L'INDUSTRIE DU CINÉMA EN AFRIQUE

Introduction thématique

Claude Forest

De Boeck Supérieur | « *Afrique contemporaine* »

2011/2 n° 238 | pages 59 à 73

ISSN 0002-0478

ISBN 9782804166694

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2011-2-page-59.htm>

Pour citer cet article :

Claude Forest, « L'industrie du cinéma en Afrique. Introduction thématique », *Afrique contemporaine* 2011/2 (n° 238), p. 59-73.

DOI 10.3917/afco.238.0059

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

© De Boeck Supérieur. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

L'industrie du cinéma en Afrique

Introduction thématique

Claude Forest

Si quelques pays du continent africain sont des exceptions dans l'industrie du cinéma en Afrique, sans pour autant pouvoir devenir des modèles pour contrer la fermeture massive des salles et l'anomie de la production, il n'est pas certain que la numérisation contemporaine de la filière aide à surmonter radicalement les difficultés structurelles. Au-delà des discours convenus d'apitoiement ou de déploration, il faut analyser ces symptômes aux multiples causes, à commencer par les attentes et comportements des publics, mais aussi de les ramener aux dysfonctionnements politiques et économiques plus larges qui gangrènent une majorité de ces pays et empêchent la structuration pérenne d'une industrie culturelle.

Mots clés : Économie du cinéma – Industrie cinématographique – Salles de cinéma – Production – Distribution – Exploitation – Piratage – Régulation du marché

L'industrie du cinéma est un sujet peu traité en général, et de manière rarissime dans le cas de l'Afrique. Au nom d'un intérêt prévalent et plus légitime pour l'art, il convient souvent de ne parler que des aspects créatifs et culturels en oubliant les entreprises de la filière qui ont permis l'émergence, la mise en œuvre, puis la diffusion de cet art. Les liens d'interdépendance entre la création cinématographique et son industrie sont pourtant consubstantiels à leur existence, l'une ne pouvant durablement exister sans l'autre. L'Afrique subsaharienne contemporaine en offre une probante illustration. Tant pour des motifs de valorisation symbolique nationale que d'outil convoqué pour attester d'une autonomie culturelle, les films et leurs réalisateurs, à travers recensements et analyses, ont fait l'objet de l'essentiel des publications d'ouvrages (Boughedir, 1987 ; Lazare, Simon, 1999 ; Armes, 2008) et de sites Internet¹. Or, depuis près de deux décennies, la production cinématographique des pays africains s'est effondrée, disparaissant même totalement dans certaines nations, malgré les efforts de festivals régionaux

Claude Forest est maître de conférences habilité à diriger des recherches à l'université Paris-3/Sorbonne Nouvelle. Spécialiste en

économie du cinéma et de l'audiovisuel, il a notamment publié : *L'Argent du cinéma* (Belin, 2001), *Économies contemporaines en*

Europe (CNRS, 2002), *Quel film voir ? Pour une socio-économie de la demande* (Presses universitaires du Septentrion, 2010).

et internationaux destinés à la promouvoir – Les Écrans noirs depuis 1996 au Cameroun ou le Fespaco de Ouagadougou au Burkina Faso qui a tenu sa 22^e édition en 2011 – qui tentent de soutenir le cinéma et le marché du film africains sur ce continent.

Notre position est de dire qu'il n'y a pas de marché sans marchands et il ne peut y avoir de marchands sans chalands. La crise de la production s'est opérée avec la fermeture des salles de cinéma et de nombreux pays n'en recensent plus aucune sur leur territoire. Si le marché primaire du cinéma, celui des salles, est resté monopolistique dans la diffusion d'images animées pendant un demi-siècle, partout dans le monde il représente une part minoritaire du marché du film derrière les autres formes d'amortissement : location et vente de vidéo/DVD, mais surtout les chaînes de télévision (en clair ou à péage), les plateformes de VOD, Internet ou la téléphonie mobile.

De faible valeur économique, la salle de cinéma – quelle que soit sa taille ou son organisation comme sa gestion – reste tout de même une instance de forte valorisation symbolique, en tant que lieu originel et unique de consommation collective durant un demi-siècle. Avec des importances variables selon les époques et les nations, elle constitue partout dans le monde le point de départ de la chronologie des médias – ordre de diffusion du film sur ses différents supports – et également la source de la remontée de recettes. L'argent que le spectateur verse au guichet sert à faire vivre la salle et son personnel – voire indirectement un ensemble de commerces qui lui sont adjacents – mais aussi celui qui a commercialisé le film, le distributeur, ce dernier en reversant à son tour, proportionnellement, une partie au producteur afin de rémunérer son travail et celui de l'équipe du film, et lui permettre de financer de nouvelles œuvres. Que la source se tarisse, ou que cette remontée soit interrompue, et c'est l'ensemble de la filière qui se voit menacée. Or, au contraire des autres continents, ces deux phénomènes s'observent conjointement en Afrique, aboutissant à une anomie quasiment généralisée pour le cinéma au début du *xxi^e* siècle.

