38% des sommes qui peuvent être rattachées à un pays du Sud particulier. Ce constat peut être relativisé par le fait que certaines actions de formation menés au Burkina Faso, de même que l'organisation du FESPACO, bénéficient également aux cinéastes d'autres pays.

Une catégorie *Monde* a été créée pour les collections de courts et longs métrages qui ne ciblent aucune zone particulière (et sont notamment diffusés au Nord hors de France).

Le Cameroun, qui bénéficie de financements pour le festival Écrans Noirs et d'actions de formation, ne reçoit en revanche sur les FSP 98-99-00 aucune aide à la production employable sur place<sup>28</sup>. Il en est de même pour l'Île Maurice qui bénéficie seulement d'actions de formation.

<sup>28</sup> Les aides à la production payables en France passent par les comptes du CNC, Cf. infra.

Le tableau ci-dessous ventile les mêmes dépenses **par pays et par année**. La colonne de droite présente la répartition des actions par pays bénéficiaire.

Somme Montant Pays bénéficiaire de l'action	Année					Total	Part
	1998 (8 mois)	1999	2000	2001	2002 (5 mois)		
Afrique du Sud				300 000		300 000	2 %
Algérie				200 000	350 000	550 000	3 %
Angola					250 000	250 000	2 %
Bénin				150 000		150 000	1 %
Burkina Faso	300 000		1 505 887	1 097 478	261 015	3 164 380	20 %
Cameroun	190 000	150 000	80 000	100 000	271 196	791 196	5 %
Centrafrique					350 000	350 000	2 %
Côte d'Ivoire	50 000		100 000		350 000	500 000	3 %
Île Maurice			270 000	60 000		330 000	2 %
Liban				200 000		200 000	1 %
Madagascar			20 000			20 000	0 %
Maroc				180 000	350 000	530 000	3 %
Mauritanie				350 000		350 000	2 %
Mozambique					39 357	39 357	0 %
Namibie				20 000		20 000	0 %
Niger			40 000	100 000		140 000	1 %
Sénégal				500 000	38 013	538 013	3 %
Sud (plusieurs pays)	532 300	1 067 724	523 920	179 365	39 407	2 342 715	14 %
Monde				762 490		762 490	5 %
France	520 000	1 178 000	1 680 032	1 139 014	359 719	4 876 764	30 %
Inconnu				9 500		9 500	0 %
<b>Total</b>	<b>1 592 300</b>	<b>2 395 724</b>	<b>4 219 838</b>	<b>5 347 847</b>	<b>2 658 706</b>	<b>16 214 415</b>	

Une nette diversification des pays bénéficiaires apparaît à partir de 2000-01, ce qui va de pair avec une importante augmentation du total des aides engagées chaque année : le MAE (DATC) gère en direct une part croissante (bien que toujours très minoritaire) du FSP, en particulier ce qui concerne les dépenses de production payables au Sud.

La part des dépenses en France (festivals, missions « Yole », études et publications, etc.) semble en retrait depuis 2001.

Le tableau suivant présente les mêmes actions, mais réparties selon le **lieu de dépense**. Ces actions ont pu bénéficier à d'autres pays que celui où a eu lieu la dépense. Dans certains cas, le pays mentionné est le principal pays bénéficiaire, mais l'action a un caractère inter-États.

Le tableau fait apparaître que 60% des dépenses sur ces trois FSP (1998, 1999 et 2000) sont localisées en France. Environ 12% des dépenses (production, mais aussi FESPACO et formation) ont lieu au Burkina Faso, alors que ce pays bénéficie de 20% des aides. La différence s'explique notamment par les financements engagés pour rétribuer des formateurs du Nord (lieu de dépense : France) pour des formations au Burkina.

Somme Montant	Type d'action								Total
	Festival	Production	Formation	Collection	Missions (yole)	Études et publications	Lecture scénarii	Inconnu	
Afrique du Sud		300 000							300 000
Algérie		550 000							550 000
Angola		250 000							250 000
Bénin		150 000							150 000
Burkina Faso	750 000	810 000	326 000						1 886 000
Cameroun	540 033		80 000						620 033
Centrafrique		350 000							350 000
Côte d'Ivoire	150 000	350 000							500 000
France	3 545 117	3 000	3 976 722	762 490	684 900	364 700	114 583	250 000	9 701 512
Île Maurice			60 000						60 000
Liban		200 000							200 000
Madagascar		20 000							20 000
Maroc		530 000							530 000
Mauritanie		350 000							350 000
Mozambique		39 357							39 357
Namibie		20 000							20 000
Niger	40 000	100 000							140 000
Sénégal	38 013	500 000							538 013
Inconnu								9 500	9 500
<b>Total</b>	<b>5 063 163</b>	<b>4 522 357</b>	<b>4 442 722</b>	<b>762 490</b>	<b>684 900</b>	<b>364 700</b>	<b>114 583</b>	<b>259 500</b>	<b>16 214 415</b>

Dans le tableau suivant sont présentés les opérateurs de l'aide française. La notion d'*opérateurs* a certes une signification très variable d'une action à l'autre : certaines actions sont des commandes du MAE pour des réalisations précises (collections par exemple), d'autres sont des subventions à un porteur de projet. Ce dernier sera alors qualifié d'opérateur dans le tableau.

Les financements sont répartis en colonnes par type d'actions. Les opérateurs sont classés dans l'ordre décroissant de leurs interventions dans le cadre de la coopération cinématographique (FSP uniquement). Ce tableau permet de voir la diversité des opérateurs, et met également en évidence les opérateurs réguliers de ces dernières 5 années<sup>29</sup>.

Somme Montant	Type d'action								
	Festival	Production	Formation	Collection	Missions (yole)	Études et publications	Lecture scénarii	Inconnu	Total
<b>Opérateur de l'action</b>									
Festival d'Amiens	1 389 716								1 389 716
FEMIS			859 956						859 956
FESPACO	750 000								750 000
INA			726 900						726 900
Terre Africaine - Ecrans Noirs	540 033		80 000						620 033
Festival des 3 continents	580 000								580 000
Ecrans Nord-Sud			39 407			289 700		250 000	579 107
EICAR			544 960						544 960
ACT Formation			544 525						544 525
Festival d'Angers	50 000		383 809			75 000			508 809
DCN (Burkina)			446 040						446 040
Les Éditions de l'œil				291 990					291 990
MIF Cannes	281 032								281 032
Ateliers Varan			270 000						270 000
Racines Noires	200 000	3 000					57229		260 229
POM Films				251 00					251 000
L'Œil en cascade				219 500					219 500
CIFAP			198 416						198 416
Festival de Clermont-Ferrand	170 000								170 000
CIES (Égide)			158 124						158 124
Festival Intern. du Court Métrage d'Abidjan	150 000								150 000
Festival de Rouen	140 000								140 000
Institut d'Etude Montreuil			130 586						130 586
Images d'ailleurs	109 679								109 679
Festival du film d'environ	100 000								100 000
CNC	85 536								85 536
Festival de Gindou	79 679								79 679
Festival de Ferney Voltaire	79 679								79 679
Bpi Centre Pompidou	70 000								70 000
Cinémas d'Afrique	70 000								70 000
SCAC Port Louis			60 000						60 000
Festival Mémoires des peuples	50 000								50 000
Cinamazonia	49 197								49 197
RECAN	40 000								40 000
Festival Image et Vie	38 013								38 013
Afrique en images	30 000								30 000
MK2		20 000							20 000
SCAC Windhoek		20 000							20 000
SCAC Maputo		19 678							19 678
Lycée de Millau	10 600								10 600
Producteurs Sud		4 459 679							4 459 679
MAE						684 900			684 900
Lecteurs							57 355		57 355
Inconnu								9 500	9 500
<b>Total</b>	<b>5 060 163</b>	<b>4 522 357</b>	<b>4 442 722</b>	<b>762 490</b>	<b>684 900</b>	<b>364 700</b>	<b>114 583</b>	<b>259 500</b>	<b>16 214 415</b>

<sup>29</sup> Quelques opérateurs peuvent apparaître sous plusieurs étiquettes ; ainsi, Gaël Teicher, chargé de l'édition de la collection de courts métrages, apparaît sous les intitulés de ses sociétés POM films et les Éditions de l'œil, pour deux commandes inférieures chacune au seuil de 300 kFF.

### 2.2.3 ADC-Sud : financements sur la ligne 393 du CNC (engagements de 1996 à 2001)

Nous comprenons que cette ligne budgétaire du CNC, alimentée par le MAE et auparavant par le ministère de la Coopération, sert principalement pour le soutien à des œuvres des pays du Sud ou sur les pays du Sud, à travers **l'achat de droits ou la location**.

Les productions subventionnées par les lignes 393 et 394 ne paraissent pas avoir de format imposé, elles peuvent être destinées à la télévision ou au cinéma et être des œuvres de fiction ou des documentaires.

Nous n'avons pas tenu compte des frais de gestion du CNC (783.000 FF sur 1996-1999), du virement pour la commission des cinématographies peu diffusées (500.000 FF en 1996) et du transfert vers le FAVI (150.000 FF en 1999). D'autres dépenses minimales ne concernant pas des œuvres ont également été exclues (services des archives, etc.).

Le niveau de renseignement des tableaux de gestion nous a permis, après des recherches, d'identifier la nationalité du réalisateur pour 57% des fonds<sup>30</sup>.

Le tableau suivant ne donne donc qu'une répartition partielle (Cf. ligne « inconnu ») :

Somme Montant	Année						Total
	1996	1997	1998	1999	2000	2001	
Pays bénéficiaire de l'action							
Algérie						250 000	250 000
Angola						500 000	500 000
Bénin			800 000		503 500	500 000	1 803 500
Burkina Faso	1 030 000	100 000	150 000	500 000	870 000	300 000	2 950 000
Cameroun		260 000	200 000	160 000			620 000
Congo				300 000			300 000
Côte d'Ivoire	450 000		224 505		200 000	350 000	1 224 505
Gabon		500 000			200 000	300 000	1 000 000
Guinée	620 000			80 000	447 407	280 000	1 427 407
Guinée Bissau					100 000		100 000
Guinée Conakry		330 000					330 000
Haïti			60 000	500 000			560 000
Inde						250 000	250 000
Mali	600 000	330 000		400 000	515 000		1 845 000
Maroc						250 000	250 000
Mauritanie				90 000		450 000	540 000
Niger				150 000			150 000
RDC / Zaïre	120 000	300 000	130 000	100 000	180 000		830 000
Sénégal		1 400 000	1 800 000	100 000	990 000	594 000	4 884 000
Tchad					400 000	153 078	553 078
Tunisie						600 000	600 000
Divers (Africa Dreaming)		260 000					260 000
Inconnu	4 415 287	2 695 570	4 189 868	2 332 500	1 401 500	875 000	15 909 725
France					13 000		13 000
Total	7 235 287	6 175 570	7 554 373	4 712 500	5 820 407	5 652 078	37 150 214

<sup>30</sup> Cas particulier : le financement pour Africa Dreaming, projet initié par la télévision publique sud-africaine SABC et un producteur indépendant sud-africain (indique le rapport de D. Wallon pour l'UE, p. 38), concerne des réalisateurs de plusieurs pays. Des recherches spécifiques ligne par ligne auraient permis d'augmenter ce pourcentage de 57%.

## 2.2.4 ADC-Sud : financements sur la ligne 394 du CNC (engagements de 1996 à 2001)

Cette ligne budgétaire du CNC est alimentée, comme la ligne 393, par le MAE.

Sur la période 1996-2001, sur les 41,8 MFF d'engagements, 30,4 MFF ont alimenté d'autres fonds (Fonds Sud pour 23,5 MFF, Commission des cinématographies peu diffusées pour 2,5 MFF, ligne 393 pour 2 MFF auxquels s'ajoutent les 1,7 MFF engagés pour couvrir les frais de gestion du CNC, des subventions à Atria pour 0,6 MFF en 96-98, etc.).

Le reste est principalement destiné - depuis environ 2000 - à financer le tirage de copies et le sous-titrage de films ayant déjà été aidés par la Coopération française (ADC-Sud). Ces aides additionnelles ne font pas, de façon générale, l'objet d'un passage en commission.

Le tableau ci-dessous porte uniquement sur ces 11,4 MFF restants.

Somme Montant	Année						Total	Part
	1996	1997	1998	1999	2000	2001		
Type d'action								
Festival	2 234 122	777 857	545 245	12 000			3 569 224	31 %
Lectures scénarii	2 407 513	1 000	500				2 409 013	21 %
Copies	37 791	122 674	19 618	528 788	725 694	726 746	2 161 311	19 %
Études et publications	549 029	105 169	104 806	191 168	61 820		1 011 991	9 %
Sous-titrage		44 542		57 326	299 691	84 551	486 109	4 %
Production et post-production	421 568						421 568	4 %
Inconnu	1 018 600	51 450	202 380	60 499	6 499		1 339 428	12 %
Total	6 668 622	1 102 692	872 549	849 781	1 093 703	811 297	11 398 644	100 %

Une partie des engagements en direction des festivals sont utilisés pour y promouvoir les films de la ZSP.

Cette ligne 394 finance les fiches de lecture de scénarii (2,4 MFF) réalisées pour les commissions d'attribution des aides de l'ADC-Sud et du Fonds Sud. Ce montant provient essentiellement d'un versement de 2 MFF au CNC pour des « Fiches de lecture » en 1995.

Plus de 90% des engagements des « Études et Publications » ont été destinés à la revue Le Film africain, éditée par l'équipe du festival d'Amiens.

Le tableau suivant ventile les mêmes financements par pays bénéficiaire.

Somme Montant	Année						Total
	1996	1997	1998	1999	2000	2001	
Pays bénéficiaire de l'action							
Algérie					1 220		1 220
Angola				60 499			60 499
Bénin					86 843		86 843
Burkina Faso	73 599	246 540	68 000	118 805	27 917		534 862
Cameroun	402 500			70 177	107 956	90 000	670 633
Congo	34 281						34 281
Côte d'Ivoire				48 885			48 885
Éthiopie						14 080	14 080
Gabon						114 000	114 000
Guinée		40 000			20 309		60 309
Guinée Bissau		71 512		68 209	36 726	19 721	196 168
Haïti					185 912	22 262	208 174
Madagascar		8 442			59 986	5 332	73 760
Mali	315 451	144 225	218 417	153 043	121 865	150 069	1 103 069
Mauritanie			120 000		69 406	35 019	224 424
Mozambique		50 000					50 000
Niger	3 000				75 615		78 615
Nigéria						55 034	55 034
RDC / Zaïre	14 597		40 000	79 123	74 493	15 127	223 340
Sénégal	81 061	112 989	100 000	55 733		16 445	366 227
Tchad	90 776						90 776
Togo				4 141			4 141
Tunisie						250 000	250 000
Sud	772 548	139 045	214 554		100 000		1 226 147
Monde	536 203	105 169	102 172	186 666	61 820		992 030
France	4 316 868	184 772	7 988	4 501	30 850	20 400	4 565 378
Inconnu	27 738		1 418		27 248		56 404
Total	6 668 622	1 102 692	872 549	849 781	1 093 703	811 297	11 398 644

La part des financements dont les bénéficiaires directs sont en France s'élève à 40%.

Dans la ZSP, le Mali, le Cameroun et le Burkina bénéficient des fonds les plus importants ; ils totalisent à eux trois 20% des financements engagés.

## 2.2.5 Le Fonds Sud Cinéma (engagements de 1991 à 2001)

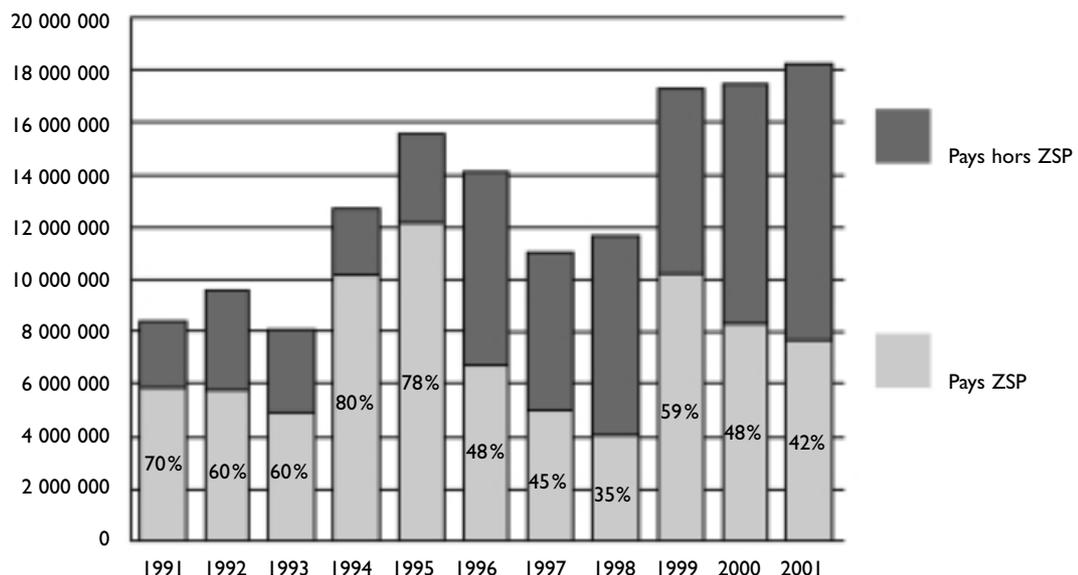
### *Dotations et montants engagés*

Le Fonds Sud était, avant la fusion MAE / Coopération, alimenté par trois ministères : par l'ancien ministère de la Coopération (en général sur FSP), par le MAE sur titre IV, et par le CNC. Depuis la fusion, il est alimenté à hauteur de 8 MFF chacun par le MAE et le CNC. Les contributions de 1993 à 2002 sont plus précisément :

**DOTATIONS DU FONDS SUD de 1993<sup>31</sup> à 2002**

Année	Dotation CNC (chiffres CNC)	Dotation MAE (chiffres MAE)	Dotation M. Coop. (chiffres M. Coop.)	Dotation totale
1993	4 MF	1 MF <sup>32</sup>	1 MF	6 MF
1994	4 MF	4 MF	3 MF	11 MF
1995	2 MF	4 MF	4 MF	10 MF
1996	4 MF	4 MF	4 MF	12 MF
1997	6 MF <sup>33</sup>	4 MF	4 MF	14 MF
1998	6,5 MF <sup>34</sup>	4 MF	4,5 MF	15 MF
1999	8 MF	4 MF	4,5 MF	16,5 MF
2000	8 MF		8 MF	16 MF
2001	8 MF		8 MF	16 MF
2002	8 MF		8 MF	16 MF

Le graphique ci-dessous présente les montants attribués au profit des cinématographies des pays de la ZSP, d'une part, et des pays hors ZSP, d'autre part.



<sup>31</sup> Les bilans annuels du Fonds, et d'autres sources, montrent que les dotations par contributeur 1991 et 1992 sont voisines de celles de 1994.

<sup>32</sup> Ce montant inhabituellement faible serait lié au cas de la fondation « Écrans du Sud », alimentée par le MAE à partir de la ligne normalement destinée au Fonds Sud.

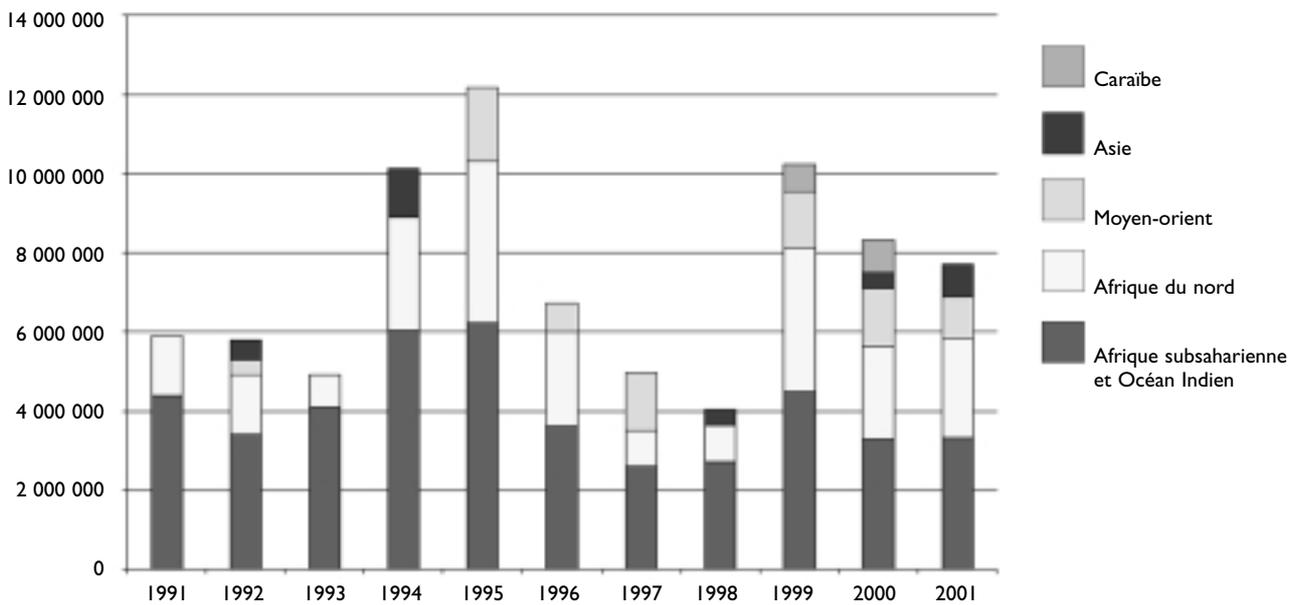
<sup>33</sup> Dont une dotation supplémentaire de 2 MF destinée aux pays de l'Est.

<sup>34</sup> Dont 0,5 MF supplémentaires pour les aides à la réécriture. Idem pour les dotations Coop. de 4,5 MF.

Pour que les comparaisons dans le temps fassent sens, on a retenu sur toute la période la ZSP dans sa définition actuelle (et non, avant 1999, le « champ »).

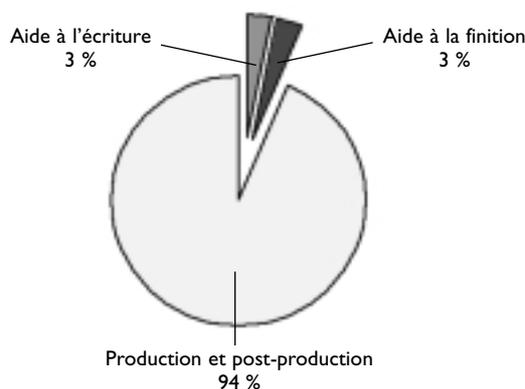
La part des pays de la ZSP, 56% en moyenne, tend à diminuer sur la période, étant supérieure à 60% sur chacune des années de 1991 à 1995, puis inférieure à 60% de 1996 à 2001 ; le montant alloué aux cinéastes de la ZSP ne marque cependant pas de tendance à la baisse. Le niveau plus faible atteint en 1997-1998 (« années de vaches maigres » selon certains interviewés) s'explique vraisemblablement par l'interruption des engagements de l'UE / FED, qui aurait ralenti le montage de projets de films.

Le graphique suivant détaille les seules aides en direction des cinématographies de la ZSP, soit 56% des aides octroyées par le Fonds Sud sur la période 1991-2001.



Le schéma suivant fait apparaître la répartition des subventions entre les différents types d'aide du Fonds Sud, pour la période commençant en 1994 (le distinguo ne se faisait pas auparavant ; le Fonds Sud ne finançait, en particulier, pas d'aide à l'écriture). L'aide à l'écriture et à la finition pèsent au total pour 6% des engagements.

RÉPARTITION DU FONDS SUD ENTRE LES DIFFÉRENTS TYPES D'AIDE  
(uniquement de 1994 à 2001)



### *Répartition des aides entre réalisateurs*

**Plus des trois quarts (96 sur 125) des réalisateurs n'ont été allocataires que d'une seule aide du Fonds Sud.** 25 réalisateurs ont reçu deux aides. Il s'agit dans ce dernier cas souvent de deux aides de type différent pour une même œuvre (aide à l'écriture et à la production par exemple).

Trois réalisateurs ont été aidés trois fois : Cheik Oumar Sissoko (Le tyran, La Genèse et Battu), Nouri Bouzid (Bent Familia et Poupées d'argile) et Ousmane Sembene (700 à 800 kF pour Guelwaar, Maawdo et Molaade).

Un seul cinéaste a reçu quatre fois l'aide du Fonds Sud : Moussa Sene Absa pour Tableau ferraille et L'extraordinaire destin de Madame Brouette (pour chacun : aide à l'écriture, puis à la production ou post-production).

### *Répartition des aides par nationalité des réalisateurs*

Le tableau suivant présente la répartition des aides du Fonds Sud par pays. Les pays surlignés sont ceux qui reçoivent plus de 5% des aides : la Tunisie vient en tête avec 11 MFF sur 1991-2001, soit 13,6% des aides en direction des pays de la ZSP.

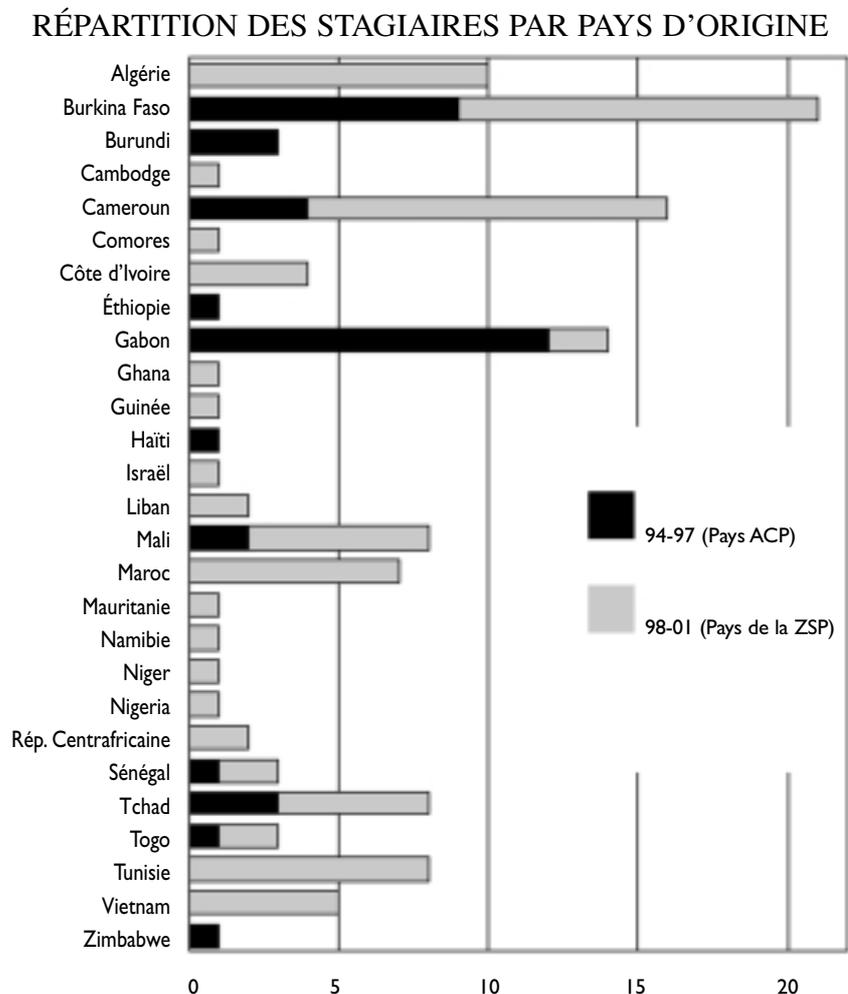
#### RÉPARTITION DES AIDES PAR NATIONALITÉ DU RÉALISATEUR (pays de la ZSP seulement)

	Montant	Part
Afrique du Sud	2 200 000	2,7 %
Algérie	4 890 000	6,0 %
Angola	800 000	1,0 %
Burkina Faso	6 110 000	7,5 %
Burundi	400 000	0,5 %
Cambodge	1 300 000	1,6 %
Cameroun	2 100 000	2,6 %
Cap Vert	200 000	0,2 %
Congo	650 000	0,8 %
Côte d'Ivoire	2 870 000	3,5 %
Cuba	1 500 000	1,9 %
Érythrée	650 000	0,8 %
Éthiopie	70 000	0,1 %
Gabon	600 000	0,7 %
Guinée	1 700 000	2,1 %
Guinée Bissau	2 400 000	3,0 %
Guinée Conakry	2 170 000	2,7 %
Kenya	300 000	0,4 %
Liban	5 840 000	7,2 %
Madagascar	1 000 000	1,2 %
Mali	4 700 000	5,8 %
Maroc	7 650 000	9,4 %
Mauritanie	900 000	1,1 %
Mozambique	1 000 000	1,2 %
Nigeria	50 000	0,1 %
RDC / Zaïre	150 000	0,2 %
Rép. Centrafricaine	700 000	0,9 %
Sénégal	6 470 000	8,0 %
Tchad	1 500 000	1,9 %
Territoires Palestiniens	2 550 000	3,1 %
Togo	150 000	0,2 %
Tunisie	11 010 000	13,6 %
Vietnam	2 100 000	2,6 %
Zaïre	2 000 000	2,5 %
Zimbabwe	1 500 000	1,9 %
Divers (Africa Dreaming)	800 000	1,0 %
Total	80 980 000	100 %

## 2.2.6 L'accueil de stagiaires en France (de 1994 à 2001)

La France accueille des stagiaires. Le coût se répartit entre les frais pédagogiques (rémunération des organismes de formation) et la prise en charge du stagiaire (bourse, etc.). Certains frais pédagogiques ont été pris en charge sur FSP (Titre VI) et sont donc pris en compte au point 2.2.2.. Les frais peuvent également être financés sur Titre IV (ministère de la Coopération, puis MAE) ou par les SCAC. L'évaluation n'est pas en mesure d'en reconstituer le volume total.

En revanche, les bourses donnent une vue globale de l'accueil de stagiaires en France, étant gérées pour le compte du MAE par un même opérateur, **Égide** (ex-CIES). Les données ci-dessous proviennent d'Égide et portent sur la période 1994-2001. Elles comprennent uniquement les stagiaires dans le secteur cinématographique et excluent donc ceux dans le secteur audiovisuel. Ce sont ici les effectifs de stagiaires qui sont présentés et non la valorisation financière de ces stages.



Les cinéastes du Burkina Faso, du Gabon et du Cameroun ont bénéficié du plus grand nombre de stages depuis 1994. Toutefois, avec l'entrée du Maghreb dans la zone considérée en 1998, les Algériens, Marocains et Tunisiens représentent sur 1998-2001 presque un tiers des stagiaires.

Zone géographique d'origine des stagiaires	94-97 (ACP)	98-01 (ZSP)	Total 94-01
Afrique subsaharienne et Océan Indien	37	54	91
Afrique du Nord	0	25	25
Asie	0	6	6
Moyen Orient	0	3	3
Caraïbes	1	0	1
<b>Total</b>	<b>38</b>	<b>88</b>	<b>126</b>

## 2.3 La logique actuelle de la coopération en matière de cinéma

### 2.3.1 À la fin des années 90 est annoncée la transition vers une « nouvelle logique » qu'il est prévu d'appuyer sur l'évaluation

La logique de la coopération française en matière de cinéma justifie une attention particulière de l'évaluation. En effet, le rapport de présentation du projet pluriannuel FSP en cours (n° 00001300) annonce le passage d'une conception passée et actuelle « *non renouvelable* » à l'avenir, à de « *nouvelles orientations* », qui s'avèrent radicalement différentes et devraient être précisées par l'évaluation :

*Ce projet, non renouvelable dans cette même conception, a une durée de trente mois. À la fin de son exécution, le bilan qui pourra en être dressé permettra de définir de nouvelles orientations pour la politique de coopération cinématographique du département dans la perspective de l'abandon d'une gestion directe des aides à la production, au profit de fonds multilatéraux (européens). (p. 2)*

*Après étude des résultats obtenus sur les trois années de ce projet (...), il sera possible de présenter des recommandations pouvant notamment viser à transférer sur des fonds multilatéraux francophones et européens la charge de l'appui aux productions ; ce projet a également pour but la préparation de nos partenaires à cette éventualité, alors que l'intérêt et l'engagement des producteurs du « Nord » va croissant, l'aide française aux cinématographies du « Sud » pouvant prendre d'autres formes, en particulier dans le domaine de l'appui à la distribution. (p. 11)*

*Des signes encourageants qui permettent d'envisager un désengagement progressif apparaissent (...). Dans ce contexte, l'intervention du ministère des Affaires étrangères pourrait évoluer vers des actions plus orientées vers la promotion des films, l'appui à de nouveaux talents ou l'accompagnement technique des cinéastes. (p. 15)*

*Une évaluation sera réalisée par un bureau de consultants avant l'échéance de ce projet (...).*

*Une évaluation sera par ailleurs réalisée au plan rétrospectif (10 ans) : le principe et le financement ont été accordés en comité d'évaluation de la DGCID.*

*Ces deux évaluations [devrait]<sup>35</sup> permettre de fournir les éléments d'une nouvelle politique d'aide aux cinématographies du « Sud » (p. 23, conclusion du rapport).*

Ce rapport de présentation explicite donc l'idée d'une évaluation qui fournira les éléments d'une nouvelle politique, tout en définissant déjà très clairement ces nouvelles orientations : aide à la diffusion (promotion, distribution) et formation (de cinéastes, de techniciens) et non plus aide à la production.

Pour éclairer ce tournant annoncé, les évaluateurs ont choisi d'analyser la logique *actuelle* (de préférence à une analyse historique remontant à 1991), ceci en se basant sur un corpus de documents *en vigueur*, et émanant d'une *même institution* (le MAE, dont le point de vue est donc privilégié par rapport à celui du CNC), corpus qui peut, de ce fait, être supposé cohérent<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> « Devrait » dans le rapport : cette apparente faute d'accord témoigne sans doute d'une rédaction antérieure où aurait été prévue une seule évaluation, comme cela s'est finalement produit.

<sup>36</sup> Ce corpus est composé des trois documents de référence suivants :

- Le rapport de présentation du projet FSP en cours, celui de 2000 (réf. 00001300 ; non daté, avant le 1<sup>er</sup> juin 2000, 23 pages + annexes)
- La note du MAE Commission d'appui au développement des cinémas du Sud (ADC Sud), accompagnée du formulaire de dépôt de projet (non datés, vers le 2<sup>ème</sup> trimestre 2001 ; 5 pages annexes comprises)
- La note de synthèse du MAE La politique de coopération cinématographique du ministère des Affaires étrangères et l'appui à la production cinématographique en Zone de Solidarité Prioritaire (non datée, vers le 4<sup>ème</sup> trimestre 2000 / 1<sup>er</sup> trimestre 2001 ; 8 pages annexes comprises).

### 2.3.2 La coopération française en matière de cinéma répond, selon ses parties prenantes, à trois motivations : culturelle, diplomatique et de développement

Trois logiques possibles, clairement distinctes tout en restant compatibles, structurent (et, par leur diversité, complexifient) la coopération cinématographique : logique culturelle, logique diplomatique, logique de développement. Elles expriment les objectifs de vue de différentes parties prenantes.

- **Logique diplomatique** : c'est une logique d'acteurs de haut niveau, qui fixent les budgets globaux, mais sont peu présents lors de la définition du contenu de cette politique (sauf intervention ponctuelle en faveur de tel ou tel cinéaste influent). Leurs objectifs (renforcer la position française dans les négociations de l'OMC, contrecarrer l'hégémonie américaine...) sont rappelés dans les textes régissant le programme. Mais comment les mécanismes concrets de coopération, et les résultats directs de celle-ci, contribueraient-ils à ces objectifs ? Les explications données dans les textes sont réduites ou peu crédibles.

*(En réponse à la question : « Quelle est la justification de l'action de la France ? ») La problématique, c'est : « comment inverser la pénétration hollywoodienne ? » (Opinion d'un cadre du MAE exprimée en comité de pilotage).*

*Sans une production audiovisuelle africaine forte, il est probable que l'afflux de programmes étrangers générerait des réactions politiques et sociales fortes (Rapport de présentation du projet FAC 98001500, p. 12).*

- **Logique culturelle**, la plus présente au stade de l'octroi des financements individuels de projets : le milieu culturel français du cinéma, qui bénéficie de nombreux financements publics (comme l'avance sur recettes), fait bénéficier les artistes étrangers avec qui il est en relation d'un peu de ces financements. Des critères d'appréciation et des réseaux de relation internes au milieu du cinéma francophone, guident les décisions financières, le contenu des actions, le choix des opérateurs.

*[Le Fonds Sud a été créé] dans un souci de développer la collaboration avec les réalisateurs des pays du Sud et de favoriser la production de films à forte identité culturelle. (Plaquette de présentation du Fonds Sud).*

*Le projet [FAC 98001500, cinéma et audiovisuel] vise un double objet : d'une part, il vise à encourager la production et la promotion d'un cinéma de qualité en apportant un soutien personnalisé à des réalisateurs et à des producteurs (...); d'autre part (...), à soutenir l'émergence d'une production audiovisuelle (...) de qualité à faible coût, susceptible d'alimenter la programmation [télévisée]. (Rapport de présentation, p. 3).*

- **Logique de développement** : c'est la logique que pourraient poursuivre les acteurs nationaux du cinéma et de l'audiovisuel dans les pays de la ZSP, les agents étrangers détachés auprès d'eux (AT français, attachés audiovisuels), les opérateurs étrangers intervenant au Sud dans des domaines connexes (GRET...). Ces acteurs ont très peu de poids dans le financement de la coopération en matière de cinéma (tandis qu'ils ont un poids financier important dans la coopération « audiovisuelle », du fait de la structuration des télévisions par pays). Ils peuvent intervenir, en revanche, sur une partie de la réalisation effective des œuvres de cinéma, la partie qui se passe « au Sud » (tournage ...).

*Ce projet [FSP 00001300] a pour objectif le développement de la production cinématographique dans les pays de la zone de solidarité prioritaire. (...) Il vise à poursuivre la politique de soutien à la production cinématographique engagée depuis plusieurs années mais en modifiant les formules précédentes sur un point très important qui est celui de **l'aide et l'accompagnement aux structures nationales de production et de diffusion** au lieu de favoriser systématiquement, comme jusqu'à présent, les travaux de post-production à réaliser en France (début du rapport de présentation du projet, c'est le texte d'origine qui souligne).*

*La formation a toujours été considérée comme prioritaire (...) : elle est un moyen d'accéder à une plus grande autonomie pour les productions nationales (et à diminuer leurs coûts de réalisation). (Ibid., p. 8).*

Le présent rapport évalue la coopération cinéma au regard de certaines seulement de ces logiques.

Ainsi, bien que la dimension « *culturelle* », et interculturelle, soit centrale pour les parties prenantes de la coopération en matière de cinéma, et ait fait l'objet de nombreux débats et publications, elle sort du sujet de la présente évaluation. Évaluer la coopération au regard de cette logique supposerait d'analyser la qualité artistique, la valeur culturelle, des œuvres produites avec ces aides. Cette direction d'analyse - pour le moins délicate - a été explicitement exclue par le comité de pilotage<sup>37</sup>.

Pour mémoire, nous citerons ici les termes de la Mission d'audit et de contrôle dans son rapport sur le même sujet (1996) :

*L'examen (...) des principaux dossiers d'aide directe ne permet pas de penser que des critères autres que la compétence professionnelle du cinéaste, la faisabilité financière et l'appréciation artistique aient été pris en compte dans l'attribution des aides [résumé, §3].*

*La Coopération française a été partie prenante des œuvres reconnues, à un titre ou à un autre, du cinéma africain de ces dernières années. La nature et le sens de la corrélation entre ces deux éléments restent cependant indéterminées<sup>38</sup>.*

La réussite de la coopération cinématographique au regard d'une logique de *développement* se mesure principalement au Sud par la croissance et la qualification des professionnels, par la croissance de l'intérêt public et médiatique autour des films, ainsi que par des retours financiers ou d'image vers les réalisateurs, producteurs, comédiens et techniciens, en fonction du succès de ces films, au Nord comme au Sud.

La différence entre les logiques culturelles et de développement est, aux yeux de certains acteurs, une véritable contradiction :

*[Dans la première moitié de la décennie,] la Coopé [était] à l'ère du catalogue : comme [Unifrance] qui affiche les cinéastes, la Coopé [affichait] les noms des*

<sup>37</sup> Ce qui ne doit pas être interprété comme un désintérêt pour cette logique : la majorité des participants au comité de pilotage sont impliqués dans la vie culturelle et les institutions culturelles françaises, et sont donc tout à fait sensibles à la logique de la politique actuelle.

<sup>38</sup> Dans le même ordre d'idées, un représentant d'un autre bailleur indique aux évaluateurs : *On ne se trompe pas, on est placés sur tous les bons films ; vous allez me dire qu'on est tous dans les comités des autres : c'est bon ou c'est pas bon, on va financer tous les mêmes films !* (Interview).

*cinéastes de la zone. L'effet structurant est nul. (Interview d'un acteur français)<sup>39</sup>.*

La réussite de la coopération cinématographique au regard de sa logique *diplomatique* passe, de l'avis général, par deux mécanismes intermédiaires :

- celui de la « reconnaissance » des œuvres par l'intelligentsia et l'élite socio-politique mondiale - point sur lequel le sens de la relation entre aide et reconnaissance n'est pas évident, cf. citation *supra* de la Mission d'audit et de contrôle ;
- celui de la diffusion des œuvres, de leur succès public, mécanisme le plus fréquemment évoqué par les textes de référence - et qui rejoint le succès en termes de *développement*.

Le mécanisme que constitue la diffusion des films et l'attention que leur accorde un public, apparaît donc essentiel au succès de la politique menée. Les décideurs actuels des méthodes de coopération françaises semblent s'accorder sur ce point :

*On sort d'une politique de production [selon laquelle] « il faut que les films africains existent » ; on ne veut plus financer de films qui ne sont vus par personne. (Un cadre de la DATC, en réunion à l'occasion de l'évaluation).*

*À Cannes 2001, [il y a eu] 11 films [Fonds Sud] sélectionnés, un score impressionnant ; mais sont-ils vus ailleurs que dans les festivals au Nord et le sont-ils par leur public au Sud ? Pour qu'un cinéma s'exporte bien, il faut qu'il soit en bonne position sur son territoire national. (Xavier Merlin, directeur des affaires européennes et internationales du CNC, en colloque au festival de Namur, 2 octobre 2002 - selon les notes prises par Olivier Barlet).*

L'impact de la coopération française en matière de cinéma, sur la professionnalisation du secteur audiovisuel dans la ZSP, passe donc par un ensemble de « points de rencontre » entre les financeurs français et les professionnels de la ZSP, qui vont aussi bien en amont qu'en aval de la réalisation d'un film : en amont avec la formation, l'assistance à la formalisation de projets, en aval avec la diffusion et des mécanismes de rétroaction qui fassent bénéficier les réalisateurs et producteurs, de la réussite de leurs œuvres. Ceci alors que la réalisation de films reste le point central de la coopération et le point d'affectation de la grande majorité des financements.

### **2.3.3 La relation a évolué au cours des années 90 entre cinéastes et financeurs**

**Un souci d'accompagnement des réalisateurs au fil de leurs projets gouvernait l'aide directe du ministère de la Coopération dans la première moitié de la décennie ;** il présidait aussi au travail de l'association Atria d'Andrée Davanture, ancienne de la « cellule technique ». Un souci similaire d'accompagner la distribution des films en France et en Afrique a inspiré la création par Dominique Wallon de l'association « Écrans Nord-Sud » qui a fonctionné de septembre 1998 à juin 2002.

<sup>39</sup> Ce sujet a donné matière à d'innombrables débats qu'on ne saurait résumer ici. Mais on peut les illustrer par le courrier électronique suivant, reçu d'un producteur français actif sur le secteur télévision : (...) *les films africains doivent avoir, comme les films du monde entier, l'objectif premier qui est d'intéresser leur public, en Afrique, et non pas une poignée de festivaliers institutionnels. C'est à ceux-ci et à leur regard sur l'Afrique, regard quelque peu paternaliste, qu'on doit des films et des films jugés comme admirables, encensés pour la beauté de leurs images, et la si émouvante lenteur de leur rythme ... qui ne remplissent les salles ni en Afrique ni ailleurs après avoir rempli - heureusement pour eux - les colonnes des magazines dits spécialisés. (...) Quant aux personnes chargées de commenter les sujets et dossiers proposés en vue d'un éventuel soutien financier, on souhaiterait qu'elles aient une vision plus éclairée de l'Afrique et du public en Afrique.*

**L'évolution de la coopération française sur la période étudiée a été plutôt en sens inverse : se limiter à la fonction de financement et compter sur l'émergence de professionnels autonomes**, réalisateurs venant du Sud et s'appuyant sur producteurs du Nord et du Sud.

