

**CRISE DU SECTEUR AUDIOVISUEL ET CINEMATOGRAPHIQUE AFRICAÏN:
VERS UN DIAGNOSTIC DE L'ÉTAT DE LA PRODUCTION, DE LA DIFFUSION
ET DE L'ARCHIVAGE DES FILMS, ET PERSPECTIVES DANS L'ESPACE
UEMOA.**

Lassané TAPSOBA*¹ et Marc BIDAN²

¹Centre de recherche et d'études en management (CREM), Université Aube Nouvelle, 06 BP9283 Ouagadougou 06, Burkina Faso

²Bâtiment IHT / Rue Christian Pauc, BP 50609, École Polytechnique de l'Université de Nantes, 44306 Nantes Cedex3, France

RESUME

Le secteur cinématographique et audiovisuel africain est plongé aujourd'hui dans un état de crise généralisée tant au niveau de la production, de la diffusion que de l'archivage des œuvres filmiques. Le présent article présente l'état des lieux de cette crise dans les pays membres de l'UEMOA. Parmi les maux qui freinent le développement de ce secteur, figurent en première ligne la piraterie, la mauvaise qualité de la production des œuvres, le manque de circuit viable de diffusion et l'absence de rentabilité économique des œuvres produites. Cependant, des solutions de sortie de crise y sont envisagées par l'UEMOA à travers la mise en place d'un programme pluriannuel de sauvegarde des archives audiovisuelles.

Mots clés : audiovisuel, cinéma, production, diffusion, archives, UEMOA.

**Correspondance* :Lassané TAPSOBA, e-mail: tapsobalasso@yahoo.fr

Accepté le, 26 décembre 2015

I/ INTRODUCTION

A l'heure de mondialisation, le continent africain et plus particulièrement l'Afrique subsaharienne, est submergé par des images exogènes provenant des Etats Unis (films documentaires, de fictions et séries), de l'Inde (films de fiction et séries) et d'Amérique latine (séries). Dans la presque totalité des pays ouest africains, à l'exception du Nigéria, il n'existe pas de marché audiovisuel viable permettant aux cinéphiles ou téléspectateurs de consommer des œuvres audiovisuelles africaines. S'il est évident que toute culture est appelée, bien naturellement, à s'ouvrir vers l'extérieur pour s'enrichir, elle se doit également, de préserver les valeurs qui la nourrissent et l'enrichissent de l'intérieur. Cela passe nécessairement par la valorisation de la production locale qui constitue la mémoire en image et son du continent africain.

La méthodologie adoptée est celle de l'étude des cas multiples. Cette méthode fait état de la crise du secteur cinématographique et audiovisuel en présentant la situation de certains états membres de l'espace UEMOA. Il s'agit particulièrement d'une approche comparative entre quelques états membres tels que le Burkina Faso, pays hôte du FESPACO, le Sénégal et la cote d'Ivoire. Les résultats de cette étude ont révélé d'énormes insuffisances dans la gestion des archives audiovisuelles des pays membres de l'UEMOA. Ces insuffisances tirent leur origine du manque de viabilité de la production et de la diffusion des œuvres cinématographiques. Un rapport commandité par l'UEMOA en 2011, confirme cet état de fait à travers un projet intitulé 'plan pluriannuel de sauvegarde et de valorisation des archives audiovisuelles de l'UEMOA'. Le présent article a pour objet de dresser un bilan critique de l'état de la production, de la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles de l'espace UEMOA d'une part, et d'autre part de montrer les incidences directes sur la gestion des archives puis d'en proposer quelques pistes de solutions. Mais avant, il est important de connaître les potentialités culturelles de cette institution et plus particulièrement le secteur de l'audiovisuel et du cinéma.

I.1/PAYSAGE AUDIOVISUEL ET CINEMATOGRAPHIQUE DE L'UEMOA

En abordant dans cet article, le paysage audiovisuel et cinématographique des pays membres d'un espace communautaire comme l'Union Economique et Monétaire Ouest Africaine (UEMOA), nous voulons présenter un bref aperçu de l'état du fonctionnement des

institutions exerçant dans le domaine de l'image et/ou du son et les dispositifs réglementaires régissant ce fonctionnement. Au-delà de cet état institutionnel, nous nous intéressons particulièrement, à l'état des lieux global du paysage audiovisuel et cinématographique dans l'ensemble des huit pays et non la situation particulière dans chaque état membre de l'union. Pour ce faire, commençons par une brève présentation de cette institution sous régionale.

1.2/PRESENTATION DE L'UEMOA

L'UEMOA est l'une des principales organisations sous régionales africaines née d'un accord politique entre quelques Etats africains pour renforcer la coopération sous régionale en Afrique de l'Ouest. Elle a été créée par un traité le 10 janvier 1994 et rassemble huit pays membres (figure1) dont le Burkina Faso.

Figure1 : Carte géographique de l'UEMOA illustrant le Burkina



Source : Institut Géographique du Burkina (IGB)

Ces huit pays membres appartiennent à un vaste ensemble de seize pays que compte l'Afrique de l'Ouest, en l'occurrence, la CEDEAO⁶. Cependant, la particularité de ces pays est qu'ils sont francophones, c'est-à-dire qu'ils utilisent le français comme langue officielle, à l'exception de la Guinée Bissau et ont en partage une même monnaie, le franc CFA. L'un des objectifs primordiaux de cette organisation est de créer un marché de développement commun basé sur une zone de libre échange dans l'espace couvert par les huit Etats membres. Ce qui signifie pour ses fondateurs, « une totale liberté de circulation des personnes, des capitaux, des services et des facteurs de production, ainsi que les droits des résidence et établissement. Cela nécessite une harmonisation des politiques économiques, monétaires et financières des Etats membres » [UEMOA, 2004].

1.3/ETAT DES LIEUX DU SECTEUR CULTUREL

L'espace UEMOA représente aujourd'hui, un vaste marché communautaire où l'échange des biens culturels entre états membres constitue un levier du développement économique et socioculturel. Parmi les axes de développement, la culture et plus particulièrement l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel occupe une place de plus en plus prépondérante dans les actions menées par cette organisation. D'une superficie de 3.509.600 km² avec une population estimée à 106,5 millions d'habitants selon les statistiques de 2013, le chiffre d'affaires direct du secteur de l'image était globalement estimé, « en 2002, autour de 50 milliards de francs CFA (94,7 millions USD) avec des emplois de l'ordre de 8 000 à 16 000 personnes » [TIENDREBEOGO, 2009].

Dix ans après sa naissance (2004), l'UEMOA a mis en place un Programme d'Actions Communes (PAC)ⁱ qui a servi d'outil de base pour renforcer l'action de l'organisation en faveur de la culture et plus particulièrement, la circulation des œuvres audiovisuelles et cinématographiques au sein des Etats membres. Par ailleurs, une étude commanditée par cette institution a permis de déceler à partir des années 2000, une situation de crise sans précédent, qui s'est peu à peu installée dans la filière du cinéma et de l'audiovisuel des états membres de l'union. Du reste, cela s'est confirmé plus tard par les études empiriques des experts de la

⁶ Il s'agit de la Communauté Economique Des Etats de l'Afrique de l'Ouest qui est un espace géopolitique, économique et linguistique (trois langues officielles qui sont français ; anglais et portugais). Pour de plus amples informations voir site : www.ecowas.int

filière artistique et culturelle lors d'une étude⁷ réalisée par l'UNESCO, en 2006 sur l'état de la filière audiovisuelle en Afrique. Ainsi, les chiffres relatifs au rendement économique de la filière ne reflètent pas son dynamisme sur le terrain, dans la plupart des pays africains. A titre illustratif, ces chiffres s'élèvent à 658 millions de FCFA pour le Burkina Faso ; 6,3 milliards de FCFA pour la Côte d'Ivoire et 1 milliard de FCFA pour le Sénégal.