Un demi-siècle après l'accession à l'indépendance des pays d'Afrique noire et l'autonomie presque simultanée (1963) de la production cinématographique africaine, le constat est cruel. À ce jour, aucun État n'a réussi à asseoir une véritable politique de développement de l'industrie cinématographique, malgré de nombreuses déclarations d'intention et quelques tentatives, telle encore, en 2006, l'annonce par le gouvernement sud-africain, l'Union africaine, la Fepaci et le Nouveau partenariat pour le développement de l'Afrique (Nepad)

1. En plus des sites des pays concernés, des institutions publiques (Commission européenne, Nations unies, Unesco) ou des festivals et revues cinéphiles, on peut citer *Africiné* (www.africine.org) ou *Africultures* (www.africultures.com) qui portent régulièrement leur

attention sur la promotion des films africains.

2. En Afrique du Sud, Ster Kinekor dispose en 2010 de 418 écrans (58 complexes, 60 000 fauteuils) avec une part de marché de 65 % pour dix-sept millions de tickets vendus. Sa présence s'étend également en Namibie, au Zimbabwe

et en Zambie. Décidant l'an passé de s'implanter à l'Île Maurice, il construit un complexe de six écrans avec 3D à Port-Louis.

3. En 2009, NU Metro a équipé le premier complexe d'Afrique en projection entièrement numérique au palais de l'empereur à Johannesburg.

Quels comportements des publics du cinéma ?

Il n'existe pas « un » mais « des » publics (Ethis, 2009), dont il est possible d'analyser sommairement les comportements selon plusieurs critères. Le premier est l'âge. On observe que la demande est différente et évolue au cours du vieillissement biologique, tant en rythme de sortie qu'en genre de films demandés. Dans les pays où elles sont disponibles, les statistiques révèlent que le public délaisse le cinéma en vieillissant, et que pour aller au cinéma à l'âge adulte, il faut être allé au cinéma dès l'enfance ou l'adolescence. Le deuxième critère important est le niveau de revenu et d'éducation (Lahire, 2006 ; Donnat, 2009). Plus les populations sont riches et disposent d'un capital culturel et intellectuel élevé, plus elles vont au cinéma. En Afrique, comme sur tous les continents, les sociologies les plus favorables au cinéma national sont toujours les plus favorisées (cf. la contribution dans ce numéro de N.A. Baylili pour les exemples de fréquentation des films africains au Burkina Faso). Et il en va de même pour les modes actuels de consommation collective des images sur VHS ou VCD (Marsfield et van Oosterhout, 2007). Le troisième critère est le mode et la zone d'habitat, particulièrement corrélé à l'offre : plus la ville est importante, plus la probabilité d'avoir des salles de cinéma l'est également, donc des spectateurs aussi, et réciproquement, le lien étant systémique. Les quelques salles survivantes en Afrique sont toutes implantées dans les plus grandes villes, voire seulement dans la capitale (comme au Cameroun jusque 2009, en Côte d'Ivoire pour quatre sur cinq, au Kenya où le tiers du parc se situe à Nairobi, au Tchad où l'unique salle du pays vient de rouvrir en 2011). Le cas s'observe à chaque fois pour les multiplexes tels les Mégarama au Maroc, ou Ster Kinekor² et ses concurrents en Afrique du Sud³.

Dans la plupart des pays africains, la désertification des salles a débuté par les plus petites villes, accroissant progressivement l'étendue géographique de l'absence d'offre disponible pour la population locale, phénomène qui a pu concerner des régions entières, puis des pays complets. Il ne faut cependant pas se tromper dans l'identification des causes et de leurs conséquences : partout, c'est bien la contagion d'une pratique sociale, la sortie au cinéma, qui fait croître l'offre de salles et, inversement, c'est le passage sous un certain seuil de la fréquentation qui les fait fermer, et non l'inverse. Toutefois, il est évident que l'absence durable d'une offre aboutit au tarissement d'une demande, fût-elle marginale ou déclinante, rendant délicat un rebond éventuel.

de donner une nouvelle dynamique à l'industrie du cinéma en « reprenant les recommandations définies en 1982 au colloque de Niamey et en créant au sein de l'Union africaine une commission technique chargée du développement de l'industrie cinématographique en Afrique » (Mahamane Ilbo, 2011). Sans pouvoir se livrer à une étude exhaustive de toutes les situations contrastées qui se rencontrent sur ce grand continent, les contributions qui composent ce dossier se proposent d'apporter un éclairage précis pour approfondir localement – au

Burkina Faso, au Cameroun, au Nigeria et en Afrique du Sud notamment – certains aspects d'un panorama de la situation des filières cinématographiques africaines. Si les plaintes sont nombreuses face aux difficultés de la production cinématographique ou à la fermeture des salles, une analyse des causes qui ont mené à cette situation et un état des lieux de cette industrie constitue un préalable indispensable à l'éventuelle adoption de remèdes appropriés.