La coopération française en matière de cinéma se serait donc éloignée, au cours des années 90, d'une implication aux côtés des cinéastes, voire d'une sorte de coproduction des œuvres audiovisuelles, au profit de **perspectives plus globales de développement d'un secteur économique et professionnel** - perspective qui se traduit souvent par un appui à « l'audiovisuel », contre-distingué du cinéma<sup>40</sup>.

Ainsi, à partir du milieu de la décennie, les financeurs, dont la coopération française, refusent de suivre dans leurs projets, jugés trop coûteux, des cinéastes aussi reconnus que Souleymane Cissé et Idrissa Ouedraogo, ceci malgré les interventions en haut lieu de ces cinéastes. Le financement dérogatoire obtenu par Souleymane Cissé en 1991, pour le film *Waati* (1995)<sup>41</sup>, sur intervention personnelle du Ministre de la Culture Jack Lang (accompagnée d'un financement direct de 2 MFF par ce Ministère), est l'exception qui confirme la règle, et aucun dossier comparable n'a été identifié par nous dans les années ultérieures. Idrissa Ouedraogo a dû, pour continuer à filmer, réduire le format de ses projets et passer à la réalisation TV (en particulier avec la célèbre série *Kadi Jolie*).

Le rapport de présentation du projet FAC 98001500 explicitait ainsi cette politique :

*Un certain nombre de réalisateurs africains ont désormais acquis une réputation telle qu'ils sont à même de mobiliser [d'autres] financements (...). Ces évolutions ont déjà permis de rationaliser en 1997 notre dispositif en réservant l'aide directe (pour les longs métrages) aux premiers et deuxièmes films (...) et d'interdire le cumul entre le Fonds Sud et l'aide directe au delà du deuxième long métrage<sup>42</sup>, afin de favoriser l'émergence de jeunes réalisateurs. Dans ce contexte, l'intervention [de la Coopération] pourrait progressivement évoluer vers des actions plus orientées vers une aide diversifiée à la production des films, l'appui à de nouveaux talents, l'accompagnement technique des cinéastes, la mise en place de productions pilotes en matière audiovisuelle. (p. 13).*

Plusieurs autres acteurs éminents du secteur ont plaidé au cours des années 90, comme Dominique Wallon dans son rapport à l'AIF et le GRET dans son rapport d'évaluation pour le MAE<sup>43</sup>, pour une aide accrue à la production destinée à la télévision, en particulier les aides à la production de séries (sitcoms, séries documentaires). Cette évolution s'est concrétisée en 2002, donc après la période sous revue, par la création du « Fonds Sud Télévision », géré par la DATC. Il s'agit d'une politique de l'offre destinée à développer, dans les pays du Sud, le secteur professionnel et économique de la production audiovisuelle.

**À côté de cette aide nouvelle orientée sur la production diffusable à la télévision au Sud et sur la croissance d'un secteur économique, la coopération française a maintenu à un niveau inchangé ses financements fléchés « cinéma »** - contrairement à ce que laissait prévoir le rapport de présentation du projet FAC 98001500.

<sup>40</sup> Certains acteurs de la coopération au cours de la période laissent entendre que l'argumentation des textes évoqués ici, notamment du rapport FSP, était de circonstance ; que la préoccupation de la coopération restait le repérage et le développement de la carrière de cinéastes de talent, via un accompagnement individuel, une relation qui avait « un côté très chaud », ce que reflètent mal ces textes.

<sup>41</sup> 2 MFF accordés sur décision personnelle du Ministre, Mme Avice, la commission interministérielle (Fonds Sud) n'ayant pas retenu le projet. De plus l'aide directe a été versée, contrairement aux procédures de l'époque selon le rapport de la Mission d'audit et de contrôle, au démarrage et non pour la post-production. Selon un autre observateur, l'aide directe était fréquemment versée en début de tournage mais non en numéraire (apport de pellicule achetée par le Ministère, par exemple).

<sup>42</sup> Sic : ces deux « rationalisations » sont peu cohérentes entre elles, ce qui conduit à douter de la première citée.

<sup>43</sup> ... Et aussi les auteurs d'un précédent rapport d'évaluation sur le même sujet, l'appui au secteur de la télévision en Afrique subsaharienne, sur la période 1975-1991. Selon le rapport de présentation du FAC 98001500, p. 9.

Ce maintien malgré l'affichage, depuis plusieurs années, de « priorités » bien différentes, témoigne de la prégnance, à côté de la logique de développement, d'une autre logique, celle de « mécénat artistique et culturel sur la scène internationale ».

Il peut aussi s'expliquer par une raison pratique, à savoir le ratio élevé que permet le financement de la production cinéma, entre budget d'intervention et coût de personnel interne : les enveloppes d'aide directe ou d'ADC Sud sont une façon de maintenir, d'année en année, à un haut niveau les engagements financiers sur le budget « cinéma ».

**Si ces financements spécifiquement orientés sur le cinéma se justifient, de plus en plus, par d'autres logiques que celle de « développement », dans quelle mesure peuvent-ils néanmoins, à en juger par l'expérience passée, « professionnaliser le secteur dans les pays de la ZSP », c'est-à-dire contribuer à développer son activité en quantité et en qualité ?**

On peut *localiser* cette contribution dans le temps et l'espace en considérant les *points de rencontre entre les cycles de travail des financeurs, et les cycles de travail des professionnels du cinéma*. On peut identifier trois de ces points de rencontre.

- 1/ **La gestion des financements** accordés sur le budget du projet FSP. L'octroi des aides est en partie échelonné en fonction de l'état d'avancement du projet de film ; le Bureau du Cinéma passe des commandes pour des prestations de formation ou des vecteurs de diffusion des œuvres. Tant que cette rencontre se passe entièrement « à Paris » et que les financements y restent, l'impact sur le secteur au Sud ne peut être que très indirect.
- 2/ **Les festivals**, qui assurent la visibilité des cinéastes dans le milieu de l'aide, sont aussi (avec les CCF), la forme de distribution identifiée et aidée par le MAE, alors même qu'il s'agit d'une forme de diffusion marginale par rapport aux circuits commerciaux et audiovisuels. Ils n'ont d'impact sur le secteur qu'à la mesure de leur connexion avec le secteur commercial et de leur effet de levier pour la diffusion par d'autres vecteurs.
- 3/ **La convergence d'opinions ou d'intérêts entre les professionnels du cinéma et le MAE, sur la question de la diversité culturelle** et la défense de la sphère culturelle francophone, est un autre « point de rencontre » : il ne se concrétise pas par des mécanismes de développement bien identifiés et dont la réussite soit mesurable.

Ainsi, les textes indiquent peu de mécanismes par lesquels la coopération cinématographique renforcerait effectivement la diversité culturelle. Le passage suivant en évoque cependant trois : le développement des productions nationales au Sud, la représentation des œuvres du Sud au plan international, et l'engagement politique des pays du Sud.

*Le Département a un objectif clairement culturel : favoriser l'expression des identités culturelles en permettant aux nations du Sud de développer leurs productions nationales (1) et d'être également représentées dans les manifestations internationales (2) et de marquer ainsi, aux côtés de la France, leur engagement au combat (3) pour le droit à la diversité culturelle. (Projet 00001300, p. 8, c'est nous qui soulignons et comptons ces étapes intermédiaires).*

Le premier de ces mécanismes, « développer [les] productions nationales (...) des nations du Sud », renvoie explicitement au développement dans ces pays.

**Ces considérations conduiront à focaliser l'analyse évaluative**

- **sur les financements accordés *au* Sud (dépenses ou activités sur place),**
- **et sur les différents circuits de diffusion au Sud des films du Sud :**

**c'est-à-dire sur les deux mécanismes qui donnent le plus de chance à l'aide française d'avoir un impact sur le développement du secteur au Sud.**



### 3. AIDE FRANÇAISE ET PROFESSIONNALISATION DU SECTEUR DANS LES PAYS DE LA ZSP

L'analyse précédente (2.3) permet de préciser l'enjeu de « l'impact de la coopération française sur la professionnalisation du secteur audiovisuel dans les pays de la ZSP » en questions plus précises, réparties en trois thèmes :

- les mécanismes du développement qualitatif et quantitatif de la production cinématographique ;
- les facteurs de la diffusion des films ;
- la valeur ajoutée de l'aide française à la production.

Chacun de ces trois thèmes se décline en deux grandes questions.

- **Les mécanismes du développement qualitatif et quantitatif de la production cinématographique** : qu'est-ce qui produit un développement qualitatif et quantitatif de la production cinématographique au sens large (fictions, documentaires) dans les pays du Sud ?

Ce développement qualitatif et quantitatif peut être considéré comme le témoignage et le produit de la « professionnalisation au Sud » recherchée.

- *Question 1* : on peut considérer qu'il existe dans chaque pays un milieu professionnel complet et structuré, principalement autour de la télévision. **Sous quelles conditions ce milieu** (avec ou sans l'appui d'acteurs institutionnels comme la TV nationale, avec ou sans bailleur de fonds) **produit-il effectivement des documentaires et des fictions** - et pas seulement, par exemple, des émissions de plateau ?
- *Question 2* : **dans quelles conditions la formation peut-elle avoir pour impact une augmentation (qualitative, quantitative) de la production d'images au Sud ?** Quelles « bonnes et mauvaises pratiques » retenir sous cet angle ?

- **Les facteurs de la diffusion des films** : comment contribuer efficacement à la diffusion d'un film ?

L'analyse de la logique de la coopération a montré à la fois que la diffusion, le fait qu'un film soit vu, a fait l'objet de peu d'investissement dans le passé ; et que cette diffusion est une condition nécessaire de la réussite de la coopération. Quelles en seraient les clés ?

On distingue quatre modes de diffusion, qui peuvent produire quatre types distincts de retours pour le film, son réalisateur, son producteur, son financeur : diffusion sur la TV du pays de réalisation, diffusion dans les pays du Sud francophone via des télévisions internationales, diffusion au Sud dans les salles ou vidéoclubs, diffusion au Nord dans les salles ou par vente de vidéo-cassettes (auprès de la diaspora notamment).

- *Question 3* : **Quels sont effectivement ces retours, en termes financiers directs, en termes de probabilité pour la même équipe de créer de nouvelles œuvres ?** De quelle façon les décideurs du côté de la création, du financement, sont-ils influencés par le devenir des films auprès des spectateurs ?

- *Question 4* : **Dans quelle mesure les appuis à la diffusion qui ont effectivement été apportés par la coopération française (affiches, avant-premières ...), ont-ils été efficaces ?** Ont-ils correspondu aux modes de fonctionnement des différentes organisations qui « font » la diffusion effective d'un film ?

- **La valeur ajoutée de l'aide française à la production** : comment l'aide à la production influence-t-elle la production ?

La très grande majorité de l'aide française est dédiée à la production d'œuvres de cinéma. Quel est le poids de cette aide sur les pratiques professionnelles des réalisateurs et des milieux du cinéma ?

*Question 5* : les décisions de financement sont prises pour l'essentiel en amont des réalisations, sur la base de projets dont un élément essentiel est le scénario. Sur quels critères implicites ou explicites fonctionne le système d'octroi des crédits (français, européen, francophone, privé ...) ? Quels facteurs objectifs - composition des commissions, règles de procédure, etc. - influencent ces critères ? Quel est en fin de compte la relation entre « règles du jeu » en matière de financement, et contenu de ce qui est financé ?

*Cette question ne sera traitée qu'en partie, pour des raisons de méthode (infra 3.5).*

*Question 6* : les financements français pour le cinéma interviennent de concert avec d'autres, financements nationaux du Sud, financements multilatéraux, apports des télévisions (CFI, Arte ...) ; le retrait de la France des aides à la production était explicitement envisagé par le projet FSP en cours (00001300). **Quelle est la valeur ajoutée de l'aide française, de l'intervention d'institutions françaises (MAE, CNC, professionnels français du cinéma) dans les circuits de financement ?** Dans quelle mesure, de quelle façon une aide française peut-elle contribuer à la croissance quantitative et qualitative de la production du Sud ?

### **3.1 Qu'est-ce qui favorise la création d'œuvres (en quantité et/ou en qualité) par les milieux professionnels nationaux ?**

#### **3.1.1 Il existe dans la plupart des pays des milieux professionnels où toutes les professions techniques sont représentées**

La réalisation d'un film de cinéma mobilise des professions multiples. Différents avis de professionnels confirment que, dans beaucoup de pays, et sans parler des comédiens, les professions techniques sont bien représentées : chaque pays a sa télévision nationale, donc ses réalisateurs, ses preneurs de son, ses monteurs, etc. - même s'ils ne sont, dans certains pays, mobilisés que pour des émissions de plateau ou des reportages - « captations ». Le recours à des techniciens du Nord sur les tournages ne concerne souvent que les postes de chef opérateur et d'ingénieur du son. Même si, jusqu'au début de la décennie, compter pour le reste sur les techniciens du Sud était parfois présenté comme un choix original ou risqué<sup>44</sup>.

La question de l'existence de professionnels compétents, ou expérimentés, se pose en revanche pour les métiers les plus spécifiques à la fiction :

- écriture de scénarii,

<sup>44</sup> On peut le penser d'après l'évocation fréquente de ce point dans les interviews : celles d'Adama Drabo sur *Ta Dona* ou de Pierre Yameogo sur *Laafi* dans *Le Film Africain* n°1, février 1991 ; ou de Jean-Pierre Gautier à propos de Guelwaar de Ousmane Sembène dans *Le Film Africain* n°5 ; reprises par *Sous l'arbre à palabres* 1<sup>re</sup> édition, 1996, p. 102. Inversement dans les années 90, on revient souvent, pour le citer comme une exception, sur *Yeelen* de Souleymane Cissé, tourné avec une équipe technique largement française.

- production,
- ainsi que pour les métiers en aval (distributeur, exploitant de salle, critique ...).

**Ainsi, les pays de la ZSP semblent, pour beaucoup disposer des professionnels dans les différents métiers de l'audiovisuel, mais pas nécessairement de structures capables de porter, à tous les niveaux, un projet de l'ampleur d'un long métrage de fiction au format cinéma.**

*Quelques illustrations<sup>45</sup> :*

- **C'est au Nigeria que le milieu apparaît le plus dense et le plus structuré, constituant une véritable industrie** (la « *home video* »<sup>46</sup>). L'organisation de la profession et la structuration du milieu se manifestent à plusieurs niveaux :

- les distributeurs ont réussi à se réunir en comité et se mettre d'accord, en 2002, pour geler pendant trois mois le financement des productions, afin d'écouler les stocks de cassettes invendues ;
- les journalistes et intellectuels désireux d'une amélioration de la qualité se sont regroupés en un comité qui publie une revue gratuite d'information culturelle et organise un festival, comme le précise le directeur de la rubrique culturelle d'un grand quotidien de Lagos.

*Nous avons réuni le secteur en un « Committee for Relevant Arts » pour parler (qui rédige le City Art Guide, journal gratuit sur la vie culturelle) et organisons chaque année un Cinéma carnival avec des projections en plein air [le prochain en septembre 2002], notamment avec Yellow Card.*

*Le Cultural Activist Group groupe des journalistes conscients et cherche à relever la qualité et intervenir en pensant des prospectives. Un forum sera organisé au Carnival en septembre. Les médias ont un pouvoir international et une notoriété : ils doivent nous respecter. Du coup, les acteurs, les marketers, les producteurs sont présents.*

- Il s'agit bien d'une organisation autour de l'activité économique de production et non d'une politique étatique, puisque, toujours au Nigeria, des institutions officielles existent mais se montrent peu actives :
  - le National Film and Video Censors Board attribue les licences et en tient des statistiques, mais ne contrôle pas toutes les productions ;
  - la Nigerian Film Corporation (NFC), dédiée au film et non à la vidéo, gère le National Film Institute (NFI) affilié à l'université d'Ibadan, et propose un diplôme en trois ans (au contenu très théorique faute de matériel) ;
  - le National Film, Video & Sound Archive (NFVSA) à Jos, les archives nationales ;
  - le NFC gère également un Motion Picture Practitioners Council, supposé regrouper les professionnels du secteur, mais qui apparaît inexistant ;
  - il est à noter que le président Abasanjo avait rattaché le NFC au ministère de la Culture, mais qu'il est ensuite revenu au ministère de l'Information, lequel consacre ses moyens à la communication institutionnelle. Les documentaires produits ne portent donc jamais sur des problèmes de société ;

<sup>45</sup> Ces paragraphes d'illustrations peuvent être passés pour une lecture plus brève.

<sup>46</sup> Pour une présentation de la *home video* nigériane, nous renvoyons au rapport d'évaluation du GRET sur la coopération française en matière télévisuelle en Afrique subsaharienne, publié par le MAE en 2001, inclut une note sur le Nigeria écrite par Thomas Milon, à l'époque assistant technique français à Lagos.

- par contre, l'Independent Producers Association of Nigeria (IPAN) est assez active (forums organisés avec le MAE, centre de formation) ;
  - la National Association of Nigerian Theater Arts Practitioners (NANTAP) regroupe les acteurs et est citée par plusieurs interlocuteurs comme la structure qui pourrait le mieux représenter les intérêts des artistes, plutôt que l'IPAN « *qui ne regroupe que des commerciaux* », note un producteur-réalisateur.
- Au Cameroun, le milieu professionnel n'est pas complet (absence de producteurs, distributeurs, etc.), mais est organisé en associations.
  - Alors qu'au Nigeria, des journaux comme « The Guardian » ou « The Comet » publient régulièrement des articles de fond sur l'industrie cinématographique et consacrent de longs articles à la critique de nouvelles productions, **nos interlocuteurs au Cameroun comme au Burkina Faso, ont relevé l'absence d'un métier du cinéma : celui de critique.**
    - Le Directeur du Fespaco notait ainsi : « *la race de critique a tendance à disparaître* » (interview). On trouve au Burkina occasionnellement quelques rubriques dans les journaux (hebdomadaire, quotidien et mensuel), mais le magazine spécialisé « Ecrans d'Afrique » édité par la FEPACI en collaboration avec le COE de Milan, qui paraissait depuis le deuxième trimestre 1992, a publié son dernier numéro (n°24) au deuxième semestre 1998.
    - Des ateliers de formation à la critique ont lieu dans le cadre d'Écrans Noirs pour des journalistes camerounais, mais les journalistes de la presse généraliste ne font pas preuve d'un grand investissement personnel. Les faits culturels ne sont généralement relayés par les médias que si les journalistes sont « dédommagés » financièrement ou en nature. Seul le mensuel « Sud Plateau » jette un regard critique désintéressé sur les œuvres cinématographiques du Sud et du Nord et sur le monde du cinéma en général.
    - L'inexistence ou la disparition des revues de cinéma est générale, hormis dans des cercles universitaires sans diffusion extérieure (comme en Tunisie). Le magazine « Ciné Culture Afrique » édité au Sénégal par le CCA (Consortium de Communications Audiovisuelles en Afrique) de Mme Annette Mbaye d'Erneville n'a connu que deux numéros en janvier 1991 et mai-juin 1992, l'aide du ministère ayant été interrompue avant terme. Le magazine de cinéma burkinabè « Burkinoscope » animé par Stanislas Meda ne paraît que sporadiquement (près de dix numéros parus).

Aux Journées cinématographiques de Carthage de novembre 2002, un colloque autour du rôle de la critique a mis en cause les articles souvent très agressifs paraissant dans la presse tunisienne envers les films tunisiens. D'après la conclusion des universitaires présents, les journalistes tendent à se détacher du discours critique, à occulter le film, pour mener un procès d'intention. Rachida Triki énonçait ainsi l'argumentation de ce procès d'intention « L'Occident applaudit les films tunisiens qui lui renvoient une image stéréotypée du monde arabe / les festivals sélectionnent ce genre de films / les cinéastes s'adaptent à la demande ».

### **3.1.2 Les réalisations au format vidéo apparaissent désormais comme des préalables à la réalisation pour le cinéma**

Les relations entre cinéma et télévision, ou entre pellicule et vidéo, ou entre analogique et numérique, ont fait l'objet de nombreux débats et recherches, dès les années 80 avec la multiplication du nombre de chaînes privées, et au cours des années 90 avec l'émergence de formats

numériques. On peut constater que les termes mêmes du débat ont notablement évolué entre le milieu des années 90 et les années actuelles, notamment parmi les réalisateurs de cinéma du Sud.

- **Jusqu'au milieu des années 90, les cinéastes présentaient volontiers le cinéma et la télévision comme deux métiers différents.** Les courts métrages sur pellicule apparaissaient comme l'itinéraire unique vers le long métrage. Beaucoup de cinéastes rejetaient l'idée de passer, après des œuvres en 35mm, à la réalisation pour la télévision. Un débat qu'on peut faire remonter à l'expérience de Jean Rouch, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Mieville au Mozambique en 1978.

Extrait de l'ouvrage d'Olivier Barlet, Les cinémas d'Afrique Noire

*Diawara s'étonne (...) qu'un Ousmane Sembène ne se soit pas débarrassé de sa caméra 35 mm au profit d'une 16 mm qui aurait considérablement réduit les coûts. « L'important est le contenu du film, confirme la monteuse Andrée Davanture. Finye a été tourné en 16 puis gonflé en 35 : qui s'en est rendu compte ? » Tourner avec des amateurs augmente le nombre de prises : souvent proposé par des chefs opérateurs qui craignent la perte de profondeur de champ du gonflage du 16 en 35 et la visibilité des points, le 35 mm est trop cher pour permettre cette liberté. Aujourd'hui les choses changent : la vidéo - notamment la Beta SP 16/9ème numérique qui restaure le format cinéma avec une excellente qualité pour un coût de pellicule nettement inférieur au 35 mm - ouvre des possibilités insoupçonnées et a le bon goût d'être moins sensible à la poussière et à la chaleur. Elle a en outre l'énorme avantage d'un visionnage immédiat des rushes sans les abîmer. Longtemps cependant, l'utilisation du 35 mm fut l'apanage d'une élite, l'image que tient à donner un cinéaste digne de ce nom...*

*C'est ce type de contradictions que rencontrèrent Jean Rouch et Jean-Luc Godard au Mozambique. Sous l'impulsion de Ruy Guerra, un des maîtres du cinéma novo brésilien, qui dirigeait l'Institut national du film, le gouvernement de Samora Machel les avaient invités pour des actions spécifiques : Rouch animait en 1978 un atelier de super 8 à l'Université de Maputo et Godard avait un contrat de deux ans pour étudier les besoins en vidéo de la nouvelle télévision nationale. Rouch, qui s'opposait aux lourds équipements hollywoodiens utilisait le super 8 comme un stylo pour écrire une « carte postale ». Ses stagiaires tournaient le matin et pouvaient montrer le résultat le soir aux gens qu'ils avaient filmés. Le problème était de sauvegarder les images, les originaux s'abîmant rapidement à la projection. Son groupe finit ainsi par rejoindre le groupe vidéo de Godard. L'un comme l'autre critiquèrent l'Institut du cinéma qui privilégiait des équipements lourds, comme le 16 et le 35 mm : un cinéma de l'indépendance devrait être fait avec des moyens simples pour être à la portée de tous et pouvoir suivre les avancées technologiques. De tels films pouvaient être utilisés par la télévision naissante. Guerra n'apprécia pas ces critiques et reprocha en outre au « cinéma vérité » de Rouch de réduire la mise en scène. Selon Manthia Diawara, en apprenant à chacun comment faire un film, Rouch et Godard « cassaient le monopole qu'avaient les cinéastes africains de cette forme de savoir ». Rouch fut prié de quitter le pays tandis que Godard et Anne-Marie Miéville écourtèrent leur séjour.*

- **À la fin de la décennie, les points de vue ont évolué.** Le festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou (FESPACO) a complété son nom en « festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou ».

Certes, la réalisation cinématographique et la réalisation pour la télévision répondent souvent à des démarches différentes.

*Au fil des 15 dernières années, le débat cinéma-télévision s'est éclairci. Dans la fiction TV, le couple producteur-scénariste domine, les standards de mise en scène sont appuyés. (...) Le niveau d'exigence artistique du cinéma [est] plus grand. (ancien cadre du CNC).*

Cependant, **les modes de financement ont convergé**. Le cinéma est, avec le sport, un facteur d'audience pour la télévision et un argument de vente pour les bouquets de chaînes. Les recettes de la télévision - recettes publicitaires ou abonnements - sont la principale source de financement du cinéma, par financement direct des films (coproduction) comme, en France, par le mécanisme du compte de soutien du CNC, alimenté majoritairement par les chaînes de télévision.

**Surtout, les technologies ont convergé** et la réalisation sur support numérique n'est plus considérée comme dévalorisante.

*(Quand, pour le matériel,) on ne considère que le secteur cinéma au sens strict, on est dans l'impasse. (...) Il faut que cinéma et télévision se rejoignent, la distinction n'a plus vraiment de sens. (Cadre de la DATC).*

Les caméras vidéo, objet professionnel ou de luxe au début de la décennie, sont désormais répandues : un jeune intéressé par le cinéma va, *a priori*, filmer assez facilement, que ce soient des commandes d'intérêt privé (films de mariage ...), des films « de copains », voire des films d'entreprise, clips vidéo, etc. **Réaliser un film de cinéma apparaît alors comme au passage « au niveau supérieur », voire au niveau international, pour un réalisateur qui aura déjà prouvé ses capacités techniques et artistiques sur support vidéo.**

**Par conséquent, il est raisonnable de penser que le soutien à la production audiovisuelle pour la télévision, comme le font les trois bailleurs - et de plus en plus l'UE / FED et le MAE avec le Fonds Sud Télévision - est de nature à favoriser le développement de la production cinématographique.**

On peut en particulier penser que **la réalisation soit de séries, soit de documentaires** (il y a plus qu'une nuance entre ces deux options) **constitue une transition logique entre les vidéos de commande ou d'amateur, et la réalisation d'œuvres de fiction, de films d'auteur.**

*(Inciter les jeunes réalisateurs à tourner des courts métrages,) c'était un peu forcer les gens dans un sens. Maintenant, objectivement, ça commence par la télévision. (Cadre de la DATC).*

**La question qui se pose est alors celle des conditions effectives de ce passage de productions « formatées » en fonction d'une demande économique, à des œuvres « artistiques » de cinéma.**

### **3.1.3 L'existence de producteurs joue un rôle important en permettant la gestion des flux financiers et des contraintes logistiques**

Il est coutumier de déplorer l'absence de producteurs africains en-dehors des réalisateurs eux-mêmes (réalisateurs-producteurs), du moins en Afrique subsaharienne francophone.

En fait, dès lors que l'on raisonne sur le seul cinéma, cette situation est logique : la première chose que le réalisateur attend d'un producteur est l'apport d'un budget, et on voit mal en quoi un producteur indépendant du Sud serait bien placé pour obtenir des budgets au Nord. Pour avoir l'accès aux financeurs et surtout pour des raisons juridiques (clauses des bailleurs), le réalisateur du Sud a besoin d'un producteur du Nord. Il peut même être tenté de rechercher un producteur « peu regardant » qui sert, en fait, de boîte aux lettres moyennant une commission sur les subventions obtenues.

... Même si ce schéma dans lequel le producteur du Nord n'a de légitimité, pour le réalisateur du Sud, que par sa capacité à apporter des financements additionnels, fait l'objet de nombreuses dénégations voir en annexe quelques témoignages sur « le rôle du producteur du Nord dans les films du Sud ».

La situation a pourtant évolué, du fait de la création de maisons de production dans les pays du Sud, en deux temps. D'abord par des maisons de production créées par des réalisateurs pour leurs propres films, et qui ont ensuite produit le travail de jeunes réalisateurs, comme Terre Africaine de Bassek Ba Kobhio, puis avec des maisons de production dont le marché d'origine est la vidéo (vidéo d'entreprise, documentaire ...), et qui de temps à autre mettent en route un long métrage pour le cinéma.

Dans tous les cas de figure, la majorité de leur activité est au format TV.

La situation est cependant différente dans les pays ou régions dont le marché est plus important, qui peuvent être des centres de décision financiers : le Maghreb, l'Afrique australe, le Nigéria, comptent des producteurs « à temps plein ».

#### *Quelques illustrations :*

Les trois pays étudiés pour la présente évaluation illustrent ces différents cas de figure.

- Au Cameroun, l'absence de producteurs professionnels est déplorée par de nombreux acteurs du secteur cinématographique (bailleurs de fonds, réalisateurs, etc.). Les maisons de production cinématographiques existantes ont été créées par des réalisateurs déjà reconnus, qui en sont à la tête. « Le créateur est un homme-orchestre, il doit tout faire tout seul, sinon l'œuvre audiovisuelle n'existera pas. » (un cinéaste camerounais). Ces derniers ne produisent que leurs propres œuvres, ou sur commande pour des privés / institutionnels. Des maisons de production audiovisuelles existent également (Vidéo pro, Spectrum, Novita, etc.), mais sans vocation internationale.

Les personnes combinant les casquettes de producteur et de réalisateur et qui ne sont pas encore connues des bailleurs de fonds ont du mal à avoir accès aux financements internationaux, faute de savoir-faire dans le montage et la présentation des projets de production. Il n'existe pas de formation dans ce domaine et les opportunités de formation sur le tas au Cameroun sont quasi inexistantes, compte tenu du faible nombre d'œuvres cinématographiques produites annuellement.

- Au Burkina Faso où plusieurs institutions d'État (TNB, DCN, FESPACO) ont joué et jouent encore un rôle majeur dans la production, la création de maisons de production privées semble avoir été motivée par la recherche d'autonomie des producteurs vis-à-vis des contraintes liées à l'appui logistique de ces institutions. Une trentaine de maisons de production ont vu le jour, avec comme tête de proue CINECOM de Gaston Kaboré, créée en 1985, et SAHÉLIS, créée en 1992 avec la participation (minoritaire) de Claude Gilaizeau (Les Productions de la Lanterne). Depuis décembre 1992, ces maisons ont eu l'occasion d'exporter leur expertise au profit de producteurs étrangers (déplacement de matériels et de techniciens).

Claude Gilaizeau décrit ainsi les avantages, pour une société africaine, de disposer d'un partenaire en France :

*C'est un moyen [pour les réalisateurs burkinabè cofondateurs de Sahélis] de bénéficier de notre expérience de producteur et d'acquérir une certaine rigueur dans la gestion d'un film et d'une entreprise de production. C'est aussi, dans la mesure où toute la post-production se fait dans des laboratoires français la possibilité de bénéficier de notre appui et des relations privilégiées que l'on peut avoir avec certains prestataires (...)<sup>47</sup>.*

Le Burkina Faso ayant été le principal utilisateur des (rares) aides françaises à la production TV dans la seconde moitié de la décennie 90, ces producteurs sont bien placés pour monter en puissance grâce au « Fonds Sud Télévision » créé en 2002.

- Au Nigeria, les professionnels les plus puissants sont les « *marketers* », c'est-à-dire les distributeurs. Producteurs et réalisateurs sont en situation d'exécutants pour le compte des *marketers*.

Les réalisateurs qui se dégagent par une recherche de qualité et d'originalité sont en général également producteurs, voire distributeurs dans certains cas. Ils échappent ainsi au rapport habituel par des démarches originales.

L'anarchie du secteur fait que les relations entre producteurs et distributeurs sont très floues : il n'y a aucun respect de l'œuvre. *Les marketers n'ont fait ce métier que par accident : c'est une industrie basée sur l'improvisation, avec des gens non-formés. On ne fait que faire du fric*, note un distributeur (*marketer*). Les distributeurs financent les films et dictent leurs règles, sans intérêt particulier pour les spécificités du cinéma : *Ils desservent les films sans s'en rendre compte, en mettant leur copain comme acteur par exemple et en ne voyant le film que comme la possibilité de faire du fric*, selon un producteur.

Contrairement au reste de l'Afrique, le nombre de producteurs (260 ont payé leur licence, d'un coût de 150 euros) est très important au Nigeria, mais cela ne suffit manifestement pas à assurer la qualité des films. Les producteurs sont souvent aussi des réalisateurs désargentés, manquant donc de moyens matériels autonomes.

- Le cas de Cheick Tidiane Ndiaye (Sud Production, au Sénégal), illustre les perspectives de croissance d'une maison de production, dont le long métrage de fiction ne sont pas pour autant une activité stratégique ; il mise plutôt sur le documentaire :

*Il vaudrait mieux ne pas produire, que [de produire seulement] du cinéma, qui prend trop de temps pour réunir les fonds, avec à la clef un film diffusé nulle part. (...) La fiction, qui la regarde ?*

<sup>47</sup> Interview par Bertrand Millet, en annexe de son rapport de stage *L'Europe, l'Afrique et le cinéma : les enjeux d'une coopération accrue*, Université Paris VIII.

*Si on permet à des Africains de produire un nombre important de documentaires, tout le monde est intéressé. Il faudrait une aide solide pour la production de documentaires de bonne qualité. Ce n'est pas impossible : on sait faire. J'ai fait treize « 26 minutes » sur les pays africains, passé 4 ans à France 2, fait Géopolis...*

*Mamadou Thior et Assane Ndiaye : en faisant du documentaire, ils pourront vendre hors du Sénégal. Tous les documentaires sont faits par des européens qui nous disent : « regardez qui vous êtes ! » Sur le marché africain, un bon documentaire intéressera.*

*Un documentaire bien fait passe un peu partout, peut-être pas auprès du grand public mais en tout cas à la télévision.*

*La production de documentaires ne coûte pas très cher ! Un 52' sur le chômage des jeunes diplômés revient à 100 000 F ! J'ai tout le matériel de montage etc : on peut beaucoup. Toute ma post-production se fait ici.*

*L'avenir est que des télés vont se créer et la vision des chaînes actuelles va changer. C'est un problème de monopole. Moctar Sylla (TV5) n'a pas besoin de moi mais quand il y aura une concurrence... ! Le goulot d'étranglement, c'est eux !*

### **3.1.4 L'engagement des États et TV nationales a pu susciter la création d'œuvres**

Surtout dans les années 70 ou 80, les États africains ont financé des œuvres de cinéma. Une telle intervention de mécénat public national a tout récemment été souhaitée par le réalisateur franco-ivoirien Daniel Aumont sur la liste de discussion Afrique-cinéma.

Les évaluateurs remarquent cependant que les restrictions sont nombreuses, dans la situation actuelle, pour que l'État joue un rôle central dans la production cinématographique :

- pour que la politique gouvernementale soit adaptée aux besoins du secteur, il faut qu'il y ait un bénéfice politique du cinéma pour les gouvernants, à l'intérieur ou dans les relations internationales (comme c'est le cas en France) ;
- il y a un risque de voir ces moyens au service de la communication des personnalités politiques (au Mali, l'investissement en vidéo numérique a été utilisé, entre autre, pour réaliser un film, voulu par le Président, sur les enjeux du troisième millénaire) ;
- l'implication des techniciens ayant le statut de fonctionnaire peut être faible, d'où des risques pour la continuité des tournages par exemple (absentéisme) ;
- les contraintes administratives sont complexes, et dirimantes dès que plus d'un État est impliqué (exemple de l'échec de la collaboration, sur les questions de formation, entre la Direction de la Cinématographie nationale burkinabè et la NAFTI du Ghana - cf. 3.2).

*Quelques illustrations :*

- Au Gabon, État pétrolier au budget relativement important, plusieurs longs métrages ont pu être tournés dans les années 70, sous l'impulsion présidentielle, sans financement étranger.
- Med Hondo, après le retrait de la télévision nationale nigérienne qui devait coproduire Sarraounia, a pu terminer le film (sorti en 1986) grâce à des fonds burkinabè dus au soutien du Président de l'époque.

- L'État camerounais a mené une politique volontariste dans le secteur audiovisuel avec le FODIC (Fonds pour le Développement de l'Industrie Cinématographique) créé en 1973, qui a financé de nombreux films de cinéastes camerounais dont Pousse-Pousse de Daniel Kamwa (1976). À sa chute au milieu des années 1980, la chaîne de télévision publique (CRTV) a été créée.

Cet « âge d'or » durant lequel l'État finançait les productions locales est regretté. Les cinéastes camerounais rencontrés déplorent toujours l'arrêt de ce fonds, et plus généralement de l'appui de l'État à la production cinématographique.

- La Cameroon Radio Television (CRTV) a été créée en 1986. Elle a été très bien équipée à sa création avec un laboratoire de cinéma (audio et image) apparemment unique en Afrique subsaharienne ainsi que 6 studios mobiles.

La CRTV est financée par la taxe audiovisuelle et dotée d'un budget annuel de 20 Mds FCFA (soit environ 30 millions €)<sup>48</sup>, budget largement supérieur à celui de la plupart de ses homologues africaines.

La création d'œuvres audiovisuelles ne fait manifestement pas partie des priorités de la direction de la CRTV. Sa mission de service public semble porter principalement sur l'information nationale : « *Ils veulent que les défilés et la propagande électorale soient bien filmés* » (un cinéaste camerounais). « *La création ne sert pas les hommes politiques* » (un cinéaste rencontré). Dans la grille des programmes de l'été 2002 ne figurait hebdomadairement qu'une seule fiction (feuilleton) produite par la CRTV.

Cependant, dans les années 80, la CRTV aurait produit selon nos interlocuteurs un nombre plus important de fictions, à la suite du FODIC.

- Les différentes institutions d'État burkinabè - ministère des Arts et de la Culture dont fait partie la Direction du Cinéma (DCN), FESPACO, Télévision Nationale (TNB), Conseil Supérieur de l'Information - soutiennent de diverses façons la production nationale et même étrangère (cf. le récent tournage de Sembène Ousmane au Burkina) et constituent ainsi, malgré la modestie de leurs moyens financiers, un environnement institutionnel très porteur pour la production cinématographique.

### **3.1.5 La présence de matériel de tournage et de montage, qu'il soit privé ou mis à disposition par la télévision, est un facteur sensible, mais non suffisant**

Le manque de matériel moderne, en bon état, et de consommables (film), est souvent cité comme un frein à la production. Inversement la présence d'un parc de matériel, celui de la télévision quand il est accessible pour des projets de films, celui de producteurs privés, est jugée comme un facteur de développement quantitatif de la production. Certains bailleurs interviennent par l'octroi de matériel de tournage. Un organisme de formation français (les Ateliers Varan) en a fait un principe de fonctionnement : à l'issue des ateliers organisés dans les pays destinataires, le matériel est laissé sur place et peut être utilisé par les institutions destinataires ou le collectif des stagiaires (dans un cas sur la période étudiée, à Maurice, un tel atelier Varan a été financé pour partie sur FSP).

Les situations que nous avons observées sont cependant diverses. Une offre de conseil technique facilement accessible (type *hot-line*) sur le matériel pourrait être appréciée, mais la production ne semble pas être bloquée par manque de matériel.

<sup>48</sup> Chiffre donné oralement par un cinéaste.

Par ailleurs, la Coopération française garde un souvenir pour le moins mitigé de son expérience d'apport de matériel aux télévisions nationales du Sud :

*Ça a été catastrophique (cadre de la DATC).*

*Quelques illustrations :*

- Au Cameroun, il semble y avoir plus de matériel disponible que de productions disposées à en financer la location. Une structure comme le Multimédia Center (MMC) de l'Église catholique est très bien équipée : 2 unités de montage, 4 unités mobiles de reportage. MMC a un contrat de maintenance pour son matériel, qui est donc en parfait état, et le loue à des structures publiques ou privées, afin de financer d'autres activités peu lucratives. Or la demande de location de matériel professionnel est assez rare.

La location de matériel amateur dans les petites boutiques semble avoir plus de succès.

De son côté, la CRTV loue, elle aussi, son matériel ; elle peut même le mettre gracieusement à la disposition de réalisateurs, notamment dans le cadre de coproductions, mais, d'après nos interlocuteurs, les cas ne sont pas nombreux.

- Au Nigeria, malgré le volume de la production, le manque de matériel numérique moderne est maintes fois cité comme un frein à la qualité et à la diffusion internationale des œuvres. Les changements technologiques rapides font que le bon choix des matériels est également souvent cité comme un problème (risque d'arnaques, importance d'un conseil technique). Une formation adaptée au matériel acquis est, bien sûr, essentielle. Or les formations existantes sont seulement théoriques : les structures de formation manquent de moyens pour l'achat d'équipement, sauf aides exceptionnelles, et n'ont pas de liens avec le tissu professionnel de la *home video*, si bien que les formations ne profitent aucunement des tournages, que ce soit en matériel ou en expérience.

- À Maurice, selon un cadre de la DATC interviewé, une intense activité de tournage n'embraye pas sur une production nationale :

*[Il y a eu] 220 équipes de tournage l'an dernier à Maurice, dont « aucun » technicien mauricien : ils utilisent le décor. On a étudié [le projet d'un] centre de formation à Maurice, mais [le pays] est sorti de la ZSP. Ils ont le matériel : 12 bancs de montage, mais le matériel ne tourne pas<sup>49</sup>.*

Déjà en 1996, les auteurs de « Sous l'arbre à palabres » estimaient (p. 89) que :

*Un examen attentif [des] sociétés de production [africaines] laisse apparaître l'existence de matériel de tournage (caméras 35 et 16 et super 16 mm, Bétacam ...), de prise de son et même de tables de montage 16 mm et vidéo. Les éclairages et les groupes électrogènes (en faible quantité, il est vrai) sont également accessibles au Sud du Sahara. (...) Il est (...) évident que nombre de premiers court-métrages pourraient être traités en Afrique même (notamment en vidéo Beta) et de manière beaucoup plus systématique. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il soit envisageable, à court terme, de ne pas se poser énergiquement la question de l'écriture et de la réécriture des scénarii.*

Ainsi, l'examen des forces et faiblesses des capacités de production africaines oriente ces auteurs non vers des besoins matériels, mais vers un manque (annoncé) de compétences en

<sup>49</sup> Un autre interviewé fait cependant référence à une activité importante dans l'audiovisuel.

matière de scénarii, soit un besoin d'accompagnement et de formation (Cf. 3.2 infra, notamment 3.2.7).

### 3.1.6 Le financement de longs métrages au budget de plusieurs MF vient de l'extérieur, et paye leurs coûts extérieurs

Rarissimes sont les films au budget de plusieurs MF (sur 35 mm par exemple) venant d'un pays de la ZSP au cours des années 90, et financés majoritairement par des fonds privés ou publics du Sud<sup>50</sup>.

*Quelques illustrations :*

- Au Cameroun, quel que soit le support, il y a peu de productions de fictions audiovisuelles. Les fictions audiovisuelles à petit budget sont tournées grâce au préachat par CFI, TV5 ou des chaînes de télévision africaines. L'AIF finance également des fictions sous format vidéo.

Les œuvres de cinéma à budget plus important ont quant à elles besoin, pour voir le jour, de l'appui des trois bailleurs de fonds de ce secteur que sont la France, l'Union Européenne et la Francophonie.

- Malgré l'importance économique du secteur audiovisuel au Nigeria, il ne s'y dégage pas de budget permettant la finalisation d'un film sur celluloïd.

Rage, long-métrage réalisé par le Nigérian Newton Aduaka, présenté au Fespaco, est un film de diaspora réalisé à Londres et sans financement africain.

Les films long-métrages de Ladi Ladejo présentés au Fespaco ont été cofinancés par le MAE mais sont très marqués par les défauts de la *home video* : jeu théâtral et importance des dialogues, scénario démonstratif et non-abouti, mauvais son, faiblesse du cadre et des éclairages ...

Le film historique Shango a été tourné à la fois en vidéo et en celluloïd, mais les recettes de la vidéo n'ont pas été suffisantes pour financer le montage du film.

La disparition des salles et de marché pour les films n'a pas tué le désir de cinéma, mais fait que les seuls films en celluloïd réalisés le sont sur financements extérieurs, essentiellement par la télévision privée sud-africaine M-Net dans son programme New Directions (ex. The White Handkerchief de Tunde Kelani, Twins of the Rain Forest de Odion P. Agboh, A barber's Wisdom, écrite par Paul Emema, produite par Tajudeen Adetokunboh et réalisée par Amaka Igwe).

