

#UNIVERSITÉSENGHOR

université internationale de langue française
au service du développement africain

Droits d'auteur et développement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle du Burkina Faso.

Présenté par

Hervé KONKOBO

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

Département **Culture**

Spécialité **Gestion des industries culturelles**

le 10 avril 2019

Devant le jury composé de :

Dr. Hdr. Jean-François FAÛ Président

Directeur du département Culture
Université Senghor.

Dr. Abdoulaye CAMARA Examineur

Maitre-assistant de recherche
Université Cheikh Anta Diop.

Dr. Hicham MOURAD Examineur

Ecrivain et éditorialiste, coordinateur du Master de
relations internationales, Université française
d'Egypte.

Avant-propos

Au moment de finaliser ce mémoire, nous souhaitons évoquer deux faits majeurs qui nous tiennent à cœur.

Le premier concerne la situation sécuritaire de notre pays. En effet, depuis le 15 janvier 2016 le Burkina Faso est en proie à des attaques terroristes sans précédents qui ont fait de nombreuses victimes. Elles sont dues à l'instabilité générale qui prévaut au Nord Mali, accélérées par la crise en Libye et couronnées par la chute du régime de Blaise Compaoré consécutive à l'insurrection populaire des 30 et 31 octobre 2014.

Nos pensées vont à l'endroit des victimes, à leurs familles et aux nombreux blessés à qui nous souhaitons prompt rétablissement. Nous adressons nos encouragements aux personnels des forces de défense, de sécurité et à la population entière car jamais des marchands de la mort, de la pensée unique et de l'obscurantisme religieux n'entameront ni notre moral ni notre *modus vivendi*.

Le second est relatif au Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO) dont la cérémonie d'ouverture de la 26^e édition a lieu au moment même où nous achevons les dernières lignes de ce mémoire.

Tu souffles tes 50 bougies et tu as choisi pour thème « **confronter notre mémoire et forger l'avenir d'un cinéma panafricain dans son essence, son économie et sa diversité** ». Cinquante ans représentent une éternité à l'échelle d'une vie humaine mais insignifiante à l'échelle d'une nation. Avec l'âge tu vivras et te bonifieras. Tu réuniras chaque deux ans à Ouagadougou tes adeptes les plus irréductibles à cette liturgie autour du cinéma. Tu féconderas encore le génie de ceux qui ont choisi de subodorer l'existence humaine et de faire rêver grâce à leurs talents.

Les professionnels du cinéma, le Burkina Faso et le continent Africain tout entier ainsi que sa diaspora sont fiers de toi !

Konkobo Hervé

Remerciements

Aucun travail de recherche n'est totalement l'œuvre d'une seule personne. A cet effet, je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance et mes vifs remerciements à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'aboutissement de ce présent mémoire.

Je souhaiterais que la présentation de ce travail soit l'occasion de remercier particulièrement le

Pr. Bernard Miège, mon directeur de mémoire, pour ses patientes relectures et ses précieux conseils tout au long de la rédaction de ce mémoire. Merci de m'avoir permis de découvrir les industries culturelles et créatives puis de m'avoir donné goût à les étudier ;

Je voudrais remercier l'**Organisation internationale de la Francophonie (OIF)** qui nous a offert ce cadre multiculturel unique et atypique d'apprentissage ;

J'exprime ma reconnaissance à l'**Université Senghor**, au **Recteur le Pr. Thierry Verdel**, au **Directeur du département culture Dr. Hdr. Jean-François Faü** et à l'ensemble du personnel de l'Université ;

Je remercie le corps enseignant pour leur contribution à la réussite de cette formation ;

Je voudrais remercier **M. Hugues Diaz**, directeur de la cinématographie du Sénégal et à l'ensemble de son personnel pour l'accueil chaleureux durant mon stage à Dakar ;

J'adresse mes remerciements à la direction du Bureau Burkinabè du Droit d'Auteur (BBDA) pour l'accueil durant mon stage ;

M. Thierno Diagne Ba m'a accompagné tout au long de ce travail par ses lectures et observations. Je vous remercie pour la sollicitude dont vous avez fait montre ;

A tous les cinéastes et praticiens du droit d'auteur qui ont accepté de partager leurs expériences, j'exprime ma profonde gratitude. Merci à toutes les personnes qui ont bien voulu répondre à mes questions avec gentillesse ;

A toute la 16^e promotion et à mes compatriotes dont l'esprit de solidarité, de partage et de franche camaraderie ont fait de cette formation des moments inoubliables ;

Merci à mon père, à ma mère, à mon épouse, à mes frères et sœurs ainsi qu'à tous mes amis et collègues du Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme (MCAT) du Burkina Faso. Vous avez tous participé à la réussite de cette expérience si exaltante ;

Merci à Dieu de m'avoir donné la force et le courage de mener à terme ce travail.

Dédicace

Je dédie ce mémoire :

A

Ma fille bien aimée Bénéwendé Elwyn Johanne. Tu es mon soleil et tout ce qui me motive. Tu as supporté l'absence d'un père en quête de connaissances parti dans des contrées lointaines pour acquérir le savoir. Ce périple prend fin bientôt et papa sera à tes côtés pour toujours ;

A

Mon épouse Kissou Seg-nongo Simone pour tes sacrifices, ta patience et la solitude qui t'a été imposée durant ces deux années de mon absence ;

A

Mon père Sombin dit Roger pour m'avoir inculqué les valeurs du travail bien fait, de courage, d'intégrité et d'humilité ;

A

Ma mère Sondo Odile pour tes prières et tes précieux conseils ;

A

Mes frères et sœurs pour vos soutiens multiples et multiformes durant tout ce temps.

Résumé

Les industries culturelles, traditionnellement négligées par les théories économiques classiques prennent de plus en plus d'importance dans les économies modernes. Elles sont porteuses de créativité et d'innovation, indispensables pour la création d'emplois et de richesses et contribuent au développement socio-économique et culturel des nations. La dimension économique que revêt la culture n'est plus à prouver. L'industrie du cinéma apparaît comme l'industrie culturelle par excellence. En effet, le cinéma est devenu un bien de consommation courante dans toutes les sociétés humaines. Mais la réalisation de l'œuvre audiovisuelle implique une rigueur dans la gestion des contrats de même que les droits qui lui sont rattachés afin de garantir une protection aux œuvres et à leurs auteurs. La question des droits d'auteurs est donc un sujet fondamental pour la sécurisation du marché du film. Elle l'est surtout pour la survie des artistes dans un pays en voie de développement comme le Burkina Faso. Les contenus créatifs sont devenus le nerf de la guerre du marché numérique global. Ces contenus se dématérialisent davantage tandis que leur exploitation et leur consommation se font de plus en plus sur de nouvelles plateformes numériques.

La principale préoccupation de l'industrie cinématographique naissante du Burkina est d'accroître la production et de valoriser la créativité. Mais la non-application des législations et le piratage fragilisent les viviers de créations et mettent en péril le dynamisme de la filière.

La présente étude consiste à une analyse du rôle des droits d'auteur dans le financement des créations audiovisuelles et dans la rémunération des auteurs. Il s'agit de faire un état des lieux du cinéma burkinabè dans un premier temps. Ensuite d'analyser l'environnement réglementaire et institutionnel de la filière. Il s'agit en outre d'évoquer l'importance des politiques publiques dans la promotion des droits d'auteur dans le pays. Enfin l'étude vise à évaluer l'apport économique de la gestion des droits d'auteur à l'industrie du cinéma.

La pertinence du sujet réside dans le fait qu'il prône un changement de paradigme dans les pratiques des intervenants dans l'univers du cinéma. Il propose de déconnecter la gestion de la filière des directions séculaires du MCAT en créant le Centre Burkinabè du Cinéma et de l'Audiovisuel (CBCA) plus opérationnel. Il permettra à la filière de s'autofinancer grâce aux droits d'auteur, de valoriser les créateurs et de promouvoir une bonne culture contractuelle indispensable à l'édification d'un état de droit démocratique.

C'est une modeste réflexion avec ses limites certes, dont le déclic découle de l'observation des conditions de vie précaires des acteurs. Populaires sur les écrans, la rencontre avec ces professionnels amène souvent à questionner un système injuste qui a montré ses limites. Le constat résulte aussi dans l'incapacité de la filière à se structurer après moult thérapies qui lui ont été appliquées. Nous visons à travers cette recherche apporter notre humble contribution à l'émergence d'une industrie cinématographique avec des créateurs plus épanouis. Car la protection des créatifs est un défi majeur si le pays veut résister à une spoliation de son imaginaire.

Mots-clefs

Cinéma – Audiovisuel – Droit d'auteur – Droits voisins – Œuvre audiovisuelle – Ayant droit – Numérique – Créativité – Innovation.

Abstract

Cultural industries, traditionally neglected by classical economic theories, are becoming increasingly important in modern economies. They bring creativity and innovation which are essential for the creation of jobs and wealth and contribute to the socio-economic and cultural development of nations. The economic dimension of culture is no longer to be proven. The film industry appears as the best among the cultural industry. Indeed, cinema has become a common consumer good in all human societies. But the production of an audiovisual work requires rigor in the management of contracts as well as the rights attached to them in order to guarantee protection for works and their authors. The question of copyright is therefore a fundamental issue for the security of the film market. Especially, this question is a survival one for artists in a developing country as Burkina Faso. Creative content has become the sinews of war in the global digital market. These contents are becoming more dematerialized while their exploitation and consumption are increasingly being made on new digital platforms.

The main concern of Burkina's emerging film industry is to increase production and enhance creativity. But the lack of enforcement of legislation and piracy weaken the creative talent pools and jeopardize the dynamism of the sector.

This study analyses the role of copyright in the financing of audiovisual creations and in the remuneration of authors. First of all, it is a question of making an inventory of the Burkinabe cinema. Then, analyse the regulatory and institutional environment of the sector. In addition, the importance of public policies in promoting copyright in the country should be mentioned. Finally, the study aims to assess the economic contribution of copyright management to the film industry.

The relevance of the subject lies in the fact that, it advocates a paradigm shift in the practices of stakeholders in the film world. He proposes to disconnect the management of the sector from the secular directions of the MCAT by creating a more operational Burkinabe Film and Audiovisual Center (CBCA). It will enable the sector to finance itself through copyright, to enhance the value of creators and to promote a good contractual culture essential to the building of a democratic state under the rule of law.

It is a modest reflection with its limits, certainly, which is triggered by the observation of the actors' precarious living conditions. Popular on the screens, the meeting with these professionals often leads to questions about an unfair system that has shown its limits. The observation also results in the inability of the sector to structure itself after many therapies that have been applied to it. Through this research, we aim to make our humble contribution to the emergence of a film industry with more successful creators. Because, the protection of creative people is a major challenge if the country wants to resist to a spoliation of its imagination.

Key-words

Cinema – Audiovisual – Copyright – Neighbouring rights – Beneficiary entitled – Audiovisual work – Digital – Creativity – Innovation.

Liste des acronymes et abréviations utilisés

AACC : Commission Africaine de l'Audiovisuel et du Cinéma

ADPIC : Accord sur les Aspects des Droits de Propriété Intellectuelle qui touchent au Commerce

Art. : article

ASCE-LC : Autorité Supérieure de Contrôle d'Etat et de Lutte Contre la Corruption

AUS : Acte Uniforme portant organisation des Sûretés

BBDA : Bureau Burkinabè du Droit d'Auteur

CAO : Cinémathèque Africaine de Ouagadougou

BCA : Centre Burkinabè du Cinéma et de l'Audiovisuel

CD : Compact disc

CERAV/Afrique : Centre Régional pour les Arts Vivants en Afrique

CIDP : Comité de Développement et de la Propriété Intellectuelle

CIL : Commission de l'Informatique et des Libertés

CISAC : Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs

CNDI : Comité National de la Propriété Intellectuelle

CNPOLA : Comité National de lutte contre la Piraterie des Œuvres Littéraires et Artistiques

COMACICO : Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale

CPI : Code de la Propriété Intellectuelle

CSC : Conseil Supérieur de la Communication

CTIOLA : Commission Technique d'Identification des Œuvres de Propriété Littéraire et Artistique

DCI : Direction de la Cinématographie

DGCA : Direction Générale du Cinéma et de l'Audiovisuel

DIPROCI : Direction de la Production Cinématographique

DPI : Droit de la Propriété Intellectuelle

DPICC : Direction de la Promotion des Industries Culturelles et Créatives

DRMS : Digital Rights Management Systems

DVD : Digital Versatile Disc

ENAM : Ecole Nationale d'Administration et de Magistrature

EPP : Etablissement Public de l'Etat à caractère Professionnel

FAI : Fournisseur d'Accès à Internet

FCFA : Franc de la Communauté Financière Africaine

FDCT : Fonds de Développement Culturel et Touristique

FEPACI : Fédération Panafricaine des Cinéastes

FESPACO : Festival Panafricain du Cinéma et de la télévision de Ouagadougou

FNCB : Fédération Nationale des Cinéastes du Burkina

FODEAC : Fonds de Développement et d'Extension des Activités Cinématographiques

GAFAM : Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft.

IA : Intelligence Artificielle

Ibid : Ibidem

IFFRO : Fédération Internationale des Organisations de Droits de Reproduction

INAFEC : Institut Africain d'Education Cinématographique

INSD : Institut National de la Statistique et de la Démographie

ISIS-SE : Institut Supérieur de l'Image et du Son/Studio-Ecole

ISTIC : l'Institut des Sciences et Techniques de l'Information et de la Communication

Loc. cit : Loco citato

MCAT : Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme

MEBF : Maison de l'Entreprise du Burkina

OAPI : Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle

OCP : Opérateur Culturel Privé

OGC : Organisme de Gestion Collective

OHADA : Organisation pour l'Harmonisation en Afrique du Droit des Affaires

OIF : Organisation internationale de la Francophonie

OMC : Organisation Mondiale du Commerce

OMPI : Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

Op. cit : Opere citato

PAS : Programme d'Ajustement Structurel

PI : Propriété Intellectuelle

PIB : Produit Intérieur Brut

PLA : Propriété Littéraire et Artistique

PNC : Politique Nationale de la Culture

PNDES : Plan National de Développement Economique et Social

PNDPI : Plan National de Développement de la Propriété Intellectuelle

PTF : Partenaires Techniques et Financiers

RCP : Rémunération pour Copie Privée

RCPA : Registre Public du Cinéma et de l'Audiovisuel

RECIDAK : Rencontres Cinématographiques de Dakar

RRO : Rémunération pour Reprographie des Œuvres

RTB : Radio-Télévision du Burkina

SARL : Société A Responsabilité Limitée

SECMA : Société d'Exploitation Cinématographique Africaine

SNCT : Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme

SODAV : Société Sénégalaise des Droits d'Auteurs et des droits Voisins

SONAVOCI : Société Nationale de distribution et d'exploitation Cinématographique du Burkina

SVOD : Subscription Video On Demand (Service de Vidéo A la Demande)

TNT : Télévision Numérique Terrestre

TSDAAE : Taxe de Soutien au Développement des Activités Audiovisuelles de l'Etat

TUNA : Tesla, Uber, Netflix et Airbnb

TV : Télévision

UE : Union Européenne

UEMOA : Union Economique et Monétaire Ouest Africaine

UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture

VOD : Vidéo On Demand (Vidéo A la Demande)

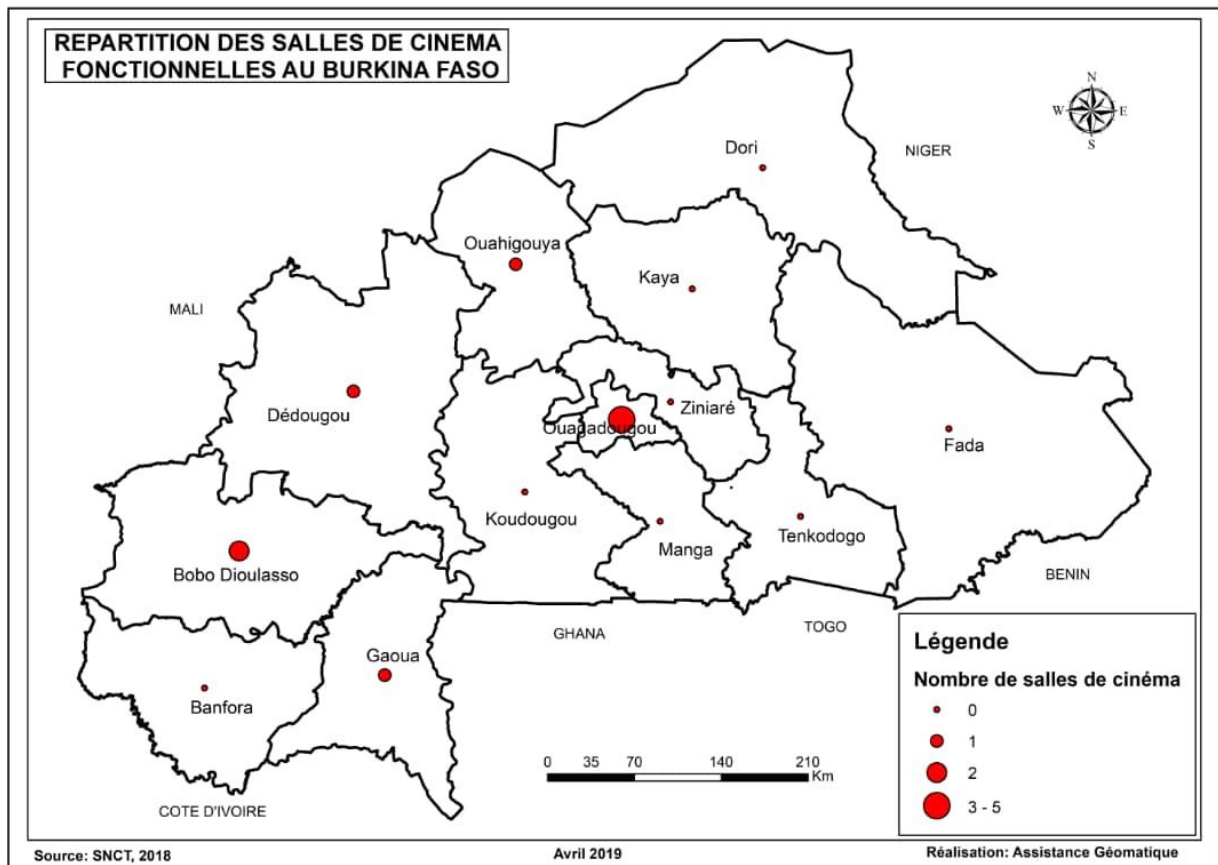
Tables des matières

| | |
|---|-----|
| Avant-propos..... | ii |
| Remerciements | iii |
| Dédicace | iv |
| Mots-clefs..... | v |
| Abstract | vi |
| Key-words..... | vi |
| Liste des acronymes et abréviations utilisés..... | vii |
| INTRODUCTION GENERALE | 1 |
| 1 De l’existence d’une industrie du cinéma et audiovisuelle au Burkina Faso..... | 3 |
| 1.1 Cinéma burkinabè : état des lieux, enjeux et défis..... | 3 |
| 1.1.1 Naissance et évolution du cinéma au Burkina Faso. | 3 |
| 1.1.2 Etat des lieux de l’industrie cinématographique et audiovisuelle au Burkina Faso..... | 5 |
| 1.1.3 Enjeux et défis pour un développement socio-économique et culturel du pays..... | 8 |
| 1.1.4 La Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme (SNCT)..... | 10 |
| 1.1.5 Le cadre institutionnel, juridique et réglementaire du cinéma au Burkina Faso | 11 |
| 1.2 Cadre opératoire de l’étude..... | 11 |
| 1.2.1 Problématique | 11 |
| 1.2.2 Objectifs de la recherche et résultats attendus | 16 |
| 1.2.3 Hypothèses et variables | 16 |
| 2 Concepts clefs et méthodologie de recherche..... | 18 |
| 2.1 Les concepts de base et la revue de littérature..... | 18 |
| 2.1.1 Approche conceptuelle des industries culturelles | 18 |
| 2.1.2 Le cinéma, un art ou une industrie?..... | 20 |
| 2.1.3 Les mutations technologiques au cœur de l’industrie du cinéma | 21 |
| 2.1.4 Les fondamentaux du droit d’auteur..... | 23 |
| 2.1.5 La protection de l’œuvre de l’esprit : la gestion collective | 29 |
| 2.2 Méthodologie de recherche et apport du stage..... | 31 |
| 2.2.1 Recherche documentaire | 31 |
| 2.2.2 Entrevues et enquêtes..... | 31 |
| 2.2.3 Echantillon de l’étude..... | 31 |
| 2.2.4 Traitement des données..... | 32 |
| 2.2.5 Présentation des structures d’accueil et apport du stage..... | 32 |
| 3 Droits d’auteur et pratiques contractuelles au Burkina Faso : Quel apport économique pour l’industrie du cinéma et audiovisuelle ?..... | 34 |