Quelle demande pour le cinéma en Afrique ?

Tandis que, hors la quasi-totalité des pays d'Afrique, la fréquentation en salles est remontée dans le monde entier depuis le milieu des années 1990, il faut rappeler que pendant quarante ans une forte baisse avait restructuré la filière qui s'était progressivement adaptée aux modifications des comportements des spectateurs. En Occident, le rythme de fréquentation se ralentit pour la totalité de la population, mais de manière encore plus sensible chez certaines classes sociales à faible capital économique et culturel. Des facteurs économiques simples l'expliquent : l'accroissement des dépenses pour les biens de consommations durables, l'affectation d'un budget temps à d'autres pratiques. L'analyse diffère selon les continents et les pays. Depuis vingt ans, l'Afrique subsaharienne connaît une évolution contraire au reste du monde pour une série de motifs d'ordre politique, social et économique qui affectent les populations, auxquels se surajoute un accroissement des offres extra-sectorielles.

Il faut relever la concordance de certains facteurs largement défavorables aux spectacles, dont ceux en salle. Parmi eux, on trouve tout d'abord la baisse et la précarité des revenus, l'effet d'une urbanisation croissante attirant une population à très faible pouvoir d'achat, au fort taux de chômage, qui affecte à la fois les ressources disponibles puis leur orientation, la sortie au cinéma ayant pu matériellement devenir superflue voire impossible (Messanga Obama, 1998). Sont également exclues de larges zones géographiques et couches de la population où la simple lutte pour la survie alimentaire, ou contre les maladies mortelles ou invalidantes, constitue la préoccupation quotidienne.

Pour la partie plus favorisée de la population, la précarité économique dominante a considérablement contraint le budget temps, soit par une recherche permanente de travail ou de revenu, soit, plus fréquemment, par l'obligation de multiplier les « petits boulots », les occupations extraprofessionnelles pour ceux qui ont un emploi officiel qui leur procure insuffisamment de revenus, tel le retard chronique de paiement des fonctionnaires qui doivent se « débrouiller ». La multiplication et le cumul des emplois partiels ont considérablement augmenté la charge qui pèse sur ceux qui en occupent un seul, la solidarité familiale pouvant encore s'entendre en Afrique centrale en un sens très étendu et

4. Le Video Compact Disc, dit VCD, est un format numérique de stockage vidéo sur disque compact apparu en 1993. Il peut être lu sur un ordinateur

personnel comme sur la plupart des lecteurs DVD. De basse qualité, la résolution du VCD est de 352 × 288 pixels en norme PAL, soit

entre le quart et la moitié de la résolution d'un téléviseur.

sur des effectifs importants de sept à dix personnes (Boyomo Assala, 1997), diminuant d'autant les revenus unitaires et le temps disponible pour celui qui en a la responsabilité.

Par ailleurs, la concentration urbaine a accru la taille des agglomérations et les distances à parcourir pour se rendre d'un lieu à un autre, le travail pouvant être fortement distant du domicile, lui-même de plus en plus rarement situé à proximité des lieux de distraction, historiquement implantés dans le cœur de la ville puisque souvent construits à l'époque de la colonisation ou immédiatement après. À ces éloignements géographiques s'ajoute l'insécurité qui, dans de nombreuses villes ou régions, va au-delà de la petite délinquance pour prendre la forme d'utilisation d'armes à feu, du petit banditisme à la création de zones contrôlées par des « factions claniques » ou (para)militaires, en sus des conflits armés durables et récurrents.

Enfin, freins à la sortie cinématographiques, certains codes moraux ou croyances religieuses contraignent certaines catégories de la population (les femmes ou les jeunes). La sortie en général, cinématographique en particulier, peut être apparentée à une vie dissolue ou délinquante. Le développement de plusieurs sectes et confessions religieuses (témoins de Jéhovah, certains pentecôtistes et intégristes musulmans) s'appuie sur l'interdiction de nombreuses pratiques « pécheresses » dont le cinéma fait partie.

Le développement d'une concurrence extra-sectorielle. Le retard économique global de la plus grande partie du continent africain, la longue dépendance protectrice directe ou indirecte vis-à-vis des métropoles durant une période très allongée, la moindre importance culturelle, industrielle et économique accordée historiquement à la filière cinématographique, tous ces éléments ont différé, mais également concentré dans le temps, le choc de la diffusion des moyens audiovisuels et des nouvelles technologies de l'information. Pour tous les pays, l'impact des télévisions sur la fréquentation cinématographique n'est plus à rappeler (Bonnell, 2006). Il a néanmoins été accru dans de nombreux pays africains par leur diffusion plus tardive, mais accélérée, avec les récentes technologies de diffusion satellitaires et numériques qui amplifient les choix de programmes possibles et leur accessibilité dans toutes les zones du territoire, au contraire de la simple couverture terrestre hertzienne. En Afrique australe, le développement de la radio n'est pas non plus à négliger pour une partie plus défavorisée de la population. Elle permet de pratiquer une écoute souvent collective ou partagée.

