



*****_***_**

*******_*****_**

*******_*****_**

FILIERE : Cinéma & Audiovisuel

THEME

LES DEFIS ACTUELS DU CINEMA BENINOIS

FASHS/UAC

*****_*****_*****_*****_*****_*****_*****_*****_*****_*****_*****_*****_*****_*****

FASHS/UAC

1^{ère} promotion cinéma & audiovisuel (INMAAC-UAC) 2016-2019

CERTIFICATION

Je soussigné messieurs Arthur A. VIDO et Dieudonné AWO A. maîtres assistants au DHA/FASHS/UAC certifient que ce mémoire a été entièrement réalisé par Martial Audrey GBESSI sous notre supervision. En foi de quoi cette autorisation tient lieu d'autorisation de dépôt.

Directeurs de mémoire

Dr Arthur A. VIDO

Dr Dieudonné A. AWO

AVERTISSEMENT

L'Institut National des Métiers d'Arts, d'Archéologie et de la Culture INMAAC-UAC n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

SOMMAIRE

CERTIFICATION.....	II
AVERTISSEMENT.....	III
SOMMAIRE	IV
DEDICACE	V
REMERCIEMENTS.....	VI
SIGLES ET ACRONYMES	VII
LISTE DES TABLEAUX.....	VIII
LISTE DES FIGURES	IX
RESUME.....	X
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : Cadre théorique d’analyse et état des lieux de l’étude	4
Section 1 : L’identification du problème.....	4
Section 2 : Cadre institutionnel de l’étude et les observations de stage.	6
CHAPITRE II : Conception et mise en application du cadre théorique et.....	12
Section 1 : Cadre théorique et méthodologique de l’étude.....	12
Section 2 : Vérification des hypothèses, analyse des données et établissement du diagnostic	29
RECOMMANDATIONS.....	40
CONCLUSION	46
ANNEXE.....	XII
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	XXV

DEDICACE

Je dédie ce travail

À

Mon papa Djowamon GBESSI qui a toujours été là pour moi, et qui a toujours fait le nécessaire pour répondre à tous mes besoins. Que ce travail exprime le respect et l'amour que nous vous portons.

Ma maman Clémentine Ayaba ZANVO pour son soutien indéfectible, ses conseils, sa présence constante à nos côtés tout le temps qu'il aura fallu et pour tous ce qu'elle arrive à faire pour répondre à tous nos besoins. Veuillez trouver en ce travail la marque de l'amour que nous vous portons.

REMERCIEMENTS

Avant tout développement, nous avons l'obligation morale d'exprimer nos sentiments de gratitude et de profonds remerciements à tous ceux qui ont contribué directement ou indirectement à la réalisation de ce document. Toute fois qu'il nous soit permis d'adresser des remerciements particuliers :

- ✓ à monsieur Arthur Vido maître assistant au DHA/FASHS/UAC pour avoir accepté de nous suivre et de nous aider dans l'élaboration de ce mémoire ;
- ✓ à monsieur Dieudonné Awo maître assistant au DHA/FASHS/UAC pour avoir accepté aussi de nous suivre et de nous aider dans l'élaboration de ce mémoire;
- ✓ à monsieur Tola Koukoui, Directeur de l'Académie Tola Koukoui, pour nous avoir accueillis dans sa structure et pour nous avoir encadrés ;
- ✓ à tous les responsables de la formation professionnelle de l'Institut National des Métiers d'Arts, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC) à travers :
 - ☞ le Professeur Didier M. Houenoude, directeur de l'Institut National des Métiers d'Arts, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC) ;
 - ☞ le Professeur Romuald Tchibozo, directeur adjoint de l'Institut National des Métiers d'Arts, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC) ;
 - ☞ le Professeur Pierre Mèdéhouegnon, ancien et premier directeur de l'Institut National des Métiers d'Arts, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC) ;
 - ☞ le Docteur Dorothée Elavagnon Dognon, enseignant – chercheur Chef département de Cinéma et Audiovisuel;
- ✓ à tout le personnel de l'Académie Tola Koukoui qui nous a apporté assistance au cours de ce stage ;
- ✓ à ma tante Émilienne Zanvo et son mari Jérôme Dodaho;
- ✓ à tous mes frères et sœur Chantal, Juste, Huguette, Alain, Geoffroi, Sègla ; mes cousins Edwige, Prisca, Nadège, Merveille, Polycarpe, Anne-Marie...
- ✓ à ma très chère Senabolo Nina Elvire Cakpo pour tout ;
- ✓ aux mesdemoiselles Honorine Gnonfin et Carmelle Djagle pour m'avoir aidé dans la correction du mémoire
- ✓ à tous mes camarades de promotion de Licence Professionnelle Cinéma et Audiovisuel, pour les moments de complicité partagés ;
- ✓ à tous ceux dont les noms ne figurent pas ici, et qui, de quelque façon que ce soit, ont contribué à l'aboutissement de ce travail.

SIGLES ET ACRONYMES

- ✖ **ACP** : Pays d’Afrique Caraïbes Pacifiques
- ✖ **AIF** : Aide Individuelle à la Formation
- ✖ **BUBEDRA** : Bureau Béninois des Droits d’Auteurs
- ✖ **CAMES** : Conseil Africain et Malgache pour l’Enseignement Supérieur
- ✖ **CD** : Disque Compacte
- ✖ **CIRTEF** : Conseil International des Radios et Télévisions d’Expression Française
- ✖ **CNC** : Centre National de la Cinématographie
- ✖ **CRPF** : Centre Régional de Production et de Formation
- ✖ **DHA** : Département d’Histoire et d’Archéologie
- ✖ **DVD** : Digital Versatile Disque
- ✖ **FAC** : Fond des Arts et de la Culture
- ✖ **FAPA** : Fond d’Aide à la Production Audio-visuelle
- ✖ **FASHS** : Faculté des Sciences Humaines et Sociales
- ✖ **FASILD** : Fond d’Aide et de Soutien pour l’Intégration et la Lutte contre la Discrimination
- ✖ **FED** : Fond Européen de Développement
- ✖ **FESPACO** : Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou
- ✖ **GMK** : Général Mathieu Kérékou
- ✖ **HAAC** : Haute Autorité de l’Audiovisuel et de la Communication
- ✖ **INMAAC** : Institut National des Métiers d’Arts, d’Archéologie et de la Culture
- ✖ **ISMA** : Institut Supérieur des Métiers de l’Audiovisuel
- ✖ **MOBRAP** : Mouvement Burkinabé de Lutte contre le Racisme, l’Apartheid et pour l’Amitié entre les Peuples.
- ✖ **OPT** : Office des Postes et Télévision
- ✖ **ORTB** : Office de la Radio et de la Télévision du Bénin.
- ✖ **ORTF** : Office de Radiodiffusion et de Télévision Français
- ✖ **OUA** : Organisation de l’Unité Africaine
- ✖ **PIN** : Programme Inductif National
- ✖ **PIR** : Programme Inductif Régional
- ✖ **SODACI** : Société Dahoméenne de la Cinématographie
- ✖ **TV5** : TV5 Monde
- ✖ **UAC** : Université d’Abomey-Calavi
- ✖ **UEMOA** : Union économique et monétaire Ouest africaine
- ✖ **UNESCO** : Organisation des Nations Unies pour l’Education, la Science et la Culture
- ✖ **URSS** : Union des Républiques Socialistes Soviétiques
- ✖ **URTT** : Unité de Recherche en Traduction et Terminologie

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : tableau de bord	6
Tableau 2: équipe technique.....	9
Tableau 3: équipe artistique.....	10
Tableau 4: chronologie des médias	14
Tableau 5: Liste des centres de documentation parcourus.	27
Tableau 6 : Nombre de films Béninois de 1959 à 2019	30
Tableau 7 : DECOUPAGE TECHNIQUE	XVI
Tableau 8 : Budget prévisionnel.....	XVIII
Tableau 9 : Devis détaillé.....	XIX
Tableau 10 : Plan de financement	XX

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Graphique représentant les films suivis pas les béninois.....	30
Figure 2 : Qualité des films béninois.	31
Figure 3 : Histoires racontées dans les films béninois.	32
Figure 4: Disponibilité d'atouts pour la production cinématographique.	33
Figure 5: Qualité des films béninois par rapport aux normes internationales	33
Figure 6: Existence des écoles de formation en cinéma au Bénin.	34
Figure 7: Impacte des matériels sur la qualité des films béninois.	34
Figure 8: Disponibilité des structures de production.	35
Figure 9: Contribution des autorités dans le développement du cinéma.	35
Figure 10: Disponibilité des salles de cinéma au Bénin.	36
Figure 11: Avis des béninois sur le cinéma béninois.	37
Figure 12: Existence d'un cadre juridique.	37
Figure 13: Contribution du cinéma dans l'économie nationale.	39
Figure 14: Comment vivent les acteurs du cinéma au Bénin ?	39

RESUME

Le cinéma, industrie culturelle et économique, est le miroir de notre société avec ses évolutions, ses contradictions, ses aspirations et ses fantasmes. Rassemblant tous les arts en un seul, il permet une extrême variété d'approches et de motifs, un foisonnement de représentations selon les lieux et les époques et fait partir des secteurs les plus dynamiques de la croissance mondiale du fait d'une augmentation constante de la consommation des ménages. Cependant l'Afrique en l'occurrence le Bénin peine à émerger dans ce secteur. C'est pourquoi notre mémoire se propose d'étudier les défis inhérents au développement du cinéma béninois. Pour ce faire nous avons élaboré des questionnaires que nous avons adressés à certains cinéphiles, aux professionnelles du cinéma Béninois. Nous avons analysé les résultats issus de cette enquête par des graphiques, que nous avons interprétés. Au terme de ces analyses, il a été constaté que le Bénin ne dispose pas d'un cadre juridique cinématographique et dépend financièrement, en grande partie des pays européens. Au regard de tout ceci, des recommandations ont été formulées pour une restructuration de l'industrie cinématographique.

Mots clés : défi, cinéma, audiovisuel et économie du cinéma.

Abstract

The cinema, cultural and economic industry, is the mirror of our society with its evolutions, aspirations and fantasies. Gathering all the arts in one, it allows an extreme variety of approaches and motifs, a performance of representations according to the places and times and is from the most dynamic sectors of global growth because of a constant increase in household consumption. However Africa in this case Benin struggles to emerge in the film industry. This is why our thesis aims to study the challenges inherent in the development of Beninese cinema. To do this, we have drawn up questionnaire that we sent to certain cinephiles, to Beninese cinema professionals. We analyzed the results of this survey using graphs, which we interpreted. At the end of these analyzes, it was noted that Benin does not have a legal framework for cinematography and depends financially, in large part on European countries..

Keywords: challenge, cinema, audiovisual and economics of cinema

INTRODUCTION

Le cinéma africain malgré sa « jeunesse » est très riche et présente des aspects inattendus. On y trouve la diversité, la complexité, l'originalité, la débrouillardise, la poésie, la réflexion qui, de façon générale, caractérise toutes les activités créatrices en Afrique. Toutefois, si les films venus d'Afrique sont aujourd'hui reconnus et respectés, ils restent en comparaison avec les films asiatiques, fort moins éclairés par la scène médiatique occidentale. **(Vincent M. 2006)** Pour l'heure, l'Afrique noire apparaît ainsi dans l'esprit du public cinéphile comme un continent en marge du septième art et par conséquent, nous pouvons déceler dans les classes et chez les enseignants un lointain et inavoué dédain pour les films du continent noir dont l'image générale semble se résumer à un cinéma pauvre, aride, naïf, lent et campagnard. Demandez donc à un élève occidental de vous citer des réalisateurs africains, il aura des difficultés à en trouver ne serait-ce qu'un seul ! A croire que les films africains resteront cantonnés au rôle éternels de « parents pauvres » et d'éternellement catalogués, éternellement mis à l'écart et incompris, car encore trop méconnus et ce, en dépit de quelques tentatives répétées de promotion dans les festivals et les kiosques.

Cependant, parler de « cinéma africain » ou de « cinéma d'Afrique » au singulier, n'est pas pertinent. Nous devons en effet, à l'instar d'Idrissa Ouédraogo accepter « le mot cinémas d'Afrique, mais au pluriel ¹ ». Il convient alors d'appréhender ces films dans leur formidable diversité, parfois dans leur médiocrité et parfois dans leur génie. Une diversité en tout cas que l'on doit probablement, en partie tout du moins, à une pluralité d'ethnies, de langages et de dialectes au-delà même d'une incomparable pluralité géographique et géopolitique. De ce fait, les cinémas d'Afrique noire présentent autant de regards sur l'histoire d'un continent que de réalisateurs. Dans cette perspective, la médiathèque des trois mondes soutenue par le CNC et FASILD propose en version originale une liste de films intéressants sur l'Afrique à exploiter, d'autant plus qu'elle procure un accord légal pour diffuser ces œuvres dans un cadre pédagogique. **(Vincent M. 2006)**

C'est à partir de ces films qu'incombe au professeur d'Histoire cinéphile la tâche d'élaborer des outils didactiques en lien avec les programmes officiels et dans le but de démythifier l'image d'une Afrique emprunte de partis pris. En effet, réhabiliter dans les amphes

¹ Article de journal, 2006: Cinéma d'Afrique noire : une mise en lumière pour exploitation pédagogique.

théâtres un « cinéma différent », qui plus est à la recherche de sa propre identité, n'est pas un pari facile.

Ainsi, dans une démarche pluridisciplinaire, conjuguer tradition et modernité pour imaginer l'avenir de l'Afrique à la lumière de la mémoire reconquise, nous interroge sur le cinéma africain, son rôle de transmission culturelle et de partage de la mémoire. Ce fil conducteur peut alors non seulement être à l'origine d'une ébauche de réflexions sur l'esthétique du cinéma africain mais aussi permettre de mieux faire connaître culture, la géographie et le patrimoine culturel de ce continent.

Si dès les débuts de l'histoire du cinéma, l'Afrique était systématiquement perçue à travers le prisme occidental figeant l'africain dans des stéréotypes exotiques intemporels, les choses ont peu évolué aujourd'hui. Pire, les médias et les films documentaires (humanitaires notamment) ont aussi apporté leur pierre à la construction de stéréotypes sur l'Afrique en faisant de l'africain un affamé dont l'agonie n'en finit plus de se banaliser.

Parmi ces regards cinématographiques sur l'Afrique, conséquences sans doute d'un silence médiatique, les films d'auteurs africains n'existent pas, ou alors quand ils existent, ils restent encore pour la plupart sous influences occidentales (diffusion, production).

Toutefois, depuis quelques années, pour les plus avertis, un cinéma noir tend à émerger dans les festivals et dans les salles obscures, certes lentement mais il propose une vision intéressante et originale loin des préoccupations purement occidentales. Ainsi, en évitant de dévaloriser les films africains en fonction de critères occidentaux, des cinémas du continent noir semblent enfin ouvrir la voie à de nouvelles interrogations sur le rapport entre image et mémoire en Afrique. Les mythes traditionnels se sont vus réactualisés à travers les formes modernes du septième art réinterrogeant les termes inédits du dialogue entre tradition et modernité, oralité et image dans une perspective universaliste.

Le présent mémoire vise à relever les points obscurs, les obstacles à l'éclosion ou à l'émergence du cinéma béninois et à analyser les défis au développement du cinéma au Bénin. En effet, même si « le père du cinéma africain² » a le sang béninois, l'industrie cinématographique n'a connu plus de changements à l'instar des autres pays d'Afrique ou

Paulin Soumanou Vieyra, bénino-Sénégalais précurseur du cinéma africain (Stéphane V. dans la Nouvelle République.fr, 2018)

encore serait moins développée que d'autres. Il serait plus commode de faire une analyse déductive en partant de l'Afrique en générale.

Pour aboutir aux résultats de nos recherches, nous avons fait des recherches documentaires, des enquêtes qui incluent l'usage de certains outils de présentation des données, des cibles et échantillons de notre étude et du cadre de la collecte.

Le mémoire est organisé autour de trois chapitres. Le premier chapitre traite du cadre théorique d'analyse et état des lieux de l'étude ; le traitement et l'analyse des résultats sera développé dans le deuxième chapitre ; la troisième partie traite de la proposition de solution et présentation du sujet professionnel.

CHAPITRE I : Cadre théorique d'analyse et état des lieux de l'étude

Dans ce chapitre, nous présenterons d'abord la problématique du sujet dans la section 1, puis dans la section 2 le cadre institutionnel de l'étude et les observations de stage.

Section 1 : L'identification du problème

Dans cette section, il sera question de la présentation de la problématique, de l'objectif général et des objectifs spécifiques et des hypothèses.

1.1. La présentation de la problématique

Le cinéma béninois désigne les films et la production cinématographique du Bénin. Il a vu le jour vers les années 1920 avec l'exploitation de quelques salles à Ouidah, Cotonou, Porto-Novo et Aného. Il a connu ses moments glorieux vers les années 1970 suite à la nationalisation des salles en février 1974 par le régime révolutionnaire. Des précurseurs ont joué des partitions remarquables dans l'histoire du cinéma béninois. Au nombre de ceux-ci, figurent Pascal Abikanlou qui a réalisé le long-métrage « *sous le signe du vaudou* » en 1973 et Richard de Medeiros avec « *le nouveau venu* » en 1976. Un autre réalisateur, c'est François Sourou Okioh dans le film « *ironu* » en 1985. Ces cinéastes ont animé les différentes salles de cinéma du Bénin et de la sous-région à travers les diverses projections de leurs œuvres fabuleuses. Depuis ces années, le cinéma béninois à l'instar des autres pays de l'Afrique n'a cessé d'évoluer et de grandir malgré l'environnement social, économique, politique et juridique qu'il rencontre. (Tchokpodo M. 2018)

Les problèmes matériels et les considérations géopolitiques ne doivent pas faire oublier qu'en dépit de ses difficultés, le cinéma africain garde des atouts d'un autre ordre. Bien de facteurs ont rendu possible cet état de fait, à savoir la naissance du Fespaco et l'action d'autres festivals africains nationaux (Carthage et Laguimage). La thématique principale du cinéma africain, longtemps politique (dénonciation du colonialisme ou tensions sociales nées des bouleversements internes), a cédé le pas à une mise en relief de la culture africaine dont témoignent les grands films de la fin des années 80 (*Yaaba* ; *Tilai* de Idrissa Ouedraogo ; « *Le Vent* » ; « *Yeelen ou Waati* » du malien Souleymane Cissé). Selon Denise Brahimi dans, le premier atout est l'importance du mythe en Afrique ou plutôt l'aptitude du cinéma africain à aborder les problèmes par la voie du mythe. Cela leur donne une dimension dite universelle et c'est cela, en tout cas, un aspect de ce cinéma qui lui permet d'être à la fois lui-même, authentiquement africain, et pourtant de dépasser les limites de son continent

d'origine. L'autre atout qu'il faut souligner selon toujours Brahimi, c'est la capacité inlassable des cinéastes africains de décrire la vie quotidienne dans leurs pays. Cette représentation semble une mine inépuisable toujours appréciée du public, tant il est vrai que la vie quotidienne africaine est d'emblée un spectacle. **(Nikiema M. 2007)**

Cependant « ce qui pose problème avant tout, c'est la difficulté qu'il y a en Afrique à voir nos films. De plus en plus, il semble que nous les faisons pour un public européen. L'image africaine est absente du cinéma africain » déclarait Idrissa Ouedraogo au Fespaco 2003. Les pessimistes regrettent qu'il soit de plus en plus difficile de voir de vrais films d'auteurs africains dans de véritables salles en raison de la faiblesse des réseaux de distribution et de la disparition progressive des cinémas dans de nombreux pays. L'autre grand problème est l'inexistence d'un cadre juridique cinématographique.