Aussi, le rapport descriptif de l'UEMOA (2011), confirme la faiblesse des investissements accordés au secteur culturel et en particulier celui du cinéma et de l'audiovisuel dans les pays ouest africains. La preuve est que le Burkina Faso très souvent désigné comme modèle en matière de production, de diffusion ou d'archivage des œuvres cinématographiques et audiovisuelles n'accorde qu'une infime partie de son budget national à la promotion du secteur culturel, soit un taux estimé à l'ordre de 3,4% du produit intérieur brut. En atteste le tableau ci-après, où les estimations chiffrées sont éloquents et indiquent la place de la culture dans les stratégies de développement des pays membres.

Tableau1 : Récapitulatif des taux d'appui au secteur culturel ouest africain.

Année d'estimation	PAYS	Population	PIB (en \$ US)	Part du secteur culturel /PIB
2009	Mali	13 010 209	8 996 454 787	2.38 %
2009	Sénégal	12 534 228	12 821 994 882	4.56 %
2009	Côte d'Ivoire	21 075 010	23 304 174 092	ND
2009	Bénin	8 934 985	6 655 639 938	ND
2009	Burkina Faso	15 756 927	8 140 859 746	3.4 %
2009	Togo	6 618 613	2 854 595 435	ND

Source :
Banque Mondiale
2010.

I.4/PRESENTATION DE LA CRISE DU SECTEUR CINEMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUEL

Au-delà des données statistiques sur la culture ci-dessus, la crise du secteur du cinéma et de l'audiovisuel, se matérialise sur le terrain par une faiblesse de la production due

⁷ Il s'agit du rapport de l'étude réalisée conjointement par l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour la l'Education, la Science et le Culture et l'OIF (Organisation Internationale de la Francophonie) ; tendances des marchés audiovisuels ; perspectives régionales-vues du Sud en 2006.

essentiellement à l'épuisement des financements, une désertion des salles, une marginalisation des films africains dans les salles et sur les petits écrans et une forte piraterie » [UEMOA, 2011]. Aussi, la révolution du numérique a rendu le secteur du cinéma et de l'audiovisuel très perméable. « De nombreux chasseurs de gains faciles y ont vu des filons d'or, transformant ces secteurs spécialisés en secteurs informels. Quand bien même il existerait des textes réglementaires (Burkina Faso depuis 1991), il s'avère difficile de les appliquer car dans le pays d'à-côté l'on est plus libre et plus raisonnable » [TAMPONE, 2010].

De nos jours, la plupart des états membres et des professionnels n'en profitent que très peu, en termes de recettes issues des ventes non formalisées des œuvres artistiques. Cet état de fait contribue malheureusement à creuser l'écart entre la régularité de la production et la qualité artistique œuvres notamment des films issus de la production numérique. Cette situation fait dire à certains observateurs que « les critiques de cinéma tariront beaucoup d'encriers en pure perte, car il est bien difficile, si la situation perdure, de trouver des œuvres de qualité dans les bottes de foin que l'amateurisme produit à vitesse d'usine » [Toure, 2006]. Partant de ce constat, nous nous posons la question suivante : quel est le sort réservé aux œuvres dites professionnelles?

Dans la plupart des chaînes de télévision africaines, il existe une domination de plus en plus écrasante des images exotiques européennes et américaines. Cette situation n'offre aucune possibilité aux populations africaines que de consommer des programmes télévisuels, cinématographiques et vidéographiques très souvent en contradiction avec les valeurs socioculturelles locales. A l'inverse, les populations occidentales ne regardent quasiment pas les images africaines, faute de production suffisante qualitative et de manque de circuit de diffusion [UNESCO, 2006]. Cet état de fait contribue à freiner le développement culturel et socio-économique de l'Afrique Noire, en réduisant les africains à de simples consommateurs unilatéraux d'images, lesquelles véhiculent des modes de penser et d'agir exogènes et qui chassent et remplacent, progressivement et inexorablement, leurs propres valeurs culturelles [FOREST, 2012]. Le sujet n'est pas seulement culturel, il est aussi économique. La production et la diffusion d'images constituent l'un des secteurs les plus dynamiques de la croissance mondiale, du fait d'une augmentation constante de la consommation des populations. Au sein de l'UEMOA, le secteur de l'image est, certes, aujourd'hui modeste, avec un chiffre d'affaires direct estimé autour de 50 milliards de francs CFA, mais le marché est en croissance et celle-ci est bien supérieure à celle du PIB des Etats.

Le problème est que cette croissance, faute d'un minimum d'organisation des marchés nationaux et régionaux, d'une politique incitative et d'une offre conséquente de programmes télévisuels et de films africains, va au profit des images étrangères importées. En réalité, le secteur de l'image en Afrique de l'Ouest francophone est dans une situation de crise profonde : baisse de la production et difficultés de circulation des œuvres audiovisuelles, disparition des films africains des salles et sur les écrans, régression du parc de salles cinématographiques, exode des talents. Il n'y a, ni marché national ou régional pour les productions africaines, ni politique publique hardie. La dépendance aux financements extérieurs est à 90%, environ. Au vu de cet aperçu général de la crise, on est en droit de se demander pourquoi cette crise du secteur cinématographique et audiovisuel et comment se manifeste-t-elle dans la zone UEMOA? La réponse à cette question nous a conduits à utiliser une méthode de recherche simple qui est focalisée sur une analyse de cas multiples.

II/ METHODOLOGIE

II.1/ LA METHODE DE CAS MULTIPLES

Les études de cas peuvent dans l'ensemble être considérées comme des études compréhensives [YIN, 1994] et visant la génération de théories [EISENHARDT, 1989; 1991]. Elles permettent tant l'exploration que la description et l'explication. Elles sont « les stratégies préférées pour les questions de recherche interrogeant le pourquoi ou le comment d'un phénomène » [YIN, 2003]. Notre article a pour principal objet de présenter l'état des lieux de la crise qui sévit les états membres de l'espace UEMOA, en s'interrogeant sur le pourquoi et comment de cette crise. La méthode des cas correspond donc bien à cette approche et vise à faire comprendre aux lecteurs les causes de la crise dans certains pays africains. Ainsi, nous utilisons le procédé d'analyse documentaire pour examiner l'état de la crise dans chaque pays membre de l'UEMOA. Selon STAKE (2000), les études de cas peuvent être instrumentales lorsqu'elles cherchent alors à comprendre un concept, un phénomène en vue de construire une théorie généralisable. Elles sont intrinsèques lorsqu'il s'agit de l'approfondissement d'un cas unique de l'objet essentiel de l'étude. Elles sont collectives pour la multiplication des cas étant censée en fournir une meilleure explication. Dans notre article, c'est l'approche par l'étude de cas multiples qui est privilégiée. Compte tenu de l'objet de notre recherche et de l'état de la connaissance sur les outils de gestion, la méthode des cas que nous utilisons ici est collective.