Les vidéoclubs et la VOD (vidéo à la demande) ont pu aussi jouer un rôle défavorable, toutefois négligeable au regard de la révolution du numérique qui a permis l'inscription des films sur DVD, mais surtout sur VCD. Ce standard⁴, peu commercialisé en Europe où il est réservé aux copies privées, en raison de son faible coût, de ses facilités et rapidité de duplication, a constitué le format de base du piratage organisé et de la duplication illégale, en Afrique comme dans certains pays d'Asie. Vendus en grande quantité sur tous les marchés et

tous les trottoirs des villes, la facilité d'accès physique et le faible coût ont largement séduit toutes les couches de la population qui a amplifié et généralisé une pratique « VCDphile », alimentée massivement par toutes les productions piratées, étrangères la plupart du temps, tant américaine qu'indienne, mais également nigériane (Barrot, 2008).

D'autres mutations s'annoncent avec, notamment, les enjeux d'Internet ou de la numérisation généralisée des films. Pourtant, si l'accès des films à domicile, aujourd'hui, est largement répandu, favorisé et quasiment gratuit, une question se pose aux professionnels : comment faire sortir le spectateur et le faire payer pour aller voir autre chose ? Cela relève de la responsabilité des acteurs de la filière, car pour toute l'industrie l'objectif est de faire pratiquer une activité à l'extérieur.

Expériences et non transposabilité des situations occidentales

Pour répondre à la chute de fréquentation des salles, à la fin des années 1960, les exploitants des nations industrialisées ont d'abord cherché à alléger leurs charges, initiant le développement des complexes cinématographiques, deuxième génération de salles qui se substituèrent massivement mais progressivement aux mono-écrans. Les transformations permettaient d'économiser sur les salaires (un seul projectionniste, une seule caissière pour plusieurs salles) mais elles étaient aussi architecturales, visant davantage d'austérité pour réduire les investissements (suppression du décorum), et cela jusque-là fin des années 1980. Le phénomène épargna toutefois l'Afrique à cette période (Pommier, 1974 ; Binet, Boughedir, Bachy, 1983), ces grandes tailles n'étant plus adaptées à des fréquentations en déclin, les coûts d'entretien obérant leur rentabilité.

Les loisirs se transformant, le développement des transports signe la fin des salles de quartier des grandes villes et le début des quartiers de salles, appliquant la stratégie du renforcement commercial mutuel (1960-1980). Le modèle s'épuise par l'essor des offres d'images à domicile, l'accroissement du nombre de chaînes et du temps de diffusion des télévisions, les nouveaux modes de consommation d'images et la multiplicité du choix à domicile. Avec l'augmentation du nombre de chaînes et l'accroissement de la concurrence que les salles se livrent, les films deviennent un axe fort de fidélisation de la clientèle, un produit d'appel puissant et attractif, bien qu'à la télévision ce modèle soit en perte

5. Bien qu'atypique en Europe dans son ampleur, il faut souligner que le dynamisme de l'oligopole français dans l'exploitation a accompagné une croissance régulière de la fréquentation depuis 1993, qui est passée de 116 millions d'entrées à

206 millions en 2010, retrouvant son niveau de 1967.

6. Hors certains pays ex-soviétiques qui vivront en quelques années après la chute du Mur ce que les autres nations occidentales avaient mis quatre décennies à digérer.

7. 59 % des entrées en 2009 dans les 170 multiplexes en France, le reste se faisant dans les quelque 2 100 autres salles, soulignant la forte concentration du secteur, et donc peut-être sa fragilité potentielle en cas de modification des pratiques des spectateurs.

de vitesse depuis le début des années 2000. Les films s'y multipliant, ils perdent leur valeur symbolique et donc économique. Inversement, les salles regagnent de la valeur, non seulement par le seul produit offert, mais par l'ensemble de la prestation qui transforme la sortie (de chez soi) en événement et en rencontre, impliquant pour les exploitants la recherche d'une qualité dans la prestation qui doit nettement se différencier de l'offre domestique. Enfin, pour s'adapter à la diminution et à la mutation de la demande, des années 1960 aux années 1990, la taille des salles diminue, passant de six cents fauteuils en moyenne (mais avec des capacités souvent plus grandes, de mille à mille cinq cents places assises) pour stabiliser leur offre aux alentours de deux cents fauteuils par écran. Mais cette adaptation ne touchera pas l'essentiel de l'Afrique (Barlet, Lelièvre, 2003).