Au regard de tout ceci, nous avons orienté notre thème sur « **Les défis actuels du cinéma Béninois** ». Ainsi nous nous sommes demandé comment faire pour redynamiser l'industrie cinématographique au Bénin. Autrement dit, quels sont les défis inhérents au développement du cinéma béninois ?

1.2. Objectifs et Hypothèses

1.2.1. Les objectifs

Il s'agit ici de l'objectif général et des objectifs spécifiques

+ Objectif général

L'objectif général de cette étude est d'analyser les moyens de redynamisation ou de développement de l'industrie cinématographique au Bénin.

+ Objectifs spécifiques

- ❖ **Objectifs spécifique 1** : Evaluer les causes de l'apathie de l'industrie cinématographique béninois.
- ❖ **Objectifs spécifique 2** : Analyser les impacts de l'atrophie de l'industrie cinématographique sur le développement économique et social du Bénin.
- ❖ **Objectifs spécifique 3** : Evaluer les causes de l'inexistence d'une chaîne de valeur adéquate dans le secteur cinématographique au Bénin.

1.2.2. Les hypothèses

Dans nos recherches, nous avons formulé certaines hypothèses. Au nombre de trois, elles constituent des suppositions de réponses à nos questions.

- ❖ **Hypothèse 1** : La léthargie du cinéma béninois est due à l'inexistence d'un cadre juridique cinématographique.
- ❖ **Hypothèse 2** : L'industrie cinématographique n'a pas assez d'impacts sur le développement économique et social du Bénin.
- ❖ **Hypothèse 3** : Le cinéma béninois ne dispose pas d'une chaîne de valeur adéquate.

Tableau 1 : tableau de bord

Niveau d'analyse	Objectifs	Hypothèses
Niveau général	Analyser les moyens de redynamisation ou de développement de l'industrie cinématographique au Bénin.	-
Niveau spécifique 1	Evaluer les causes de l'apathie de l'industrie cinématographique béninoise.	La léthargie du cinéma béninois est due à l'inexistence d'un cadre juridique cinématographique.
Niveau spécifique 2	Analyser les impacts de l'atrophie de l'industrie cinématographique sur le développement économique et social du Bénin.	L'industrie cinématographique n'a pas assez d'impacts sur le développement économique et social du Bénin.
Niveau spécifique 3	Evaluer les causes de l'inexistence d'une chaîne de valeur adéquate dans le secteur cinématographique au Bénin.	Le cinéma béninois ne dispose pas d'une chaîne de valeur adéquate.

Section 2 : Cadre institutionnel de l'étude et les observations de stage.

Dans cette section nous présenterons brièvement la Production Kaïdara qui est notre lieu de stage. Pour cela, nous apporterons d'abord des informations sur son historique ou création, ses missions, son organisation, les activités que nous avons menée puis ensuite nous ferons l'état des lieux sur les attributions des Productions Kaïdara.

2.1. Présentation des Productions Kaïdara

2.1.1. Création

Créée en France, en juin 1978, par Tola Koukoui, l'Association Africaine d'Echange Culturel « Théâtre Kaïdara » s'est installée au Bénin, depuis une dizaine d'année, pour accompagner les artistes et techniciens dans la Formation, la création et la diffusion des œuvres de l'esprit. Devenue une Académie en octobre 2015, c'est un espace de production en Théâtre – Télévision et Cinéma et aussi une agence artistique. « Les productions Kaïdara » est une entité de l'académie. Cette Académie est située dans le département du littoral, commune de Cotonou, dans le quartier Atinkanmey dans la rue qui fait corps au festival des Glaces de Saint Michel, immeuble Korogho.

2.1.2. Missions et objectifs

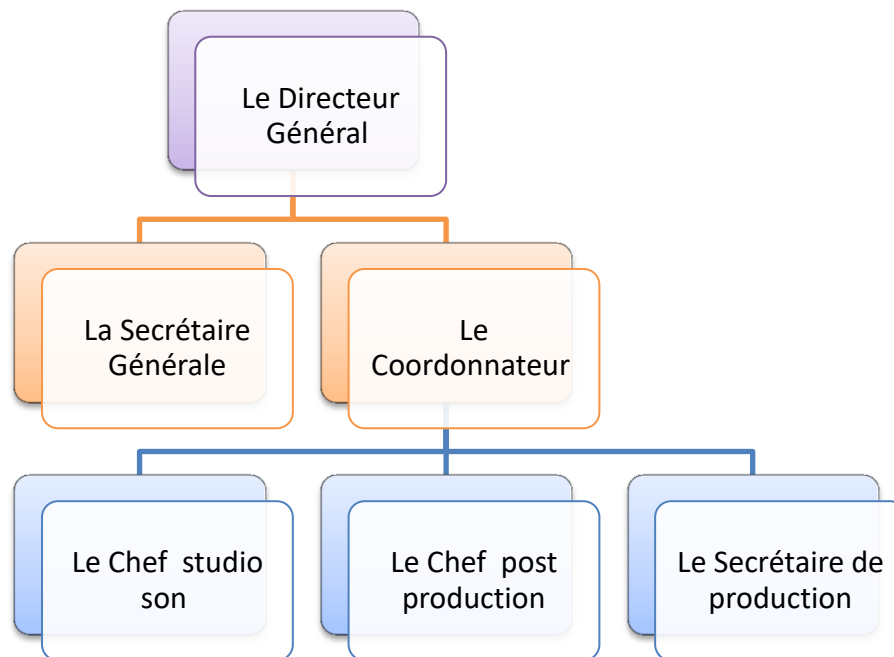
Elle est une institution, un espace où il est possible d'y explorer et d'y exploiter ses dispositions naturelles pour les transformer en véritables leviers de développement professionnel. Elle permet à tous ceux dont la passion artistique et culturelle est devenue une vocation, de se donner les moyens de se professionnaliser. Elle permet également aux chefs d'entreprise, aux hommes politiques, aux conférenciers, aux cadres et aux responsables d'animation de groupe, de trouver les fondamentaux, leur permettant une maîtrise de l'Etre et du Paraître à travers des exercices (respiration, expression corporelle, occupation de l'espace, diction).

Pour atteindre ses objectifs, elle leur propose deux formules toute l'année des cours particuliers au choix destinés aux chefs d'entreprise, hommes politiques, conférenciers, cadres et animateurs de groupe et des cours de groupe répartis en trois modules par degré.

2.1.3. Organisation des Productions Kaïdara

Comme toute structure organisée, elle dispose de 6 employés permanents dont le Directeur général, le Coordonnateur des projets, la Secrétaire, le Chef responsable de studio, le chef monteur et le Chargé des courriers administratifs.

Organigrammes



Source : secrétariat Académie Tola KOUKOUI

2.2. Activités menées au cours du stage

Les artistes formés sont envoyés dans la maison de production de l'académie Tola Koukouï pour mettre en pratique leurs acquis dans divers projets ; lesquels projets sont diffusés aux plans national et international. Ceci permet à ces artistes d'être présents sur la scène artistique et culturelle internationale et de vivre de leurs arts.

Dans cette dynamique, Les Productions KAÏDARA initient de nombreux projets cinématographiques réunissant des professionnels du domaine et des stagiaires pour leur permettre de s'insérer dans le milieu professionnel et de vivre les réalités du terrain. C'est ainsi que nous avons eu la grâce de participer à la réalisation du 3ème épisode, à la reprise de la dernière séquence de l'épisode 2 et au montage des trois épisodes. Nous avons aussi participé à la réalisation de l'épisode 3, « *Passage obligé* » de la Série télé « *Le Diable dans le détail* » écrit par Florent Couao-ZOTTI et réalisé par Tola KOUKOUI. Nous avons occupé le poste de stagiaire dans le département de la post production où nous avons assisté monsieur Eric Arymiyahou.

Alors, que nous raconte cette fois-ci « *Le diable dans le détail* » dans son épisode trois (03) intitulé : « *passages obligés* » ?

Les deux hommes, Femi et son père Franck se croisent dans le café. Mais tous se comportent comme des étrangers et se dépassent. Rentré à la maison, Femi doit faire face à une autre surprise. En son absence, un visiteur a été de passage. Il s'agit de Salo, un repris de justice, récemment libéré. Il est venu récupérer les sous d'un casse qu'il avait organisé et dont il lui avait confié le butin. Condamné à vingt ans de travaux forcés, il avait fait appel de cette décision et obtenu un nouveau jugement pour lequel il avait écopé de dix ans. Libéré cinq ans après pour bonne conduite, il est sorti sans que Femi en soit informé. Désormais les pensées du jeune homme sont hantées par l'ex-prisonnier.

Entre temps, Benedicta a appelé l'inspecteur Ayihon parce que voulant obtenir un rendez-vous pour une déposition sur le braquage. Mais à la dernière seconde, elle se rebiffe. Une situation qui devient embarrassante pour elle d'autant que l'inspecteur la rappelle peu de temps après pour la relancer. Mais en présence de Femi, elle refuse de décrocher. Celui-ci, soucieux, lui arrache alors le téléphone et répond. Il apprend ainsi, par son correspondant que Benedicta l'avait appelé pour obtenir un rendez-vous en vue de faire un témoignage sur le braquage. Consternation. Femi accuse le coup, mais fait croire à l'inspecteur qu'il s'est trompé de numéro. Désormais, Benedicta est à surveiller de près. De son côté, la jeune femme sait qu'il ne lui ferait plus de cadeau. Profitant du retour de Salo dans l'appartement, elle récupère son portable et s'enfuit. Pour elle, il vaut mieux aller tout dire à Franck plutôt que de se rendre à la police.

Cet épisode a été réalisé en 6 jours par une équipe technique et artistique qui se présente comme, suit selon le plan de travail :

Tableau 2: équipe technique

N° d'ordre	Nom et prénoms	Fonction
01	Tola KOUKOU	Réalisateur
02	Modeste HOUNGBEDJI	1 ^{er} assistant réalisateur
03	Mouzath HASSAN	2 ^e assistante réalisatrice
04	Arlésienne SOVI	Scripte
05	Gildas ADANNOU	Crapman
06	Clémence HOUSSOU	Stagiaire scripte
07	King GNANHO	Directeur Photo
08	Wens BIAOU	Cadreur

09	Corneille HOUNSSOU	Ingénieur de son
10	HOUEDANOU Armel	Stagiaire ingénieur de son
11	Aristide ALLABAH	Décorateur
12	Christian COCOUVI	Assistant décorateur
13	Lutencino HOUNKPEVI	Stagiaire décorateur
14	Nicole DADJO	Maquilleuse
15	Yao TOMEDE	Costumier
16	Emile BOGNON	Chef électricien et machinee
17	Gérardin FADONUGBO	Régisseur Général
18	Michel ABIMBOLA	Assistant Régisseur Général
19	Ornella FAGNON	Stagiaire Régisseur
20	Bénédicta BABAGBETO	Stagiaire Régisseur
21	Eric ARYMIYAHOU	Chef Montage
22	Martial Audrey GBESSI	Stagiaire Montage
23	Mélaine AMOSSOUKA	Stagiaire Montage

Source : Académie Tola KOUKOU

Tableau 3: équipe artistique

N° d'ordre	Nom et prénoms (état civil)	Rôle
01	Tola Boniface KOUKOU	Franck
02	Florisse ADJADOHOUN	Damiola
03	Jackie TAVERNIER	Carole
04	Sandra ADJAHOU	Gina
05	Mathieu KOKO	Fèmi
06	Nadjibath IBRAHIM	Bénédicta
07	Alfred FADONUGBO	Salo ou Christ
08	Béo AGUIAH	Inspecteur AYIHON
09	Franck BEHANZIN	Inspecteur ADJO
10	James SALANON	Gardien Frack
11	Gérard TOLOHIN	Chauffeur/ Dami
12	Daniel MISSIHOUN	Chauffeur/ Carole

Source : Académie Tola KOUKOU

2.3. Etat des lieux sur les attributions des Productions Kaïdara.

2.3.1. Observations relatives au lieu de stage

Lors de nos nombreuses visites à l'Académie Tola KOUKOUUI durant la période de notre stage, nous avons particulièrement été marqués par l'accueil chaleureux et encourageant dont a fait preuve le personnel en général et les personnes que nous rencontrons en particulier. Nous avions à la base imaginée que les indisponibilités des uns et des autres influenceraient leur façon de nous recevoir. Mais, ce ne fut pas le cas. Il faut néanmoins noter que nous n'avons pas eu tout ce dont nous avons besoin de la part de l'Académie Tola KOUKOUUI pour nos enquêtes.

2.3.2. L'inventaire des forces et faiblesses des *Productions Kaïdara*

2.3.2.1. Forces

L'Académie Tola KOUKOUUI est un centre de formation, de création et de diffusion des œuvres artistiques et culturelles. Elle dispose d'un espace de formation, d'un studio de son, de pose de voix, de doublage, d'une salle de montage cinéma et audiovisuel, et bien d'autres. Sa position géographique permet un accès facile et rapide à la communauté artistique majoritairement habitants à Cotonou et aux environ immédiats. Les archives dont dispose l'Académie permettent la création de nouvelles œuvres s'inspirant des anciens. La plus grande force de l'Académie Tola KOUKOUUI est son promoteur monsieur Tola Koukoui, un artiste multidimensionnel. Tola Koukoui est un comédien, metteur en scène, réalisateur et promoteur.

2.3.2.2. Faiblesses

L'Académie Tola KOUKOUUI malgré les atouts qu'elle dispose présente aussi des insuffisances. La plus grande difficulté qui entraîne l'Académie dans le dysfonctionnement est le manque de moyens financiers. En effet, faute de financement, la série *le diable dans le détail* lancée depuis 2015 est à son troisième épisode, tous inachevés. L'état actuel de l'industrie culturelle et cinématographique agit fortement sur l'Académie. L'Académie dispose de beaucoup de relation pour la production de ses œuvres mais faute de moyens toutes ces personnes sont inexploitées.

CHAPITRE II : Conception et mise en application du cadre théorique

Section 1 : Cadre théorique et méthodologique de l'étude

1.1. Clarifications conceptuelles et revus de littérature

1.1.1. Clarification conceptuelle

1.1.1.1. Le cinéma

Selon le dictionnaire Larousse, le cinéma est l'art de composer et de réaliser des films cinématographiques. C'est un procédé permettant de procurer l'illusion du mouvement par la projection, à cadence suffisamment élevée, de vues fixes enregistrées en continuité sur un film.

Il a été inventé en 1895 par Louis et Auguste Lumière, deux frères ingénieurs qui vivaient à Lyon, en France. Ils sont les premiers à avoir projeté un film en public grâce à une machine qu'ils avaient fabriquée. Le premier film est « l'arrivée d'un train en gare de la Ciotat ». (Mathilde S. 2019)

1.1.1.2. Le cinéma africain

Par cinéma africain on entend le cinéma produit par les africains eux-mêmes, même s'il faut parfois faire référence au cinéma colonial ou aux films sur l'Afrique produits par les occidentaux. Malgré le caractère généralisateur de l'expression « cinéma africain », on est face à une diversité de cinémas souvent arbitrairement compartimentés en cinémas du Maghreb et d'Afrique subsaharienne, en cinémas francophone et anglophone, mais on pourrait aussi parler de cinémas nationaux, de cinémas ethniques.

1.1.1.3. Le cinéma ethnographique

Comme il est pratiqué par Rouch, représente une certaine possibilité de voir, d'enregistrer avant de comprendre, de communiquer, voire de communier sans l'intermédiaire du langage et si l'on veut de sentir (une émotion par exemple) en quelque sorte sans protocole et comme de l'intérieur. Autrement dit, le cinéma ethnographique est, pour Rouch, un outil plus efficace et plus vrai dans le domaine de l'ethnologie pour étudier et représenter une réalité étrangère que des simples observations paternalistes à façade scientifique.

1.1.1.4. Economie du cinéma

L'économie du cinéma est la branche de l'économie de la culture qui s'intéresse à la filière cinématographique. L'économie du cinéma mobilise d'une part les outils de l'économétrie pour la description empirique du domaine et d'autre part ceux de l'économie industrielle pour rendre compte des logiques organisationnelles et des relations entre les différentes chaînes de la filière. Contrairement à la plupart des autres secteurs, le cinéma se distingue par la richesse des données le concernant. La rémunération de chaque intervenant ainsi que son développement de carrière étant intimement liés au nombre d'entrées des films où il a été impliqué, il existe des bases de données pratiquement exhaustives comportant les principaux intervenants ainsi que le nombre d'entrée et le bilan financier pour la quasi-totalité des films. **(Creton L. 2004)**

Le secteur du cinéma est essentiellement dominé par une incertitude radicale quant à la réussite ou à l'échec d'un film. De ce fait, la circulation de l'information ainsi que la souplesse des contrats sont des traits caractéristiques du fonctionnement du secteur. En termes de prix, il faut distinguer le problème de la fixation des coûts en amont (en particulier la rémunération des stars) alors qu'en aval, trois prix résument les relations entre les différents acteurs: le billet d'entrée, payé par le spectateur, le prix de location, payé par la salle de cinéma (l'exploitant) pour projeter le film, et le prix de distribution, c'est-à-dire la somme versée par le producteur au distributeur de son film. **(Colin A. 2020)**

Le travail du distributeur comporte une grande part administrative puisqu'il va recevoir de chaque salle un bordereau par semaine reprenant le nombre d'entrées et la recette du film concerné, ce qui donnera lieu ensuite à une facturation et enfin à un paiement du producteur, c'est-à-dire à une remontée d'argent. Il y a également une part de logistique qui consiste à gérer les sorties de copies vers les salles de cinéma puis à leur rentrée. Mais le plus important sans doute est le travail de promotion et d'édition qu'effectue le distributeur pour assurer une sortie adéquate de son film ou de ses différents films. L'édition consiste à prévoir et à faire fabriquer le nombre de copies suffisantes en fonction de la taille du marché national ou régional visé mais aussi du potentiel du film. Enfin, une part essentielle du travail de distribution consistera à contacter les différents cinémas (ou à être contacté par eux) et à répartir les copies du film de manière optimale. **(Michel C 2020, 4).**

1.1.1.5. La chronologie des médias

La chronologie des médias désigne un ordre de succession de la diffusion des films de long métrage à travers les différents médias. Cette chronologie des médias peut être fixée réglementairement comme c'est le cas en France ou en Bulgarie ou suite à des accords sectoriels comme en Belgique, au Danemark, en Espagne ou aux États-Unis. La chronologie des médias a été établie suite à l'apparition de la télévision et surtout à la multiplication des chaînes et à leur diversification (chaînes payantes ou non). L'apparition concomitante ou ultérieure de la cassette vidéo, du DVD et du Blu-ray et enfin des plateformes sur le réseau Internet a entraîné des transformations dans cette chronologie.