| | | |
|-------|---|----|
| 3.1 | Apport économique du droit d’auteur et des droits voisins à l’industrie du cinéma..... | 34 |
| 3.1.1 | L’œuvre audiovisuelle et ses ayants droit | 34 |
| 3.1.2 | L’industrie du cinéma et l’infrastructure des droits d’auteur | 35 |
| 3.1.3 | Les caractéristiques économiques de l’œuvre audiovisuelle..... | 37 |
| 3.2 | L’œuvre audiovisuelle : une constellation de source de financement..... | 37 |
| 3.2.1 | Poids économique et enjeux stratégiques des industries du droit d’auteur dans le monde. 40 | |
| 3.2.2 | Enjeux stratégiques et géopolitiques liés au DPI..... | 40 |
| 3.3 | La gestion collective : un outil pour structurer l’industrie du cinéma et audiovisuelle | 41 |
| 3.3.1 | La gestion collective des droits d’auteur au Burkina Faso : cas du BBDA | 41 |
| 3.3.2 | Des retombées économiques pour les acteurs..... | 44 |
| 3.3.3 | Créativité et développement socio-économique et culturel du Burkina Faso : enjeux. . | 45 |
| 3.3.4 | Limites de la gestion collective par le BBDA..... | 47 |
| 3.4 | Pratiques contractuelles dans la filière cinéma et audiovisuelle au Burkina Faso | 48 |
| 3.4.1 | Les contrats : droit commun et cessions de droits d’auteur en matière de PLA | 48 |
| 3.4.2 | Les contrats de cessions de droits d’auteur en matière de PLA..... | 49 |
| 3.4.3 | Pratiques et usages contractuels au Burkina Faso | 50 |
| 3.4.4 | Avantages de techniques contractuelles vertueuses pour la filière..... | 50 |
| 4 | Projet de création du Centre Burkinabè du Cinéma et de l’Audiovisuel (CBCA)..... | 52 |
| 4.1 | Description du projet : cadre théorique | 52 |
| 4.1.1 | Contexte et justification du projet | 52 |
| 4.1.2 | Présentation du Centre Burkinabè du Cinéma et de l’Audiovisuel | 53 |
| 4.1.3 | Organes de mise en œuvre du projet..... | 56 |
| 4.1.4 | Résultats attendus | 56 |
| 4.1.5 | Analyse SWOT du projet..... | 57 |
| 4.2 | Processus de mise en œuvre : cadre opérationnel..... | 57 |
| 4.2.1 | Plan de ressources humaines | 57 |
| 4.2.2 | Moyens techniques et matériels | 57 |
| 4.2.3 | Mise en œuvre du projet..... | 57 |
| 4.3 | Financement du projet de création du CBCA | 58 |
| 4.3.1 | Analyse de sensibilité et de rentabilité financière | 58 |
| 4.3.2 | Conception d’une stratégie d’autonomisation financière du CBCA..... | 59 |
| 4.4 | Ancrage institutionnel et pérennisation du projet | 59 |
| 4.4.1 | Appropriation et pérennisation..... | 59 |
| 4.4.2 | Les organes de veille et de contrôle..... | 59 |
| | Conclusion générale | 61 |

| | |
|-----------------------------------|-------|
| REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES | xiii |
| Liste des illustrations | xvii |
| GLOSSAIRE | xviii |
| ANNEXES..... | xx |

Carte 1: Carte du Burkina Faso



Quelques indicateurs :

| | |
|--|--|
| Capitale | Ouagadougou |
| Superficie | 274 200 km ² |
| Organisation du territoire | 13 régions, 45 provinces, 351 communes |
| Climat | Tropical à deux saisons : une saison sèche et une saison pluvieuse |
| Population en 2018 | 20 252 523 habitants en 2018 |
| Densité | 72,51 habitants/km ² |
| Taux moyen de croissance de la population | 3,1% |
| Indice de Développement Humain (IDH) | 0,388 ; 183 ^e /189 en 2018 |
| Langue officielle | Français |
| Langues nationales | Mooré, Dioula, Fulfuldé |

INTRODUCTION GENERALE

Le Burkina Faso, encore appelé pays des « *Hommes intègres* » est un pays enclavé d'une superficie de 274 200 km² situé au cœur de l'Afrique de l'Ouest. Il partage six (06) frontières notamment avec le Mali au nord et à l'Ouest, le Niger à l'Est, au Sud la Côte d'Ivoire, le Benin, le Ghana et le Togo.

Le pays est caractérisé par une diversité culturelle composée d'une soixantaine d'ethnies réparties sur l'ensemble du territoire national. Le Burkina est un pays sahélien qui dispose de peu de ressources naturelles. L'économie est basée sur l'agriculture et l'élevage qui occupent près de 80% de la population active. Une grande partie de la population (43,9%) vit en dessous du seuil de pauvreté. Elle est confrontée à l'insécurité alimentaire et à l'inaccessibilité aux services sociaux de base.

Dans la perspective de trouver de nouveaux sentiers de développement et de contribuer au développement économique et social du pays, les pouvoirs publics ont identifié le secteur de la culture comme pourvoyeur d'emplois et de richesses. En effet, depuis les indépendances, ce secteur est dynamique grâce l'organisation régulière de festivals d'envergure internationale tels le FESPACO, le Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO), la Semaine Nationale de la Culture (SNC)¹, etc. Ce dynamisme des industries culturelles a permis à la culture de contribuer en 2009 au Produit Intérieur Brut (PIB) à hauteur de 2,02% et de créer environ 164 592² emplois.

Les industries culturelles regroupent l'ensemble des entreprises qui produisent ou commercialisent des biens et services culturels ou biens créatifs et qui ont pour matière première la culture. Ces biens sont généralement protégés par les droits d'auteur. Au Burkina, elles sont organisées en petites et moyennes entreprises. Elles évoluent dans les domaines de la musique enregistrée, des arts du spectacle, du livre, des jeux vidéo, de la publicité, du cinéma et de l'audiovisuel, etc. Ces industries ont connu une croissance rapide dans le monde grâce au développement du numérique et à la mondialisation qui favorisent l'expansion des marchés culturels. Leur croissance s'explique surtout du fait qu'il s'agit de secteurs porteurs de créativité et d'innovation pour l'économie moderne. Ils font l'objet d'une financiarisation accrue par les fonds d'investissements et les multinationales culturels. Les industries culturelles sont appréhendées de nos jours comme une perspective pour l'économie mondiale. Il apparaît judicieux de s'interroger sur les mécanismes de rémunération des créateurs de ces biens qui somme toute, sont des œuvres de l'esprit et des biens immatériels protégés par les droits d'auteur.

Cette interrogation justifie le choix de notre sujet de recherche intitulé : « ***Droits d'auteur et développement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle du Burkina Faso*** ». En effet, dans toutes les sociétés humaines, le cinéma est devenu un bien de consommation courante. Au Burkina Faso, l'industrie du cinéma est relativement bien structurée. Elle comprend tous les maillons de la chaîne de valeurs à savoir la production, la distribution et l'exploitation. Il existe également un cadre institutionnel et juridique pour réglementer, réguler et structurer les activités. Il existe enfin une

¹ Soura Y., *Le financement public des entreprises culturelles au Burkina Faso : contribution pour la mise en place d'une Agence nationale de Développement des industries culturelles et Créatives (ADICC)*, mémoire de Master 2, Université Senghor à Alexandrie, 2015, p.2.

² MCT, « *Etude sur les impacts du secteur de la culture sur le développement social et économique du Burkina Faso* », 2012, p.121

réglementation en matière de droit d'auteur à savoir la loi 032/99/AN du 22 décembre 1999 portant protection de la propriété littéraire et artistique (loi 032 portant PLA) et un organisme de gestion collective (OGC) qu'est le BBDA chargé de protéger les auteurs et leurs créations.

Toutefois, les ayants droit du secteur du cinéma et audiovisuel ne sont pas rémunérés à juste titre des fruits de leurs créations. Estimés à 573 membres du BBDA en 2017, les sommes réparties aux créateurs des œuvres audiovisuelles sont dérisoires. En effet, la filière est confrontée à la piraterie des œuvres et à la non maîtrise des techniques contractuelles par les acteurs. Cet état de fait ne garantit pas une sécurité juridique aux auteurs et à leurs créations. Dès lors, il est question de savoir la contribution économique réelle des droits d'auteur à l'industrie du cinéma. Nous partons du postulat selon lequel ces droits sont au cœur de l'industrie du cinéma. Ils permettent de structurer la filière grâce à la sécurisation des sources de financement. Ils permettent de même aux auteurs de vivre décemment de leurs œuvres. Enfin, ils sont porteurs de créativité et d'innovation qui sont les socles de tout développement économique et culturel.

Ce thème paraît-il pertinent, au regard des constats ci-après :

- Absence de politiques publiques en matière de droit d'auteur et de propriété intellectuelle ;
- Indisponibilité de données sur le poids économique des droits d'auteur dans le cinéma ;
- Absence d'études d'impact du numérique sur les industries du droit d'auteur et la résilience des entreprises cinématographiques burkinabè face aux évolutions technologiques ;
- Conditions de vie et de travail précaires des travailleurs de la filière cinéma et des entreprises de communication audiovisuelle.

Pour aborder ces questions, ce mémoire s'articule autour de quatre parties essentielles :

La première est consacrée à l'état des lieux de l'industrie du cinéma du Burkina. Il s'agit aussi de présenter la situation actuelle de la filière, ses enjeux et ses défis. Le cadre opératoire nous permet de poser le problème de recherche, les hypothèses et les résultats attendus.

Dans la deuxième partie, nous définissons les principaux concepts qui sous-tendent notre étude. Nous analysons les rapports entre industrie du cinéma et industries culturelles. Il est aussi question de l'impact du numérique et ses influences sur les mécanismes traditionnels de rémunération de la création à travers les droits d'auteur. Dans cette partie, nous justifions notre choix méthodologique. Nous présentons enfin les structures dans lesquelles nous avons effectué le stage professionnel.

La troisième partie de notre étude s'intéresse à l'œuvre audiovisuelle, les droits qui lui sont rattachés de même que ses ayants droit. Elle décrit les mécanismes de financement de la création et de la production grâce à la documentation contractuelle et la gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins. Elle présente ensuite les pratiques contractuelles au Burkina Faso. Elle souligne afin l'importance de la créativité et de l'innovation dans le processus du développement socio-économique et culturel du pays.

La quatrième partie enfin propose la création d'un Centre Burkinabè du Cinéma et de l'Audiovisuel (CBCA) qui aura pour objectifs de :

- Structurer l'industrie du cinéma et assurer la rentabilité des projets cinématographiques ;
- Contribuer à une amélioration des pratiques contractuelles en matière de cinéma et audiovisuelle ;
- Créer un environnement propice à la protection des œuvres et des créateurs audiovisuelles.

1 De l'existence d'une industrie du cinéma et audiovisuelle au Burkina Faso

L'objet de ce premier chapitre est de présenter la situation du cinéma burkinabè. La première partie est consacrée à une analyse de la filière du point de vue historique et structurel. La seconde partie quant à elle présente le cadre opératoire de l'étude.

1.1 Cinéma burkinabè : état des lieux, enjeux et défis.

1.1.1 Naissance et évolution du cinéma au Burkina Faso.

Le cinéma naît en France avec l'invention du cinématographe³ par les frères Lumière⁴. La première projection publique de photographie animée a eu lieu le 28 décembre 1895. Elle marque la naissance du cinéma moderne avec les films « *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* », « *La Voltige* », ou « *l'Arroseur arrosé* », etc. projetés au Salon Indien du Grand Café de Paris⁵. Le hasard de l'histoire veut que la naissance du cinéma en Europe coïncide avec l'avènement de la conquête des territoires de la Haute-Volta par les Français grâce à l'entrée à Ouagadougou de la colonne Voulet et Chanoine⁶ le 1^{er} septembre 1896. Pour Clément Tapsoba⁷, le cinéma est introduit dans notre pays par l'entremise de marchands d'images et de missionnaires catholiques. Il s'agit notamment de syro-libanais qui avaient pour ambition de convaincre les africains à l'œuvre civilisatrice de la colonisation⁸. Durant cette période, les français produisent deux genres cinématographiques qui passèrent dans les colonies. Il s'agit d'abord du cinéma colonial. C'est un genre dont la particularité consiste à mêler divertissement, intérêt scientifique et dont la fonction première est de servir comme outil de propagande politique. Ce genre s'est particulièrement développé dans l'entre-deux guerres dans les Etats coloniaux que sont l'Angleterre, l'Italie, la Belgique et la France où cette période correspond à l'apogée de l'empire colonial français. Au cours de cette période, le cinéma colonial a représenté 5 à 6,5%⁹ de la production totale française. Ces films, s'ils ne mettaient pas en exergue l'hégémonie de la civilisation occidentale, ils s'essayaient à caricaturer les traditions et la culture africaine. C'est le cas du Français Georges Regnier¹⁰ qui tourne à Banfora en 1947, un long métrage romancé intitulé « *Paysans Noirs ou Famoro le Tyran* »¹¹. Ensuite le cinéma ethnographique, développé entre les années 60 et 70, met en scène les us et coutumes de l'Afrique. Ainsi, de 1947 à 1970, Jean Capron, Jean Rouch et Guy Lemoal réalisent des films ethnographiques sur les rites et coutumes des peuples voltaïques. Mais les africains ont toujours manifesté leurs réserves vis-à-vis de ce genre cinématographique. Ousmane Sembène¹²,

³ Du grec « kinema » ou mouvement et « graphein » écrire, c'est le nom donné par Léon Bouly à l'appareil de projection dont il déposa le brevet en 1892.

⁴ Inventeurs et industriels français Louis Lumière [Besançon 1864-Bandol 1948], et Auguste Lumière [Besançon 1862-Lyon 1954]).

⁵ <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html>

⁶ Paul Gustave Lucien Voulet (1866-1899) et Julien Chanoine (1870-1899), officiers et explorateurs français cité par Clément Tapsoba.

⁷ Tapsoba C., *Histoire du cinéma au Burkina Faso*, in Madiéga Yenouyaga George et Nao Oumarou (sous la direction), Burkina Faso : cent ans d'histoire, 1895-1995, tome 2, Editions Karthala, Paris, 2003, pp.2170-2194

⁸ Pour Biyoghe S-K., dans son ouvrage « *Entre cinéma et industrie : L'Afrique à la remorque* », France, 2018, p. 4, « *En dehors de l'Afrique du Nord et de l'Afrique du Sud, le cinéma ne s'est pas implanté en Afrique au travers d'industries ou d'institutions au sens traditionnel du terme* ».

⁹ Tapsoba C., « *Histoire du cinéma africain* », cours ENAM-ACAV2 2015-2016

¹⁰ Réalisateur français (1913-1992) auteurs des films Monsieur Badin (1947).

¹¹ Ce film raconte du point de vue du colon, les agissements barbares d'un tyran noir qui terrorise ses sujets, des paysans commis aux activités de modernisation des territoires (construction de voies ferrées).

¹² Ousmane Sembène est un écrivain, acteur, scénariste et réalisateur sénégalais.

précurseur d'un cinéma d'inspiration brechtienne¹³, parlant de Rouch, lui reprochait de regarder les africains comme des insectes quant à ses méthodes de les filmer. Ces films, en dépit de leur caractère superficiel et exotique ont tout de même le mérite de constituer un pan du patrimoine cinématographique des pays africains (francophones). Il a fallu attendre août 1960 pour voir le premier film-reportage réalisé et financé par la Haute-Volta¹⁴, titré « *A minuit l'indépendance* ».

Qu'en est-il des pionniers du cinéma burkinabè ?

L'évolution du cinéma burkinabè se situe dans un contexte général du « *cinéma africain* ». Quant à l'expression « *cinéma africain* », elle désigne les films et la production cinématographique associés au continent, de l'Afrique du Nord, du Maghreb, de l'Afrique du Sud ainsi que l'Afrique Sub-saharienne. Plutôt lié à une approche idéologique de type panafricain et à des organisations telles que la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI)¹⁵, la diversité des contextes culturels et sociaux du continent ont amené certains analystes comme Olivier Barlet¹⁶ à parler « *des cinémas africains* ». Ces cinémas relativement jeunes n'ont pu être produits qu'à partir de la décolonisation et des indépendances, entre 1950 et 1960. Il existait néanmoins une industrie du cinéma en Afrique du Sud et en Egypte¹⁷ depuis le début du 20^e siècle. De même, des expériences locales de production cinématographique ont pu être tentées en 1920 en Tunisie¹⁸.

Ce genre cinématographique nouveau a été porté par des précurseurs que sont Ousmane Sembène, Tahar Cheriaa, Paulin S. Viyera, Ababacar Samb Makharam, etc. qui ont vite compris la nécessité de s'organiser, d'avoir une vision commune sur les défis que devaient relever les cinémas d'Afrique. Selon eux, il s'agit pour le cinéma de contribuer à la décolonisation des écrans et des esprits, de créer des espaces de rencontres professionnelles et de diffusion des films africains sur le continent. Le premier film africain produit au Sud du Sahara en 1955 est « *Afrique sur Seine* », une docu-fiction réalisée par un collectif de jeunes étudiants africains en cinéma sous la houlette de Paulin Soumanou Viyera¹⁹.

Au Burkina Faso le cinéma naît véritablement à partir des indépendances en 1960²⁰. A l'instar de la plupart des pays francophones nouvellement indépendants, le pays a bénéficié de la coopération française de la création d'une cellule de cinéma en 1961²¹ rattachée au ministère de l'information. Afin de permettre à la cellule d'accomplir les missions qui lui sont dévolues, un coopérant français du nom de Serge Ricci a été envoyé en vue d'appuyer la production locale. Il était assisté de techniciens nationaux formés sur le tas entre 1960 et 1973. Ce sont : Issaka Thiombiano pour le son, Sékou Ouédraogo pour la prise de vue et Jean-Pierre Ouédraogo pour les projections grâce à un service de cinéma mobile²². Considérés comme les pionniers du cinéma burkinabè, leurs premières œuvres cinématographiques sont des films documentaires de sensibilisation socio-éducative, sur la vulgarisation agricole, l'éducation sanitaire, etc.

En 1973, plusieurs facteurs permettent l'inauguration d'une nouvelle ère pour le cinéma burkinabè. Il s'agit d'une part de l'élaboration d'une politique nationale du cinéma par les autorités politiques. Elle

¹³ Barlet O., *les cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Paris, 2000, P.119.

¹⁴ Actuel Burkina Faso après le changement du nom sous la révolution démocratique et populaire de 1984.

¹⁵ Organisme international regroupant 33 pays africains créé en 1969 pour la défense des intérêts des cinéastes africains et la promotion du cinéma africain. Son siège est en Afrique du Sud et son président est le malien Cheick Oumar Sissoko.

¹⁶ Critique de cinéma et directeur de publication de la revue en ligne *Africultures*.

¹⁷ L'Egypte a construit son industrie du cinéma en 1927.

¹⁸ Tapsoba C., cours ENAM, loc. cit.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Voir annexe 1 : Dates repères du cinéma burkinabè.

²¹ Tapsoba C., cours ENAM, loc. cit.

²² Ibid.

a permis l'érection de la cellule cinéma en centre cinématographique nationale²³ en 1977. D'autre part, la création du FESPACO en 1969, de l'Institut africain d'éducation cinématographique (INAFEC) en 1976 (grâce au soutien de l'UNESCO) et de la Société nationale de distribution et d'exploitation cinématographique du Burkina (SONACIB) consécutive à la nationalisation des salles de cinéma ont favorisé des retombées économiques qui ont permis au pays de réaliser ses premiers films. Ainsi le cinéma burkinabè est né grâce au pionnier Mamadou Djim Kola qui réalise en 1972 le premier long métrage de fiction intitulé « *Le Sang des parias* »²⁴. En 1975, René Bernard Yonli réalise le film « *Sur le Chemin de la réconciliation* ».

1.1.2 Etat des lieux de l'industrie cinématographique et audiovisuelle au Burkina Faso

Le secteur du cinéma et de la communication audiovisuelle est relativement structuré au Burkina Faso. Tous les maillons de la chaîne de valeur y sont représentés à savoir la production, la distribution, l'exploitation et la diffusion ainsi que celui de l'industrie technique²⁵.



❖ La préproduction ou la création.

« *L'œuvre audiovisuelle va naître d'un travail de création* »²⁶. Elle est la première étape dans le processus de réalisation du film. La création se définit comme la conception d'œuvres originales sous la forme de biens symboliques incorporant un certain type de propriété intellectuelle. Cette étape est constituée de l'idée elle-même, de la recherche et du développement de l'œuvre. La création est la seule phase qui n'est pas industrialisée. Elle correspond à l'écriture du scénario ou à l'adaptation d'une œuvre préexistante et de sa mise en scène.