Au début des années 1990, venue des États-Unis, une troisième génération de salles apparaît partout en Europe : les multiplexes (plus de huit écrans). Ils offrent un service différent, par la taille et le nombre de films présents simultanément à l'affiche, mais aussi par la qualité technologique, avec des lieux d'accueil plus vastes et offrant divers services. Les prestations se diversifiant à domicile, les exploitants appliquent une stratégie de différenciation. Ils ne peuvent guère se battre sur le prix, mais vont le faire sur le service proposé : système sonore haute définition puis numérique, fauteuils confortables et en gradins, très grands écrans de mur à mur et souvent du sol au plafond, jusqu'au récent redéploiement mondial de la projection des images en numérique, dopée en 2010 par le succès en 3D d'un film comme *Avatar*. Partout les salles soignent l'accueil des spectateurs, développent les produits annexes (confiserie, glaces) qui deviennent connexes, participant directement à l'amortissement économique de ces lieux ; le film devient un produit d'appel pour une sortie (et des dépenses) plus larges que simplement limité à l'achat d'un ticket de cinéma. De nouvelles formules de vente et de fidélisation apparaissent, telles les cartes d'accès illimitées, supprimant le frein psychologique du paiement à l'acte. Quand tous ces éléments dynamiques de l'offre sont réunis, la fréquentation se stabilise ou augmente⁵, et cela partout dans l'hémisphère Nord⁶.

Prenant acte de la mobilité des spectateurs, on assiste également à des mutations concernant les lieux d'implantation des salles. Aujourd'hui, l'axe essentiel est dans la facilité d'accès : tous les multiplexes se trouvent à des carrefours importants en termes de transports en commun en ville, transports individuels en périphérie où ils disposent obligatoirement de grands parkings. Cette troisième génération de salles répond à une demande contemporaine de la population, et partout en Europe enregistre plus de la moitié des entrées⁷. Cette troisième génération de salles épuise son modèle (c'est déjà le cas en Allemagne, Espagne et Italie depuis 2004) et on voit émerger des mégaplexes (plus de vingt écrans) intégrés dans des centres commerciaux.

La fraude et le piratage : gangrènes de l'industrie. Le cinéma a évolué car les modes de consommation ont changé. Son offre s'est modifiée. Il s'est adapté tant au niveau de la production (genre des films, mode de fabrication) que de l'exploitation. Hors quelques pays du Maghreb⁸ et l'Afrique du Sud, le continent africain est demeuré à l'écart des adaptations commerciales et technologiques, les dernières salles qui ferment étant toutes de la première génération, mono-écrans de grande capacité d'accueil (mille places et plus), formule ayant montré son obsolescence partout ailleurs depuis un demi-siècle. Florent Coulon nous le montre avec précision, en étudiant le cas du Cameroun où la dernière salle de ce type a fermé début 2009. Certaines de ces causes ne sont pas agréables à entendre et s'éloignent de la recherche d'un traditionnel bouc émissaire (la faillite de l'État, la « qualité » des films). Ces causes ont des noms : absence de professionnalisme, manque de compétence et de savoir-faire, affairisme peu éclairé, auxquels se surajoutent un manque de rigueur de gestion, mais aussi, évidemment, fraude, corruption, démission de l'État, absence de réglementation et de moyens de son application.

La France ne serait pas devenue le pays européen possédant depuis si longtemps la plus forte industrie cinématographique européenne sans les lois fondatrices adoptées pendant les sombres heures du régime de Vichy réglementant l'ensemble de la filière, à commencer par le contrôle des recettes en salles⁹, l'imposition d'une comptabilité hebdomadaire et des tickets à double souche, la création d'un corps d'inspecteurs assermentés et d'un organisme d'État adapté (l'actuel CNC), les exploitants français auraient continué allégrement à frauder massivement comme avant la guerre, pratiques encore actuelles pour de nombreux autres petits commerces où le client paye en espèces. Sauf que lorsque leurs collègues cafetiers ou restaurateurs fraudent, ces derniers ne lèsent « que » le fisc et l'État (et donc indirectement l'ensemble des citoyens) ; leurs malversations ne pénalisent pas les producteurs de café ou les distributeurs de conserves auprès desquels ils se sont, préalablement, approvisionnés et qu'ils ont rémunérés. À leur différence, l'exploitant finance *ex-post*, directement et proportionnellement toute la filière en raison du mécanisme de la remontée de recette¹⁰ (graphique), et toute minoration lèse la distribution et surtout la production, affaiblissant les moyens disponibles pour produire les films, et donc *in*

8. Jean-Pierre Lemoine a été parmi les premiers à vouloir y appliquer ce qui avait fait son succès en France, en y construisant d'emblée un multiplexe, faisant ainsi l'économie de la deuxième génération de salles. Il a ouvert ses Megarama en 2002 à Casablanca (quatorze salles), puis en 2007 à Marrakech (neuf salles).