*Depuis sa création en 1994, l'initiative New Directions a produit 26 court-métrages et 3 longs par des réalisateurs montants venus du Nigeria, du Kenya, d'Ethiopie, de Tanzanie et d'Afrique du Sud. L'initiative s'appuie sur le principe du développement des compétences par l'interaction avec des réalisateurs africains reconnus.*

*« Nos films ont retenu l'attention des organisateurs des principaux festivals, et nous recevons aujourd'hui des invitations des quatre coins de la planète », souligne Richard Green, expert associé au projet depuis ses débuts. « New Directions est aujourd'hui connu pour proposer une véritable sélection de la nouvelle vague du cinéma africain. »*

*« Il y a trois ans, Chikin' Biznis a remporté le Grand Prix au festival Vues d'Afrique à Montréal, au Canada », rappelait Bongwiwe Ngcobo, superviseur du projet, lors du*

<sup>50</sup> Fools, de Ramadan Suleiman, pourrait être dans ce cas.

dernier Festival International du Film de Zanzibar, où trois autres films ont été projetés en inauguration du festival (A Barber's Wisdom, du Nigeria, Surrender, de Tanzanie, The Father, d'Ethiopie).

Voilà pour une nouvelle génération de réalisateurs africains l'occasion de raconter des histoires proprement africaines. Scénaristes et réalisateurs voient leur travail financé et programmé au petit écran via les chaînes M-Net et DSTv.

Prévu à l'origine pour identifier et promouvoir des scénaristes et des réalisateurs débutants, l'initiative a évolué structurellement pour répondre aux besoins d'une génération montante de cinéastes de toute l'Afrique. Les premiers films ont été faits en Afrique du Sud, puis au Kenya et au Nigeria. C'est ainsi que Ingolo wa Keya, réalisateur de la vidéo musicale Yes Say For Children qui a gagné le prix Emmy cette année, a écrit et réalisé son film The Baiskol.

En 1999, la deuxième phase de New Directions Afrique (NDA II) a débuté au Fespaco de Ouagadougou. NDA II a regroupé des participants de sept pays du continent pour culminer en un atelier sur l'île de Gorée au Sénégal en janvier 2000.

Trois films ont déjà été produits et bien accueillis. Le premier à être achevé fut l'histoire nigériane A barber's Wisdom, écrite par Paul Emema, produite par Tajudeen Adetokunboh et réalisée par la Nigériane Amaka Igwe. Puis vint le film éthiopien The Father, écrit par Manyezewel Endashaw, produit par Majida Abdi et dirigé par Ermias Woldemlak, filmé en amharique.

Le film, qui a reçu le Silver Dhow Award dans la catégorie court-métrages à Zanzibar, est considéré comme des meilleurs films issus de New Directions. Son action se situe durant une sombre période de l'histoire éthiopienne, celle du pouvoir du Derg. Il pose un regard critique sur les folies auxquelles de nombreuses personnes durent se résoudre pour éviter l'incarcération. Alazar, un artiste, abrite son ami et activiste politique Jonas contre les militaires. Il est emprisonné puis relâché, mais Jonas est tué et sa sœur revient plus tard de l'exil pour reconstituer l'enchaînement des horribles événements qui ont conduit à sa mort.

Le dernier film du trio, Surrender, basé à Zanzibar et écrit par Kiiza Kahama, a été produit par le Tanzanien Nasra Hillal et réalisé par la talentueuse cinéaste zimbabwéenne Céline Gilbert. Surrender prend à bras le corps le problème de l'homosexualité, question sensible à Zanzibar. « Il a été projeté dans quasi tout les festivals de films gay du monde, » note Richard Green en poursuivant : « Pour l'édition de cette année, nous entendons produire un nombre record de films, et cela grâce aux nouvelles technologies ».

L'aventure continue : outre le film kenyan The Aftermath, New Directions prévoit de tourner au Nigeria Prize Maze, de Femi Adesoye, et en Afrique du Sud Waiting for Valdez, de Teddy Materra, A Drink in the Passage, de David Max Brown's, et Living in Limbo, de Carmen Sangion.

La nouvelle saison voit l'arrivée de la vidéo numérique, moins coûteuse, et permettant une plus grande participation des jeunes talents du continent. « Embrasser les technologies numériques est à la fois un progrès et une étape logique pour la croissance de l'industrie du film locale comme internationale » souligne Green. « La vidéo numérique a prouvé qu'elle était plus qu'un fait de mode dans l'industrie. Elle est un nouveau média accessible, bon marché et créatif, et en tant que tel constitue un développement positif pour la continuité du succès de New Directions. »

Kimani Wa Wanjiru, Nairobi - traduit par Frédéric Lecloux - in Africultures n°51, octobre 2002

Par ailleurs, une analyse rapide des coûts suggère que **le besoin de fonds étrangers est essentiellement lié au recours à des prestations étrangères.**

Dans le cas des financements français, ce lien était et reste en partie inscrit dans leur réglementation. Dans les années 90, les financements français étaient exclusivement destinés à des dépenses de post-production en France (ou dans l'Union Européenne). Cela traduit bien l'un des objectifs du dispositif, la promotion de l'économie française :

*Ce projet permettra : (...)*

*- de contribuer aux retombées économiques pour les laboratoires et industries cinématographiques françaises ainsi qu'à l'emploi de techniciens et spécialistes français, la plupart des équipes de tournage étant mixte.*

*(Projet FAC 94001300, p. 18).*

Cela contribuait-il à développer le secteur *dans* les pays du Sud ?

*[Ce n'était] absolument pas la politique de l'époque. On avait plutôt tendance à appuyer les cinéastes qu'on voyait émerger d'une manière ou d'une autre, qui étaient à Paris. (...) C'était une coopération pour aider les artistes de ces pays-là à montrer leur imaginaire dans leur culture (Interview, ancien cadre du Bureau des médias).*

Or, de plus en plus clairement au cours de la décennie, **des alternatives apparaissent**, pour les « artistes de ces pays-là », **à ces dépenses coûteuses en France :**

- la post-production peut se faire dans de bonnes conditions de qualité, en particulier pour l'image, dans des pays comme le Maroc ;
- le nombre croissant de techniciens de l'audiovisuel dans les pays du Sud permet de réduire à une ou deux personnes les participations de techniciens du Nord aux tournages ;
- le tournage numérique permet de grandes économies sur le matériel de tournage.

Un observateur pense ainsi que, sans les mécanismes d'aide, les tournages pourraient continuer à se faire avec une qualité comparable mais avec des budgets réduits de 5 MFF environ à 1 MFF environ pour un long métrage.

On notera que, à la fin de la période étudiée, **les fonds français se sont quelque peu adaptés à cette nouvelle situation en ouvrant leurs critères d'éligibilité des dépenses :**

- le Fonds Sud accepte un pourcentage croissant de dépenses (en France) liées à la production elle-même et non à la post-production (40% désormais au maximum, annonce faite en novembre 2002) ;
- l'ADC Sud peut désormais, depuis septembre 2000 (FSP en cours) être versée sur place à un producteur du Sud, par exemple pour le tournage. C'est ce qui est le plus souvent demandé par les producteurs. Le versement se fait pour 50% d'avance, pour 50% en fin de tournage (sur vision des rushes).

Ce dernier changement a des conséquences administratives assez lourdes pour le MAE :

*Avec le FAC [FSP], on ne peut pas verser de l'argent à l'Ambassade. Si l'AfD est présente dans le pays, on peut verser à l'AfD [ceci seulement dans les pays de l'ex-champ]. Sinon, il faut que la boîte de prod' [du pays] traite avec l'AfD en France ! (Cadre de la DATC).*

Malgré cette complexité administrative et la difficulté à mobiliser la représentation française sur place sur une tâche qui ne lui apporte pas de budget à gérer, le même choix de financement sur place a été fait sur le Fonds Sud Télévision ; il ne semble donc pas que le MAE s'apprête à revenir en arrière sur ce point.

### **3.1.7 L'existence d'un marché national peut susciter une production, si l'organisation de ce marché permet des retours financiers pour la production**

Les différentes possibilités de retour financier vers les œuvres de cinéma sont étudiées de façon plus détaillée au 3.3 *infra*.

L'existence d'une économie autonome pour les images africaines n'est donc pas une aberration, même si les sommes collectées restent dans tous les cas trop faibles pour financer un cinéma dont le niveau technique se situerait aux standards internationaux.

Les quelques exemples suivants concernent la question de la remontée effective des recettes vers les producteurs, donc de l'alimentation de la production par la diffusion.

*Quelques illustrations :*

- L'exemple du Burkina Faso est souvent cité en raison de sa **billetterie unifiée**, la quasi-totalité des salles appartenant à une société nationale, la SONACIB.

Cependant les recettes en salle baissent rapidement dans la seconde moitié des années 90, ce qui peut provenir d'une baisse de la fréquentation aussi bien que de diverses formes de détournements (double billetterie). cf. *infra* 3.3.3.

Ainsi, les interlocuteurs de l'évaluation au Burkina Faso ont été nombreux à souhaiter une organisation plus effective de la distribution et de l'exploitation des films créant un espace économique pour les films africains, donc la possibilité de retours financiers directs importants.

- À l'exception des salles du Burkina Faso et de quelques autres pays (Maroc ...), un problème commun aux salles et vidéoclubs des différents pays est l'absence de retour financier vers le film, faute de billetterie fiable.

L'AIF soutient un projet de GIE entre salles africaines : *il y aurait une aide à la restauration des salles etc, moyennant quoi le label signifierait que les salles affiliées tombent sous le coup d'une billetterie centralisée*, explique un exploitant. La philosophie suivie par l'AIF sur ce projet est de sortir de l'informel pour assurer le refinancement, et de confier la gestion du réseau à un organisme professionnel non-institutionnel.

- Bien que le Nigeria soit largement touché par les chaînes satellitaires sud-africaines, visibles dans tous les bars urbains et chez les nombreux abonnés, la diffusion généralisée de cette image hollywoodienne n'empêche pas le public de chercher ses propres images, dans la *home video*. Celle-ci retravaille les angoisses urbaines (violence des bandes armées, sida) et mystiques (sorcellerie), les problématiques quotidiennes (comédies de mœurs, mariage forcé, drague des jeunes filles, etc), et les identités ethniques à travers des histoires traditionnelles (yoruba, haoussa, etc).

Du fait de l'insécurité, les ménages sont très bien équipés à la maison, de magnétoscopes ou de lecteurs vidéo CD, et de nombreux vidéoclubs complètent la possibilité de voir les films, vendus dans d'innombrables échoppes, salons de coiffure, etc.

Au début de la *home video*, les ventes étaient de 60 à 70 000 cassettes en moyenne par film et il n'était pas rare d'atteindre les 100 000 ; le prix de vente au détail étant pour une VHS d'environ 300 nairas, soit 15 FF / 2,50 €. Aujourd'hui, on constate un épuisement du marché lié au manque de renouvellement artistique et thématique des films (10 à 15 films sortant chaque semaine), et les ventes sont de 10 à 12 000 cassettes par film (soit une recette totale de 150-200 kFF / 25 000 à 30 000 €). De même, au Ghana, la production est d'environ un film par semaine, qui se vend entre 5 et 10 000 cassettes en moyenne, 20 à 25 000 quand c'est un film apprécié.

Un tel niveau de ventes est nécessaire pour financer les productions malgré leur coût très bas : de l'ordre de 50 kFF pour un long métrage courant, 200 kFF pour les projets les plus ambitieux (long-métrages historiques en costume ...).

La multiplication des professionnels a suivi la possibilité de gagner de l'argent, mais les *marketers* n'étant pas intéressés à réinvestir leurs profits dans l'amélioration de la qualité des films, celle-ci régresse encore maintenant que les recettes flanchent : la baisse des recettes est répercutée sur les coûts. On arrive à tourner un film de deux heures en une journée, comme Kano.

**Les *marketers* investissent en revanche sur la promotion, avec des méthodes originales et efficaces**, tous azimuts : affichage en chaîne sur les murs, trois magazines spécialisés, des émissions de télévision consacrées aux nouvelles des stars, bandes-annonces mettant en évidence ces stars, passage de ces bandes annonces sur les 70 chaînes de télévision - à titre payant ou en échange de la diffusion du film précédent... Les premières des films sont très courues et chères, il faut y « être vu » : elles permettent parfois d'amortir le coût du film.

Avec le plafonnement des ventes, les *marketers* cherchent de nouvelles opportunités, notamment à l'international :

*Le marché est trop limité pour chercher la qualité. Il faudrait des ventes internationales, ce qui suppose des structures et une qualité supérieure. Les banques ne s'engagent pas. Si un créneau est trouvé, tout le monde s'y précipitera. On attend l'idée géniale sans penser que cela passerait par une industrie. L'argent est là et on attend de savoir où le mettre.*

Les vidéos nigérianes se trouvent sur les marchés des pays voisins (Bénin pour la production en yoruba, Cameroun anglophone, Ghana, Niger en région haoussa) tandis que des sites internet performants les vendent à la diaspora. Certains producteurs sous-titrent et doublent des films pour atteindre le marché francophone : Infinity Merchants a ainsi doublé en français Le Festival de feu de Chico Ejiro. Au Bénin, Euloge Boaguiar a pour projet de créer une association pour doubler des films nigériens (le statut associatif lui permettant d'espérer des aides du MAE).

## 3.2 Menée sur place et appliquée, la formation semble avoir des effets durables sur la production

### 3.2.1 Les formations existantes au Sud semblent rencontrer le succès et bien s'articuler avec les milieux professionnels

La coopération française a annoncé puis préparé pendant plusieurs années le développement de formations aux métiers du cinéma au Sud. De fait, ce type de formation recueille un grand succès.

- On recueille des échos très positifs quant aux formations menées sur place, dès lors qu'elles sont axées sur la pratique : présence de matériel, opportunité de stages sur tournages ou en post-production (par contraste avec des formations purement universitaires, dépourvues de ces moyens comme de relations de travail avec la profession). Ces formations axées sur la pratique se rapprochent de l'accompagnement sur le tournage ou le montage (binôme chef / assistant). Les stages successifs d'un mois organisés au Burkina Faso dans le cadre de PROFIS, pour des stagiaires dont beaucoup travaillent déjà dans l'audiovisuel, ou la formule du film-école appliquée au Sénégal sur financement SCAC semblent très appréciés et efficaces.

*Un technicien malien : « Le problème matériel se pose crûment : on peut apprendre mais sans le matériel, c'est difficile. Le manque de continuité est aussi difficile : on perd la main car on ne travaille pas assez ».*

*Un chef opérateur africain travaillant comme assistant avec un chef opérateur français sur un tournage africain : « Quand on travaille avec lui, tu apprends et tu comprends ce que tu es en train de faire : il n'hésite pas à t'expliquer et te former. Ce n'est pas le cas de tous les directeurs de la photo. Et même lorsqu'il est convaincu de ce qu'il fait, il te demande ton avis : ça met à l'aise pour travailler. Cela donne l'envie de travailler avec lui et ça remonte le moral car on sait qu'on va de l'avant ».*

- Au Cameroun, les classes de cinéma de Bassek ba Kobhio, qui bénéficient depuis 2002 d'intervenants EICAR sur financement MAE (171 kFF), sont encore à l'étape expérimentale. Elles concernent pour l'instant une première promotion de 15 étudiants, qui suivent la formation depuis 1999. Les enseignements sont discontinus, ils ont lieu en fonction des opportunités qui se présentent (financements, professionnels et enseignants disponibles, etc.) plus que d'un programme pédagogique préétabli. Les étudiants se nomment volontiers « génération cobaye ».
- Au Burkina Faso, le Programme de Formation Image et Son (PROFIS) organisé par la DCN, composé de stages thématiques d'un mois chacun, rencontre des appréciations très positives malgré des moyens logistiques modestes :

*La plupart des étudiants qui ont déjà effectué des stages dans le centre ont trouvé des emplois dans des maisons de production privées, et sont appréciés par leur employeur (Constant Simporé)*

*La qualité de la formation, malgré les moyens limités, est fort appréciée par les partenaires. Les formateurs de Nord montrent toujours leur étonnement devant le dénuement total et la qualité de la formation obtenue. Le gros problème du Programme actuellement est le manque crucial de matériels (appareils, ordinateurs...) et de salles de formation. Nous utilisons les salles de la Direction de la production cinématographique pour les stages. (Lydie Attiron).*

Un grand nombre de formateurs africains sont déjà intervenus sur ces stages :

- Burkina Faso : Gaston Kaboré, Raymond Tiendre, Sékou Traore, Rasmane Ouedraogo, Adjaratou Lompo, Habibou Zoumgrana, Marie-Jeanne Aouoda.
- Côte d'Ivoire : Henri Duparc, Roger Gnoan M'Bala.
- Mali : Adama Drabo.

Les intervenants du Nord sont envoyés par la Femis, EICAR, le CIFAP, l'IAD, l'INIS, sur financement des bailleurs (MAE, Communauté française de Belgique).

La Femis s'est impliquée très en amont, sur financement du MAE, sur la préparation de ce projet. Elle porte actuellement un jugement très positif sur les méthodes utilisées, en particulier sur l'association entre intervenants français et africains.

## PROFIS

*Aux lendemains des indépendances<sup>51</sup>, les premières formations de cadres et techniciens africains aux métiers de l'image et du son se sont effectuées dans les écoles européennes ou soviétiques ou le plus souvent « sur le tas » au cours de tournages. Cela, jusqu'à la création de l'Institut Africain d'Etudes Cinématographiques (INAFEC) en 1976.*

*L'INAFEC fut la seule structure de formation qui ait existé en Afrique francophone subsaharienne. Elle a formé plus de 200 professionnels de la sous-région avant sa fermeture pour raison économique en 1986.*

*(...) Consciente de sa responsabilité historique dans le développement du cinéma africain, la communauté cinématographique burkinabé, a organisé à Ouagadougou en juillet 1997 des « états généraux du cinéma ».*

*Lors de ces états généraux ont été constaté :*

- le vieillissement des professionnels du cinéma et l'absence de relève,
- le déséquilibre en faveur des réalisateurs et au détriment des techniciens dû au caractère universitaire de la formation dispensée par l'INAFEC,
- le déséquilibre en faveur des hommes au détriment de la représentation féminine dans les professions cinématographiques.

*(...) Les professionnels du cinéma burkinabé ont émis un certain nombre de propositions, dont celle d'un plan de relance du cinéma et de l'audiovisuel comportant un ambitieux Programme de Relance de la Formation aux Métiers de l'Image et du Son (PROFIS).*

*L'étude, la conception et mise en œuvre de ce programme ont été [confiées] à la Direction de la Cinématographie Nationale (DCN) par lettre de mission du ministre des Arts et de la Culture.*

*Une équipe de professionnels de la formation a été mise en place (...), composée :*

- d'un conseiller à la formation,
- d'une coordonnatrice pédagogique de métier,
- d'un ingénieur / gestionnaire de la formation. (...)

*L'exécution du PROFIS se déroule en trois phases distinctes et autonomes :*

- Le Cycle de Stages constitué de modules de formation d'un mois : niveaux initiation et perfectionnement. Les quinze modules programmés ont tous été exécutés durant l'année universitaire 2000-2001.

<sup>51</sup> Extraits de son site web, probablement rédigé, et en tout cas mis en ligne, par l'AT belge de la DCN. Le logo et les photos proviennent du même site.



- *Le Cycle de Spécialisation. Il offre une formation supérieure sanctionnée par un diplôme de niveau B.T.S. audiovisuel. Cette formation dure deux ans : 2002 - 2003.*

- *L'Académie de l'Image et du Son (A.I.S.).*

*À l'issue des deux cycles de formation, « Profis » est institutionnalisé et structuré en une « Académie de l'Image et du Son ». Dans un dispositif définitif et formalisé l'A.I.S. devra assurer la formation des compétences techniques et artistiques en matière de cinéma et d'audio-visuel pour l'ensemble des pays de la zone ouest-africaine. L'Académie proposera alors, simultanément, un Cycle de stages et un Cycle de spécialisation, formation longue, reconnue par les autorités académiques et sanctionnée par un diplôme de niveau universitaire.*

*Dans le domaine, PROFIS est à ce jour, l'un des projets francophones, sinon le seul, véritablement abouti. Ses premiers résultats, très probants (...) dépassent toutes [les] espérances [des] concepteurs de PROFIS (...).*

**D'autres formations existent dans les pays de la ZSP, comme à Dakar celle de l'ONG FORUT, partenaire d'une ONG norvégienne homonyme. Cette formation est plus nettement orientée sur l'audiovisuel, et, selon des observateurs, d'un niveau plus élémentaire que PROFIS.**

*Les formations à la production et réalisation vidéo organisées par le Média Centre équipé en matériel numérique (cinq unités de tournage vidéo numérique de marque SONY et une station de montage numérique Avid XPress) de FORUT-Sénégal, ONG financée par la Norvège, ont concerné depuis 1997 une cinquantaine de jeunes garçons et filles âgés de 16 à 30 ans. Elles comprennent des cours sur la théorie cinématographique, l'écriture de scénario, l'infographie, la recherche participative en communication sociale. Une vingtaine de films ont été réalisés traitant un large éventail de sujets liés aux problèmes sociaux comme le travail des enfants, l'excision, la toxicomanie mais aussi l'environnement etc. Le centre est équipé d'ordinateurs et d'une liaison internet à haut débit, et d'outils de post-production numérique. Après leur formation, les stagiaires sont recrutés dans des structures professionnelles de production audiovisuelle.*

*Le FORUT organise chaque année au mois de décembre le festival du film de quartier (4ème édition du 16 au 20 décembre 2002), avec une compétition de premiers films en vidéo et un colloque sur le développement de la vidéo.*

*[Témoignage de] Moustapha Seck, réalisateur de « Victimes » : « À l'école primaire, on nous balançait nos cours sur vidéocassettes, on comprend que le virus m'ait prit très tôt ! Le festival du film de quartier est la grande porte d'entrée du monde du cinéma. J'ai envie de la comparer aux « leul » de jadis : là où les jeunes hommes recevaient leur initiation qui leur ouvrait les portes de la vie d'adulte. Mon film est un documentaire sur les jeunes militaires sénégalais qui étaient partis défendre l'intégrité du territoire national. Ils en sont revenus diminués (handicapés, paralysés ou dépressifs) et laissés à leur triste sort »<sup>52</sup>.*

<sup>52</sup> Cf. site web forut.sn.

### 3.2.2 Il existe un marché solvable pour la formation au cinéma et/ou à l'audiovisuel

- Au Cameroun, le Centre de Formation Professionnelle à l'Audiovisuel (école de la CRTV) propose une formation en alternance depuis 1985 (interrompue de 1990 à 1996). Le coût de cette formation pour les étudiants est de 2 millions FCFA (20 000 FF, environ 3 000 €) pour 20 mois, ce qui est qualifié de « prohibitif » pour des apprentis réalisateurs - cependant les effectifs seraient complets (point à vérifier). L'existence de cette formation montre l'existence d'une demande de la part des catégories sociales les plus favorisées, donc du prestige social pour les métiers de l'audiovisuel.
- Au Burkina Faso, les formations du Programme de Formation en Image et Son (PROFIS) organisé par la DCN sont payantes. Pour le cycle de spécialisation (2 ans), les frais de scolarité sont de 5000 FF par an et par étudiant (soit 10 000 FF en 2 ans) : 16 étudiants s'y sont inscrits.

*L'idée de faire payer [la formation] est excellente. [Les étudiants] arrivent à la faire payer par une boîte ou par la famille. [Et si on était face à] quelqu'un de très motivé, on se débrouillerait pour lui financer une bourse.*

*Ça donne une motivation hallucinante, tout le monde est à l'heure, les élèves sont très exigeants [vis-à-vis des] professeurs. Alors que [dans les formations gratuites, c'était la] course au per diem. (Interview d'un cadre de la DATC).*

Quatre ministères, cinq autres institutions d'État, neuf organisations privées ont inscrit des stagiaires, 42 au total, aux stages des années 2000 et 2001.

Ces tarifs, élevés au regard du pouvoir d'achat moyen dans ces pays, sont en revanche très inférieurs aux coûts de formation en France : 26 000 FF par personne pour 6 à 8 semaines, pour la formation en scénarii à l'INA, 30 000 FF par personne pour 2 mois pour l'Université d'été de la FEMIS...

### 3.2.3 La dimension « inter-États » est problématique pour les formations courtes au Sud

Pour chacune des formations précédemment évoquées, le bassin de recrutement est presque uniquement national. La dimension « inter-États » semble intéresser peu de parties prenantes, si ce n'est les bailleurs.

- Au Cameroun, la question se pose d'étendre le recrutement des étudiants des classes de cinéma à l'ensemble de l'Afrique Centrale et d'en faire donc un établissement à vocation sous-régionale (c'est en tout cas le souhait de la coopération française). Si cette proposition peut sembler intéressante aux bailleurs de fonds ainsi qu'à l'État camerounais, certains professionnels rencontrés craignent que les Camerounais ne voient leur chance d'accéder à des formations de qualité et peu onéreuses encore réduite.
- Un projet de formation réunissant le Ghana et le Burkina, à l'initiative de Didier Decraene, en poste au Ghana, n'a pas abouti. Il a provoqué des contacts entre la DCN (Ouagadougou) et le NAFTI (Accra). Il a été résolu de réaliser une production Ghana-Burkina, l'envoi par le Burkina de formateurs au NAFTI, tandis que le Ghana enverrait à Ouagadougou des formateurs en montage virtuel, technique mieux connue au Ghana. Des blocages administratifs au Burkina auraient arrêté le projet, à l'image d'un précédent accord de coopération entre Ghana et Burkina qui n'avait rien donné.

- Concernant les stages de PROFIS, il semble que l'attaché audiovisuel à Lagos aurait souhaité y envoyer des stagiaires nigériens et camerounais, mais n'a pas réussi à recevoir les documents nécessaires.

La plupart des parties prenantes, y compris la Femis et la DCN elle-même, regrettent cependant que le **programme s'internationalise peu**. Cela vaut tant pour les formateurs...

*Le programme est bien accueilli dans la sous-région, seulement se pose le problème de disponibilité des formateurs pour raison de calendrier. (Mme Lydie Attiron, responsable de la formation)*

... que pour les stagiaires. Sur les 93 participants aux quinze stages (représentant 178 inscriptions au total), 10 venaient d'autres pays de la région. Sur les 16 inscrits au cycle de spécialisation, trois viennent d'autres pays (Sénégal, Algérie, Tchad).

En termes de temps et de commodité de déplacement, voire de facilité d'accueil, Paris est plus proche des capitales des pays de la ZSP, qu'elles ne le sont les unes des autres. **Faire aller des étudiants ou des professionnels d'un pays dans l'autre pour des stages courts, demanderait autant de communication préalable, que d'organisation logistique**. La seule DCN n'est pas nécessairement en mesure d'y parvenir.

### **3.2.4 La formation crée une image durable de qualité technique pour le pays d'accueil, et peut-être structure un milieu professionnel**

- L'existence d'une formation dans le secteur cinématographique au Burkina Faso - l'INAFEC, jusqu'en 1986 - mise en valeur par le FESPACO, fait la renommée du Burkina dans les autres pays de la sous-région. Ainsi, des cinéastes camerounais interviewés ont fait référence à l'existence de techniciens de qualité au Burkina, ainsi qu'aux facilités que cela pouvait générer si l'on choisissait ce pays comme lieu de tournage.
- Le réinvestissement de la Coopération française, depuis la fin des années 90, sur des centres de formation fonctionnant de façon permanente au Burkina Faso (PROFIS) et au Cameroun (classes de cinéma de Bassek Ba Kobhio) se justifie par une logique de création de pôles professionnels :

*Un centre de formation à Ouaga, ça crée un petit milieu. (Interview d'un cadre de la DATC).*

Certes, l'amélioration du niveau technique des professionnels ne se traduit « à l'écran » que s'il y a une demande en ce sens.

- Au Cameroun, la télévision nationale CRTV a bénéficié dans le passé d'un important appui de la Coopération française (assistants techniques, formation, etc.). Malgré ces actions, la qualité, notamment sonore, de ses productions (aussi bien émissions plateaux que fictions) tendrait, selon beaucoup, à se dégrader. Les interlocuteurs rencontrés reconnaissent qu'il existe des techniciens compétents à la CRTV, mais qu'ils ne sont pas motivés pour mettre leurs compétences au service de la chaîne publique - nos interlocuteurs ont attribué ce phénomène à « *l'esprit de fonctionnariat* ». « *Ils travaillent bien en dehors de la CRTV* », indique un journaliste.

Cela peut s'expliquer par la situation particulière de la CRTV : protégée par la loi sur la communication qui interdit à tout autre organe d'être à la fois diffuseur et producteur, elle dispose d'un certain monopole, les câblo-opérateurs ne produisant pas d'émission.

De plus, financée à plus de 80 % sur fonds publics (source : AITED), la CRTV n'a pas comme priorité d'attirer les sponsors et annonceurs, et n'a pas, par conséquent, comme principal indicateur de réussite l'audience réalisée par ses émissions.

On peut cependant s'attendre à ce que ce cas reste relativement marginal et que, dans la plupart des cas, la technicité accrue des professionnels soit effectivement mobilisée par les producteurs, en particulier pour les œuvres documentaires et de fiction qui visent une carrière relativement longue et des publics divers.

### **3.2.5 La formation en France se justifie dans une autre logique, de rapprochement culturel entre pays**

Si les formations au Sud sont appréciées, certains candidats-stagiaires manifestent une préférence pour la formation au Nord. Le frein essentiel est évidemment économique. La Coopération française, de façon centralisée ou au niveau des Ambassades et MCAC / SCAC, a régulièrement financé des bourses ou les frais de scolarité ou de stage (cf. 2.2.6 *supra*).

Parmi ces formations en France même, on distinguera les formations courtes (jusqu'à deux mois), souvent dédiées à des stagiaires du Sud, et l'intégration d'étudiants du Sud dans les cycles longs d'écoles supérieures.

Par comparaison avec les formations au Sud, que leurs promoteurs justifient en premier lieu par l'acquisition de savoir-faire, avec des matériels et dans des conditions d'organisation « réalistes » pour des professionnels vivant sur place, ces formations au Nord sont souvent **organisées en tant que moyens d'intégrer des personnes au Sud au milieu et à la culture du cinéma français :**

*On a ouvert l'université d'été de la FEMIS à de jeunes cinéastes (moins de 29 ans) pour qu'ils aient une culture cinématographique plus importante, et avoir des contacts dans les milieux professionnels. [Et on a créé] des bourses pour les lauréats au concours de la FEMIS, on a eu un lauréat la première année. (ancien responsable de la coopération cinéma).*

Le thème de la culture cinématographique est également évoqué pour justifier des formations intensives au Nord.

Ainsi, un responsable de la coopération UE / FED imagine un projet de formation en résidentiel, dans la région parisienne, en forêt, axée sur le développement de scénario, avec la participation de juristes, de financiers, d'institutionnels, et « beaucoup de visionnage » pour répondre au « problème de cinéastes qui n'ont aucune formation générale cinéma, et générale tout court ».

Le directeur de l'organisme ACT Formation, après une session de travail avec des producteurs africains, partage ce souci quant à la culture cinématographique au Sud :

*L'accès aux films est difficile en Afrique, et la vision du métier, les référents cinématographiques de producteurs limitaient les interventions quant aux contenus réflexifs sur la matière scénarique. Par exemple, aucun film de Dogma n'était connu des producteurs<sup>53</sup>.*

<sup>53</sup> Francis Fourcou, décembre 2000, note de « Perspectives de la première session de Africa et Pinocchio » (ce programme est évoqué dans la suite du présent rapport).

Cependant, travailler sur la culture cinématographique ne nécessite pas absolument de se déplacer en France : le réalisateur Renaud Cohen, intervenant en 2002 sur un stage PROFIS à Ouagadougou, et qui partage ce sentiment de manque de culture cinématographique au Sud, s'est, pour cette raison, déplacé avec de nombreux films pour les visionner aux stagiaires.

**En revanche la mise en relation des professionnels du Sud avec des partenaires potentiels au Nord se fait de toute évidence plus facilement si l'une des deux parties se déplace.**

Dans cette optique, des formations composées de **suites de plusieurs stages**, en France et dans plusieurs pays du Sud, ont été menées avec des financements du MAE à destination de huit *producteurs*, par ACT (projet « Africa et Pinocchio », en 2000-2001<sup>54</sup>) et à destination de cinq *exploitants* par le festival d'Angers en 1999. Ces programmes, au coût par participant très élevé du fait des déplacements, étaient motivés autant par le souci d'un travail plus intensif et professionnel, que par l'objectif de mise en réseau international - entre stagiaires et avec les milieux des pays d'accueil.

*En Afrique comme en France, le cinéma est le fait de « milieux », de réseaux de relations dans lesquels il est indispensable d'être « introduit ». Pour travailler il faut identifier les personnes et être identifié. Ce stage a permis aux participants de faire connaissance avec les personnes qui font le cinéma en Afrique de l'Ouest. (...) En France, les stagiaires connaissent désormais assez de personnes pour pouvoir pénétrer dans les différents milieux du cinéma. (Rapport du festival d'Angers sur le stage « Distribuer les films en Afrique de l'Ouest », 1999, p. 8).*

Ces deux programmes trouvaient, de notre point de vue, leurs limites dans le petit nombre et la position professionnelle des stagiaires : les producteurs réunis pour travailler sur « Africa Pinocchio » n'étaient pas au départ motivés par des films pour enfants<sup>55</sup> ; et les exploitants manifestant « *solidité et réalisme des perspectives de travail* », destinataires de la formation du festival d'Angers, sont sans doute difficile à cibler<sup>56</sup>.

Par ailleurs, l'idée selon laquelle les stagiaires du Sud resteraient, pour bon nombre d'entre eux, au Nord, est démentie par la plupart des personnes interviewées par les évaluateurs, s'agissant de stages courts : elle concerne plutôt les études longues.

Et, dans le domaine culturel, est-il contre-indiqué que des étudiants restent en France ou « à cheval » entre deux pays ? La justification même de cette formation longue, dont le coût unitaire est considérablement plus élevé, réside dans la mise en réseau, la création de liens entre milieux culturels des deux pays : un professionnel du Sud qui aura passé deux ou trois ans en formation supérieure en France sera dès lors, au moins culturellement, bi-national, en situation de passerelle entre les deux pays - d'« agent de liaison » pour reprendre le terme utilisé par un ancien cadre du ministère de la Culture.

<sup>54</sup> «Un programme de formation continue au film pour enfants pour producteurs et scénaristes de l'Afrique francophone et subsaharienne, organisé par FOCAL, Fondation de Formation continue pour le Cinéma et l'Audiovisuel, Suisse ; CINESEAS, Cinéastes sénégalais associés, Sénégal ; ACT FORMATION, Formation en audiovisuel cinéma télévision, France ; avec le soutien de : Direction du développement et de la coopération, Suisse ; ministère de la Communication, Sénégal ; ministère des Affaires étrangères, France ; Fédération panafricaine des cinéastes, Burkina Faso ; Programme d'appui au développement de l'industrie audiovisuelle africaine financés par l'Agence canadienne de développement international ; Plan International, Sénégal ; Ambassade de Suisse, Sénégal ; Centre national de la production cinématographique, Mali». Rapport ACT, septembre 2000.

<sup>55</sup> Selon la lettre adressée par le directeur d'ACT à la DATC, en mars 2001, à l'adresse de Michel Monfort (sic), accompagnant le bilan financier et pédagogique du programme.

<sup>56</sup> La limitation de ce programme à 5 participants est d'ailleurs un signe de prudence puisque, dans le projet initial, il était question d'un « nombre de personnes (...) pas supérieur à 10 ».

Par ailleurs les cinéastes africains reconnus ont pour la plupart suivi des formations longues, par exemple à Paris (IDHEC) ou Moscou (cas de Souleymane Cissé ou d'Abderrahmane Sissako). Des stages ponctuels ne suffiront pas si l'objectif est de former une nouvelle génération de cinéastes.

Il peut donc y avoir des argumentations solides pour le développement de formations, courtes ou longues, au Nord. Cependant, **l'impact de ces formations au regard du critère majeur retenu pour la présente évaluation - la professionnalisation du secteur au Sud - est conditionné par le développement d'un tissu technique, économique, culturel dans les pays concernés**, ce à quoi les formations au Nord ne contribuent que très indirectement.

Dans le cas particulier de « Africa et Pinocchio », le directeur d'ACT concluait d'ailleurs que, pour un programme ultérieur du même type, les sessions devraient « se dérouler entièrement en Afrique pour des raisons d'efficacité »<sup>57</sup>.

### **3.2.6 Le soutien à l'écriture est jugé comme nécessaire par tous les bailleurs**

Comme cela a déjà été mentionné plus haut, l'écriture des scénarii est considérée par beaucoup de personnes, côté bailleurs, comme le point le plus faible de l'activité cinéma au Sud. **L'idée est qu'un bon scénario peut toujours trouver un financement**, même s'il ne débouche pas toujours sur un bon film.

*[Question : quels sont les maillons forts ou faibles des cinémas du Sud ?]. Il y a beaucoup de problèmes au niveau de l'écriture des scénarii. (...) Après, il y a des problèmes au niveau du montage administratif du dossier. (Représentant d'un bailleur)*

Cependant, en approfondissant, la plupart des interlocuteurs de l'évaluation reconnaissent que, parfois, la « vision » d'un film dont le cinéaste est porteur peut être précise et prometteuse sans pour autant trouver à se traduire dans la forme écrite du scénario. Plusieurs interlocuteurs citent certains des plus grands films africains de la décennie comme financés sans scénario, « avec un scénario qui tenait sur un papier à cigarettes », ou un « scénario de 4 lignes » (nous ne les citons pas plus précisément faute d'avoir pu vérifier !).

**Un bon scénario apparaît alors en premier lieu, non comme la condition pour faire un bon film, mais comme le passage obligé pour avoir un bon financement** (quitte à ce que le film réalisé s'écarte largement du scénario écrit). Déviation logique mise en cause par plusieurs interlocuteurs, le scénario artificiel écrit par le producteur à l'attention des financeurs, sur la base d'une première rédaction du réalisateur - mais, selon d'autres interlocuteurs, ce cas de figure serait exceptionnel voire inexistant.

Un consensus entre les interlocuteurs de l'évaluation se ferait sans doute sur l'idée qu'un scénario écrit selon les normes professionnelles du Nord est nécessaire pour produire un film dont le récit répond aux mêmes normes professionnelles :

*[La réécriture du scénario avec un professionnel européen] est la seule façon d'être à la hauteur du cinéma américain sur le terrain de l'efficacité et de la compréhension. (Moussa Sene Absa au sujet de Tableau Ferraille)<sup>58</sup>*

*[Les] ateliers scénarii [ont commencé avec un] premier stage en 87 avec Adama Drabo, Stanislas Meda, Emmanuel Sano etc... Les résultats étaient là ! L'idée n'était*

<sup>57</sup> Lettre adressée par le directeur d'ACT à la DATC, en mars 2001, précitée.

<sup>58</sup> in *Le Film Africain*, n°21, repris par *Sous l'arbre à palabres* 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 71.

*pas de former des scénaristes mais que ceux qui viennent améliorent le film, avec des effets sur les œuvres à venir. L'explosion des aides à l'écriture : c'est bon ! La restructuration des films est importante. On n'est pas encore satisfait des résultats. (...) Je [me] prépare à lancer, pour le Fespaco, « Imagine », [projet] sur l'enseignement du scénario. Romanciers, novellistes, réalisateurs flirtant avec le « creative writing ». « Imagine » est une réponse à la nécessité de renouer avec l'art du récit en Afrique, avec notre capacité d'inventer des histoires et de remettre en marche notre imaginaire (Gaston Kaboré, interview pour l'évaluation).*

**Les bailleurs ont fait preuve sur ce point de cohérence : l'appui à l'écriture et à la réécriture a connu un fort développement au cours de la décennie.** Aux Fondations et associations, françaises et étrangères, qui intervenaient de la sorte en amont des projets, se sont ainsi joints les bailleurs principaux dont la France.

- Le Fonds Sud accorde, depuis 1994, des aides à l'écriture d'un montant unitaire de 40 à 80 000 F – nous comprenons que le MAE accorde également sur FSP, au titre de l'ADC-Sud, des aides à l'écriture et à la réécriture – il n'est cependant guère possible d'isoler les montants qui y ont été consacrés.
- Le MAE a financé en 2001-2002 sur FSP, à hauteur de 90 000 FF<sup>59</sup>, une sorte de « concours-formation » selon un dispositif original. Un concours de scénarii a été organisé sur deux zones, Afrique Centrale et Afrique Occidentale, annoncé sur RFI et dans les centres culturels. Les candidats devaient proposer un synopsis de 4 à 5 lignes. Vingt candidats ont été retenus (10 par zone, soit un coût unitaire de 4 500 FF par candidat retenu) et accompagnés, via internet, par EICAR dans l'écriture d'un scénario complet. Un lauréat devait en fin de processus être retenu sur chaque zone. L'idée de la DATC est de faire ensuite réaliser le scénario lauréat dans les centres de formation régionaux actuels ou futurs (Ouagadougou et Yaoundé).
- Certaines des formations financées par le MAE intègrent le scénario et d'autres composantes : scénario et production pour le projet « Africa et Pinocchio » ; toute la chaîne, de l'écriture à la réalisation et à l'inscription dans le milieu économique de la production, pour la formation de Jean-Marie Barbe à Dakar.
- A l'inverse, le MAE « après la fusion » n'a financé que de façon transitoire la participation de stagiaires aux écoles d'été de scénarii de l'INA, jugées d'un coût unitaire trop élevé (26 000 FF par stagiaire).

La Commission européenne a également annoncé en 2002 son intention de « soutenir également l'aide à l'écriture de scénarii » via le « processus de développement de scénarii mis en œuvre par le Fonds d'aide au scénario du festival d'Amiens<sup>60</sup> ».

### **3.2.7 La méthode actuelle d'achat de prestations par le bailleur, pourra-t-elle laisser place à une logique de jumelage ?**

Plusieurs structures intervenant en formation sur financement du MAE, et interrogées dans le cadre de la présente évaluation, ont déploré une relation très verticale, d'acheteur à fournisseur, dans laquelle le MAE leur donne peu de visibilité sur sa politique, et inversement s'appuie peu sur leur capital d'expérience au Sud.

<sup>59</sup> Ou 100 000 FF d'après une indication verbale qui prend peut-être en compte un financement complémentaire.

<sup>60</sup> Selon *Le Film Africain* n°39-40, mai 2002, p. 40.

Pour chacune de ces structures, l'action en direction de la ZSP sur financement de la DATC – envoi de formateurs ou accueil de stagiaires – n'est qu'une petite composante de leur action au Sud, répondant à de nombreuses autres demandes et sur d'autres financements, publics ou privés. **Elles se perçoivent donc non comme des fournisseurs commerciaux mais comme des partenaires potentiels, qui acceptent d'intervenir sur la ZSP par intérêt professionnel et humain, malgré la modestie de ce marché.**

**Symétriquement, les professionnels et structures du Sud, habitués à l'inconstance des bailleurs ou à ce qu'ils perçoivent comme telle, sont à la recherche de partenariats stables, basés sur des relations humaines, avec des structures du Nord susceptibles d'avoir elles-mêmes accès à des moyens.**

**Un scénario de type « jumelages » semblerait donc le bienvenu.** Il est d'ailleurs évoqué spontanément par un des responsables de la DATC aussi bien que par un formateur envoyé par la FEMIS, qui voit, dans son rapport, les formations successives

*déboucher non seulement sur un travail enrichissant entre les écoles de nos deux pays, mais de plus (...) sur de plus nombreuses co-productions.*

Ce scénario s'inscrirait aussi dans la continuité de divers éléments existants : l'association de formateurs du Nord et du Sud, travaillant en binôme ou trinôme, sur le cycle « PROFIS » à Ouagadougou ; la candidature d'étudiants français à cette même formation en 2002 ...

Il peut déboucher sur une mise en réseau des professionnels du Nord et du Sud, conduisant à des stages des techniciens et réalisateurs du Sud dans les tournages du Nord. On peut tenter d'organiser et promouvoir cette mise en réseau par des réunions adaptées de professionnels des deux bords.

Pour cela, il importe que les institutions de formation côté Sud restent reliées à leur propre milieu professionnel et dépendantes de celui-ci, contrairement à l'avis des formateurs qui souhaiteraient les voir obtenir une confortable autonomie de moyens.

Un acteur français de l'aide au cinéma attire ainsi l'attention sur la nécessité d'une bonne insertion institutionnelle de la formation dans son propre pays, pour un chaînage entre formation et pratique.