Ce secteur comprend les auteurs d'œuvres originales, de musique de films, de scénaristes, d'adaptateurs, de dialoguistes, de réalisateurs, d'artistes interprètes, etc. Ils évoluent dans un contexte en mutation caractérisé par un environnement juridique et économique peu favorable de même qu'une faible valorisation de leurs métiers. Toutefois, leurs œuvres bénéficient d'une protection par le Bureau Burkinabè du Droit d'Auteur (BBDA) à travers la loi 032 portant PLA.

Au Burkina Faso, les scénaristes professionnels sont estimés à vingt-trois (23)²⁷ personnes et sont considérés par la loi comme des collaborateurs artistiques²⁸. Les scénarii sont généralement l'œuvre de non-professionnels (réalisateurs, producteurs, écrivains, etc.), d'où la baisse de la qualité artistique et par ricochet du nombre de films produits.

❖ La production

Elle constitue la deuxième étape dans la réalisation de l'œuvre audiovisuelle. Selon l'article 4 du décret portant condition d'exercice de la profession cinématographique du 21 mai 2013, le producteur est « *une personne morale qui prend l'initiative et la responsabilité financière de la fabrication d'un film et garantit sa bonne fin technique et artistique* ». Il lui incombe la responsabilité de négocier les contrats en vue d'assurer la protection des créateurs et de garantir la sécurité juridique de l'exploitation des œuvres. En 2017, le Burkina compte cent-quarante-deux (142) sociétés de

²³ Ce centre malheureusement n'a pas été fonctionnel. Il a été par la suite transformé en Direction de la cinématographie nationale (DCN).

²⁴ Tapsoba C., cours ENAM, loc. cit.

²⁵ Art.11 de la loi n°047-2004 /AN du 25 novembre 2004 portant loi d'orientation du cinéma et de l'audiovisuel au Burkina Faso.

²⁶ Drouhaud S. & Raffard J-P., *Profession producteur*, Nantes, 2004, p.105

²⁷ Statistiques de la fédération nationale des cinéastes du Burkina Faso de 2013.

²⁸ L'article 14 du décret portant conditions d'exercice de la profession cinématographique du 03 avril 2013 définit les créateurs comme des collaborateurs artistiques de la production cinématographique et audiovisuelle.

production cinématographique et de communication audiovisuelle constituées pour la plupart sous la forme de Société A Responsabilité Limitées (SARL). Plusieurs raisons justifient leur nombre croissant. D'abord la libéralisation économique des années 90 a conduit au désengagement de l'Etat du secteur de la production. Ensuite la souplesse dans la création de sociétés commerciales²⁹ par la Maison de l'Entreprise du Burkina (MEBF). Enfin, l'avènement du numérique a rendu accessible les moyens techniques de production.

Toutefois, la faible rentabilité des projets, le retrait de l'Etat et la réduction des mécanismes extérieurs de financement amènent les cinéastes à explorer d'autres modèles économiques. La tendance est à la production de films à petits budgets ou Low cost (10 à 15 millions de FCFA) grâce à l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes et de vidéastes. En outre, les cinéastes burkinabè produisent de plus en plus de séries télévisuelles afin de répondre à la demande des chaînes payantes (A+, Nollywood TV, TV5, etc.)³⁰ en quête de programmes et de contenus audiovisuels africains.

Les maisons de production sont pour la plupart des entreprises individuelles qui évoluent dans l'informel. L'enquête que nous avons menée révèle que 60% de ces entreprises sont immatriculées à la MEBF comme des entreprises de communication audiovisuelle. Elles sont plutôt des prestataires de service (producteur de films institutionnels, de commande, de publicité, etc.) que de production de films.

❖ **Distribution-commercialisation-exploitation-diffusion**

La distribution est la fonction la plus capitalistique de la filière cinématographique³¹. Elle nécessite un investissement en logistique pour la fabrication, la reproduction, le stockage et l'acheminement des films vers les points de vente. Il s'agit du maillon le plus faible de la chaîne de valeur du cinéma burkinabè. En effet, le pays compte onze (11) distributeurs agréés, sept (07) salles de cinéma fonctionnels et quatorze (14) chaînes de télévisions³². Toutefois, la distribution des films produits est assurée par les réalisateurs-producteurs eux-mêmes. Ils contournent de ce fait un intermédiaire qui joue un rôle majeur dans la mise en place de circuits de distribution de films labellisés pour le consommateur. L'absence de ces circuits de même que l'inaccessibilité des films orientent les consommateurs vers la contrefaçon et le marché de la piraterie en pleine expansion au préjudice des droits d'auteur. En plus des distributeurs locaux, certains distributeurs internationaux tels Côte Ouest, Alshana, la plateforme DIFFA, etc. interviennent au Burkina. Pour la distribution en salle, les exploitants négocient les droits directement avec les réalisateurs-producteurs. Par ailleurs, le cinéma burkinabè se caractérise par l'existence de vidéoclubs. Ce sont des installations de fortune dans les quartiers périphériques des grandes villes et des villages reculés et qui servent de cadre de projection de films. Leur nombre est estimé à huit-cents (800)³³ sur le territoire national. Ils constituent des relais de diffusion des films à cause du manque d'infrastructures qui accompagne l'expansion des villes et le développement des bidonvilles. Ces vidéo-clubs diffusent généralement des films américains et indiens piratés (400 à 500 FCFA pour un CD piraté) ou loués à des prix d'entrées modiques (50 à 100 FCFA)³⁴. De nos jours la plupart d'entre eux retransmettent illégalement les matchs de football

²⁹ Favorisé par les dispositions de l'Acte Uniforme de l'OHADA portant droit des sociétés commerciales et des groupements d'intérêt économique (AUSCGIE) adopté le 30 janvier 2014.

³⁰ Voir annexe 2 : Les principales chaînes de diffusion de films et séries burkinabè.

³¹ Miège B., « *Approche socio-économique du secteur culturel* », cours de Master 1, du 19 au 30 novembre 2017 à l'Université Senghor à Alexandrie.

³² Le nombre de chaînes de télévision de même que la demande en contenus audiovisuels va s'accroître avec le passage à la Télévision numérique terrestre (TNT) le jeudi 28 décembre 2017.

³³ Statistiques de la Direction générale du cinéma et de l'audiovisuelle, 2015.

³⁴ Ibid.

européen (Champions League, Ligue Europa) diffusés par les chaînes payantes (Canal+, Econet³⁵, etc.)³⁶.

Enfin avec le numérique, les plateformes de diffusion de films sont désormais les intermédiaires privilégiés entre créateurs et consommateurs. Cependant le pays ne tire pas profit des dividendes de ces nouveaux modèles d'affaires. En effet, la fracture numérique et la méconnaissance des techniques contractuelles en négociation des droits d'auteur relatifs à l'exploitation des films sur Internet constituent les facteurs limitants.

❖ **L'industrie technique du cinéma et de la communication audiovisuelle**

L'histoire du cinéma est liée à celle des industries techniques. Celles-ci jouent un rôle majeur dans la création des œuvres cinématographiques et audiovisuelles. L'industrie du cinéma est l'un des secteurs économiques le plus touché par la révolution du numérique. En moins d'un quart de siècle, les équipements numériques (logiciels, caméras professionnelles, appareils de son, décors, projecteurs numériques, téléphones intelligents, etc.) miniaturisés, plus légers et performants ont remplacé le matériel analogique³⁷. Au Burkina Faso, le dernier film tourné en argentique date de 2008³⁸. Le pays ne disposait pas de laboratoire et effectuait le développement des pellicules et les montages des films au Maroc, en Algérie et en France. Sur le plan télévisuel, le passage à la TNT est effectif depuis le 28 décembre 2017 et consacre le basculement au tout numérique.

L'article 7 du décret portant conditions d'exercice de la profession cinématographique et audiovisuelle définit l'industrie technique comme « *l'ensemble des entreprises qui concourent au développement de la production, de la distribution et de l'exploitation du film. Il s'agit notamment des laboratoires de développement et de traitement de copies, des studios et des entreprises de fabrication ou de prestation de services nécessaires à l'activité cinématographique et audiovisuelle* ». Il n'existe pas encore une telle industrie au Burkina. Par conséquent, tout le matériel et la technologie utilisés sont importés de « *technopoles industrielles* »³⁹ des pays comme la France, le Japon, la Corée du Sud ou la Chine. Ce matériel n'est pas spécifiquement destiné à la production cinématographique. Il est détenu soit par des particuliers (pour des productions parallèles) soit par des organismes comme les chaînes de télévisions (Radio-Télévision du Burkina RTB), les entreprises publicitaires, l'Etat, les écoles de cinéma (ISIS-SE⁴⁰, IMAGINE), etc. qui sous-traitent (location) avec les maisons de production. En outre, les professionnels du cinéma bénéficient des équipements et du transfert de technologie dans le cadre des coproductions internationales de films avec les pays développés. Enfin, l'obsolescence rapide du matériel et l'absence d'exonérations fiscales (droits d'importation élevés) posent des problèmes d'amortissement et dissuadent les opérateurs économiques à y investir.

L'avènement du numérique a entraîné l'apparition de nouveaux métiers et de nouveaux professionnels. Il s'agit des métiers d'ingénieurs (de son ou Sound designer et de lumière, des graphistes, etc.)⁴¹, de consultants, d'experts voire de chercheurs, etc.⁴² A l'instar d'autres disciplines artistiques, le cinéma a cette particularité d'attirer des personnes sans qualifications spécifiques

³⁵<https://www.jeuneafrique.com/578134/societe/droits-tv-qui-pour-diffuser-la-coupe-du-monde-en-afrique/> consulté le 24/11/18

³⁶ A cause de l'indisponibilité des films burkinabè sur le marché et le changement des modes de consommation des films grâce aux ordinateurs PC, smartphones, tablettes, home vidéo, écrans plasmas, YouTube, etc.

³⁷ Cela a bouleversé la structure économique d'entreprises tel Kodak, spécialisé dans la production de pellicules argentiques et qui n'a pas su négocier le virage technologique.

³⁸ Statistiques de la DGCA, 2015.

³⁹ Benghozi P-J., *le cinéma entre l'art et l'argent*, Harmattan, Paris, 1984, p. 74.

⁴⁰ Institut Supérieur de l'Image et du son Studio-Ecole qui a remplacé l'INAFEC. Il a une dimension internationale et reçoit plusieurs étudiants africains pour des formations en réalisation, prise de son et de vue.

⁴¹ L'apparition de ces experts notamment dans la production des films d'animation pose des interrogations quant à leur prise en compte ou non en qualité d'auteurs ou auxiliaires de la création.

⁴² Benghozi P-J., Op. cit. p. 54.

intéressées plutôt par le désir de travailler sur des projets de films professionnels⁴³. D'après un rapport de la Fédération nationale des cinéastes du Burkina (FNCFB)⁴⁴, 151 techniciens exercent dans la filière. Toutefois le secteur souffre de la non maîtrise du matériel technique par les professionnels et de l'absence de certains spécialistes liés à l'apparition des nouveaux outils numériques (trucages, effets spéciaux, infographies, montage, etc.).

Il ressort de notre analyse qu'il existe une industrie du cinéma au Burkina Faso. Cependant, elle demeure embryonnaire. De ce fait, quels sont les enjeux liés au cinéma burkinabè ? Quels défis doit-il relever afin de contribuer au développement économique, social et culturel ?

1.1.3 Enjeux et défis pour un développement socio-économique et culturel du pays

❖ Les enjeux liés au cinéma burkinabè

Selon Malraux A., « *Le cinéma est un art et une industrie* »⁴⁵. Et en tant qu'art populaire, le cinéma remplit une fonction sociale, culturelle, économique et politique.

Au plan social et culturel, le cinéma apparaît comme un média et un moyen d'expression collective. Depuis les indépendances, les autorités politiques se sont toujours appuyées sur ce vecteur pour sensibiliser les masses populaires sur les enjeux de développement grâce aux films sociaux éducatifs. Pour Ousmane Sembène, « [...] le cinéaste africain est un grand homme politique qui a une conscience très développée puisque les problèmes qu'il soulève concerne la masse [...] »⁴⁶. En outre, Le cinéma est un catalyseur social. Il permet à un peuple de vivre ou de revivre son histoire et donc de se réconcilier avec lui-même. Il favorise l'épanouissement et l'émancipation de l'homme. Pour Biyoghe S-k., « *Le cinéma apparaît comme un lieu où l'on reçoit des leçons pour l'amélioration de notre condition de vie, ainsi que de nos capacités de compréhension, et de nos aptitudes à travailler plus efficacement* »⁴⁷. Certains films d'auteurs post coloniaux⁴⁸ tels « *Buud Yam* » de Gaston Kaboré, « *Tilai* » et « *Yaaba* » de Idrissa Ouédraogo, mettent en valeur les contes et coutumes. De nos jours, les films burkinabè sont le reflet de la société et ses tares à la lumière desquelles les réalisateurs portent leur intérêt à travers un esprit critique : incivisme ambiant, délinquance, prostitution, décadence des valeurs morales, etc. On peut citer les films « *Affaires Publiques* »⁴⁹, « *La Villa Rouge* » de Boubacar Diallo, « *l'Œil du Cyclone* » de Sékou Traoré, etc. Contrairement au cinéma colonial, il s'agit d'un cinéma de récupération de nos identités et qui se vend très bien sur le marché du film. Par ailleurs, le sens d'un film consiste d'abord à une négociation entre le film et sa réception par le public. Les populations urbaines et rurales consomment de plus en plus les productions locales. Pour Rodrigue Kaboré⁵⁰, « *les burkinabé aiment aller au cinéma* »⁵¹. Il précise que Nerwaya fait environs 3 000 entrées par semaine et 2 000 pour le ciné Burkina. Mais les films burkinabè restent inaccessibles aux populations rurales et peut être source de frustration et donner lieu à un sentiment d'exclusion. En ce sens, Serge Kevin Biyoghe prône un cinéma rural et gratuit financé par les Etas africains qui doivent installer des circuits non

⁴³ Ibid. p. 88

⁴⁴ Enquêtes FNCFB, 2013, p. 8.

⁴⁵ Malraux A., « *esquisse d'une psychologie du cinéma* », publié en 1946, cité par Laurent Creton dans « *L'économie du cinéma en 50 fiches* », p.19.

⁴⁶DIOP B., *Ousmane Sembène : L'Ainée des Anciens*, dans cinéma du sud tiré sur http://www.fipressi.org/world_cinema/south/sud.

⁴⁷ Biyoghe S-K., op. cit. p. 7.

⁴⁸ Ce genre cinématographique a été critiqué car déconnecté du public africain mais plutôt apprécié par un public riche en occident en quête d'exotisme.

⁴⁹ Série télévisuelle produite entièrement par la chaîne nationale RTB.

⁵⁰ Exploitant des deux plus grandes salles de cinéma, Nerwaya (1 300 places) et ciné Burkina (500 places). Il est le président de l'association des distributeurs et exploitants de salle du Burkina.

⁵¹ Entretien réalisé le vendredi 07 septembre 2018 au ciné Nerwaya.

commerciaux⁵². Car l'invasion des écrans par les images étrangères incontrôlables est porteuse de violence (films américains), source d'acculturation, d'aliénation et de perte de référentiels pour la société (cas des téléromans). Enfin, le cinéma est un vecteur de cohésion sociale. En effet, les films ont comme matériau, les contes, les légendes, des valeurs comme la parenté à plaisanterie, ciment de la société burkinabè. Dans un pays qui compte plus d'une soixantaine d'ethnies, les peuples ne s'accepteront tant qu'ils ne se connaîtront pas mieux et mutuellement. L'enjeu intéresse particulièrement la promotion des identités, des valeurs et de la diversité des expressions culturelles qui sont les remparts contre la culture de l'uniformisation, de la mort et de la haine⁵³ véhiculée par les images importées.

Au plan politique, le rôle des médias dont le cinéma est d'émouvoir. Il est avéré que du point de vue géographique, culturel et historique le cinéma entretient des rapports étroits avec le monde politique. Dès leur apparition, les films ont en effet, volontairement ou fortuitement, accompagné, représenté ou commenté l'histoire contemporaine. Beaucoup de gouvernements (les nazis) ou de multinationales (Coca-cola, Ford, BMW, etc.) ont utilisé le cinéma comme moyen de propagande politique. Le cinéma est une arme politique car il permet de forger l'opinion nationale et de faire participer pleinement les citoyens à la gestion des affaires de la cité. Pour Patrice Lumumba⁵⁴, « *le cinéma est amené à jouer un rôle important dans le domaine de l'éducation intellectuelle et même politique des peuples* »⁵⁵. Contrôlé en ses débuts par l'Etat à travers une politique de nationalisation et de censure, l'industrie du cinéma et de la communication audiovisuelle s'est démocratisée en 1990. Depuis lors, les films burkinabè ne revêtent plus une coloration idéologique ou politique prépondérantes. Toutefois, certains films sont le reflet de visions ou de revendications politiques. C'est le cas du film « *Tasuma* » de Daniel Kollo Sanou⁵⁶, qui apparaît comme une critique à la France de Jacques Chirac à propos du traitement d'injustice que vit les anciens combattants d'Afrique. Au Tchad, le succès du film « *Un Homme qui crie* » du réalisateur Mahamat Saleh Haroun a incité le gouvernement à créer une taxe sur les compagnies de téléphonies mobiles pour soutenir la filière en 2017. Pour Biyoghe S-K (2018 ; p.46), « *Un seul film a déclenché une politique publique du cinéma* ».

Au plan économique, le cinéma est aussi une industrie et à ce titre, la filière est source de création de richesses et d'emplois. Une étude réalisée en 2009⁵⁷ a révélé que le secteur emploie 5 264 personnes. Les externalités générées lors de chaque édition du FESPACO sont estimées à 1 milliard 650 millions de FCFA. Ce potentiel décrit reste approximatif au regard de l'absence d'études approfondies et de statistiques réelles sur l'apport économique de ce secteur d'activités. Aussi, les indicateurs comme la faiblesse du taux d'alphabétisation, l'absence de salles de cinéma, l'étroitesse du marché, la fracture numérique, la piraterie, l'émergence d'une classe moyenne, etc. prouvent que le septième art regorge d'atouts majeurs. L'Etat doit mettre en œuvre des politiques de structuration et de protection des auteurs et leurs œuvres.

❖ **Quels défis relever pour un développement socio-économique et culturel durable ?**

Il s'agit d'abord de l'amélioration du cadre juridique, institutionnel et réglementaire. En effet, l'institution en charge du cinéma (DGCA) n'est pas dans l'opérationnel. De même les textes sont inadaptés au numérique et souffrent d'un manque d'application effective. Le deuxième défi à relever

⁵² Biyoghe S-K., op. cit. p. 33

⁵³ Du 1^{er} au 02 janvier 2019, suite à une attaque terroriste contre un village mossi (06 morts) la communauté peulh du village de Yirgou situé au Nord du pays, soupçonnée de complicité avec les djihadistes a fait l'objet de représailles (210 morts).

⁵⁴ Patrice Emery Lumumba, tout premier ministre de la République Démocratique du Congo de juin à septembre 1960. Il est mort assassiné le 17 janvier 1961 dans le Katanga.

⁵⁵ Biyoghe S-K., op. cit. p. 9

⁵⁶ « *Tasuma* » ou le feu en langue dioula est un film de 90 minutes tourné en 35 mm au Burkina Faso en 2003.

⁵⁷ MCT, « *Etude sur les impacts du secteur de la culture sur le développement social et économique du Burkina Faso* » 2012, p.121

est celui de la formation. Le cinéma burkinabè manque de professionnels dans plusieurs corps de métiers surtout ceux liés au numérique. En outre, les mécanismes de financement sont peu maîtrisés. Le pays s'est doté d'une billetterie nationale⁵⁸ afin de mieux contrôler la remontée des recettes. La création d'un Centre Burkinabè du Cinéma et de l'Audiovisuel (CBCA) contribuerait à une meilleure structuration du secteur. Aussi, les milieux d'affaires liés au cinéma ne promeuvent pas de bonnes pratiques contractuelles. En effet, conclus verbalement pour la plupart du temps, ces contrats ne permettent pas de garantir la sécurité juridique de l'exploitation des œuvres ainsi que la protection des ayants droit. Enfin, la gestion collective des droits d'auteur dans le domaine du cinéma n'est pas assez développée et mérite d'être renforcée. Elle permet de mieux protéger les créateurs, qui pour la plupart vivent dans la précarité en dépit de l'adoption du décret N°2013-169/PRES/PM/MCT/MEF/MFPTSS du 25 mars 2013 portant statut de l'artiste au Burkina Faso.