9. En particulier la loi du 16 août 1940 et les décrets des 2 novembre 1940 et 7 février 1941.

10. Le mécanisme de la remontée des recettes se calcule ainsi : les

entrées d'un film multipliées par le prix du ticket donnent la recette brute guichet. Cette dernière se décompose ainsi : recette nette [recette distributeur (commission de distribution + part distributeur) + recette exploitant] + taxes.

11. Le plus grand succès au box-office mondial de 2009, *Avatar* de James Cameron, coûta en production 237 millions de dollars à la 20th Century Fox, les salles engendrant un chiffre d'affaires de 2 000 millions de dollars, dont

760 millions aux États-Unis.

Comme pour tous les producteurs, les bénéfices de ce film ont permis à la Fox, non seulement l'amortissement économique du film, mais également la compensation des pertes engendrées par la majorité des autres films de son catalogue cette année-là, et surtout la possibilité de mettre en production d'autres films pour les années ultérieures.

fine les créateurs eux-mêmes, réduisant d'autant le nombre d'œuvres possibles, réduisant la valeur de la chaîne de la filière cinématographique.

La force et la vitalité du cinéma américain existent car les revenus de la filière cinéma proviennent directement des salles, pour moitié de celles situées sur leur vaste territoire (40 000 écrans en 2010), et pour moitié de celles du reste du monde dont ils veillent scrupuleusement à la remontée de recettes¹¹. *A contrario*, la lutte contre le piratage systématique et organisé, fléau de l'industrie et des créateurs, ne relève pas uniquement de la compétence des entreprises de la filière. Face aux faillites des distributeurs et exploitants dues à la piraterie rapide et massive *via* les VCD, des solutions individuelles ont apparu en Afrique, amenant le réalisateur à devenir lui-même une filière totalement intégrée. Tel celui de Joséphine Ndagnou (*Paris à tout prix*, Cameroun, 2008) (Kasbarian, 2009), les récits de réalisateurs africains contraints à devenir non seulement producteur mais également distributeur et exploitant de leur propre film, et surtout éditeur de DVD et VCD (qui leur procurent le plus de revenus), et enfin distributeur de ces mêmes VCD (engageant une course-poursuite avec les pirates éditeurs de contrefaçons, tentant de saturer le marché avant que ces derniers n'interviennent – ce qui ne leur laisse que quelques jours ou semaines d'exploitation) ne sont pas exceptionnels. L'aboutissement de cette logique conduit les réalisateurs à se tourner vers l'État pour lutter contre la piraterie en lui demandant des fonds afin de s'acheter des duplicateurs de VCD de capacités plus importantes et à plus forte vitesse pour devancer les pirates ! À ce stade, le cinéma est sorti de l'industrie comme de l'artisanat pour occuper les rayons du bricolage, solution vitale à court terme pour quelques individus, mais surtout symptôme d'une dislocation absolue de la filière et de sa très difficile reconstruction.

Quelle intervention de l'État sur les marchés cinématographiques ?

Dans la quasi-totalité des pays d'Afrique subsaharienne, la filière est à repenser dans sa globalité en appréhendant le cinéma en terme industriel à tous les stades : production, distribution, exploitation (Lenoble-Bart, Tudesq, 2008). Pour la création, partie la plus visible et la plus reconnue symboliquement, la nécessité est depuis longtemps de créer des réseaux, des structures communes, des lieux de rencontre, dans lesquels les rapports ne se pensent pas en termes d'opposition, mais sous forme de coopération (Tiendrebeogo, 2009). Des organisations comme la Fepaci œuvrent utilement, même si elle doit composer avec cinquante-quatre pays (ce qui n'est pas sans créer des problèmes politiques et d'harmonisation) lorsqu'elle souhaite proposer une réglementation culturelle. À tous les stades sont soulevés des problèmes de compétences, de réacquisition de savoir-faire et donc la nécessité de la formation : pour les scénaristes, les techniciens, mais aussi les producteurs, les distributeurs et les exploitants, dont les compétences techniques, commerciales et de programmation, ne relèvent pas de la mise d'un produit ordinaire sur le marché. Des propositions de

films trop longtemps décalées de la demande du public, des projecteurs non entretenus engendrant des pannes fréquentes ou une projection de mauvaise qualité : il n'en faut guère plus pour faire disparaître une salle. Après l'explosion numérique qui a touché les tournages de films, leur exploitation sous ce format (nonobstant le problème des coûts d'installation et de maintenance) pourrait favoriser la diffusion des œuvres par sa souplesse et sa qualité (Garcia, 2011).