*Comment retrouver [à la fois] cursus et activité dans [les formations aidées par] l'intervention française ? L'idée serait un contrat d'objectifs entre MAE et télévisions africaines. Retrouver les conditionnalités et [inscrire cette opération de formation] dans un ensemble. Sur les 8 pays d'Afrique de l'Ouest, trois lieux auraient la vocation [d'accueillir une telle formation] : Ouaga, le Centre de formation au multimédia de la RTI à Abidjan, Forut à Dakar.*

En effet, selon le même interviewé, la formation n'a d'impact durable que si elle prend appui sur un potentiel économique d'activité professionnelle :

*Professionnaliser, ça veut dire susciter l'économie locale. On ne professionnalise personne tant qu'il n'y aura pas un marché.*

**La logique de jumelages sur la formation pourrait donc utilement s'associer à des réseaux de relations plus larges, à contenu économique, par exemple entre chaînes de télévision ou entre sociétés de production.**

### 3.3 Quels « retours » sur une œuvre terminée ?

*L'enjeu, au-delà de son aspect économique, est aussi culturel. (...) C'est (...) un enjeu d'ordre artistique, les cinéastes ne peuvent faire des films sans rencontre avec le public, sans un retour du marché. (Dominique Wallon, rapport pour l'UE, 1996, p. 31).*

#### 3.3.1 Les films étant financés sur subventions, les réalisateurs et producteurs sont assez peu motivés pour la réussite de leur diffusion

De l'avis général, réalisateurs et producteurs consacrent toute leur énergie à boucler le film et s'impliquent proportionnellement moins pour le succès de la diffusion - ce qui relève d'ailleurs, au moins au Nord, d'un métier différent (celui de distributeur).

Cela s'explique par la disproportion entre recettes et dépenses. Hormis le « jackpot » que peut constituer un achat par Canal+, les recettes que générera vraisemblablement la diffusion du film sont, en effet, d'un ordre de grandeur inférieur aux économies que peut permettre une réalisation plus économique que le budget initial. Le principal résultat attendu est de l'ordre de la notoriété obtenue non sur le marché, mais en festivals.

*Une fois que leur film est fait, ils [les réalisateurs] sont contents. Si le film [peut] gagner de l'argent, [c'est en premier lieu] le diffuseur, le producteur, [qui seraient concernés]. Le problème, c'est que les producteurs sont dans la même situation, ils produisent en subvention. (Représentant d'un bailleur).*

*Certaines de ces sociétés [du Nord ayant produit des films d'Afrique] s'en sont très bien tirées au plan international (sélections à Cannes, Venise ou Berlin, au Fespaco évidemment, et ventes pour diffusion en salle et télévision au nord). S'en tirer signifiant ici, équilibrage des comptes et prestige 'intellectuel'. (Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 87).*

*[Il y a eu] un moment où les réalisateurs africains ne passaient plus par les distributeurs. Ils allaient dans les festivals et trouvaient que c'était plus intéressant à la copie. C'est du passé : ils ont compris que la distribution c'est important (un agent de la DATC).*

L'implication des réalisateurs eux-mêmes est variable. On cite ainsi le cas d'un cinéaste ouest-africain renommé qui aurait refusé de participer à la promotion pour la sortie de son film en France ; mais aussi celui d'un autre réalisateur qui n'hésitait pas à distribuer lui-même des tracts « dans le métro, les manifestations, à chaque fois qu'il y avait une réunion quelconque...<sup>61</sup> ». Les réalisateurs viennent souvent présenter leurs films en festivals, mais un organisateur de festival déplore les négociations de marchand de tapis sur leur rémunération pour ce déplacement<sup>62</sup>.

Si l'on en croit Daniel Toscan du Plantier, président d'Unifrance, également producteur et président du festival de Marrakech<sup>63</sup>, cette situation n'est pas propre au cinéma du Sud : le cinéma français, lui aussi tributaire des financements publics français, accorde ainsi bien peu d'attention à son succès à l'étranger :

*Il y a un vice de base : nous avons survécu par l'aide publique et la recette est secondaire : tout le monde s'en fout ! Nous ne vivons pas des recettes : sinon, nous n'exercerions pas !*

<sup>61</sup> Interview d'Elyane Daniel, chargée du secrétariat du Fonds Sud, par Bertrand Millet, en annexe de *L'Europe, l'Afrique et le cinéma : les enjeux d'une coopération accrue*, 2001.

<sup>62</sup> L'organisateur d'un festival important nous indique n'avoir, en revanche, jamais été en situation de verser de telles indemnités, en-dehors de la prise en charge des frais du cinéaste en déplacement.

<sup>63</sup> Décédé alors que cette évaluation était terminée.

*La puissance publique nous porte. Nous ne vivons pas avec la rage au ventre de faire des recettes comme n'importe quel producteur américain.*

*Mon obstination [à exporter] est plus celle des réalisateurs que celle des producteurs, qui n'ont pour obsession que le pré-financement, la recette ne leur appartenant que très peu. On dissocie le résultat de la vie du film. L'accueil du film est plus important que son succès.*

*Nous avons tous les mêmes défauts. Dans le « soutien », le système français, il y a tout sauf l'exportation, qui est ainsi en dehors de la « légitimité » cinématographique.*

*Arrêtons d'attendre les aides publiques. C'est l'audace d'un projet qui trouve le financement. Nous avons la richesse créative : travaillons !*

*(Notes prises au festival de Namur, colloque « La circulation de la production cinématographique francophone : un enjeu pour la diversité culturelle », 2 octobre 2002, par Olivier Barlet : retranscription non officielle).*

Si le système de subventions est peu motivant pour la diffusion, le système d'avances remboursables (coproduction financière par le bailleur), qui a été appliqué par exemple par la Communauté française de Belgique<sup>64</sup> et, en moins en théorie, par l'UE / FED, est moins motivant encore, puisqu'il conduit le producteur à rétrocéder une partie de recettes de diffusion.

La déception des bailleurs quant aux effets pervers du financement par subvention ne doit donc pas conduire au choix de systèmes encore moins motivants. Il s'agit plutôt de chercher, pour chaque mode de diffusion, quels peuvent être les moteurs à stimuler et les freins à lever de façon à ce que les auteurs et producteurs des œuvres se « réimpliquent » pour que les œuvres soient vues.

### **3.3.2 La sortie en salle au Nord procure des recettes minimales pour la quasi-totalité des films : la diffusion en festivals ou sur une chaîne de télévision ont un impact bien supérieur**

Les années 1991-2001 ont été marquées par l'absence de tout grand succès public pour des films de réalisateurs de la ZSP, donc par la maigreur des recettes en salle, contrairement aux années précédentes qui avaient vu plusieurs films connaître ce succès, notamment Yeelen (1987) de Souleymane Cissé, Yaaba (1989) et Tilāi (1990) de Idrissa Ouedraogo.

Par exemple, pour les années récentes, voici les entrées en France des films évoqués dans la revue « Africultures »<sup>65</sup> - la quasi-totalité des films africains est intégrée dans ces films. Inversement, les films n'ayant pas au minimum un de leurs coproducteurs dans la ZSP n'ont pas été comptabilisés. On constate que les films « africains », même en un sens très large, ne dépassent pas 0,7% de part de marché.

Année	Nb. d'entrées dans les salles françaises durant l'année	Commentaires
2001	711 347	Y compris Little Sénégal (270.000 entrées) et Samia (180.000 entrées)
1999	255 561	Meilleur nombre d'entrées : Vivre au paradis de Boulem Guerdjou (80.000)
1998	236 988	Meilleur nombre d'entrées : Mémoires d'immigrés de Yamina Benguigui (81.700)
1997	994 012	Meilleur nombre d'entrées : Le Destin de Youssef Chahine (487.000)

<sup>64</sup> Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 61.

<sup>65</sup> Nous n'avons pas les données de 2000.

Au milieu de la décennie, on prend acte de ces difficultés en les rattachant à celles plus générales du cinéma d'auteur :

*Quel marché pour les cinémas africains ? (Sous l'arbre à palabres, 1<sup>ère</sup> éd., 1996, pp. 116-118)*

*L'échec public rencontré par Waati [de Souleymane Cissé] lors de sa sortie en salle en France, à l'issue du 48<sup>ème</sup> festival de Cannes, est riche d'enseignements pour ceux qui s'intéressent aux cinémas du Sud. Le film avait pourtant des atouts pour réussir : une sélection en compétition à Cannes, un réalisateur à la notoriété confirmée, l'attente du public et des professionnels, un assez bon accueil de la part de la presse à Cannes, un distributeur important mettant à la disposition du film un parc de salles conséquent à un film précédent (Yeelen) qui avait connu un succès public. (...) Waati, malgré ses qualités « spectaculaires » et les moyens importants mis en œuvre, était et demeure un film se rattachant au cinéma d'auteur. (...)*

*Qui dit film d'auteur ou indépendant dit la nécessité d'une relation privilégiée au public : une distribution accompagnée d'interventions en profondeur auprès du public, la réalisation de dossiers de présentation du film, le déplacement du réalisateur dans un nombre important de villes de province ... (...) La situation de Waati est comparable à celles connues par Haramuya de Drissa Touré, Le Grand Blanc de Lambaréné de Bassek Ba Kobhio, L'Homme sur les Quais de Raoul Peck et même Le Cri du Cœur de Idrissa Ouedraogo. Si l'on peut parler de rétrécissement du marché en France, il faut en même temps avoir en tête que le marché est quasiment inexistant dans les autres pays européens pour les cinémas du Sud. (...)*

*Les ouvertures possibles pour les cinémas du Sud en termes économiques comme en termes de rencontres avec un public (au Nord) sont liées à la diffusion télévisée [via] des émissions dites « thématiques » sur Arte ou France 3. (...) Au Nord comme au Sud, les cinémas d'Afrique ne touchent qu'une partie du public, un public cultivé, un public qui réfléchit au sens actuel de son identité ... (...) Un chiffre pour conclure (...) : 6.870.750 téléspectateurs ont suivi le documentaire La Reine Blanche réalisé par Bassek Ba Kobhio pour « Envoyé Spécial » (France 2) le 4 janvier 1996.*

Si l'on s'intéresse au cinéma « d'auteur du Sud », cette définition recouvre très approximativement la part de marché des films « ni européens, ni américains » (USA) parmi les entrées en salle en France. Cette part est stable sur la décennie :

*Entrées en salle selon la nationalité des films (CNC, Bilan 2001<sup>66</sup>)*

	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
Total entrées France (Mn)	116	133	124	130	137	149	171	154	166	186
Films « autres nationalités » (Mn)	2,5	4,5	2,5	3,1	2,7	4,9	2,8	4,0	4,9	8,0
% Films « autres nationalités »	2,2%	3,4%	2,0%	2,4%	2,0%	3,3%	1,6%	2,6%	2,9%	4,3%

De nombreux observateurs estiment que le film africain a perdu en part de marché et en visibilité en France, par rapport au cinéma asiatique notamment<sup>67</sup>, et rattachent cette observation à des thématiques (« exotisantes » ou « existentielles » selon les cas) qui, dans ce cinéma asiatique, attireraient les spectateurs français.

<sup>66</sup> Chiffres 2001 provisoires.

<sup>67</sup> Le CNC, qui fournit les chiffres du tableau précédent dans son rapport annuel, ne détaille pas par continent

De fait, l'argument du « sens de l'identité » utilisé dans l'encadré précédent, ou le chiffre d'audience sur La Reine Blanche – documentaire portant sur la vie d'une Blanche au Cameroun – mettent en avant l'importance du thème des films.

Certes, il est difficile de savoir à l'avance quels thèmes plairont à quels publics (un « film de village » de plus attirera-t-il, ou lassera-t-il le public français « tiers-mondiste » ?). Cela étant, plusieurs personnes s'interrogent sur l'existence de stratégies de distribution ciblées sur le public ayant le plus de chance d'apprécier telle ou telle œuvre. Aucun des interviewés à qui nous avons posé la question n'a entendu parler, pour des films du Sud, de projections-tests destinées à apprécier la réaction de différents publics. **La sortie en salle est souvent expédiée comme une formalité administrative**, permettant l'accès ultérieur à la diffusion TV sur une chaîne française - diffusion qui sera motivée non par un potentiel de succès sur une cible particulière, mais par l'identité française du film (grâce à des accords de coproduction) permettant à la chaîne de l'intégrer dans ses quotas d'œuvres françaises.

Nous n'avons pas entendu parler d'une sortie en salle ciblée sur le public de la diaspora, alors que cela se fait en musique, même pour des artistes connus du public du Nord (Cf. tournées de Youssou N'Dour avec son répertoire mbalax). De la même façon, le réalisateur d'origine nigériane Newton Aduka déplorait l'absence en Grande-Bretagne d'un distributeur sachant s'adresser au public Noir immigré :

*Nous avons eu un distributeur au Royaume Uni mais avons été très déçus car, bien que la critique soit bonne, il n'a rien dépensé en publicité ou promotion, si bien que peu de gens ont vu le film. Nous étions tellement choqués que nous avons fait un emprunt à la banque pour coller des affiches dans les rues ! Ma femme Maria, qui a produit le film avec moi, avons fait toutes les rues avec de la colle ! J'ai accusé le distributeur de saboter le film mais en fait, il ne savait pas comment atteindre le public.*

*(...) Ils achètent le film et le passent une semaine ou deux avant de passer à autre chose. Ils ne pensent en fait qu'à une sortie vidéo et ne font rien pour le soutenir. (...) Ils n'écoutent pas les conseils des gens qui savent comment toucher le public noir.*

*(Interview par Olivier Barlet).*

La diffusion TV au Nord a un impact économique considérable pour les quelques films qui en bénéficient, alors même que les succès d'audience semblent bien rares (par rapport à l'audience habituelle des mêmes chaînes aux mêmes heures).

- L'achat par Canal+, considéré comme un « jackpot », en a en tout cas la rareté : 4 films africains en 1990 et 1 en 1991 sur Canal+.
- Une vingtaine de films africains sont passés sur Canal+ Belgique en 6 ans, dans la première moitié de la décennie (achetés via une centrale d'achat commune à la RTBF et à Canal+ Belgique).
- 1 film africain en 1991 sur les chaînes hertziennes sur 933 au total.
- Cette diffusion est presque toujours en 2<sup>ème</sup> partie de soirée<sup>68</sup>.

**Les chaînes plus spécialisées représentent des opportunités, qui ne se sont guère concrétisées au cours des années 90, mais qui semblent émerger au tournant des années 2000 :** commande par Arte de la série « Regards Noirs », diffusion de la série TV Kadi Jolie

<sup>68</sup> Ces éléments sur la 1ère moitié de la décennie selon Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, 1996, pp. 126ss.

sur Comédie !... De même pour les chaînes spécialisées en cinéma, qui ont besoin d'un grand nombre de titres (Ciné Cinémas, avec maintenant 6 chaînes, diffuse de nombreux films africains).

**Il est donc à prévoir que la demande en films *augmente* dans un contexte de multiplication de l'offre télévisuelle : aujourd'hui, le cinéma africain ne « fournit » déjà pas, que ce soit les télé ou les festivals ! Il y a des débouchés ... c'est leur rentabilité, ce sont leurs mécanismes d'alimentation, qui sont actuellement en cause.**

**La diffusion en festivals** représente actuellement des opportunités les plus importantes et les plus régulières pour un réalisateur africain. Non seulement au plan du bon accueil qu'il reçoit de la part du monde associatif, et des opportunités de voyager que cela lui apporte, mais aussi au plan financier : un observateur estime à 2500 FF le montant qu'obtient d'un festival le réalisateur-producteur pour la location de la copie de son film (copie souvent fournie par la cinémathèque du MAE après accord du cinéaste), à quoi peut s'ajouter son cachet ou un défraiement.

Les festivals permettent à des films du Sud d'être vus par des milliers de personnes, et assurent au cinéaste, en cas de succès auprès des festivaliers (souvent apprécié de façon qualitative), une aura qui lui assure de nombreuses invitations ultérieures.

Le métier de cinéaste risque-t-il alors d'évoluer vers celui de conférencier ou de « témoin » à plein temps ? On peut citer Fanta Regina Nacro qui a fait le « tour du monde des festivals » durant deux ans avec son premier court-métrage Un certain matin (1991) ; elle a cependant réalisé huit autres œuvres depuis.

Les prix reçus lors de festivals, en numéraire ou en nature, permettent au réalisateur de développer des projets, d'acheter du matériel : les prix spéciaux du Fespaco sont très souvent en matériel, caméras, pellicules, etc. ; des sommes d'argent importantes sont distribuées avec les différents prix.

- Le Malien Cheick Oumar Sissoko a pu préparer tout le tournage de La Genèse avec les prix obtenus sur Guimba le tyran, son précédent film, lequel n'est même pas sorti en salle en France. Il a ainsi fait reconstruire durant deux ans le vieux village de Hombori qui a servi de cadre au film.

**Le principal reproche qu'on puisse faire à cette diffusion en festival est son étanchéité, voire son opposition, par rapport à une diffusion commerciale classique.**

**La diffusion en festival ne rapporte rien à la production** (pas de remontée de billetterie). Et elle se fait sur un calendrier qui est par définition très réparti dans l'année, **opposé à la logique de promotion médiatique**, donc sans effet de levier sur la diffusion ultérieure du film.

**Le cas des grands festivals - Cannes, le Fespaco - est différent, du fait d'un impact médiatique supérieur.** Ce sont en fait ceux qui mobilisent la grande majorité des financements de la coopération (en tout cas au cours de la décennie : selon un interviewé, c'est depuis 1991 que le ministère de la Coopération finance la venue de cinéastes à Cannes). Encore faudrait-il que la présentation dans ces grands festivals soit correctement articulée avec la sortie sur les écrans ou sur d'autres canaux.

### 3.3.3 La billetterie des salles au Sud procure des recettes appréciées mais minimales et exigeantes

La plupart des parties prenantes déplorent l'absence de mécanisme institutionnel fiable de remontée des recettes, ce dont *découlerait* la faible diffusion des films. Le cas de quelques États forts qui, comme le Burkina Faso, ont pu mettre en place une billetterie centralisée, est souvent cité en exemple. Ceci à l'image de la situation française où, de par la volonté de l'État, le système s'autofinance (compte de soutien alimenté par les entrées en salle et surtout les télévisions).

*C'est le cinéma d'auteur. Les films sortent nus d'où la soumission à l'aide à la distribution. Dans l'absolu, il n'y a pas de retours financiers directs parce que les films sont très peu distribués. La plupart des pays de la sous-région n'ont pas de billetterie fiable permettant d'évaluer avec exactitude les entrées et d'effectuer une répartition équitable des recettes. D'où la nécessité d'adopter des textes en la matière. Au Burkina Faso, on pourrait confier la billetterie à une structure fiable comme la DCN par exemple. (Directeur du FESPACO).*

*Le handicap le plus sérieux [pour] l'émergence de sociétés de production basées en Afrique [est] tout d'abord l'absence (hormis le cas du Burkina) d'une politique d'aide régulière et conséquente au cinéma de la part des États, et, ensuite, l'absence de financiers locaux prêts à investir dans le cinéma africain. (...) L'impossibilité de contrôler la réalité des recettes salles empêche la remontée de la part fiscale. (Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 86).*

De ce diagnostic découle une prescription logique, portée d'ailleurs par divers acteurs français dont le CNC : appuyer la mise en place dans les différents pays de billetteries unifiées et de comptes de soutien comparables au système français.

Une analyse du cas du Burkina Faso (détaillée en annexe « *La diffusion en salle au Burkina Faso* ») permet, grâce aux statistiques relativement fournies dont dispose l'exploitant et distributeur national SONACIB, d'apprécier le contexte économique et le marché de la diffusion en salle ; sachant cependant que la plupart des autres pays sont dans des conditions quelque peu différentes, en l'absence de monopole de la distribution.

Il apparaît que la valeur d'achat ou de location, pour le distributeur, d'un film africain, soit de l'ordre de 12 000 FF, pourrait être rentabilisée à partir de 15 000 entrées. En 10 ans, 12 films africains ont atteint ce niveau au Burkina Faso.

Du cas burkinabè, on peut tirer, sous réserve de généralisation, les enseignements suivantes :

- il est possible de trouver des formules contractuelles permettant la diffusion des films dans des conditions économiquement avantageuses pour les deux parties (producteur et exploitant), y compris des formules indexées sur les entrées du film ;
- de telles formules de partage de recettes reposent sur une possibilité de contrôle des entrées par les deux parties contractantes ;
- les sommes ainsi récupérées restent minimales - de l'ordre de la valeur d'une copie.

La faiblesse de ces montants provient d'une part du faible prix de la place de cinéma (2 à 10 FF selon les salles et le type de place), mais aussi du peu de succès des films africains auprès du public national. Ainsi, entre 1992 et 1998, la part de marché du film burkinabè dans son pays

a atteint au maximum 2,5 % (en 1997, avec Buud Yam), et la part de marché des films d'autres pays d'Afrique a atteint au maximum 1,5 % (en 1995).

**Cette place minime des films nationaux pose question quant au lien qui serait à établir, « à la française », entre le monde de la production et les recettes de la diffusion** (entrées en salle, recettes publicitaires totales des télévisions) - mécanisme par lequel en France, depuis l'après-guerre, « le succès des films américains finance les films français » comme on le résume parfois sommairement.

Certes, ce lien n'est techniquement pas aberrant pour des pays d'Afrique :

*Il existe au Sénégal comme au Burkina un timbre sur le billet, un numéro de départ et de fin. La Sonacib ne pouvait pas tricher car le contrôle était exercé par les mairies et l'Etat. (...) Le CCF suivait les règles de la diffusion nationale Sonacib, pour soutenir. (...) Ce n'est pas une solution irréaliste ! (producteur burkinabè).*

Encore a-t-il fallu, même en France, pour que ce mécanisme puisse être imposé par le pouvoir politique et perdurer, que les acteurs économiques concernés (exploitants des salles et chaînes de télévision) trouvent quelques intérêts à disposer en fin de compte d'une offre de films français. Un tel système aurait-il été accepté si la part de marché, ou d'audience, du film français avait été de 1 à 2 % ? Une pourcentage aussi faible concourt nécessairement à l'« absence de retour financier » qui a apparemment abouti à la disparition du compte de soutien au Burkina Faso.

Elle a probablement contribué également à l'échec d'une précédente « initiative régionale pour la distribution, le CIDC (Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique) dont les bénéficiaires devaient alimenter un compte de soutien régional en faveur de la production de films [et qui] a dû (...) s'arrêter en 1985, faute d'avoir pu prouver sa viabilité<sup>69</sup> ».

**Les mécanismes juridiques et financiers qui semblent fonctionner au Burkina Faso – partage des recettes, *barter* – relèvent non d'un système d'information global, mais de contrats au coup par coup, liés à chaque film ou à chaque salle, donc « marginaux » par rapport à une économie du cinéma qui se fait, pour l'essentiel, sans remontée de droits.**

Cette distinction semble déjà anticipée en 1996 par les auteurs de Sous l'arbre à palabres (p. 136) :

*Au-delà même<sup>70</sup> de la mise sur pied de véritables politiques du cinéma avec billetteries (...) et les nécessaires retombés économiques pour les productions cinématographiques nationales (...), des solutions transitoires, simples et de bon sens peuvent être trouvées : accès aux films africains par des tirages supplémentaires de copies, mise à neuf de copies utilisées lors de sorties en Europe, mise sur pied d'équipes d'animation et de contrôle des recettes supervisées par les organisations de cinéastes. Des accords pourraient permettre la circulation des films des uns dans les pays des autres, et vice versa (...). La formation des gérants de salles et des projectionnistes n'interviendrait qu'à un deuxième stade (...).*

<sup>69</sup> Rapport de présentation du projet 98001500, p. 4.

<sup>70</sup> On attendrait « en deçà », mais le texte est écrit après la première moitié de la décennie, période pendant laquelle le MAE a signé avec cinq pays subsahariens, sous l'impulsion du CNC, des accords de coproduction qui pouvaient, du point de vue du CNC, annoncer la mise en place de telles « véritables politiques du cinéma ».

### ***Vue d'ensemble sur les perspectives de la diffusion en salle.***

La diffusion des films africains dans les salles du continent semble se faire, pour l'essentiel, sur le principe du partage des recettes 50 / 50, donc avec une nécessité de contrôle par le producteur et / ou réalisateur :

*[Cela] a conduit certains réalisateurs-producteurs à se transformer en diffuseurs de leurs propres films dans leurs propres pays, avec la gestion des tâches y afférentes : programmation, caisses, contrôle des entrées et même transport des fonds. (Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 86)*

Cette règle ne semble pas pour autant susciter une satisfaction générale. Les exploitants estiment que programmer un film africain est moins rentable que de passer un film américain, par exemple :

*« Problème de rentabilité [avec le] 50/50, (...) pris au guichet directement (une personne représentant le cinéaste est présente à toutes les séances). Il y a des films où on ne gagne pas beaucoup car on a tous les frais connexes : ça pénalise le film africain. Pour les autres films, c'est 30-35 %, pour des films américains qui rapportent plus ! » (Un exploitant sénégalais).*

Inversement, les réalisateurs-producteurs trouvent cette rémunération limitée, sachant qu'ils ont à faire la promotion du passage de leur film. Exemple de mésaventure de Dani Kouyaté pour la promotion de Sia, le rêve du python au Mali : le promoteur demandait 60 % des recettes, sans avoir supporté la publicité.

La diffusion à l'intérieur de l'Afrique demeure donc un problème à cause de l'absence d'un espace économique, de l'absence de marché potentiel et porteur : les diffuseurs privés doutent de ne pouvoir entrer dans leurs fonds et la distribution est organisée par les producteurs eux-mêmes. **Le risque est faible (le seul risque est la détérioration rapide de la copie), mais les retours financiers restent très modestes** au regard des coûts de production.

### ***Quelques illustrations et témoignages***

- Kkalilou Ndiaye, exploitant au Sénégal :

*L'ASLF, association sénégalaise de location de films, devenue propriété de la CFAO, ainsi que quelques distributeurs, ont l'exclusivité des films non-africains. La SOSIFIC, société sénégalaise d'importation de films, regroupe les exploitants qui se rabattent sur les films africains. L'UNECS, Union Nationale des Exploitants de Cinéma du Sénégal, passe des contrats avec les autres exploitants africains (Mali, Burkina, RCI).*

*Les mêmes films sont négociés séparément [pays par pays].*

*Yellow Card est passé sous-titré au Sénégal, RCI, Burkina. TGV, Lumumba, Dolé ont bien marché. Barbecue Pejo et Djib ont eu plus de difficultés (dans nos salles U3, Medina et El Hadj). Pour Chef, il y a eu une projection au Plaza et une gratuite à l'université (le samedi et le mardi, 400 personnes n'ont pu rentrer). Pour Faat Kiné, la première était au CICES puis ici dans nos salles (3 projections au U3, 3 autres au Medina).*

*Les films sont projetés le week-end (vendredi, samedi, dimanche et, si ça marche, le lundi).*

*Faat Kiné a attiré en première soirée 1200 personnes (salle pleine), au Belarte du CICES.*

*Le U3 a 1100 places, le Medina 800 places – le vendredi 21 h, la première séance était pleine à 75-80 %, la deuxième du samedi 21 h à 60 %, la troisième du dimanche 18 h à 50-55 %.*

*Nous avons en tout 22 séances par semaine (3 le vendredi, 4 le samedi, 3 le dimanche), pour toutes les tranches d'âge. Les films indiens marchent dans les autres salles. Les « karaté » marchent et restent une valeur sûre. Les films d'action américains sont très prisés.*

*Les recettes sont partagées 50/50, pris au guichet directement - une personne représentant le cinéaste est présente à toutes les séances. Il y a des films où on ne gagne pas beaucoup car on a tous les frais connexes : ça pénalise le film africain.*

*Pour les autres films, c'est 30-35 % pour les films américains qui rapportent plus.*

*Une convention donne 50 % aux réalisateurs net, on arrive à négocier 40 % pour le réalisateur et 10 % pour le distributeur. Quelquefois, on laisse [tomber] des films car le réalisateur n'accepte pas de baisser et on ne couvre pas les frais !*

*Les salles font un grand nombre d'entrées mais à 200 ou 400 F CFA : beaucoup de gens voient les films mais ça rapporte peu.*

*Un projecteur vidéo permettrait d'accéder à d'autres films de production nationale (DVD, VHS, Béta). Il y aurait vraiment une série de productions s'il y avait les outils pour les diffuser. (D'après les notes d'entretien d'Olivier Barlet)*

- Roger Gnoan M'Bala et Henri Duparc, réalisateurs ivoiriens :

*Roger M'Bala : Dans le centre d'Abidjan, il y a deux grands complexes de cinéma, le « Studio » avec cinq salles et le « Paris » avec deux salles. (...) Nous avons pu exploiter Au nom du Christ dans deux salles (une dans chaque complexe) en même temps (...). On s'est contenté de ces deux salles qui sont les meilleures salles de cinéma d'Abidjan, pour optimiser la rentabilité du film, nous n'avons pas diffusé le film dans les quartiers d'Abidjan. (...) Nous avons fait aussi trois autres copies pour le marché intérieur dont une pour (...) Bouaké (...). En Côte d'Ivoire, tous les films sont détaxés dans les salles d'exclusivité et les recettes partagées en deux parts égales entre le distributeur et l'exploitant. (...) Dans les autres salles (...), le distributeur prend 60% des recettes car c'est lui qui se charge de la publicité (...), nous nous chargeons de l'ensemble du film : publicité, contrôle des entrées et des recettes. (...) Au nom du Christ a permis de comptabiliser 60 000 entrées<sup>71</sup>.*

*Henri Duparc : Rue Princesse a été produit par Focale 13 (ma maison de production) avec la participation de Canal+, de partenaires privés ivoiriens et du ministère français de la Coopération. Il est sorti le 4 décembre à Abidjan, dans une période dramatique pour la Côte d'Ivoire (trois jours après était annoncée la mort du Président Houphouët Boigny). Malgré la période de deuil, le film a totalisé près de 26 000 entrées en six semaines d'exploitation. Il a été projeté à Abidjan, dans une salle m'appartenant [prix des places : 1200 F CFA = 24 FF avant dévaluation]. Donc, j'ai pu garder pour moi la part de l'exploitant. (...) À l'occasion du 25<sup>ème</sup> anniversaire du Fespaco, je suis allé*

<sup>71</sup> In Le film Africain n°17, repris in Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, pp. 134-135.

*présenter le film à Ouagadougou. Devant le succès qu'il a eu, j'ai laissé une copie au Burkina Faso pour permettre son exploitation*<sup>72</sup>.

**Le bilan de cette diffusion en salle au Sud est donc contrasté. D'un côté, le potentiel existant est sans doute sous-exploité ; de l'autre, ce potentiel n'est pas suffisant pour constituer une économie du cinéma autonome.**

Plusieurs exemples de producteurs africains satisfaits d'avoir fait exploiter des films hors de leurs frontières, plusieurs témoignages de réalisateurs-producteurs qui se sont fortement impliqués sur cette promotion, montrent que le potentiel de diffusion en salle pourrait être mieux exploité :

- Un cinéaste burkinabé interviewé pense qu'il y a des possibilités de rentabiliser un film en fonction de sa qualité, mais que le « *manque de politique cohérente de distribution et de promotion* » ne permet pas ce pari. Il prend pour exemple le succès du film *Buud Yam* à l'intérieur du Burkina Faso, et son échec au niveau de la Côte d'Ivoire bien qu'y réside une importante communauté burkinabé.

Mais le cloisonnement culturel et linguistique entre pays fait que le marché « africain » est souvent un marché national :

*Une attente du public (...) n'est pas acquise pour les films d'Afrique d'autres pays ou d'autres régions. Aucun film tunisien n'a été présenté au Maroc en 1996 et 1997, et [un] seul film marocain présenté récemment en Tunisie. (...) On peut parler d'isolement, voire d'isolationnisme culturel et commercial de chaque pays. (Rapport de Dominique Wallon à l'AIF, 1997, pp. 24-25).*

Pour une diffusion organisée, plus ou moins simultanée dans tous les pays francophones du continent, **les salles « haut de gamme »**, dont une grande partie appartient à la CFAO récemment reprise par le groupe PPR, sont les seules qui permettent d'envisager une remontée directe de recettes pour les producteurs sans organisation *ad hoc* (à l'exception des rares pays bénéficiant d'une billetterie centralisée, comme le Burkina Faso, la Tunisie, le Maroc).

L'existence de ces salles « haut de gamme » ne semble pas remise en cause et **la possibilité qu'elles diffusent à l'avenir quelques films africains n'est pas aberrante.**

- Au Nigeria, on assiste à l'arrivée de Nu-Metro, compagnie américano-sud-africaine qui détient 226 écrans en Afrique et construit des multiplexes actuellement au Nigeria. Son modèle économique est d'acheter les droits des films (essentiellement américains, quelquefois sud-africains) et de les exploiter sur l'ensemble de la chaîne de commercialisation d'un film, soit dans l'ordre : sortie salles, vidéo, télévisions payantes, télévisions en accès libre, avions + hôtels. Comme l'indique son dirigeant, présent au Forum du Cinéma et de la Vidéo de Lagos : *Nous pourrions commercialiser des films africains à condition qu'ils offrent les mêmes potentialités de succès public que les films américains.*

Le GIE d'exploitants indépendants dont l'AIF soutient la création (autour de Khalilou Ndiaye et de réalisateurs-exploitants) pourrait être un complément ou une alternative.

L'intégration de films africains dans les circuits normaux d'alimentation de ces salles relèverait de mécanismes centralisés, en direct avec la CFAO ou via un opérateur comme « Europa-cinémas ».

**Mais, en tout état de cause, ces circuits ne touchent, compte tenu du prix des places, qu'une faible fraction du public africain ;** et, ne représentant qu'un petit nombre de salles, les remontées de recettes qu'ils laisseraient espérer sont sans rapport avec les coûts de production.

Soutenir la diffusion de films africains dans ces salles ne remplirait donc ni *un objectif de rentabilisation* de la production, ni un objectif d'accessibilité de ces films au grand public africain<sup>73</sup>.

- Le rapport d'Écrans Nord-Sud, pour le MAE, sur le cas du Cameroun, évoque « la sortie de Mobutu [Mobutu, roi du Zaïre, de Thierry Michel] (...) de l'avis de tous un immense succès. (...) La fréquentation, d'après nos estimations (...), devrait se situer dans une fourchette de 15 000 à 20 000 spectateurs pour l'ensemble de l'Afrique Centrale<sup>74</sup> ».

Le cas du Burkina Faso reste particulier du fait de l'existence d'un exploitant nationalisé, la SONACIB. Mais sa privatisation, aussi lentement qu'elle progresse, devrait se faire dans les prochaines années, et pourrait bien se traduire par les mêmes conséquences qu'au Mali par exemple : décrépitude ou fermeture des salles « populaires », investissement limité aux salles « grand confort ».

Au demeurant, comme le suggère l'exemple de Roger M'Bala (supra), les « salles populaires » sont délaissées par les réalisateurs et / ou producteurs pour lesquels elles cumulent tous les inconvénients : détérioration des copies et faible montant des billets.

Compter sur un renouveau de l'exploitation en salle pour une diffusion grand public du film africain au Sud, serait donc un pari extrêmement hasardeux, pour l'Afrique subsaharienne en tout cas<sup>75</sup>.

L'étude d'Écrans Nord-Sud pour le MAE, tout en cherchant les moyens d'un tel renouveau, donne tous les éléments de cette conclusion. Ainsi du volume sur le Cameroun :

*De tous les pays d'Afrique subsaharienne visités par Écrans Nord-Sud dans le cadre de cette étude, le Cameroun est sans doute celui qui bénéficie de la situation la plus stable du point de vue de l'exploitation et la plus prometteuse pour la diffusion de films africains. (...) En 10 ans, le Cameroun est passé de 40 à 7 salles. Comme dans les autres pays (...), si rien n'est entrepris dans les 5 ans pour soutenir les entreprises qui voudront bien s'engager dans une programmation ouverte à la culture, il est vraisemblable qu'elles auront du mal à se maintenir.*

**C'est par la télévision, mais aussi par la projection vidéo - les lieux de projection se sont multipliés pendant la décennie - que le grand public (dit « populaire ») peut accéder aux films.**

<sup>73</sup> Sauf si la sortie dans ces salles est pensée comme un élément d'une campagne médiatique visant à un succès plus large par d'autres canaux.

<sup>74</sup> Page 13.

<sup>75</sup> Les évaluateurs ignorent où les auteurs du projet FSP 00001300 ont constaté une « augmentation de la fréquentation du cinéma, qu'une billetterie type CNC pourrait transformer en recettes » (rapport de présentation, p. 15).

### 3.3.4 Les supports « vidéo » permettent de toucher un public bien plus large, mais remontent difficilement de l'argent ou même de l'information vers les producteurs et réalisateurs

La diffusion sur support visionnable à domicile ou par un vidéoprojectionniste<sup>76</sup> se répand :

- le magnétoscope est l'équipement standard des vidéoprojectionnistes,
- le videoCD (support CD-ROM) diffusé dans de nombreux pays d'Afrique au premier rang desquels le Nigeria, coûte environ 300 FF par lecteur.  
Transformer la cour de sa maison en lieu de vidéoprojection payante (à 1 ou 1,50 FF) ne demande qu'un investissement minime. Ils se sont donc développés dans un cadre informel, même si certains pays ou certaines communes ont été en mesure de recenser les vidéoprojectionnistes (ils seraient ainsi environ 400 au Burkina Faso) voire de les taxer,
- le DVD semble actuellement très peu diffusé dans les pays de la ZSP, mais la diffusion des lecteurs-enregistreurs de DVD, ainsi que la baisse des prix des lecteurs (actuellement 650 FF / 100 Euros) devrait populariser ce média.

- 2002 est la première année où les ventes de DVD ont dépassé en France celles de VHS : 40 millions de DVD vendus contre 28 millions de VHS (estimations).

L'AIF se situe dans cette perspective de montée en puissance du support DVD. Elle a récemment édité une dizaine de DVD portant sur le catalogue des 150 films qu'elle a soutenus depuis une dizaine d'années. Elle équipe progressivement de vidéoprojecteurs certains de ses Centres de Lecture et d'Animation Culturelle (qui sont au nombre d'environ 2 par million d'habitants) et d'autres lieux, dans une logique de ciné-club évitant de concurrencer la diffusion commerciale<sup>77</sup>.

Autre offre possible qui pourrait concurrencer les salles actuelles, un vidéoprojecteur projetant en DVD à destination de 100 à 200 spectateurs coûte actuellement de l'ordre de 50 kFF.

**Au cours de la seconde moitié de la décennie, les bailleurs de fonds s'inquiètent de cette « concurrence » nouvelle pour les salles :**

*Le développement des projections vidéos réalisées de manière totalement informelle crée une concurrence déloyale, empêchant cette diffusion d'être une source de financement du secteur. Or aujourd'hui, peu d'États semblent prêts à prendre des mesures visant à organiser ce secteur. (Rapport de présentation du projet 98001500, p. 4).*

**À la fin de la période étudiée, les bailleurs de fonds reconnaissent progressivement que les circuits de projection vidéo tiennent, quelle qu'y soit la qualité de l'image et du son, une place équivalente à celle des « cinémas de quartier » de l'ancienne Europe, permettant au grand public - dont les jeunes, les personnes non équipées de téléviseurs ... - de voir collectivement des films, et entre autres, s'ils ont du succès, les films africains.**

**Quelques-uns commencent à envisager une intégration de la vidéo dans l'économie du cinéma.** « Un rapport de l'Association de lutte contre la piraterie audiovisuelle (France) établi sur la situation en Côte d'Ivoire en 1995, proposait (...) l'assimilation (...) des salles de vidéoprojection publiques aux salles de cinéma (autorisation, billetterie, régime de taxes)<sup>78</sup> ».

<sup>76</sup> Le terme de vidéoclub est plus fréquemment utilisé, comme en France, pour désigner les points de location ou de vente de cassettes vidéo.

<sup>77</sup> Précisions données par Jean-Claude Crépeau (AIF) en débat à Amiens, le 15 novembre 2002 : *C'est un catalogue de films qui ont au moins 4 ans d'existence : il ne s'agit pas de concurrencer une diffusion normale. Ce ne sont pas des DVD commerciaux : il n'y a pas de version langue étrangère, pas de bonus. Les droits sont acquis pour une période d'un an renouvelable auprès des ayants-droits (...).*

<sup>78</sup> Selon le rapport de Dominique Wallon pour l'AIF, 1997, p. 25.

Un producteur français imagine ainsi un mode de cession forfaitaire de droits :

*C'est contrôlé au Burkina Faso, les [propriétaires de lieux de vidéoprojection] doivent obtenir une autorisation auprès du ministère de la Culture. (...) Je pense que si on arrivait à vendre la cassette, ne serait-ce que 200 francs français avec possibilité de l'exploiter pendant autant de temps qu'ils le souhaitent, ce pourrait être une source de financement pas inintéressante. (...) Il n'y a pas de billetterie, mais je pense que le plus simple est de vendre la cassette à un prix fixe auprès de l'exploitant. (...) En les sensibilisant au fait que ce sont des films africains et que s'ils veulent que leurs spectateurs voient ces films, il va leur falloir participer un minimum. (Claude Gilaizeau, producteur, interview par Bertrand Millet, 2001, op. cit.).*

Une telle cession forfaitaire, qui défavoriserait le film africain - déjà très minoritaire dans ces circuits - par rapport aux cassettes pirates, n'est pas forcément la meilleure idée ; un mécanisme de taxation forfaitaire pure et simple (à la salle, ou à la séance) est pratiqué ailleurs, en particulier par des collectivités locales. Mais une telle taxation n'informerait pas sur le succès relatif des différents films et ne permettrait pas de leur réaffecter des recettes.

Le problème de la non-remontée d'information se pose avec plus d'acuité encore pour la copie privée de cassettes et autres supports vidéo :

*Le problème piraterie vidéo : la location à un prix défiant toute concurrence. À Ouagadougou, pour 1000 FCFA [10 FF], on peut prendre trois films jusqu'au lendemain : toute la famille le voit et aussi les copains : c'est une consommation massive. (...) La coproduction avec la télé, la fédération des vidéoclubs : leur participation est symbolique, [montre leur intention de] s'impliquer au lieu d'exploiter comme s'il n'y avait pas de propriétaire. (interview d'un cinéaste burkinabè).*

*Dès qu'un film passe à la télé, un marché parallèle s'installe et à partir de là, les vidéos pirates inondent les boutiques comme les étals à la sauvette. Les films qui sont ainsi piratés sont « morts » pour la distribution en salle. Ce qui n'est pas une peste mineure, car certains films, eu égard à l'exploitation en salle en Afrique, peuvent faire une carrière sur parfois une dizaine d'années - grâce au système des sorties multiples. (Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> éd., 1996, p. 138).*

*La mise sous contrôle, et la réintégration dans la légalité, de la vidéo est une condition de réussite d'un plan de relance du cinéma en salle, en même temps qu'elle ouvre la possibilité d'élargir le public de cinéma à des projections vidéo de qualité, complémentaires des salles de cinéma. Le contrôle du marché de la vidéo est juridiquement et techniquement possible. Il a été réalisé au Maroc, au prix il est vrai d'une quasi-disparition du marché. (...) [En Afrique du Sud,] la lutte contre le piratage menée avec l'appui de la MPEA (réunion des « majors » américaines) a réussi à ramener le taux de cassettes pirates, sur le marché de la location et de la vente, de 69 % à 18 % en trois ans. (Rapport de Dominique Wallon pour l'AIF, 1997, p. 25).*

- **Le cas du Nigéria est à cet égard instructif puisque les films nationaux y sont tournés et diffusés en vidéo. Il montre que l'alimentation de la production par les ventes de cassettes suppose un contrôle à la fois « en aval » (pour éviter les copies pirates par les revendeurs) et « en amont » (le producteur craint en effet un piratage par le marketer).**

Le piratage est en effet généralisé. Socrate Safo, réalisateur ghanéen, a retrouvé, en cassettes vendues sur le marché, son propre film avec un autre générique et quelques scènes ajoutées avec des acteurs nigériens connus pour le vendre. Les *marketers* n'arrivent à contrôler les vidéoclubs que par la manière forte, en y faisant des descentes musclées.

*Les marketers piratent même les films qu'ils distribuent eux-mêmes ! Le producteur imprime les jaquettes des vidéos : c'est ainsi que le distributeur (qui duplique les cassettes) paye le producteur, au nombre de jaquettes imprimées et livrées. Mais il les scanne et en imprime lui-même. C'est incontrôlable. (un producteur).*

En matière de lutte contre le piratage, l'expérience nigérienne suggère que **le moyen le plus efficace, outre les contrôles musclés par l'autorité publique ou par les distributeurs, est la concentration des ventes** : création, par la promotion publicitaire, d'une demande concentrée dans le temps, et saturation du marché au même moment par la mise en place immédiate dans les points de vente, d'une quantité suffisante de cassettes.

### **Les ventes de cassettes vidéo au Nord sont une autre opportunité de remontée de recettes.**

La relative dispersion géographique des consommateurs (cinéphiles, diaspora) réduit les risques de piratage.