1.1.4 La Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme (SNCT)

L'élaboration et la mise en œuvre des politiques et projets de développement culturels et touristiques au Burkina Faso relèvent des prérogatives du ministère en charge de la culture (MCAT). Pour Souleymane Ngom⁵⁹, la politique culturelle est « *un ensemble d'indicateurs visant à permettre le développement culturel d'un pays, d'une ville ou d'une région* ». Elle est « *l'ensemble des schémas, des programmes, des orientations, des actions qu'un Etat ou une institution doit mener comme décision et programmation en son sein et à l'extérieur pour définir et signifier son identité et sa personnalité comme apports à l'humanité. De la culture d'un peuple émane donc sa politique culturelle* ».

Le référentiel en vigueur au Burkina Faso est la SNCT. Elle remplace la Politique nationale de la culture (PNC) adoptée en 2009 et mise en œuvre durant la période 2010-2018. La SNCT permet au MCAT de disposer d'une stratégie commune⁶⁰ de la culture et du tourisme et d'une synergie des deux domaines. Elle permet aussi de répondre d'une part à l'approche sectorielle du Plan national de développement économique et social (PNDES)⁶¹ et d'autre part à l'approche « *budget programme* »⁶² adoptée en 2009 par les Etats membres de l'UEMOA. La vision de la SNCT à l'horizon 2027 s'énonce comme suit : « *Le Burkina Faso, une référence culturelle et touristique fondée sur des valeurs (culturelles) partagées et disposant d'une industrie culturelle et touristique forte et compétitive qui participe au rayonnement économique et social de la Nation* ». Elle s'inscrit dans « *la stratégie de renforcement de l'économie créative de la culture et de la capacité du secteur culturel à produire, de manière compétitive, des biens et services, à fournir des emplois et des activités génératrices* »⁶³. Enfin, elle vise à orienter et à coordonner les actions de développement de la culture et du tourisme en déclinant les orientations globales contenues dans les politiques des secteurs « *Culture, Sports et Loisirs* », « *Commerce et Services Marchands* » et « *Transformation Industrielle et Artisanale* ».

Adoptée sur la base du consensus et des documents qui l'ont précédé, la SNCT tire sa source de la constitution du 02 juin 1991, du projet de société contenu dans l'étude nationale prospective « *Burkina*

⁵⁸ La billetterie nationale a été créée par décret pris en conseil de ministres le 09 janvier 2019. Source : compte rendu des conseils des ministres du mercredi 09/01/2019.

⁵⁹ Ngom S., 2010, *La politique culturelle du Sénégal, de Senghor à nos jours*, Groupe 30 Afrique in g30.nelamservices.com/?p=46/

⁶⁰ En 2009, le MCAT a adopté deux documents à savoir d'une part, une Politique nationale de la culture (PNC) et d'autre part une Politique nationale du tourisme (PNT).

⁶¹ Programme présidentiel couvrant la période 2016-2020 au Burkina Faso.

⁶² Il s'agit d'un ensemble de six directives dont la principale est la directive n°01/2009/CM/UEMOA portant code de transparence. Ils fixent le cadre des dépenses publiques des Etats et consacrent le passage du « *budget objet* » au « *budget programme* ».

⁶³ MCT, *Politique nationale de la culture*, Novembre 2008, p.18

2025 »⁶⁴ et du PNDES. La politique nationale cinématographique s'inscrit dans cette vision. Toutefois, la DGCA a élaboré une stratégie nationale de développement du cinéma⁶⁵ en 2018 en vue de structurer et dynamiser la filière.

1.1.5 Le cadre institutionnel, juridique et réglementaire du cinéma au Burkina Faso

Pour encadrer le secteur, l'Etat a mis en place d'organes de régulation et de promotion du cinéma. Il s'agit d'abord de la DGCA. Elle est chargée d'élaborer la politique de l'Etat en matière de cinéma, d'assurer le respect de la réglementation et d'appuyer les acteurs sur le terrain. Ensuite, la Direction de la promotion des industries culturelles et créatives (DPICC) qui a pour mission la promotion des industries culturelles et créatives d'une manière générale. Il en est de même pour le FESPACO qui abrite en son sein la Cinémathèque Africaine de Ouagadougou (CAO) pour la conservation du patrimoine cinématographique. Par ailleurs, le Conseil supérieur de la communication (CSC) permet le contrôle et la régulation de la communication audiovisuelle. Quant à la Commission de l'informatique et des libertés (CIL), elle est chargée de la protection des données à caractère personnel et du droit à l'image appliqué à Internet et aux sites Web. Le Centre régional pour les arts vivants en Afrique (CERAV/Afrique) basé à Bobo-Dioulasso s'intéresse également à la promotion du cinéma. Enfin, le BBDA est chargé de protéger les créateurs et leurs œuvres des atteintes au droit d'auteur. Il assure également la gestion collective en garantissant aux ayants droit un revenu en cas d'exploitation de leurs œuvres.

Le pays dispose d'écoles de formation publiques et privées dans les différents corps de métiers du cinéma et de l'audiovisuel. Il s'agit de l'Institut supérieur de l'image et du son, Studio-école (ISIS-SE), l'Ecole nationale d'administration et de magistrature (ENAM), l'Institut IMAGINE, l'Institut des sciences et techniques de l'information et de la communication (ISTIC), etc.

Les structures privées sont d'une part des associations de professionnels (FEPACI, FNCFB, associations des critiques de cinéma, etc.) qui constituent un contre-pouvoir et une force de proposition. D'autre part ce sont l'ensemble des entreprises qui interviennent dans le cinéma.

Au plan juridique et réglementaire, le cinéma burkinabè est régi par la loi n°047-2004/AN du 25 novembre 2004 portant loi d'orientation du cinéma et de l'audiovisuel⁶⁶ et ses textes d'application regroupés dans un recueil de textes réglementaires sur le cinéma et l'audiovisuel⁶⁷.

1.2 Cadre opératoire de l'étude

1.2.1 Problématique

« La problématique, c'est l'ensemble construit, autour d'une question principale, des hypothèses de recherche et des lignes d'analyse qui permettront de traiter le sujet choisi », Beaud (1999, p.31)⁶⁸.

❖ La crise du cinéma burkinabè

Le cinéma et l'audiovisuel ont toujours été au cœur des politiques publiques de développement au Burkina Faso. En effet, au lendemain de son accession à la souveraineté internationale⁶⁹, les autorités politiques prennent conscience de l'importance sociale, économique et culturelle du cinéma. Ainsi, en

⁶⁴ MCT, op. cit.

⁶⁵ Ce référentiel n'a pas encore été validé.

⁶⁶ MCAT, textes réglementaires sur le cinéma et l'audiovisuel, octobre 2013.

⁶⁷ Voir annexe 3 : Recueil des textes législatifs et réglementaires sur le cinéma et l'audiovisuel au Burkina Faso.

⁶⁸ Beaud M., *L'art de la thèse*, La découverte, Paris, 1991, p. 31.

⁶⁹ 5 août 1960, date de la proclamation de l'indépendance de la Haute Volta par M. Maurice Yaméogo, premier président de la République.

accord avec les acteurs, l'Etat prend d'importantes décisions qui permettent au pays de devenir très tôt, un lieu incontournable du cinéma africain. Il crée en 1961 une cellule cinéma au sein du ministère en charge de l'information et la télévision nationale en 1963. Ces réformes suscitent auprès des professionnels africains du septième art de l'admiration pour le pays. Ces derniers organisent du 1^{er} au 15 février 1969 la première édition des Rencontres panafricaines de cinéma de Ouagadougou devenues par la suite Festival Panafricain du Cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO) institutionnalisé en 1972. En 1970, l'Etat procède à la nationalisation des salles de cinéma afin de faire barrage à l'expansion et aux velléités de la COMACICO-SECMA⁷⁰, deux sociétés françaises, de contrôler le cinéma burkinabè⁷¹. Pour ce faire, il crée le Fonds de développement et d'extension des activités cinématographiques (FODEAC)⁷² en vue de permettre l'autofinancement du secteur. L'Etat crée des sociétés publiques pour financer, produire et distribuer les films au plan local (DIPROCI, SONACIB). Mais la crise économique internationale des années 80, qui a ébranlé nombre de secteurs économiques, va affecter irrémédiablement l'organisation structurelle de la filière. En effet, la mise en œuvre des PAS⁷³ par les institutions de Bretton Woods entraîne une libéralisation du secteur et la liquidation des structures étatiques de gestion du cinéma. L'Etat se désengage des secteurs de la production, de la distribution et de l'exploitation. Son rôle se limite désormais à des fonctions régaliennes de réglementation, de régulation, de labellisation et dans une moindre mesure de financement. A ce propos, le journal « l'Observateur Paalga »⁷⁴ dans sa parution du jeudi 7 septembre 2006 décrit la crise des salles au Burkina Faso. En effet, de 1970 à 1990, considérée comme période faste du cinéma burkinabè, le pays comptait cinquante-trois (53) salles. En 2012, un inventaire réalisé par la DGCA révèle que le parc de salles s'est effondré et ne compte plus qu'une dizaine. La majeure partie d'entre elles connaissent non seulement un état de dégradation avancée, mais aussi ne disposent pas du matériel technique adéquat pour une exploitation conformément aux normes sans cesse renouvelées des nouvelles technologies. Aussi, ces salles n'offrent plus un confort et une attractivité aux usagers, d'où leur faible fréquentation et rentabilité économique. Quant aux salles provinciales, elles ont toutes été fermées. Cet état des choses a obligé l'Etat⁷⁵ à racheter le ciné Burkina pour la projection des films lors du FESPACO et le ciné Sanyon pour les activités culturelles dans la ville de Bobo-Dioulasso⁷⁶. Les autres salles de cinéma ont été rachetées par des opérateurs économiques pour être transformées en magasins de commerce. Or selon la théorie de la chronologie des médias⁷⁷, les salles de cinéma demeurent importantes pour l'économie du cinéma. Espaces de rencontres et de communion, les recettes générées par celles-ci

⁷⁰ Compagnie africaine cinématographique industrielle et commerciale créée en 1959 et la Société d'exploitation cinématographique africaine créée en 1948 et succédant à la société d'exploitation Marcel Archambault ayant leur siège social dans la principauté de Monaco. Ces deux sociétés avaient le quasi-monopole de la distribution et de l'exploitation des films en Afrique noire d'expression française dans les années 1950.

⁷¹ Le Burkina Faso actuel ou « pays des Hommes intègres » s'appelait jadis la Haute-Volta. Le changement de nom a été acté par ordonnance du 02 août 1984 et proclamé le 04 août sous la révolution démocratique et populaire conduite par le capitaine Thomas Sankara en vue de rompre avec le passé colonial.

⁷² Encore appelé compte 30115, ce compte était alimenté par 15 % des recettes en salle. Il a disparu avec la fermeture des salles.

⁷³ Programme d'Ajustement Structurel. Il s'agit d'un programme d'austérité économique qui a été mis en place par les institutions de Bretton Woods (FMI et Banque Mondiale) dans les années 1990 sous prétexte d'aider les pays africains à sortir de la crise économique qu'ils traversaient.

⁷⁴ Robespierre St-A., *Crise du cinéma au Burkina : La Caisse fait son trou dans les salles obscures*, l'Observateur Paalga, jeudi 7 septembre 2006.

⁷⁵ Le 06 septembre 2006, l'Etat par l'intermédiaire de la Caisse nationale de sécurité sociale (CNSS) a procédé au rachat de ces deux salles qui appartenaient à la SONACIB liquidée plutôt.

⁷⁶ Située à l'Ouest du pays, Bobo-Dioulasso est la deuxième ville et la capitale économique et culturelle.

⁷⁷ Voir annexe 4 : La chronologie des médias.

demeurent importantes. Elles permettent de financer le secteur et de collecter des redevances pour les créateurs. Cette thèse est confirmée par la présence sur le continent des groupes français Vivendi et Orange qui s'efforcent de construire un réseau de salles en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale⁷⁸. A ce propos la salle Canal Olympia a été inaugurée le 24 février 2017 dans le quartier résidentiel de Ouaga 2000⁷⁹ afin d'offrir au FESPACO un cadre de projection de films.

Toutefois la crise du cinéma va perdurer avec l'avènement du numérique dans les années 2000. En effet, le numérique a bouleversé les modes de création, de production, d'exploitation et de diffusion. La production nationale connaît des fluctuations en fonction des périodes. Ainsi, de 1969 à 1998, la production moyenne annuelle de films de longs métrages⁸⁰ est estimée à trois (03) et de cinq (05) entre 2000 et 2014⁸¹. Elle repart à la hausse grâce à l'utilisation des outils numériques avec 15 films produits en 2015, 32 en 2016 (pour la compétition officielle du FESPACO 2017) et 44 en 2017⁸². En dépit de cela, les films burkinabè ne brillent plus aux festivals internationaux. En vingt-six (26)⁸³ éditions, le pays n'a remporté que deux étalons d'Or de Yennega⁸⁴ avec les films « *Tilāi* » de Idrissa Ouédraogo en 1991 et « *Buud Yam* » de Gaston Kaboré en 1997. Depuis lors, le cinéma burkinabè a sombré dans une léthargie. Cette crise trouve donc une esquisse de réponse par une absence de renouvellement de la créativité, la mauvaise maîtrise des scénarii et de certains paramètres artistiques comme les décors, les effets spéciaux, la musique, l'architecture⁸⁵, etc.

En outre, le changement du modèle économique traditionnellement basé sur les subventions de l'Etat, oblige les professionnels à se tourner vers les guichets extérieurs de financement du cinéma. En effet, de nombreux films ont été coproduits ou financés par la coopération française, le fonds Sud (fonds interministériel Affaires étrangères/CNC), l'Organisation internationale de la francophonie (OIF) et l'Union Européenne (UE). Mais ces fonds qui étaient destinés aux projets culturels des pays en développement, sont désormais ouverts aux pays de l'UE, de l'Amérique latine et de l'Asie. Le durcissement des conditions d'octroi et l'irrégularité des appels à proposition rend peu compétitifs les cinéastes burkinabè dont les projets satisfont très peu la plupart du temps aux critères d'éligibilités. Ainsi, face à l'évolution rapide des technologies et la piraterie, le pays a décidé de mettre l'accent sur la gestion des droits d'auteur et sur des pratiques contractuelles appropriées pour mieux structurer le cinéma et encourager la créativité.

❖ **Un déficit de protection des créateurs et leurs œuvres.**

Au Burkina Faso, la culture contribue au développement économique et social (2,02% du PIB)⁸⁶. Les biens et services culturels proviennent de trois domaines culturels que sont les industries culturelles (cinéma, audiovisuel-média, presse-édition, jeux vidéo et musique enregistrée), les secteurs culturels

⁷⁸ Depuis 2014, le groupe Vivendi de l'homme d'affaire français Vincent Bolloré a construit une dizaine de salles au Cameroun, en Guinée (Conakry), au Sénégal, au Burkina Faso, au Bénin, au Niger et au Togo. <https://www.vivendi.com/>.

⁷⁹ Cette salle compte 300 places et est dotée des derniers équipements modernes de projection et de sonorisation. Une deuxième salle a été ouverte par la suite à Pissy, un quartier populaire de Ouagadougou.

⁸⁰ Tarbagdo S., *Le cinéma et les cinéastes du Burkina*, in *Passeport pour le FESPACO : 18^e Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision*, Ouagadougou, 22 février-02 mars 2003, pp.40-42.

⁸¹ Source, statistiques de la DGCA.

⁸² Ibid.

⁸³ La 26^e édition du FESPACO se tient du 23 février au 02 mars 2019 à Ouagadougou et marque le cinquantième de la biennale sous le thème : « *Confronter notre mémoire et forger l'avenir d'un cinéma panafricain dans son essence, son économie et sa diversité* ».

⁸⁴ Décerné depuis 1990, c'est le grand prix du FESPACO. Il fait référence à la princesse Yennega, mythe fondateur de l'empire Mossi, ethnie majoritaire du Burkina.

⁸⁵ Livre blanc du cinéma et de l'audiovisuel du Burkina Faso, Ouagadougou, Juin 1998, 29 p.

⁸⁶ Ministère de la culture et Tourisme, « *Etude sur les impacts du secteur de la culture sur le développement social et économique du Burkina Faso* », p.7

(art, patrimoine, spectacle vivant, artisanat) et les industries créatives (design, mode, architecture, industrie du logiciel, etc.). L'économie des industries culturelles est caractérisée par l'omniprésence des droits d'auteur. Ils permettent de transformer la créativité en valeur économique et d'éviter l'appauvrissement culturel. Ils contribuent aussi à encourager les investissements en recherche et développement (R&D) et à protéger les consommateurs. Afin de garantir aux titulaires une jouissance effective de leurs droits, les pouvoirs publics ont confié depuis 1985 la gestion collective des droits d'auteur au BBDA. Ces droits se subdivisent en droit d'auteur et en droits voisins du droit d'auteur ou droits connexes. Le droit d'auteur est défini par la loi 032 portant PLA comme l'ensemble des prérogatives d'ordre moral et patrimonial que le législateur accorde au créateur d'une œuvre de l'esprit. Quant aux droits voisins, ils désignent les prérogatives accordées aux auxiliaires de la création que sont les artistes interprètes, les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes sur les créations desquelles ils ont participé. Les fondements de ces droits ne sont pas figés. Ils sont régulièrement discutés par les parties concernées que sont les auteurs, exploitants et utilisateurs. De même, ces droits ne sont pas essentiellement théoriques car ils ont des répercussions concrètes dans la vie des créateurs. En effet, en 2017, les ayants droit du cinéma⁸⁷ au Burkina Faso ont perçu au titre du droit d'auteur et des droits voisins 82 666 265 de FCFA contre 516 518 076⁸⁸ pour les auteurs de la musique enregistrée. Comparativement à la même période, la Société Civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes (ADAMI)⁸⁹ a reparti 60,3 millions d'euros⁹⁰ aux artistes interprètes de l'audiovisuel en France.

Ces chiffres témoignent des limites de la gestion collective et de son apport à une meilleure structuration du cinéma. Elle ne permet pas non plus de faire vivre décemment les créateurs. De ce fait, quelles sont les raisons qui justifient cet état des lieux ? D'abord, la culture du droit d'auteur n'est pas assez développée au Burkina. Les spécificités des industries culturelles et créatives sont faiblement prises en compte dans les politiques publiques de développement. Ainsi, les utilisateurs du répertoire du BBDA ne paient pas correctement les redevances dues. Aussi, le piratage massif des œuvres audiovisuelles porte atteinte aux droits des créateurs et contribue à une perte économique substantielle.

L'avènement du numérique a donné lieu à l'apparition de nouveaux canaux de diffusion de films que sont les chaînes payantes (canal+, A+, TV5, Nollywood TV, etc. (cf. annexe 2) et les plateformes numériques (YouTube, les GAFAM⁹¹, les TUNA⁹², etc.). Bien que cela soit une opportunité pour la filière, le BBDA ne dispose pas de moyens techniques nécessaires pour récolter les redevances dues par ces plateformes numériques. Il en résulte un manque à gagner pour la filière et une privation de sources de revenus potentiels pour les auteurs.

Enfin, le cadre juridique et réglementaire demeure très peu adapté. En effet, la loi n°032 portant PLA ne prend pas en considération les nouveaux modes d'exploitation des œuvres cinématographiques sur les plateformes numériques de diffusion. Aussi, l'Etat a créé par décret⁹³ un Comité national de lutte contre la piraterie des œuvres littéraires et artistiques (CNLPOLA). Il a pour mission la mise en œuvre de la politique nationale de lutte contre la piraterie des œuvres littéraires et artistiques par des mesures de sensibilisation et de répression.

⁸⁷ Les ayants droit de l'audiovisuel ont été pris en compte dans la répartition des droits par le BBDA en 2011.

⁸⁸ Service statistique du BBDA.

⁸⁹ Créée en 1985 en France, elle est chargée de la perception et de répartition des droits d'auteur.

⁹⁰ <https://www.adami.fr/tout-savoir-sur-ladami/les-chiffres-cles/> consulté le 14 octobre 2018 à 21h 37

⁹¹ Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft.

⁹² Tesla, Uber, Netflix et Airbnb.

⁹³ Décret n°2001-259/PRES/PM/MAC portant création, composition et attribution du CNLPOLA du 06 juin 2001.

Une étude publiée par l'OMPI⁹⁴ en novembre 2013⁹⁵ sur l'état des lieux de la PLA au Burkina Faso révèle les constats suivants :

Le droit d'auteur ne joue qu'un rôle marginal dans le financement et l'exploitation des œuvres audiovisuelles produites ;

Les contrats de coproduction et d'exploitation conclus avec les producteurs et distributeurs étrangers reposent sur le droit d'auteur mais ne sont pas toujours bien compris ;

Les parties prenantes audiovisuelles ont une connaissance limitée du droit d'auteur et n'ont pas accès à une formation, des ressources et des avis juridiques spécialisés.