Le tableau ci-après décrit brièvement la chronologie actuellement (**janvier 2020**) en vigueur en France dans la mesure où elle est fixée réglementairement, mais n'oublions pas que ce système peut varier considérablement selon les pays et les circonstances comme la pandémie du coronavirus qui a permis la diffusion de nombreux films ne pouvant pas être exploités en salles d'être diffusés sur différentes plateformes de vidéo à la demande.

Tableau 4: chronologie des médias

L'exploitation en salles commence...	dès l'obtention du visa d'exploitation
La vente et location de supports vidéographiques (DVD, Blu-ray), vidéo à la demande avec paiement à l'acte commence	après 4 mois
Première fenêtre payante : télévision payante de cinéma ayant signé un accord avec les organisations du cinéma (Canal+, OCS)	après 8 mois
Deuxième fenêtre payante : télévision payante de cinéma, vidéo à la demande par abonnement: plates-formes participant au financement du cinéma français	après 17 mois
Première fenêtre gratuite : télévision en clair investissant dans le financement d'œuvres européennes (TF1, France Télévisions, M6...)	après 22 mois

Deuxième fenêtre gratuite : télévision en clair n'ayant pas d'engagement d'investissement dans le financement d'œuvres européennes.	après 30 mois
Vidéo à la demande par abonnement : plates-formes ayant signé un accord avec les organisations du cinéma.	après 30 mois
Vidéo à la demande par abonnement : plates-formes ne participant en aucune manière au financement du cinéma français (Netflix, Disney+, Amazon Vidéo)	après 36 mois
Mise à disposition en vidéo à la demande gratuite	après 44 mois

Source : Les Grignoux, 2020.

1.1.2. Revue de littérature

Dans nos recherches et dans le but d'avoir les informations nécessaires pour mener à bien notre travail, nous avons consulté certains ouvrages. Ceux-ci portent généralement sur notre thème. Il existe donc un nombre important d'écrits qui abordent la problématique de la redynamisation du cinéma en Afrique.

Au début de nos recherches, nous avons trouvé important de connaître le passé du cinéma Africain. Plusieurs auteurs ont écrit sur l'histoire du cinéma Africain. Selon eux, le cinéma Africain est le plus jeune puisque les films qui désignent généralement le cinéma Africain ont commencé à partir de la décolonisation et des indépendances.

Dans son article intitulé *Histoire, mémoire, et légitimation politique dans les cinémas africains* **Samuel L. (2016)** donne quelques caractéristiques du cinéma africain : « Le cinéma africain malgré sa jeunesse est très riche et présente des aspects inattendus. On y trouve la diversité, la complexité, l'originalité, la débrouillardise, la poésie, la réflexion qui, de façon générale, caractérise toutes les activités créatrices en Afrique ».

Cependant, parler de cinéma africain ou de cinéma d'Afrique au singulier, n'est pas pertinent. Nous devons en effet, à l'instar d'Idrissa Ouedraogo³ accepter « *le mot cinémas d'Afrique, mais au pluriel* ». Il convient alors d'appréhender ces films dans leur formidable diversité, parfois dans leur médiocrité et parfois dans leur génie. Une diversité en tout cas que l'on doit probablement, en partie tout du moins, à une pluralité d'ethnies, de langages et de dialectes au-delà même d'une incomparable pluralité géographique et géopolitique. De ce fait, les cinémas d'Afrique noire présentent autant de regards sur l'histoire d'un continent que de réalisateurs. **(cinéclass-afrique, 2015)**

Dès les débuts du septième art, avec les films muets notamment, l'Afrique, par sa puissance d'évocation et son exotisme, sert de cadre à de nombreuses aventures de fiction. Un véritable goût de l'Afrique fascine alors l'occident. En effet, pour les cinéastes d'Europe, et bien plus encore des Etats-Unis, l'Afrique représente alors le mystère et la colonisation c'est à dire l'exploration, elle est un décor et rien d'autre aux yeux des occidentaux. « *Tarzaneries* » et safaris, cimetières des éléphants, fleuves indomptables, tribus farouches, mines oubliées, hommes léopards, sorciers, potentats grotesques, boys serviles... tels sont les clichés de l'Afrique du septième art qui alimentent encore aujourd'hui le mythe d'un continent primitif et pittoresque où la faune, la flore et les indigènes se confondent presque indirectement pour servir de faire valoir aux tribulations d'une poignée de blancs perdus dans un monde hostile. Plusieurs films ont été réalisés dans cette vision. « *Out Of Africa* » réalisé par *Sydney Pollack* aux Etats-Unis ou « *Itinéraire d'un enfant gâté* » réalisé par *Claude Lelouch* en France, témoignent, à l'évidence, de la prégnance de ces visons réducteurs où seuls les blancs ont le statut de héros ou d'humains à part entière. Le spectateur assis confortablement dans son fauteuil s'y retrouve et voyage par procuration sur un continent exotique.

Férid B. (1993) dans son article *Eléments pour une théorie du cinéma africain* avait situé le cinéma Africain dans deux rôles : « Le premier but faisait partie d'une vaste entreprise de soutien d'une colonisation économique, afin d'asseoir une main mise. Cette domination économique, il fallait également la soutenir d'une façon culturelle. Alors les écoles, les livres, les publications, tout ce qui était moyen d'éducation donc de formation culturelle, dont le cinéma faisait partie, se sont attachés à soutenir la colonisation. La tâche essentielle de cette colonisation et de son soutien culturel, était de convaincre l'homme colonisé, l'homme africain, qu'il était congénitalement inférieur ». Le deuxième rôle n'est

³Idrissa Ouedraogo est un réalisateur burkinabé, né le 21 Janvier 1954 (Wikipédia, 2003).

pas pour l'Afrique seul. C'est un rôle mondial disait **Férid**. Il fait une comparaison entre le cinéma et la langue parlée. « Ainsi pour nous il y a deux genres de cinéma. Le cinéma qui, très schématiquement, apporte des éléments de vérité. Donc un cinéma qui réveille. Et l'autre, celui qui prend les mêmes morceaux de réalité et les organise de façon à effacer toutes contradictions et à tromper le spectateur qui est supposé recevoir cette réalité. » Pour mieux illustrer cela il nous donne en exemple le film africain « LE MANDAT » de Sembene Ousmane, qui fait prendre conscience de l'existence d'une bureaucratie sénégalaise, qui est une forme d'oppression, est un film qui réveille. Tandis que pour nous un film comme FELLINI ROMA, quel que soit le talent ou le génie que l'on peut accorder à son auteur est un cinéma qui endort.

Parallèlement à la fiction, le cinéma ethnographique et le cinéma documentaire colonial imbibés de propagande étatique ou missionnaire figeaient aussi l'Africain dans des stéréotypes intemporels. C'est donc à titre historique ou comme pièce à conviction du procès d'une mentalité et de ses ravages idéologiques qu'on peut et qu'on doit revisiter ces films sur l'Afrique.

Toutefois, **Stéphanie C. (1994)** cite dans son article *Eléments pour une théorie du cinéma africain* quelques films qui proposent une représentation différente. Parmi eux, notons « Afrique 50 », film militant du Français René Vautier, qui s'insurgeait avec vigueur contre les violences colonialistes perpétrées en Côte d'Ivoire. « Les maîtres fous » (1954 tourné au Ghana) ou « Moi, un noir » (1957), qui, non sans ambiguïté, faisait émerger une autre parole davantage ethnologique.

Lorsque qu'après les indépendances, des cinéastes d'Afrique noire commencent à tourner librement leurs propres films, la perspective ne peut que changer. L'impératif de la décolonisation mentale, que **Homi Bhabha (1994)** théorise dans « *The Location culture* », comprend en ce sens, la reprise de la parole. Il s'agit d'une réappropriation du regard et de la voix pour parler de soi au nom de ceux que la colonisation avait déshumanisés.

Les années 1960 voient donc l'apparition de divers courts-métrages cinématographiques engagés signés par des cinéastes africains. En 1966, le sénégalais Ousmane Sembène réalise « La noire de... » premier long métrage réalisé par un Africain sorti en 1966. Cette même année voit naître les journées cinématographiques de Carthage. C'est la première session du premier festival du film en Afrique : étape originelle d'une reconnaissance officielle de ce cinéma alors balbutiant.

En 1961, le Président de la République du Sénégal, Léopold Cedar Senghor et sa femme foulent le sol Dahoméen. Pascal Abikanlou saisit l'occasion solennelle et tourne son tout premier film sur cette visite officielle du Président Senghor en République du Dahomey. Cinq ans plus tard, en 1966, il réalise le Premier Court métrage documentaire de 13 minutes de sa carrière de réalisateur. Ce film réalisé sur support 16 mm et intitulé « Ganvié mon village » magnifie le site touristique de Ganvié, considéré comme la Venise de l'Afrique. Cette œuvre de Pascal reçoit un bon accueil chez le public tant au Bénin qu'à l'international. Il a été primé au Festival de Vérone. Dans cette même année 1966, certains béninois gagnés par le Virus de l'art, s'illustrent aussi bien dans la diaspora. C'est le cas de Sanvi Panou⁴ qui étudiait l'actorat et la mise en scène en France. A l'âge de 20 ans, alors qu'il était encore aux études, Sanvi décroche en 1966 le Prix dramatique François-Perrier qui récompense les mérites des comédiens. Il devient ainsi le tout premier africain qui reçoit pour la première fois cette distinction. (Wikipédia, 2009)

D'une façon très générale, on peut dire que le cinéma africain s'est d'abord caractérisé par une volonté visible de réalisme social, d'éducation morale, voire politique, et de réhabilitation culturelle. En fait, tout était à faire : tourner le dos à l'exotisme et à l'aliénation coloniale, mettre au premier plan l'homme et la femme africains, montrer les conflits sociaux, les inégalités de classe, le déchirement des consciences, la richesse ou la pesanteur des traditions vivaces ou reniées. Et que leurs formes soient véristes ou lyriques, leurs thèmes tragiques ou satiriques, la plupart des cinéastes ont opté pour l'engagement, conscients, comme leurs collègues écrivains, de leur pouvoir virtuel et de leurs responsabilités.

Par ailleurs, selon **Aumont, Bergala, Marie et Vernet, (1994)** même en ce moment on pourrait dire, d'un point de vue qui pourra sembler polémique, que le cinéma Africain n'existe pas dans la mesure où, en dehors de l'Afrique du Sud, il n'existe pas d'industries du cinéma au sens courant du terme dans les pays d'Afrique subsaharienne. Ce qui existe, ce sont des films et des pratiques cinématographiques et audiovisuelles; le cinéma au sens d'une institution, d'une industrie, d'une production signifiante et esthétique, d'un ensemble de pratiques de consommation n'existe pas. Il conviendrait, en conséquence, d'utiliser plutôt l'expression de « films et pratiques cinématographiques et audiovisuelles africaines » au lieu de celle de « cinéma africain » ou, au moins, de parler des « cinémas africains » ou des 'médias cinématographiques et audiovisuels africains.

⁴ Comédien, réalisateur, producteur et distributeur bénino-togolais (Sanvi A. P., 2015)

Les critiques et théoriciens occidentaux qualifient de cinéma africain les films réalisés par des cinéastes d'Afrique noire, cinéastes que nous classons en deux groupes. Le premier groupe réalise des films comme cela se fait partout au monde, qu'ils soient bons ou mauvais. En parlant de l'existence d'un cinéma africain singulier, le critique et historien du cinéma bénino-sénégalais, père des cinéastes africains, Paulin Soumanou Vieyra écarte les œuvres de ce groupe, qu'il qualifie d'exotiques et de « pâles reflets du cinéma européen » dont la « poésie est aliment de rêve et où se rencontre souvent l'exotisme dans ce qu'il a de plus frelaté ». Le deuxième groupe est bien décrit par un autre Sénégalais, doyen des cinéastes africains, Sembene Ousmane, quand il dit qu'« en tant que créateur, il aime partir des faits authentiques autour desquels il brode son histoire ». Sembene se considère comme un griot, un homme qui raconte des histoires dans lesquelles les Africains se reconnaissent d'abord. Pour lui, chaque cinéaste doit connaître les aspirations de sa société, afin de pouvoir exprimer à haute voix les pulsations secrètes de cette dernière. Le cinéaste africain doit créer pour sa communauté, lui donner à réfléchir, et il doit avoir comme objectif la valorisation de son héritage culturel. Le cinéma doit être, selon lui et comme le disait la réalisatrice franco-guadeloupéenne Sarah Maldoror, « un outil de la révolution, une éducation politique pour transformer les consciences. **(Ousmane I., M, 2014)**

La plupart des cinéastes africains abordent le cinéma en termes d'éducation et de formation. Ousmane Sembène affirme à ce propos : « Nous ne pouvons pas nous permettre de faire du cinéma comme en Occident. Ayant beaucoup d'années de retard, nous avons non seulement à former des hommes mais à faire fusionner des ethnies qui, durant des années, ont coexisté sans se connaître. Sans connaître la culture africaine, ils ont montré des images réelles mais accompagnées de faux commentaires. Ils ne connaissaient ni le sens de la danse ni de la musique. Ils ont collé tout ce qu'ils voulaient là-dessus. L'Européen qui reçoit ça, qui voit l'image et entend le commentaire, se fait nécessairement, une fausse idée de l'Afrique et des Africains ». **(Jean J., 2010)**

En juin 2004 il a été établi à Ouagadougou, le « programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des états membres de l'UEMOA ». La deuxième partie de ce document, aborde la situation de crise du secteur cinématographique. Mais avant le programme nous rappelle l'importante responsabilité des Etats dans la gestion du secteur cinématographique dans les années 70 et 80 :

- propriété des salles de cinéma, notamment, d'exclusivité (Bénin, Burkina Faso, Mali, Niger, Sénégal) ;
- contrôle de la société de distribution qui disposait du monopole d'importation et de distribution des films (Burkina Faso, Mali, Sénégal...) ;
- centre de production étatique, disposant de moyens humains et techniques assurant une capacité autonome, et, parfois, monopoliste de production (Burkina Faso, Mali, Sénégal, Niger, Bénin) ;
- dispositif de financement du cinéma, allant d'un fonds de soutien et de promotion, à une société de financement direct des productions (Société National du Cinéma au Sénégal, la Société Ivoirienne du Cinéma en Côte d'Ivoire).

Le programme souligne que seul le Burkina Faso dispose de cadre et de politique de régulation au sein des pays de l'UEMOA.

Trois autres se sont dotés, récemment, d'une loi portant organisation du secteur et de la fonction régulatrice de l'Etat, mais sans avoir, à ce jour, pris les textes la mettant en application :

- le Bénin, par une loi du 24 août 1998, non promulguée pour des raisons de vice de procédure ;
- le Mali, par une loi de juillet 1998, dont les décrets et arrêtés d'application n'avaient pas été pris en août 2002 ;
- le Sénégal, par une loi toute récente, du 3 avril 2002, dont les textes d'application étaient en préparation, en juillet 2002.

Cette dernière loi est intéressante à un double titre :

- en tant que volonté politique de relance et de modernisation de l'intervention de l'Etat, exprimée dans un contexte de crise du secteur ;
- en tant que formulation explicite d'une politique publique s'inscrivant dans une problématique de régulation d'un marché que l'Etat ne cherche plus à contrôler, mais à dynamiser ».

Toussaint Tiendrebeogo, chargé des politiques et industries culturelles à l'OIF évoque les différents obstacles caractérisant l'industrie du cinéma africain en citant: « le manque de cohérence d'ensemble des politiques publiques (très peu d'États ont mis en œuvre des actions en direction des différents maillons de la chaîne de valeur allant de la création à la distribution des œuvres) ; un cadre juridique peu adapté au contexte économique et juridique des pays en question ; des mécanismes de financement notamment des fonds d'aide, qui ne parviennent pas à avoir d'effet structurant sur la filière car ils ne sont pas suffisamment

alimentés ou le sont de façon trop discontinue ; une forte croissance de la diffusion audiovisuelle qui ne profite pas à la production cinématographique ; une insuffisante d'organisation des professionnels du secteur ; une forte dépendance à l'aide internationale qui n'a pas d'effet structurant sur la filière dans son ensemble mais qui permet néanmoins à certaines œuvres d'exister ». (Maria, 2019).

Georges H. (2013) affirme dans son article intitulé *Développer l'industrie du cinéma en Afrique* qu'il n'y a toutefois pas de marché sans marchand. Selon ses analyses, depuis deux décennies, la production cinématographique des pays africains, déjà quantitativement très faible, s'est effondrée, disparaissant même totalement dans de nombreuses nations malgré les efforts de festivals régionaux et internationaux pour tenter de soutenir ces cinématographies. Comme raisons, il cite : 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, le choc de la diffusion des moyens audiovisuels et des nouvelles technologies de l'information.

Lorsqu'on observe les budgets colossaux des films américains, on arrive vite à la conclusion que l'industrie cinématographique peut contribuer à créer beaucoup d'activités économiques, voire d'emplois. De même, quand on considère le contenu des films américains et leur influence sur le rayonnement international des Etats-Unis, on ne peut que conclure à l'importance stratégique du cinéma dans la visibilité internationale d'une nation. C'est aussi à la même conclusion qu'on arrive lorsqu'on prend en compte l'exception culturelle Française. Dès lors, il convient d'accorder une place plus importante à l'industrie cinématographique dans les réflexions sur le développement de l'Afrique.

Pour développer son industrie cinématographique l'Afrique n'a plus besoin d'aller chercher loin les recettes. Le Nigéria offre un exemple à suivre à travers son industrie cinématographique communément appelé *Nollywood*. Cependant, à l'heure actuelle, nous savons très peu de la conjonction de facteurs qui a conduit à l'émergence et au succès grandissant de cette industrie au Nigéria. L'un des ouvrages qui examine cette question avec beaucoup d'adresse est celui de **Pierre Barrot (2018)** intitulé «Nollywood: Le phénomène de la vidéo au Nigéria». A partir de l'article dont il a fait l'objet sur ce site web on y apprend que la présence d'investisseurs locaux, l'acquisition des nouvelles technologies et l'utilisation

optimale des ressources sont les trois principaux facteurs qui expliqueraient le succès nigérian.

A y voir de près, on constate que toutes ces conditions sont également réunies dans plusieurs autres pays comme le Ghana, le Kenya ou l'Afrique du Sud. Cependant, en dépit des multiples tentatives qui sont faites dans ces pays pour développer l'industrie du cinéma, le succès n'est pas encore au rendez-vous. L'une des conditions que nous avons identifiée et qui semble expliquer le succès nigérian est l'économie d'échelle. Ce paramètre économique qui baisse significativement les coûts unitaires de production à mesure que le marché potentiel s'élargit permet d'expliquer l'émergence de l'industrie cinématographique au Nigéria. C'est elle qui a permis de rentabiliser les productions coûteuses du cinéma et d'inciter les investisseurs locaux à placer leurs actifs dans ce secteur. C'est aussi elle qui a incité les entrepreneurs à adopter les nouvelles technologies pour profiter davantage les économies d'échelles. Enfin, c'est elle qui a induit l'utilisation optimale des ressources pour satisfaire aux exigences de rentabilité des investisseurs. **(Houngbonon, 2013)**

Tant en ampleur, en qualité, qu'en investissements des acteurs de la filière, la situation sud-africaine demeure unique sur tout le continent, Et le modèle nigérian demeure non-exportable pour des motifs culturels et juridiques. Partout ailleurs, tentant de s'adapter aux faillites des distributeurs et exploitants accélérées par la piraterie rapide et massive via les VCD, en l'absence de solutions globales nationales, des solutions individuelles ont pu apparaître, amenant le réalisateur à devenir lui-même une filière totalement intégrée. Tel celui de Joséphine Nagnou **(Paris à tout prix, Cameroun, 2008)**, les récits ne sont pas exceptionnels de réalisateurs africains contraints à devenir non seulement producteur, mais également distributeur et exploitant de leur propre film. Mais il leur importe sur tout de devenir 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 contre façons, tentant de saturer le marché avant que ces derniers n'interviennent ce qui ne leur laisse que quelques jours ou semaines d'exploitation.