Comme le rappelle DAVID (2005), en empruntant la formule de STAKE (2000), les études de cas collectives relèvent d'une approche instrumentale « destinée à mieux circonscrire un phénomène à partir de cas multiples, dans une optique plutôt exploratoire ». Cependant, cette exploration ayant déjà été prise en compte dans les études antérieures, nous utilisons ces données dans un but confirmatoire.

II.2/ L'ANALYSE DES DONNEES SECTORIELLES

Comme nous l'avons déjà souligné, cette analyse a concerné l'ensemble pays membres de l'UEMOA. Cependant, notre analyse ne privilégie pas une approche strictement comparative par pays membre compte tenu du manque de fiabilité des données dans certains domaines du secteur audiovisuel. Les cas les plus étudiés sont principalement le Burkina Faso avec des approches comparatives dans d'autres pays tels le Sénégal, le Mali, la Cote d'Ivoire et le Niger. Le reste des pays membres qui sont le Bénin, le Togo et la Guinée Bissau est souvent évoqué à titre d'illustration des données statistiques du secteur cinématographique et audiovisuel. Dans le but de faciliter la compréhension des lecteurs, certaines données empiriques issues des études antérieures de la zone hors UEMOA sont souvent mises en exergue à titre de comparaison avec celles de l'espace UEMOA. Cette analyse a pour principal objectif de donner les causes probables de la crise tout en indiquant les issues possibles pour une sortie de crise tant au niveau de la production, de la diffusion que de l'archivage des fonds audiovisuels. Ceci constitue les résultats de notre recherche.

III/ RESULTATS ET DISCUSSION DE LA CRISE DANS L'ESPACE UEMOA

III.1/ AU NIVEAU DE LA PRODUCTION

Dans un passé récent (années 80 à 90), l'Afrique subsaharienne a connu une période de gloire avec une production cinématographique régulière et assez abondante. A cette époque les réalisateurs africains et leurs films ont fait l'objet de l'essentiel des publications pour le continent. Dorénavant, « il convient de constater que, depuis deux décennies, la production cinématographique des pays africains, déjà quantitativement très faible, s'est effondrée, disparaissant même totalement en de nombreuses nations malgré les efforts de festivals

régionaux et internationaux pour tenter de soutenir ces cinématographies » [FOREST, 2012]. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette situation parmi lesquelles nous citerons essentiellement l'entière dépendance aux institutions financières du Nord, la prolifération des copies DVD ou VCD à usage privé et le piratage des contenus cinématographiques sur le marché du disque.

S'agissant de la dépendance financière aux institutions du Nord, elle est très récurrente pour les films de long-métrages de fiction de pays francophones d'Afrique qui ont généralement un budget assez colossal. A titre indicatif, le devis des films africains s'établit dans une fourchette allant de 648 000 euros (exemple du long-métrage de fiction burkinabè «TASSOUMA», de SANOU KOLLO en 2001) à 2 200 000 euros («NHA FALA» de Flora Gomes de la Guinée en 2000). Si l'on tient compte des coûts réels de production analogique, nous pouvons dire qu'un film africain de long métrage, tourné en Afrique a un coût moyen compris entre 300 et 500 millions de francs CFA. Or, il n'existe pas à l'heure actuelle un circuit national ou sous régional de financement des œuvres cinématographiques et audiovisuelles dans les états membres. Ce qui crée une énorme disparité entre la production cinématographique africaine par rapport à celle occidentale. Selon les statistiques de l'UNESCO, en 2002, les pays en développement produisent en moyenne 1,2 film pour 1 million d'habitants, contre 6,27 pour les pays développés. L'activité de production des pays en développement s'est d'ailleurs réduite (-6 %) entre 1970 et 2002, alors que dans le même temps elle progressait en moyenne de près de 10 % dans les pays développés [UNESCO, 2006].

Avec l'introduction du numérique dans le processus de production cinématographique et audiovisuelle de nos jours, ces budgets sont considérablement revus à la baisse notamment pour ce qui concerne l'achat ou la location des équipements de tournage. Si quelques pays comme le Nigéria ou l'Afrique du Sud font figure d'exceptions quant à leur régularité dans la production des œuvres grâce au numérique, la qualité artistique n'est pas très souvent au rendez-vous. C'est pour cette raison que certains pensent qu'« il n'est pas certain que la numérisation contemporaine de la filière aide à surmonter radicalement ses difficultés structurelles » [FOREST, 2012].

Hormis cela, le phénomène de la piraterie des œuvres artistiques s'accroît au jour le jour. « Les pays en développement sont principalement frappés par la piraterie physique, c'est-à-dire la reproduction illégale de disques ou de cassettes » [UNESCO, 2006]. Cela se fait au gré

d'un dysfonctionnement du marché des vidéocassettes et montre que la distinction entre un secteur formel (vidéoclubs installés dans une situation légale et fiscale régulière) et un secteur informel de vente à la sauvette de cassettes piratées est toute relative. A ce titre, nous citerons l'exemple de la Côte d'Ivoire où ce fléau crée un préjudice considérable à l'instauration d'un marché cinématographique et audiovisuel viable. Entre 80 et 100% des vidéocassettes proposées à la location dans les magasins spécialisés sont, en fait, des copies, dupliquées frauduleusement par les vidéoclubs [UEMOA, 2004]. L'explication probable qui est donnée est que quelques "gros" vidéoclubs d'Abidjan, par exemple, achètent un seul exemplaire d'un titre, soit en France, au Canada ou encore en Belgique et les transcodent puis dupliquent sur place, sans droit locatif. Par la suite, ils font des photocopies couleur des jaquettes pour les vendre à leurs collègues vidéoclubs d'Abidjan et des grandes villes de la Côte d'Ivoire. Le même exercice reprend avec de "nouveaux acheteurs" qui dupliquent à nouveau ces vidéocassettes pour les revendre aux plus petits vidéoclubs et "vidéo projectionnistes".

A l'heure actuelle ce phénomène est hors contrôle des autorités de régulation du marché national, surtout avec la piraterie numérique par le biais de l'internet ou des supports off line : d'où la prolifération des copies DVD ou VCD à usage privé. En effet, à en croire un analyste ivoirien au sujet des acteurs de la piraterie « tout le monde possède à domicile un lecteur numérique (VCD ou DVD), pour son 'home cinéma' » [TOURE, 2006]. L'arrivée inopinée et peu coûteuse des supports numériques (un lecteur VCD est à 30 000 FCFA, au lieu du magnétophone VHS à 300 000 FCFA) a fait dérapier la situation. Le mécanisme s'est simplifié et amplifié. Les fraudeurs sont les mêmes, seuls ont changé le matériel de reproduction et de duplication et les supports de vente [TOURE, 2006].