Pour l'organisation, une utilisation plus efficace du droit d'auteur offre de réelles possibilités commerciales. Toutefois, elle nécessite des changements structurels du secteur.

Ainsi, la gestion collective des droits d'auteur se révèle être le seul volet opérationnel après l'adoption du décret N°2013-169/PRES/PM/MCT/MEF/MFPTSS du 25 mars 2013 portant statut de l'artiste au Burkina Faso. En effet, l'article 5 de ce décret prescrit que « *Les artistes ont droit à la protection de leurs œuvres et prestations ainsi que le droit à la protection sociale* ». La sécurité sociale et les mesures fiscales avantageuses prévues à cet effet demeurent inopérantes.

De même au Burkina Faso, certaines entreprises culturelles évoluent dans le secteur informel (ce secteur représente 60% l'économie nationale⁹⁶) parmi lesquelles des entreprises cinématographiques et audiovisuelles. Ces entreprises se caractérisent par une faible structuration (absence de règles minimales de comptabilité et de gestion financière). Elles sont de petite taille et mènent des activités non déclarées (fiscalité, cotisation sociale, etc.). Estimées à 375⁹⁷, ces entreprises sont généralement de petites unités économiques qui évoluent dans le domaine de la musique, du cinéma et de l'audiovisuel et des arts du spectacle. Ces chiffres occulteraient toute une économie souterraine pourvoyeuse d'emplois et génératrice de richesses. Il paraît donc judicieux pour l'Etat de promouvoir des pratiques contractuelles saines et une gestion efficiente des droits d'auteur dans l'intérêt des travailleurs culturels (intermittents). En effet, les contrats constituent la base juridique sur laquelle se fonde la gestion collective. Or au Burkina Faso, les contrats dans le domaine du cinéma et l'audiovisuel sont le plus souvent verbaux. Les réalisateurs-producteurs non seulement ne les matérialisent pas sous la forme écrite mais aussi s'abstiennent de les inscrire auprès de l'autorité compétente. En effet, depuis sa création en 2013, le Registre public du cinéma et de l'audiovisuel (RPCA)⁹⁸ a enregistré 06 films immatriculés (films de fictions courts et longs métrages, séries télévisuelles, sitcoms et

⁹⁴ Organisation mondiale de la propriété intellectuelle basée à Genève en Suisse.

⁹⁵ Etude diagnostique réalisée par le comité de développement et de la propriété intellectuelle (CDIP), Genève du 18-20 novembre 2013, p. 39.

⁹⁶ PNUD : *6è rapport sur le développement humain au Burkina Faso*, 2007, p.27.

⁹⁷ Lega H-P., *Industrialisation et développement des entreprises culturelles dans un contexte d'économie informelle : le cas du Burkina Faso*, mémoire de Master 2, Université Senghor à Alexandrie, 2013, p.19

⁹⁸ Créé par arrêté n°2013-102/MCT/SG/DGCA du 28 octobre 2013, le RPCA a pour objet d'assurer la publicité des contrats et des conventions à l'occasion de la production, distribution, exploitation et diffusion des films.

documentaires) en 2016, 04 en 2017 et 87 en 2018⁹⁹. Cependant, le RPCA n'a pas encore reçu l'inscription¹⁰⁰ de contrats de production cinématographiques ou audiovisuels.

Au regard de la crise que traverse le cinéma burkinabè, la faiblesse de la culture du droit d'auteur et la méconnaissance des techniques contractuelles en matière cinématographique, il est impérieux de se poser les interrogations subséquentes :

D'abord, le droit d'auteur et les droits voisins contribuent-ils substantiellement à l'économie du cinéma et de la communication audiovisuelle au Burkina Faso ?

Ensuite, la gestion collective des droits d'auteur permet-elle de structurer la filière et de rémunérer conséquemment les ayants droit pour un développement humain durable ?

Enfin, quelles pratiques contractuelles faut-il promouvoir pour une véritable industrie du cinéma et de l'audiovisuelle au Burkina Faso ?

1.2.2 Objectifs de la recherche et résultats attendus

L'objectif principal de cette étude consiste à appréhender la contribution économique réelle de la gestion des droits d'auteur à l'économie du cinéma et audiovisuelle au Burkina Faso ;

Plus spécifiquement, il s'agira de :

- Identifier les mécanismes juridiques de protection des créations cinématographiques et audiovisuelles et leurs auteurs afin de leur garantir un développement humain durable. ;
- Faire un état des lieux de l'industrie cinématographique et audiovisuelle ;
- Contribuer à une meilleure structuration de la filière du cinéma et de la communication audiovisuelle.

Au terme de notre analyse, nous souhaitons atteindre les résultats ci-après :

- L'état des lieux de l'industrie cinématographique et audiovisuelle du Burkina est réalisé ;
- Une évaluation de l'apport économique de la gestion collective des droits d'auteur à la filière du cinéma est faite de même qu'une revue de littérature sur les concepts des « industries culturelles et créatives », du « droit d'auteur et des droits voisins » de la « gestion collective ».
- Les mécanismes de financement et de structuration du cinéma grâce aux droits de la propriété littéraire et artistique sont identifiés ;
- Le projet de création du Centre Burkinabè du Cinéma et de l'audiovisuel est rédigé.

1.2.3 Hypothèses et variables

Pour mieux appréhender les enjeux, nous partons de l'hypothèse selon laquelle : Et si l'application effective du droit d'auteur et des droits voisins est un moyen essentiel pour contribuer au financement et à la structuration de l'industrie du cinéma et de la communication audiovisuelle au Burkina Faso ;

Cela sous-entend que pour une application effective du droit d'auteur et des droits voisins :

- Un renforcement de la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins permettrait de générer des revenus substantiels pour les auteurs. Ceux-ci pourraient vivre décemment de leurs créations et mieux investir dans leur formation artistique.
- Et si l'acquisition d'une culture vertueuse de pratiques et d'usages contractuels était nécessaire à une gestion efficace et efficiente des droits d'auteur.

⁹⁹ Statistiques fournies par le conservateur du RPCA de la DGCA lors d'un entretien réalisé le 27/08/2018.

¹⁰⁰ L'immatriculation des films est obligatoire pour l'obtention du visa d'exploitation dans les salles de projection publique au Burkina Faso. Par contre, l'inscription des contrats de production est optionnelle. Elle assure la publicité des actes et la sécurité juridique des protagonistes en cas de litige.

Notre leitmotiv consiste à trouver des créneaux pour financer et structurer l'industrie du cinéma au Burkina grâce à une bonne gestion des droits d'auteur dans un contexte de plus en plus numérique. Mais pour y parvenir, trois variables (03) doivent être prises en considération :

- La variable « **Politiques Publiques** » : c'est la prise en compte des droits de propriété intellectuelle dans l'élaboration et la mise en œuvre des politiques publiques. Il s'agit pour les pouvoirs publics de mieux protéger les créateurs et leurs œuvres, d'encourager la créativité, l'innovation et susciter l'avènement d'entreprises construites autour de grandes marques ;
- La variable « **Administration et Réglementation** » : incontournable pour une meilleure protection des auteurs et leurs œuvres par la création d'institutions opérationnelles et l'application effective des normes établies.
- La variable « **Numérique et Infrastructure** » : elle affecte d'une manière irréversible la structure des industries culturelles grâce au développement de nouveaux modes de diffusion, de consommation (de plus en plus individualisée) et l'ubérisation¹⁰¹ des services culturels.

¹⁰¹ Du nom de l'entreprise Uber, ce phénomène récent dans l'économie des services permet la mise en contact direct et quasi-instantané entre professionnels et clients grâce à l'utilisation des TIC.

2 Concepts clefs et méthodologie de recherche

Nous définissons d'abord les principaux concepts dans lesquels notre recherche évolue. Ensuite, il est question de justifier le choix méthodologique et d'évoquer la contribution du stage professionnel à notre formation. Enfin, une brève présentation du cinéma sénégalais permet de clore ce chapitre.

2.1 Les concepts de base et la revue de littérature

2.1.1 Approche conceptuelle des industries culturelles

Qu'entend-on par « industries culturelles », « industries créatives » ? Ces notions désignent-elles des réalités concurrentes ou complémentaires ?

« Les industries culturelles » ont fait l'objet de plusieurs définitions. Cette notion a été forgée par Adorno T. et Horkheimer M. de l'École de Francfort (1947 ; 1974), face aux menaces appréhendées par l'application des techniques de reproduction industrielle à la création et à la diffusion massive des œuvres culturelles. Pour Tremblay G., « les industries culturelles » se définissent comme « les activités de production et d'échanges culturels soumises aux règles de la marchandisation, où les techniques de production industrielle sont plus ou moins développées, mais où le travail s'organise de plus en plus sur la double séparation entre le producteur et son produit, entre les tâches de création et d'exécution »¹⁰². Selon l'UNESCO (2006), il s'agit de l'ensemble « des industries qui touchent à la fois la création, la production et la commercialisation de contenu créatif de nature culturelle et immatérielle. Les contenus sont généralement protégés par le droit d'auteur et ils peuvent s'apparenter à un bien ou un service ». On distingue six (06) filières des industries culturelles¹⁰³ que sont : la musique enregistrée, la presse, la communication audiovisuelle et le cinéma, l'édition, les jeux vidéo et l'info médiation ou la recherche d'information¹⁰⁴.

Quant au concept d'« industries créatives », il apparaît d'abord en Australie puis en Grande Bretagne dans les années 90. En effet, face à la récession économique et à l'essoufflement des industries culturelles, le premier ministre Tony Blair tente de relancer la croissance en engageant des réformes dans des secteurs dits « créatifs ». Les « industries créatives » peuvent donc être définies comme des industries qui mobilisent la ressource « culture », qui trouvent leur origine dans la créativité, les compétences et le talent d'une personne et qui ont un fort potentiel de croissance et d'emploi à travers la production. Elles sont fortement liées à la propriété intellectuelle (droit des marques plutôt que le droit d'auteur) et aux patrimoines (matériel, immatériel et naturel).

Toutefois, les « industries culturelles » et « industries créatives » présentent des similitudes. C'est la raison pour laquelle l'UNESCO a préconisé l'expression « industries culturelles et créatives »¹⁰⁵. Elles sont constituées par « les secteurs d'activité ayant comme objet principal la création, le développement, la production, la reproduction, la promotion, la diffusion ou la commercialisation de biens, de services et activités qui ont un contenu culturel, artistique et/ou patrimonial ».

Quelle place occupe le droit d'auteur dans les industries culturelles, créatives et informationnelles ? Le développement des industries culturelles pose des problèmes de droit d'auteur et de propriété intellectuelle. Pour Bouquillon P., Miège B. & Moeglin P., « la question mérite d'être d'ores et déjà posée tant elle risque à terme de bouleverser l'une des caractéristiques majeures du fonctionnement

¹⁰² Tremblay G., « Industries culturelles, économie créative et société de l'information », in global média Journal-Édition Canadienne, Volume 1, N°1, 2008, P. 70.

¹⁰³ Voir annexe 5 : Les caractéristiques des industries culturelles.

¹⁰⁴ Miège B., *op. cit.* Cours de master 1, Université Senghor, du 19 au 30 novembre 2017 à Alexandrie.

¹⁰⁵ Guide pour le développement des industries culturelles et créatives.

des industries culturelles et informationnelles »¹⁰⁶. Ces auteurs considèrent que ces risques sont dû à l'intervention des industries informatiques, la transnationalisation des marchés culturels et informationnels. Il s'agit aussi de la difficulté pour les pays émergents liés au salariat de changer de modèle économique qui puisse prendre en considération les droits d'auteur et l'utilisation des outils numériques.

Pour une meilleure appréhension des concepts, la notion même de culture mérite d'être définie. L'UNESCO l'appréhende comme « *l'ensemble des traits distinctifs, spirituels, matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances* »¹⁰⁷.

La culture englobe l'art définie comme « *un ensemble de moyens, de procédés réglés qui tendent à une fin* »¹⁰⁸. Pour Greffe X., « *les arts sont bien au cœur de la culture et qu'ils en constituent sans doute l'un des ferments les plus puissants, mais que la culture en dépasse des thèmes aussi essentiels que l'éducation, la formation et l'information* »¹⁰⁹.

Pour Laurent Creton, traditionnellement les sciences économiques s'intéressent peu à l'art et la culture. Pour elles, ces domaines comportent des singularités difficiles à inscrire dans des modèles théoriques de portée générale¹¹⁰. Ils n'avaient pas de place dans l'analyse économique. Cette théorie a été défendue par de grandes figures de l'économie classique du 18^e et 19^e siècles tels Adam Smith et David Ricardo. Pour Smith (1723-1790) cité par Benhamou F. (1996, p.3)¹¹¹, « *la culture est le domaine par essence du travail non productif* ». Pour ces grandes figures de l'économie classique, la culture et l'art relèvent du loisir et ne sauraient contribuer à la création de richesses¹¹². Smith, influencé par la naissance de la révolution industrielle¹¹³ considère que seule la production de biens matériels peut enrichir les nations, le travail étant pour lui la mesure réelle de la valeur des choses¹¹⁴.

Trois grands courants de pensée se sont intéressés aux industries culturelles.

❖ **La théorie de l'école de Francfort ou l'approche philosophico-éthique**

Les précurseurs de cette théorie sont Adorno T. et Horkheimer M. en 1947. Leur analyse a porté sur la notion d'« *industrie culturelle* » au singulier. Ils estiment que la forte industrialisation et marchandisation des biens culturels conduit à la mort de l'art, à la perte d'essence et d'aura de la culture. Cette analyse a été faite dans un contexte où le bien culturel était devenu un bien marchand et reproductible grâce à l'avènement du cinéma, la radio et la télévision. En dépit de la critique de l'école de Francfort, l'évolution technologique, l'internationalisation des modes de consommation et la financiarisation ont soumis le bien culturel à une logique marchande sans précédent durant la décennie 70-80. Il n'est plus question d'« *industrie culturelle* » au singulier mais d'« *industries culturelles* » au pluriel. Ce concept désigne une pluralité de secteurs économiques plutôt qu'un. Les controverses engendrées par cette réflexion ont été à l'origine d'une autre interprétation théorique. Il s'agit de l'approche sociologique de la culture.

¹⁰⁶ Bouquillon P., Miège B. & Moeglin P., *L'industrialisation des biens symboliques, les industries créatives en regard des industries culturelles*, Presses universitaires de Grenoble, 2013, p.96.

¹⁰⁷ *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*, conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico, 26 juillet-6 août 1982.

¹⁰⁸ Dictionnaire le *Petit Robert* de la langue française, 2006.

¹⁰⁹ Greffe X., « *Introduction : L'économie de la culture est-elle particulière ?* », *Revue d'économie politique*, 2010/1 (Vol. 120), p. 7. DOI : 10.3917/redp.201.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-economie-politique-2010-1.htm-page-1.htm>, consulté le 10/12/201

¹¹⁰ Creton L., *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Paris, 2008, p. 15

¹¹¹ Benhamou F., *L'économie de la culture*, Paris, 1996, p. 3

¹¹² Creton L., loci. cit., p.15

¹¹³ Voir annexe 6 : Les innovations techniques et technologiques à l'origine des industries culturelles.

¹¹⁴ Ménard M., *Éléments pour une économie des industries culturelles*, SODEC, Québec, 2004, p. 19.

❖ L'approche sociologique

Cette approche conteste la théorie de l'école de Francfort. Pour ses précurseurs que sont Girard A., Lacroix J-G., Trembley G., l'émergence des industries culturelles permet une démocratisation de la culture. Selon Trembley G., l'industrialisation massive des biens culturels n'a pas entraîné une extinction de l'art. « *Tout au contraire, car, si la production culturelle en série s'est considérablement développée, la recherche créative en a fait tout autant. Non seulement, l'art n'a pas disparu depuis l'avènement de l'industrialisation, mais il a connu une effervescence nouvelle, à tel point qu'on peut se demander s'il n'a pas stimulé la créativité. Et encore, de nouveaux médias se seront développés, au premier rang desquels la télévision, et la marchandisation de la culture s'est fortement accentuée. Du coup, une nouvelle problématique émerge, celle de la production de l'œuvre* »¹¹⁵.

L'analyse de ces deux théories divergentes sur les industries culturelles permet de comprendre qu'elles entretiennent des liens étroits avec l'économie, la culture, l'information et le numérique.

❖ La théorie de l'économie de la culture et de la communication

Cette approche ne fait pas l'unanimité au sein des auteurs contemporains. Elle a donné lieu à l'émergence de deux principaux courants de pensée dont l'intérêt est de concilier une approche économique et sociologique en relation avec les mutations de la communication : la théorie de l'économie libérale ou industrielle de la culture et des médias d'une part, et d'autre part la théorie de l'économie politique de la culture et de l'information. Les précurseurs sont Schiller H., Farchy J., Mattelart A., Baumol W., Smythe D., Miège B., etc. Pour eux, les industries culturelles sont influencées par les nouvelles tendances sociales qui entament le mode de production capitaliste. Leurs analyses révèlent que le développement des TIC a accéléré le processus d'industrialisation et de marchandisation des biens et services culturels. La commercialisation des produits culturels industrialisés s'organise autour de trois modèles. D'abord le modèle éditorial où l'œuvre reproductible est individualisée avec un contenu discontinu qui n'est pas pris en compte dans un flux de programmation. Les exemples types sont l'industrie du cinéma, du livre et du disque. Ensuite le modèle de flot fondé sur la diffusion de programmes renouvelés quotidiennement (cas des chaînes TV). Leur contenu sont éphémères, continu et ne sont pas individualisables. Enfin le modèle du club privé qui existe depuis plus de trente ans. Il est basé sur les abonnements grâce aux bouquets satellitaires qui donnent droit à certaines chaînes. Pour Miège B.¹¹⁶, le cinéma mérite une attention particulière parce qu'il constitue la synthèse de tous les modèles en fonctionnement. Il possède deux caractéristiques qui en font le produit culturel le plus industrialisé et le plus complet capable d'anticiper sur les développements futurs. En effet, de la projection en salles et de la reproduction sur support matériel (modèle éditorial), les diverses formes de diffusion grâce à la télévision (modèle de flot), le cinéma est accessible en ligne sur abonnement ou à la demande (logique du club privé).

Le capitalisme communicationnel s'est imposé au plan mondial grâce au Big Five (les GAFAM). Il en est de même du capitalisme culturel et médiatique qui s'est positionné au niveau de l'intermédiation grâce aux plateformes de plus en plus dominantes et capables de déstructurer les marchés existants. Les partisans de cette thèse parlent d'un Nouvel Ordre Mondial de l'Information et de la Communication (NOMIC), qui serait avant tout sociotechnique, socioculturel et prend en considération les informations de toute nature, éditées ou pas.

2.1.2 Le cinéma, un art ou une industrie¹¹⁷?

Le cinéma a d'abord été défini comme un art audiovisuel, c'est-à-dire une projection visuelle en mouvement, sonorisée ou non. C'est un procédé qui permet d'enregistrer et de projeter sur un écran

¹¹⁵ Trembley G., loci. cit., P. 70

¹¹⁶ Miège B., *les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Presses universitaires de Grenoble, 2017, p.54

¹¹⁷ Voir annexe n°7 : Organisation de la filière du cinéma et de la télévision

des photographies animées. Ce mot polysémique désigne à la fois l'art, la technique (pellicule, bande magnétique, support numérique, fichiers informatiques, etc.) ou encore par métonymie, la salle dans laquelle le film est projeté. D'après le dictionnaire le Petit Robert, le cinéma, « *c'est l'art de composer et de réaliser des films* ».

Produit de l'art, de la technique et de l'économie, le cinéma est aujourd'hui une véritable industrie. Il est caractérisé par la prédominance de grandes compagnies appelées majors, elles-mêmes contrôlées par de puissants pôles financiers ou conglomérats. Les principales sont : Metro Goldwyn Mayer (MGM), Paramount Picture Corporation, Twentieth Century Fox International, Warner Bros International, Universal International Films, etc.

Quant à l'« *audiovisuel* », son histoire remonte à l'invention du phonographe par Thomas Edison¹¹⁸ en 1877. Il désigne à la fois le matériel, les techniques, les méthodes d'information, de communication ou d'enseignement associant le son et l'image. Il englobe aussi les secteurs des télécommunications, de la radio, de la photographie et dans une moindre mesure certains journaux de la presse écrite. Créateur de nouveaux métiers¹¹⁹, le secteur de la communication audiovisuelle tout en démocratisant l'accès à l'information, à la culture et au divertissement est créateur de richesses et d'emplois.