Samuel L. (2010) revient sur les obstacles à la constitution d'une économie viable des cinémas africains. Pour lui c'est la quasi-absence de réseaux de distribution ou de diffusion suffisamment importante pour engendrer des revenus injectables dans le circuit de production. Les festivals comblent la fragilité de cette économie globale du cinéma. Le destin économique d'un film africain reste la plus part du temps imprévisible. Dans les pays où les

télévisions ne s'impliquent pas dans le processus de production, les festivals deviennent très logiquement des acteurs incontournables pour la diffusion des œuvres.

Samuel L. (2010) continue son analyse en affirmant que depuis quarante ans, le nombre de festivals diffusant des films africains a explosé. Plus de cinquante festivals de cinéma existent actuellement en Afrique. Ce nombre est très largement dépassé en dehors de l'Afrique. Les festivals africains les plus importants, les Journées cinématographiques de Carthage (1966) et le festival panafricain du cinéma et de télévision de Ouagadougou (1969) sont aussi les plus anciens. Ils ont établi leur légitimité en devançant les grands festivals occidentaux tels que le festival international du film de Cannes ou le festival international de cinéma de Locarno, lesquels n'ont commencé à mettre en valeur des films africains qu'à partir des années 1970 et 1980. À travers ces grands festivals africains, les différentes parties prenantes des cinémas africains ont cherché à affirmer une identité artistique propre, en plus de constituer des lieux d'échanges et d'émulation professionnels. Tous contribuent à la diffusion des films en Afrique et à travers le monde. Ils participent aussi à la structuration d'un milieu professionnel en liaison avec une économie mondiale du cinéma et de l'audiovisuel.

Parlant de défis dans le secteur cinématographique au Bénin il a été créé des regroupements et associations de cinéma. L'univers cinématographique et audiovisuel inscrit en 1994 dans l'un des trois Centre Régional de Production et de Formation (CRPF) de l'Afrique de l'Ouest, un projet du Conseil International des Radios et Télévision d'Expression Française, CIRTEF. L'objectif de ce Centre est créé pour développer l'identité culturelle et accompagner l'éducation par une mise à disposition des télévisions africaines du matériel adéquat de productions audiovisuelles pour les tournages et postproduction de leurs programmes. Le Centre vient aussi régler la question des coproductions africaines Internationales (avec TV5, UNESCO, URTT, AIF, FAO, AIF, CFI, Producteurs privés, Chaînes de Télévisions Nationale ou internationales...) afin de promouvoir les cultures du Sud (Afrique). Il s'occupe enfin de la formation de techniciens audiovisuels, des cadres, monteurs, ingénieurs de sons du Bénin et de la sous-région. Le Centre s'investit dans le tournage, postproduction ou le doublage de films. Sa Cinémathèque compte des films documentaires de création, des films éducatifs, institutionnels, des films fictions et des magazines télévisuels. Golfe avec Golfe Fm (slogan La Radio Magique) et Golfe Tv de Soumanou, LC2 Télévision de Christian Lagnidé, le Groupe de presse le Matinal de Charles Toko etc. **(CNCIA-Bénin)**

Michael T. (2018) dans son article *le cinéma renait doucement de ses cendres* rappelle les beaux temps du cinéma béninois. L'année 1994 est aussi celle des beaux temps de la télévision béninoise à travers des émissions cultes dont « *Entre nous* » une émission-débat axée sur l'actualité avec une participation d'invités sur le plateau. Cette émission est meublée de sketches appelés « *Tour de Vis* » joués par la crème des comédiens Béninois ce qui accroche le public. Cette émission fait de Francis Zossou une star de la télévision béninoise, tant l'ORTB se donne un grand audimat. Les programmes télé souffrent de productions. Alors, les télévisions africaines la plupart, comme c'est le cas pour le Bénin, s'approvisionnent d'œuvres brésiliennes ou mexicaines comme le Tour de Babel, Luz Clarita, Rosa Salvaje, Femme de sable, Catalina et Sebastiano, Marimar, Terra Nostra, Santa Barbara... Sur le continent, les Burkinabé s'affichent en force avec des séries comme *Radi Jolie* d'Idrissa Ouédraogo, *A nous la vie* de Dani Kouyaté, *Vis-à-vis* d'Abdoulaye Dao ou encore *Moussa le taximan* d'Henry Duparc. Sur les télévisions béninoises, des stars télé africaines comme Sidiki et Souké, Kadi, Gohou, Astou... s'affichent.

L'Office de Radiodiffusion et Télévision du Bénin s'inscrit dans une dynamique de renversement de la tendance et produit « *Azizah*⁵ », la première série télévisée béninoise où l'on découvre aussi de comédiens très humoristiques comme James Badou dans le personnage de Major Ayichoro. L'univers cinématographique et audiovisuel béninoises offre au public une nouvelle génération de cinéastes. Parmi eux, il y a des gens venus du théâtre, de la télévision, des gens formés de l'extérieur. Parmi ces derniers, il y a des boursiers ayant étudié les arts au Moscou ou en France.

En 2000, une nouvelle série bénino-burkinabé, une coproduction des sociétés Proximités et Clap-Afrik, voit le jour: *Taxi Brousse* avec 32 épisodes de 20 minutes, la série *Taxi Brousse* dénonce des tares des sociétés africaines et expose une dynamique du cinéma africain. Des grands noms de théâtre national y ont joué comme principaux personnages : Ignace Yéchenou dans Baba Woulou, Brice Tchibozo dans Koffi, Koffi Gahou dans Médar, Joseph Kpobli le maître décorateur dans Djibril et Guy Ernest Kaho dans le rôle du présentateur. Quelques épisodes de *Taxi Brousse* ont été réalisés par Claude Balogoun et Ignace Yéchenou. La série *Taxi Brousse* a eu de très beaux jours au Bénin comme à l'international. Elle a été diffusée dans plusieurs festivals au monde a reçu plusieurs prix dont celui des Droits Humains à Montréal en 2001. Elle a été diffusée sur CFI, sur TV5 et sur la

⁵ Film béninois réalisé par Egbakotan Assogba.

plupart des chaînes de télévision d'expression française en Afrique francophone. *Taxi Brousse* a reçu une note positive de la critique cinématographique française dans la presse de la revue « Les Cahiers du Cinéma ». (ecranbenin, 2019)

Le 06 Avril 2006, un nouveau président, Thomas Boni Yayi, prête serment et remplace le Général Mathieu Kérékou ayant passé encore cinq ans suite au premier régime démocratique. Yayi passera dix ans à la tête du pays, période au cours de laquelle le cinéma béninois n'a plus de raisons de sombrer. Dans le souci de relancer la production cinématographie et audiovisuelle sur toute l'étendue du territoire national, l'État béninois à l'ère du Docteur Boni Yayi, a apporté son soutien aux cinéastes béninois par la création et la mise sur pied du Fonds d'Aide à la Production Audiovisuelle (FAPA) par le décret No 2007-589 du 28 Décembre 2007 portant attribution, organisation et fonctionnement du Ministère. Structure placée sous tutelle du Ministère de la Communication, le Fonds d'Appui à la Production Audiovisuelle a trois domaines d'interventions :

- Appui à la production audiovisuelle,
- Appui à la promotion audiovisuelle,
- Et l'appui au renforcement des Capacités.

Les financements partiels ou totaux des projets de production audiovisuelle par le FAPA se font sur appel à candidature. Les appuis peuvent être financiers, techniques (matériel et conseils); promotion d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, promotion d'acteurs ; l'ouverture de l'univers du cinéma béninois au monde par une participation de la Direction du FAPA aux festivals de films, salons, marché. Dans le souci de booster les activités des créateurs, artistes et promoteurs culturels, le gouvernement de Docteur Boni Yayi initie manifestement le milliard culturel, un fonds domicilié sur le compte du Fonds d'Aide à la Culture... Quelques années plus tard, le milliard culturel est passé à trois milliards de francs CFA, toujours pour promouvoir le patrimoine et les industries artistiques et culturelles béninoises. On assiste à une diversité dans la création littéraire, dans la musique, dans le théâtre, dans les événements culturels, et une production de films souffrant de professionnalisme à un rythme très effréné. Les populations adorent ces films qui font de certains comédiens de vraies stars nationales à l'instar de « Pipi et Éléphant mouillé » avec leur groupe mythique *Sèmake*. On note aussi d'autres groupe comme « Les Echos de la capitale », « Aziza plus » avec *Tonton J.* les comédiens *Oncle Bazar* et *Yadjo* etc. L'univers du cinéma béninois prend une allure du Nollywood au Nigéria. Les films disponibles sur

support CD, se vendent comme de petits pains dans les kiosques et même au bord des voies. Quelques distributeurs émergent et s'illustrent sur le terrain, quand bien même leurs actions ne bénéficient pas d'une couverture à l'échelle nationale : Top Showbiz, Vinaïm, Vidaho, etc.(CNCIA-Bénin)

En 2006, l'univers du cinéma et de l'Audiovisuel béninois se dote d'une école internationale privée dédiée aux métiers du cinéma et de l'Audiovisuel Il s'agit de l'Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel, ISMA. Très tôt, les apprenants de cette école s'illustrent de fort belle manière par leurs œuvres qui reçoivent de prestigieux prix dans des festivals tant en Afrique qu'en Europe. (ecranbenin, 2019)

1.1.3. Choix de la méthodologie de recherche

Dans cette partie, nous abordons les techniques utilisées pour aboutir aux résultats de nos recherches. Il s'agit entre autres de la recherche documentaire, de l'enquête qui inclut l'usage de certains outils que nous citerons, des outils de présentation des données, des cibles et échantillons de notre étude et du cadre de la collecte.

1.1.4. Approches théorique de résolution des problèmes spécifiques

Approche de l'agenda de setting

La pertinence de notre étude prend ses fondements de l'étude de McComb et Shaw. Selon eux, l'approche de l'Agenda Setting attribue aux mass médias, la qualité propre à déterminer ce qui, à un moment donné, et dans une société déterminée, fera débat, à sélectionner les événements et les sujets auxquels s'intéressent l'opinion et/ou les décideurs. Cette étude reconnaît aux médias un pouvoir d'influence et de créateur de point de vue. Ils constituent la principale et la plus grande source d'information du grand public. Ainsi, ils doivent faire un bon usage de ce pouvoir en étudiant minutieusement le contenu qu'ils doivent en ce qui a rapport à notre thème, utiliser cet atout pour faire connaître et aimer au public le cinéma.

1.1.5. Collecte des données

Dans la conduite de cette étude, nous avons utilisé trois techniques de recherche pour collecter les données. Il s'agit de la recherche documentaire, d'une recherche filmographique et des entretiens. Au niveau de la recherche documentaire il n'y a pas une documentation

spécifique sur le cinéma en Afrique. Néanmoins, à travers les articles écrits par des cinéastes dans certaines revues, nous avons pu collecter des informations intéressantes que nous avons résumées dans le tableau 1. Du point de vue de la recherche filmographique l'accès aux œuvres a été facile grâce aux institutions du cinéma notamment, le FESPACO, le CNCIA du Bénin et la télévision nationale du Bénin.

1.1.6. Recherche documentaire

Nous avons fait une recherche documentaire pour mener à bien notre étude. Elle a permis de collecter des informations d'ordres générales et spécifiques relatives à l'étude. Elle nous a également permis de tenir compte des écrits et travaux de recherches existants pour mieux orienter le sujet. Nous avons donc visité plusieurs centres de documentation. Le tableau IV ci-dessous présente le résumé des centres parcourus, la nature des documents et les informations recueillies.

Tableau 5: Liste des centres de documentation parcourus.

Centres de documentation	Nature des documents	Types d'information
Bibliothèque de l'Ecole Normale des Sciences et Techniques de l'Information et de la Communication (ENSTIC) de l'UAC	Mémoire	Informations relatives à la méthodologie de rédaction du mémoire
Bibliothèque de l'Université d'Abomey-Calavi	Livres et mémoires	Informations relatives à la méthodologie de rédaction du mémoire et informations sur le cinéma
Internet	Documents, articles de journal, dictionnaire, encyclopédie, revue et mémoires	Informations portant sur la définition approfondie de certains mots et concepts, mémoires relatifs au cinéma,

Source : Enquête de terrain 2020

1.1.7. Enquête de terrain

Ici nous allons présenter les outils de collecte des données, les outils de traitements des données, le cadre de collecte des données, le Cible et échantillon et les difficultés rencontrées lors de nos enquêtes.

1.1.7.1. Outils de collecte des données

Dans la collecte des informations, nous avons utilisés un Smartphone qui nous a permis d'enregistrer les différents entretiens que nous avons avec les personnes rencontrées, un bloc note pour conserver par écrits, certaines données énumérées lors de nos recherches, un ordinateur pour la conservation des documents en ligne et autres informations lors de nos recherches et un stylo pour écrire dans le bloc note.

Ces outils nous ont permis de mettre en œuvre des techniques de collecte qui prennent en compte un questionnaire que nous avons adressé aux cinéastes.

1.1.7.2. Outils de traitements des données

Pour le traitement des données, nous avons utilisé un ordinateur qui nous a permis de relever les résultats issus de nos recherches et de traiter les informations pour aboutir à des illustrations plus explicites des résultats de recherches. Nous avons utilisé les logiciels de traitement de données comme microsoft word et excel et l'application google drive pour élaborer le questionnaire.

1.1.7.3. Cadre de la collecte des données

Nous avons mené notre enquête à Cotonou, premier départements suivant le nombre d'activité cinématographique par département et à Parakou, la ville du nord qui regorge de plus d'activités cinématographiques.

1.1.7.4. Cible et échantillon

Concernant la population cible de notre étude, nous nous sommes adressés aux cinéphiles de Cotonou, de Porto-Novo, Abomey-Calavi et de Parakou. Ensuite, nous nous sommes adressés aux professionnels du cinéma béninois. Nous avons par la suite eu un entretien avec monsieur Acarde ASSOGBA, représentant des Cinéastes aux Conseil

d'Administration du Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée du Bénin (CNCIA-Bénin).

Nous avons choisi un échantillon de **109 personnes** réparties comme suit :

78 cinéphiles : Faute de l'existence d'une base de données de l'effectif de cinéphiles nous ne pouvons appliquer une formule d'échantillonnage qui justifierait le choix du nombre. Cet effectif est alors choisi sur la base des principes suivants : avoir au moins l'âge de raison, être capable de décrire un film.

30 professionnels du cinéma béninois : le critère de choix des professionnels du cinéma est d'avoir déjà travaillé sur un film.

01 membre du Conseil d'Administration du Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée du Bénin (CNCIA-Bénin).

1.1.8. Les difficultés rencontrées

Les difficultés fondamentales que nous avons rencontrées au cours de notre collecte est la disponibilité des professionnels du cinéma. Aussi nous n'avons pas pu utiliser une formule statistique pour l'étude à cause de l'inexistence de valeurs précises portant sur l'effectif des cinéphiles d'une part et des professionnels du cinéma d'autre part.

La section suivante nous permettra de vérifier nos hypothèses, d'analyser les données recueillies au cours de notre enquête puis d'établir le diagnostic.

Section 2 : Vérification des hypothèses, analyse des données et établissement du diagnostic

Dans cette section, nous ferons la présentation et l'analyse des données recueillies sur le terrain au cours de notre enquête ensuite nous poserons le diagnostic.

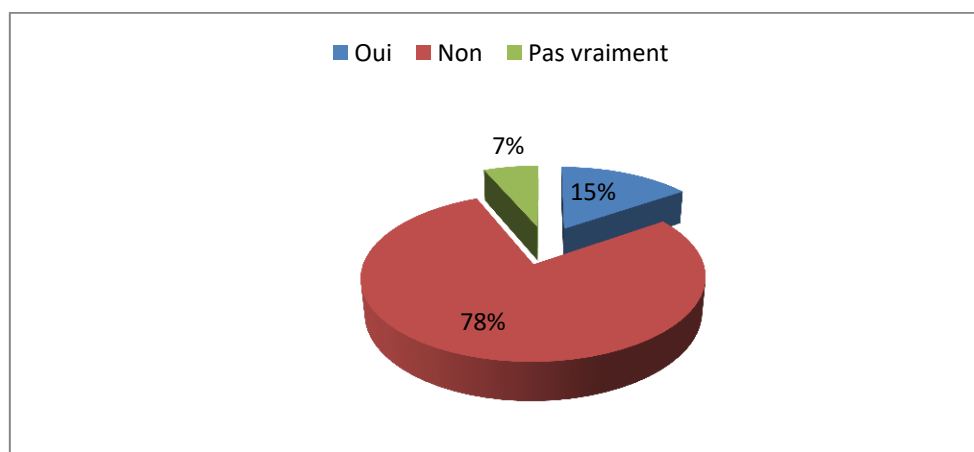
2.1 Vérification des hypothèses et analyse des données

La vérification des hypothèses nous permettra de ressortir la possibilité de validation de chacune d'elles sur la base de pourcentage obtenu des différentes réponses à nos questions et des réponses obtenues de nos enquêtes.

2.1.1 Présentation et interprétation des réponses issues des questionnaires

Au début de nos recherches, nous nous sommes rapproché des spectateurs de films, c'est-à-dire, ceux à qui sont destinés les films produits afin d'analyser leurs points de vue sur l'état actuel du cinéma. Cela nous permettrait de connaître leur appréhension du cinéma, leur culture en matière de cinéma. Pour cela, avons rencontré des personnes à qui nous avons posé certaines questions. Les résultats de ces enquêtes sont traduits à travers les figures suivantes.

Figure 1 : Graphique représentant les films suivis pas les béninois



Source : Enquête de terrain 2020.