Enfin, il est important de retenir que le numérique et les NTIC, surtout l'Internet, favorisent la piraterie qui est devenue un phénomène planétaire. Selon Jack VALENTI, l'ex-patron de la MPAA (l'Association américaine de l'industrie cinématographique) qui représente les majors, cité par Myriam BERBER dans un article publié sur le site de RFI, plus de 600 000 films étaient téléchargés illégalement sur Internet chaque jour par les utilisateurs d'Internet. Ceci crée un manque à gagner de 3,5 milliards de dollars par an pour l'industrie du cinéma américain. Ainsi, selon Kitia TOURE, aucun pays n'arrivera seul à lutter contre le piratage des films. Le seul moyen, c'est la communauté internationale [TOURE, 2006]. Au-delà des problèmes de production des œuvres du cinéma et de l'audiovisuel, qu'en est-il de la diffusion de ces œuvres sur le terrain ?

III.2/Au niveau de la diffusion

Avant tout propos, il est important de préciser qu'en abordant l'aspect de la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles, nous voulions nous focaliser essentiellement sur la diffusion des archives filmiques et télévisuelles. Il s'agit d'une part, pour l'audiovisuel, des documentaires télévisuels et des séries ou feuilletons diffusés à la télévision. D'autre part, pour ce qui concerne le cinéma, les arguments développés portent sur les films documentaires de création et les films de fiction et d'animation diffusés en salle de projection.

Pour les genres audiovisuels, la série est un genre décisif pour la programmation d'une chaîne de télévision, car elle est très populaire et apte à fidéliser l'audience. Lors d'une étude prospective réalisée par l'UEMOA en 2004, sa capacité à rentabiliser la production télévisuelle des pays membres est estimée de « 1 à plus de 6 milliards de francs CFA » pour les diffuseurs télévisuels publics, et de « 500 millions à 6,5 milliards » pour les diffuseurs privés. En 2012, selon le commissaire chargé du département du développement humain de l'UEMOA, son institution « a exporté des biens et services culturels d'une valeur de 54 milliards de FCFA » [SISSOUMA, 2015]. Cependant, force est de constater que les chaînes de télévision éprouvent de nombreuses difficultés à mobiliser ces fonds car le retour sur investissement est extrêmement faible avec les programmes africains de stock (séries, fictions, documentaires), sous forme de coproduction, de préachat, de simple achat (acquisition des droits de diffusion après production). A titre d'exemple, la plupart des séries télévisuelles ont été produites sans implication de la télévision publique et très majoritairement avec des financements européens (CFI, Agence de la Francophonie, Ministère Français des Affaires Etrangères et CNC en France), selon un schéma de financement anormalement identique à celui des films de cinéma. C'est dire que la problématique de la commande de séries africaines n'est pas encore réellement intégrée par les télévisions publiques.

Pour les genres cinématographiques, l'engagement public fort des années 70 a fait place, depuis le début des années 90, à un retrait excessif de l'Etat, en grande partie sous la pression des organismes financiers internationaux. Dans la majorité des pays membres, l'Etat a assumé, dans les années 70 et 80, des responsabilités directes de gestion du secteur cinématographique telles que la propriété des salles de cinéma, notamment, d'exclusivité (Bénin, Burkina Faso, Mali, Niger, Sénégal). Il en est de même que le contrôle de la société de distribution qui disposait du monopole d'importation et de distribution des films et le soutien effectif par l'état

avec des moyens humains et techniques pour la production des films. A cela s'ajoute l'absence de cadre et de politique de régulation dans les pays membres de l'UEMOA avec un retrait chaotique de l'état sans que soit organisé un système alternatif pour la réguler le marché cinématographique en Afrique de l'Ouest.

Par ailleurs, en dépit des luttes menées par la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) depuis plus d'une trentaine d'années, les résultats restent mitigés quant à la revendication pour une réglementation professionnelle, un contrôle des recettes en salles et une taxe alimentant un fonds de soutien à la production. La preuve est qu'au niveau des états membres de l'UEMOA, le seul pays qui dispose d'un texte législatif réglementant les activités du secteur cinématographique est le Burkina Faso. Malheureusement, cette loi reste très peu appliquée sur le terrain compte tenu de la modestie des moyens de contrôle du ministère en charge de la culture d'une part et la multiplication des activités informelles par certains acteurs privés, d'autre part. Trois autres pays ont rejoint le Burkina Faso quelques années plus tard avec l'adoption d'une loi portant organisation du secteur et de la fonction régulatrice de l'Etat, mais l'application reste très peu suivie. Il s'agit notamment du Bénin, avec la loi du 24 août 1998, non promulguée pour des raisons de vice de procédure ; du Mali, en juillet 1998 et enfin du Sénégal, le 3 avril 2002.

Ces différents dysfonctionnements ont des conséquences tant au niveau politique que professionnel. Au niveau de la profession, ils se manifestent diversement par un effondrement du parc de salles de cinéma, une chute de fréquentation dans ces salles, une situation structurellement déficitaire de l'exploitation cinématographique et enfin une carence de la chaîne de distribution des films, pour ne citer que cela. Aucun pays de l'union ne possède de données officielles et fiables sur le parc de ses salles de projection. En atteste le tableau ci-après qui présente une vue globale des parcs de salles de cinéma dans les différentes régions de l'Afrique.

Tableau1 : récapitulation par régions d'Afrique et parc de salles en 2011

Régions d'Afrique	Plus de 10 salles de cinéma	Moins de 10 salles	Absence de salles	Absence de données fiables
du Nord	Algérie, Egypte, Maroc, Tunisie	Libye, Soudan		Sahara occidental
de l'Ouest	Nigeria	Burkina, Côte d'Ivoire, Ghana, Mali, Niger, Sénégal	Bénin, Cap-Vert, Gambie, Guinée-Bissau, Mauritanie	Guinée, Liberia, Sierra Leone, Togo
Centrale		Angola, Tchad, Gabon	Cameroun, Centrafrique, Congo Brazzaville, Rép. dém. du Congo, Guinée, Sao Tomé	
Australe	Afrique du Sud	Namibie, Zimbabwe		Botswana, Lesotho, Swaziland
de l'Est	Erythrée, Kenya	Burundi, Comores, Djibouti, Maurice, Mozambique, Tanzanie, Ouganda, Zambie	Madagascar, Rwanda, Seychelles	Ethiopie, Malawi, Somalie

Source : Claude FOREST, 2012.

Ce tableau nous montre clairement que seuls quelques rares pays échappent à la crise de l'effondrement du parc de salles de cinéma en Afrique. Ces pays sont notamment le Nigeria, l'Afrique du Sud, l'Erythrée, le Kenya et enfin certains pays du Nord où le nombre de salles est supérieur à 10. Pour la plupart des pays membres de l'UEMOA ce quorum n'est pas atteint. L'effondrement du parc de salles de cinéma dans cet espace est une réalité palpable aujourd'hui et se caractérise, globalement, par la faiblesse quantitative et qualitative et une dégradation continue de ces salles. Depuis la fin des années 80 à nos jours, dans la plupart des pays membres de l'UEMOA, on assiste à une chute vertigineuse de la capacité opérationnelle des salles à projeter des films et à fidéliser les cinéphiles. Le tableau ci-dessous indique l'évolution de la crise avec des données statistiques issues d'une étude réalisée en 2004 qui témoigne de la situation catastrophique de la diffusion des films.