Enfin, selon Wikipédia, l'industrie « *est l'ensemble des activités socio-économiques tournées vers la production en série de biens grâce à la transformation des matières premières ou de matières ayant déjà subi une ou plusieurs transformations et à l'exploitation des sources d'énergie* ». L'industrie sous-entend une certaine division du travail (taylorisation), une activité ou une production de masse organisée sur une grande échelle et l'utilisation des machines (standardisation). Grâce aux possibilités de reproduction en masse à partir de la copie « *zéro* » ou « *master* » du film par les méthodes techniques, le cinéma est un art moderne et l'industrie culturelle par excellence. En effet, il se situe au centre de logiques industrielles et financières, avec des investissements assez lourds dont le succès du produit final¹²⁰ n'est pas garantie. L'art. 11 de la loi n°047-2004/AN du 25 novembre 2004 portant loi d'orientation du cinéma et de l'audiovisuel consacre l'appellation « **Industrie cinématographique et audiovisuelle** » qui comprend la production, la distribution, l'exploitation et l'industrie technique.

Avec l'apparition des plateformes (Netflix, YouTube, etc.), le modèle économique de la filière a évolué. Les modes de production, de distribution et d'exploitation sont en butte aux forces du numérique, devenu une variable incontournable pour l'avenir de la filière. Le cinéma à l'ère du numérique et de la « *multiécranité* » semble difficile à définir à cause de ses rapports avec les médias et les plateformes. Mais quelle est la portée réelle d'une telle assertion ?

2.1.3 Les mutations technologiques au cœur de l'industrie du cinéma

Est-il possible de parler cinéma sans numérique au 21^e siècle ? Pas si évident. En effet, le numérique a envahi la majeure partie de la chaîne de valeur de la filière. Selon Christian Poirier¹²¹, « *le champ cinématographique connaît ces dernières décennies un bouleversement des activités notamment sur le plan de la diffusion à cause de la numérisation* ». « *Les films sont devenus des fichiers* », affirme Bordwell (2008, p. 2)¹²². « *Non seulement le produit filmique aurait-il changé, mais sa diffusion aurait radicalement évolué et serait dorénavant intégrée dans un vaste réseau écranique (networked screen)* » (Wasson, 2007)¹²³. Pour Chantepie P. & Diberder A.¹²⁴, le « *numérique au cinéma a commencé*

¹¹⁸ Inventeur américain (1847-1931)

¹¹⁹ Voir annexe 8 : Les métiers du cinéma et de l'audiovisuel.

¹²⁰ Creton L., op. cit., p.20

¹²¹ Poirier C. (2017), *Cinéma, numérique et « multiécranité » au Québec. Considérations empiriques et réflexives. Recherches sociographiques*, 58(1), 65–91. <https://doi.org/10.7202/1039931ar>

¹²² Poirier C., ibid.

¹²³ Poirier C., ibid.

¹²⁴ Chantepie P. & Diberder A., *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, 2005, p 32.

par le son dès la fin des années 1980 avec Digital theater sound (DTS) pour se généraliser à la décennie suivante avec plusieurs standards (cinéma digital, Sonny dynamic digital sound, ou Dolby digital) ». « En un quart de siècle, la totalité de la filière technique, depuis la captation de l'image jusqu'à leur consommation, a été numérisée »¹²⁵. Cette mutation technologique a engendré un nouveau modèle économique à laquelle la filière doit s'adapter. Au Québec, 96,5%¹²⁶ des cinémas sont convertis au numérique en 2013. Au Burkina Faso, les derniers films tournés en analogique (16 et 35mm) datent de 2008 consacrant le passage au tout numérique. Toutefois, le pays ne dispose ni de salles équipées en projecteurs numériques ni de plateformes de diffusion. Les films au format numérique (MP4) n'ont été acceptés au FESPACO qu'à partir de 2015¹²⁷. Le passage à la TNT au Burkina va accroître la numérisation de la diffusion avec l'apparition de nouvelles chaînes. Toutefois certains films sont exploités sur YouTube en l'absence de tout contrôle. En France par contre, la transition numérique amorcée a été rapide grâce au soutien de l'Etat. Sur un total de 1 949 établissements réputés numériques, 5 529 écrans cinématographiques ont été équipés soit 98% des salles¹²⁸. En 2017 toutes les salles ont bénéficié d'équipement numérique¹²⁹. Le numérique offre de réelles possibilités pour la création et la distribution des œuvres culturelles. Il offre de débouchés mondiaux aux produits culturels tout en réduisant les délais d'exploitation. Cela nécessite par conséquent un constant renouvellement de l'offre. D'où la naissance d'un marché oligopolistique à « *frange concurrentielle* » avec un nombre réduit de majors (contrôle des droits) autour desquels gravitent des producteurs indépendants (fourmilière).

Le commerce en ligne des biens culturels a fait naître la théorie de la « *longue traîne* » ou « *The long tail* »¹³⁰. Pour Benghozi P.-J. & Benhamou F. (2008), « en termes de distribution de produits culturels, on observe une répartition très inégale de ventes (en valeur et en quantité physique) entre les produits élaborés et mis sur le marché : peu de produits à forts succès réalisent une part importante des ventes totales alors qu'une proportion importante de produits ne connaît que de faibles ventes et conduisent peu aux résultats »¹³¹. Selon cette théorie, tous les produits culturels vendus en ligne ont une chance à une réalité économique effective, car elle se trouve au cœur des stratégies des producteurs, des distributeurs et des intermédiaires. Pour ces auteurs, « la longue traîne constitue un enjeu pour la construction de nouveaux modèles d'affaires pour les produits culturels, dans un univers où la migration vers le numérique se précise de jour en jour »¹³².

Le numérique suscite cette interrogation : comment collecter des droits d'auteur dans un tel univers ? En effet, le numérique est la source d'autres enjeux à savoir la gestion de la chaîne des droits¹³³ et des droits d'auteur. Dans l'univers du cinéma, en dépit de l'acquisition de catalogues¹³⁴ par les majors, il est impérieux de négocier ou de renégocier des contrats pour des œuvres dont certaines sont tombées

¹²⁵ Chantepie P. & Diberder A., op. cit., p.29.

¹²⁶ Poirier C., op. cit.

¹²⁷ Lors de la 24^e édition qui a eu lieu du 28 février au 7 mars 2015 placée sous le thème : « *Cinéma africain, production et diffusion à l'ère du numérique* ».

¹²⁸ www.cnc.fr, consulté le 15 décembre 2018.

¹²⁹ Ministère de l'économie et des finances & Ministère de la culture et de la communication française, Rapport « *sur le financement de la projection numérique en salle* », juin 2017, 285 p.

¹³⁰ Théorie proposée par Chris Anderson, rédacteur en chef du magazine Wired en 2004.

¹³¹ Benghozi J.-P., & Benhamou F., « *Longue traîne : levier numérique de la diversité culturelle ?* », *Culture prospective*, 2008/1 (n°1), p. 1-11. DOI : 10.3917/culp.081.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-culture-prospective-2008-1.htm-page-1.htm>.

¹³² Benghozi J.-P. & Benhamou F., loci cit.

¹³³ Voir annexe 10 : La chaîne des droits.

¹³⁴ Le numérique permet la restauration et la revalorisation du fonds de catalogue de films muets ou de grands classiques du cinéma afin de leur donner une seconde jeunesse à des coûts réduits.

dans le domaine public et des ayants droit de plus en plus dispersés¹³⁵. La dématérialisation et l'hyperreproductibilité de support du film (CD, DVD, etc.) facile à compresser et à diffuser sur des réseaux hauts débits a entraîné le développement de systèmes de sécurité afin de limiter leur appropriabilité gratuite. Ce sont les *Digital Rights Management Systems (DRMS)*¹³⁶ qui permettent de limiter la piraterie et de protéger l'investissement. Pour certains auteurs, l'application de la théorie de la Blockchain au commerce des biens culturels en ligne permet de simplifier la gestion des droits d'auteur et de réguler le marché secondaire de la billetterie grâce à l'utilisation de cryptomonnaie électronique encore appelés actifs numériques, tokens, jetons, etc.

Enfin le numérique constitue un enjeu majeur pour la gestion collective. En effet, les droits d'auteur permettent un contrôle de la rémunération des exploitations et la remontée des recettes pour les ayants droit. L'efficacité de ce mécanisme dépend des conditions techniques de reproduction et de consommation des œuvres permettant d'exclure les passagers clandestins qui limitent les sources de financement des œuvres. Elle dépend aussi de la capacité des sociétés de gestion collective à développer de nouvelles stratégies pour collecter des redevances sur Internet. Si en France, la gestion collective a su s'adapter au numérique tel n'est pas le cas au Burkina Faso. Alors, comment rémunérer la création et la production en conciliant droits d'auteur, marché du numérique et société de l'information ? Quel avenir pour la gestion collective par le BBDA dans l'environnement numérique ? Le droit d'auteur serait-il une simple parenthèse dans l'histoire à cause du diktat du numérique ? Les réponses à ces interrogations nécessitent au préalable une compréhension de la notion même des droits d'auteur.

2.1.4 Les fondamentaux du droit d'auteur

a) Historique des droits d'auteur

Les prémisses de l'histoire du droit d'auteur sont marquées par deux grandes étapes. La première a abouti à la fin du 17^e siècle. Elle a consisté à une conquête des auteurs afin de tirer des revenus de l'exploitation de leurs œuvres. La seconde qui s'étend de la révolution française à nos jours consiste au déploiement du droit d'auteur à de nouvelles œuvres, à de nouveaux droits ou à de nouveaux modes d'exploitation. L'histoire de ce droit est marquée par la recherche constante d'un équilibre entre les intérêts des auteurs, des exploitants et du public. C'est avec l'essor de l'imprimerie¹³⁷ au 16^e siècle en Europe qu'apparaît le système juridique qui permet de donner à une seule personne le monopole d'exploitation d'une œuvre. Ce système reposait sur des privilèges exclusifs et temporaires d'imprimer, de distribuer et de vendre des ouvrages. Ils étaient octroyés par le roi aux particuliers qui les sollicitent au détriment des auteurs, obligés de céder leurs droits aux libraires en raison du régime des corporations.

La première loi moderne à reconnaître un droit individuel à la protection des œuvres publiées intervient en Angleterre le 10 avril 1710. C'est le copyright Act ou « *statute of Anne* » ou Loi de la reine Anne. Plusieurs facteurs contribuent à la reconnaissance légale d'un droit à l'auteur : l'individualisme juridique (théorie de la propriété de John Locke¹³⁸), l'individualisme esthétique (l'éloge de l'originalité), l'exigence du progrès des Lumières ou la volonté des écrivains de vivre de leur plume¹³⁹.

¹³⁵ Chantepie P. & Diberder A., op. cit., p.33

¹³⁶ Voir annexe 11 : Les Digital Rights Managements Systems.

¹³⁷ Techniques permettant la reproduction en grande quantité de support matériel (papier), l'imprimerie a été inventée en 1450 par l'allemand Johannes Gutenberg. Elle a été une révolution majeure de l'histoire de l'humanité et de la culture.

¹³⁸ Philosophe anglais du 17^e siècle (1632-1704) considéré comme l'un des fondateurs de l'empirisme et, sur le plan politique du libéralisme.

¹³⁹ Pfister L., « *Les fondamentaux du droit d'auteur* » cours proposé par l'université Paris Sud sur <https://www.fun-mooc.fr> du 1^{er} octobre au 12 décembre 2018.

En France, un arrêt du conseil du roi de 1777 réserve à l'auteur de l'œuvre et à ses héritiers la propriété perpétuelle de l'œuvre et du droit de l'exploiter. La révolution française abroge les anciennes lois remplacées par la loi de 1791 (accorde un droit exclusif de représentation aux auteurs dramatiques) et de 1793 (reconnait aux écrivains peintres et compositeurs de musique le droit de reproduction de leurs œuvres) qui établissent un compromis entre propriété et liberté. Les créateurs peuvent à ce moment céder les droits d'exploitation en contrepartie d'une rémunération. A l'époque contemporaine, le droit d'auteur a connu un remarquable déploiement tant au plan national et qu'international et ce, au gré des innovations techniques, des transformations sociales, économiques et culturelles. Il est l'œuvre majoritairement de la jurisprudence et de la doctrine, qui contribuent à étendre son champ à de nouvelles créations notamment la photographie puis le cinéma. Enfin, la plupart des solutions dégagées depuis la révolution française ont été consacrées dans la grande loi du 11 mars 1957 avant d'être reprise dans le code de propriété intellectuelle français (CPI).

En Afrique, c'est avec la création des nouveaux Etats que les premières lois sur le droit d'auteur sont appliquées. En effet, la France rendit applicable dans ses colonies en 1857, la loi de 1793 sur le droit d'auteur. Pour Ngombé Y-L,¹⁴⁰ « *Les lois africaines sur le droit d'auteur sont donc aussi bien un héritage colonial que le fruit d'une coopération internationale* ». Depuis les années 1970, les droits d'auteur ont pris une importance considérable au plan économique grâce au développement des industries culturelles voire des industries du droit d'auteur et du numérique. Ils ont pour objet la promotion de la culture, la science et l'art.

b) Les fondements juridiques du droit d'auteur et des droits voisins

Le droit d'auteur en tant que droit de propriété, est appréhendé comme un droit naturel de l'homme et reconnu comme tel par l'art. 17 de la déclaration universelle des droits de l'homme du 10 décembre 1948. Son art. 27 précise que « 1. *Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. 2. Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur* ». Le postulat de base est que rien n'est plus personnelle à un être humain, que les productions de son esprit.

On distingue traditionnellement deux systèmes juridiques à savoir le système Romano-Germanique et celui de la Common Law. Cette scission se poursuit en droit d'auteur avec d'une part, le droit d'auteur continental (droit de l'auteur) d'inspiration française et d'autre part le copyright (droit de reproduire) américain. Ces deux droits partent d'un postulat différent. Le premier régime accorde une importance à la personnalité de l'auteur et fait de ce droit un droit naturel. Ce système accorde une double protection à l'auteur et à son œuvre par l'octroi d'un droit moral. De ce fait, la situation du producteur est beaucoup plus contraignante que celle de son homologue américain car il est obligé de coopérer avec le réalisateur (auteur). Le second par contre considère le droit d'auteur comme un droit de propriété du producteur et met l'accent sur l'exploitation économique de l'œuvre. Le producteur peut donc décider seul du sort du film, le modifier ou céder des droits d'exploitation. Sa volonté prime sur l'avis du réalisateur. On dit qu'il détient le « *final cut* ». Dans le système du copyright, c'est l'œuvre qui est protégée et non l'auteur.

L'avantage du système du droit d'auteur continental réside dans le fait qu'il protège les auteurs, plus faibles dans leurs rapports avec les producteurs. Il préserve aussi la diversité culturelle.

Il existe plusieurs instruments juridiques de protection des droits d'auteur et des droits voisins. Au plan international, le plus ancien est la Convention de Berne du 09 septembre 1886 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

¹⁴⁰ Ngombé Y-L., *le droit d'auteur en Afrique*, Paris, 2009, p.20

Au Burkina Faso, le droit d'auteur tire ses sources principalement des dispositions constitutionnelles¹⁴¹ (art. 15 & 28¹⁴²) et législatives. Des sources complémentaires telles que la jurisprudence, les pratiques ou usages professionnels et les sources administratives sont très peu développées à cause du principe de territorialité qui caractérise la matière. En effet, le droit d'auteur et les droits voisins sont régis en premier lieu par les lois nationales. L'annexe VII de l'accord de Bangui n'étant qu'une directive dans le cadre d'un droit uniforme pour les dix-sept (17) Etats membres. De ce fait, la loi 032 portant PLA demeure la principale source. Enfin, le Burkina a ratifié plusieurs traités et conventions régionaux et internationaux (OMPI, OMC, OAPI, etc.) dont l'ensemble constitue le corpus juridique¹⁴³ burkinabè en matière de protection des œuvres de l'esprit.

c) Les notions fondamentales du droit d'auteur et des droits voisins.

La notion du droit d'auteur renvoie à celle plus générale du droit de la propriété intellectuelle (PI). C'est un droit de propriété incorporelle qui régit la catégorie des biens immatériels plus précisément les biens issus de l'intellect appelés œuvres ou créations de l'esprit. Le droit de la propriété intellectuelle (DPI) se subdivise en deux branches : la propriété industrielle et la propriété littéraire et artistique (PLA). Elles protègent deux catégories distinctes de droits.

D'une part, la propriété industrielle vise la protection des créations industrielles (inventions, marques, brevets, appellations d'origines, noms commerciaux, circuits intégrés, obtentions végétales, etc.). La mise en œuvre de cette protection nécessite une formalité de dépôt auprès du Centre national de la propriété industrielle¹⁴⁴ (CNPI).

D'autre part, la PLA protège toutes les autres formes d'expression des idées à travers les livres, films, musique, théâtre, logiciels, etc. en dehors de toute autre formalisme ou considération.

En ce qui concerne les œuvres de la PLA, objet de notre étude, la contribution de chaque intervenant dans la création et la diffusion de l'œuvre détermine la nature des droits que le législateur lui confère.

A ce titre, on distingue :

- La catégorie des personnes ayant participé à la création de l'œuvre (appelés créateurs, auteurs ou titulaires de droits). Elles sont titulaires de droit d'auteur.
- La catégorie de personnes ayant participé à la diffusion de l'œuvre. Considérées comme des auxiliaires de la création, elles sont titulaires de droits voisins au droit d'auteur ou droits connexes. L'apparition de ces droits est liée à l'évolution technique dans la production et la diffusion des œuvres protégées.

d) Le droit d'auteur et ses attributs

Le droit d'auteur est l'ensemble des prérogatives que le législateur confère au titulaire de droit sur l'œuvre originale qu'il a créée. C'est un droit de propriété incorporelle et exclusif dont le monopole lui appartient. La protection naît du simple fait de la création. Mais pour Howard S-B., « Une fois créée, l'idée doit être mise en exécution »¹⁴⁵. Par conséquent, aucune formalité n'est exigée. Aux termes de l'art.3 de la loi 032 portant PLA, « La protection au titre du droit d'auteur s'étend à toutes les expressions à l'exclusion des idées, des procédures, des méthodes de fonctionnement ou des concepts mathématiques en tant que tels ». L'art.5 de la même loi énumère les créations intellectuelles originales susceptibles de protection parmi lesquelles « les œuvres audiovisuelles ».

L'auteur d'une œuvre jouit sur celle-ci de deux catégories de droits : les droits moraux et les droits patrimoniaux.

¹⁴¹ Constitution du 02 juin 1991 en vigueur au Burkina Faso.

¹⁴² Art.28 « La loi garantit la propriété intellectuelle. La liberté de création et les œuvres artistiques, scientifiques et techniques sont protégées par la loi ».

¹⁴³ Voir annexe 12 : Les instruments juridiques nationaux et internationaux de protection des droits d'auteur.

¹⁴⁴ art.6 & 7 de l'accord révisé de Bangui de 1999

¹⁴⁵ Howard S-B., *Les mondes de l'art*, Paris, 2006, p.29

Le droit moral est un droit extrapatrimonial qui relève de la catégorie des droits dits « *droits de la personnalité* » (ex : droit à l'image, droit au nom). Le droit moral est perpétuel, inaliénable, imprescriptible et insaisissable. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur et son exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires (art.9 al.4 de la loi 032 portant PLA). Aux termes de l'art.9 al.1 de la loi 032 portant PLA, l'auteur jouit sur son œuvre d'un droit moral dont les prérogatives sont les suivantes :

- **Le droit de divulguer son œuvre**, de déterminer le procédé et les conditions de cette divulgation. Il s'agit de rendre l'œuvre accessible au public par reproduction ou représentation.

- **Le droit de revendiquer la paternité de son œuvre**. C'est la prérogative qu'a l'auteur de s'assurer que l'œuvre a bien été publiée sous son nom. Toutefois, l'auteur peut décider de publier son œuvre sous l'anonymat ou sous un pseudonyme.

- **le droit au respect de son œuvre**. Ce droit permet à l'auteur, après divulgation, de s'opposer à toutes actions susceptibles de mutiler ou de dénaturer son œuvre. L'exercice de ce droit intervient essentiellement dans les rapports entre le créateur et le propriétaire du support matériel de l'œuvre ou entre le créateur et l'exploitant des droits patrimoniaux.

- **le droit de retrait ou de repentir**. C'est le droit pour l'auteur de retirer ou de modifier son œuvre après sa divulgation. Son exercice crée une insécurité juridique à cause des éventuels préjudices dont le cessionnaire des droits patrimoniaux est susceptible de subir. Ce droit est très réglementé et très peu usité par les auteurs qui, en cas d'exercice doivent indemniser le cessionnaire.