Les résultats du graphique 1 nous montrent que 78% des Béninois ne suivent pas les films nationaux, 15% suivent les films Béninois et 7% suivent rarement. Nous pouvons retenir, que les béninois préfèrent les films occidentaux aux films béninois. Pour mieux appréhender cet état de chose, nous avons consulté la filmographie du Bénin de 1959 à 2019. Les résultats se présentent dans le tableau VI comme suit :

Tableau 6 : Nombre de films Béninois de 1959 à 2019

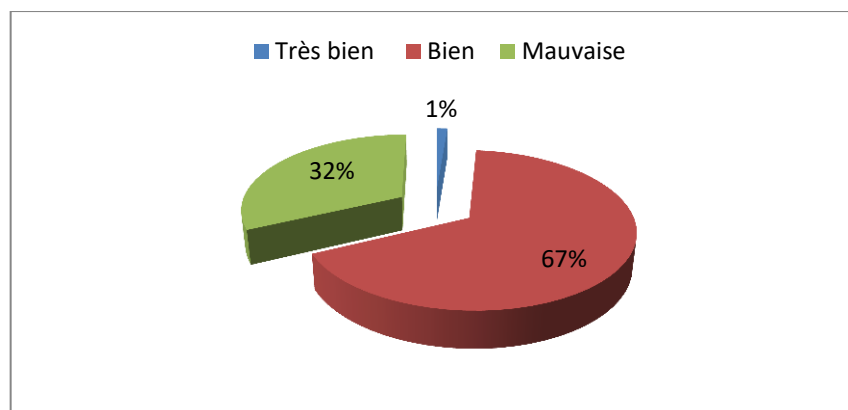
Période	Nombre de films
1959-1963	02
1963-1968	02
1968-1973	10
1973-1978	07
1978-1982	07
1982-1988	14
1988-1993	23
1993-1998	26

1998-2003	40
2003-2008	42
2008-2013	40
2013-2019	47
Inconnus	27

Source : CNCIA Bénin

D'après ce tableau, nous remarquons que le Bénin a pu produire 47 films, le plus grand nombre de films, seulement entre 2013 et 2019. Alors que son voisin, le Nigéria, qui selon Serge Noukoué, directeur de la Nollywood Week affirme: « le Nigéria c'est entre 1500 et 2000 films par an ce qui le place au deuxième rang mondial en matière de production ». Nous pouvons comprendre que l'industrie cinématographique béninoise produit très peu de film. Mais est ce que le peu qui est produit est de la meilleure qualité ?

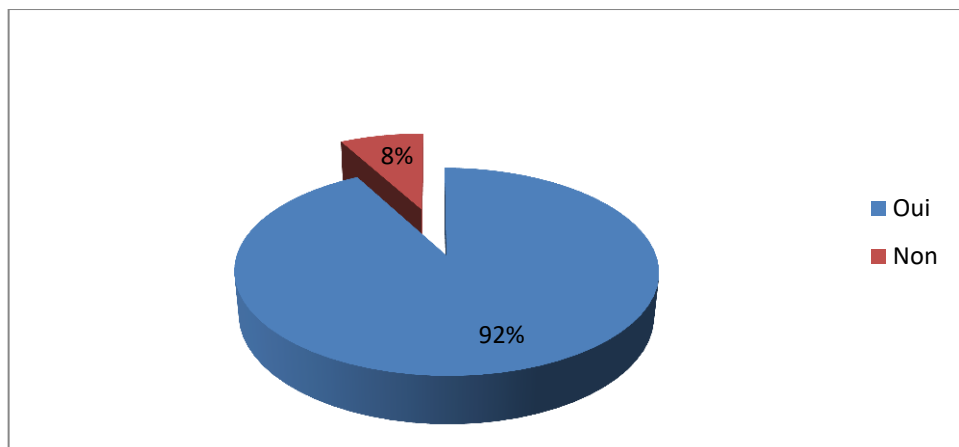
Figure 2 : Qualité des films béninois.



Source : Enquête de terrain 2020.

D'après cette figure, 32% des personnes interrogées trouvent que la qualité des films béninois est mauvaise, 67% aiment films béninois et seulement 1% trouvent qu'ils sont très bien. Nous pouvons dire que les films béninois ne sont pas de très bonne qualité selon le public. Nous leur avons donc demandé si le Bénin est représenté dans les films.

Figure 3 : Histoires racontées dans les films béninois.



Source : Enquête de terrain 2020.

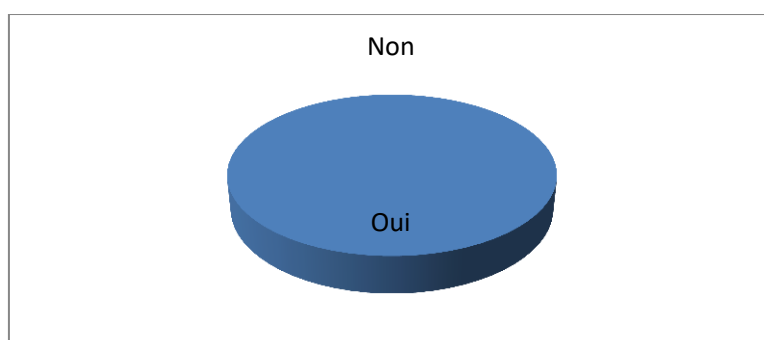
A cette question, 92% des personnes interrogées ont répondu oui et seulement 8% ont répondu non. Nous pouvons comprendre que selon le public béninois ce n'est pas l'histoire que racontent les films béninois qui empêche leur succès. Cependant, deux grands acteurs du cinéma béninois disent le contraire. Dans une interview de dekartcom accordée à Sylvestre Amoussou il disait :

« J'ai compris que si nous voulions des images qui nous ressemblent, des images qui nous rendent fiers, des images qui donnent espoir à notre jeunesse, il fallait que ces images soient financées par les nôtres, je suis donc revenu vers les miens. Jusqu'ici les financements les plus importants pour les réalisateurs viennent de l'extérieur (France – Europe). Aussi, ce sont eux qui décident de nos images qui sont donc rares et peu qualitatives car inintéressantes pour la majorité des Africains et donc pour les Béninois et donc avec aucune existence commerciale. « Celui qui paie la note décide du menu ». Il faut donc un financement qui vienne du BENIN». ⁶

La star Hollywoodienne Djimon Hounsou lui répond à Aline Assankpon, du journal en ligne l'intégration : « Déjà pour commencer, il faut raconter l'histoire de notre pays. Par exemple raconter l'histoire du Roi Béhanzin sur un plateau international mais surtout raconter l'histoire avec une certaine fantaisie contemporaine... » Nous nous sommes cependant adressés une fois encore aux professionnels du secteur.

⁶ Sylvestre Amoussou, Réalisateur béninois, journal de dekartcom, 2019.

Figure 4: Disponibilité d'atouts pour la production cinématographique.

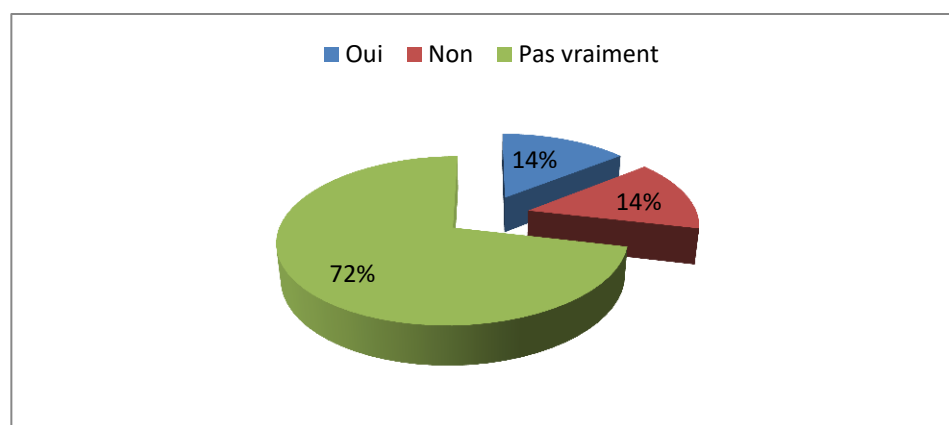


Source : Enquête de terrain 2020.

Les 35 personnes interrogées ont répondu oui. Ce qui signifie que le Bénin est bien doté des atouts pouvant lui permettre de faire un cinéma pour le monde entier. Cette question a été notre première question adressée à Monsieur Arcade Assogba, représentant des cinéastes au CNCIA. Il a confirmé l'affirmation de ses collègues par ces propos convainquant et rassurants : « Absolument ! Une culture riche, un patrimoine immatériel exceptionnel, des décors naturels somptueux et divers, une ressource humaine disponible, des techniciens en quête de projets et de renforcement de capacité. »

Nous avons jugé utile de savoir si les films respectent les normes et règles internationales.

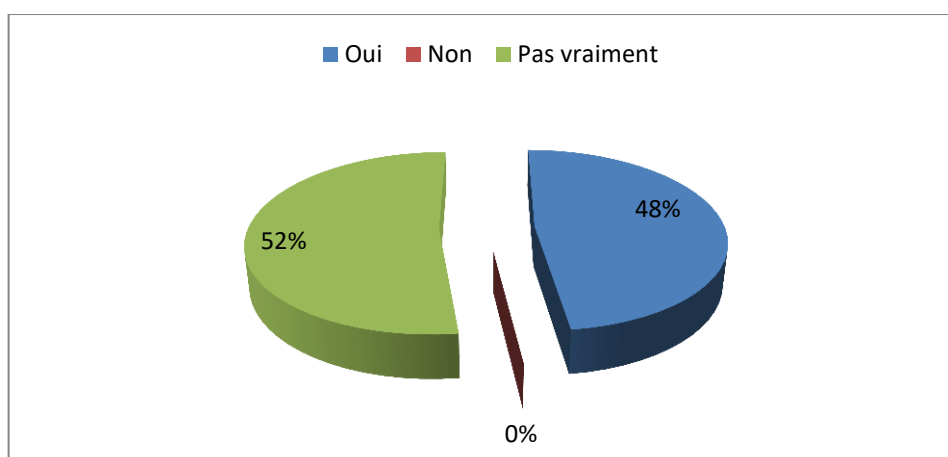
Figure 5: Qualité des films béninois par rapport aux normes internationales



Source : Enquête de terrain 2020

A cette question 72% des cinéastes interrogés ont dit que les productions ne respectent pas vraiment les normes et règles du septième art. 14% ont dit oui et 14% ont dit non. Vu qu'il y a les atouts et les ressources nécessaires pour un cinéma réussi, pourquoi les films ne suivent pas en normes internationales ?

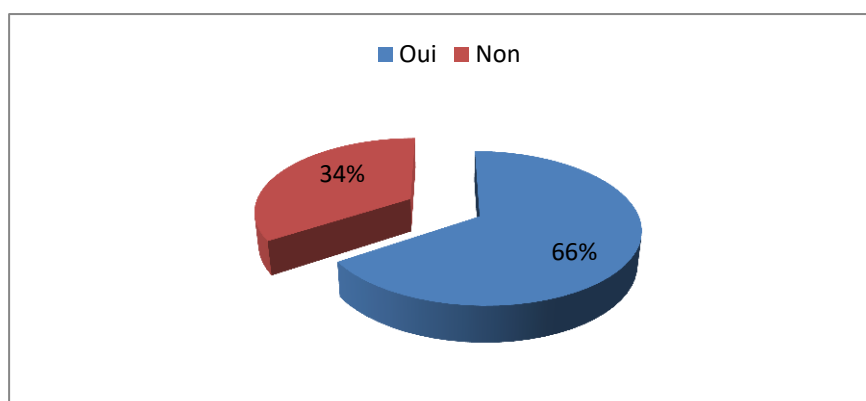
Figure 6: Existence des écoles de formation en cinéma au Bénin.



Source : Enquête de terrain 2020

Selon 18 personnes parmi les 35 interrogées, il n'existe pas vraiment des écoles de cinéma au Bénin. Pour les 16 restants, il existe des écoles. Selon le nouveau représentant des cinéastes au Conseil d'Administration du CNCIA, « les écoles font de leur mieux. Elles peinent à mettre sur le terrain des artistes, des créateurs indépendants et totalement investis dans leur art. Mais cela n'est pas de la responsabilité exclusive des écoles. L'environnement joue pour beaucoup et les règlements du CAMES ne facilitent pas un essor particulier des formations dédiées à l'art »

Figure 7: Impacte des matériels sur la qualité des films béninois.

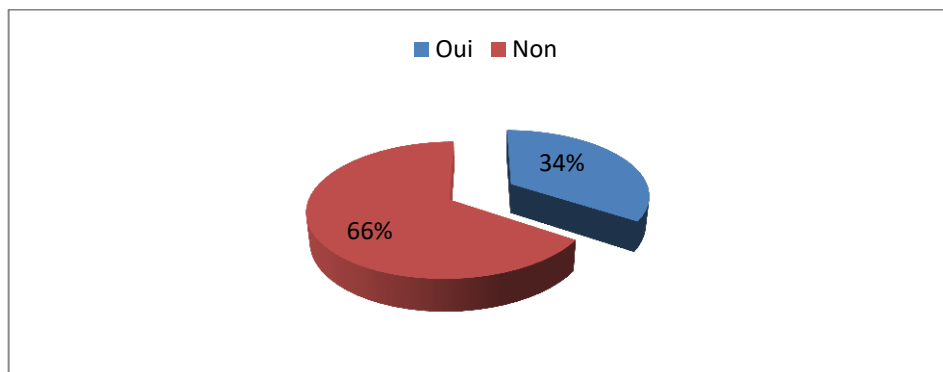


Source : Enquête de terrain 2020

Sur 35 professionnels interrogés, 23 affirme que c'est à cause de la qualité des matériels et 12 disent non. Ici nous pouvons comprendre que la ressource humaine et les atouts sont disponibles mais l'indisponibilité de matériels qualifiés agit fortement sur la qualité des films.

De toutes les analyses précédentes, on peut retenir que c'est l'indisponibilité des matériels qui est à la base de la mauvaise qualité de la production béninoise. Alors nous avons cherché à savoir s'il y a des maisons de production pour le financement des projets de film.

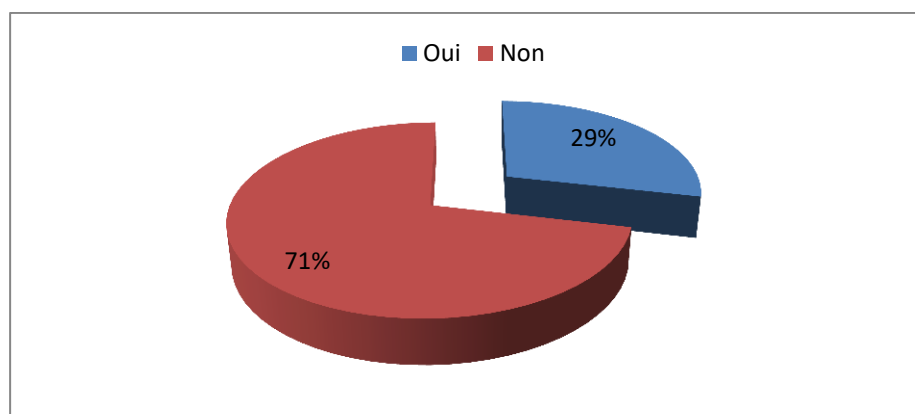
Figure 8: Disponibilité des structures de production.



Source : Enquête de terrain 2020.

66% des personnes interrogées nous ont dit qu'il n'y a pas de producteurs et 34% ont dit qu'il y a des producteurs nationaux. Ceci pourrait justifier le manque de matériels de qualité. Mais le pouvoir public ne dispose-t-il pas de budget pour financer les productions ?

Figure 9: Contribution des autorités dans le développement du cinéma.



Source : Enquête de terrain 2020.

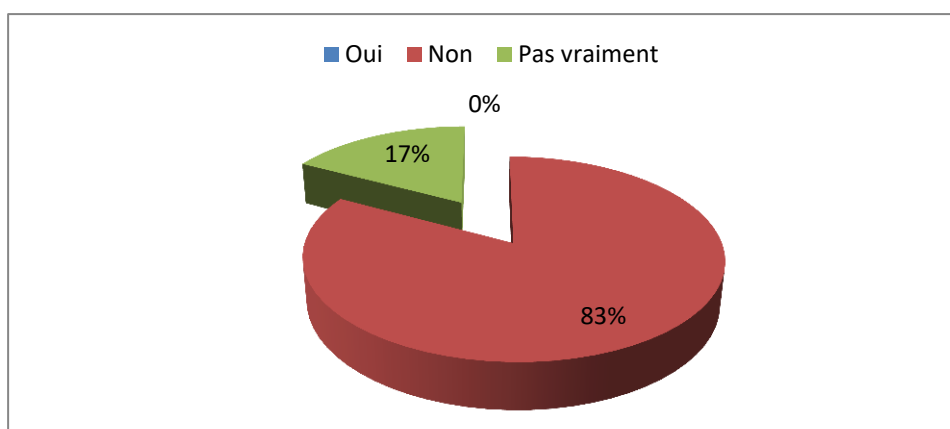
A cette question 71% des cinéastes interrogés ont dit que l'Etat ne subventionne pas l'industrie cinématographique et 29% ont dit qu'il y a des fonds disponibles pour la production. Le représentant des cinéastes au CA de CNCIA soutient ses collègues qui ont dit que l'Etat ne subventionne pas le secteur du cinéma en disant : « Ce qui manque pour le

développement du secteur cinématographique relève de la responsabilité de l'Etat. Il s'agit essentiellement d'absence de réglementation et outils d'accompagnement des acteurs » Sylvestre Amoussou va plus loin en disant :

Aussi notre culture de la gratuité n'a fait qu'enfler. Combien de dirigeants de nos chaînes n'ont dans la bouche que le mot de « donner » quand vous avez réalisé un film. Et pire, le système international ayant réussi à faire en sorte que notre cinéma ne puisse pas être rentable dans notre propre pays, si nous voulons être diffusés, il nous offre l'aumône pour notre production qui leur permet d'exister sur notre continent. Là, nous avons besoin de l'appui de nos politiques. Là, nous avons besoin que nos politiques imposent leur voix et nous protègent.

On comprend donc que le manque de moyen financier contribue à l'état indésirable du secteur du cinéma au Bénin. Le Bénin n'a-t-il pas besoin de faire le cinéma avant de se développer ?

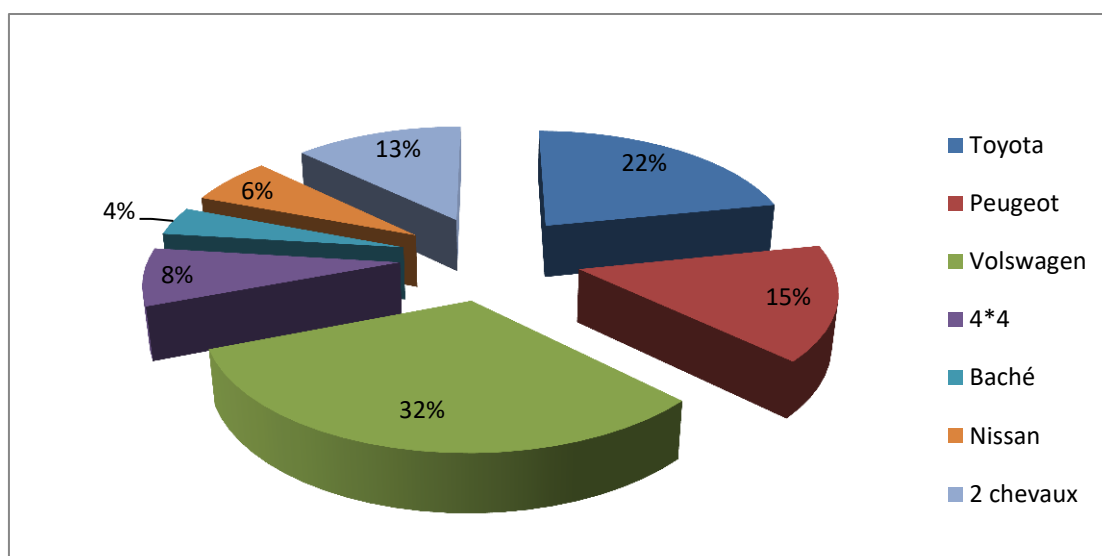
Figure 10: Disponibilité des salles de cinéma au Bénin.