- En France, la promotion est limitée pour la diffusion en salle, et il y a un manque de promotion pour les vidéocassettes, de circuits de distribution et d'intégration des produits africains aux autres produits occidentaux. La Médiathèque des trois mondes (M3M), qui fait part ailleurs fonction de cinémathèque / vidéothèque pour l'AIF, diffuse une grande variété de cassettes de films africains au prix moyen de 23 € pour les individus (un prix supérieur d'environ 50% à celui des cassettes vidéo enregistrées en circuit grand public) et de 31 € pour les institutions. Elle a démarré depuis peu une diffusion en DVD sur quelques films. Un autre diffuseur en France, plus orienté vers la diaspora, est Africa productions.
- Aux Etats-Unis, deux grandes maisons de distribution vidéo vendent des films africains : California Newsreels et Artmattan au prix de 15 \$ la cassette avec un catalogue comprenant la plupart des films récents. Elles alimentent la diaspora, mais aussi tout le réseau des universités en commercialisant les droits de projection en public. En janvier 2001, la société américaine Women Make Movies proposait ainsi une sélection de films africains et afro-américains à un prix promotionnel dans la perspective du Black History Month : 5 titres pour 495 \$.
- Les cassettes des trois films sénégalais d'Assane Diagne (Nef, Coumba et Kiné) ou celle d'Almodou de Amadou Thior sont vendues 10 000 FCFA (100 FF), surtout à destination de la diaspora (il y a par ailleurs beaucoup de vidéoclubs à Dakar où l'on peut les louer pour 500 à 1.000 FCFA (5 à 10 FF)).

Le master est vendu au forfait à la société de distribution vidéo, qui diffuse aussi en France et en Italie : elle en tire 1.500 exemplaires pour les trois films. La RTS (télévision) touche 25 % en tant que coproducteur, et la production 75 %. Almodou a été vendu au forfait 2 MCFA (20 000 FF), les trois films d'Assane Diagne 2 MFCFA ensemble.

- Sahelis Productions (Burkina) a également expérimenté la vente de cassettes auprès de la diaspora américaine.
- La vente de cassettes à la diaspora nigériane se fait essentiellement par une série de sites internet et par des magasins spécialisés dans les grandes villes anglo-saxonnes.

**Le cas du DVD demande sans doute encore des études technico-économiques.** Sera-t-il possible de protéger des DVD contre les copies pirates ? Les DVD deviendront-ils rapidement rentables pour des faibles tirages ? **Les constats suivants plaident pour la plupart en faveur d'une expansion future de la diffusion DVD de films africains :**

- Les « bonus » contribuent aujourd'hui au succès du DVD par rapport aux cassettes. Or les films africains peuvent en aligner à faible coût : court-métrages du réalisateur (ce qui leur donnerait une diffusion complémentaire à celle en festival), films d'accompagnement (exemple : « La Projection », court-métrage sur la projection de *La Vie sur terre* à Sokolo, Mali, lieu où est situé le film d'Abderrahmane Sissako – ou bien le film de Pascal Privet sur *Taafe fanga* d'Adama Drabo, chez les Dogons où le film a été tourné), interview du réalisateur, *making-of*, etc ;
- En France, les études montrent que les acheteurs de DVD vont deux fois plus en salles que les autres (10 fois par an en moyenne contre 5) ;
- Le DVD est en France un objet de collection à valeur patrimoniale, donc acheté : pour trois DVD loués par an, le consommateur français en achète dix en moyenne ;
- « *Aux Etats-Unis, le DVD est la plus importante source de revenus et de profits additionnels jamais créée à Hollywood en un temps aussi court* » (Warren Lieberfab, responsable vidéo de la Warner Bros). Le possesseur d'un lecteur de DVD y achète en moyenne 16 films par an, trois à quatre fois plus que celui ayant un magnétoscope. Les marges sont supérieures à 10 dollars par unité et les DVD sont bien moins chers à fabriquer que les cassettes ;
- Pour de faibles tirages, le coût reste cependant un obstacle : malgré la politique d'aides du CNC, certains films qui trouvaient leur économie en VHS, comme des documentaires, n'ont pas le potentiel suffisant pour le DVD. La numérisation, l'*authoring* (conception de l'architecture interactive du disque), le pressage, portent le coût de production d'un *master* simple à plus de 65 kFF / 10 000 € (contre environ 1500 FF / 250 € pour la VHS), sans compter les coûts de production de bonus ou de restauration des copies<sup>79</sup>.

### **3.3.5 Le cinéma continue à permettre un succès d'image, dans de nombreux pays**

Plusieurs signes en témoignent : le succès de films de pays pauvres à l'étranger, et notamment dans un festival comme Cannes, rejaillit sur l'ensemble du pays en termes de confiance dans sa propre culture. Plus généralement, le cinéma est un des rares moyens pour l'Afrique d'affirmer son apport à la culture mondiale et aux valeurs universelles.

<sup>79</sup> Source : «Le cinéma saisi par la folie DVD», par Isabelle Regnier, Le Monde du 23 novembre 2002.

Dominique Wallon remarque ainsi dans son rapport de 1997 pour l'AIF :

*Le cinéma est (...) porteur de l'image de l'Afrique aux yeux du monde, même si c'est à travers le prisme d'un public essentiellement intellectuel, son écho est encore actuellement sans commune mesure avec celui des télévisions d'Afrique. (p. 35).*

Les films sont des objets de valeur. Les cinéastes et producteurs du Sud parviennent à trouver sur place des sponsors privés, un appui en matériel des télévisions, un soutien officiel.

La reconnaissance par le public concerne principalement les acteurs (comédiens). Au Cameroun, les acteurs nationaux sont pour la plupart connus du grand public, car ils tournent dans divers types de productions audiovisuelles locales. Au Nigeria, trois magazines, des émissions de télévision et de radio sont spécialisés dans la *home video* et portent essentiellement sur la vie privée des stars à l'occasion des derniers films présentés.

Les acteurs africains ne sont en revanche jamais mis en avant par la profession, même au Fespaco (encore que le slogan de l'édition 2003 affiche l'intention de la faire ! ). En termes de rémunérations, ils sont souvent les derniers servis. De ce point de vue, la notion de « film d'auteur » prévaut clairement sur les mécanismes de succès au Sud.

Inversement, les réalisateurs de films d'auteur sont peu connus du public. Au Cameroun, seul Bassek ba Kobhio est vraiment médiatisé, à travers le festival Écrans Noirs principalement, et donc connu du grand public.

Le métier de cinéaste n'en reste pas moins prestigieux. Au Cameroun, malgré la rareté et le peu de succès de la production nationale, beaucoup de jeunes de quartiers populaires se verraient volontiers cinéastes ou acteurs. Ceux qui réussissent à faire des films régulièrement jouissent d'un certain prestige, non pas tant par la qualité de leurs films, mais par le fait qu'ils aient réussi dans ce secteur.

Cette image de réussite, largement confortée par les invitations dans les festivals internationaux, va à l'encontre d'une évolution du cinéma vers des moyens de production plus simples, et plus tournés vers le marché intérieur, comme le numérique.

De fait, par rapport à d'autres arts comme la musique ou la littérature, **une particularité du cinéma est sa dépendance, même en termes d'image, par rapport à l'extérieur.** Le public africain regarde des images étrangères (alors qu'il écoute en majorité la musique du continent et lit les auteurs africains), et n'est sans doute pas convaincu que son cinéma ait une forte valeur spécifique par rapport aux productions étrangères ; mais il apprécie de voir les films nationaux accueillis et primés au Nord.

Une dépendance à l'extérieur qui n'existe apparemment en rien pour les produits audiovisuels comme les séries.

### **3.3.6 Le succès obtenu n'assure pas l'obtention de nouveaux financements de bailleurs**

**Les mécanismes de succès des films sont donc divers, mais, pour beaucoup, difficilement mesurables. Pour qu'ils aient un impact sur la production de nouveaux films, il faudrait que les financeurs potentiels - les bailleurs - soient informés de ces succès.**

Comment le sont-ils ?

- Les prix décernés en festival, et les sélections dans les grands festivals, sont parfaitement identifiés.
- Le succès public n'est connu que de façon très inégale :
  - **les entrées à Paris et France entière sont bien identifiées** par les bailleurs, par exemple grâce aux chiffres du Film français ;
  - **la diffusion en festival donne des indications** à travers le nombre de demandes d'un titre donné (le nombre de manifestations où il est diffusé), ce dont le MAE peut avoir une idée à travers sa cinémathèque (dont la responsable a figuré quelque temps à la commission de l'aide directe), ou dans le passé à travers Atria, qui faisait un important travail de promotion des films à destination des festivals ;
  - **les entrées dans les pays du Sud sont connues de façon très floue ou inexacte** ; même pour les pays qui produisent des statistiques fiables (Maroc ou Burkina), les chiffres les plus fantaisistes circulent au Nord au sujet de certains films ;
  - **l'audience à la télévision française est connue de façon imprécise**, du fait de la taille modeste de l'échantillon de l'audimétrie<sup>80</sup>, dès lors que les taux sont faibles (de l'ordre de 1% ou moins) : diffusion sur Arte, sur une chaîne thématique, sur Canal+ ou France 3 à une heure de très faible audience ... D'ailleurs, même imprécis, les chiffres circulent très peu - une diffusion télévisée semble considérée, dans l'environnement du cinéma africain, comme un succès en soi ;
  - **l'audience sur les télévisions des pays de la ZSP est inconnue faute d'audimétrie** ; leur programmation donne cependant une idée de ce qui obtiendra un succès de l'avis de la direction de l'antenne. Mais ceci vaut plus facilement pour les séries que pour les films ou fictions unitaires. Dans le cas - majoritaire - des reprises de CFI Pro, un mécanisme de réservation a été mis en place par CFI et lui permettrait en principe de savoir combien de télévisions partenaires ont repris tel ou tel film (il n'est pas actuellement appliqué aux films, et s'est avéré peu probant, certaines chaînes choisissant de réserver tout ce qui est proposé - gratuitement dans tous les cas). CFI prévoit « à moyen terme (...) de mettre en place le « *water-marking* », technique de « *marquage numérique* » des images diffusées », lui permettant d'identifier « *automatiquement, à l'aide d'un ordinateur de veille installé dans les pays de réception, quelles sont les émissions diffusées, sur quelles chaînes et à quel moment de la journée* »<sup>81</sup> (prestation dite de pige) ;
  - **la diffusion par cassettes vidéo, videoCD ou DVD est mal connue dans les pays du Sud**, du moins pour ce qui est des supports piratés. Des techniques de sondage seraient imaginables mais ne sont pas actuellement pratiquées.

Au total, en-dehors de la lecture du Film Français ou des bilans des festivals, le MAE semble très mal équipé en moyens de remontée d'information sur le succès des films qu'il a financés.

Il est vrai que les bailleurs, dont le MAE, ont souvent affiché leur intention de promouvoir l'émergence de nouveaux talents auxquels leur manque de notoriété ne donne pas accès au budget de producteurs privés : la notoriété apportée par le succès public ou critique n'est donc pas une assurance de sélection.

- Henri Duparc aura sans doute du mal à trouver le financement de son dernier film, Couleur café, du fait du choix du sujet (immigration en France), malgré le succès populaire en Afrique de tous ses précédents films (et le succès en France de Bal Poussière).

<sup>80</sup> 1% d'audience représente de l'ordre de 20 ménages dans l'échantillon audimétrique.

<sup>81</sup> CFI, Bilan 1998/2001.

- Mohamed Zran a bien du mal à réunir le budget de son nouveau long-métrage, malgré les 300.000 spectateurs en Tunisie pour Essaïda.

*[Les responsables de l'aide cinéma après 1996 voulaient] arrêter d'aider toujours les mêmes ; il fallait aider les premiers et deuxièmes films ; résultat : on n'a rien aidé ! (Point de vue d'un responsable de festival).*

**Cela pose la question de l'absence, pour les cinéastes du Sud, de mécanismes de soutien automatiques jouant un rôle analogue à celui du soutien automatique français.**

Le CNC tente actuellement d'y remédier en ouvrant des droits de ce type pour les films du Sud, et les mécanismes destinés aux films français bénéficient déjà aux producteurs de films dont les réalisateurs sont issus de pays ayant signé des accords de coproduction (Burkina Faso, Sénégal, Cameroun, Guinée, Côte d'Ivoire, Tunisie, Maroc ...). Mais ce soutien automatique ne tient compte, en toute hypothèse, que du succès du film auprès du public français.

**Appliquer un système de soutien automatique similaire dans les pays du Sud pose le problème de la remontée et de la centralisation d'informations.**

- La mise en place de mécanismes nationaux (officiels) n'est vraisemblable que dans des pays où l'État est fort, solidement lié aux milieux économiques, et où la part de marché du film national est substantielle.
- Dans la plupart des pays, la mesure du succès d'un film et la remontée de recettes (éventuellement bonifiées) vers ses auteurs et producteurs, ne peut se faire que par la mesure d'*indicateurs*, selon une méthodologie qui resterait à définir.

### **3.4 Comment l'aide à la diffusion peut-elle toucher le Sud ?**

De l'avis de nombreux observateurs, avis désormais partagé par la majorité des bailleurs, le succès des cinématographies du Sud auprès de leurs publics nationaux et / ou régionaux (moyennant une variabilité d'un film à l'autre, normale s'agissant de biens culturels) est à moyen-long terme une condition nécessaire du développement (et de la survie) de la profession.

Dans quelle mesure les bailleurs du Nord, et le MAE en particulier, peuvent-ils aider à ce que des films du Sud atteignent des publics du Sud ?

Et - objectif second - comment peuvent-ils veiller à ce que le succès des films au Sud bénéficie en quelque façon à leurs réalisateurs et producteurs ?

#### **3.4.1 L'aide française à la diffusion ne vise pas prioritairement le Sud**

Les financements français fléchés « diffusion » ou « distribution » ne bénéficient qu'en très faible partie à la diffusion du film *au Sud*.

Ces actions relèvent en effet des catégories suivantes :

- des aides « à la finition » qu'il est bien difficile de distinguer d'aides à la post-production, ou tout simplement de compléments de budgets de production ;

- la diffusion d'information technique ou artistique, en direction des milieux professionnels, sur les films qui ont bénéficié d'aides à la production :

*En 10 ans, il y a eu une prise de conscience de ce qu'on avait besoin, pour vendre un film, d'un minimum de documentation. (...) On n'est pas dans cette logique de prévoir dès le départ la distribution du film. Mais c'est un discours qu'on leur tient tellement [aux cinéastes, qu'ils finissent pas l'entendre]. (Discussion entre agents du MAE, au sujet des fiches techniques de films et du site web du MAE).*

- Le soutien aux festivals, qui se déroulent pour l'essentiel en France (70% de ce type d'appuis) à quelques exceptions près comme le Fespaco (15%) et Écrans Noirs (qui ne diffuse qu'une minorité de films africains) ; l'appui, majoritaire, au festival de Cannes est orienté sur la promotion du cinéma du Sud (et des actions de coopération) auprès des professionnels français et du Nord qui fréquentent ce festival, notamment les distributeurs<sup>82</sup>.
- L'édition de collections de films - « 6 cinéastes africains » (« le premier programme de films africains édité par le MAE »<sup>83</sup>, après de nombreux programmes de films français), « Impression : 29 films courts » (en DVD), « De Pékin à Mexico », collections destinées à la diffusion non commerciale, en premier lieu dans le réseau des CCF et en milieu universitaire au Nord ;

*Ça débouche sur une satisfaction de l'élite, point final, mais c'est déjà pas mal (cadre de la DATC).*

- Quelques opérations de promotion à Paris pour la sortie de « trois films dans l'année » en moyenne (selon un cadre de la DATC), avec des avant-premières dans des cinémas comme les « 7 Parnassiens » ou le « Cinéma des Cinéastes ».
- La principale exception à cette tendance est constituée par une action très peu coûteuse à l'échelle des précédentes : le tirage - très occasionnel - de copies supplémentaires.

L'association Écrans Nord-Sud créée par Dominique Wallon, qui a fonctionné de 1998 à 2002, se proposait d'appuyer la diffusion des films aussi bien au Nord qu'au Sud ; elle a rencontré beaucoup de difficultés sur ce second volet qui est resté à un stade « pilote » (cf. 3.4.6 *infra*).

On doit enfin mentionner la Cinémathèque Afrique du ministère des Affaires étrangères, ex-AUDECAM<sup>84</sup>, désormais gérée par l'ADPF<sup>85</sup>. Elle « met à la disposition des organismes à vocation culturelle, sociale ou éducative plus de 500 films - courts et longs métrage de fiction, animations, documentaires - des années 60 à nos jours. 700 films supplémentaires sont archivés ». Les destinataires de ses services sont les organismes non commerciaux de France et les CCF<sup>86</sup>.

<sup>82</sup> Cf. stand financé par la Coopération, puis devenu commun à la Coopération et au Fonds Sud, sous l'intitulé « Cinémas du Sud ». Un espace sur ce stand était réservé alternativement au FESPACO et au festival de Carthage.

<sup>83</sup> Selon le projet 00001300, page 6.

<sup>84</sup> « Association Universitaire pour le Développement, l'Éducation et la Communication ».

<sup>85</sup> Association pour la Diffusion de la Pensée Française, « opérateur du ministère des Affaires étrangères pour sa politique de promotion du livre et de l'écrit ». <http://www.adpf.asso.fr/cinematheque/index.html>

<sup>86</sup> « Seuls les organismes inscrits à la Cinémathèque peuvent emprunter des films. (...) Tout organisme, établissement ou institution à vocation informative, éducative ou socioculturelle, domicilié en France, ainsi que les Centres culturels français des pays suivants [liste de pays de la ZSP] peuvent accéder au fonds de la Cinémathèque afin d'organiser des représentations publiques, collectives ou individuelles pour lesquelles il n'est pas perçu de droit d'entrée.

Les autres établissements culturels français à l'étranger trouveront une liste restreinte de films qu'ils peuvent emprunter. Toute autre demande fera l'objet d'une étude adaptée. » (site de l'ADPF).

### 3.4.2 Les films sont pauvres en copie

Le petit nombre de copies tirées pour chaque film – typiquement 4-5 copies – permet en principe une exploitation « tournante » d'un pays à l'autre. Cela ne permet pas aux distributeurs nationaux de garder une copie dans chaque pays, et conduit à la diffusion artisanale « par le réalisateur avec une copie sous le bras ».

Ceci contribue, au Burkina, à la part de marché infime du film africain :

*De 1999 à 2001, sur 6 000 films diffusés, il n'y a eu que 100 films africains, soit à peu près 10 % de l'exploitation locale. Tout simplement parce que les copies sont en quantité limitée (juste pour la survie des producteurs après le suivi de la production), due à la cherté de tirage de copies. (DCN)*

*La diffusion de films africains est rare, parce qu'il n'y a pas de réseau de circulation, et pas de distributeurs potentiels. Le producteur ou réalisateur vient souvent avec le film sous le bras, et négocie la diffusion. S'il n'y a pas eu de prévision budgétaire de promotion par le producteur ou réalisateur, il est difficile pour l'exploitant d'assurer cette promotion, si bien qu'un bon film peut passer sous silence. (Gérant d'un cinéma de Ouagadougou)*

Or le coût du tirage de copies additionnelles, pour les films ayant un peu de succès, serait minime pour les financeurs. Le seul risque est que le placement de copies dans les pays empêche le producteur de contrôler les recettes des films, donc conduise à une diffusion « gratuite » sans retour d'argent ou d'information vers le réalisateur et le producteur.

### 3.4.3 La bande-son passe mal les frontières : miser sur la qualité du son, puis aider au doublage, aiderait l'exportation

- La prise de son souvent unique empêche le doublage sauf à supprimer tout le son original.
  - Au Nigeria, le sous-titrage en anglais est une habitude pour les films en langue locale. Il était donc naturel de proposer des sous-titrages en français. Le réalisateur-producteur Tunde Kelani a ainsi sous-titré Saworoide (film en yoruba) pour que les non-Yoruba le comprennent au Bénin, mais on connaît les réticences du public africain à lire les sous-titres.
  - Au Zimbabwe, John Riber double certains films avec des moyens locaux pour les distribuer à l'extérieur. Son film Yellow Card a ainsi été doublé en portugais pour être diffusé dans un réseau de 700 salles en plein air au Mozambique. Il a été doublé en français avec l'aide de Media for Development Trust (qui l'a produit) pour le marché francophone. Tunde Kelani négocie le passage de Yellow Card à l'ORTB, télévision publique béninoise.
  - Au Cameroun, la sélection du festival Écrans Noirs s'est ouverte au cinéma francophone non africain, car le nombre de longs-métrages africains produits annuellement et disponibles en version française ou sous-titrés en français (environ 7) ne permettait pas d'alimenter en nouveautés ce festival annuel.
- Le problème du doublage est souvent que le film n'a pas de version internationale : les voix et les bruitages ne sont pas séparés. Le doublage en français du film nigérian Le festival de feu supprime tout bruitage et ne restaure qu'une musique accompagnant les voix en français. L'absence d'ambiance enlève toute crédibilité aux scènes.

### 3.4.4 On peut faire une promotion efficace au Sud : affiches, presse, radio, bandes-annonces ...

Les sorties bien médiatisées de films à vocation commerciale montrent par contraste l'absence générale de promotion des films aidés.

- Il existe des exemples concrets de promotion de films (de vidéos en l'occurrence), dans l'Afrique anglophone principalement :
  - Au Ghana, un camion est mobilisé avec une équipe munie de hauts-parleurs, affiches, *flyers*, etc. faisant la promotion d'une vidéo qu'ils vendent sur place.
  - Au Nigeria, les murs des artères de Lagos sont tapissés d'affiches format poster mettant en valeur les vedettes des dernières productions vidéo - les acteurs sont les professionnels les plus reconnus par le public (à l'image, sans doute, du cinéma occidental d'avant-guerre). Les magazines et émissions de télévision et de radio font marcher le *star-system*.
- En Afrique francophone, il y a au contraire peu d'exemples de mécanismes de diffusion organisés. On considère souvent que le public va dans les cinémas « pour le cinéma » et non pour le film, sauf pour les quelques-uns qui font événement. Alors même que la fréquentation des films africains se fait, pour l'essentiel, pour le film, et demande donc l'effort de promotion que l'on ne fait pas pour les autres titres.
  - Pour la diffusion au Burkina Faso du film Keïta de Dani Kouyaté, le matériel reçu par la SONACIB pour la distribution était composé de : « *deux copies du film (...), deux bandes annonces, dix affiches et dix affichettes (pas de photo ni de cassette vidéo). La SONACIB a réalisé un clip pour la télévision*<sup>87</sup> ».
  - Selon plusieurs parties prenantes comme Moutar Ba et Mamadou Cissé, « *la sortie d'un film [doit] constituer en soi un véritable événement. (...) Le film Tableau Ferraille a fait l'objet d'une avant-première à Dakar. À Abidjan, un jeu-concours a été organisé à l'université pour le film Waati. (...) Les coûts générés par ce travail dont les montants ne sont pas nécessairement élevés peuvent être sponsorisés, parfois en totalité, ce qui est le cas de Tableau Ferraille (...). Mais le travail humain que cela représente exige l'existence de structures (même petites) et de compétences. (...). Rien ne dit qu'elles doivent être issues du milieu du cinéma*<sup>88</sup>. »
  - La sortie en 2002 du Pari de l'Amour de Didier Aumont a été accompagnée d'une couverture intensive par les médias africains, organisée par la productrice.
- Le problème vient autant de la faiblesse numérique de chaque marché national, qui dissuade tout investissement centré sur un pays donné, que du faible investissement des producteurs sur la carrière commerciale du film (l'économie du cinéma aidé est centrée sur la réalisation, cf. 3.3.1 *supra*).

*La faiblesse de la distribution est liée aux difficultés d'avoir accès aux structures de distribution existantes, tenues en grande partie par des expatriés. D'autre part, le mode et la nature de la production des films africains n'est pas dans l'esprit commercial (sans affiche, sans bande-annonce, en une copie ou copie zéro). (Directeur du FESPACO)*

*Les investissements exigés par le lancement d'un film (tirage de copies, matériel de promotion, recherche de sponsors, contacts presse, supports télé, etc.) seraient beaucoup plus facilement rentabilisés s'ils étaient prévus pour plusieurs pays de la (sous-)région. D'autre part, pour un sponsor, c'est beaucoup plus intéressant de s'impliquer sur plusieurs pays.*

<sup>87</sup> Selon le compte rendu du Festival Cinémas d'Afrique d'Angers sur l'atelier «La distribution en Afrique de l'Ouest», 10 et 11 avril 1997, p. 2.

<sup>88</sup> Festival Cinémas d'Afrique d'Angers, *ibid.*, p. 3.

(...) Distribuer à l'échelle de la région est donc un meilleur argument pour convaincre les sponsors [les sponsors étrangers en tout cas, NDLA].  
(Compte-rendu de débat sur le sujet, 1997<sup>89</sup>).

- Plusieurs des aides à la diffusion du MAE visent les Centres Culturels Français (CCF), en particulier les collections de films sur support 35 mm ou DVD - à l'image des collections analogues mais composées de films français. C'est une diffusion « non commerciale » pour laquelle le ministère détient les droits, dès lors que le film a bénéficié de son financement. Mais le public des CCF est souvent centré sur le public français ou africain expatrié, le mieux informé d'ailleurs de sa programmation, et les films africains ne trouvent guère de public tant qu'ils ne sont diffusés qu'au CCF (il est en revanche possible qu'un accord de diffusion soit passé avec d'autres salles) :

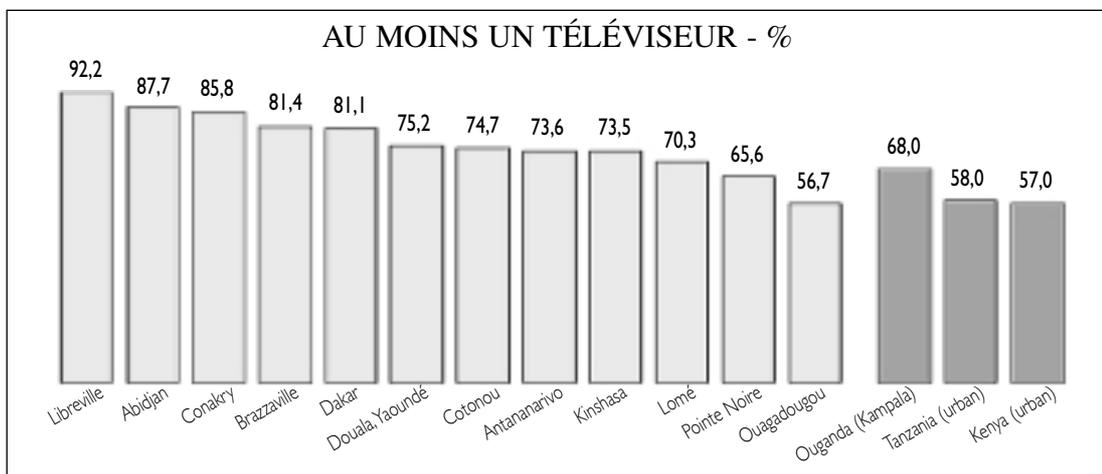
*« Nous diffusons systématiquement des films africains chaque mois. Little Senegal a fait un tabac mais sinon, c'est sans grand succès<sup>90</sup> Il y a un problème de communication : pour que le programme passe dans les journaux, il faut payer. Les journalistes culturels ne l'annoncent qu'après. Nous diffusons systématiquement des films africains chaque mois, mais sans grand succès. Il y avait aussi une sélection de films africains sélectionnés à Cannes (les journalistes ont compris « primés ») : on n'a refusé du monde à aucune séance, bien que la salle ne fasse que 120 places ! » (Un directeur de CCF)*

### L'AIF tente depuis plusieurs années de promouvoir la diffusion au Nord et au Sud.

Depuis 2000, elle attribue chaque année une « Bourse francophone de promotion internationale d'un film du Sud dont les lauréats ont été Adanggaman de Roger Gnoan Mbala (Côte d'Ivoire) en 2000, Sia, le rêve du Python de Dany Kouyaté (Burkina Faso) en 2001, Nha Fala de Flora Gomes (Guinée-Bissau) et Abouna de Mahamat Saleh Haroun (Tchad)<sup>91</sup> en 2002.

### 3.4.5 La diffusion internationale à travers TV5, CFI, Canal+ Horizons, apporte à quelques films par an un financement modeste, mais demandé - en attendant une concurrence nouvelle

L'équipement des ménages en téléviseurs est désormais très répandu, au moins dans les capitales. La télévision est donc devenue le moyen le plus fréquent, et de loin, de voir des films, et en particulier, s'ils y passent, des films africains<sup>92</sup>.



<sup>89</sup> Festival Cinémas d'Afrique d'Angers, *ibid.*, p. 2.

<sup>90</sup> Little Senegal est un film français tourné aux USA, dont l'acteur principal est Sotigui Kouyaté.

<sup>91</sup> Pour 80 000 et 40 000 € respectivement.

<sup>92</sup> Source CFI, graphique présenté au Forum du Cinéma et de la vidéo de Lagos, juillet 2002.

De ce fait, les chaînes francophones TV5, CFI et Canal+ Horizons sont, ou ont été, un vecteur essentiel de la diffusion des films du Sud, en même temps qu'elles contribuent à leur financement.

*CFI et TV5 dépendent institutionnellement des chaînes de télévision publiques françaises (CFI) ou francophones (TV5). Cependant leurs budgets proviennent, pour l'essentiel, du MAE (89% du budget de CFI<sup>93</sup>) et des gouvernements francophones du Nord (100% du budget ordinaire de TV5, dont 66,7% par le MAE<sup>94</sup>)*

*CFI a pour actionnaires France Télévision (75%) et Arte (25%).*

*TV5 est gérée par un conseil d'administration où sont représentées les chaînes publiques francophones (RTBF, TSR, Radio Canada, Télé Québec, France Télévision, Arte, RFO), et les financements sont accordés par une conférence des ministres (France - MAE, Communauté Française de Belgique, Suisse, Canada, Québec).*

*Au départ une banque de programmes destinés aux télévisions nationales, progressivement piratés en réception directe, CFI avait dédoublé son offre en un service protégé destiné aux chaînes nationales (CFI Pro) et des chaînes destinées à la réception directe par satellite, couvrant l'Afrique, le Moyen-Orient et l'Asie du Sud-Est. Le rapport du GRET sur la coopération TV évoquait une focalisation des efforts de CFI sur ces chaînes, génératrices d'audience directe, plus que sur la banque de programmes. Cette focalisation se traduisait par une ambiance de concurrence frontale avec TV5. Le rapprochement entre les deux structures, impulsé par le gouvernement français, s'est notamment traduit par la reprise, par TV5, des canaux dont disposait CFI TV, à l'exception de la chaîne Afrique, maintenue à côté de TV5 Afrique.*

*Les structures de TV5 et CFI, qui ont leurs bureaux dans le même immeuble de la rue Cognacq-Jay, fusionnent en partie depuis quelques années (Présidence commune depuis 1998, direction des programmes commune depuis 2002, direction de la communication commune ...).*

Dans la première moitié de la décennie, la diffusion sur **TV5** était associée au financement apporté par l'AIF (ACCT à l'époque), même si toutes les œuvres financées n'étaient pas nécessairement programmées. Le lien avec TV5 était explicitement évoqué parmi les objectifs du Fonds :

*Objectifs : (...) permettre aux productions audiovisuelles du Sud ainsi réalisées de trouver leur juste place, grâce à leur contenu et à leur qualité, parmi les programmes diffusés par TV5 et (...) faire de celle-ci le vecteur des cultures francophones du Sud<sup>95</sup>.*

L'implication de **CFI** date quant à elle de la seconde moitié de la décennie ; la chaîne CFI Afrique a été créée en septembre 1995. Le responsable du bureau des Médias du MAE en présente ainsi les objectifs vers 1996, on peut constater qu'ils associent la « logique de développement » et la « logique diplomatique » présentes autour de l'aide au cinéma (Cf. 2.3.2 supra) :

*Nous sommes en négociation pour permettre la programmation [sur les télévisions nationales du Sud] via CFI de plus de films africains (achetés à un prix décent), ce qui permettra de renvoyer au public du continent les images de sa propre production. (...) Ça montre comment le cinéma et la création artistique africaine peuvent et doivent constituer un contrepoids à l'ouverture médiatique du continent.<sup>96</sup>*

<sup>93</sup> 180 MFF en 1998 (source site du MAE).

<sup>94</sup> Nous désignons ici par «budget ordinaire» ce que TV5 appelle «frais communs», par opposition aux «frais spécifiques» consacrés à l'achat de droits d'images françaises, financés entièrement par la France.

350 MFF en 1998 (source site du MAE), 552 MFF en 2000 ou 2001 selon Le Monde, 22 juin 2001.

<sup>95</sup> Selon Sous l'arbre à palabres 1<sup>re</sup> édition, 1996, p. 58.

<sup>96</sup> Interview de Frédéric Bontems, responsable du bureau des Médias, in Le Film Africain n°21, reprise dans la 1<sup>re</sup> édition de Sous l'arbre à palabres, 1996, p. 110.

**Canal Horizons**, qui a commencé à émettre en Afrique le 21 décembre 1991, a également joué ce rôle de diffuseur et cofinanceur du cinéma africain - surtout, mais pas seulement, nord-africain - pendant la 1<sup>ère</sup> moitié de la décennie. Sur les 5 premières années, Canal Horizons a diffusé environ 25 longs métrages africains par an, dont plusieurs en coproduction. Le montant moyen d'achat est estimé par un observateur à 300 - 400 kFF. En 1996, Canal+ chiffrait à 74 MFF ses dépenses (cumulées depuis la création du groupe) pour la coproduction, le préachat et l'achat d'œuvres africaines<sup>97</sup>. Mais le piratage massif dont la chaîne a été victime l'a ensuite obligée à réduire considérablement la toile.

CFI et TV5 restent donc les diffuseurs les plus fréquents de long-métrages africains, mais à des tarifs modestes, souvent critiqués par les réalisateurs et producteurs.

TV5 diffuse actuellement de 1 à 3 films de la ZSP par an, à l'exception de l'antenne TV5 Afrique qui diffuse au minimum un film africain par mois.

Concernant CFI, nous ne disposons pas de cette information<sup>98</sup>.

**L'ordre de grandeur du montant d'achat par ces chaînes est de 50 à 100 kFF, soit de l'ordre de 2% du budget de production d'un long-métrage.**

**Données 1996<sup>99</sup> :**

*Prix d'achat d'un long-métrage (via l'ACCT) [par TV5] :*

- réseau mondial : 100 000 FF ; (...)
- réseau Afrique : entre 35 et 40 000 FF.

*Tarifs actuels de CFI et TV5 pour des œuvres audiovisuelles, tels que connus de cinéastes camerounais interviewés :*

*CFI : 10 000 FF pour 26 min et 20 000 FF pour 52 minutes*

*TV5 : 5 000 FF pour 26 minutes et 20 000 FF pour un moyen-métrage documentaire.*

*Tarifs actuels pour le cinéma, selon la Direction des programmes de TV5 et CFI (interview) :*

- achat de droits « monde » aux alentours de 180 000 FF pour un long-métrage, 60 000 FF (+40 000 FF de reversement aux artistes interprètes) pour une fiction, 40 à 50 000 FF pour un documentaire de 52' ;
- droits Afrique : « on utilise des droits disponibles à l'intérieur de la structure AIF et du CIRTEF » ;
- CFI (droits pour la diffusion « Pro » et TV sur CFI Afrique) : jusqu'à 100 000 FF.

*La Présidence de CFI et TV5 impulse la création d'une fonction commune de lecture de scénarii, de sélections, de négociations pour des coproductions (en préachat donc), qui pourrait mobiliser 300 kF par film.*

*Par ailleurs la diffusion sur TV5, diffuseur français contrairement à CFI, alimente les comptes CNC du producteur (si les autres conditions du CNC sont réunies).*

*Concernant TV5 dont la vocation est de diffuser mondialement des images fournies libres de droits par les chaînes publiques, l'achat de droits d'autres images - françaises en premier lieu, du Sud également - est financé non sur son budget général, mais par un budget dit « spécifique » apporté par le MAE.*

<sup>97</sup> D'après Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 128-129.

<sup>98</sup> Nous l'attendons de CFI.

<sup>99</sup> Selon Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 127.

Au total, l'apport financier de CFI et TV5 aux productions africaines est vraisemblablement inférieur à 2 MFF par an, donc modeste par rapport aux fonds des bailleurs.

Malgré la modestie de l'apport financier de TV5 et CFI, cette diffusion est acceptée par les producteurs et réalisateurs. D'une part, parce que cet apport vaut mieux que rien ; d'autre part, parce que l'existence de cette filière supprime toute autre possibilité de vente de droits vers l'Afrique : les chaînes africaines comptent sur les images gratuites de CFI Pro. Et enfin, parce que cela permet au moins au film d'être diffusé et vu par le public africain.

Quant aux droits de diffusion d'images que les chaînes africaines elles-mêmes possèdent, elles les échangent entre elles dans le cadre du CIRTEF, par exemple à l'occasion de sa principale réunion annuelle, le SEFOR (et selon toute vraisemblance sans bénéfice financier aucun pour les producteurs ou les artistes).

**En fin de compte, les réalisateurs peuvent se sentir dépossédés par ces différents « systèmes gratuits », de l'enjeu de diffusion de leur film :**

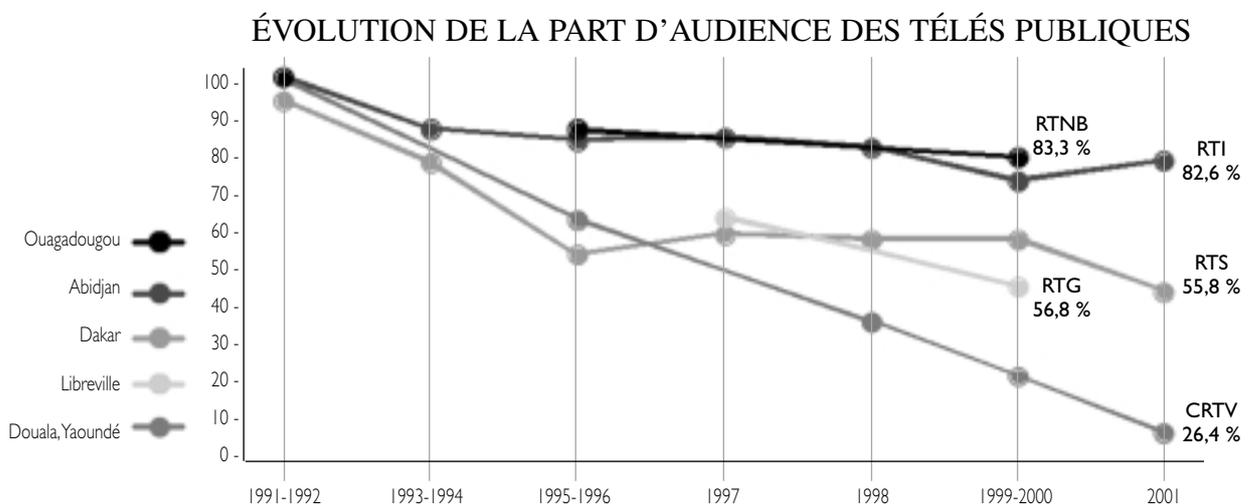
*« La RTS n'achète pas puisque CFI donne aux télé locales. La Coopération sous-paie les droits non-commerciaux : 30 000 FF pour 5 ans pour des copies qui vont dans tous les CCF et les festivals ! Même logique du côté de la Francophonie et du Cirtef. » (Un réalisateur sénégalais)*

**Ces systèmes qui semblent aujourd'hui très solides peuvent cependant être bousculés par l'évolution technologique.**

La vocation des chaînes comme CFI ou TV5 dans les années 2000 est sujette à caution, quand les chaînes de tous pays arrivent désormais directement sur les téléviseurs du Sud via les bouquets numériques (par satellite ou en MMDS). Les limites géographiques éventuelles aux droits de diffusion dont disposeraient les chaînes sur telle ou telle œuvre ne semblent plus fonctionnelles. La valeur ajoutée des chaînes de compilation comme CFI ou TV5 est donc peu évidente.

Canal+ Horizons survit comme élément d'un bouquet satellite commercialisé en bloc en Afrique sous la marque Canal Satellite.

CFI Pro, fournisseur des télévisions publiques, dépend donc pour son impact sur le public, de l'audience de ces télévisions publiques - qui est en baisse rapide dans certains pays<sup>100</sup> :



<sup>100</sup> Source CFI, graphique présenté au Forum du Cinéma et de la vidéo de Lagos, juillet 2002

**Les technologies de communication permettent en revanche d'imaginer d'autres possibilités.**

- La logique thématique qui prévaut sur ces bouquets pourrait raisonnablement aussi s'appliquer aux images africaines, et justifier la création d'une ou plusieurs **chaînes spécialisées** : encore faut-il qu'elles trouvent un marché.
- **Une autre possibilité est le développement de canaux de commercialisation efficaces vers les télévisions nationales (publiques ou privées)** - actuellement, pour un producteur, faire le tour des télévisions nationales pour proposer ses droits serait un investissement de temps disproportionné par rapport aux bénéfices à en attendre. Des sociétés sud-africaines semblent avoir une longueur d'avance. Les droits de la CAN 2002 ont ainsi été emportés pour la première fois par une société privée sud-africaine, dont CFI n'a pu suivre l'enchère, et qui a revendu les images aux chaînes nationales en *barter* (encadrées de publicités). La CFAO est également présente et a ses offres de *barter* sur des séries.

Le rapport de Dominique Wallon pour l'AIF en 1997 évoquait déjà ces possibilités :

*[Avec le développement des] techniques de cryptage (...), les marchés africains (...), aussi modestes soient-ils financièrement, pourraient devenir non plus seulement des marchés de paraboles et de captation mais aussi des marchés de ventes de programmes, créant ainsi une mini économie locale de la télévision à péage, susceptible à terme d'être elle aussi porteuse d'une demande de programmes locaux ou régionaux.*

*Par ailleurs, la spécialisation des chaînes [du Nord] pourrait offrir des possibilités de diffusion - et donc de production - de programmes originaires de l'Afrique francophone, encore qu'il faille se garder à ce sujet de tout optimisme prématuré. (p. 28).*

*Dans cette dynamique, l'émergence d'une chaîne satellitaire africaine francophone est possible et serait éminemment souhaitable. (p. 30).*

**Mais la diffusion des films à la télévision pose dans les pays pauvres un problème commercial spécifique : la difficulté à mesurer l'audience, donc la valeur marchande des écrans publicitaires.** En l'absence d'audimètres comparables à ceux en place dans les pays industriels, l'audience n'est connue que de façon très qualitative (réactions de spectateurs, rumeurs) ou par des enquêtes ponctuelles sur échantillon. Dans les deux cas, il est possible d'apprécier l'intérêt du public pour une « case » un jour de la semaine et une heure données ( une série, un magazine ...), non pour une fiction ou un film diffusés un jour donné. Il est donc **plus facile, même à audience réelle égale, de commercialiser une série qu'un catalogue de films.**

De ce fait, et compte tenu des coûts unitaires de ceux-ci, les droits remontés par la diffusion TV devraient rester longtemps modestes par rapport aux coûts de production.

### **3.4.6 Les 5 dernières années ont été marquées par nombre d'études, et de projets pilotes, à la recherche du partenaire idéal au Sud**

**En matière d'appui à la distribution** - partant soit des salles elles-mêmes et des exploitants, soit des films à distribuer - **les réflexions ont été nombreuses depuis les années 96-97** et se sont traduites par diverses missions, études, expériences pilotes.

L'association Écran Nord-Sud a tenté d'associer sorties en salle au Nord, et soutien aux salles du Sud, dans une logique professionnelle de jumelage, entre cinémas d'arts et d'essai du Nord et cinémas partenaires du Sud. Elle a été aidée par différents bailleurs, dont - minoritairement - le MAE à hauteur de 250 kFF. Son bilan d'activité met surtout en avant son action en faveur des sorties au Nord ; les tentatives de partenariats entre salles du Nord et du Sud (dons de matériel ...) ont en effet posé de gros problèmes logistiques.