A l'opposé des droits moraux, les droits patrimoniaux sont l'ensemble des prérogatives pécuniaires de l'auteur sur son œuvre. Ce sont des droits économiques dont l'exploitation peut générer des revenus à son profit ou au bénéfice de ses ayants droit. Les droits patrimoniaux sont aliénables et saisissables. Ils sont prescriptibles à soixante-dix ans (70)¹⁴⁶ après la mort de l'auteur en droit burkinabè. En raison du caractère exclusif des droits patrimoniaux, quel que soit le procédé, l'exploitation de ces droits est en principe soumise à l'autorisation préalable de l'auteur de l'œuvre. Les droits patrimoniaux comportent deux prérogatives qui permettent à l'auteur de faire, d'autoriser ou d'interdire certaines utilisations sur son œuvre. Il s'agit d'abord du droit de reproduction de l'œuvre. Elle consiste à la fabrication d'un ou de plusieurs exemplaires dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer d'une manière indirecte au public. A ce titre, seul l'auteur peut reproduire, traduire ou communiquer son œuvre.

L'art.21 de la loi 032 portant PLA a toutefois prévu des restrictions comme la copie privée, les courtes citations, les reproductions aux fins pédagogiques ou de recherche, les parodies, les pastiches, la caricature, etc.

Ensuite, il s'agit du droit de représentation. C'est la forme classique de communication directe d'une œuvre. D'après la loi 032 portant PLA, c'est l'exécution publique qui consiste à réciter, chanter, interpréter, etc. une œuvre devant un public. Pour le cas des œuvres audiovisuelles, la représentation consiste d'en montrer les images en série ou d'en rendre audibles les sons qui l'accompagnent.

L'évolution des technologies a donné lieu à d'autres moyens de communication qui sont en revanche des modes de communications indirectes de l'œuvre au public en ce sens qu'ils se réalisent par l'intermédiaire de supports matériels (disques, bandes magnétiques, films, émissions radio ou télévision, etc.). Aussi, le législateur burkinabè a consacré au profit de l'auteur de l'œuvre le droit de communication et le droit de radiodiffusion c'est-à-dire « *la transmission par fil ou sans fil de l'image, du son, ou de l'image et du son, d'une œuvre aux fins de réception par un public* ». De nos jours, les supports se sont totalement dématérialisés et la représentation des œuvres a lieu sur des plateformes numériques et sur Internet, d'où de nouvelles problématiques pour les droits d'auteur.

L'exercice des droits patrimoniaux permettant de procurer à l'auteur des revenus pécuniaires est rendu possible grâce à deux types de contrats, appréhendés comme des licences ou des autorisations

¹⁴⁶ Art.34 al.1 de la loi 032 portant PLA.

d'exploitation des œuvres (cf. chap3) : Le contrat d'édition (art.47) et le contrat de représentation (art.57). Enfin, l'exercice des droits patrimoniaux des auteurs est mis en œuvre à travers les organismes de gestion collective grâce à des contrats généraux de représentation. Ce sont les contrats par lesquels la société de gestion collective confère à des utilisateurs le monopole d'exploiter son répertoire en contrepartie du paiement forfaitaire de redevances.

e) Droits voisins au droit d'auteur ou droits connexes : les titulaires et leurs droits exclusifs

Les droits voisins sont définis comme l'ensemble des prérogatives d'ordre patrimonial et moral reconnues aux auxiliaires de la création (artistes-interprètes, producteurs, organismes de radiodiffusion).

L'art.69 de la loi 032 portant PLA définit les droits voisins comme « *les droits conférés aux artistes interprètes ou exécutants, aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et aux organismes de radiodiffusion, en vue de protéger leurs intérêts, en relation avec leurs activités liées à l'usage public d'œuvres d'auteurs, à tous les types de prestations artistiques ou à la transmission publique d'événements, d'informations et de sons ou d'images* ». Ils ne sont ni en concurrence ni ne portent atteinte aux droits d'auteur. Ce sont deux droits indépendants et complémentaires. Mieux, les droits voisins sont reconnus sous réserve du respect des droits de l'auteur de l'œuvre originale. Le bénéfice de ce droit est accordé à trois catégories de personnes au regard de leur implication à rendre l'œuvre accessible au public. L'artiste-interprète ou comédien parce qu'il met sa personnalité au service de l'œuvre à travers sa prestation. Le producteur (droits sur les supports de phonogramme et vidéogramme) et le radiodiffuseur (droits sur leurs émissions) à cause de leur responsabilité technique et artistique sur l'œuvre et surtout du risque financier qu'ils encourent (art.70)¹⁴⁷.

La loi définit l'artiste-interprète ou exécutant, comme la personne physique qui représente, chante, récite, conte, déclame, joue, danse ou exécute de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques, des numéros de variétés, de cirque ou de marionnettes ou des expressions du folklore. A ce titre, seules les personnes physiques ont qualité d'artistes-interprètes à l'exclusion des personnes morales. L'artiste-interprète est titulaire d'un droit moral et de droits patrimoniaux sur ses interprétations ou exécutions sonores ou audiovisuelles, vivantes ou fixées.

Au titre de son droit moral, il a le droit d'être mentionné comme tel (générique des films), de s'opposer à toutes déformations ou mutilations de ses interprétations préjudiciables à sa réputation, le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation (art.72 de loi 032 portant PLA). C'est un droit inaliénable et imprescriptible.

Au titre de ses droits patrimoniaux, il dispose d'un droit exclusif de faire ou d'autoriser les actes suivants : la radiodiffusion, la réémission, la fixation et la reproduction sur un support matériel, les modes de distribution et de diffusion, la communication au public, la location, etc. (art.73 de la loi 032 portant PLA). La loi lui confère la prérogative du choix des territoires de même que la durée d'exploitation des droits cédés.

Le producteur de phonogramme ou de vidéogramme est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la première fixation des sons provenant d'une interprétation ou exécution (phonogrammes) ou d'une série d'images sonorisées ou non (vidéogramme)¹⁴⁸. Il a le droit exclusif de faire ou d'autoriser les actes ci-après : la reproduction directe ou indirecte, l'importation, la distribution au public de copies de ses phonogrammes et vidéogrammes par vente, location ou par tout autre transfert de propriété. Il peut mettre son œuvre à la disposition du public par fil ou sans fil, sur Internet, sur les plateformes numériques (YouTube, VOD, etc.) afin qu'elle soit accessible en tout lieu et peu importe le moment, individuellement ou en groupe. Contrairement à l'artiste-interprète, le producteur de phonogramme et de vidéogramme n'est pas titulaire de droits moraux. Les droits

¹⁴⁷ Loi n°032-99/AN du 22 décembre 1999 portant PLA au Burkina Faso.

¹⁴⁸ Art.11 al.1 du décret n°2013-384/PRES/PM/MCT portant conditions d'exercice de la profession cinématographique et audiovisuelle au Burkina Faso.

patrimoniaux exclusifs que la loi lui confère visent à rentabiliser l'investissement qu'il a fait dans la production du phonogramme ou du vidéogramme.

Le dernier titulaire de droits voisins consacré par le législateur est l'organisme de radiodiffusion. Le dictionnaire français Larousse définit la radiodiffusion comme la « *radiocommunication dont les émissions sont destinées à être reçues directement par le public et qui comportent des programmes sonores ou des programmes de télévision* ». C'est la transmission sans fil, par satellite ou par signaux cryptés, de l'image, du son, ou de l'image et du son ou des représentations de ceux-ci aux fins de réception par le public. Aux termes de l'art.78 de la loi 032 portant PLA, l'organisme de radiodiffusion a le droit exclusif de faire ou d'autoriser la réémission, la fixation, la reproduction d'une fixation et la communication au public de ses émissions. Du point de vue de la PLA, l'organisme de radiodiffusion a une double qualité. Celle de titulaire de droits voisins comme précédemment décrit et celle d'utilisateur ou exploitant d'œuvres protégées. Il est donc astreint au paiement des redevances au titre du droit d'auteur et des droits voisins. Mais dans la pratique de la gestion collective au Burkina Faso, les organismes de radiodiffusion ne perçoivent pas de rémunération au titre des droits voisins. Pour leur mise en œuvre, la nature des droits exclusifs détermine leurs modes d'exercice. De ce fait, les titulaires de droits voisins sont fondés à faire, autoriser voire interdire les utilisations et les exploitations de leurs interprétations. La mise en œuvre peut se faire soit par l'auteur lui-même ou par des tiers à travers une autorisation écrite de l'auteur sous peine de nullité. Ainsi, l'artiste-interprète jouit de ses droits exclusifs et patrimoniaux grâce à des contrats de cession de droit d'auteur et de licences d'exploitation (art.42 de loi 032 portant PLA). En contrepartie, il doit garantir au producteur l'exercice paisible des droits cédés (art.61). Enfin, la collecte de certains droits nécessite l'intervention d'un tiers vu la complexité de leur recouvrement et l'impossibilité pour les auteurs de les recouvrer par eux-mêmes. Ainsi, les artistes-interprètes et les producteurs de phonogramme et de vidéogramme bénéficient de droits patrimoniaux par leur adhésion à un organisme de gestion collective. C'est le cas de la rémunération équitable prévue à l'art.79 de la loi 032 portant PLA pour les communications avec ou sans fil ainsi que la radiodiffusion des interprétations, des exécutions et des phonogrammes. Cette rémunération est perçue auprès des chaînes de radio et de télévision ainsi que des établissements qui communiquent des œuvres au public tels les hôtels, les restaurants, les avions de ligne, les bars, etc. Enfin, les auteurs, les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes perçoivent une rémunération au titre de la reproduction de leurs œuvres destinée à un usage strictement personnel et privé et non destinée à une utilisation collective. Elle est appelée rémunération pour copie privée (RCP) et constitue une limitation au droit de reproduction et non l'expression d'une liberté fondamentale pour le copiste. D'origine jurisprudentielle, l'exception pour copie est reconnue la première fois en Allemagne en 1965¹⁴⁹. Elle est appliquée en France depuis 1985 et dans plusieurs pays à travers le monde. Au Burkina Faso, sa base légale se fonde sur le décret n°2000-575/PRES/PM/MAC/MEF du 20 décembre 2000 portant perception de la rémunération pour copie privée et son arrêté d'application du 03 janvier 2003 précisant les modalités de la perception. Elle a pour objectif de compenser le manque à gagner considérable dû à la copie privée des œuvres autorisées comme exception au droit de reproduction. Cette rémunération est due par les fabricants et les importateurs de tous supports d'enregistrement vierges (CD, clés USB, ordinateurs PC, tablettes smartphones, etc.) servant à fixer ou stocker des contenus protégés par le droit d'auteur. Au Burkina Faso son recouvrement nécessite le concours des services de douanes (cf. chap3).

f) Les atteintes aux droits d'auteur et leurs sanctions

L'auteur dispose sur son œuvre, objet de sa création d'un droit de propriété incorporelle, exclusive et opposable à tous. Objet d'appropriation illicite, ce droit est de plus en plus remis en cause par la reproduction et représentation de l'œuvre sans autorisation préalable de l'auteur ou de ses ayants

¹⁴⁹ Instaurée d'abord en Allemagne en 1965 en règlement d'un contentieux juridique entre la Gema, société de gestion de droits et le fabricant d'enregistreurs Grundig, wikipédia, consulté le 27/12/2108 à 13h 06 mn.

droit. La loi 032 portant PLA distingue deux principales catégories d'atteintes au droit d'auteur, classées au titre des infractions délictuelles : la contrefaçon et la piraterie¹⁵⁰.

Son article 106 al.2¹⁵¹ prescrit, « *est également un délit de contrefaçon toute reproduction, traduction, adaptation, représentation, diffusion par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur...* ». L'article L335-3 du CPI français modifié par la loi n°2009-669 du 12 juin 2009-art. 8 l'appréhende comme « *toute captation totale ou partielle d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle en salle de spectacle cinématographique* ». La loi sanctionne la contrefaçon comme toute violation au droit de l'auteur en y attachant non seulement des conséquences civiles mais aussi pénales. Ainsi, le délit de contrefaçon est puni d'une peine d'emprisonnement de deux mois à un an et d'une amende de 50.000 à 300.000 francs (trois ans et 300 000 euros en France, art. L335-2 du CPI et 44 de la loi 12 juin 2009) ou de l'une de ces deux peines (art. 107 et 108 de la loi 032 portant PLA).

Quant à la piraterie, elle est définie comme la commission d'actes de contrefaçon à grande échelle et dans un but purement commercial ou de lucre (art.109 de la loi 032 portant PLA). Elle constitue une violation grave des droits d'auteur et porte un coup à la création et à l'investissement culturel. Aux termes de l'art. 109 al.2 « *La piraterie est punie d'une peine d'emprisonnement d'un an à trois ans et d'une amende de 500.000 à 5.000.000 de francs ou de l'une de ces deux peines seulement* ».

La piraterie des œuvres audiovisuelles est devenue un enjeu majeur pour la survie économique de la filière. L'évolution rapide du numérique a banalisé la piraterie à travers les réseaux Peer to Peer (P2P), le streaming, les sites de téléchargements illégaux de films (Torrent, YouTube, Elite-Tracker, Pirate Proxy, etc.), les outils techniques de captation et de stockage d'images (smartphones, téléphones et tablettes intelligentes) de plus en plus accessibles et mobiles. La piraterie occasionne d'énormes pertes économiques pour la filière cinéma et audiovisuelle. En effet, d'après une étude¹⁵² réalisée en février 2017 par le cabinet d'audit et de conseil Ernest & Young (EY), la consommation illégale de contenus audiovisuels en France est estimée à 2,5 millions d'œuvres par 13 millions de consommateurs pirates. Cela a occasionné un manque à gagner de 1,35 milliards d'euros pour la filière cinématographique et audiovisuelle dont 265 millions d'euros de pertes au titre des droits d'auteur. Au plan international, le taux annuel de la contrefaçon et de la piraterie est de 1% dans les pays développés, 10% pour ceux en voie de développement et 30% en Asie, Afrique et Moyen Orient. Au Burkina Faso, d'après une enquête du BBDA en 2006, le poids économique de la piraterie des supports est évalué à 4 719 178 200 FCFA à laquelle s'ajoute les droits de reproduction mécanique non recouverts estimés à

589 897 275¹⁵³ FCFA.

2.1.5 La protection de l'œuvre de l'esprit : la gestion collective

La gestion collective est basée sur la solidarité, l'union et la force pour des bénéfices individuels des membres. L'auteur en adhérant à la société de gestion collective lui confie non seulement l'exploitation de ses droits économiques mais aussi la protection contre les atteintes de ses droits incorporels ou droits moraux.

Il est judicieux de préciser tout d'abord que seuls les droits patrimoniaux peuvent faire l'objet d'une gestion collective. Les droits moraux étant attachés à la personnalité de l'auteur, par conséquent ne peuvent faire l'objet d'aucune transaction, ni à titre onéreux ni à titre gratuit.

¹⁵⁰ Le projet de loi prévoit une fusion de ces deux infractions en une seule, en ne retenant que le délit de piraterie

¹⁵¹ Voir aussi l'article 511 du code pénal burkinabè.

¹⁵² <https://issuu.com/usine-digitale/docs/ey-piratage-de-contenus-audiovisuel>, consulté le 27/12/2018

¹⁵³ Statistiques établies à l'issue d'une étude menée par le BBDA en 2006 suite à des actions de répression contre la piraterie.

Les titulaires de droit d'auteur, des droits voisins et leurs ayants droit sont en principe les seuls investis du pouvoir de gérer leurs droits patrimoniaux en raison du caractère exclusif de ceux-ci. Ils ont « *la faculté d'exercer directement les droits qui leur sont reconnus par la présente loi* » (art.96 al.5 de la loi 032 et art.60 al.1 de de l'annexe VII de l'accord de Bangui). Mais dans la pratique, la gestion individuelle de certains droits est rendue inefficace voire impossible eu égard à leur nature. Qu'en est-il de la gestion des droits d'auteur par un éditeur ou un producteur ? Certes, ils peuvent gérer une pluralité de titulaires de droits. Cependant, la particularité de l'organisme de gestion collective (OGC) réside dans le fait qu'il agit dans l'intérêt exclusif de ses membres tandis que l'éditeur ou le producteur travaille pour son propre compte ou celui de quelques actionnaires. Ce sont ces motifs qui justifient le recours à un système de gestion collective qui permet de pallier les insuffisances de la gestion individuelle. La gestion collective est de ce fait volontaire sauf si la loi en décide autrement. C'est le cas lorsque les coûts de transaction liés à la gestion de l'œuvre sont très élevés pour l'utilisateur. Elle intervient par exemple en matière de retransmission de programmes de télévision par câble ou par satellite, du droit de prêt en bibliothèque et du droit de reproduction par reprographie du livre et de la presse où seul un organisme de gestion collective a qualité pour percevoir des rémunérations pour ses membres.

On distingue deux principaux statuts d'organismes de gestion collective. D'une part, les structures publiques par lesquelles l'Etat supplée les regroupements d'auteurs dans la défense de leurs intérêts. C'est le cas du BBDA et plusieurs bureaux de droit d'auteur en Afrique. D'autre part, on retrouve les sociétés civiles de droit privé dont les auteurs administrent à travers leurs corporations. Ils sont légion dans les pays du nord et sont de plus en plus spécialisés dans la gestion de leurs répertoires (Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique SACEM pour la musique, la Société des Auteurs et compositeurs Dramatiques SACD pour les œuvres audiovisuelles, l'ADAMI pour les artistes-interprètes, mais aussi la SODAV, le Bureau Ivoirien du Droit d'Auteur BURIDA, etc. en Afrique).

Quelle est la nature du lien juridique qui existe entre la société de gestion collective et les titulaires de droits ? Il s'agit d'un contrat de représentation notamment le mandat qui donne à la société de gestion collective les prérogatives pour gérer les droits de ses membres. Le mandat est défini comme l'acte par lequel une personne, le mandant, donne à une autre personne, le mandataire, le pouvoir de faire un ou des actes juridiques en son nom et pour son compte. Le contrat peut être à titre gratuit. Mais dans le cadre de la gestion collective il est effectué à titre onéreux. Ainsi le mandataire qu'est l'organisme de gestion collective reçoit mandat des titulaires de droit, les mandants, d'accomplir les missions suivantes : identification des usagers, octroi de licences et autorisations par la négociation et la signature de contrats, collecte des rémunérations encore appelées redevances et répartition des droits (après déduction des frais de gestion 30% au BBDA) aux membres. Toutes ces transactions sont effectuées sur la base d'un contrat général de représentation entre la société de gestion collective et l'utilisateur du répertoire.

Avec l'avènement du numérique, les sociétés de gestion collective se sont adaptées plutôt bien dans les pays du nord et un peu moins au Sud. Au Burkina Faso, les auteurs n'ont pas la maîtrise de la gestion des droits d'auteur sur Internet. En outre, avec le développement des plateformes et leur nature transfrontalière, le véritable enjeu pour les sociétés de gestion collective est dans leur capacité d'aller percevoir des droits d'auteur sur une pluralité de territoires où l'exploitation des œuvres se fait en termes de négociation de droits. Des sociétés comme la SACEM ont réussi le pari par la signature de contrats avec la plateforme DEZEER couvrant une soixantaine de territoires¹⁵⁴. Au Burkina Faso, le BBDA n'a pas encore conclu un partenariat avec ces plateformes (YouTube) sur lesquelles les œuvres de son répertoire font l'objet d'une communication au public.

¹⁵⁴ El Sayegh D., Secrétaire général de la SACEM ; propos recueillis lors du mooc sur les « *fondamentaux du droit d'auteur* » proposé par l'université Paris Sud sur <https://www.fun-mooc.fr> du 1^{er} octobre au 12 décembre 2018.

2.2 Méthodologie de recherche et apport du stage

Nous avons privilégié l'approche mixte à savoir la recherche documentaire et l'entretien.

2.2.1 Recherche documentaire

La réalisation de cette étude a nécessité des lectures à caractère scientifique qui ont permis de cerner les termes clefs et d'avoir une meilleure compréhension de la problématique. Une recherche préalable a été menée grâce aux documents liés à notre thème que nous avons trouvés à la bibliothèque de l'Université Senghor à Alexandrie, à la Bibliotheca Alexandrina, à la Direction de la cinématographie (DCI) à Dakar, à la Société sénégalaise du droit d'auteur et des droits voisins (SODAV), au BBDA et à l'ENAM. Il s'agit d'ouvrages (sur le cinéma, les industries culturelles, le DPI, etc.), des thèses et mémoires, des rapports, des articles, etc. Nous avons pris le soin de constituer un fonds documentaire que nous avons répertoriés et lus. Nous avons ensuite établi des fiches de lectures pour chaque ouvrage et qui ont servi aux consultations ultérieures. Pour enrichir ce mémoire, nous avons consulté des bases de données et les sites Internet des organismes suivants : OMPI, CNC, FESPACO, SACEM, africultures, Inaglobal, INA, ADAMI, cairn.info, etc.