Tableau2 : récapitulation des données statistiques sur les salles de projection de la zone UEMOA et leurs entrées enregistrées de 1990 à 2002.

	Nbre de salles* 2002	Nbre de salles, une année antérieure	Estimation du nombre d'entrées 2001	Nbre d'entrées, une année antérieure
BENIN	10 dont 7 en activité	-	60 000	300 000 (1995)
BURKINA FASO	55 dont 34 en activité	60 (1995)	1,5 à 2 millions	3,5 à 4 millions (1995)
COTE D'IVOIRE	25	66 (1995)	moins de 1 million	-
GUINEE BISEAU	3 dont 0 en activité	10	-	-
MALI	39	-	-	-
NIGER	5 dont 0 en activité	17 (1990)	-	-
SENEGAL	22	52 (1980)	moins de 1 million	-
TOGO	6 dont 3 en activité	17 (1980)	50 000	-

Source : UEMOA, PAC 2004. NB : les salles des centres culturels étrangers ne sont pas comprises.

Comme nous pouvons le constater, ces données concernent la période de 2002 et antérieur. Nous ne disposons malheureusement pas à l'heure actuelle, des données récentes de la sous région sur l'état de la diffusion des films. Cependant, l'exemple du Burkina Faso est très éloquent à ce sujet. Il en ressort qu'une période de gloire a bel et bien existé pour le cinéma africain. En effet, dans les années 80 à 90, on pouvait y dénombrer près de 150 salles de cinéma fonctionnelles. A ce jour, le Burkina Faso constitue encore une exception avec à peu près 12 salles encore relativement fonctionnelles dans tout le pays contre 1 ou 2 salles dans certains pays de l'Afrique de l'Ouest [DIALLO-ORIACH ; 2014]. Parmi les 12 salles du Burkina, seulement deux possèdent un confort relativement adapté pour la fidélisation des cinéphiles et sont situées dans la capitale (Ouagadougou). Il s'agit respectivement des salles de projection 'Ciné NEERWAYA et Ciné BURKINA. Lors de la 24^{ème} édition du FESPACO qui s'est tenue du 28 février au 7 mars 2015, ces deux salles de la 'capitale du cinéma africain'⁸ ne pouvaient pas contenir le public cinéophile. Certains locaux plus ou moins adaptés ont été sollicités par le ministère de la culture pour être équipés et servir de salles de projection.

La série de fermeture des salles a eu pour conséquence directe une baisse considérable de la fréquentation. Cette chute de la fréquentation a été entamée dès la fin des années 80, et s'est accélérée en cinq ans, même si les chiffres sont difficiles à préciser, faute d'un système de mesure et de contrôle des entrées (billetterie nationale, déclaration des recettes) [UEMOA ; 2004]. Selon les experts de l'UEMOA, les seuls chiffres fiables sont fournis pour le Burkina Faso, par la Société Nationale de Distribution et d'Exploitation Cinématographique du Burkina (SONACIB) qui tenait une billetterie sérieuse.

A titre illustratif dans ce pays, la fréquentation estimée à 3 473 571 cinéphiles, en 1995 a complètement chuté à 2 545 200 en 2000 et 2001, soit une baisse de 52% en 5 ans d'activités seulement. Ces données ne concernent uniquement que 16 salles sur un total de 55 salles que comptait la SONACIB à cette période. Malheureusement, nous ne disposons pas à l'heure actuelle de données fiables et récentes pour apprécier le niveau de la chute de 2001 à nos jours. Cependant, sous réserve de publication de chiffres officiels, la fréquentation dans l'ensemble des pays membres ne cesse de chuter si bien que l'effectif global des cinéphiles est

⁸ Il s'agit d'une appellation conférée à la ville durant les années de gloire (80 à 90) du festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou. A partir des années 2000, cette appellation s'est peu à peu estompée au profit d'autres instances du cinéma africain tel que Noolyhood (industrie cinématographique du Nigeria).

estimé à un million d'entrées par an au sein de l'espace UEMOA, sauf le Burkina Faso qui peut atteindre plus de deux millions grâce à l'édition du FESPACO. Par ailleurs, si nous nous référons aux résultats de l'étude réalisée par une équipe de chercheurs burkinabè, il est ressorti qu'en dépit des problèmes conjoncturels du cinéma africain, un besoin constant de voir leurs propres images à la télévision ou dans les salles de cinéma est omniprésent chez les spectateurs. Selon cette étude, « l'analyse des comportements de consommation par tranche d'âge révèle que, d'une manière générale, les jeunes sont les clients les plus assidus. Entre 15 à 29 ans, à Ouagadougou, ils sont 37% à aller au cinéma au moins plusieurs fois par mois [BALIMA et FRERE, 2001].

Du reste, cette baisse de la fréquentation engendre une situation de déficit budgétaire dans les salles de projection. En effet, depuis plus de dix ans, elle a conduit la plupart des exploitants à ne procéder à aucun investissement significatif tendant à rajeunir les salles et à moderniser les matériels de projection et de reproduction sonore. Si nous prenons l'exemple du Sénégal, l'un des pays membres de l'UEMOA, des résultats tangibles ont été obtenus lors des enquêtes réalisées par les experts de l'UEMOA en 2004. Ces résultats sont issus de l'exploitation cinématographique et se présentent comme suite selon les chiffres fournis par l'UNECS (Union Nationale des Exploitants de Cinéma du Sénégal) :

- Recettes brutes billetterie : 10 Millions de francs CFA (40 000 entrées à 250 FCFA) ;
- Part distributeur : 3 200 000 FCFA ;
- Salaires : 2 700 000 FCFA ;
- Impôts : 3 200 000 FCFA ;
- Fluides, électricité : 800 000 FCFA.

Comme nous pouvons le constater, ces montants démontrent à tel point l'investissement dans les salles de projection est nul en terme de rentabilité pour les promoteurs. Dans ce cas, tout investissement, même faible, est un risque et la dégradation de la salle et la baisse de la fréquentation ne peuvent que s'accélérer, en s'encourageant mutuellement. Le cas du Sénégal n'est pas isolé dans l'espace UEMOA. La plupart des Etats membres subissent le même sort que le Sénégal. C'est le cas au Burkina Faso avec le ciné NEERWAYA, l'un des principaux

exploitants privés qui éprouve de nombreuses difficultés à renouveler son équipement à partir de sa billetterie (voir figure1 ci-dessous).

Figure1 : Une vue du tarif appliqué au Ciné NEERWAYA, à Ouagadougou, lors du 24e FESPACO.



Source : Siegfried Forster / RFI- Mars 2015

L'une des principales causes de cette situation déplorable est la carence de distributeurs agréés auprès des exploitants des salles de projection. Le film africain est trop rare, en production et encore plus en diffusion, pour se construire un public de connaisseurs, curieux et attentif. A titre d'exemple, le cas de la Côte d'Ivoire, illustre bien contexte de la distribution sous régionale. L'exploitant-distributeur des Studios, en l'occurrence, Cote Ouest Distribution, à Abidjan, estime qu'une campagne publicitaire de grande envergure pour un film africain devrait atteindre une valeur de 8 millions de francs CFA, dont plus de la moitié en spots publicitaires sur les deux chaînes publiques du pays [UEMOA, 2004]. Au vu des conditions de diffusion évoquées plus haut, il est quasiment impossible de rentabiliser une telle promotion au regard du public potentiel sur le terrain. Au-delà du coût de promotion très élevé, le vrai problème réside au niveau de l'absence de pratique de marketing, adaptée à chaque film ou de pratique d'animation culturelle [TOURE, 2006c].