Pour la réalisation, toutes les collaborations individuelles sont utiles, mais pour pouvoir passer à une phase supérieure les pouvoirs publics ont un rôle majeur à tenir, sur la formation, mais surtout d'intervention contre le piratage, sur l'encadrement de l'économie informelle, sur l'établissement et le respect d'une réglementation idoine dans la lutte contre une corruption qui rend vaine toute politique de redistribution, quand bien même des moyens financiers seraient alloués en amont. Le taux de déperdition est colossal, tous les niveaux hiérarchiques – à commencer souvent par les sommets de l'État et des administrations – prélevant leur dîme au passage en toute opacité, mais au vu et au su de tous. L'attributaire final légitime se trouve trop souvent dépossédé des moyens financiers pourtant initialement mobilisés et dont, en économie régulée, il est aisé de trouver des modèles et des pistes d'alimentation en soutiens financiers.

Pour l'exploitation, en France, l'instauration d'une taxe spéciale a permis le financement et la rénovation du parc des salles de cinéma dès la décennie suivante, et a aussi permis aux grands groupes nationaux de se constituer grâce à cette taxe parafiscale dans sa législation mais surtout dans son esprit, toute la profession la considérant comme une épargne forcée, pas comme un impôt supplémentaire. Ultérieurement, un groupe de télévision, Canal Plus, a également contribué ultérieurement (de 1989 à nos jours) à la modernisation des salles et au développement des distributeurs en leur reversant annuellement une partie de son chiffre d'affaires.

Pour la production, il existe également de nombreuses pistes sur le financement (la vidéo, les chaînes de télévision, le sponsoring) mais pour utiliser et adopter toutes ces possibilités, l'État doit jouer un rôle prépondérant, d'abord sur la législation mais surtout sur son respect. Les *tax-shelters*¹² (abris fiscaux) ont permis à des pays (comme l'Irlande, la Belgique ou le Maroc) de redynamiser leur industrie en quelques années, grâce à des modalités précises (exonération totale ou partielle). Cette technique n'est cependant pas applicable dans la plupart des pays d'Afrique centrale, puisqu'elle concerne des industries

12. Dans les pays concernés, une loi autorise les sociétés qui souhaitent soutenir la production d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques de bénéficier d'une exonération fiscale des sommes engagées, à concurrence de 100 % voire de 150 % (Belgique) des sommes effectivement versées.

13. Expression de Kingsley Ogoro, réalisateur et producteur nigérian reconnu et prolifique. Il est notamment l'auteur d'un des plus grands succès vidéo de la décennie – plusieurs centaines de milliers d'unités vendues – avec *Osuofia in London* sur le thème du contraste culturel d'un humble Nigérian devenu riche héritier et débarquant dans la

capitale anglaise avec son regard et ses habitudes locales, traité comiquement comme nombre de films industriels qui jouent sur ce décalage (*Crocodile Dundee*, *Un indien dans la ville*).

14. On peut définir ce métier comme celui d'un distributeur dominant le marché et produisant des œuvres à sa destination.

aux structures existantes pérennes qui ont intérêt et crédibilité à attirer plus de capitaux, légaux, dans un cadre juridique protégé et fiscalement avantageux. En Europe, on constate que les capitaux viennent massivement de l'étranger, souvent des majors américaines, provoquant une augmentation des productions belge et irlandaise, par exemple. Un intérêt indéniable se dégage pour les industries nationales comme pour les majors car il s'agit d'une stratégie de gagnant-gagnant : quand les filières sont structurées, les investisseurs et les industries y gagnent conjointement. Il faut élaborer des politiques publiques, tant nationales qu'internationales, et coordonner ces politiques à l'échelle du territoire à tous les stades de la filière cinéma et audiovisuelle, afin de donner un cadre juridique minimal pour soutenir les initiatives privées face aux effets destructeurs du piratage et de l'économie informelle.

Contrepoints à ce sombre tableau, il faut conclure en évoquant deux pays, l'Afrique du Sud et le Nigeria, qui sont des exceptions en Afrique subsaharienne, et sur lesquels ce numéro s'attarde plus longuement. Samuel Lelièvre détaille certaines des causes qui ont permis la relance de l'industrie pour la première, mais également les difficultés que cette industrie rencontre actuellement, bien que dominant une partie du continent. Également, le Nigeria, pays le plus peuplé d'Afrique avec ses 150 millions d'habitants, souvent cité en exemple dans la production de longs métrages de fiction, sera longuement développé par Pierre Barrot. Mais il convient de souligner tout de suite l'une des conditions fondamentales du succès et de la renaissance d'une production de longs métrages. Car ces conditions, peu souvent citées, sont, au sens strict, historiquement, juridiquement et techniquement inexportables.