Source : Enquête de terrain 2020.

83% des cinéastes interrogés ont dit qu'il n'y a pas de salles pour exploiter les productions et 17% affirment qu'il y a des salles. S'il n'y a pas de salles pour exploiter les productions, le cinéma pourrait ne pas avoir un impact sur l'économie nationale.

Figure 11: Avis des béninois sur le cinéma béninois.



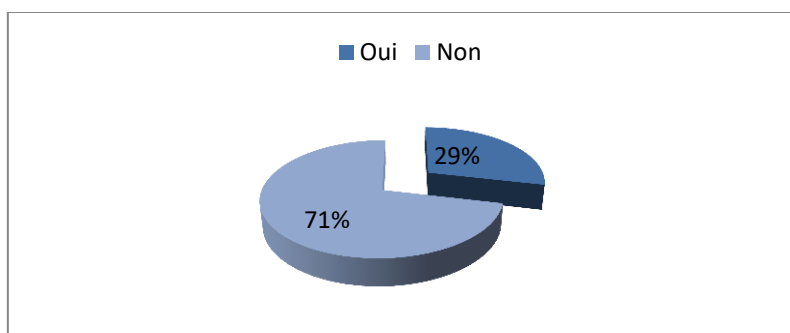
Source : Enquête de terrain 2020.

Comparé à une voiture, la majorité des interrogés, 32% ont comparé le cinéma béninois à un Volkswagen, une voiture qui n'existe presque plus de nos jours. Ce qui signifie que le cinéma est quasiment inexistant selon les béninois. Djimon Hounssou voit que « le cinéma existe au Bénin, c'est très limité ; cela n'a pas de résonance à l'extérieur, en occident »

2.1.2 Validation des hypothèses

Hypothèse 1 : La léthargie du cinéma béninois est due à l'inexistence d'un cadre juridique cinématographique.

Figure 11: Existence d'un cadre juridique.



Source : Enquête de terrain 2020.

Sur 35 cinéastes, 25 ont dit qu'il n'existe pas un cadre juridique pour le secteur du cinéma et seulement 10 ont dit que le Bénin dispose d'une réglementation juridique.

Selon Monsieur Arcade Assogba, « *c'est la principale raison de la léthargie du cinéma* ». Aussi, dans un entretien qu'il a accordé à dekartcom, Sylvestre Amoussou, réalisateur béninois confiait que : « *Effectivement, il est primordial d'établir un code de la profession* ».

Cette hypothèse est vérifiée car il ressort des résultats des analyses que le Bénin ne dispose pas d'un code de la cinématographie.

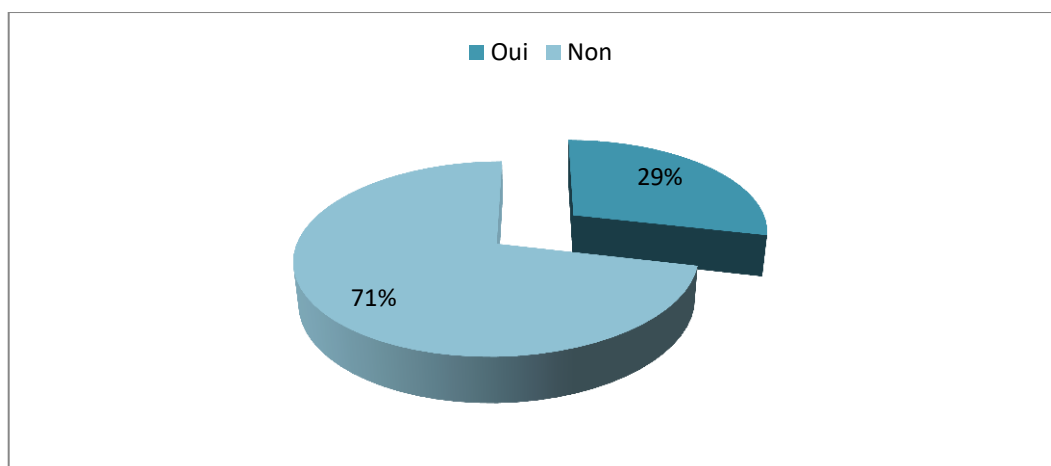
Hypothèse 2 : L'industrie cinématographique n'a pas d'impact sur le développement du Bénin.

Dans un texte publié par l'Union Européenne à Bruxelles en avril 2009 à l'occasion du Colloque « Culture et création : facteurs de développement » nous lisons :

Cependant, faute d'un minimum d'organisation des marchés nationaux et régionaux, d'une politique incitative et d'une offre conséquente de programmes télévisuels et de films, les revenus générés par la filière dans les États ACP vont au profit d'images étrangères importées. Une part écrasante du marché est en effet préemptée par des images extérieures aux États, ce qui ne contribue, ni à la connaissance mutuelle des populations, ni au développement économique d'une industrie nationale et/ou régionale de l'image.

On comprend aisément que l'industrie cinématographique n'apporte presque rien à l'économie contrairement à ce qu'elle devrait apporter si elle est mieux organisée.

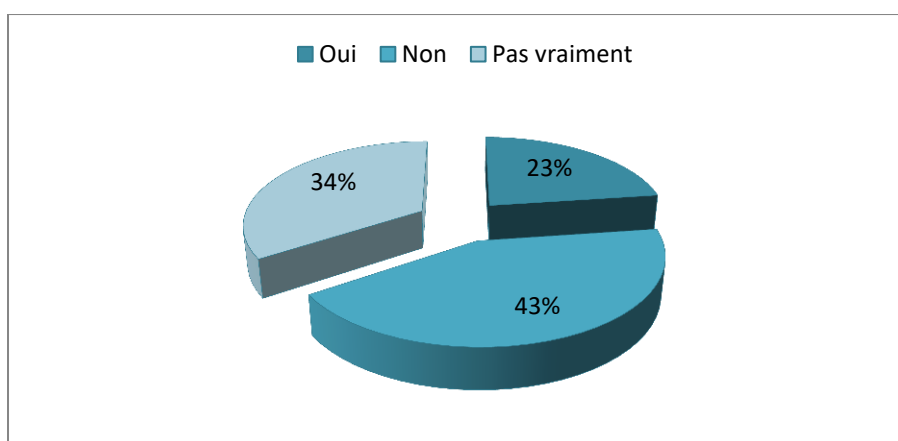
Figure 12: Contribution du cinéma dans l'économie nationale.



Source : Enquête de terrain 2020.

71% des 35 personnes interrogées ont dit que le cinéma n'apporte rien au PIB nationale et seulement 29% ont dit que le cinéma participe au développement économique du pays. Monsieur Arcade Assogba voit que : « réduire la question à la production cinématographique stricto-sensu serait difficile mais l'élargie à la télévision, l'audiovisuel et au développement du numérique en démontrerait un plus grand impact ». Nous avons cherché à savoir si au moins ceux qui en font un métier vivent de leur métier.

Figure 13: Comment vivent les acteurs du cinéma au Bénin ?



Source : Enquête de terrain 2020.

Sur 100 seulement 23 vivent de leur métier. 43 ne vivent pas du tout du métier et 34 se débrouillent dans le domaine pour survivre. On comprend bien que le cinéma au Bénin ne

contribue pas vraiment au PIB national du pays. Au vu des analyses des données et les entretiens, l'hypothèse 2 est validée.

Hypothèse 3 : Le cinéma béninois dispose d'une chaîne de valeur adéquate.

Pour Sylvestre Amoussou, la question qu'il faut se poser d'abord est comment rendre notre cinéma et notre audiovisuel viables et rentables? Alors il dit : « Il faut donc penser à la fin de la chaîne avant de penser au début de la chaîne. Le début de chaîne, nous l'avons : des réalisateurs, des techniciens, des comédiens. Nous en avons de bonnes qualités et pratiquement pour tous les postes et j'en ai eu encore la preuve sur mon dernier long-métrage tourné au BENIN. Donc, comme je viens de le dire, penser à la viabilité et à la rentabilité en fin de chaîne. 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)**

Dans une interview de la star hollywoodienne, le béninois Djimon Hounsou, il répond à Aline Assankpon sur la chaîne de valeur du cinéma : « déjà pour commencer, il faut raconter l'histoire du Roi Béhanzin sur un plateau international... ; il n'y a que par ce canal qu'on peut intéresser l'audience internationale de l'occident ».

On comprend que le retard économique global de la plus grande partie du continent africain est dû à la longue dépendance protectrice directe ou indirecte vis-à-vis des métropole durant une période très allongée, la moindre importance culturelle, industrielle et économique accordée à la filière cinématographique...**(Bonnell, 2006)**. L'hypothèse 3 n'est donc pas validée.

2.2. Etablissement du diagnostic

RECOMMANDATIONS

Compte tenu de l'importance des enjeux et des besoins, du chevauchement des domaines culturels, politique, industriel, financier et technique, de l'échelle internationale propre à l'industrie cinématographique et l'audiovisuelle, l'utilisation d'une gamme très large d'interventions s'impose.

2.2.1.1. Au niveau national et régional

Pour la plupart des États, il s'agit d'engager une double mutation de leur politique ou plus exactement de leur attitude à l'égard de l'industrie cinématographique et audiovisuelle, précisément, de substituer à des interventions ponctuelles, une politique globale, qui soit d'abord de régulation et de soutien ; d'inverser l'environnement économique et fiscal du secteur vers une attitude délibérément positive.

Quant aux professionnels, l'adoption d'une démarche « entrepreneuriale » et d'une problématique de marché doit s'imposer à leurs initiatives.

De manière opérationnelle, les recommandations prioritaires suivantes peuvent être formulées :

- ✓ Dégager une capacité nationale et régionale de financement pour la production et les besoins d'investissement de l'ensemble des entreprises de la filière. Elle s'entend en termes de déploiement de plusieurs mécanismes complémentaires :
 - des financements marchands : en organisant, d'une part, le retour d'une partie des flux financiers générés par le secteur de la diffusion et de la commercialisation vers celui de la production, et d'autre part, en engageant le système bancaire dans le financement des besoins d'investissement des entreprises par l'entremise de Fonds de garantie ;
 - des financements du mécénat, du sponsoring et de l'épargne privée par la mise en place d'un cadre fiscal adapté et incitatif ;
 - des financements publics circonscrits et aux règles clairement définies. Les champs d'application des financements publics, accordés à fonds perdu ou sous forme d'avances remboursables, doivent prendre en compte l'ensemble de la filière qui va de la formation des opérateurs individuels à la production et à la diffusion d'un film dans les salles de cinéma, sur un écran de télévision et la commercialisation vidéo.
- ✓ Réglementer et réguler les marchés.

Tout marché doit être réglementé et encadré, a fortiori, lorsqu'il concerne la création artistique et qu'il est porteur de valeurs culturelles. Il convient notamment de définir :

- les conditions d'exercice des différentes professions et l'organisation des rapports économiques entre les différents secteurs de la filière. A titre d'exemple, il est

impératif, dans la situation actuelle, de définir et d'assurer la mise en œuvre contractuelle de règles de commande, de coproduction, de promotion et de diffusion d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles aux télédiffuseurs. Il en est de même pour les câbles-distributeurs de programmes internationaux ;

- un régime fiscal et douanier adapté aux entreprises de la filière ;
- le contrôle de la régularité du fonctionnement du marché par un organisme administratif ;
- des règles de préférence et/ou de coopération afin de favoriser les coproductions, la circulation, l'exploitation et la diffusion des œuvres. La modestie des marchés nationaux doit conduire à des rapprochements ou au moins des partenariats à l'échelle régionale et entre régions pays d'Afrique. Ces rapprochements sont décisifs pour la reconstitution des marchés. C'est une nécessité d'ordre économique autant que culturel ;
- Réorganiser le Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée en initiant des réformes administratives, dans le fonctionnement du centre et de ses missions ;
- Etablir un cadre juridique par le vote du code de la cinématographie.

2.2.1.2. Au niveau de la coopération internationale

Les objectifs prioritaires de la coopération internationale doivent aujourd'hui concerner, d'une part, la structuration des marchés nationaux et régionaux, et d'autre part, favoriser l'accès aux marchés internationaux pour la production cinématographique et audiovisuelle africain, seuls capables de permettre l'émergence d'une industrie et d'assurer en partie son autonomie et sa pérennité.

Or, si la notion de marchés et de structuration d'une économie est peu à peu prise en compte dans les dispositifs actuels d'appui au cinéma et à l'audiovisuel des pays du Sud, les mécanismes mis en œuvre n'en contiennent aucune application concrète.

De manière opérationnelle, les recommandations prioritaires suivantes peuvent être formulées :

- ✓ Assurer une synergie de l'appui international aux politiques nationales et régionales mises en œuvre ;

- ✓ Les situations sont diverses d'un Etat et/ ou d'une région à un(e) autre. Les activités cinématographiques et audiovisuelles sont inexistantes dans quelques-uns, significatives, malgré les difficultés, dans d'autres. Il apparaît dès lors illusoire d'espérer que tous les États arrivent, en même temps, à un même niveau de développement de la filière. En conséquence, il convient que l'appui de la coopération internationale soit étroitement lié aux efforts des États qui s'emploient dans la définition et la mise en œuvre d'une véritable politique publique ;
- ✓ Pérenniser les programmes d'appui et renforcer les ressources financières :
 - Les interruptions répétées de certains programmes d'appui (c'est le cas notamment de l'Union Européenne) inhibent toute capitalisation des acquis des programmes précédents. La sécurisation des programmes d'appui sur plusieurs années et l'inobservance d'une période de carence entre la fin d'un programme et le début du suivant est une nécessité absolue ;
 - Par ailleurs, la baisse des budgets consacrés par la coopération internationale à l'appui au cinéma et à l'audiovisuel des pays du Sud ces dernières années doit être corrigée. Aussi, il convient que les différents partenaires financiers et techniques s'engagent à augmenter de manière significative les ressources financières affectées à leurs programmes d'appui.
- ✓ Favoriser l'accès au marché international des œuvres produites en Afrique :
 - Le premier marché international privilégié pour les œuvres cinématographiques et audiovisuelles est celui de l'Europe. Un effort de solidarité, en termes de programmation et de coproduction d'œuvres originaires des pays Africains, pourrait être sollicité des télédiffuseurs européens au besoin par le biais de la réglementation et des cahiers des charges des télévisions publiques ;
 - Egalement, des dispositifs de soutien aux distributeurs et aux salles cinématographiques engagées dans la diffusion d'œuvres africains seraient un bon catalyseur à l'image du dispositif de soutien aux cinématographies peu diffusées mis en œuvre efficacement en France ;
 - Enfin, il convient de soutenir des regroupements de producteurs, de distributeurs et de vendeurs dont la vocation est de mettre en commun leurs forces pour une présentation collective de leurs catalogues sur les principaux marchés mondiaux.
- ✓ Faire des organisations professionnelles des partenaires privilégiés : la responsabilisation et la professionnalisation des organisations professionnelles devraient

être soutenues, car elles constituent une des conditions majeures de réussite de toute politique intervenant dans la filière. Elles devraient être associées à la définition opérationnelle, à la mise en œuvre et au suivi des politiques d'appui.

2.2.1.3. Pour le cas spécifique de l'Union Européenne

Il est souhaitable que l'Union Européenne donne plus d'ambitions à son engagement aux côtés des cinémas africains, en renforçant et en élargissant ses axes d'interventions et enfin, en utilisant tous ses instruments de coopération :

- ✓ au niveau politique, encourager et accompagner les États à définir et à mettre en œuvre une politique cinématographique et audiovisuelle active dans le cadre des Programmes Indicatifs Nationaux (PIN) et/ou des Programmes Indicatifs Régionaux (PIR) ;
- ✓ soutenir des actions d'accompagnement, contribuant à la structuration de l'industrie, prioritairement dans les domaines de la distribution, de l'exploitation et de la formation qui appellent des interventions au niveau des régions et des Programmes Indicatifs Régionaux (PIR) ;
- ✓ favoriser l'insertion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles africains dans les marchés de l'Union Européenne, en soutenant les manifestations de promotion du cinéma africain et les regroupements de professionnels.

Réviser complètement les procédures actuelles imposées aux professionnels africains, dans le cadre des programmes Intra ACP qui sont longues, complexes et totalement inadaptées au secteur cinématographique et audiovisuel alors même que l'Union Européenne a su mettre en place les procédures appropriées dans le cadre du programme MEDIA destiné à soutenir l'industrie cinématographique et audiovisuelle européenne. Si toute culture doit, bien naturellement, s'ouvrir à l'extérieur, elle se doit, en même temps, de préserver les valeurs qui la nourrissent et l'enrichissent de l'intérieur. C'est un enjeu à la fois culturel, politique et économique. Le combat engagé par l'UNESCO pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles s'inscrit dans cette prise de conscience.

L'impact informationnel et affectif des œuvres cinématographiques et audiovisuelles est tel qu'il n'est pas admissible de laisser les africains dans une situation de dépendance culturelle totale à l'égard des images venues d'ailleurs alors même que leurs potentialités artistiques et capacités techniques de produire des images en nombre et en quantité pour leurs populations et le reste du monde ne sont pas négligeables, encouragées en cela par de

nombreuses opportunités, notamment : la très forte demande des populations pour des images qui reflètent leur quotidien, leurs valeurs culturelles et leur vision du monde, quel que soit le support de fabrication et de diffusion utilisé ; l'élargissement de l'offre télévisuelle rendu possible par la libéralisation du paysage audiovisuel ; la révolution numérique qui bouleverse l'économie de la production et de la diffusion d'images en facilitant l'indépendance technique et financière, et en conséquence, la créativité des auteurs.

Enfin, le besoin de consommation d'images des populations de l'Afrique est à ce point si important qu'il s'exprime par le développement sauvage, dans la quasi-totalité des États, de lieux de vidéo-projection publique et payante dans les quartiers populaires. Dans des États où l'on dénombre à peine une salle de cinéma, il est aisé de compter au moins 2 000 à 3 000 lieux où des films sont projetés chaque jour, dans ces conditions certes pas très professionnelles et au mépris du droit d'auteur. Toutes ces initiatives, aussi bien en termes de production que de diffusion, même si elles s'opèrent dans un cadre informel (également par la piraterie des œuvres pour la diffusion), témoignent d'un potentiel latent qui ne demande qu'à s'exprimer.