Aujourd'hui, la plupart des grandes salles de projection de l'espace UEMOA sont gérées par des distributeurs étrangers. C'est le cas des filiales du Groupe CFAO⁹ installées à Dakar, au Sénégal et en Côte d'Ivoire. C'est également le cas au Mali où c'est plutôt une situation de cogestion avec des opérateurs nationaux, à Bamako. Les évolutions, en cours, risquent d'aboutir, très prochainement, à un monopole quasi-total du Groupe CFAO sur la distribution cinématographique, dans l'espace UEMOA, si rien n'est fait au niveau de la politique de gestion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles de chaque Etat membre.

Ce monopole peut constituer un obstacle majeur à l'éclosion des initiatives locales pour la relance du cinéma africain. Deux principales raisons peuvent expliquer cette situation. D'une part, les "petits" distributeurs nationaux voient leur situation financière se dégrader fortement et leur alimentation en nouveaux films, américains et indiens, se tarir ou dépendre principalement du Groupe CFAO. Ainsi, leur rôle de distributeur, déjà largement théorique, devrait rapidement disparaître au profit de ce groupe. D'autre part, le Groupe CFAO, pour qui le cinéma n'est pourtant qu'une activité économiquement très marginale, s'impose aujourd'hui comme l'opérateur décisif, voire monopoliste dans la sous région et même ailleurs. La reprise en France de "Films 26" et son rôle d'intermédiaire avec les majors des Etats Unis, son accord avec "Métropolitain", ses actions de médiation avec les distributeurs indépendants américains et certains français, vont faire dépendre de cette entreprise l'alimentation en films internationaux de l'ensemble du marché sous régional africain, voire de l'espace africain francophone. [UEMOA, 2004]. En somme, de nombreux dysfonctionnements sont constatés tant au niveau de la production qu'au niveau de la diffusion. Ces dysfonctionnements n'ont pas permis de redynamiser le secteur du cinéma et de l'audiovisuel de l'espace UEMOA. Cependant, le sort du patrimoine filmique des Etats membres reste toujours une préoccupation à ce jour. Qu'en est-il de l'état des lieux de ce patrimoine ?

III.3/ Au niveau des archives

Au regard de la situation actuelle qui prévaut dans le secteur, au niveau de la production et de la diffusion des œuvres du cinéma et de l'audiovisuel, les archives audiovisuelles et cinématographiques de l'espace UEMOA se trouvent également, dans un état critique aujourd'hui. Elles sont confrontées à divers problèmes liés à la crise qui prévaut dans le

⁹ Le groupe CFAO signifie initialement la Compagnie Française de l'Afrique de l'Occidentale. Il s'est aujourd'hui répandu dans toute l'Afrique avec les filiales de distribution de produits diversifiés (auto, moto, bois, produits pharmaceutique etc.) y compris des films avec CFAO Technologies.

secteur cinématographique et audiovisuel, dont nous avons déjà évoqué ci-dessus. En effet, « l'état des lieux des archives audiovisuelles dressées dans les huit Etats membres de l'UEMOA a fait ressortir beaucoup de faiblesses et de lacunes dans la gestion de ces archives » [UEMOA, 2011]. Quelles sont ces faiblesses ? Mais avant, quelles définitions peut-on accorder aux archives cinématographiques et audiovisuelles ?

Les archives cinématographiques peuvent être définies comme étant l'ensemble de documentation filmique (support film ou pellicule de cinéma pour l'analogie et contenant directement ou non des informations sous forme visuelle et/ou sonore) et non filmique (documents papier accompagnant le film tels que le dossier et coupure de presse, les affiches, le scénario etc.). Nous considérons dans cette catégorie les productions (films) contenant des images animées et des sons, avec un titre, un réalisateur, un générique et un visa d'exploitation pour certains cas: documentaires, courts et moyens et longs métrages, publicités filmées et films publicitaires... Les techniques modernes permettent d'utiliser l'informatique pour créer, ou enregistrer ces images animées et sonores. Dans ce cas, on classera les films sur supports numériques dans les archives filmées et non pas dans les archives informatiques, ni dans les archives numérisées, car elles appartiennent à un secteur d'activité qui n'est pas celui de l'image fixe, mais bel et bien des archives audiovisuelles.

Compte tenu de la complexité du domaine des archives audiovisuelles, la question de leur définition va alimenter les discussions au sein de l'ensemble de la communauté scientifique et professionnelle. La première tentative de définition provient de l'UNESCO et fait référence à « toute forme de documentation réunissant en son sein « des enregistrements visuels (avec ou sans bande son), indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé ; les enregistrements sonores, indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé » [UNESCO, 1991]. Cette définition a l'avantage d'être plus explicite et complète par rapport à celle de la Direction des Archives de France qui définit les archives audiovisuelles comme étant des « documents contenant des enregistrements sonores et des images en mouvement » [FAVIER, 1993b]. En référence aux définitions ci-dessus, les problèmes de gestion des archives audiovisuelles peuvent être répartis en deux principales catégories qui sont les problèmes d'ordre institutionnel et ceux d'ordre technique. Les problèmes institutionnels sont ceux relatifs à la fonction des archives en tant qu'institution abritant un fonds d'archives sonores et/ou visuelles tandis que les problèmes techniques font référence à l'état de la conservation physique des supports audiovisuels et de leurs contenus.

Au niveau institutionnel, les problèmes les plus récurrents dans les huit pays membres, sont l'absence ou le manque d'application des textes législatifs, la vétusté et parfois le manque d'infrastructures et d'équipements, de ressources humaines qualifiées et de prise de conscience politique [UEMOA, 2011]. S'agissant des textes législatifs, il est important de souligner que jusqu'à une époque récente (2011), la plupart des Etats membres de l'union, ne dispose pas de textes réglementaires spécifiques aux archives audiovisuelles en dehors de ceux relatifs aux archives en général. Cependant, pour certains pays comme le Burkina Faso et le Niger, au-delà de l'adoption de textes législatifs de l'Assemblée Nationale, ces deux pays disposent de textes d'application (décrets et arrêtés ministériels) relatifs à la réglementation des activités audiovisuelles et cinématographiques. Il s'agit notamment pour le Niger du décret n°091/PRN/SGG du 06 avril 1998 en application de la loi n°097-021 du 30 juin 1997 et pour le Burkina Faso, le décret n°2001-265/PRES/PM du 06 juin 2001 portant gestion des archives publiques et privées en application à la loi n°061/98/AN du 22 décembre 1998 sur les archives nationales.