*Depuis septembre 1998, date à laquelle Ecrans Nord-Sud a pu développer une activité permanente, des avancées majeures ont été réalisées grâce à un important travail de relais, d'information, d'action culturelle et de formation :*

- sensibilisation des professionnels et du public, avec la diffusion régulière d'une information approfondie sur l'actualité des cinémas d'Afrique (bulletin d'information, lettre de diffusion sur le web, site Internet accueillant plus de 900 visiteurs par jour),
- animation culturelle et soutien à la sortie des films en France, en relation avec un réseau de 200 salles de cinéma Art et Essai,
- sensibilisation des institutions françaises et européennes aux problèmes de l'exploitation et de la distribution en Afrique, grâce à la réalisation de plusieurs études sur le terrain et à l'organisation de rencontres avec les professionnels africains,
- mise en place de partenariats suivis entre exploitants français et africains (stages, dons de matériel, participation à des rencontres professionnelles),
- organisation de formations à destination des professionnels africains (projectionnistes, animateurs jeune public, responsables de salles de cinéma, distributeurs),
- contribution à l'émergence d'un réseau de diffuseurs africains avec, notamment, la distribution dans 10 pays d'Afrique francophone du film de Raoul Peck, *Lumumba*, réalisée en partenariat avec JBA Production.

*(Communiqué de fin d'activité de l'association, avril 2002)*

La diffusion de *Lumumba*, soutenue par les différents bailleurs, a effectivement constitué un cas d'école qui montre à la fois la faisabilité d'une telle distribution continentale, et le coût de l'opération de promotion : les producteurs ont retiré 250 000 FF de cette distribution, ce qui peut sembler beaucoup, mais les bailleurs ont investi 500 000 FF dans l'opération<sup>101</sup>.

Le ministère des Affaires étrangères a également financé deux études ou processus d'identification de projets :

- la principale confiée à Écrans Nord-Sud pour un montant de 290 000 FF, sur « Les perspectives de l'exploitation et de la distribution en Afrique », en 2000 - 2001, avec étude sur place des cas de 6 pays : Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Niger, Sénégal, Tunisie ;
- une autre confiée auparavant (fin 1999 - début 2000) au festival d'Angers sur le seul cas du Niger, pour 75 000 FF.

Le festival d'Angers a également mené en 1999 une « formation itinérante » d'exploitants de salles, basée sur des visites dans plusieurs pays (France incluse), avec le concours d'Écrans Nord-Sud. Sur ce point, l'initiative a été prise par le festival, soutenu par le MAE, vers 1997 (Cf. supra 3.2.5).

<sup>101</sup> Selon le bilan qu'en a donné Jean-Claude Crépeau, de l'AIF, en colloque au festival de Namur.

Le MAE définit ainsi sa tactique dans le projet FSP 00001300 (page 6) :

*En Afrique de l'Ouest, pour tenter de donner une place au cinéma africain, c'est-à-dire autre qu'américain (sic), une action en 2 temps a été développée :*

*- repérer un distributeur fiable (généralement un exploitant de plusieurs salles) prêt à tenter la distribution de films francophones (sic) et lui fournir des copies des films qu'il programmera dans son réseau ;*

*- soutenir le travail de l'association « Ecrans Nord Sud » qui œuvre pour le rapprochement des exploitants français avec ceux de la ZSP (...).*

*Cette double action est actuellement menée au Sénégal. Des études ont été menées (...) et permettront prochainement de démarrer cette aide à la diffusion dans d'autres pays.*

Toutes ces tentatives se heurtent au même constat, celui de la quasi-absence d'un milieu professionnel de l'exploitation de salles de cinéma 35 mm, en tout cas d'un milieu professionnel indépendant et potentiellement intéressé à projeter des films africains - les « distributeurs fiables » du texte précédent. **Vu de l'extérieur, il semble s'agir typiquement d'une coopération qui tourne à vide faute de partenaires.**

L'exception qui confirme la règle est constituée par Khalilou Ndiaye, à Dakar, une personne omniprésente dans le discours des bailleurs quand on parle de diffusion en salle. Il est exploitant, président du groupe Images et Vie (qui organise le festival du même nom), et secrétaire général de l'Union Nationale des Exploitants de Cinéma du Sénégal (UNECS). Son témoignage sur la distribution en salle dans le pays (cité au 3.3.3 supra), vivant et probant quant à l'intérêt potentiel pour les films africains, montre en même temps combien ceux-ci relèvent d'une économie parallèle, greffée sur l'exploitation de films de genre à audience plus régulière.

Khalilou Ndiaye a bénéficié de diverses aides de l'Ambassade et du CCF, en direct du MAE, de la Francophonie, etc. ; les bailleurs se proposent d'appuyer le réseau international qui semble se constituer autour de lui pour disposer d'un circuit de diffusion en salle des films africains (RCI : Distrifilms avec les Studios d'Augustin Dahouët-Boigny, Mali : Kora films, etc). Mais ce projet, qui tarde à se concrétiser, n'aurait de toute façon qu'une dimension symbolique à l'échelle du continent.

Ceci alors même que différents opérateurs économiques internationaux (CFAO) ou nationaux (propriétaires de vidéoclubs) vivent de la diffusion des images et de l'intérêt des spectateurs.

Les alternatives qui ont pu être envisagées quant au partenaire pertinent pour agir sur la diffusion, sont en fin de compte nombreuses :

- les États à travers la mise en place de systèmes de soutien analogues au système français (politique du CNC, suivi par le MAE, au début des années 90) ;
- les communautés inter-États (UEMOA, CEMAC), qui, à l'image de l'Union Européenne, régulent les marchés et définissent des programmes incitatifs (Cf. annexe « la démarche de l'UEMOA ») ;
- les distributeurs privés présents à l'échelle du continent (CFAO) ;
- les exploitants africains de salles de cinéma (Khalilou Ndiaye, etc.) ;

- et encore : les réalisateurs eux-mêmes, comme promoteurs possibles de leur cinématographie, créateurs possibles de salles dédiées ; les circuits économiques de la vidéo, moyennant leur encadrement et leur contrôle par l'État (Cf. 3.3.5 *supra*) ; les Centres culturels français, promoteurs possibles des films africains, sous réserve qu'apparaissent des partenaires nationaux intéressés (ce qui a pu manquer avec les RECAN de Niamey) ; les associations du Nord ou du Sud qui proposent des initiatives de cinéma itinérant, « au village » ; etc.

**L'Union Européenne, l'AIF et le MAE ont envisagé de désigner un opérateur pour leur action en matière de distribution :** une structure créée en 1992, Europa Cinémas, qui travaille d'ores et déjà à l'intérieur de l'Union pour soutenir les sorties de films européens au titre du programme MEDIA, en Europe Centrale et Orientale et en Suisse pour Eurimages et le MAE, au Maghreb et Proche-Orient au titre d'Euromed - et dont l'intervention en Afrique subsaharienne comme opérateur du MAE, avait même été annoncée<sup>102</sup>.

Un développement de cette intervention d'Europa Cinémas dans les pays ACP - ou d'un autre opérateur réalisant le même type de travail - se traduirait vraisemblablement par un appui ciblé sur les salles d'exclusivité ou « haut de gamme », à l'image de son action dans d'autres pays.

En conclusion, les six dernières années se caractérisent en grande partie par l'hésitation des bailleurs, notamment le MAE, quant à la coopération à mener dans le domaine de la distribution, ainsi que par une attention sans doute trop exclusive au petit réseau des salles de cinéma « haut de gamme ».

### **3.4.7 Des mécanismes concurrentiels sur la diffusion TV ne sont pas encore en place, mais se rapprochent : la couverture médiatique des sorties pourrait alors jouer un rôle déterminant**

*Les différentes opérations spéciales institutionnelles sont des stimuli qui ne tiennent pas à long terme. (Un réalisateur-producteur africain).*

*Il faut une phase de développement des entités pouvant intervenir : la fonction d'agence disparaît quand le marché joue ce rôle. (Un acteur français).*

### **Plusieurs signes annoncent le développement - longtemps attendu - d'un marché africain de l'image :**

- Pour la diffusion télévisée de la CAN 2002 de football, CFI a dû renoncer pour la première fois, ne pouvant suivre les enchères d'une société de *bartering* sud-africaine.
- Le bouquet Canal Satellite est arrivé début 2002. Or les chaînes ont intérêt à faire de l'audience dès que, soit les abonnements sont payés (absence ou faible proportion de décrodeurs pirates), soit l'audience publicitaire est valorisée (achat à l'audience ou *bartering*) : des mécanismes concurrentiels entre chaînes peuvent alors se développer, au profit des producteurs d'images.
- Les stocks de fictions africaines sont limités : la demande sera élevée dès lors qu'une bonne audience en serait attendue. La rediffusion multiple de certaines fictions ou séries en témoigne.

<sup>102</sup> Voir <http://www.europa-cinemas.com/countries/country.html?Langue=6002>.

**Dans ce contexte futur, les appuis institutionnels à la diffusion de films sélectionnés (à l'image des aides actuelles du MAE ou de l'AIF) perdraient beaucoup de leur sens ; ils n'en ont actuellement et à court terme que comme moyen de défricher, de mettre en route des réseaux et des mécanismes de marché qui pourraient ensuite s'auto-alimenter.**

**Des mécanismes destinés à donner, dès leur sortie, aux films une visibilité maximum auprès des leaders d'opinion quant à sa valeur future, seraient sans doute préférables.** Ils joueraient sur l'impact médiatique plus que sur la durée de la présence en salle d'un pays à l'autre.

À l'image des sorties au Nord, cela passerait par la présence simultanée sur tout le territoire couvert par les mêmes TV, donc sur tout le continent (et donc sous forme de supports numériques, compte tenu du coût des copies film) et l'omniprésence du film dans les médias - bande-annonce, interviews des comédiens, etc. ; l'accueil du film auprès de la presse écrite et audiovisuelle, puis du public de la capitale, jouerait un rôle décisif dans sa carrière ultérieure.

L'aide à la diffusion ne pourrait donc avoir de sens qu'en amont de la première sortie en salle, pour organiser celle-ci et lui donner un impact maximal. **La sortie en salle devrait être simultanée dans toute une zone linguistique (Nord et Sud) de façon à bénéficier de la même couverture média et à concurrencer le piratage. Elle devrait également être suivie de façon rapprochée (1 à 2 mois ?) d'une sortie sur support commercialisé (DVD, vidéoCD, K7), de façon là encore à bénéficier de la couverture média tout en dissuadant le piratage.**

**Plus que des budgets élevés, une telle aide à la diffusion demanderait (demandera) une organisation différente, faisant un large appel aux relais français dans les pays (CCF en premier lieu) et supposant des relations étroites avec les acteurs économiques de la diffusion internationale (y compris les distributeurs non français, sud-africains par exemple).**

### **3.5 Sur quels critères les bailleurs fondent-ils, selon les candidats, l'octroi de leurs aides à la production ?**

Le fonctionnement des Commissions qui attribuent les aides sélectives (dont le Fonds Sud Cinéma et l'ADC Sud) oriente par définition la nature de la production cinématographique des réalisateurs du Sud, à deux niveaux :

- par la sélection qu'il fait effectivement entre projets acceptés et refusés ;
- par la perception que les candidats potentiels ont des critères de décision de ces commissions.

À ce *second* niveau<sup>103</sup>, il ressort que la perception actuelle des candidats potentiels est celle d'une décision liée aux relations personnelles et au parrainage.

#### **3.5.1 Les mécanismes de parrainage semblent importants**

- Aux yeux des cinéastes camerounais inconnus à l'étranger, le parrainage par leurs compatriotes reconnus et dans les réseaux des aides internationales est indispensable pour avoir accès à des financements étrangers. Ce sentiment est accru par le fait que certains cinéastes nationaux fassent parfois partie des comités de sélection. « *Dès qu'un projet concurrent émerge, les grands cinéastes camerounais le tapent.* » (Un « petit » cinéaste).

<sup>103</sup> Les évaluateurs auraient également souhaité étudier le premier niveau d'orientation. Ils auraient notamment souhaité assister aux commissions du Fonds Sud et de l'ADC Sud pendant la période d'évaluation, comme par exemple Dominique Wallon a pu le faire pour son rapport concernant l'aide de l'AIF. Malgré l'inclusion expresse de cette démarche dans la méthodologie de l'évaluation et malgré de multiples demandes écrites et verbales, aucune invitation en ce sens n'a été reçue par les évaluateurs (apparemment suite à de mauvaises communications) : ceux-ci ont donc préféré s'abstenir de prendre position sur les critères réellement appliqués.

- Il est vrai qu'une certaine continuité est à noter dans la relation de confiance individuelle avec les cinéastes reconnus, ce qui ouvre à la critique du clientélisme.

*« Michel Brunet défendait des cinéastes à suivre, sur les années. » (Un directeur européen de festival).*

*« Les relations interpersonnelles dominant. Il est dangereux de tisser des rapports de coopération sur des personnes. Il manque un mécanisme institutionnel. » (Un responsable gouvernemental africain).*

Des responsables français du système confirment directement ou indirectement que ce sentiment peut régner :

*Les cinéastes [candidats], tout le monde les connaissait plus ou moins autour de la table. (Interview d'un ancien cadre de la coopération cinéma, parlant de la commission de l'aide directe).*

*Les commissions d'aide sélective, on dit que « ce sont des gens copains entre eux qui aident leurs copains » ... vous pourriez assister à 200 000 commissions, vous n'auriez peut-être pas les moyens de réfuter cette opinion-là. (Interview au CNC).*

### 3.5.2 L'accès direct à Paris semble indispensable

- L'aide française au développement du secteur cinématographique est gérée principalement depuis Paris et manque de relais dans les pays bénéficiaires. Par exemple, l'information sur les aides est peu diffusée au Cameroun, que ce soit par le SCAC, les Centres culturels français ou via les médias locaux. L'information circule donc dans un cercle restreint d'initiés. Ce manque de relais spécialisé dans les métiers de l'audiovisuel sur place génère de la méfiance de la part des cinéastes envers les coopérants en poste : « Le SCAC doit donner son avis sur les dossiers. Il demande souvent à d'autres producteurs leur avis, qui plombent souvent (les dossiers). » (Un cinéaste). Il est également reproché au SCAC de ne pas faire remonter à Paris les dossiers que les coopérants jugent de mauvaise qualité.

Paradoxalement, un cinéaste interviewé a trouvé plus d'écoute et de renseignements en allant directement à la DGCID à Paris lors d'un passage en France, qu'en se rendant au SCAC de Yaoundé. Cela pose problème dans la mesure où l'accès direct à Paris est difficile, que ce soit pour des raisons financières ou administratives, et donc réservé à un cercle de privilégiés.

*Si on n'est pas proche du milieu parisien, on n'a aucune chance. (Un cinéaste africain).*

*Le déplacement à Paris est obligatoire pour trouver les financements. Seuls quelques films financés par l'ACD Sud ont été financés sans que le montage financier ait dû être fait à Paris. (Un attaché audiovisuel en Afrique).*

*La centralisation à Paris est perverse : les pressions sont ciblées. On connaît les cinéastes qui peuvent proposer des projets. (Un acteur français).*

Exemple symétrique (en 2002) : une productrice venue au Bureau du Cinéma discuter d'une aide à la diffusion, dont son projet, orienté sur la télévision, n'aurait pu bénéficier, a été hélée au passage par une responsable du bureau de l'Audiovisuel qui lui a appris l'existence du Fonds Sud Télévision, et considère comme très probable que le prochain projet de cette productrice en bénéficie.

- La question du rôle des relais dans les pays se pose également pour l'Union Européenne : Adama Drabo et Mambaye Coulibaly (dessins animés) se sont adressés directement à

Bruxelles et le financement qui leur a été alloué a été pris sur le PSIC de Bamako. La commission créée pour examiner les projets maliens n'a pas eu à se prononcer.

- Les principaux centres de décision des bailleurs du cinéma en ZSP sont concentrés entre Paris (MAE, CNC, AIF) et Amiens, depuis la création d'une Mission d'Assistance Technique pour l'instruction des dossiers d'aide du FED, mission confiée au festival d'Amiens<sup>104</sup>.

### 3.5.3 Les critères sont inconnus des candidats

*« Toutes les personnes dans les commissions se connaissent très bien. Ils ont « certainement » des critères, mais on ne sait pas très bien ce qui fait emporter les décisions de ces commissions. » (Un cinéaste camerounais).*

- Le barrage de la langue est susceptible de poser des obstacles supplémentaires pour pouvoir convaincre la commission. La traduction du scénario doit être de bonne qualité. Le cinéaste Obafemi Lasode avait présenté Les Amazones de l'Afrique à la commission ADC Sud, mais ne parlant pas français, il ne pouvait vérifier la qualité d'une traduction plus qu'approximative, ce qui pose la question d'un contrôle du dossier sur place avant transmission.

*« Chaque bailleur de fonds a ses objectifs spécifiques. L'AIF n'intervient bien sûr que dans les pays du sud francophones. Les bailleurs échangent des informations, des réflexions sur ce qui marche ou ne marche pas, mais chacun a sa logique. » (AIF).*

- Dans tous les cas, la fréquente absence de justification des refus est mal perçue :  
*« Et en cas de rejet d'un dossier, prendre la peine d'écrire au réalisateur pour préciser les motivations de rejet, car cela permettra une amélioration par prise en compte des critiques formulées précédemment. » (Un cinéaste burkinabé).*

## 3.6 L'aide française a-t-elle plus ou moins de valeur que celles d'autres provenances ?

### 3.6.1 Le résultat essentiel de toutes les aides des bailleurs est l'existence de films en 35 mm

Les long-métrages en 35 mm semblent se tourner dans les pays de la ZSP, selon plusieurs avis et sources convergentes, avec un budget de l'ordre de 3 à 5 MFF (500 à 750 000 €) - modeste au regard des budgets de films français, de l'ordre de 25 MFF (4 M €)<sup>105</sup>. Les projets plus

<sup>104</sup> Comme pour bien d'autres points dans cette partie 3.5, les responsables de la coopération contestent que cette vision, de fait largement partagée, corresponde à la réalité : « (Que tout soit centralisé à Paris,) c'est un discours qui vient même de Paris, et qui est faux. » (Agent de la coopération cinéma).

<sup>105</sup> « Un coût médian de 3,2 millions d'€ et un coût moyen de 4,7 millions d'€ pour les films d'initiative française. », chiffres-clés du cinéma 2001 sur le site du ministère de la Culture.

Exemples de financements de films burkinabé, selon les producteurs nationaux (Cinécom et Sahélis) :

Sur Buud Yam de Gaston Kaboré : MAE 700 kF, AIF 500 kF, UE 2 200 kF.

Keïta ! L'héritage du griot de Dani Kouyaté : MAE, AIF, UE, ministère des Arts et de la Culture du Burkina Faso : 1 676 kF.

Sia, le rêve du python, de Dani Kouyaté : MAE, AIF, Fonds Sud, MFC, Fondation Stanley Johnson, COE, Suisse, Italie, État burkinabé, producteurs (Sahélis et les Films de la Lanterne) : 3 800 kF.

Siraba, d'Issa Traore de Brahim : MAE, AIF, Télévision Nationale et ministère des Arts et de la Culture du Burkina Faso : 3 440 kF.

Il semble que la Coopération ait longtemps surestimé, ou affiché une surestimation, des coûts totaux. Le rapport de présentation du projet FAC 98001500 estime ainsi que « l'heure de production télévisée revient entre 500 000 et un million de FF, alors qu'un long-métrage africain, soit 90 minutes, revient à environ 8 MFF » (p. 11). Mais il donne plus loin (p. 15) un « coût de production moyen d'un film africain : 6 MFF ». Ces surestimations ont probablement pour finalité de faire apparaître une part « privée » ou « africaine » partiellement imaginaire, ou basée sur des apports en nature et en temps de personne valorisés à des prix et salaires surestimés (30 à 40% au total, à la même p. 15).

Quand au coût d'une sitcom, il est de loin inférieur. Ainsi de Kadi Jolie :

*Idrissa (...) tourne en vidéo. Car pour lui, c'est un travail léger certes, mais il est surtout peu coûteux. Deux millions et demi de F CFA [25 000 FF] lui suffisent pour réaliser un épisode. « Facilement ! » martèle l'artiste. In Fespaco Newsletter n° 21, juillet-août-septembre 2000.*

ambitieux ne trouvent pas de financement suffisant compte-tenu des plafonds des différents fonds. L'échec commercial du film *Waati* de Souleymane Cissé, qui avait mobilisé grâce à de hautes personnalités divers financements et coproducteurs français, semble avoir contribué à dissuader le financement de grands projets.

Inversement, **pour atteindre ce budget de 3 à 5 MFF, le concours des quatre principaux fonds (AIF, UE / FED, Fonds Sud (ou avance sur recettes), ADC Sud) ou au moins de trois d'entre eux semble être la norme.** Les différents fonds ont ainsi une fonction de fragmentation de la décision qui est susceptible d'empêcher qu'un projet ne soit réalisé sur la base de la décision d'une seule commission : si cela limite le risque d'arbitraire, cela lie aussi les bailleurs les uns aux autres et limite la valeur ajoutée de chacun.

*Les films qui n'ont pas les trois guichets sont rarissimes. (Un directeur européen de festival).*

Cette relative abondance des subventions publiques, au regard des recettes espérées, dissuade tout investissement de fonds privés, à l'inverse de ce qui était espéré et même annoncé par certains rapports de présentation des FAC / FSP.

*Les sources de financement, tout le monde les connaît, donc généralement il n'y a pas d'autre apport des productions françaises. C'est difficile de coopérer, d'abord parce qu'il y a peu de maisons de production françaises qui travaillent sur le cinéma africain, et [parce qu'] on connaît les guichets les uns et les autres. (Interview de Claude Gilaizeau, producteur, par Bertrand Millet<sup>106</sup>).*

- Le rapport de présentation du FSP 00001300 cite d'ailleurs comme exemple encourageant (p. 17) le fait que « la société JB Productions, pour le film *Lumumba* de Raoul Peck, [ait] apporté en fonds propres 3 % du budget de ce film (26 MF). »

Le caractère de subvention que prennent les financements publics s'est plutôt accentué au cours de la période étudiée.

Une partie des financements prenait dans les années 90, la forme de préachat de droits : les « achats de droits non commerciaux » sont la forme juridique de l'aide directe du ministère de la Coopération à la production, et les financements du Fonds de Soutien de l'ACCT sont accordés en échange des droits de diffusion sur TV5 et sur les télévisions publiques des pays francophones du Sud. Quant aux financements européens sur PIN ou programmes régionaux, « cette contribution communautaire [était] considérée comme une quote-part du pays ACP ou du cinéaste dans le plan de financement. Au cas où le film deviendrait un succès commercial, le pourcentage monétaire équivalent [devait revenir] au pays ACP concerné<sup>107</sup> ».

La faible valeur marchande de ces droits, par rapport au montant de l'aide, conduit à la fin des années 90 à abandonner ce formalisme : **les aides à la production s'apparentent à un mécénat** des films de réalisateurs du Sud<sup>108</sup>.

**Aucun des acteurs rencontrés ou des ouvrages consultés n'attribue un rôle ou une vocation particulière à l'un des fonds ou des bailleurs.** Tous ces fonds ont d'ailleurs des définitions extrêmement larges, et aucun n'affiche de mesure incitative en faveur de tel genre, ou de tel type de projets.

<sup>106</sup> En annexe à *L'Europe, l'Afrique et le cinéma : les enjeux d'une coopération accrue*, 2001.

<sup>107</sup> Sic : « au pays » et non « au pays ou au cinéaste » : le droit appliqué était apparemment flou.

Extrait du texte de Pape M'Baye Sene, expert auprès de l'UE in « *Le Courrier ACP-CEE* », cité in *Sous l'arbre à palabres* 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 53.

<sup>108</sup> Cependant, la Commission de sélection de l'AIF a proposé en juillet 2000, à l'occasion de l'examen du projet de Mehdi Charef *Bent Keltoum*, de financer par avance sur recettes les films qui, comme celui-là, ont un « réel potentiel d'exploitation commerciale » (Rapport de la commission de sélection).

- La zone géographique couverte par chaque fonds est certes différente : pays du Sud de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) pour l'AIF (ce qui exclut l'Algérie), pays ACP pour l'UE / FED (dont de nombreux pays non francophones), « champ » puis ZSP pour l'ADC Sud, le champ géographique le plus large étant celui du Fonds Sud Cinéma. Cela ne modifie pas le constat précédent pour ce qui est de la présente évaluation : la grande majorité des pays francophones de la ZSP sont aussi des pays ACP membres de l'OIF.

En revanche, il convient de noter que le passage du « champ » à la ZSP a privé les pays francophones du champ - considérés comme les plus démunis en matière du cinéma - du privilège d'une aide exclusivement réservée, l'ex-aide directe : la ZSP comprend aussi des pays non-francophones, à la production audiovisuelle parfois abondante. Cela se traduit à partir de 2001 par des aides à la production (ADC Sud) en Afrique du Sud, en Namibie, ou au Mozambique.

- **On ne peut cependant affirmer que la production de long-métrages a impérativement besoin des grands bailleurs de fonds. Cela devient faux dès que les projets sont réalisés en vidéo, avec un personnel national.** C'est le cas général des vidéos nigérianes et ghanéennes, financées de façon commerciale par les *marketers*, mais aussi de productions à moindre budget en pays francophones :

- Assane Diagne au Sénégal a réalisé ses films (Nef, Coumba et Kiné) en vidéo essentiellement sur des fonds locaux (coût total : 500 000 FF<sup>109</sup>), les scénarii ayant été jugés insuffisants en Europe. Ils sont passés près de dix fois à la RTS tant ils ont de succès. Selon lui, « les Sénégalais ne s'identifient pas aux films produits pour l'Europe : ils ne passent pas dans les salles ici, seulement dans les festivals !<sup>110</sup> »
- Almodou d'Amadou Thior, qui raconte l'histoire d'un talibé, a été diffusé pour la première fois à la RTS le 2 juillet 2002 et a rencontré également un grand succès tout en déclenchant une vive polémique avec les autorités islamiques. Il a été financé pour moitié par le MAE en 1999 et par l'Etat sénégalais – ministères de la Communication et de la Culture (coût : 100 000 FF).
- Djingarey Maïga au Niger a fait Vendredi noir pratiquement sans appui (avec cependant l'aide directe de la coopération). Tous ses films sont des succès populaires locaux.
- « Au Mali, Mamo Cissé a fait [en 35 mm, en 1992 et 1997] Yelega 1 et 2 : faits sans argent, la télévision a donné la garantie qu'elle les diffuserait. Ce sont des mélés à grand succès populaire. Il est l'exemple de l'indépendant qui a trouvé un public mais pas la rentabilité car le marché ne suffit pas dans son pays. Actuellement, il propose un téléfilm : Yelega 3... » (Selon un directeur européen de festival).

Certains observateurs souhaitent le développement d'une activité cinéma endogène de ce type.

*La production à la française, avec beaucoup de techniciens et de salaires français, cette économie n'existe que parce qu'elle est financée par le Nord. Comment faire des films naissant de leur territoire ? [Une] rupture économique est indispensable. (...) Le MAE pourrait encourager la production à l'échelle locale en mobilisant des fonds nationaux : faire un film avec des financements locaux aidés sur place par des financements internationaux. (Interview d'un acteur français).*

<sup>109</sup> Un quart du financement était apporté par l'AIF. Kiné est un 82' (il a reçu le prix CILSS du Fespaco), Coumba un 64' et Nef un 47'.

<sup>110</sup> Interview par Olivier Barlet.

- **En fin de compte, la spécificité des aides des grands bailleurs (la France et les autres) est de permettre d'exister à des films d'auteur, réalisés avec des moyens techniques qui leur permettent de figurer sur la scène culturelle mondiale.**

C'est bien l'objectif que rappelait vers 1996 le responsable du bureau des Médias, tout en pensant à l'époque que cet accès à la scène internationale s'accompagnerait d'un accès aux financements privés :

*(...) Jusqu'à présent [...] nous avons essayé de soutenir la démarche de certains réalisateurs africains, dans leur recherche d'une professionnalisation, de manière à permettre l'émergence progressive d'un cinéma africain à même de s'insérer dans les circuits internationaux, d'intégrer les modes de financement des cinémas d'aujourd'hui et de produire des films de qualité. Je ne parle pas uniquement de bons « films africains », comme on a parfois tendance à les qualifier de façon péjorative, mais de bons films tout simplement. (Interview de Frédéric Bontems, responsable du bureau des Médias, in *Le Film Africain n°21*, reprise dans la 1<sup>ère</sup> édition de *Sous l'arbre à palabres*, 1996, p. 109).*

De ce point de vue, **une spécificité de l'aide française est de rester très attachée à ces notions de film d'auteur, de qualité, et de scène mondiale**, alors que l'AIF aussi bien que l'UE / FED attribuent une importance croissante au développement technico-économique de l'audiovisuel au Sud, et en témoignent en ouvrant depuis plusieurs années - et dès le début pour le Fonds de l'AIF, créé en 1988 et cogéré avec le CIRTEF - leurs financements aux productions destinées à la TV.

Ainsi, l'AIF se fixe comme objectifs depuis 98 de :

- travailler plus sur le développement d'une industrie de la production audiovisuelle dans les pays francophones du Sud ;
- produire le plus possible localement et pour un marché national voire régional, et favoriser la coproduction sud / sud plutôt que nord / sud.

Cette option n'est pas nouvelle dans l'univers francophone.

Lorsqu'en mars 1995, les producteurs de cinéma du Sud avaient publié à Tétouan une déclaration appelant à une parité de l'aide de l'Agence entre le cinéma et la télévision ( au lieu d'une répartition 30 / 70 ), Mactar Sylla, alors directeur de TV5-Afrique, avait rétorqué :

*« Faut-il investir dans une douzaine de films africains qui ne seront pas vus, ou produire des programmes de qualité à moindre coût regardés par des téléspectateurs de plus en plus nombreux au Sud ? »<sup>111</sup>*

Par contraste avec cette option ainsi qu'avec le Fonds Sud Télévision, la spécificité de l'aide française au cinéma est donc dans sa fidélité aux critères de qualité tels que perçus par les milieux culturels du Nord.

Associer les deux types d'aides, à l'image de ce qui se fait en France même, est, selon certains acteurs français, la meilleure garantie du succès du système :

*Il faut tenir tous les bouts de la chaîne. Si [on soutient] seulement le cinéma d'auteur, [ça donne une] économie muséale ; si le cinéma est seulement économique, il ne sort pas du pays. (...) Il importe de consacrer des moyens importants aux productions « élitistes » ! (Ancien cadre du CNC).*

<sup>111</sup> Cité par Raphaël Millet dans *(In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France*, p. 147 in *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique*, L. Creton (dir.), Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1998.

### 3.6.2 De plus en plus proche, dans son fonctionnement, des aides de l'AIF et de l'UE, l'aide française à la production se distingue surtout par sa moindre lisibilité

Les années 90 ont vu les aides des trois bailleurs adopter des caractéristiques de plus en plus voisines :

- décisions prises par des commissions pour tous les fonds depuis 2000 (1996 pour l'aide directe du ministère de la Coopération) ;
- échanges d'informations entre bailleurs, depuis 2002 surtout avec la représentation de l'AIF et de l'UE à la nouvelle commission ADC Sud, au départ constituée uniquement d'agents du ministère<sup>112</sup> - cette représentation favorise la coordination des bailleurs pour financer un même film (le rapport de D. Wallon en 1997 pour l'AIF déplorait l'absence d'une telle coordination) ; le MAE est représenté par un observateur à la commission de l'AIF (depuis octobre 2000) et prévoit de l'être à celle de l'UE ;
- harmonisation (que nous n'avons pas vérifiée) de la composition des différents dossiers, simplifiant le travail des candidats ;
- ouverture de la coopération aux œuvres de télévision (en 2002 avec le Fonds Sud Télévision, pour l'aide française ; depuis 2001 / 2002 aux séries télévisées, pour l'UE / ACP) ;
- depuis 2001, les trois bailleurs réfléchissent à une aide commune en matière de distribution au Sud.

En termes de mode de fonctionnement, les spécificités de l'aide française au cinéma ne sont pas à proprement parler des points forts :

- représentation récente et minoritaire du Sud dans la commission Fonds Sud Cinéma, absence de représentants dans la commission ADC Sud jusqu'en 2001, modestie de cette représentation dans la nouvelle commission ADC Sud<sup>113</sup>, alors que la commission est paritaire pour l'aide de l'UE (depuis 2000<sup>114</sup>) ;
- existence de trois fonds, avec trois commissions, pour un champ qui n'est pas plus large que celui du fonds unique des deux autres bailleurs - sans parler d'autres fonds parfois accessibles pour des projets analogues comme le FACCID, ex-FAVI, pour les documentaires, ou le FASILD<sup>115</sup> ; par ailleurs ces fonds ont des dénominations trompeuses - le Fonds Sud Télévision étant le jumeau institutionnel non du Fonds Sud Cinéma, mais de l'ADC Sud.

*(Quelle est la valeur ajoutée respective de l'ADC Sud et du Fonds Sud ?) [Je n'en] sais rien du tout, [je n'ai] pas encore compris la différence. (Personne travaillant pour un autre bailleur) ;*

- enfin l'AIF se différencie par des décisions qui sont toujours argumentées, par de nombreuses actions de concertation avec le milieu professionnel, par la présence des lieux de décision au Sud (sur les trois commissions annuelles de sélection, deux se tiennent dans

<sup>112</sup> Auxquels ont été adjoints, nous semble-t-il vers 1998, des professionnels français du secteur, mais seulement pour la lecture préalable (donc sans voix délibérative). Le rapport de la mission d'audit et de contrôle de 1996 préconisait des «procédures (...) davantage ouvertes à la société civile».

<sup>113</sup> Elle comprend une seule personnalité du Sud, Monsieur Charles Mensah, directeur du Centre National du Cinéma au Gabon.

<sup>114</sup> En 1995-1996, elle était entièrement interne aux services de la DG VIII de la Commission. Rapport de Dominique Wallon à la Commission, p. 21.

La composition paritaire pour les voix «délibératives» doit être relativisée : il y a de plus des «observateurs» et ce type de commission décide en général par consensus sans vote.

<sup>115</sup> En 2001, le «Fonds d'Action Sociale (FAS) pour les travailleurs immigrés et leurs familles», établissement public autonome, est devenu le «Fonds d'Action et de Soutien pour l'Intégration et la Lutte contre les Discriminations» (FASILD). Il a contribué au financement de certains films et soutient plusieurs festivals, la Médiathèque des Trois Mondes, ...

des pays du Sud, ce qui est également l'occasion de rencontrer les professionnels du sud et de les informer sur le fonds).

Dans les années 90, le ministère de la Coopération estimait se distinguer par sa rapidité de décision et sa capacité à initier le financement d'un projet, avec un effet de levier sur les autres bailleurs : sur le Fonds Sud via les aides directes à la réécriture, sur l'AIF qui demandait le bouclage préalable de 40% du budget avant d'examiner une demande d'aide additionnelle, sur l'Union Européenne dont les procédures avaient mauvaise réputation (lenteur, complexité et discontinuité des procédures<sup>116</sup>, opacité) - bloqués par les changements de fonctionnement, des films ont attendu plusieurs années un financement européen accordé (exemple de La Genèse).

*La complexité du mécanisme et les lenteurs des processus d'attribution constituent (...) un véritable parcours du combattant au terme duquel s'essoufflent les productions africaines les plus fragiles. (Jean-Pierre Garcia et al., Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, 1996, p. 54).*

Les autres bailleurs ont réformé leurs procédures à la fin des années 90 si bien que cette image d'un rôle pilote de la coopération française n'est plus d'actualité.

*Avant, s'il n'y avait pas l'aide directe [de la Coopération], le reste ne suivait pas ; ce n'est plus vrai. (Cadre de la DATC).*

Certains observateurs attribuent cependant à l'AIF un effet de levier potentiel sur les deux autres bailleurs (alors même que les réunions des commissions françaises sont plus fréquentes), du fait que l'AIF ne demande plus que 25% de budget bouclé au lieu de 40%.

La mise en place par l'UE d'une Mission d'Assistance Technique semble avoir accéléré considérablement les procédures et les avoir rendues plus transparentes ; si la réputation de l'UE ne semble pas encore rétablie sur ce point d'après les interviews que nous avons menées dans les pays du Sud, les représentants des bailleurs estiment que la satisfaction des personnes avec qui ils sont en contact est élevée :

*Les réalisateurs sont vraiment ravis, c'est le jour et la nuit par rapport à ce qu'il y avait avant. (Représentante de la commission)*

La complexité et la relative opacité des procédures françaises semblent, dans une certaine mesure, revendiquées par certains acteurs français comme un moyen de gagner en autonomie des administratifs par rapport aux décideurs politiques quant aux enveloppes financières ; revient alors aux producteurs la responsabilité de tracer leur chemin dans ce dédale :

*Débat entre les bailleurs de fonds et la salle (producteurs et réalisateurs) au festival d'Amiens, 15 novembre 2002<sup>117</sup>.*

*Serge Zitoun, producteur : Une petite remarque et quelques questions. Au sujet du FACCID, qui s'appelait autrefois le FAS, le Fonds d'Action Sociale. [Il lui est répondu*

<sup>116</sup> Pour mémoire (d'après le rapport de Dominique Wallon à la Commission) :

Dès lors que la requête était transmise par l'administration nationale, elle était instruite par la Délégation qui devait vérifier qu'elle soit formellement correcte avant de la transmettre à l'Unité Culture (ex. DG VIII/G/2) de la Commission. Cette unité était chargée de l'instruction des dossiers (fiche de faisabilité).

Le projet passait alors devant le Comité de sélection interne aux services de l'ex-DG VIII, qui se réunissait sans communiquer à l'avance les dates. L'avis du Comité n'était que formel, car il fallait dégager le financement et qu'il soit accordé par le gestionnaire de l'enveloppe budgétaire concernée (PIN, PIR ou ACP) puis visé par l'Ordonnateur principal du FED. Les délégués de la Commission, les ordonnateurs nationaux concernés et les responsables géographiques au sein de l'ex-DG VIII intervenaient parfois également.

Une Proposition d'Affectation de Crédit (PAC) devait être signée par 8 à 10 personnes avant que le financement soit formellement engagé. Un contrat était alors établi avec le porteur du projet.

<sup>117</sup> Ces débats sont habituellement retranscrits dans les numéros ultérieurs du Film Africain.

*de la tribune que FAS et FACCID n'ont rien à voir : le FAS devenu FASILD relève du ministère des Affaires sociales]. Il y a un maquis de systèmes d'aides, je ne parle pas des systèmes supranationaux mais du système français. Comment fédérer tous les systèmes existants de manière à avoir un système un peu horizontal et pas labyrinthique ? (...)*

*Jean-Claude Crépeau, AIF : On est assis côte à côte tous les trois, [rectifie sur demande de la représentante du CNC] tous les quatre, on se parle régulièrement, il y a des échanges d'information. Quand je suis arrivé en 99 c'est des choses qui ne se faisaient pas. Chacun gardait pour soi les informations. (...) On n'arrivera pas à un guichet unique. Il y a une harmonisation des procédures, les dossiers demandés se ressemblent.*

*Christian Boudier, DATC : Il vaut mieux un maquis qu'un désert. (...) Ce qu'on essaye, c'est à chaque fois qu'il y a une opportunité de mobiliser des fonds pour le cinéma, on le fait à chaque fois. On ne peut pas toujours avoir un mécanisme cohérent et uni. On cherche à avoir des fonds qui correspondent à une disponibilité de crédits au niveau de Bercy. (...)*

*Serge Zitoun : Il faut être drôlement malin pour comprendre la différence entre une aide à la finition et une aide à la post-production.*

*Jean-Pierre Garcia, Festival d'Amiens, MAT de l'UE / FED : Il faut être malin pour être producteur.*

Si la coopération française assume ainsi un certain « maquis » procédural, elle finance par ailleurs le **guide** qui répertorie les différentes aides françaises ou autres, leurs conditions d'accès, et qui présente l'environnement juridique de la production du Sud : en l'occurrence **L'Arbre à palabres**, réalisé par le festival d'Amiens.

La première édition (1996), formellement un numéro spécial de la revue « Le Film Africain » éditée par le festival d'Amiens sur fonds de la coopération française, était d'ailleurs cosignée par Jean-Pierre Garcia, directeur du festival d'Amiens et rédacteur en chef du Film Africain, Michel Brunet, chargé de la section cinéma du bureau des Médias au ministère de la Coopération, et Mathieu Krim, secrétaire de rédaction du Film Africain.

**Le site web**, bien qu'il n'ait plus été en ligne pendant une année environ (dont la période de l'évaluation), est cité au sein du ministère comme une aide importante pour tous les professionnels du cinéma, et comme le lieu d'une information transparente sur les aides françaises<sup>118</sup>.

De plus, comme l'aide de la Commission européenne depuis 2000 (la situation étant plus floue auparavant), **l'aide française est accessible sur demande directe des bénéficiaires potentiels au secrétariat du Fonds** (au CNC), sans passer par les postes culturels français dans les États du Sud concernés. Cela a toujours été le cas pour l'aide directe / ADC Sud sur la période, et est vrai pour le Fonds Sud depuis 1993 ou 1994<sup>119</sup>.

Il y a donc, en matière de lisibilité, des points faibles mais aussi des points forts.

**L'autre spécificité qui peut être celle de l'aide française à l'avenir, est son volume : les trois fonds français d'aide à la production du Sud équivalent à partir de 2002 aux fonds des deux autres bailleurs réunis (de l'ordre de 30 MFF annuel).** C'est le résultat de l'augmentation du budget alloué

<sup>118</sup> Adresse actuelle : <http://www.diplomatie.gouv.fr/thema/dossier.asp?DOS=CINEMAMEDIA> pour l'accueil global «cinéma» (cinéma français ou du Sud), page accessible en un clic depuis l'accueil du ministère ; [http://www.diplomatie.gouv.fr/medias\\_soc/cinema/aides/](http://www.diplomatie.gouv.fr/medias_soc/cinema/aides/) pour le panorama des aides.

Mais la première ligne de cette page ne met pas l'accent sur les cinémas du Sud :

«L'action en faveur des images françaises est un axe fort de la politique culturelle de la France à l'étranger.»

<sup>119</sup> Selon Raphaël Millet, op. cit., p. 145.

au Fonds Sud Cinéma depuis la fusion du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Coopération (16 MFF au lieu de 12 MFF / an auparavant), et de la création en 2002 du Fonds Sud Télévision.

La tendance d'évolution est donc inverse de celle annoncée par le rapport de présentation du projet FSP de 2000, qui prévoyait un transfert de l'aide à la production sur les bailleurs multilatéraux, et une focalisation de l'aide française sur la professionnalisation du secteur. Répartition des rôles qui semblerait d'ailleurs sensée à certains représentants des bailleurs multilatéraux - même s'ils se réjouissent du maintien et même de l'augmentation des financements français à la production.

En maintenant ses financements, le MAE, en particulier, assure sa légitimité à jouer un rôle de point de contact ou de centralisation d'information entre les trois autres parties prenantes (ministère de la Culture, AIF, UE).

Il serait cependant imaginable - à tort ou à raison - que ce rôle lui reste reconnu s'il consacrait au cinéma des pays de la ZSP un effort globalement équivalent, sans pour autant financer en direct la production.

### **3.6.3 Il a longtemps existé à Paris des structures d'accompagnement et de soutien aux cinéastes, relais vers l'aide française, mais elles ont disparu.**

L'association Atria et la fondation Écrans du Sud ont prolongé jusqu'au milieu des années 90 le rôle d'accompagnement joué jusqu'en 1980 par la section technique audiovisuelle du ministère de la Coopération, un rôle qui peut se rapprocher de celui de producteurs sans but lucratif.