CONCLUSION

Il n'y a pas d'exemples d'émergence ou de développement d'une industrie cinématographique et audiovisuelle significative, à l'échelle d'un Etat ou d'une région, sans qu'ait été engagée et poursuivie, de manière durable, une action publique forte, en termes de réglementation et de contribution au financement. De la même manière, le cinéma et l'audiovisuel au Bénin a besoin que soit mis en œuvre un cadre juridique et économique adapté au développement des initiatives et du marché ; des mécanismes de financement appropriés afin de soutenir le développement de l'industrie ; et des actions destinées à la structuration du secteur. L'absence dans de nombreux États d'un minimum d'encadrement de la filière ne favorise pas l'assainissement de l'environnement professionnel (conditions d'accès et d'exercice des professions) et économique (transparence et circulation des flux financiers entre les différents acteurs de la filière). Le renforcement de la législation et de l'administration publique de l'industrie cinématographique et audiovisuelle est nécessaire afin de créer un cadre juridique et économique adapté à son développement.

Par ailleurs, des financements à caractère public et/ou privé, accordés à fonds perdu ou sous forme d'avances remboursables, sont nécessaires même s'ils représentent un pourcentage faible ou modéré du coût de la production. Ils sont indispensables pour compléter les financements éventuels des diffuseurs, donner une base économique territoriale à la production cinématographique et audiovisuelle et accroître son autonomie par rapport aux bailleurs de fonds internationaux, en attendant que, à moyen et long terme, le développement du marché permette de recentrer, voire de réduire l'apport de fonds publics. Un accès facilité au crédit bancaire pour accompagner l'investissement et le développement des entreprises. La non-bancarisation d'une grande partie de la filière est un obstacle évident à son développement. Dans le cas inverse, les exigences de garanties à l'octroi d'un crédit sont souvent excessives, et les conditions et le coût élevé du crédit fortement handicapants.

Le marché télévisuel est de plus en plus stratégique, à la fois comme premier marché des programmes audiovisuels, et comme second marché des films cinématographiques. Or, la position actuelle de repli des chaînes de télévision nationales (publiques et privées) et la faiblesse de leurs commandes et/ou coproduction de programmes à des producteurs nationaux constituent un sérieux handicap. Le marché de la vidéo est sans doute celui qui connaît actuellement le plus de dynamisme et de croissance. Le problème est qu'il est dominé par la piraterie des œuvres. Si l'éradication totale du piratage est probablement illusoire, du moins

la réglementation et le contrôle des projections publiques sont possibles et d'autant plus indispensables qu'à l'instar des pays anglophones d'Afrique de l'Ouest, la production de films pour une diffusion vidéo est appelée à se développer.

Le marché de la salle de cinéma. La situation de crise que vit l'exploitation cinématographique dans la majorité des États appelle, en plus des mesures fiscales et douanières, un régime d'aide à l'investissement, et un soutien indispensable à la distribution et à la promotion des films africains ainsi qu'à leur programmation. Le marché international. Celui-ci peut avoir ponctuellement un rôle important, mais globalement doit être considéré actuellement comme secondaire. En revanche la modestie de chaque marché national plaide pour la mise en place d'un marché harmonisé à l'échelle régionale.

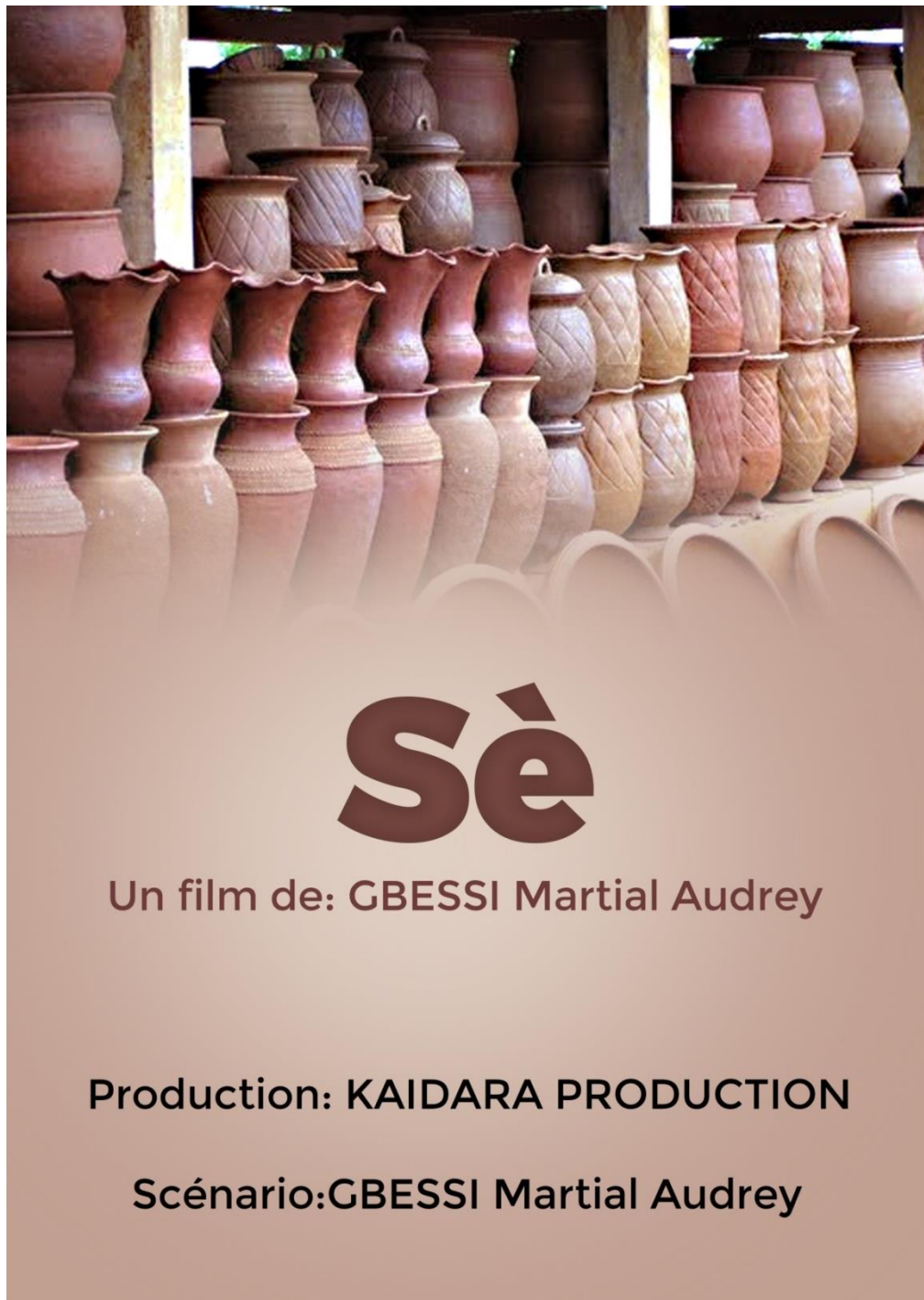
Les besoins de formation concernent tous les métiers et prioritairement ceux qui vont être affectés par des mutations importantes, d'ordre technologique ou d'ordre organisationnel et économique. Il s'agit de : toutes les professions techniques concernées par la généralisation de la technologie numérique, aussi bien pour son utilisation dans le processus de production et de diffusion, que pour sa maintenance ; les entreprises de production ; l'ensemble de la profession de la diffusion cinématographique et vidéographique.

La sauvegarde et la valorisation du patrimoine cinématographique et audiovisuel sont des besoins récurrents. Le problème se pose avec plus d'acuité et d'urgence pour les archives télévisuelles, puisqu'il s'agit de sauvegarder la mémoire de l'histoire sociale, politique, culturelle des États, tel que la télévision a pu en rendre compte ; ainsi que de celle même de l'histoire de ce média.

ANNEXE

DOSSIER DE PRODUCTION

Page de couverture / affiche



Résumé

Sè est un film documentaire qui révèle, l'identité culturelle et culturelle de l'arrondissement de Sè situé dans la commune de Houéyogbé dans le département du Mono, sud-ouest du Bénin. Ce film vise à valoriser cette noble activité qu'est la poterie et à montrer ses enjeux socio-économiques et culturels. Ainsi, partant d'une brève présentation historique de ce savoir-faire traditionnel et identitaire, nous allons montrer les techniques et étapes du façonnage de l'argile cuite, ensuite montrer les utilités et atouts de ces objets d'arts pour finir par leurs apports économique et leurs importances culturelles.

Note d'intention

Le Bénin, dispose d'une panoplie de ressources minières. L'argile, l'or retrouvé uniquement dans les zones marécageuses est l'une de ces ressources. Le village de Sè, un arrondissement de la commune de Houéyogbé, dans le sud-ouest du Bénin, se distingue par son savoir-faire traditionnel et identitaire : la fabrication de plats, casseroles de cuisine, jarres, pots de fleurs et autres objets d'art à base d'argile cuite.

Dans le cadre de la fin du premier cycle de ma formation en cinéma et audiovisuel à l'Institut National des Métiers d'Arts d'Archéologique et de la Culture (INMAAC), mon mémoire doit être accompagné d'une réalisation, un film d'école. J'ai choisi de faire un documentaire pour d'abord montrer les réalités de mon pays, ceci pour rester dans la même logique que mon thème de mémoire (les défis actuels du cinéma béninois) et aussi contribuer à la révélation de mon pays par ce qu'on sait faire. Aussi la culture étant l'identité d'une nation, la poterie de Sè est une pratique culturelle et culturelle qui se transmet de mère en fille. La préparation de l'argile, le façonnage des pots est réservé aux femmes qui montent les poteries, les font sécher, les ornent, les cuisent, usant d'une grande adresse et d'instruments peu élaborés produits par le village. La poterie est étroitement liée de nos jours à la vie rurale d'une part et d'autre part au passé car l'observation des tessons restés sur les sites anciens nous fait voir des différences de qualité, de forme et nous révèle une évolution des populations ayant vécu dans cette région.



Ce film documentaire va raconter plus la particularité qu'on trouve dans la poterie de Sè et comment toute une communauté vit par ce métier.

Scénario

Je suis **Fènou**, étudiant en cinéma à l'institut des métiers d'arts, d'archéologie et de la culture à l'Université d'Abomey-calavi. Un vendredi soir après les cours, j'ai été dans un restaurant avec Auguste un ami de collège pour discuter d'un projet d'entreprise agricole. Après être installés, nous avons commandé deux plats d'igname pilée. Après quelques minutes de causeries, la servante nous amène notre commande dans deux plats en argile. Curieux, j'interroge la servante

Fènou

S'il vous plait madame, c'est quoi ces plats ?

Servante

Ce sont des plats fabriqués par des femmes à base de la terre cuite chez nous ici au Bénin.

Auguste

Et c'est ce que vous utilisiez ici ?

Servante

Oui monsieur, depuis un bon moment, nous avons remplacé nos plats et même nos ustensiles de cuisines.

J'étais vraiment fasciné non seulement par le repas d'origine béninoise, mais du plat qui est aussi fabriqué au Bénin.

C'est alors que j'ai décidé de découvrir ces merveilles et beautés de la poterie qui est à la fois une culture et un art.

Après trois mois de recherche documentaire, ce matin très tôt j'ai pris la route de Cotonou pour Sè. Environ une heure et demi de route, nous voici à l'entrée de la ville, qui nous accueille avec une descente plus ou moins longue de 100 mètres et au début de la montée sur l'axe droit de la route, le marché « Houndo » à l'entrée duquel sont alignés jarres, foyers pour la cuisine, calebasses..., une poterie à des formes exceptionnelles et séduisantes.

Nous n'allons pas nous approcher maintenant au risque de passer notre séjour à contempler la beauté de ces œuvres. Allons donc, dans le village source de la fabrication de la poterie à Sè.

Rigobert Awonou, la quarantaine, membre du regroupement des hommes réputés dans l'activité d'extraction de la boue devant nous avec sa moto nous amène à Sôhountohoué au marigot de l'agile, un bel endroit riche en argile qui connaît la visite des femmes presque tous les jours.

Ici à Soungbamè, le marigot de l'argile, les hommes initiés et ayants la maîtrise de l'extraction, mettent l'argile à la disposition des femmes contre un montant forfaitaire. *Rigobert Awonou nous explique comment cela se passe ici.*

Sous un soleil de plomb, un groupe de femmes rodées au maniement de l'argile, se dirigent, bassines sur la tête, vers le marigot de l'argile, à la sortie du village.

Ahouanmagbato, sexagénaire, nous confie que la boue d'argile s'achète aux abords de ce marigot, dans un panier correspondant à une unité de mesure, appelée « Quinsivi ».

Interview avec Ahouanmagbato

Du retour des zones marécageuses, ces femmes constituées en association dénommée « Groupement des femmes potières de Sè », se mettent à la tâche, usant de leur génie créateur, pour sécher et façonner la boue en objets divers.

Interview avec Ahouanmagbato qui explique comment le travail se fait.

Ces femmes, vivant dans une localité où l'agriculture est le premier recours pour sortir de la pauvreté, ont choisi de retourner à la terre pour vivre, d'une manière particulière. La terre, elles l'utilisent pour faire des pots, des jarres, des plats etc.



Interview avec Ahouanmagbato continue de nous décrire les étapes de la fabrication.

Ces potières essaient de leurs mains de se dessiner dans l'argile, un avenir meilleure. A Sè, j'ai trouvé une communauté de femmes qui vivent et font vivre leurs familles de poteries.

Interview avec Ahouanmagbato nous expliquant comment elles commercialisent les objets.



Elles ne vivent pas dans un grand luxe, mais leur fierté, les sourires et la joie de leurs familles ont quelque chose de noble. De la collecte des matériaux à la fabrication de leurs pots, elles deviennent le temps d'une journée, des divinités créatrices, mettant leur art au service de leurs besoins. Leurs pots ne leurs permettent pas seulement de subsister. Elles s'en servent pour nourrir leurs enfants, les scolariser, construire des maisons, organiser des fêtes...

Des plus jeunes au plus vieilles, la gaité de leur activité, jamais ne laisse transparaître l'importance vitale de celle-ci. Plus que sculpter pour vivre, les potières de Sè sculptent leurs vies. Et la dimension métaphysique de leur quotidien est visible sur les œuvres.

Présentation des personnages

Tableau 7 : DECOUPAGE TECHNIQUE

	Durée plan	Lieu du plan	Echelle du plan	Contenu
001	03	Terrasse à l'entrée du restaurant	Plan d'ensemble	Des pots de fleur devant le restaurant
			Plan moyen	
002	02		Gros plan sur les pots de fleur	
003	02	Dans le restaurant	Plan d'ensemble	Auguste et Fènou à table, parlent.
004	03		Gros plan sur les objets en poterie	-
005	10		Plan moyen sur le repas, Auguste et Fènou	Le repas est au milieu de Auguste et Fènou.
006			Plan moyen sur la servante	La servante dépose les plats sur la table
007			Plan rapproché taille	La servante répond à Fènou et Auguste
008	03		Gros plan sur les plats	Fènou soulève avec ses des mains le plat et fait un visage intéressé
009	03		Plan d'ensemble	La servante répond à Fènou et Auguste
009	05		Plan rapproché poitrine (champs contre champs)	Auguste et Fènou parlent avec la servant.

010	05	Sur la route	Plan d'ensemble	La voiture prend la direction de ouidah indiquée par les signaux de route
011	03		Gros plan sur un signal de route indiquant Sè	La voiture continue
012	03	A l'entrée de la ville	Plan général	Le plan de la descente de Sè
013	03		Plan d'ensemble	Le marché « Houndo » à l'entrée duquel sont alignés jarres, foyers pour la cuisine, calebasses.
015	10	Sur la route du village de Sôhountohoué	Plan moyen	Rigobert Awonou devant la voiture
016	03	Soungbamè, le marigot de l'argile	Plan d'ensemble	Les hommes et les femmes extraient l'argile.
17	10		Plan rapproché taille	Les femmes se dirigent, bassines sur la tête, vers le marigot de l'argile.
18	10		Plan moyen	Les hommes extraient l'argile.
019	10		Gros plan	
020	03	Sur la route	Plan moyen	Les femmes bassines remplies d'argile sur la tête, retour des zones marécageuses.
021	10		Plan rapproché taille	
022	05		Plan américain ou Plan rapproché taille	Interview de la représentante des femmes
023	05		Plan américain ou Plan rapproché taille	Interview de la représentante des hommes.
024	10		Plan d'ensemble	Les femmes façonnent l'argile
025			Gros plans	Les femmes façonnent l'argile

Tableau 8 : Budget prévisionnel

BUDGET PRELIMINAIRE					
Titre du travail : Sè				Date du budget :	
Type de production : Film documentaire				Durée : 3 jours	
Compagnie de production : KAIDARA PRODUCTION				Format :	
Réalisateur : GBESSI Martial Audrey				Date copie 0 :	
Scénariste : GBESSI Martial Audrey				Budget préparé :	
Temps de préparation :		Temps de tournage :		Temps de montage :	
06 Mois		03 Jours		5 Jours	
Note :					
N°	Description	Nombre	Jour	Coût unité	Total
Vidéo					
1	Caméra	Une caméra (01)	03	20.000	60.000
2	Trépied	Un trépied (01)	03	5.000	15.000
3	Batterie chargeur	Trois batteries (03)	03	-	-
4	Moniteur de sortie	Un moniteur de sortie (01)	03	10.000	30.000
5	Carte mémoire	Trois cartes mémoires (03)	03	5.000	15.000
6	Disques durs externes	Deux disques durs externes (02)	30	5.000	15.000
7	Steadycam	-	-		

8	Autres	-	-		15.000
Total				-	150.000
9	Micro sans fil (lavalier)	01	03	20.000	60.000
10	Micro boum	01	03		
11	Perche	01	03		
12	Mélangeur Shure	01	03		
13	Casque d'écoute	01	03		
14	Autres	-		10.000	
Total					70.000
TOTAL BUDGET : 220.000					

Tableau 9 : devis détaillé

DEVIS DETAILLE		
1- Droits artistiques	Sujet	
	Droit d'auteur réalisation	200.000 F
	Droits musicaux	100.000 F
	Droits divers (documents archives)	100.000 F
2- Personnel	Producteurs	150.000 F
	Réalisation technicien	120.000 F
	Direction administration	75.000 F
	Régie	50.000 F
	Prise de vues	75.000 F
	Son	60.000 F
	Décoration	30.000 F
	Montage et finition	80.000 F
3- Interprétation (pose de voix)	50.000 F	

4- Transport, défraiement, régie	80.000 F
5- Moyens techniques	220.000 F
Total partiel :	1.390.000 F
6- Frais généraux	100.000 F
7- Imprévus	139.000 F
Total hors TVA	1.629.000 F

Tableau 10 : Plan de financement

	Noms	Montants
Apport producteur	Kaidara production	370.000 F
Frais généraux en participation		864.000 F
Fond de la demande d'aide		395.000 F

QUESTIONNAIRE AUX CINEFILS

Je suis Martial Audrey GBESSI, étudiant à l'institut national des métiers d'arts d'archéologie et de la culture (INMAAC). Dans le cadre de la rédaction de mon mémoire de Licence professionnelle en cinéma et audiovisuel, je mène une enquête sur « les défis actuels du cinéma béninois ». Je vous prie de bien vouloir m'aider en répondant aux questions suivantes et les envoyer à l'adresse mail : roendejesus@gmail.com ou sur le numéro 61170784

1- Suivez-vous des films occidentaux?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

2- Suivez-vous des films Africains?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

3- Suivez-vous des films béninois?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

4- Si la qualité des films béninois était une jeune fille, comment qualifieriez-vous sa beauté?