Ces dispositions ont été mises en application par un arrêté ministériel fixant les normes de création, attribution, organisation et fonctionnement des différentes structures œuvrant dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. La preuve est qu'actuellement un recueil de textes réglementaires vient d'être adopté pour régulariser l'exercice des métiers de l'audiovisuel et du cinéma au Burkina Faso. Ce recueil, en plus de la loi d'orientation de 2004, comporte un décret et un arrêté d'application, officiellement adoptés et mis à la disposition du public depuis novembre 2013 par la Direction Générale du Cinéma et de l'Audiovisuel du Burkina Faso [DGCA, 2014]. Par contre, d'autres pays membres de l'union tels que la Côte d'Ivoire, le Mali ou le Togo, tardent à prendre des dispositions législatives pour réglementer le secteur cinématographique et audiovisuel et ses archives [UEMOA, 2011]. Au-delà du niveau législatif, le paysage audiovisuel et cinématographique des pays membres de l'UEMOA reste fortement marqué par des problèmes d'ordre infrastructurel notamment en ce qui concerne les locaux de conservation. Au même titre que les archives papier, celles du cinéma et de l'audiovisuel ne bénéficient pas d'un meilleur sort quant à leur traitement sur le terrain. En effet, d'une manière générale, les infrastructures des institutions d'archives audiovisuelles et cinématographiques des pays membres de l'UEMOA sont inadaptées aux besoins institutionnels de conservation et de gestion sur le terrain.

A titre illustratif, les salles de conservation ne répondent pas aux normes climatiques (température et humidité relative) et la climatisation lorsqu'elle existe n'est pas opérationnelle à plein temps à cause des délestages. Au niveau des équipements (lecture et parfois restauration) sont généralement dans un état défectueux ou obsolète pour le cas des supports audiovisuels analogiques. Pire, dans certains cas, les mobiliers de rangement sont en nombre insuffisant conduisant ainsi, à des dépôts à même le sol.

Quant à l'insuffisance de la qualification des ressources humaines, le pays le plus nanti semble être le Sénégal qui abrite un 'institut de formation supérieure en archivistique et documentation'¹⁰ d'où sont formés la plupart des professionnels de la sous région ouest africaine. Dans certains Etats membres comme la Guinée Bissau, la presque totalité du personnel chargé de la gestion des archives audiovisuelles a été formé dans le tas. En effet, une seule professionnelle travaillant à la direction des archives historiques a bénéficié d'une formation d'archiviste à Lisbonne en 2000 contrairement aux autres qui proviennent de l'enseignement primaire ou des métiers d'administration générale [UEMOA, 2011].

Le niveau technique concerne les archives en tant qu'objet c'est-à-dire des supports physiques contenant de l'information. Plusieurs problèmes y afférents à leur gestion sont identifiés au regard de la situation dans laquelle se trouvent les institutions chargées de la gestion. De prime abord, il est important de signaler que le problème majeur que connaissent les institutions d'archives du cinéma et de l'audiovisuel de la sous région est l'absence de toute opération d'inventaire. La seule certitude est qu'il existe une variété des supports audiovisuels qui sont en majorité analogiques notamment de cassettes Umatic, Beta Cam, DV Cam et VHS. Une minorité d'archives existe en version numérique et est conservée sur des disques DVD, VCD, CD, des disques durs et des serveurs. Quant aux fonds cinématographiques, ils sont généralement sous forme analogique et sont composés de bobines de pellicules 16 ou 35 mm dont l'état de dégradation est très souvent avancé. D'une manière générale, l'état de dégradation des supports film et vidéo analogiques et l'insuffisance des équipements de restauration et de lecture (bobine 35mm, cassettes Umatic) limite considérablement toute opération de vérification de la qualité du contenu. Parmi ces fonds, un grand nombre se trouve aujourd'hui en état de détérioration rapide faute de moyen de restauration.

¹⁰ Il s'agit de l'école des bibliothécaires et archivistes documentalistes (EBAD) de l'Université Cheick anta Diop de Dakar.

A l'évidence si rien n'est fait, un pan non négligeable de la mémoire audiovisuelle de l'espace UEMOA risque une disparition totale. Enfin, fort de ce constat, on est en droit de se poser la question suivante : quelle est la réaction de l'UEMOA aujourd'hui face l'état de détérioration progressive des archives du cinéma et de l'audiovisuel de ses pays membres?

IV/ PERSPECTIVES

A l'heure actuelle, les actions préconisées par l'UEMOA pour contrer la crise du secteur cinématographique et audiovisuel avec ses effets désastreux sur la gestion des archives sonores et/ou visuelles se posent en termes de perspectives. La raison est simple : cette institution n'a pas de prérogatives sur ses états membres mais a le devoir de les assister techniquement ou de servir de cadre de réflexion. Pour ce faire, les actions de l'institution peuvent être résumées à travers deux programmes dont le premier situe le cadre d'approche culturelle de l'UEMOA, intitulé 'Programme d'Action Culturelle' [UEMOA, 2004]. Ce programme a pour but de donner aux états membres « la capacité de produire et de diffuser des images de façon pérenne pour la télévision, le cinéma et la vidéo ». Le second est intitulé plan pluriannuel de sauvegarde, de préservation, et de valorisation des archives audiovisuelles et cinématographiques. Il s'agit d'une étude lancée en 2010 et dont les résultats ont permis de valider ce plan pluriannuel par 24 experts de l'UEMOA, au cours d'un atelier tenu à Ouagadougou (Burkina-Faso) en septembre 2011.

IV.1/AU NIVEAU DE LA PRODUCTION ET DE LA DIFFUSION

Le projet sur la fiscalité est d'une importance vitale car elle a trait aux contraintes de production de l'image et à la "libre" circulation du matériel et des intrants indispensables à l'existence et au développement des entreprises de cinéma et de l'audiovisuel. Le rapport final signal de l'analyse de ce projet de directive "a donné lieu à des points d'échappement et d'incompréhension notamment sur l'imposition des seuls artistes comédiens. Il a donc été décidé de laisser toute latitude aux fiscalistes de la commission de procéder au toilettage dudit projet selon les règles de fonctionnement de l'union avant sa signature."

Dans le même ordre, les experts de l'image ont émis des propositions pénitentes relatives à la modification de la nomenclature statistique du Tarif Extérieur Commun (T.E.C). Ils ont noté

avec satisfaction la proposition de déclassement des matériels techniques et des œuvres dans le projet de directive élaboré par les consultants. Ils ont néanmoins souligné l'obsolescence et l'absence de nombreux matériels et intrants, notamment la machinerie, l'électro-machinerie et le matériel de production numérique dans la nomenclature douanière.

A l'occasion d'un " atelier de validation " tenu à Ouagadougou du 1er au 3 décembre 2014, l'UEMOA (Union Economique et Monétaire Ouest-Africaine) a mis au point le texte d'une directive sur le dépôt légal audiovisuel qui doit favoriser la conservation et la consultation des documents audiovisuels dans les huit pays de l'Union. C'est la première fois qu'un texte de ce type est élaboré à un niveau communautaire. Si le dépôt légal des livres et des journaux est codifié dans de nombreux pays, peu d'entre eux ont étendu ces dispositions à l'audiovisuel. Jusqu'à une période récente, la collecte des documents audiovisuels au titre du dépôt légal était un processus laborieux mais la généralisation de la télévision numérique terrestre en Afrique à partir de fin 2015 permettra, avec la captation des signaux numériques diffusés, d'assurer automatiquement le dépôt légal de centaines d'heures de programme chaque jour. Ce processus est à son terme depuis 2014 grâce au projet " Capital numérique " piloté par l'OIF avec la contribution financière de l'Union européenne et le concours du Groupe des Etats ACP.