Le livre Les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question d'Olivier Barlet (L'Harmattan, 1996) évoque en ces termes les objectifs poursuivis par ces associations :

***Ecrans du Sud** : Le souci de professionnalisation avait motivé la création en mars 1992 d'une nouvelle structure, Ecrans du Sud, dont le but était de mettre en contact les cinéastes du Sud avec les professionnels du Nord et de favoriser l'émergence d'un cinéma africain adapté aux exigences de l'heure. Écrans du Sud est ainsi né d'un double constat : l'audiovisuel est un vecteur essentiel d'échange entre les cultures ; des talents reconnus existent au Sud qui ne peuvent s'exprimer dans un contexte de pénurie. (...) Last but not least, le but final affiché par Ecrans du Sud était « la naissance de véritables coproductions entre pays du Sud, seul gage de la création d'industries de production locales. »*

*Écrans du Sud aidait les cinéastes à se débrouiller dans le petit monde du cinéma parisien pour que les films se fassent dans de meilleures conditions artistiques et financières. Il s'agissait de mettre au service des cinémas du Sud un outil moins étatique et plus autonome, qui ne dépende pas des évolutions politiques pouvant contraindre les différentes administrations : son financement devait donc être partagé entre le public et le privé. L'expérience sera de courte durée : l'Association est dissoute en décembre 1993.*

*En fait, l'expérience Ecrans du Sud servit de révélateur et provoqua une réflexion et une évolution de tout le secteur vers plus de transparence, des décisions d'aides prises par des commissions de professionnels, une meilleure coordination des différents subventionneurs et des rapports entre professionnels qui ne fassent pas des cinéastes des assistés.*

*Atria : Étonnante et réjouissante création d'une époque où l'on croyait encore à la générosité, l'Association technique de Recherches et d'informations audiovisuelles (Atria) est un centre grouillant d'activités, un lieu de rencontre pour le cinéma africain et de soutien aux cinéastes venus d'Afrique. Organisation non gouvernementale, Atria est née d'une période d'incertitude pour l'avenir de l'aide française. La section technique audiovisuelle du ministère de la Coopération cesse ses activités en 1980 : le ministère ne veut plus être le lieu de passage obligé d'une cinématographie en plein développement. La décision est subite : des films sont en post-production, qui menacent de ne pouvoir être terminés. Face à l'urgence, techniciens et cinéastes se mobilisent pour créer une structure indépendante à même de poursuivre l'effort de professionnalisation entrepris. Non pas un organisme subventionneur, mais un outil de travail : accueil des cinéastes et relais auprès des professionnels du Nord, conseil dans les devis et les démarches, documentation et prêt de films aux festivals, formation au montage et à la production, support technique avec salles de montage et gestion des productions dans le cadre de la coopérative Atriascope. Atria naîtra ainsi par la grâce du soutien d'une organisation caritative protestante puis du Fonds d'Intervention culturelle. Un financement limité sera ensuite accordé presque chaque année par le ministère de la Coopération et par le CNC. La petite équipe ne compte plus les heures supplémentaires tout en s'opposant au diktat de la rentabilité : « Un patrimoine à construire ne se pose pas en termes de rentabilité, dit la déléguée générale d'Atria, Andrée Davanture. Est-ce qu'on se pose la question de la rentabilité de l'Opéra de la Bastille ? L'important est que ce cinéma existe ! »*

*Atria a toutefois le mérite de rappeler contre vents et marées que l'Afrique est diversité et qu'on ne saurait imposer une logique unique à un continent qui sait d'ailleurs si bien faire de ses rapports avec l'Occident une histoire de résistances et de détournements souvent syncrétiques. « Un village où ne conduit qu'un seul chemin est un mauvais village. N'y allez pas ! » dit un proverbe peul...*

**Faute de pouvoir générer des ressources financières, ou de jouer de façon stable un rôle d'opérateur pour le compte des bailleurs, ces associations ont disparu par manque de financement.**

*Écrans du Sud était née contre l'administration de la Coopération : on allait faire leur boulot d'où une perte d'autorité et de pouvoir, et on leur demandait de financer, le tout sous le contrôle du directeur du CNC. (...) Le mécénat n'a pas fonctionné. (...) La fondation n'a pas fait preuve de sa viabilité. (Interview d'un acteur français).*

Ces associations n'existant plus, le relais vers l'aide à la production française n'est pas mieux assuré désormais que vers les autres bailleurs. Les producteurs du Nord jouent ce rôle dans une certaine mesure, mais, de l'avis de beaucoup, **le démarcheur le plus efficace semble être le réalisateur lui-même, quel que soit l'interlocuteur.** Ce qui renvoie à la nécessité d'une présence personnelle du réalisateur à Paris (3.5.2 *supra*).

Les agents du Bureau de la coopération cinématographique continuent à jouer un rôle, sinon de conseil direct aux réalisateurs, du moins « nœud de relations » en leur faveur :

*On a constamment des appels de l'étranger qui demandent les distributeurs, les ayants-droits [des films]. Tous ces liens permettent de créer des relations pour que les personnes qui cherchent puissent aller jusqu'à eux sans passer par nous, que le réseau se crée, que les liens se fassent. (agent de ce bureau)*

*Dans cette vision « nord-sud », on n'est pas seulement « nord » ! Nos interlocuteurs, c'est les réalisateurs. « On est en bas » [du ministère], et ils débarquent ! On est toujours dans l'informel. Ça donnait beaucoup d'humanité, un côté très chaud à la relation, on était très heureux de se retrouver, à travailler ensemble. (discussion entre agents de ce bureau)*

#### **3.6.4 Le réseau de présence française (SCAC, CCF) a apporté peu de valeur ajoutée sur l'aide au cinéma**

**La caractéristique qui différencie le plus nettement la coopération française, des deux autres grands bailleurs du cinéma (AIF et UE / FED), est la représentation française dans les pays par des attachés culturels, par le personnel des Centres culturels, ainsi que, depuis peu, par sept attachés audiovisuels régionaux.**

Ces agents sont chargés de la promotion de la culture française, mais tous ont également dans leurs missions la promotion de la culture du pays où ils sont en poste - ou de la région dans le cas des attachés audiovisuels.

**Le rapport de présentation du projet FSP en cours, 00001300, prévoit de s'appuyer sur ce réseau :**

*La mise en œuvre du présent projet nécessitera une forte implication de nos services à l'étranger. Ils seront désormais responsables de la sélection des scénarii au travers de commissions locales et régionales, créées à leur initiative. (...) Ce projet prévoit (...) de confier la responsabilité des relations avec les cinéastes et les sociétés de production locales aux responsables du réseau culturel français à l'étranger (...). (pp. 12-13)*

**Ces intentions ne se sont guère concrétisées. Le réseau de présence français à l'étranger semble en effet peu concerné par le dispositif de coopération en faveur du cinéma.**

- Les attachés audiovisuels au Nigeria et au Sénégal sont très en phase avec le milieu professionnel, avec des liens réels et actifs. Ils semblent cependant dépassés par l'ampleur de la tâche à accomplir sans même un budget de déplacement :

- multiplicité des fonctions : audiovisuel, médias, NTIC,
- multiplicité des pays à couvrir.

Leur situation dans un lieu très difficile d'accès, l'Ambassade, ne facilite pas les ouvertures possibles sur un milieu émergent. Ils estiment être confrontés à une absence de moyen de communication commode pour faire connaître les aides françaises.

En dehors d'un rôle de relais pour les aides parisiennes et d'aides concrètes en saupoudrage local aux événements, il est difficile de cerner un travail en profondeur contribuant à la structuration du milieu. Exemple d'action allant cependant dans le sens d'une structuration du milieu de la *home video*, les deux forums organisés avec l'IPAN à Lagos.

- Dans les pays où il n'y a pas d'attaché audiovisuel résidant, l'Ambassade fait souvent simplement boîte aux lettres, suggèrent plusieurs témoignages comme les suivants : « *Le fait de permettre le dépôt de dossier au niveau de l'Ambassade de France sur place pour acheminement est une bonne chose, mais l'exigence de dix copies du scénario coûte une fortune et pour certains ce n'est pas évident, surtout pour les débutants.* » (Un cinéaste burkinabé) ; « *En Afrique francophone, il n'y a aucun intérêt des postes pour le cinéma. [Dans tels pays],*

*je n'ai jamais vu un scénario passer par l'Ambassade, on servait de boîte aux lettres, c'est tout ».* (agent du MAE)

*- Mais les agents du Bureau de la coopération cinématographique indiquent que l'implication des Ambassades est plus affirmée en Amérique du Sud, au Proche-Orient, voire en Afrique anglophone.*

- Les deux pays où la France finance la mise en place de centres de formation pérennes, ayant vocation à être des pôles régionaux de développement de la profession audiovisuelle, sont des pays sans attaché audiovisuel résident : le Burkina Faso relève de Dakar et le Cameroun de Lagos. Cette affectation n'est pas cohérente avec une priorité au développement du secteur audiovisuel en Afrique (même si elle peut être cohérente avec l'objectif d'influence de l'audiovisuel français).
- La façon dont les Centres culturels voient leur rôle varie d'un Directeur à l'autre. Tous sont concernés par le secteur cinéma à travers la diffusion de films français. Peu s'impliquent sur la promotion du cinéma du pays ; parmi les exceptions célèbres, Ouagadougou où le CCF a fait partie des pionniers du Fespaco, et le Niger où un agent français du CCF a été le promoteur et l'organisateur des RECAN. Il s'agit d'ailleurs dans les deux cas de la promotion de manifestations, un métier bien maîtrisé en général par les CCF, non d'une implication sur les dossiers de production.

Plusieurs responsables ou anciens responsables de la coopération cinéma estiment que, de façon générale, la relation du niveau central avec les CCF et l'implication de ces derniers dans la coopération cinéma ont été insuffisantes, alors qu'elles auraient pu déboucher sur des flux d'échange plus importants qu'avec les SCAC<sup>120</sup>.

*Il faut [faudrait] des chargés de mission audiovisuels au sein des CCF (...). En Algérie, l'attaché audiovisuel est au sein du CCF d'Alger. (Cadre du MAE).*

De fait, les témoignages convergent pour juger que les personnels des SCAC (auparavant Missions de coopération et d'action culturelle) sont fort difficiles à mobiliser par le niveau central sur les aides au cinéma, qu'il s'agisse de la production ou des autres types d'aide. C'est souvent le facteur limitant de l'aide, tant que les SCAC sont le seul circuit d'information sur les dispositifs :

*[Pour les] stages d'écriture avec l'INA, le gros problème qui se posait était la sélection, dans les pays, des gens qui pouvaient y accéder. Pour l'Université d'été, on a écrit à toutes les missions de coopération de nous présenter les candidatures, en passant si besoin par les producteurs connus comme Bassek Ba Kobhio : (...) on n'a pas eu beaucoup de mal à faire la sélection. [Au] concours de la FEMIS, on n'a eu qu'un seul lauréat, on aurait pu en prendre deux ou trois. (Ancien cadre chargé de la coopération cinéma).*

### **3.6.5 C'est sur les productions à plus faible budget, et sur les sujets « hors production », que le réseau de présence française au Sud peut avoir le maximum de valeur ajoutée**

Lors d'une réunion de discussion dans le cadre de l'évaluation, les attachés audiovisuels ont montré un intérêt certain pour le Fonds Sud Télévision, qui leur semble de nature à financer

<sup>120</sup> La difficulté que connaît le MAE à faire appliquer des stratégies et méthodes cohérentes entre CCF est paradoxale quand celui-ci a obtenu de haute lutte de garder le contrôle de ceux-ci, comme l'indique le Rapport Daugé à l'Assemblée nationale (2001) :

«Alors que l'action culturelle extérieure devrait être un domaine partagé entre les ministères des Affaires étrangères, de la Culture, de l'Education nationale, de la Recherche, le Quai d'Orsay veille jalousement à conserver un quasi-monopole en la matière. (...) L'argument, toujours repris, de la nécessaire cohésion de notre diplomatie, dont l'action culturelle ne serait qu'une modeste partie, a servi abondamment pour maintenir la suprématie du Quai d'Orsay.»

des projets dont sont porteurs des nationaux avec lesquels ils sont en contact. Les dispositifs de financement du cinéma n'ont, en revanche, pas été évoqués spontanément : à l'analyse, cela peut s'expliquer soit par le montant unitaire des financements, disproportionné avec les économies culturelles de ces pays, soit par une méconnaissance du secteur cinéma par ces attachés qui proviennent en général du secteur TV.

L'analogie avec d'autres secteurs culturels confirme l'idée selon laquelle des projets à coût unitaire faible donnent lieu à une plus grande valeur ajoutée du réseau de présence française. Ainsi, aussi bien les CCF que les attachés culturels sont actifs dans la promotion des artistes musiciens nationaux. Dans un bon nombre de pays, c'est également le cas pour les artistes plasticiens, pour les écrivains ... La promotion de la lecture par les CCF et la coopération française, même souvent accusée de surreprésenter une littérature française par rapport à la demande des lecteurs, donne en général une place substantielle aux écrivains du pays ou de la région.

*Dans les centres culturels, on connaît vraiment tout le monde, les jeunes qui veulent faire du cinéma on les connaît. Mais la répartition des tâches fait que, le directeur du CCF, on ne lui demande rien [à l'Ambassade].*

*Les CCF, c'est une piste d'avenir indiscutable [pour le cinéma]. Les Ambassades sont inaccessibles alors qu'au CCF ils rentrent, c'est un va-et-vient, tout le monde fait ce qu'il veut. (...) Le CCF [est] capable de faire boîte aux lettres pour les artistes. On nous l'a reproché : « c'est pas votre rôle ». Depuis les indépendances, on se pose la question : pour qui est le CCF ? (Interview d'un ancien directeur de Centres culturels).*

Le rapport de la Commission des Affaires étrangères de l'Assemblée nationale du 7 février 2001 sur les Centres culturels français à l'étranger (rapport Daugé) écrit :

*Un centre culturel est trop souvent conçu comme une vitrine de la France avant d'être considéré comme un acteur du tissu local dans lequel il s'insère. L'amélioration de la visibilité du centre culturel sera d'autant plus grande qu'il saura se transformer en une véritable plate-forme d'échanges et de production, un lieu de rendez-vous ouvert aux cultures d'ici et d'ailleurs. (...) M. Jean Digne<sup>121</sup> souhaitait que les centres culturels se transforment en « fabriques d'essai aux ressources multiples : techniques, logistiques, relationnelles, informatives... (...) La vitrine culturelle au pavillon national devrait laisser place à des formes inédites de connivences où chaque partenaire se sentirait chez lui tout en étant un peu ailleurs. » C'est là un objectif pour les années à venir : redonner sens et vie à nos centres culturels, en faire des lieux de médiation et de confrontation animés, des foyers de création susceptibles d'attirer les jeunes générations des 18-30 ans<sup>122</sup>.*

- La présence de représentants nationaux de la Francophonie (au sein des administrations nationales) et de délégations de l'Union Européenne dans les pays, ne semble pas de nature à constituer des relais analogues à ce que le réseau de présence français peut apporter sur des projets « cinéma » de taille petite et moyenne.

<sup>121</sup> Ancien directeur de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA), opérateur pour le compte du ministère des Affaires étrangères.

<sup>122</sup> pp. 40-41.

• **Quelles conclusions concrètes en tirer, sur le potentiel de ce réseau de présence français ?** Il semble adapté :

- soit pour soutenir de « petits projets de production » (comme cela a parfois été fait sur les maigres fonds des Ambassades ou sur crédits sociaux déconcentrés CD / FSD), par exemple des documentaires, projets qui ne relèveront pas de l'aide à la production cinéma mais plutôt du Fonds Sud Télévision ;
- soit pour mener ou superviser des actions en amont et en aval de la production :
  - . concours de synopsis,
  - . formation en continu par internet,
  - . logistique de formations par stages successifs,
  - . recrutement pour des écoles ou stages hors du pays et attribution de bourses,
  - . aide à la traduction,
  - . appui à la promotion d'un film (financement de la couverture média ...),
  - . appui aux projets de salles, aux réseaux de vidéoclubs, ou autres moyens de diffusion,
  - . suivi de la diffusion télévisuelle du cinéma sur les chaînes nationales ...

**Cela suppose une communication intense du Bureau de la coopération cinéma non seulement avec les attachés audiovisuels ou attachés culturels, mais aussi et surtout avec les centres culturels**, qui sont le seul point de contact réaliste pour les artistes (sauf sans doute les plus reconnus d'entre eux).

Pour susciter une implication suffisante de ces relais potentiels sur place en faveur de « petits projets cinéma », **le Bureau de la coopération cinéma aurait besoin de développer bien plus qu'il ne l'a fait dans le passé, son « effectif mobile »** (interne ou externalisé), son nombre de missions dans les pays, son réseau de relations hors de Paris. L'échec, pour ce qui était d'attirer de nouveaux talents, de la « bourse du court-métrage » proposée par le MAE vers 2000, a témoigné de la faible capacité actuelle d'entraînement du Bureau du cinéma auprès des relais français dans les pays du Sud.

# ANNEXES

## I.1 Le rôle du producteur du Nord dans les films du Sud (témoignages)

Complément à la partie 3.1.3 du corps du rapport.

Le schéma dans lequel le producteur du Nord n'a de légitimité, pour le réalisateur du Sud, que par sa capacité à apporter des financements additionnels, fait l'objet de nombreuses dénégations qui mettent l'accent sur le fait que le producteur « n'est pas d'abord » un financeur mais un accompagnateur, un appui, un conseiller, etc.

En complément des citations ci-dessous, on trouvera une excellente restitution de cette question dans le débat au festival d'Amiens, conférence du 16 novembre 2001 sur les droits d'auteur, retranscrit in Le Film Africain n°41, novembre 2002, pp. 61 (interventions d'Adama Drabo et Bassek Ba Kobhio) et 66 (intervention de Toussaint Tiendrebeogo).

*Pour la production d'un film africain, il faut être un bon sorcier avec des talents de sourcier. Flairer, détecter toutes les sources de financement possibles et mettre en place toute son énergie sans relâche pour constituer une mise de départ minimale (70%). Ensuite chercher des participations ou des paiements reportés. (Jacques Le Glou, avril 1996, in Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition (p. 73), évoquant Quand les étoiles rencontreront la mer de Raymond Rajaonarivelo).*

*Il y a plusieurs producteurs qui ont essayé de monter Hyènes. J'ai toujours pensé qu'un réalisateur africain a besoin d'être mêlé à la production de son film. La réalité de là-bas montre que faire partie de la production est le premier geste de la réalisation. (Pierre-Alain Meier, au sujet du film de Djibril Diop Mambéty, in Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, p. 81).*

*Le producteur n'est pas la « vache à lait » qui détient l'argent, le réalisateur n'est pas le génie inspiré qui décide de tout. Producteur et réalisateur doivent travailler dans la plus complète transparence, au plan financier comme au plan esthétique (Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, p. 88).*

*La collaboration avec le premier producteur de Laafi s'est soldée par un échec. Tout a bloqué à cause de l'absence de moyens financiers réels chez ce producteur. (...) (Pierre Yameogo, in Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, p. 103).*

*Je pense qu'une idée complètement fautive du producteur est largement répandue, dans le monde entier mais peut être un peu plus en Afrique. Le producteur n'a pas que de l'argent à proposer. Il doit réunir une somme mais il a aussi un apport créatif au niveau du scénario. (...) Ce que nous, producteurs, attendons d'un réalisateur, c'est un vrai travail commun, à la fois en ce qui concerne la réécriture du scénario et la production, car on ne peut produire un film africain sans le réalisateur. Celui-ci a, en effet, souvent plus de facilité à aller engager un dialogue avec les différents partenaires. (Alain Rozanès in Le Film Africain n° 4, repris par Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, p. 104).*

*(À quelle occasion avez-vous été amené à créer cette société basée en France ?) Pour ses précédents films Yaaba et Tilai, Idrissa Ouédraogo (...) réunissait le financement mais devait faire appel à un producteur français pour finaliser les contrats avec ses partenaires financiers. Il a voulu assumer pleinement sa « position de fait » de producteur. En réponse à d'autres questions : Les réalisateurs africains ont tendance à se sentir*

dépossédés de leurs films quand ils n'en sont pas également producteurs. Et souvent pour rester « maître », ils s'adressent à des producteurs français « boîte à lettre », qui, dès lors, ne voient pas la nécessité de s'investir pleinement puisqu'on ne leur fait pas confiance. (...) Tant que certains d'entre eux considèreront les producteurs uniquement comme des gens qui se font de l'argent sur leur dos, ce sera très difficile. (...) On ne pourra réellement parler de co-production avec l'Afrique que lorsque celle-ci aura ses propres moyens de financement. (...) Actuellement, il y a des réalisateurs africains qui viennent en France et en Europe pour trouver de l'argent. Pourquoi n'envisagerait-on pas de faire certains films africains pour le marché africain, réalisés avec des moyens de production en adéquation avec les perspectives de recettes sur ce continent, et d'autres, plus ambitieux, qui donnent lieu à des co-productions au niveau international ? (Sophie Salbot, gérante des « Films de la Plaine », in Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, p. 95).

Le cas particulier des « Matins Films », producteurs minoritaires sur Xine de Sana Na N'Hada, suggère que l'absence d'apport financier propre met le producteur en situation difficile pour « gérer » ensuite le film :

*Une société de production hollandaise (...) était parvenue à rassembler une part importante du budget du film aux Pays-Bas. (...) Nous avons donc été confrontés au problème d'intervenir comme partenaire minoritaire, pour gérer l'engagement important du Fonds Sud et du ministère de la Coopération, a priori un rôle de partenaire « dormant », relais de l'argent institutionnel ... C'était la première fois que nous nous retrouvions engagés dans une production de façon minoritaire (et la dernière) et pour être bref, je dirais que nous avons eu tous les problèmes du producteur majoritaire sans les moyens de les résoudre (...). Les relations entre Bissau et Amsterdam étant pour le moins complexes et souvent tendues, nous avons été dans l'obligation de jouer sans cesse le rôle de conciliateur et de « technicien » de la production dans l'intérêt de Sana et du film. Mais il faudrait infiniment plus de place pour approfondir les questions posées par ce type de coopération et plus généralement la question de produire des films avec les pays du Sud. (Interview de Jacques Bidoux in Le Film Africain n°16, cité par Sous l'arbre à palabres 1<sup>ère</sup> édition, p. 107).*

Un employé d'une société de production définissait plus brutalement cette question ou difficulté, dans un entretien informel avec les évaluateurs, de la façon suivante : « comment dépenser des millions en trois semaines dans un pays du Sahel ? ».

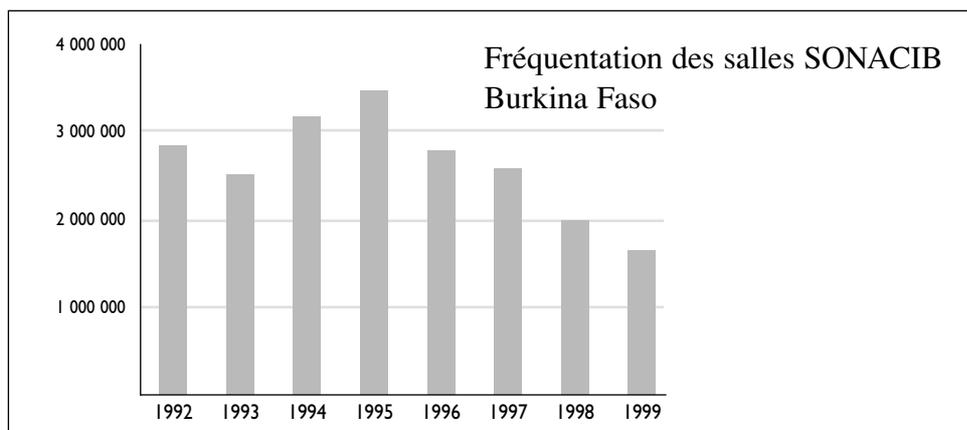
## 1.2 La diffusion en salle au Burkina Faso

(Complément au rapport principal, partie 3.3.3).

Au Burkina Faso, la plupart des salles appartiennent à la société nationale SONACIB. La principale privée est la société Neerwaya<sup>123</sup> de M. Frank Alain Kaboré, d'ailleurs susceptible de racheter la SONACIB quand celle-ci serait privatisée, ce qui est envisagé depuis plusieurs années. Le cinéma Neerwaya à Ouagadougou est la plus grande salle « haut de gamme » (climatisée) du pays.

<sup>123</sup> Approx. «la beauté est arrivée», en mooré.

La fréquentation des salles SONACIB a atteint un maximum de 3,5 millions d'entrées en 1995, pour 10 millions d'habitants à l'époque. Cela fait probablement du Burkina le pays d'Afrique francophone subsaharienne le plus consommateur de cinéma - tandis que les entrées étaient de 17 millions la même année au Maroc et de l'ordre de 7 - 8 millions en Tunisie<sup>124</sup>. La tendance est à la baisse depuis cette date, de - 50 % en 5 ans :



Une partie de cette baisse peut être due à la fraude, dont les modalités sont nombreuses selon une source à la SONACIB :

- Dans certains cinémas privés, la fraude se fait avec un rouleau double vendu parallèlement. Constat : salles pleines, mais recettes infimes. Pour contourner cette fraude certains producteurs ou réalisateurs confectionnent les tickets et les invitations eux-mêmes (cas de SAHELIS, avec le film *Sia*), sur support publicitaire sponsorisé par des sociétés.

- Cas des caissiers SONACIB, qui pour pouvoir organiser leur vente parallèle à un tarif plus élevé dont ils tirent du bénéfice, commencent la vente des tickets en retard, créant ainsi la bousculade. Ceux qui veulent éviter la bousculade et voir le début du film préfèrent acheter ces tickets malgré la hausse du prix (ticket à 500 F vendu à 750 F, ticket à 800 F vendu à 1000 F<sup>125</sup>).

- Cas des contrôleurs à la porte qui à cause de leur niveau (souvent illettrés) n'arrivent pas à détecter les faux tickets (tickets déjà coupés, puis remontés) qui échappent à leur vigilance, ou pire eux-mêmes font passer des spectateurs en contrepartie de quelque monnaie. Le ciné Neerwaya produit ses propres tickets. La SONACIB commande ses tickets à Lomé.

<sup>124</sup> Maroc : billetterie publique CCM, chiffres cités par le rapport de Dominique Wallon pour l'AIF, 1997 (1994 : 19,2 Mn ; 1995 : 17,3 Mn ; 1996 : 16,2 Mn). Tunisie : estimation citée par le même auteur.

<sup>125</sup> Ces montants en F CFA (1 FF = 100 F CFA) correspondent aux salles climatisées comme le Ciné Burkina. Le prix des tickets dans les salles de plein air est de l'ordre de 200 F CFA (2 FF).

La plupart des films diffusés dans les salles burkinabè le sont après achat des droits d'exploitation par la SONACIB (et non avec partage des recettes) :

SONACIB (Burkina Faso)												Nombre total	Montant moyen/film (FF)	Montant total (FF)
	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999			
<b>Achats de films</b>														
Films Burkinabé	2	3	1						1			7	11 182	78 273
Autres films afr.		1									1	2	20 000	40 000
Autres films	56	125	76	40	28	1	38	30	37	19	16	466	12 682	5 909 587
Nombre total	58	129	77	40	28	1	38	30	38	19	17	475	12 690	6 027 860
<b>Location de films</b>														
Films Burkinabé	1		5	4	8							18	11 795	212 309
Autres films afr.	3	7	4		2	7	8	1	9	14	7	62	12 062	747 860
Autres films	666	866	535	774	461	366	401	421	382	446	323	5641	2 790	15 739 185
Nombre total	670	873	544	778	471	373	409	422	391	460	330	5721	2 919	16 699 354

Le tableau précédent fait apparaître, sur la période 1992-1999, un coût moyen par titre de 4 380 FF, un nombre moyen d'entrées par titre de 5 481, et un coût moyen de 80 centimes de FF par entrée comptabilisée<sup>126</sup>. Sur cette base, la valeur d'achat ou de location d'un film africain (de l'ordre de 12 000 F) pourrait être rentabilisée à partir de 15 000 entrées. Comme on le verra plus bas, 12 films africains ont atteint ce niveau en 10 ans au Burkina Faso (la plupart, nous semble-t-il, avec une seule copie).

Comme le montre le tableau précédent, cette solution de l'achat n'a guère été retenue par la SONACIB pour des films africains, notamment burkinabè, depuis 1992. Pour les films africains, des contrats d'exploitation basés sur un partage 50 / 50 des recettes sont plus fréquemment passés avec les producteurs ou réalisateurs.

*Ce contrat d'exploitation avec les producteurs ou réalisateurs consiste en la location d'une copie, avec partage de recettes, 50 % pour chaque partie. Cette location est pour une durée de six mois, renouvelable. En cas de succès du film, on procède à l'achat de la copie en payant les droits d'exploitation (l'ensemble varie entre 3 et 3,5 Mn FCFA, soit 30-35 kFF).*

*Autre cas de figure, le film Guimba de Cheick Oumar Sissoko a bénéficié d'un financement pour le tirage d'une copie pour mettre à la disposition de la SONACIB : financement assuré par la marque de cigarette « Excellence » en compensation de publicité diffusée dans les salles de la SONACIB (une formule qui se rapproche du bartering TV).*

*Le principe d'achat de films avec les droits d'exploitation demeure plus rentable pour la SONACIB que celui du partage de recettes. Ces achats se font sur fonds propres par la SONACIB, qui par ailleurs, avait mis à la disposition des producteurs et réalisateurs burkinabè un fonds géré par le ministère de la Culture, mais ce fonds a été vite supprimé pour absence de retours financiers.*

*La SONACIB dispose au total, en inventaire, de copies de 47 films africains (en 59 copies au total).*

<sup>126</sup> Les entrées sous-estimées par l'absence des cinémas privés dans leur décompte.

La SONACIB est également distributeur des films dont elle a acquis les droits :

*Contrat avec les exploitants de salles : contrat de location des films (avec le versement d'une somme forfaitaire mensuelle : 500 FF par copie de film neuf, 250 FF par copie de film ancien), contrat de maintenance des appareils et formation des techniciens projectionnistes.*

*Contrat spécifique avec Neerwaya, basé sur le partage de recettes et le paiement d'un forfait mensuel. Cependant, on constate la baisse du volume des entrées depuis les cinq dernières années (or la notion de partage de recettes supposerait que la SONACIB puisse contrôler les recettes de Neerwaya).*

De ce cas burkinabè, on peut tirer, sous réserve de généralisation, les observations suivantes :

- Il est possible de trouver des formules contractuelles permettant la diffusion des films dans des conditions économiquement avantageuses pour les deux parties (producteur et exploitant), y compris des formules indexées sur les entrées du film.
- De telles formules de partage de recettes reposent sur une possibilité de contrôle des entrées par les deux parties contractantes.
- Les sommes ainsi récupérées restent minimales - de l'ordre de la valeur d'une copie.

La faiblesse de ces montants provient non seulement du faible prix de la place de cinéma (2 à 10 FF selon les salles et le type de place), mais aussi du peu de succès des films africains auprès du public burkinabè, comme le montre le tableau suivant.

Entre 1992 et 1998, la part de marché du film burkinabè dans son pays a atteint au maximum 2,5 % (en 1997, avec Buud Yam), et la part de marché des films d'autres pays d'Afrique a atteint au maximum 1,5% (en 1995).

Entrées annuelles dans les salles SONACIB (B. Faso)				1993							1989-1998		
1ère sortie	Pays	Réalisateur	1989	1990	1991	1992	Tr. 1	1994	1995	1996	1997	1998	1989-1998
Total des entrées (milliers)			2832				3191	3474	2810	2596	2016		
Films burkinabè (entrées)			54722	56394	47878	41688	6309	44384	49712	4891	63890	2888	372 756
Part de marché du film burkinabè			1,5%				1,4%	1,4%	0,2%	2,5%	0,1%		
Yaaba	1989	B. Faso	Idrissa Ouedraogo	42213	6112	1340	713	261	32785	531	284	130	84 369
Buud Yam	1997	B. Faso	Gaston Kaboré								54005	2147	56 152
Yelbeedo	1991	B. Faso	Abdoulaye De Sow		33728		7209	1836	1818	2308	1010	520	48 936
Tilal	1990	B. Faso	Idrissa Ouedraogo		31092	11121	2181		1002	485		360	46 275
Keita	1995	B. Faso	Dani Kouyate						35747	281	142	29	36 199
Samba Traoré	1992	B. Faso	Idrissa Ouedraogo				17276	2976	687	1302	513	19	22 884
Yam Daabo	1987	B. Faso	Idrissa Ouedraogo	12509	1840	329	481	621		214	27		16 021
Lazfi	1992	B. Faso	Pierre S. Yameogo				11859	615	62	1215		620	14 371
L'histoire d'Orokia	1990	B. Faso	Jacob Sou		8321	1079	1969		53				11 422
Ma fille ne sera pas excisée	1990	B. Faso	Boureima Nikiema		6471	281			1325	124			8 201
Tourbillon	1998	B. Faso	Pierre S. Yameogo								5991		5 991
La cri du cœur	1994	B. Faso	Idrissa Ouedraogo					1546	4377		30		5 953
Wendemi	1994 ?	B. Faso	Pierre S. Yameogo					2709	2056	829			5 594
Le grotto	1990 ?	B. Faso	Jacob Sou		2558								2 558
Wend Kiuni	< 1989	B. Faso	Gaston Kaboré					1035		721	131		1 887
A Karim na Sala	1991	B. Faso	Idrissa Ouedraogo						176	650	754		1 580
Zan Boko	1989	B. Faso	Gaston Kaboré					150	371	562	268	60	1 411
Desebagalo	1987	B. Faso	Emmanuel Sanou					770	438				1 208
Pawéogo		B. Faso	Kolo Sanou					399	368		384		1 151
Puuk nini	1997	B. Faso	Fanta Régina Nacro								536		536
Sababu	1993	B. Faso	Nissy Joanny Traoré					43					43
Jours de tourmente	1996 ?	B. Faso	Paul Zoumbara							14			14
Films africains non burkinabè (entrées)			80788	22981	4655	4637	596	12563	53593	5063	6617	80	191 573
Part de marché du film africain non burkinabè			0,2%				0,4%	1,5%	0,2%	0,3%	0,0%		
Bal Poussière	1989	RCI	Henry Duparc	29750	10104	3919	2641		1125	176	221		47 936
Yeelen	1988	Mali	Souleymane Cissé	32261	2714	352	478	571		92			36 488
Gulmba	1995	Mali	Cheik Omar Sissoko						24400				24 400
Nyamanton	< 1989	Mali	Cheik Omar Sissoko	18757	1443								20 200
Rue Princesse	1994	RCI	Henry Duparc					8894	4878	2153	662		16 587
Wariko	1995	RCI	K. Lanciné Fadika						10280	318			10 598
Sarafina	1995	Af. Sud	J. D. Scott						7954	1344	864	43	10 205
Bouka	1989	RCI	Roger Gnoan M'Bala		5280	175	88	25	146	296			6 010
Médecin de Gafiné		Sénégal	Mustapha Diop		3440	209	1430						5 079
Finzan	?	Mali	Cheik Omar Sissoko					696	1998				2 694
La revanche de Lucy	1998										2446		2 446
La vie est belle	1988	RDC	Benoît Lamy					1156	383	360			1 889
Une couleur café	1998	RCI	Henry Duparc								1693		1 693
Au nom du Christ	1991	RCI	Roger Gnoan M'Bala					275	634	545			1 454
Ta dona	1995	Mali	Adama Drabo						695		301		957
Le sixième doigt	1992	RCI	Henry Duparc						661		146		807
Les guérisseurs	1990	RCI	Sijni Bakaba						608		119		727
Hallaouine		Tunisie	Férid Boughedi							71	338	37	446
Baara	?	Mali	Souleymane Cissé					241					241
Notre fille	1995 ?	Cameroun							223				223
Rue Cases Nègres	?	Martinique	Eulzan Païcy					30	132	61			223
Ablakon	1988	RCI	Roger Gnoan M'Bala						222				222
Le grand Blanc de Lambaréné	1997	Cameroun	Bassek Ba Kobhlo								48		48
Total films africains (entrées)			136510	79375	52533	46325	6905	56947	103305	9954	70507	2968	584 329
Part de marché du film africain			1,6%				0,0%	1,8%	3,0%	0,4%	2,7%	0,1%	

### 1.3 La démarche de l'UEMOA

Complément au 3.4.6 du rapport principal.

La diversité des intervenants, l'absence de circulation organisée des images et des informations sur leur diffusion et leur audience, pose le problème plus général de la régulation ou de l'organisation du marché des images.

L'UEMOA, organisation régionale ouest-africaine, s'est saisie de la question<sup>127</sup> et a récemment confié une étude sur le sujet à Dominique Wallon. Un journal burkinabè rend compte dans les termes suivants de la logique d'intervention de l'UEMOA (c'est nous qui soulignons) :

*(...) Une rencontre informelle sur « La circulation de l'image au sein des États membres de l'UEMOA » s'est tenue (...) du 11 au 13 mars 2002. Cette réunion des experts de l'image de la sous-région leur a permis de jeter les bases de réflexion sur l'élaboration d'une politique sectorielle commune de la production cinématographique et télévisuelle dans l'espace UEMOA.*

*Trois jours durant, les directeurs nationaux de télévision et de cinéma de la sous-région, des réalisateurs-producteurs, des cinéastes-exploitants, distributeurs et des responsables des secteurs culturels, financiers, fiscaux, économiques, des spécialistes des Nouvelles Techniques de l'Information et de la Communication (NTIC) se sont retrouvés pour faire le diagnostic de la production cinématographique, télévisuelle et vidéographique en vue de dégager les voies et moyens de développement harmonisé de l'image car elle constitue aussi un facteur de croissance économique dans l'espace UEMOA. En effet, (...) la production d'images cinématographiques, télévisuelles, vidéographiques constitue de nos jours un secteur particulièrement dynamique de la croissance mondiale (...). Or en Afrique de l'Ouest francophone, la cinématographie traverse actuellement une crise profonde liée à la baisse de la production, à la régression du parc des salles de projection, à la disparition des films africains dans les salles de cinéma et sur les écrans (sauf le cas du Burkina), à l'exode des talents, ... Cette crise a donc entraîné l'absence notoire de marché national ou régional et de volonté politique à dynamiser la production de l'image faisant ainsi place à une dépendance totale des capitaux extérieurs.*

*Face à cette situation, l'UEMOA se propose de redonner à ses États membres une capacité pérenne de produire des images pour le cinéma et la télévision qui contribuent à la croissance et à la dynamique culturelle et démocratique.*

*Les participants à cette réunion ont mené la réflexion dans le sens de réaliser au sein de l'UEMOA non seulement un programme spécifique, mais aussi une harmonisation des législations et l'institution de politiques sectorielles communes de l'image de manière à constituer le fondement d'un espace audiovisuel et culturel harmonisé et dynamique (...).*

*(...) les participants ont eu à échanger sur l'impact des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC) sur la production et la diffusion des images (...). Ils ont par ailleurs déterminé les termes de référence d'une mission circulaire d'experts dans les huit (...) pays de l'UEMOA (...). Cette initiative (...) est à saluer pour les professionnels du cinéma et de la télévision qui depuis un certain temps sont à la recherche d'une politique de développement réel du secteur.*

*Abou OUATTARA, L'hebdomadaire du Burkina, n° 156, 15 mars 2002.*

<sup>127</sup> Peut-être sous la pression des cinéastes. «Fin 1996, l'ensemble des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de l'Afrique de l'Ouest ont été invités par Souleymane Cissé à se regrouper dans le cadre d'une Union régionale (UCECAO) dont l'objectif est de sensibiliser les États à la nécessité d'instaurer une législation favorisant le développement des images et leur diffusion», rappelle le rapport de présentation du projet FSP 98001500.

La note rédigée en 2001 par Thomas Milan, chargé de mission audiovisuel auprès du Service de coopération et d'action culturelle de l'ambassade de France au Nigeria, et publiée dans le rapport « Evaluation de la coopération télévisuelle en Afrique subsaharienne (1995-2000) » publié par la DGCID (n°57, Série évaluations) constituant une présentation déjà bien documentée et chiffrée du secteur, il ne s'agit pas ici d'en reprendre les termes mais plutôt des les actualiser et surtout d'essayer de dégager des conclusions générales qui aident à répondre à la question posée par le comité de pilotage quand elle a chargé l'évaluation d'aller au Nigeria : le développement de la *home video* (vidéo domestique) au Nigeria constitue-t-il un modèle pour le reste de l'Afrique, ou du moins comporte-t-il des éléments transposables et des leçons à tirer ?

### 2.1 Un contexte de développement lié à l'environnement économique et politique

L'essor du cinéma nigérian avait pris fin avec la fin du boum pétrolier, la détérioration de la balance commerciale et le renchérissement du dollar lié à la faiblesse du naira. Les coûts de production de films en celluloid étaient devenus prohibitifs. La dictature militaire avait par ailleurs entraîné la fuite des cinéastes à l'étranger, qui ont tenté leur chance à Londres ou à New York. Enfin, le développement de la criminalité et de la corruption avaient tellement accru l'insécurité dans les rues des grandes villes, le soir, que les gens se sont vus contraints de rester chez eux : le terrain était prêt pour que la vidéo domestique se développe, un moyen idéal de se distraire sans prendre de risque, tandis que les salles de cinéma fermaient où étaient reprises par des églises qui se développent en temps de crise et de pertes de repères.

Dans un tel contexte, et alors que les films d'action américains restent l'apanage des chaînes satellitaires, notamment sud-africaines, trois types de films pouvaient correspondre aux attentes du public :

- ceux qui lui rappellent ses racines culturelles en actualisant des histoires légendaires,
- ceux qui retravaillent les angoisses urbaines en mettant, par exemple, en scène des bandes de justiciers,
- ceux qui traitent de façon endogène des problèmes sociaux ou affectifs.

### 2.2 Une activité rentable mais qui s'épuise

Lorsqu'à la fin des années 80, M. Holy Rock s'est posé la question de savoir comment mieux rentabiliser une cargaison de cassettes vidéo vierges arrivées de Taïwan par bateau à Lagos, il eut vent des profits réalisés par la vente de vidéocassettes pré-enregistrées au Ghana (la première réalisation vidéo, « *Zinoba* », avait rencontré un grand succès public en 1987). La télévision n'offrant rien d'utilisable, il fit tourner une histoire en yoruba avec une caméra VHS. Le succès fut immédiat et aussitôt imité. Le succès de « *Living in bondage* », tourné en ibo par Chris Obi Rapu (pseudonyme « Vic Mordi ») en 1992, histoire d'un homme ayant signé un pacte avec le diable pour s'enrichir, fut foudroyant. « *Living in bondage II* » fut tourné quelques mois plus tard. Dès 1994, les productions se sont multipliées et le quartier Idumota du marché central de Lagos, jusque là dédié à la vente d'appareils *hi-fi*, se convertit à la *home video*.

Ainsi, la recherche du profit fut et est encore le principal moteur de production. La production vidéo qui alimente aujourd'hui 15 000 vidéoclubs (seulement 4000 sont enregistrés, soumis à

<sup>128</sup> Contribution d'Olivier Barlet suite à sa mission à Lagos en juillet 2002, dans le cadre de la présente évaluation.

une taxe de 45 €) à travers le pays et des ventes de cassettes aux particuliers pouvant atteindre 200 000 exemplaires du même film est le résultat d'une logique où l'on cherche seulement à plaire pour vendre. Elle est financée, sans autre soutien que les subsides qu'ils en tirent, par ceux qui la distribuent : les « *marketers* ».

Cependant, durant le premier semestre 2002, les *marketers*, constatant une baisse des ventes, se sont ainsi entendus pour ne plus produire de films durant trois mois (mars-mai 2002) afin d'écouler les stocks existants (« assainir le secteur »). Cette saturation du marché intervient aussi alors même qu'une profession qui s'est développée empiriquement et sans organisation est à la recherche d'un second souffle et s'inquiète de la concurrence que ne manquera pas d'induire le désenclavement du pays. Le développement du nombre de producteurs (260 en 2001) et de productions (2 par jour en moyenne, 1 par semaine au Ghana) rend la rentabilisation d'un film plus difficile, et entraîne une diminution des budgets de production (de 5000 à 40 000 €, 10 000 € en moyenne) et donc un nivellement vers le bas de la qualité déjà très insuffisante.

Le phénomène d'épuisement observé le confirme : les produits sont si répétitifs (utilisation de ficelles toujours reprises) que le public se lasse, ayant l'impression de toujours revoir la même chose – ce qui confirme un vieil adage du cinéma : pas de cinéma sans rentabilité mais pas de cinéma sans création.

### **2.3 La rencontre cinéma-vidéo n'a pas eu lieu**

Cela ne veut pas dire que les créateurs n'existent pas : les réalisateurs souffrent de l'impossibilité de tourner de vrais films : en celluloïd ou bien avec un budget assurant un minimum de qualité.

Contrairement à ce qui avait pu être espéré, les réalisateurs formés dans des écoles occidentales (Sedik Balewa, Newton Aduaka, Odion P. Agboh etc.) ne s'intègrent pas dans le circuit de la vidéo domestique mais tentent de réaliser des films avec des aides extérieures (MAE, M-Net New directions etc). « Twins of the Rainforest » d'Odion P. Agboh, l'une des meilleures productions récentes, financée par M-Net, tourne dans de nombreux festivals à l'étranger mais n'est pas vu au Nigeria. Amaka Igwe a également réalisé un film dans le même cadre mais il est difficile à diffuser à l'étranger car on comprend mal l'anglais nigérian.

Au Fespaco de 2001, les films nigériens (notamment deux de Ladi Ladepo tournés en celluloïd) étaient très attendus mais ont déçu : on y retrouvait tous les défauts de la *home video* (scénario uniquement basé sur les dialogues, jeu théâtralisé des acteurs, effets de caméra ou platitude de la prise de vue, médiocrité de la bande-son, etc.).