De quoi s'agit-il ? Ni plus ni moins qu'un contrôle et une régulation du marché qui a donné naissance à un nouveau métier. En effet, prenant acte de l'anarchie du marché du cinéma et de la vidéo et du désintérêt de l'État nigérian à son égard, au cours des années 1990, les producteurs et distributeurs de vidéo, commerçants qui possédaient la particularité d'appartenir majoritairement à une ethnie dominée, les Ibos (originaires du sud-est du pays, l'ex-Biafra), firent le constat que leurs propres productions étaient piratées en VCD par eux-mêmes, se privant mutuellement des ressources indispensables à la poursuite et au développement de leur activité de producteurs de films. Ils créèrent une entente qui s'accorda à partager le marché pirate en deux : toutes les productions venant de l'étranger, à commencer par celles des États-Unis, étaient « librement » copiables par tous. En revanche, les productions nigérianes étaient interdites de piratage par les autres membres du cartel, chacun étant en retour assuré de l'exclusivité des revenus des ventes de ses propres productions. Ainsi régulé, le marché devint d'autant plus florissant que la sanction « qui pouvait aller jusqu'à la perte de la vie¹³ » (Kasbarian, 2009) était radicale, mais cela permit aussi aux distributeurs-producteurs en question, les « marketeurs¹⁴ », de reprendre les recettes, financières, mais également commerciales connues des producteurs de toutes les autres nations, à savoir mettre du contenu dans les œuvres (nombre de ces productions sont des contes sociaux,

fustigent la corruption et les pots de vin, la violence des gangs) pour agrandir le public visé, retrouver une certaine qualité et diversification à travers une croissance quantitative mondialement citée en exemple.

Cette économie florissante – mais dont les bases mêmes risquent de ne pas être structurellement durables – illustre bien que le contrôle des recettes et la régulation du marché constituent des préalables indispensables au développement et à l'épanouissement du commerce, fondement de l'existence d'une filière complète (production, distribution, exploitation/diffusion) – vidéo ou cinéma –, elle-même trépied d'une industrie qui, par ailleurs, peut quelquefois produire des œuvres d'art.

Bibliographie

Armes, R. (2008), *Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage*, Paris, Karthala.

Barlet, O. (1996), *Les Cinémas d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.

Barrot, P. (2008), *Nollywood. The Video Phenomenon in Nigeria*, Londres, James Currey.

Binet, J., Boughedir, F., Bachy, V. (1981), « Cinémas noirs d'Afrique », *CinémAction*, n° 26.

Bonnel, R. (2006), *La Vingt-Cinquième image. Une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard.

Boughedir, F. (1987), *Le Cinéma africain de A à Z*, OCIC.

Boyomo Assala, L.-C. (1997), *Communication et passage à l'urbanité. Essai sur la communication dans la ville*, ESSTIC.

DGCID, MAEE (2003), *Soutenir le cinéma des pays du Sud. Évaluation rétrospective de la coopération française dans la Zone de solidarité prioritaire (1991-2001)*, série évaluations n° 67, avril.

Donnat, O. (2009), *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Paris, La Découverte.

Ethis, E. (2009), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin.

Garcia, J.-P. (2011), « L'explosion du numérique au Sud », site du festival international du film d'Amiens, www.filmfestamiens.org

Kasbarian, J.-M. (2009), *Économie et cinéma. Quelles pistes pour l'industrialisation du cinéma africain*, actes du colloque, Cergy, In Libro Veritas.

Ilbo Mahamane, O. (2007), « Échec du développement de l'industrie cinématographique en Afrique », Clap noir, www.clapnoir.org (article 249).

Lahire, B. (2006), *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.

Lazare, P., Simon, J.-P. (1999), *Guide du cinéma africain, films réalisés en 35mm de 1989 à 1999*, Écrans Nord-Sud-COE/CCAS.

Lelièvre, S. (2003), « Cinémas africains, une oasis dans le désert ? », *CinémAction*, n° 106.

Lenoble-Bart, A., Tudesq, A.-J. (2008), *Connaître les médias d'Afrique subsaharienne. Problématiques, sources et ressources*, Paris, Karthala.

Logiconsult (2006), « Évaluation rétrospective et conjointe du programme "Africa cinémas" relatif aux activités concourant à la distribution de films africains en Afrique (2003-2005) », juin.

MAEE (Pôle de l'audiovisuel extérieur de la DGM), Media Consulting Group (2010), « Rapport final, évaluation des projets FSP : "Appui à la structuration des filières et des métiers de la production et de la distribution cinématographiques d'Afrique subsaharienne" », 7 mai.

Marsfield, K., van Oosterhout, M. (2007), *Survey of Content and Audience of Video Halls in Uganda 2005-2006*, ambassade des États-Unis, Kampala.

Messanga Obama, C. (1998), « Mutation des habitudes de consommation au Cameroun de 1985 à 1998 : le cas de Yaoundé », mémoire DSSTIC, ESSTIC.

Pommier, P. (1974), *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Paris, Pedone.

Tiendrebeogo, T. (2009), *La Filière cinéma et audiovisuel comme facteur de développement des pays ACP*, colloque « Culture et création : facteurs de développement » organisé à Bruxelles du 1^{er} au 3 avril.