IV.2/AU NIVEAU DE L'ARCHIVAGE

L'un de ses objectifs principaux est la sauvegarde et la valorisation du patrimoine archivistique audiovisuel national des pays membres de l'union durant la période 2013-2016. Pour le rendre applicable dans chaque Etat membre, un accord-cadre de coopération cinématographique et audiovisuelle a été signé et vise à renforcer le partenariat entre Etats membres par la création d'un 'Centre de Ressources des Archives Audiovisuelles' (CRAA-UEMOA). Cependant, son application n'est pas encore effective sur le terrain car il fait actuellement l'objet de ratification au sein des Etats membres.

Du reste, il nous paraît important de rappeler les principaux termes de cet accord cadre qui une fois ratifiée permettrait à l'UEMOA de lutter contre les fléaux ci-dessus évoqués. En effet, au sujet de la lutte contre la piraterie, l'accord cadre entend renforcer la création des circuits légaux de diffusion vidéo qui pourraient constituer des débouchés viables pour les professionnels de l'image et du son. Quant aux salles de ciné, le projet prévoit à court terme le

renouvellement des équipements analogiques en numériques pour accroître l'offre de diffusion.

Cependant, le volet numérisation des archives reste toujours une préoccupation pour les Etats membres. En s'appuyant sur l'exemple de la Bibliothèque Nationale de France, et plus particulièrement à la loi française sur le dépôt légal appelée 'HADOPI', l'UEMOA envisage inciter ses Etats membres à autoriser la numérisation de leurs œuvres audiovisuelles. Cette numérisation concerne les archives dont la conservation est assurée par l'Etat et ne nécessite pas une autorisation spéciale des ayants-droits. Pour le cas des télévisions, les détenteurs des droits signeront un contrat avec la société Côte Ouest Audiovisuel, premier fournisseur de programmes d'Afrique francophone qui assurera la promotion des œuvres auprès des chaînes de télévision africaines.

Le troisième volet du projet concerne la sauvegarde des archives issues des télévisions nationales de 20 pays (dix-neuf pays d'Afrique sub-saharienne et Haïti). Les télévisions nationales sont désormais équipées d'un logiciel de numérisation et d'indexation appelé AIME (Archivage interactif multimédia évolutif), mis au point par le CIRTEF (Conseil International des Radios et Télévisions d'Expression Française). A l'heure actuelle, nous pouvons donner l'exemple du Niger, qui a réussi à numériser plus de 11 000 heures d'images, dont 3000 ont déjà été indexées à ce jour.

V/ CONCLUSION

De nos jours, la capacité pour un pays, de produire et de diffuser ses propres images pour la télévision, le cinéma et la vidéo contribue, de manière significative, à la croissance économique et à la dynamisation de son secteur culturel. L'absence d'initiative dans ce sens risque de condamner la majorité des Etats membres de l'UEMOA à produire une part sans cesse plus restreinte des images consommées par leurs populations, alors que les potentialités artistiques et techniques de produire des images africaines en qualité et en quantité, pour les Africains et le reste du monde, ne sont pas négligeables. C'est pourquoi, la Commission de l'UEMOA s'engage aujourd'hui, à accompagner ses Etats membres pour la mise en place de projet de sauvegarde et de valorisation de leurs archives provenant de leurs organisations publiques ou privées de l'audiovisuel.

Au vu des actions préconisées par cette institution et synthétisées dans cet article, nous pouvons conclure en disant que l'espoir de réduire les effets de la crise du secteur cinématographique et audiovisuel est permis pour chaque Etat membre. Cependant, sa réussite repose sur le degré d'application des recommandations de l'UEMOA au sein des Etats membres. Aujourd'hui, aucun organisme qu'il soit public ou privé, à fortiori aucun pays, ne peut se passer de ses archives, encore moins des archives sonores et visuelles, car elles sont le fruit de son fonctionnement et lui permettent de conserver une trace de ses activités. La base d'une gestion responsable suppose que l'activité soit documentée de manière économique et efficace. Même à court terme, l'absence d'archives affecte l'efficacité d'une activité en provoquant de mauvaises interprétations des faits, et en ne fournissant pas les preuves capables de justifier les décisions controversées. Ces défaillances peuvent provoquer des pertes considérables tant au niveau financier que pour la mémoire de l'entreprise.

VI/ REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

UEMOA. (2004). Rapport sur le programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des Etats membres de l'Union.

TIENDREOGO, T. (2009). La Filière Cinéma et Audiovisuel comme facteur de développement, In Culture et création : facteurs de développement ; Colloque organisé par la DG/dev UE à Bruxelles du 1er au 3 avril.

UEMOA. (2011). Rapport du plan pluriannuel de sauvegarde, de préservation et de valorisation des archives audiovisuelles.

TAMPONE I. (2010) ; Rapport de l'atelier d'experts du cinéma et de l'audiovisuel ; Journal en ligne Africine ; In www.africine.org; consulté le 16 juin 2015

TOURE, K. (2006). La piraterie numérique en Côte d'Ivoire : état des lieux et solutions ; In www.africulture.com.

UNESCO. (2006), Rapport sur les tendances des marchés audiovisuels ; perspectives régionales-vues du Sud ; p84

FOREST, C. (2012). Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie, en ligne le 18 avril 2012), In <http://map.revues.org/800>;

YIN, R. K. (1994a). Case Study Research, Design and Methods, 2nd Edition, Sage Publications, Applied Social Research Methods Series, Vol. 5, London.

EISENHARDT, K.M. (1989). Building Theories from Case Study Research, *Academy of Management Review*, Vol. 14, n° 4, 532-550.

EISENHARDT, K.M. (1991). Better Stories and Better Constructs: the Case for Rigor and Comparative Logic, *Academy of Management Review*, Vol. 16, n° 3, 620-627.

YIN, R. K. (2003b). *Case Study Research, Design and Methods*, 3rd Edition, Sage Publications, Applied Social Research Methods Series, Vol. 5, London.

STAKE, R. E. (2000). «Case studies », in Denzin N. K. et Lincoln Y. S. (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*, Sage, Thousand Oaks, 435-454.

DAVID, A. (2005). Sciences de gestion : éléments d'épistémologie et de méthodologie de la recherche, Intervention au séminaire IONIS, 5 février.

FOREST, C. (2012). « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie », mis en ligne le 18 avril 2012), In <http://map.revues.org/800>; consulté le 17 avril 2015.

SISSOUMA, S. (2015). L'UEMOA dispose des ressources culturelles insoupçonnées et mal exploitées ; In www.lesoleil.sn/index.php du 19 janvier 2015.

DIALLO, O. (2014). *African Documentary Film Fund; synthèse Burkina Faso; cinéma documentaire burkinabè*; 113.

BALIMA, S. T. et FRERE, M-S. (2001). *Médias et communications sociales au Burkina Faso : approche socioéconomique de la circulation de l'information* ; Paris, L'harmattan, 241.

UNESCO, (1991). *Audiovisual archives*. In supports audiovisuels et numériques; Archives de France; www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static; consulté le 10 mai 2014.

FAVIER, J. (1993). *La pratique archivistique française*, Archives nationales, Paris, 584.