Une séparation s'opère ainsi entre deux secteurs, l'un florissant mais en crise, l'autre presque inexistant et invisible mais qui ne demande qu'à exister.

### **2.4 Le désir de cinéma demeure**

Le dynamisme du marché, l'intérêt du public pour des images endogènes sont indéniables. Chaque dimanche après-midi, les Yorubas de Lagos se rendent en masse en famille au National Theater où sont projetées des vidéos yoruba (« vidéos jujus », signifiant gri-gri, du mot « magie » en yoruba) de 12 h à 21 h, avec des séances toutes les 3 heures, tous se retrouvant ensuite dans les cafés qui l'entourent (Abegi). Souvent, les spectateurs achètent ensuite la vidéo du film qu'ils ont vu au National Theater pour pouvoir le revoir chez eux.

Cela témoigne du fait que la sortie cinéma (aller voir à plusieurs un film en salle) reste un désir qui pourra se concrétiser lorsque l'insécurité sera jugulée.

La société américano-sud-africaine Nu-Metro l'a compris, qui planifie la construction de huit multiplexes dans les villes nigérianes, et en construit déjà un sur Victoria Island à Lagos.

Le danger qui guette la production nigériane est alors de voir les productions américaines en 35 mm que distribue Nu-Metro dans toute l'Afrique anglophone (226 écrans) prendre comme partout le dessus.

## **2.5 Certaines personnalités émergent dans l'autosuffisance**

Le salut des productions nigérianes ne pourra ainsi résider face à la concurrence internationale dans la sempiternelle reproduction de ficelles à succès. On ne peut l'imaginer que dans un surcroît de qualité dans le traitement des thématiques développées en phase avec les attentes du public.

Dans ce contexte de production, de très nombreux jeunes voudraient faire du cinéma : le terrain est fertile pour l'émergence de jeunes créateurs, mais cela se passe en l'absence de formation, par capillarité, selon le jeu des relations avec les financeurs.

Quelques réalisateurs-producteurs se préoccupant de la qualité artistique de leurs films suivent à cet égard un chemin original : Tunde Kelani, Zeb Ejiro, Femi Lassodé, Amaka Igwe, Mahmoud Ali-Balogun, etc.

Face au pouvoir des marketers, ils ont construit leur propre réseau de production-distribution. Tunde Kelani, un ancien caméraman ayant travaillé deux ans à la télévision à Londres et devenu réalisateur-producteur, possède ainsi un impressionnant atelier de reproduction de vidéoCD alignant les duplicateurs sur des étagères. Les méthodes de promotion développées notamment par Zeb Ejiro, qui a étudié le *marketing* en Grande-Bretagne, ont fait leurs preuves. Une sortie de vidéo est traitée comme un événement : avant-première où la haute société paye très cher (15 à 30 €) pour y être vue (ce qui amortit déjà parfois une partie conséquente du coût du film), affichage sauvage massif de posters en alignement dans les rues, bandes-annonces des films dans les vidéos et à la télévision, mise en avant des stars jouant dans le film dans les émissions de radio et télévision, visibilité dans les trois magazines spécialisés sur les acteurs du showbizz et du cinéma (Fame, National Encomium et City People). La distribution est efficace auprès d'une multitude de revendeurs (à la criée, échoppes dans les rues, marchés, salons de coiffure et autres commerces, etc), avant même que le piratage ait pu s'organiser. Elle est relayée à l'étranger par des sites internet diffusant les cassettes dans la diaspora.

Mais ces réalisateurs se distinguent surtout par leur démarche de cinéma. Ils allient la volonté de traiter de problèmes sociaux (prostitution, sida, corruption, violence urbaine, etc.) pour éduquer le public au souci d'en rester proche en intégrant des scènes d'action, des effets spéciaux, des stars. Ils situent leur cinéma entre le cinéma d'auteur et le cinéma populaire. N'étant pas sous la pression des « marketers », ils contrôlent le contenu des films et la durée des tournages (alors que beaucoup de films se tournent en moins d'une semaine pour se boucler ensuite très rapidement, Tunde Kelani passe une vingtaine de jours sur le tournage, entre huit et dix semaines sur le montage et quatre semaines sur le son).

## 2.6 Le secteur de la vidéo a une vraie force économique

Avec des ventes moyennes depuis la crise de 10 à 12 000 exemplaires par film ( 60 à 70 000 au début du boom de la *home video* ) et une production déclarée de près de 700 films, le chiffre d'affaires de la *home video* nigériane semble dépasser selon le National Film and Video Censors Board (NFVCB), malgré le manque de statistiques fiables, les 65 millions d'€. Le secteur aurait créé près de 3 000 à 4 000 emplois en dix ans.

La *home video* s'exporte et génère ainsi un chiffre d'affaires supérieur à 750 000 € : les films en haoussa produits à Kano sont très présents au Niger dans les vidéoclubs mobiles, de même que les cassettes en yoruba au Bénin et au Togo ; des cassettes doublées en français se vendent dans différents pays de l'Afrique francophone tandis que les cassettes en anglais envahissent les marchés des pays limitrophes jusqu'en Zambie et en Afrique du Sud ; la diffusion par internet touche la diaspora.

## 2.7 Le modèle de la home video nigériane n'est pas exportable

L'émergence de la *home video* est liée à des spécificités fortement locales : insécurité qui oblige à rester chez soi le soir, baisse du naira face au dollar rendant les coûts de production prohibitifs, pragmatisme des *businessmen*, forte culture locale et importance du facteur ethnique (théâtre yoruba, thèmes ibos urbains, langues locales), cinéma nigérian historique ayant préparé le terrain, multiplications des magnétoscopes et des lecteurs de videoCD dans les foyers.

La *home video* s'est développée en l'absence presque totale de régulation du secteur et d'organisation des métiers : le plus fort gagne, les exploitations et déviances de tous styles vont bon train (sous-paiement des professionnels, recyclage des cassettes invendues ce qui entraîne le saut des images ou l'effacement de la couleur, etc).

La *home video* nigériane se développe sur le dos des autres marchés : on assiste à un envahissement des marchés des pays voisins (Ghana, Cameroun, Niger, Bénin et plus largement l'ensemble du marché africain) par les productions nigérianes à faible coût grâce à des pratiques de *dumping* et *marketing* agressif. Le piratage est généralisé (par exemple des productions ghanéennes). Un modèle unique de produit cinématographique se met ainsi en place qui risque de dévaloriser le cinéma pour longtemps.

L'exportation des vidéos nigérianes remet en cause par leur contenu mercantile de sexe et de violence diffusé sans avertissement les valeurs culturelles des pays touchés (le Ghana se voit ainsi envahi par des vidéos choquantes pour les mœurs locales alors que sa propre production vidéo les respecte).

La nécessité de production à faible coût dévalorise les créateurs qui doivent pour survivre associer leur nom à des produits médiocres.

Les films ne s'autofinancent que si les ventes sont importantes, on assiste avec le tassement des ventes à un moindre intérêt des investisseurs qui commencent à se détourner du secteur, cherchant ailleurs où faire du profit : c'est la fragilité d'un système uniquement basé sur le business et aussi peu structuré et régulé.

## 2.8 Mais le modèle nigérian a des atouts indéniables à méditer

La vidéo fait partie de la chaîne de commercialisation d'un film (dans l'ordre : sortie salles, vidéo, télévisions payantes, télévisions en accès libre, avions + hôtels). En Afrique du Sud, la distribution vidéo double ou triple les revenus du film. Le succès de la vidéo au Nigeria augure d'une possible rentabilité de la diffusion du produit cinéma.

Il y a fort à apprendre des méthodes de promotion que les nigériens ont su développer : affiches, bandes-annonces, magazines spécialisés, médiatisation radio et télévision etc.

Il en est de même des méthodes de commercialisation originales et proches du public : grand nombre d'échoppes dans les rues, vente à la criée, dans les salons de coiffure, multiplication des vidéoclubs, promotions comme au Ghana avec un camion animé et une équipe proposant la cassette aux passants, etc.

Le sponsoring par des marques de voiture, boissons, hôtels etc. est largement pratiqué.

Les productions nigérianes constituent un cinéma populaire proche des préoccupations du public qui se fait le reflet de leur vie quotidienne (comédies de mœurs), de leurs angoisses (violence urbaine), de leurs légendes (mythes yoruba), de leur imaginaire (sorcellerie).

Un *star-system* organisé fait des comédiens un véritable outil de promotion des films. Il est entretenu par une médiatisation certes superficielle puisqu'en recherche du sensationnel (concerne souvent leur vie privée) mais efficace.

Les professionnels nigériens insistent unanimement sur la fierté qu'ils tirent de la réussite du secteur : ils considèrent le phénomène comme une preuve de la possibilité pour l'Afrique de générer ses propres images sans aide extérieure. Ils souhaitent pouvoir représenter le Nigeria dans les festivals internationaux de cinéma et sont conscients d'en améliorer ainsi l'image dans le monde.

Le souci premier des professionnels de la *home video* est d'utiliser les atouts du numérique dans les tournages comme dans la diffusion (l'appareil de lecture de vidéoCD est abordable au Nigeria : de l'ordre de 45 € ) pour améliorer la qualité.

La recherche de nouveaux marchés a engendré des expériences de doublage de films pour franchir les frontières (mais se heurte à l'absence de version internationale au tournage : le doublage ne peut reprendre la bande son originale).

Lorsque les films ont un message social, des circuits de diffusion supplémentaires apparaissent comme des projections publiques dans les universités, le cinébus (ex : Domitilla de Zeb Ejiro, sur la prostitution, qui a connu un tel succès qu'on appelle maintenant ainsi les prostituées ; Kelani a montré ainsi le film zimbabwéen Yellow Card dans 200 écoles, même au Bénin, grâce à un financement régional).

On assiste à un début d'organisation du milieu professionnel, surtout au niveau des acteurs (National Association of Nigerian Theater Arts Practitioners – NANTAP – et Nigerian Actors Guild - NAG), des réalisateurs et producteurs (Independent Television Producers Association of Nigeria - ITPAN) mais aussi des *marketers* (plus concentrés autour de quelques sociétés dynamiques comme Infinity ou Kas-video) qui ont pu décider ensemble d'un gel des productions. Des séminaires professionnels ont lieu, comme celui d'Onitsha en juin 2002 où des

règles de base ont été adoptées pour encadrer la remontée de recettes des vidéoclubs, à négocier avec la Video Club Owners Association of Nigeria (VCOAN).

Le dynamisme du secteur permet à des forces centripètes de faire leur apparition, notamment d'organismes en recherche de qualité comme le « Committee for Relevant Arts » (qui rédige le City Art Guide, journal gratuit sur la vie culturelle) et organise en septembre chaque année à Lagos un Cinema Carnival.

Le poids des médias, qui rendent largement compte des nouvelles vidéos, s'affirme, permettant à une critique cinématographique d'émerger : des quotidiens comme « The Guardian » ou « The Comet » publient de longs articles sur le secteur et les nouvelles productions.

Le secteur s'étant structuré, il est apte à répondre par des solutions locales aux commandes de la publicité et des ONG.

Selon le modèle américain, les succès entraînent le tournage de suites comme Issakaba 1, 2, 3, 4.

La production vidéo intense est formatrice : au lieu d'attendre un hypothétique tournage, on pratique. Si les professionnels pouvaient accéder comme ils le désirent à des formations, ils pourraient améliorer sensiblement le niveau de leurs productions.

Le développement du secteur facilite la démocratisation de la production d'images et l'émergence de jeunes cinéastes et techniciens.

## **2.9 Des besoins tous azimuts**

La propension à l'imitation laisse penser qu'une amélioration de la qualité de certains films pourrait profiter à l'ensemble du secteur.

Il serait ainsi primordial de répondre au grand besoin de formation qui manque à tous les niveaux, de la technique à la réalisation.

Les budgets de production étant trop faibles pour assurer un minimum de qualité, leur augmentation reste un facteur essentiel, ce qui suppose de nouvelles stratégies de commercialisation s'il n'y a pas d'aide. L'intégration par le doublage ou le sous-titrage dans un circuit de diffusion africain tout comme l'accès aux télévisions africaines et satellitaires peut apporter un appui apprécié.

Un besoin souvent exprimé par les interlocuteurs de l'évaluation est l'ouverture sur l'extérieur, alors que le pays est resté longtemps enclavé durant vingt ans de dictature militaire. Les deux forums organisés en 2001 et 2002 par l'IPAN en collaboration avec l'ambassade de France et la Nigerian Film Corporation (NFC) ont ainsi été fortement appréciés car ils occasionnaient la venue d'intervenants extérieurs. Les coproductions leur apparaissant comme le meilleur moyen d'ouvrir le financement des films et d'améliorer leur qualité, les contacts avec des producteurs dans cette perspective sont particulièrement recherchés. Les professionnels sont sensibles à l'image du Nigeria à l'étranger et voudraient être davantage présents sur la scène cinématographique internationale, notamment dans les festivals. Ils voudraient également être davantage présents sur l'internet.

L'aide internationale devient un objectif, mais reste encore floue et peu accessible : l'impression domine de devoir faire beaucoup de paperasses sans espoir de succès. Cela supposerait un

soutien technique aux dossiers et leur vérification afin notamment de régler les problèmes de traduction. Le budget du MAE dédié à la traduction est très vite épuisé et un film comme *Les Amazones de l'Afrique*, de Obafemi B. Lasode, réalisateur de *Shango*, un des films yorubas les plus aboutis, a été présenté par la canal de l'ambassade en commission dans une mauvaise traduction, qui ne lui permettait pas d'espérer une décision positive. La décision effectivement négative lui a été cependant signifiée sans explication.

La plupart des interlocuteurs de l'évaluation citent l'investissement dans de meilleurs équipements en numérique comme une condition de leur développement et de l'amélioration de la qualité des films.

Le grand défaut des films restant le son, un besoin général d'amélioration de la technique son est reconnu et exprimé (sont incriminés non seulement les défauts de prise de son au tournage mais aussi la duplication artisanale des cassettes).

## **2.10 Du celluloïd au numérique**

Si le retour à la production de films celluloïd reste une envie (le budget de *Les Amazones de l'Afrique*, de 30 millions de nairas – 1,5 MF, prévoit un tournage en celluloïd, *Shango* a été tourné à la fois en celluloïd et en vidéo mais le budget de plus de 15 millions de nairas n'a pas permis de finaliser la version film), le pragmatisme (fermeture des salles, absence de matériel et de moyen, aucune aide publique) veut que la perspective numérique prime pour tous, comme un moyen d'unifier les deux démarches film et vidéo.

La projection en numérique est une voie d'avenir, d'autant plus que la réouverture de salles de cinéma est une tendance déjà perceptible avec le retour progressif de la sécurité : Nu-Metro construit une série de multiplexes au Nigeria, mais pour n'y passer que des films hollywoodiens (*Harry Potter* a par exemple eu un grand succès dans la nouvelle salle ouverte à Nairobi), parfois sud-africains.

## **2.11 Le piratage reste une difficulté à surmonter**

Le piratage est général. Le réalisateur ghanéen Socrate Safo signale ainsi que les Nigériens vont même jusqu'à pirater les films ghanéens en remplaçant leurs génériques et en incluant des scènes avec leurs propres acteurs pour en assurer la commercialisation !

Le piratage est fait par ceux-là même qui commercialisent : ils ne respectent pas les contrats en imprimant eux-mêmes des jaquettes des cassettes qu'ils distribuent, normalement fournies par les producteurs comme base de calcul des droits versés.

Le piratage est également vif dans les échoppes de vente des vidéos, mais les *marketers* font parfois des descentes musclées pour punir les fauteurs.

Malgré l'importance du réseau télévisuel nigérian (70 chaînes régionales), elles ne représentent pas encore une perspective de financement des films : les films sont soit piratés (programmés sans autorisation ni contrat de diffusion), soit échangés contre un espace-temps publicitaire pour la prochaine production (spot de trois minutes contre un film long-métrage). Le documentaire est absent. Pourtant, le potentiel est énorme.

Il est à noter que la réponse nigériane au piratage consiste surtout à sortir le film de façon massive dans tous les circuits au même moment pour prendre de court les pirates.

## 2.12 La coopération pourrait s'exercer à différents niveaux

Les enjeux principaux sont ainsi :

- l'amélioration de la qualité technique et de l'aspect créatif ;
- faire sauter la barrière entre les zones anglophones et francophones ;
- ouvrir aux films le financement par la diffusion télévisuelle.

Le ministère pourrait agir pour :

- combler le manque de communication sur les aides existantes : le rôle des CCF, seule vitrine effective, semble à cet égard primordial. Ainsi, des affichettes ou dépliants seraient judicieux, les postes ayant du mal à traiter des fichiers word arrivant par e-mail ;
- assurer un vrai suivi des dossiers avant leur départ pour Paris. Une commission de sélection régionale pourrait être envisagée avant transmission ;
- faire le lien avec les autres coopérations comme le Goethe Institut ;
- intégrer le Nigeria dans les actions de formation et soutenir les initiatives locales (le ministère a soutenu différentes initiatives nigérianes de formation, notamment une formation de cameraman télé révélant un niveau de départ des professionnels très insuffisant) ;
- prévoir un assistant technique transversal pour faciliter les contacts entre les centres de formation ;
- développer la formation par internet ;
- soutenir les investissements en matériel numérique ;
- faciliter les échanges avec le milieu professionnel du cinéma africain ;
- faciliter les contacts avec les producteurs français dans la perspective de coproductions ;
- miser sur le soutien aux sociétés désireuses d'améliorer la qualité de leurs productions comme facteur d'entraînement de l'ensemble du secteur ;
- intervenir dans le doublage des films répondant à des critères de qualité pour faciliter leur accès aux télévisions étrangères et à la diffusion internationale des vidéos ;
- soutenir les rencontres entre les journalistes culturels nigériens et ceux des autres pays, notamment à l'occasion des festivals au Nigeria ou ailleurs, et contribuer à la réflexion critique ;
- intégrer les productions nigérianes marquantes aux bases de données internet existantes ou à venir sur les cinémas d'Afrique ;
- soutenir la réalisation et la publication d'études sur les productions nigérianes.

### 3.1 Production au Cameroun

Le Cameroun est caractérisé depuis quelques années par la faible production d'œuvres cinématographiques, et audiovisuelles plus généralement.

Comme pour l'ensemble du secteur culturel, il n'existe plus aucune réelle politique nationale de soutien au secteur cinématographique. Les annonces de mesures ne semblent pas être suivies d'effets. Aucun cinéaste rencontré n'a réussi à avoir accès aux fonds, pourtant parfois officiellement alloués...

La télévision nationale CRTV (Cameroon Radio Television) produit très peu de fictions. La grille des programmes comporte essentiellement des émissions de plateau, des séries extra-africaines et des documentaires (dont certains sont tournés au Cameroun ou en Afrique subsaharienne). La CRTV a pour principale fonction d'être le relais des actions et déplacements gouvernementaux, auprès de la population.

Les cinéastes ont du mal à trouver des financements pour leurs œuvres, phénomène qui est aggravé par l'absence de producteurs professionnels (différents des réalisateurs-producteurs). Les seules sources de financement sont :

- les trois grands bailleurs de fonds (MAE, AIF et UE), qui financent encore principalement des films d'auteur (financements importants mais rares),
- les chaînes de télévisions : CFI et TV5 achètent peu d'œuvres camerounaises (et à des prix ne permettant pas de couvrir les frais engagés pour la réalisation), les chaînes de la sous-région assez rarement et la chaîne nationale vraiment occasionnellement.

### 3.2 Diffusion au Cameroun

Il n'existe pas de distributeur africain au Cameroun. Les plus grandes salles commerciales camerounaises appartiennent au groupe camerounais Fotso et sont gérées par Ciné News Paris et Douala (également propriété du groupe Fotso). Des accords ont été passés avec des distributeurs américains. Quelques films européens sont également programmés. Les films africains sont rarement à l'affiche. La priorité des exploitants est financière. Même pour des manifestations culturelles comme Écrans Noirs, les salles sont louées par les organisateurs du festival.

On compte, hors CCF et Alliances françaises, deux salles à Yaoundé, trois à Douala et une à Bafoussam. Les salles des capitales ont en majorité un grand nombre de sièges (900 en moyenne), ce qui apparaît comme surdimensionné face au nombre quotidien de spectateurs.

Depuis 10 ans, plus des 4/5<sup>e</sup> des salles ont fermé. Elles ont souvent été transformées, principalement en magasins ou lieux de culte. La chute du nombre de spectateurs qui a entraîné la reconversion des salles vers des activités plus lucratives est due principalement à la concurrence :

- de la télévision câblée (6 000 FCFA / mois) qui est présente dans de nombreux foyers de Yaoundé et Douala et
- des projections vidéo (environ 100 FCFA / séance) qui sont présentes dans tous les quartiers de la ville et diffusent des films populaires (kung-fu, films indiens et séries B).

### 3.3 Formation et milieu professionnel

La principale formation aux métiers de l'audiovisuel est l'école de la CRTV, destinée à former les techniciens de la télévision nationale. Toutefois, parmi les personnes issues de cette formation, certaines ont des activités de réalisation privées. Les techniciens du Multi Média Center (structure de l'Archidiocèse de Yaoundé) en sont un exemple.

En 2000, une structure privée, Vidéo Pro a vu le jour (promue par une ONG italienne, l'Union Européenne et l'Archidiocèse de Douala). L'un de ses objectifs est la formation professionnelle aux métiers de l'audiovisuel.

Le CIRTEF (Conseil International des Radios Télévisions d'Expression Française) mène également des actions de formation des professionnels de l'audiovisuel.

En ce qui concerne le secteur cinématographique, les Classes de cinéma de Bassek sont la seule formation pratique, uniquement consacrée aux métiers du cinéma. Une autre formation très généraliste « Arts et spectacles » est dispensée à l'Université de Yaoundé. Les Classes de cinéma, initiées en 1999, sont encore au stade expérimental, notamment en ce qui concerne le programme des enseignements. Les cours dispensés depuis 3 ans ont été fonction des opportunités (financements, professionnels disponibles, etc.) Une première promotion de 15 étudiants a été formée.

La formation cinématographique sur le tas reste difficile au Cameroun, car peu de films sont réalisés.

Les professionnels expérimentés ont peu l'occasion de travailler et se déqualifient rapidement, faute d'activité dans le secteur. Les formations de professionnels sont parfois vaines, car ils ne peuvent mettre en pratique ce qu'ils ont appris. Les jeunes diplômés ont également peu d'occasions de mettre localement en pratique leurs savoir-faire et leur avenir dans le secteur cinématographique est incertain.

# QUESTIONNAIRE DE SYNTHÈSE DIFFUSÉ SUR LA LISTE AFRIQUE-CINÉMA

ANNEXE 4

*Les évaluateurs, en fin d'étude, ont synthétisé quelques questions-clés de l'évaluation sous forme de questions « tranchées » diffusées par mail sur la liste Afrique-cinéma. Sept personnes de la liste ont répondu, dont les réponses sont indiquées ci-dessous (il y a des réponses multiples à certaines questions).*

*Malgré la diversité des professions et origines des répondants, ce « mini-sondage » n'a aucune prétention de représentativité !*

Nous sommes en train de terminer pour le compte du ministère des Affaires étrangères une évaluation de la coopération française en matière de cinéma, portant sur les dernières années. À l'issue de ce travail, plusieurs alternatives se présentent pour la coopération future. Nous serions heureux d'avoir votre opinion et commentaires quant à ces alternatives. Elles sont éventuellement un peu provocatrices, en tout cas énoncées pour vous appeler à réagir spontanément.

Vous pouvez répondre comme vous voulez : soit directement à nous (mails en fin de message), soit sur la liste (en répondant à ce message) pour participer au débat que cela peut générer. Merci pour votre collaboration !

## **1- Pour faire croître la production en Afrique francophone, il serait préférable de financer la réalisation de :**

- 1a- court-métrages (*choisi 4 fois*),
- 1b- documentaires (*choisi 4 fois*),
- 1c- séries (*choisi 5 fois*).

## **2- En matière de formation et de compétences, les principaux manques en Afrique francophone portent sur :**

- 2a- les techniques de tournage,
- 2b- les techniques de post-production (*choisi 2 fois*),
- 2c- l'écriture (*choisi 2 fois*),
- 2d- le métier de producteur (*choisi 4 fois*).

## **3- On regrette souvent que beaucoup de films africains ne trouvent pas leur public. Quelle interprétation vous paraît la plus juste ?**

- 3a- Ils sont destinés à un public cinéphile international et il est donc normal qu'ils soient vus par peu de monde en Afrique (*choisi 2 fois*).
- 3b- Le public africain les regarderait volontiers, mais ils sont peu distribués en Afrique (*choisi 4 fois*).
- 3c- Ils ont en réalité un succès public important au regard de leur coût de production.

**4- Ce qui peut le plus attirer un grand nombre de spectateurs africains dans les salles ou les vidéoclubs, c'est :**

- 4a- la réputation des acteurs et actrices (*choisi 3 fois*),
- 4b- la beauté des images et de la musique,
- 4c- que le film parle de la vie quotidienne de chacun (*choisi 3 fois*),
- 4d- la notoriété du cinéaste,
- 4e- des images tentantes, comme du sexe ou de la violence,
- 4f- que l'on parle du film dans les médias et dans la rue (*choisi 5 fois*).

**5- Avec un même budget, que faudrait-il choisir parmi les types de formations suivantes ?**

- 5a- formation *via* internet de 100 jeunes de 15 à 22 ans de différents pays à l'écriture de scénarii (*choisi 1 fois*),
- 5b- stage intensif d'un mois dans une école de cinéma européenne réputée, pour 10 cinéastes ayant une expérience de la vidéo (*choisi 1 fois*),
- 5c- confection sur un an d'un film-école par 20 stagiaires d'un pays d'Afrique, avec 4 interventions d'une semaine d'un professionnel étranger aux étapes clés (*choisi 2 fois*),
- 5d- stage d'un mois dans un pays d'Afrique pour 30 personnes sur une technique précise comme le montage numérique, la photo, ou la prise de son (*choisi 4 fois*).

**6- Ce qui manque le plus au cinéma africain, c'est :**

- 6a- des salles en bon état (*choisi 4 fois*),
- 6b- le financement pour tourner des films (*choisi 2 fois*),
- 6c- de l'enthousiasme de la jeune génération pour le cinéma,
- 6d- les compétences pour maîtriser un projet de long-métrage (*choisi 2 fois*).

**7- Au sujet des commissions qui donnent les aides à la production chez différents bailleurs, s'il fallait choisir entre les modes de fonctionnement suivants, lequel adopter ?**

- 7a- Sélectionner avec impartialité sur des critères formels, même si ceux-ci donnent une idée incertaine de la valeur future du film (*choisi 1 fois*).
- 7b- Fonctionner par relations et par reconnaissance mutuelle, ce qui donne une certaine sécurité sur l'usage futur des fonds<sup>129</sup>.
- 7c- Faire une large publicité sur leur fonctionnement, quitte à être noyées sous les projets peu intéressants (*choisi 3 fois*).
- 7d- Privilégier le sentiment des lecteurs quant à la valeur artistique des scénarii, quitte à reposer sur leur subjectivité (*choisi 1 fois*).
- 7e- Estimer le succès public et la rentabilité de chaque projet, au risque de favoriser une production « bas de gamme » (*choisi 3 fois*).

<sup>129</sup> Choisi 0 fois : à la relecture, cette réponse a certainement été desservie par sa formulation puisque, contrairement aux autres, elle présentait le contre-argument d'abord et l'argument ensuite.

### I. En France

Jean-Claude Crépeau, AIF  
Joëlle Guénier Amsallem, EuropeAid  
Xavier Merlin, Jacqueline Ada et leurs collègues, CNC / DAEI  
Dominique Wallon, ancien directeur du CNC, fondateur d'Écrans Nord-Sud  
Christian Boudier, MAE / DATC  
Jacques Szalay, MAE / DATC  
Yves Bourguignon, MAE / DATC  
Aude Bourhis, ex-Bureau de la Coopération cinématographique du MAE (par téléphone)  
Michel Montfort, ex-MAE / DATC  
Marguerite Hitier, MAE / DATC  
Valérie Mouroux, MAE / DATC, auparavant déléguée générale d'Écrans Nord-Sud  
Jacqueline Chapotel et Elyane Daniel, MAE / DATC  
Jean-Philippe Cros, EICAR  
Francis Fourcou, ACT Formation (par téléphone)  
Patrick Montigon, Bernard Courtade, Olivier Mergault, Christine Buresi et Christine Nee, INA Formation  
Gérard Moreau, Cinémas d'Afrique - festival d'Angers  
Marc Nicolas, FEMIS  
Aïcha Kherroubi, FEMIS (par téléphone)  
François Sauvagnargues, Unité Fictions ARTE  
Jean-Philippe Art, CFI / TV5  
Andrée Davanture, monteuse, association Atria  
Jean-Pierre Garcia, festival d'Amiens, Le Film Africain  
Gaston Kaboré, Cinécom, réalisateur et producteur  
Flora Gomes, Khal Torabully, réalisateurs  
Claude Gilazeau (Films de la Lanterne) et Thierry Lenouvel (Ciné Sud Promotion), producteurs  
Pascal Privet, festival de Manosque  
Michèle Borghi, ENS Louis Lumière (communication par mail)  
Malek Ali-Yahia, CFAO

### À Cannes :

Augustin Dahouët-Boigny, exploitant et distributeur RCI  
Patricia Mouné, Ecrans Noirs, Cameroun  
Youssef Coulibaly, directeur du CNPC, Mali  
Fidel Dieme, Récidak, Dakar  
Cheick Doukouré, réalisateur, Guinée  
Sadik Balewa, réalisateur, Nigeria

## 2. Sur place dans les pays du Sud

### Au Burkina Faso

Gaston Kaboré, producteur-réalisateur, et Bertrand Kaboré, producteur, Cinécom  
Sékou Traoré, producteur-réalisateur, Dani Kouyaté, réalisateur, Missa Hébié, réalisateur, Sahélis  
Ernest Gambéré, Barthélémy Dédé, Sanata Tahita, Joanny Ouedraogo, Sonacib  
Frank Alain Kaboré et Souleymane Napon, Ciné Neerwaya  
Baba Hama, FESPACO  
Stanislas Meda, DCN  
Constant Simporé, Lydie Attiron et Roch Tran, DCN / PROFIS  
Lézin Didier Zongo, ORTB.

### Au Cameroun

Ghislain Mérat, directeur du CCF de Yaoundé  
Patrick Garrone, attaché culturel - SCAC de Yaoundé  
Jean-Claude Crépeau, Agence intergouvernementale de la francophonie  
Salomé Manga, directrice du Développement de la cinématographie et des productions audiovisuelles - ministère de la Culture camerounais  
Fouba Tonyama, CRTV - directeur adjoint des programmes  
Mérime Padja, directeur de la revue Sud Plateau, membre du ciné-club Gérard Essomba  
Cyrille Masso, réalisateur producteur, responsable association des jeunes cinéastes du Cameroun « *the beacon club* »  
Bassek ba Kobhio, réalisateur - producteur « Terre Africaine » - organisateur « Écrans Noirs » et « Classes de Cinéma »  
Daniel Onana, artiste - réalisateur  
François-Xavier Nkoa, réalisateur producteur  
Rémi Atangana, réalisateur producteur, organisateur du FESTEL  
Abbé Stéphane, Multi Média Center  
Denis Joël Ebanga, jeune scénariste  
Narcisse Mbarga, élève des Classes de cinéma  
David Ndachi Tagné, correspondant RFI-AFP, journaliste à Cameroon Tribune - président du Club de Recherche et d'Action Culturelle (CRAC)

## **Au Nigeria**

*Réalisateurs* : Tunde Kelani, Femi Lasode, Sadik Balewa déjà rencontré à Cannes, Odion Agboh

*Producteurs* : Mahmoud Ali-Balogun, Tunde Kelani et Femi Lasode sont également producteurs, de même que Mahmoud est également réalisateur.

*Distributeur (marketer)* : Chris Eriobu / Infinity

*journalistes / critiques* : Jahman Oladeyo Anikulapo (Arts Editor of The Guardian) et Steve Ayorinde (idem pour The Comet), ainsi que Makinde Adeniran (journaliste et dramaturge proche de Wole Soyinka et impliqué dans la home video).

David Hivet (MAE).

Le forum a été l'occasion d'intéressantes confrontations et échanges, tant individuels qu'en plénière.

## **Au Sénégal**

Patrick Devautour, attaché audiovisuel

Khalilou Ndiaye, exploitant, distributeur, animateur du festival Images et vie

Pape Samba Ndiaye, programmateur et gérant du cinéma U3.

Jo Gaye Ramaka, réalisateur (Karmen)

Jean-Claude Thoré, directeur du CCF

Mme Mbaye d'Erneville, revue Ciné Culture Afrique (soutenue par la Coopé pour le premier numéro, plus après) et ancienne animatrice des Recidak et son fils Ousmane William Mbaye, réalisateur et animateur des Recidak.

Assane Diagne, réalisateur

Cheick Tidiane Ndiaye, producteur de films documentaires

Bouna Medoune Seye, réalisateur.

Waati et Yeelen de Souleymane Cissé  
Yaaba, Le Cri du Cœur et Tilai d'Idrissa Ouedraogo.  
Haramuya de Drissa Touré  
Le Grand Blanc de Lambaréné et La Reine Blanche (doc.) de Bassek Ba Kobhio  
L'Homme sur les Quais et Lumumba de Raoul Peck  
Un certain matin de Fanta Regina Nacro  
Sia, le rêve du python de Dani Kouyaté  
Buud Yam de Gaston Kaboré  
Yellow Card de John Riber  
TGV de Moussa Touré  
Dolé d'Imunga Ivanga  
Djib et Barbecue Pejo de Jean Odoutan  
Chef de Jean-Marie Teno  
Faat Kiné d'Ousmane Sembene  
Au nom du Christ et Adanggaman de Roger Gnoan M'Bala  
Rue Princesse, Couleur café et Bal Poussière d'Henri Duparc  
Mobutu, roi du Zaïre de Thierry Michel  
Nef, Coumba et Kiné d'Assane Diagne  
Almodou d'Amadou Thior  
Taafé fanga d'Adama Drabo  
Essaïda de Mohamed Zran  
Saworoïde de Tunde Kelani  
Tableau Ferraille de Moussa Sene Absa  
Little Senegal de Rachid Bouchareb  
Nha Fala de Flora Gomes  
Abouna de Mahamat Saleh Haroun  
Yelega 1 et 2 de Mamo Cissé  
Guimba et La Genèse de Cheick Oumar Sissoko  
Twins of the Rainforest d'Odion P. Agboh  
Living in bondage de Chris Obi Rapu  
Les Amazones de l'Afrique et Shango d'Obafemi B. Lasode

**Frédéric Lefebvre-Naré**, directeur associé d'evalua, est ingénieur de formation (X, ENPC, CESS en économétrie de l'ENSAÉ). Il a été directeur scientifique d'instituts de sondage, Démoscopie puis Médiamétrie.

Il a participé en 1998, avec d'autres anciens volontaires ou coopérants au Burkina Faso dont Christian Hugues, à la création du cabinet evalua, spécialisé sur l'évaluation des interventions publiques au Nord comme au Sud. Les précédentes évaluations publiées par le MAE / DGCID et auxquelles il a contribué, portent sur la coopération de la France avec le Niger, et sur le dispositif de crédits déconcentrés « Fonds social de développement ».

**Olivier Barlet** est rédacteur en chef et rédacteur de la rubrique cinéma de la revue mensuelle *Africultures* (diffusion L'Harmattan). Il est également journaliste et critique de cinéma pour le compte d'autres magazines ; traducteur, écrivain et conférencier depuis 1990 ; directeur aux Editions L'Harmattan de la collection *Images plurielles* (cinéma, théâtre, audiovisuel) depuis 1996 et de la collection *La Bibliothèque d'Africultures* (cultures africaines) depuis 1999.

Il est titulaire du Diplôme de l'Ecole européenne des Affaires - E.A.P. en 1976, (études en alternance à Paris, Londres et Düsseldorf avec thèse de diplôme en théorie des organisations *Organisation et objectifs des centres socio-culturels en Allemagne, Grande-Bretagne et France - étude comparée*), et du Diplom Kaufmann.

**Lucie Pothin**, chargée d'études à evalua, est titulaire du diplôme de l'Institut d'Etudes Politiques de Lyon, complété par une année d'études à Francfort (Allemagne). Elle possède également le DESS en évaluation de projets de l'Institut d'Étude du Développement Economique et Social (IEDES - Paris1 Panthéon-Sorbonne).

**Yamlaneda A. M. Paulin Yameogo**, consultant, est conseil en communication à Ouagadougou (Burkina Faso), fondateur de l'Agence Nouvel Horizon, depuis le 1er octobre 2001. Il a auparavant créé (mai 1999) l'hebdomadaire indépendant d'informations générales San Finna, qu'il a dirigé jusqu'à l'été 2001, puis le mensuel Wattitingol. D'octobre 1996 à février 2000, Paulin Yameogo a été chef du service clientèle, et responsable des agents commerciaux dans le groupe d'agences de communications ZAMA Publicité à Ouagadougou (n°1 national).

## TITRES PARUS DANS LA SÉRIE "ÉVALUATIONS"

1	La coopération française et les entreprises en Afrique subsaharienne	1989
2	L'aide française au Burkina Faso	1989
3	Le programme des volontaires européens de développement -Evaluation de la phase pilote (1986-1988)	1989
4	L'aide française à l'île Maurice (1979-1989)	1990
5	Les centres culturels français en Afrique - Evaluation de l'action des CCF dans les pays du Champ	1991
6	L'école nationale supérieure des industries agro-alimentaires du Cameroun (ENSIAAC) Dix ans de coopération en matière de formation technique supérieure	1991
7	Les coopératives d'anciens combattants de Guinée-Bissau - Evaluation de l'aide publique française	1992
8	Faune sauvage africaine. Bilan 1980-1990 - Recommandations et stratégie des actions de la coopération française	1992
9	Le système douanier automatisé (SYDONIA) - Evaluation de l'aide française à la mise en place et au développement du programme SYDONIA	1992
10	Le comité interafricain d'études hydrauliques (CIEH) - Evaluation de l'aide publique française (1981-1990)	1992
11	La politique des bourses - Evaluation de l'aide publique française (1979-1988)	1993
12	La reconversion des agents de la fonction publique en Guinée - Evaluation de l'aide française (1986-1992)	1993
13	L'association française des volontaires du progrès (AFVP) - Evaluation d'actions financées sur crédits FAC entre 1980 et 1990	1993
14	L'appui dans les secteurs du plan et des statistiques - Evaluation de la politique française (1975-1990)	1993
15	L'appui aux formations dans le secteur BTP - Evaluation de la politique française (1984-1992)	1993
16	L'appui au système éducatif tchadien - Evaluation du projet (1983-1992)	1993
17	Les opérations villages-centres au Congo : Mindouli et Lékana - Evaluation de l'aide française (1982-1992)	1994
18	L'appui dans le domaine du livre et de l'écrit - Evaluation de l'aide publique française (1980-1992)	1994
19	Les administrations mauritaniennes des finances et du plan - Evaluation de l'aide française (1979-1991)	1994
20	Les réseaux de développement - Evaluation de leur utilisation par le ministère de la Coopération (1982-1992)	1994
21	La politique du ministère en faveur de la coopération décentralisée Evaluation de la coopération française (1982-1992)	1994
22	La politique des crédits déconcentrés d'intervention - Evaluation de la politique française (1988-1993)	1994
23	L'appui à la télévision en Afrique subsaharienne - Evaluation de l'aide française (1975-1991)	1994
24	L'appui au développement urbain et à la gestion locale au Bénin et à Madagascar Evaluation de l'aide française (1982-1994)	1995
25	La navigation aérienne et les activités aéroportuaires en Afrique subsaharienne et dans l'Océan indien Evaluation de l'aide française (1975-1992)	1995
26	Le volontariat français dans les pays en développement - Evaluation 1988- 1994	1995
27	Processus de privatisation en santé animale - A partir des études de cas : Burkina Faso, Guinée, Niger et République Centrafricaine	1996
28	Evaluation du projet d'appui à la décentralisation et au développement urbain au Sénégal - Evaluation 1992-1995	1996
29	Conséquences de la suspension de la coopération - Evaluation à partir des cas du Togo, du Zaïre et d'Haïti	1996
30	La dimension "environnement" dans les politiques et les projets du ministère de la Coopération - Evaluation de la politique française (1972-1995)	1996
31	Réseau d'appui documentaire agricole "AGRIDOC"	1997
32	Les projets de quartiers et formulation d'éléments de réflexion pour l'élaboration d'une stratégie	1997
33	La coopération documentaire - Evaluation rétrospective des orientations et des activités de 1985 à 1995. Etudes de cas : Madagascar, Mali, Niger	1997

34	Etude de synthèse d'évaluations de l'action des ONG (4 études de cas)	1997
35	Evaluation rétrospective des programmes d'appui aux administrations financières et économiques (PAAFIE) Cas du Bénin, du Cameroun et de la Côte d'Ivoire - Synthèse	1998
36	Evaluation de la mobilisation de l'expertise externe en développement du ministère de la Coopération.	1998
37	Evaluation du programme mobilisateur "Femmes et développement"	1998
H.C.	Evaluations. Résumés et suivi des recommandations	1998
38	Evaluation rétrospective des FAC d'intérêt général (91, 93, 95) consacrés à l'appui à la politique sectorielle en éducation formation - Rapport final	1998
39	L'évaluation de la politique française d'aide dans le secteur minier	1998
40	Evaluation de l'aide française dans le secteur hospitalier - Afrique subsaharienne et Madagascar (1987-1996)	1999
41	Evaluation de la politique française d'aide dans le secteur Jeunesse et Sports - Evaluation de la politique française de Coopération dans les pays de l'ancien champ (1980-1997)	1999
42	Evaluation du programme CAMPUS - Coopération avec l'Afrique et Madagascar pour la promotion universitaire et scientifique (1986-1998)	2000
43	Evaluation avec les partenaires multilatéraux - Cofinancements du ministère de la Coopération (1990-1997)	2000
44	Evaluation de la coopération française dans le secteur santé au Cambodge	2000
45	Evaluation des systèmes financiers décentralisés (SFD) - Synthèse	2000
46	Evaluation du projet ARCHES - Appui aux enseignement sur la contextualisation et l'harmonisation des enseignements secondaires	2000
47	Projet Santé Abidjan - Evaluation des formations sanitaires urbaines à base communautaire, FSU-Com (1993-1999)	2000
48	Evaluation du F3E - Fonds pour la promotion des études préalables, des études transversales et des évaluations	2001
49	Evaluation des actions de l'aide française dans le secteur agricole et l'environnement à Madagascar	2001
50	Evaluation du programme développement local et migration au Mali et au Sénégal (1990-1997)	2001
51	Evaluation des programmes de lutte contre le VIH/SIDA (1987-1997) - [2 volumes] I rapport principal - II Annexes	2001
52	Evaluation des programmes prioritaires Palestine et Viêt-nam	2001
53	Evaluation de la formation des personnels de santé en Afrique subsaharienne et à Madagascar de 1987 à 1998	2001
54	Etudier en français en Europe centrale et orientale - Evaluation des filières universitaires francophones	2001
55	Evaluation d'actions de coopération franco-marocaines pour la recherche scientifique. Programmes d'actions intégrées (PAI)	2001
56	Evaluation du pôle régional de recherche appliquée au développement des savanes d'Afrique centrale (Prasac) du Coraf (1998-2001)	2001
57	Evaluation de la coopération télévisuelle en Afrique subsaharienne (1995-2000)	2001
58	Rapprocher les jeunes du Sud et du Nord – Evaluation de "Ville.Vie.Vacances-Solidarité internationale" et de "Jeunesse-Solidarité internationale"	2002
59	Évaluation de l'aide française dans le secteur pharmaceutique - Afrique subsaharienne et Madagascar (1994-2001)	2003
60	Culture et langue française en Amérique centrale - Evaluation rétrospective de la coopération menée par la France entre 1996 et 2001, dans les domaines culturel et linguistique et éducatif avec le Costa Rica, le Guatemala, le Honduras, le Nicaragua, le Panama et le Salvador	2003
61	Fonds social de développement – Evaluation du dispositif de crédits déconcentrés (1996-2001)	2003
62	Festival international des francophonies en Limousin	2003
63	Évaluation de la coopération française dans le secteur santé au Gabon	2003
64	Appui à la professionnalisation des opérateurs culturels du continent africain	2003
65	Évaluation de la coopération décentralisée franco-malienne	2003
66	Évaluation des appuis de la France et de la Communauté européenne aux écoles africaines de statistique	2003
67	Soutenir le cinéma des pays du Sud	2003