Très bien ☐ Bien ☐ passable ☐

5- Selon vous les films béninois traitent du vécu quotidien des sociétés béninoises?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

6- Si le cinéma béninois était une voiture, à quelle voiture pouvez-vous le comparer?

Merci de votre disponibilité

QUESTIONNAIRE AUX CINEASTES

Je suis Martial Audrey GBESSI, étudiant à l'institut national des métiers d'arts d'archéologie et de la culture (INMAAC). Dans le cadre de la rédaction de mon mémoire de Licence professionnelle en cinéma et audiovisuel, je mène une enquête sur « les défis actuels du cinéma béninois ». Je vous prie de bien vouloir m'aider en répondant aux questions suivantes et les envoyer à l'adresse mail : roendjesus@gmail.com ou sur le numéro 61170784

1- Le Bénin dispose-t-il des atouts nécessaires pour le développement de l'industrie cinématographique?

Oui ☐ Non ☐

2- Les productions nationales respectent les normes et règles internationales?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

3- Existe-t-il des écoles de formations qualifiantes pour la relance de l'industrie cinématographique au Bénin ?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

4- La faible qualité des films béninois est-elle due au manque de matériels de qualité?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

5- Y a-t-il des producteurs nationaux pour le financement des projets de films?

Oui ☐ Non ☐

6- Existe-t-il un/des structures étatiques pour soutenir ou subventionner les productions nationales ?

Oui ☐ Non ☐

7- L'industrie cinématographique contribue au développement économique du pays actuellement?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

8- Existe-t-il des salles de cinéma pour l'exploitation des films béninois?

Oui ☐ Non ☐

9- Vivez-vous de votre métier ?

Oui ☐ Non ☐ Pas vraiment ☐

10- Existe-t-il un cadre juridique pour la réglementation du secteur cinématographique ?

Oui ☐ Non ☐

Merci de votre disponibilité

Guide d'entretien avec le représentant des cinéastes au conseil d'administration de la CNCIA

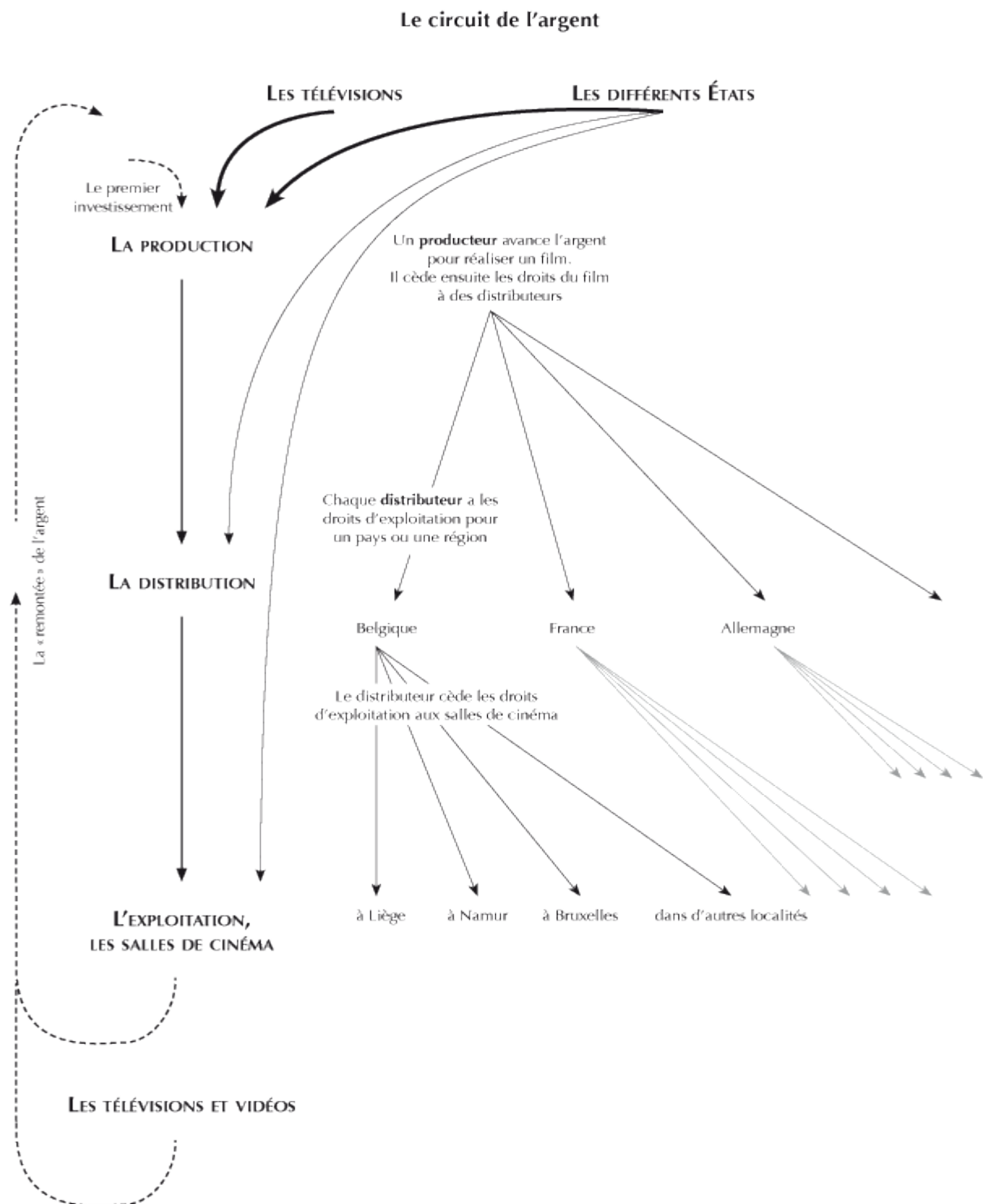
Je suis Martial Audrey Gbessi, étudiant à l'institut national des métiers d'arts d'archéologie et de la culture (INMAAC). Dans le cadre de la rédaction de mon mémoire de licence professionnelle en cinéma et audiovisuel, je mène une enquête sur « les défis actuels du cinéma béninois ». Je vous prie de bien vouloir m'aider en répondant aux questions suivantes et les envoyer à l'adresse mail : roendejesus@gmail.com ou sur le numéro 61170784

- 1- Le Bénin dispose-t-il des atouts nécessaires pour le développement de l'industrie cinématographique ?
- 2- L'état Béninois contribue au développement du secteur cinématographique ?
- 3- Le Bénin dispose d'une ressource humaine bien qualifiée pour produire des films de qualité ?
- 4- Quel est votre avis sur la formation des écoles de cinéma audiovisuel de Bénin ?
- 5- Le code de la cinématographie non promulgué constitue-t-il un frein pour le développement du secteur cinématographique béninoise ?

- 6- Le Nigeria aujourd'hui fait partir des grandes puissances en matière de production cinématographique malgré son étroitesse en salle de cinéma. Le Bénin a-t-il besoin forcément de salle de cinéma pour l'exploitation de ses productions ?
- 7- Quel est l'apport du cinéma béninois en thème de PIB national ? Autrement quelle est la contribution du secteur cinématographique béninoise dans l'économie ?
- 8- Quels sont enfin les défis actuels du cinéma béninois ?

Merci de votre disponibilité

Schéma du circuit de l'argent



Source : photo en ligne

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

❖ Livres

Catherine R., Clément T. et Alessandra ; *Afriques 50 : singularités d'un cinéma pluriel*

Denise B., *Cinémas d'Afrique Francophone et du Maghreb*, collection : Nathan ; Paris 1997 ; 128P

François F. 2019. Dix films d'Afrique, Edition l'Harmattan, collection : images plurielles

Guy G. 1995. *Le documentaire, un autre cinéma*, 4^e Edition : Armand Colin, collection Nathan « cinéma » ; 343P

Guy G. 2015. *Le documentaire, un autre cinéma*, 5^e Edition Armand : Colin, collection Nathan « cinéma » ; 343P

Guy H., *le cinéma direct, années 90 : où en est-il ?* CinémAction ; 216 P

Guy H., *Sembène Ousmane*; CinémAction ; 95P

Jacques A., Michel M. 2020. Analyse des films, 4^e Edition enrichie: Armand Colin, collection cinéma /Arts Visuels

Laurent C. 2020. Economie du cinéma, perspectives et stratégies, 6^e Edition Armand Colin, collection cinéma /Arts Visuels

Nigra : le discours du film africain, éditions OCIC/Le harmattan ; 1984, collection : Ciné média ; cinémas d'Afrique noire ; 227P

Ousmane S., Assia D. 1997. Littérature et cinéma en Afrique francophone, Edition l'Harmattan, collection : images plurielles

Paulin S. V. 1975. Le cinéma africain, dès l'origine à 1973. Edition : Présence Africaine.

Peter S., 2001-2002, *Sémiotique des médias : le genre du documentaire audiovisuel* ; Paris, INALCO

Roy A. 2008. Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage. Edition Karthala, collection caméra des trois mondes.

❖ Articles de revue en ligne

« CNA Bénin : calendrier de la tournée avec Africalia », sur www.c-n-a.org consulté le 28 octobre 2019

Article N° : 10595. 2009 Texte publié à l'occasion du Colloque « Culture et création : facteurs de développement » URL : www.culture-developpement.asso.fr Consulté le 13 décembre 2019.

Claude F. 2012. Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie. <https://doi.org/10.4000/map.80> Consulté le 22 Octobre 2020.

Colin P. 2013. Les cinémas africains face au chantier du numérique. <https://www.cairn.info>. Consulté le 17 avril 2019.

Ecofin hebdo: No 130. 2020. Pour un marché unique du cinéma africain. URL : <http://www.agenceecofin.com>. Consulté le 22 Octobre 2020.

Ecranbenin, 2017 « Où voir un film à Cotonou ? », URL : EcranBenin, consulté le 28 octobre 2019

Gaston K. 1995, Mon rapport au cinéma, URL : africultures.com. Consulté le 13 décembre 2019

Georges V., H. 2013. Développer l'industrie du cinéma en Afrique. URL : <http://www.lafriquedesidees.org>. Consulté le 22 Octobre 2020.

Kodjo F. 1979 Les cinéastes africains face à l'avenir du cinéma en Afrique [http // : www.persee.fr](http://www.persee.fr). Consulté le 22 Octobre 2020.

Lelièvre S. 2011. Les festivals, acteurs incontournables de la diffusion du cinéma africain. <https://www.cairn.info>. Consulté le 17 avril 2019.

Maria M. 2013. Le Fespaco, incontournable et fragile. <https://larevuedesmedias.ina.fr> Consulté le 17 avril 2019.

Michaël T. 2018. « Contributeur Le Monde Afrique, Cotonou ». *Au Bénin, le cinéma renaît doucement de ses cendres*. URL : www.lemonde.fr, consulté le 3 novembre 2019.

Philographie, « Cinéma Numérique Ambulant : 18 ans d'engagement ! », sur ww.agora-francophone.org consulté le 28 octobre 2019.

Pierre B. 2010. Nollywood : comment le Nigeria produit 10 000 films en quinze ans. <https://www.cairn.info>. Consulté le 20 avril 2019.

Pierre B. 2011. Cinéma en Afrique : table rase et renaissance ? <https://www.cairn.info>. Consulté le 20 avril 2019.

Toussaint T. 2009. La filière cinema et audiovisuel comme facteur de développement des pays ACP. <https://www.africultures.com>. Consulté le 08 Novembre 2019.

❖ Mémoires et theses consultés

Hounhouédé, Fidel « valorisation de l'artisanat béninois par les films documentaires de l'Ortb de 2015 à 2019 » mémoire de licence professionnelle, université d'Abomey-Calavi, 2019.

Yekpon, Gilles T. « Le patrimoine culturel face aux défis du développement socioéconomique de la cite historique d'Abomey. » thèse unique pour l'obtention du diplôme de docteur, université d'Abomey-Calavi, 2013.

❖ Documents en Ligne

B'béri, G. B.1998. Review of Barlet, Olivier. Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question. Paris : l'Harmattan, 1996, 352 p. Cinémas, 8 (3), 169–175. <https://doi.org/10.7202/024764ar>

Charlotte M. 2004. Les naissances du cinéma francophone subsaharien : les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembène présenté à l'université du Québec à Rimouski comme exigence partielle du programme de maîtrise en études littéraires.

Document amendé suite à la réunion sectorielle des Experts et des Ministres de la Culture et de la Communication Bamako, 1er au 5 juin 2004

Jonassaint, J. 2010. Le cinéma de Sembène Ousmane, un (double) contre-ethnographie : (Notes pour une recherche). Ethnologies, 31 (2), 241–286. <https://doi.org/10.7202/039372ar>

Lelièvre, S. 2009. Histoire, mémoire, et légitimation politique dans les cinémas africains. Revue de l'Université de Moncton, 40 (1), 5–31. <https://doi.org/10.7202/044604ar>

Samuel L. 1895. « Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir », Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL: <http://journals.openedition.org/1895/4614>;DOI: 10.4000/1895.4614.

❖ Filmographie

La Mora (2020, Maroc, 90 mn), réalisé par Mohamed Ismail, fiction longs métrage.

Silence brisé (2020, Togo, 26 mn), réalisé par Amanou Yelebo, documentaire cours métrage.

La dernière danse (2020, Sénégal, 13 mn), réalisé par Fatouma Diallo, fiction cours métrage.

28 jours (2020, Togo, 10 mn), réalisé par, Jahena Louisin, fiction cours métrage.

Ireti (2019, Bénin, 13 mn) réalisé par Mahougnon Ahouanou, documentaire cours métrage.

Le champ des oubliés (2019, Togo, 13 mn), réalisé par Roger Comlan Gbékou, fiction cours métrage.

Braquage à la béninoise (2019), réalisé par Beaucejour Akodjenou, fiction cours métrage

Italè (2019, Bénin, 13 mn), réalisé par Zinhoue Hessou, fiction cours métrage.

Orisha (2019, Bénin, 13 mn), réalisé par Leila Adje Chabi, fiction cours métrage.

Broken (2019, Bénin, 13 mn), réalisé par Tiffany Megnanssan, fiction cours métrage.

Awale (2019, Bénin, 13 mn), réalisé par Marzouk Bankole, fiction cours métrage.

La der des ders (2019, France, 8mn), réalisé par Patrick Guillain, fiction cours métrage

Mundélé (2019, Bénin, 10 mn), réalisé par Matamba Kombila, documentaire cours métrage.

Moi je sais tout (2019, Bénin, 38 mn), réalisé par Teddy Attila, fiction cours métrage.

In extremis (2019, Congo, 23mn), réalisé par Michael Gandoh, fiction cours métrage.

Le taureau (2019, Bénin, 90 mn), réalisé par Pierre Zinko, fiction longs métrage.

Etincelles (2019, Niger, 65 mn), réalisé par Bawa Kadade, documentaire longs métrage.

Elégbara (2019, Bénin, 26 mn), réalisé par Dossou Gildas, documentaire cours métrage.

Imcompris (2018, Bénin, 13 mn), réalisé par Jaurès Koukpemedji, fiction cours métrage.

Igui guèlèdè (2018, Bénin, 26mn) réalisé par Fidel Houhouéde, documentaire cours métrage

De Tchébelou a Savalou (2018, Bénin, 26 mn), réalisé par Hospice Dadakpè, documentaire cours métrage.

Batouré tem (2018, Bénin, 23 mn), réalisé par Kokou Yémadje, fiction cours métrage.

Braquage à la béninoise (2018, Bénin, 23 mn), réalisé par Beaucejour Akodjenou
fiction cours métrage.

Caritas (2018, Bénin, 8 mn), réalisé par Zannou Morel, documentaire cours métrage.

Natèni (2018, Bénin, 8 mn), réalisé par Sènakpon Zannou, documentaire cours métrage.

Vulnérables (2018, Bénin, 5 mn), réalisé par Samuel Amenyenu, fiction cours métrage.

Après coup (Mali, 99 mn), réalisé par Fatou Coulibaly, documentaire longs métrage.

Carita (2018), réalisé par Morel Zannou, documentaire cours métrage.

Table des matières

CERTIFICATION	II
AVERTISSEMENT.....	III
SOMMAIRE	IV
DEDICACE	V
REMERCIEMENTS.....	VI
SIGLES ET ACRONYMES	VII
LISTE DES TABLEAUX.....	VIII
LISTE DES FIGURES	IX
RESUME	X
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : Cadre théorique d'analyse et état des lieux de l'étude	4
Section 1 : L'identification du problème	4
1.1. La présentation de la problématique.....	4
1.2. Objectifs et Hypothèses	5
1.2.1. Les objectifs	5
1.2.2. Les hypothèses	6
Section 2 : Cadre institutionnel de l'étude et les observations de stage.....	6
2.1. Présentation des Productions Kaïdara	7
2.1.1. Création	7
2.1.2. Missions et objectifs	7
2.1.3. Organisation des Productions Kaïdara.....	7
2.2. Activités menées au cours du stage	8
2.3. Etat des lieux sur les attributions des Productions Kaïdara.	11
2.3.1. Observations relatives au lieu de stage.....	11
2.3.2. L'inventaire des forces et faiblesses des <i>Productions Kaïdara</i>	11
2.3.2.1. Forces.....	11
2.3.2.2. Faiblesses	11
CHAPITRE II : Conception et mise en application du cadre théorique et	12
Section 1 : Cadre théorique et méthodologique de l'étude	12
1.1. Clarifications conceptuelles et revus de littérature	12
1.1.1. Clarification conceptuelle.....	12
1.1.1.1. Le cinéma.....	12
1.1.1.2. Le cinéma africain.....	12

1.1.1.3. Le cinéma ethnographique	12
1.1.1.4. Economie du cinéma.....	13
1.1.1.5. La chronologie des médias.....	14
1.1.2. Revue de littérature.....	15
1.1.3. Choix de la méthodologie de recherche.....	26
1.1.4. Approches théorique de résolution des problèmes spécifiques	26
1.1.5. Collecte des données.....	26
1.1.6. Recherche documentaire.....	27
1.1.7. Enquête de terrain.....	28
1.1.6.1. Outils de collecte des données	28
1.1.6.2. Outils de traitements des données.....	28
1.1.6.3. Cadre de la collecte des données.....	28
1.1.6.4. Cible et échantillon	28
1.1.8. Les difficultés rencontrées.....	29
Section 2 : Vérification des hypothèses, analyse des données et établissement du diagnostic.....	29
2.1. Vérification des hypothèses et analyse des données	29
2.1.1. Présentation et interprétation des réponses issues des questionnaires	29
2.1.2. Validation des hypothèses	37
2.2. Etablissement du diagnostique	40
RECOMMANDATIONS	40
2.2.1.1. Au niveau national et régional.....	41
2.2.1.2. Au niveau de la coopération internationale	42
2.2.1.3. Pour le cas spécifique de l'Union Européenne	44
CONCLUSION.....	46
ANNEXE	XII
DOSSIER DE PRODUCTION.....	XI
QUESTIONNAIRE AUX CINEFILS	XX
QUESTIONNAIRE AUX CINEASTES	XXII
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	XXV