La recherche d'informations nous a conduit à participer aux colloques de la biennale de Dakar sur les thèmes relatifs au cinéma et les droits d'auteur. Enfin, nous avons suivi un cours en ligne (MOOC)¹⁵⁵ sur « *les fondamentaux du droit d'auteur* » proposé par l'Université Paris Sud pour compléter la documentation dont nous avons besoin pour la rédaction de ce mémoire.

2.2.2 Entrevues et enquêtes

Nous avons réalisé des enquêtes, des entretiens et des interviews auprès de personnes ressources¹⁵⁶ en présentiel et en ligne (courrier électronique, WhatsApp et Skype) au Sénégal, au Burkina Faso et à l'Université Senghor. Les entretiens ont été semi-directifs avec des questions ouvertes auxquelles nous avons été très attentif, pris des notes et des enregistrements sonores en vue d'enrichir nos analyses. En effet, Selon Pierre Mongeau, « *la méthode la plus courante et la plus appropriée à la majorité des cas est l'entrevue semi-dirigée, car elle permet d'aborder les thèmes et les questions spécifiques identifiés à partir de notre cadre théorique, tout en restant ouverte aux éléments imprévus qui pourraient être apportés par les personnes* »¹⁵⁷. Enfin, les données quantitatives illustrées dans ce mémoire sont issues de questionnaires administrés aux acteurs du cinéma et de l'audiovisuel.

2.2.3 Echantillon de l'étude

La population cible de cette étude est constituée par l'ensemble des professionnels du cinéma (scénaristes, artistes-interprètes/comédiens, réalisateurs, producteurs, exploitants de salles, techniciens, chaînes de télévisions, plateforme de diffusion) et du droit d'auteur. Au total, 50 cinéastes, 4 chaînes de télévisions et une plateforme de diffusion sur Internet ont répondu à nos questionnaires (Dakar et Ouagadougou). Par ailleurs nous avons échangé avec plus d'une trentaine d'artistes évoluant dans les différentes catégories (musique, livre) sur la contribution de la gestion collective à leur carrière professionnelle durant notre stage au BBDA. Les échanges ont aussi concerné les premiers responsables et personnels des structures en charge du cinéma (DCI, DGCA, FESPACO) et des sociétés

¹⁵⁵ CLOM en français : cours en ligne ouvert et massif.

¹⁵⁶ Voir annexe 13 : Grille des entretiens.

¹⁵⁷ Mongeau P., op. cit., 162 p.

de gestion collective (BBDA et SODAV). En outre, nous avons eu des entretiens avec certains professeurs à l'Université Senghor eu égard de leur intérêt pour notre sujet et de leur disponibilité.

2.2.4 Traitement des données

Nous avons classé les documents, informations et données récoltés durant notre enquête en fonction des sous thèmes de notre sujet de recherche : cinéma, industries culturelles, contrats et droits d'auteur. Une relecture (réécoute) minutieuse des fiches d'entretiens ont permis de retenir les informations pertinentes. Les questionnaires ont fait l'objet d'un dépouillement et d'une saisie. Le traitement de ces données a fourni les statistiques et les opinions qui ont enrichi cette recherche. Certaines données par contre, ont été fournies en l'état par les structures d'accueil. Enfin, nous avons utilisé les logiciels classiques (Word, Excel) pour l'analyse des données et la réalisation des graphiques.

2.2.5 Présentation des structures d'accueil et apport du stage.

Nous avons effectué deux stages successifs de trois mois au Sénégal (DCI) et au Burkina Faso (BBDA).

a) Le stage au Sénégal

Le stage à la DCI s'est déroulé du 02 mai au 1^{er} juin 2018 (01 mois). Le choix du Sénégal s'explique par le dynamisme de son cinéma et son rayonnement sur l'échiquier international¹⁵⁸. Ce stage nous a permis de prendre connaissance des textes, de rencontrer des professionnels du secteur et participer à des activités qui sans nul doute ont approfondi nos connaissances sur les métiers du cinéma. Enfin, nous avons séjourné trois jours durant à la SODAV pour une immersion dans l'univers du droit d'auteur et de la gestion collective au Sénégal.

Présentation de la DCI et bref aperçu du cinéma sénégalais.

La DCI est une direction générale du Ministère en charge de la culture au Sénégal. Elle a été créée par décret n°2000-947 du 09 novembre 2000 portant organisation du Ministère de la culture et de la communication. Elle est chargée de la conception, de l'élaboration et de la mise en œuvre de la politique de l'Etat Sénégalais en matière de cinéma et audiovisuelle. Elle comprend trois divisions et douze (12) bureaux. L'industrie du cinéma au Sénégal est assez bien structurée. La loi N°2002-18 du 15 avril 2002 portant règles d'organisation, d'exploitation et de promotion cinématographiques et audiovisuelles encadre la filière. Le pays dispose d'écoles de formation en cinéma (08) et d'une masse critique de techniciens dans les différents corps de métiers. La production nationale (une trentaine de films chaque année) y est abondante et le pays constitue une attraction (184 autorisations de tournage en 2017) pour les productions étrangères grâce à ses décors naturels (plages, sites monuments, paysages). Le Sénégal compte cent-cinq (105) maisons de productions cinématographiques, trois (3) distributeurs et cinq (5) salles de cinéma fonctionnelles parmi lesquelles certaines sont dotées d'écrans de projection numérique en 3D et 5D. Le pays dispose de plateformes numériques de diffusion que sont : Marodi TV¹⁵⁹, Africa TV, Mobiciné, Orange TV. Enfin onze (11) festivals de cinéma sont organisés à travers le pays dont les RECIDAK¹⁶⁰.

Au plan étatique, le Sénégal dispose d'une politique de développement du cinéma. L'Etat a créé par décret n° 2004-736 du 21 juin 2004 (fixe les modalités d'organisation et de fonctionnement dudit fonds) le Fonds de promotion de l'industrie cinématographique et audiovisuelle (FOPICA) doté de près de deux (02) milliards de FCFA pour soutenir toutes les activités liées au cinéma.

¹⁵⁸ Le Sénégal est double lauréat du FESPACO 2013 et 2015 avec successivement les films « Tey » et « Félicité » du réalisateur Alain Gomis.

¹⁵⁹ 655 000 abonnés sur YouTube et 450 000 utilisateurs de l'application mobile d'après le promoteur de la plateforme, M. Mass Ndour, entretien réalisé le 31/05/2018 à Dakar.

¹⁶⁰ Rencontres cinématographiques de Dakar qui a lieu chaque deux ans.

En dépit des contraintes liées à la formation et à la distribution, l'industrie du cinéma sénégalais émerge. L'Etat a prévu la création d'un Centre national du cinéma et l'élaboration d'un code du cinéma. Le projet de construction d'une cité du cinéma à Diamniadio¹⁶¹ est aussi en perspective. C'est un complexe qui abritera des studios de production, des laboratoires, des hôtels, des restaurants, des salles de cinéma, etc. D'après le directeur de la cinématographie¹⁶², cette cité sera construite avec l'aide de la coopération chinoise selon le modèle du partenariat public privé. Ces indicateurs nous permettent de conclure que le cinéma sénégalais est en plein essor. Il redonnera ses lettres de noblesse aux cinématographies africaines au Sud du Sahara sous réserve qu'Etat et acteurs maintiennent la dynamique. Le Sénégal s'est résolument engagé à construire une véritable industrie du cinéma.

b) Le stage au Burkina Faso

Le stage s'est déroulé du 10 juin au 11 août 2018 (02 mois) au BBDA. Le BBDA a été créé en 1985 par ordonnance n°83-016/CNR/PRES du 29 septembre 1983 portant protection du droit d'auteur¹⁶³. Il a le statut d'un Etablissement Public de l'Etat à caractère Professionnel (EPP) et placé sous la double tutelle du MCAT (technique) et du ministère en charge de l'économie et des finances (financière). C'est un organisme pluridisciplinaire investit par l'Etat pour gérer les droits dans les disciplines suivantes : musique enregistrée, cinéma et audiovisuel, littérature, chorégraphie, arts dramatiques et arts graphiques et plastiques. Les principales missions du BBDA consistent à protéger les œuvres de l'esprit, à défendre les intérêts moraux et matériels de ses membres et à protéger et sauvegarder le patrimoine culturel traditionnel appartenant au patrimoine national. Au BBDA nous avons pris connaissance de la législation sur le droit d'auteur au Burkina Faso. Nous avons obtenu des données statistiques qui permettent d'évaluer l'impact économique réel de la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins sur le développement de l'industrie du cinéma et sur le bien être des ayants droit des œuvres audiovisuelles.

En guise de conclusion, nous retenons que le choix méthodologique que nous avons fait concilie approche quantitative et qualitative. La recherche d'une rigueur scientifique nous a conduit à définir les concepts clefs de cette étude. L'analyse nous révèle que l'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration objet de droits, dont la mise en œuvre requiert la maîtrise de techniques contractuelles appropriées. Ce qui nous amène à nous interroger sur la contribution économique réelle des droits d'auteur au développement du cinéma dans un contexte de plus en plus numérique au Burkina Faso.

¹⁶¹ Projet de ville nouvelle et moderne pour désengorger la ville de Dakar initié en 2007.

¹⁶² Entretien réalisé avec M. Hugues Diaz, le 01/05/2018 à la DCI à Dakar.

¹⁶³ Mais le début effectif des activités du bureau a eu lieu en 1987.

3 Droits d’auteur et pratiques contractuelles au Burkina Faso : Quel apport économique pour l’industrie du cinéma et audiovisuelle ?

La création cinématographique et audiovisuelle, dès sa conception à son exploitation économique est régie par le droit de PLA. Quel est donc l’apport économique de la gestion de ces droits aux acteurs et à la filière ? A travers ce chapitre, nous appréhenderons également l’importance des contrats cinématographiques et audiovisuels dans le cycle de vie de l’œuvre audiovisuelle. Enfin, apparaît-il nécessaire d’appréhender le rôle que jouent ces droits dans le développement socio-économique et culturel du Burkina Faso. Telle est l’économie de ce présent chapitre, « *car la méconnaissance des règles peut être la cause d’un préjudice important* »¹⁶⁴.

3.1 Apport économique du droit d’auteur et des droits voisins à l’industrie du cinéma

3.1.1 L’œuvre audiovisuelle et ses ayants droit

Le législateur ne définit pas expressément l’œuvre de l’esprit. S’agit-il d’une lacune volontaire ou d’un transfert implicite d’une partie de son pouvoir normatif au juge, habilité à apprécier en cas de litige. Il s’est contenté de prescrire que seules font l’objet de protection, toutes les œuvres de l’esprit, quels qu’en soient le genre, la forme d’expression, le mérite, la nouveauté ou la destination. Le seul critère retenu est l’originalité, définit comme l’empreinte de la personnalité de l’auteur sur son œuvre. Encore faut-il que l’idée soit exprimée sur un support tangible, achevée ou non. La définition de l’œuvre est le fait de la jurisprudence et de la doctrine. Selon le lexique des termes juridique¹⁶⁵, une œuvre est un bien incorporel, objets de droits, qui n’a pas de réalité sensible mais qui tire son existence de la construction juridique. Elle a une valeur économique. Il faut donc distinguer la propriété incorporelle de l’objet matérielle (propriété corporelle) c’est-à-dire le support du film. L’objet physique (CD, Blu-ray, clé USB, etc.) est généralement remis au cessionnaire, exploitant ou au consommateur. Mais les transactions commerciales reposent sur les droits incorporels attachés à l’objet matériel. Les œuvres audiovisuelles dont le producteur est ressortissant du Burkina Faso ou a sa résidence ou son siège sont protégées par la loi (art.2 de la loi 032 portant PLA). Le lexique de la loi précitée définit l’œuvre audiovisuelle comme « *une œuvre qui consiste en une série d’images liées entre elles qui donnent une impression de mouvement, accompagnée ou non de sons, susceptible d’être visible, et, si elle est accompagnée de sons, susceptible d’être audible* ». Cette définition élude cependant une catégorie d’œuvres et divers modes de création. Ce sont les œuvres ci-après : les films d’adaptation ou de fiction pour le cinéma, les sitcoms ou soap opera, les feuilletons, les séries télévisées ou téléfilms, les documentaires, les émissions télévisées, la publicité, les vidéos clips, ou encore les retransmissions sportives, les téléachats, le multimédia et les jeux vidéo. La loi ne confère guère à toutes le statut d’œuvre de création. En effet, d’une part, seules les œuvres cinématographiques sont prises en considération dans cette classification. Il s’agit des œuvres de collaboration. D’autre part, certaines œuvres audiovisuelles telles que les émissions et journaux télévisés sont des œuvres collectives. La titularité des droits moraux et patrimoniaux appartient au seul producteur (art.28 de la loi 032 portant PLA). De notre point de vue, la définition de l’art. L.112-2 al.6 du CPI français semble plus complète. Elle englobe dans son champ « *les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d’images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles* ». Aux USA le copyright Act de 1976 (§101) définit les œuvres audiovisuelles comme « *des œuvres qui*

¹⁶⁴ Rossignol P., *Le droit d’auteur français et grec en matière d’audiovisuel et cinéma*, octobre 2004.

¹⁶⁵ Guillier R., Vincent J. et ss, *Lexique des termes juridiques*, Paris, 2003, p. 73.

consistent en une série d'images reliées, avec ou sans son, destinées à être montrées au moyen d'une machine tel qu'un projecteur ou un système électronique »¹⁶⁶.

La réalisation d'un film connaît la participation de plusieurs intervenants. Elle est le lieu de rencontre d'un triptyque de logiques et d'intérêts divers, parfois conflictuels et des échelles de valeurs différentes. D'abord les artistes (réalisateur, scénaristes, etc.) qui ont une vision et une combativité pour la réussite artistique de l'œuvre. Ensuite, les économistes que sont les producteurs. Ils ont pris un risque financier et travaillent à rentabiliser leurs investissements. Enfin, les gestionnaires de projets, eux, conçoivent la réalisation d'un film comme tout projet qui requiert une organisation et une gestion rigoureuse (assistant-réalisateur, régisseur, administrateur, etc.). Certains intervenants (techniciens) en dépit de leur rôle prépondérant dans la création de l'œuvre audiovisuelle ne bénéficient pas du statut d'auteur. C'est après avoir constaté cette logique que Howard S-B., (2006 ; p. 27) appréhende la création artistique comme une activité collective de coopération et de conventions possédant un caractère arbitraire et qui construit de la valeur.

Ainsi aux termes de l'art.33 de la loi 032 portant PLA (voir aussi art.L.113-7 du CPI) « *Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre. Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration : l'auteur du scénario ; l'auteur de l'adaptation ; l'auteur du texte parlé ; l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ; le réalisateur* ».

Lorsque l'œuvre (œuvre composite) dérive d'une œuvre ou d'un scénario préexistant aussi protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle¹⁶⁷(art.L.131-7 du CPI). Les coauteurs d'une œuvre de collaboration disposent d'un droit de communication au public, voire sur Internet sous réserve d'exceptions légales (article 21). Ils sont les premiers titulaires de l'œuvre et exercent leurs droits d'un commun accord. En cas de litige le juge statue. Ils jouissent de toutes les prérogatives pécuniaires consécutives à l'exploitation de leurs œuvres grâce à un contrat de cession de droits d'auteur.

La deuxième catégorie de propriétaires d'une œuvre audiovisuelle sont les titulaires de droits voisins. Cependant, seuls les auteurs peuvent exercer leurs droits moraux sur l'œuvre audiovisuelle achevée à la réalisation de laquelle ils ont participé (art.14 loi 032 portant PLA). Les droits patrimoniaux d'une œuvre de collaboration tombent dans le domaine public soixante-dix (70) ans après la mort du dernier auteur survivant (art.35 de la loi 032 portant PLA). Ce délai est fixé à 70 ans après la publication pour les œuvres collectives (art. 35) et de 70 ans après fixation pour les interprétations ou exécutions et les vidéogrammes (art. 85 de la loi 032 portant PLA).

3.1.2 L'industrie du cinéma et l'infrastructure des droits d'auteur

Un film est une propriété incorporelle à laquelle sont rattachés des droits¹⁶⁸. Leur exploitation permet de générer des revenus pour les auteurs. Cette exploitation se fait à travers la vente des droits de reproduction du film (copie privée), la commercialisation des supports (CD, DVD, Blu-ray, etc.), la diffusion sur les chaînes de télévisions (en clair ou payante) et des droits de visionnage par abonnement (VOD). Les droits d'auteur sont donc au cœur de l'économie du cinéma. Ils sont omniprésents durant la vie du film, du développement de l'idée à la production et à la distribution. Dès lors, comment sécurise-t-on l'exploitation économique de l'œuvre audiovisuelle grâce aux droits d'auteur ? Permettent-ils d'acquérir en amont assez de ressources pour financer les productions ?

¹⁶⁶ André R-B., *Droit d'auteur*, Paris, 2010, p. 798

¹⁶⁷ Cette position est confirmée par un arrêt récent de la Cour d'Appel de Paris, *CA Paris, Pôle 5 Ch. 2, 30/11/2018* dans l'affaire opposant la Société Civile des Auteurs de jeux (SAJE) contre la société Orange.

¹⁶⁸ Voir annexe 13 : Le cycle économique d'un film.

La mise en œuvre des droits d’auteur se fonde essentiellement sur les contrats (cf. ch3.III.3). Les rapports entre l’industrie du cinéma et les droits d’auteur sont caractérisés par deux types de contrats : le contrat de cession de droits d’auteur et le contrat de gestion collective. Ils permettent aux ayants droit de céder la propriété de leur création au producteur et/ou à l’organisme de gestion collective. Nous avons pu consulter quelques contrats de production et de coproduction au BBDA. Ceux-ci prévoient en général dans leurs dispositions un article intitulé « *droits d’auteur et copyrights/propriété élément de l’œuvre filmée* ». Cet article stipule que tous les auteurs cèdent leurs droits (adaptations, scénario, dialogues, musique de film, etc.) au producteur. Ils reçoivent en contrepartie une rémunération en fonction de la vente ou de l’exploitation du film (marché). Le législateur a prévu deux systèmes de rémunérations en cas de cession de droits d’auteur (art.44 de la loi 032 portant PLA). Celle proportionnelle à l’exploitation de l’œuvre et celle forfaitaire (cachet). La rémunération forfaitaire intervient lorsque les conditions de la rémunération proportionnelle ne sont pas applicables¹⁶⁹. Notre étude révèle que 90% des contrats signés par les acteurs (comédiens) ont été faits sur la base du forfait. Seuls 10% ont déclarés avoir déjà conclus des contrats sur la base de la rémunération proportionnelle. Cela témoigne d’une part du manque d’expertise locale pour déterminer les bases de calculs de la rémunération proportionnelle, pour contrôler son application et les conditions d’exploitations du film. D’autre part, la faiblesse de la législation et l’absence de contrôle de la part de l’Etat constituent des limites que les réalisateurs-producteurs exploitent et abusent de l’état de précarité des auteurs. Tous les comédiens (100%) que nous avons interrogés affirment avoir déjà reçu un paiement différé, tardif ou partiel de leur cachet voire pas du tout pour certains contrats. Au plan de la diffusion, le producteur ou le distributeur procède à un découpage du film en termes de droits (immatériel). Il le commercialise ensuite aux exploitants et diffuseurs en fonction des zones géographiques, des territoires (pays), de la durée et des modes d’exploitation.

Tableau 1: simulation de commercialisation des droits de diffusion d’un film burkinabè

| Modes Exploitation / Pays | Salle ciné | TV payante | TV gratuite | VOD-SVOD | Aérien | Vidéoclubs | CD-DVD-Blu-ray | Festival |
|---------------------------|------------|------------|-------------|----------|--------|------------|----------------|----------|
| Burkina Faso | X | | | | | X | X | X |
| Sénégal | X | | | | | | | |
| Zone Afrique (TV5) | | | X | | | | | |
| France (Air France) | | | | | X | | | X |
| USA (Netflix) | | | | X | | | | |
| Canal+ | | X | | | | | | |

Source : auteur

Le tableau ci-dessus illustre le choix et la stratégie de pénétration du marché par le distributeur afin de maximiser sa rentabilité. Pour le territoire burkinabè, il a cédé les droits d’exploitations aux salles de cinéma, vidéoclubs et la diffusion lors du FESPACO. Il autorise de même la reproduction (duplication) et la commercialisation de supports physiques (CD, DVD, etc.). Par conséquent, ce film ne pourra pas être vu sur les chaînes locales (payantes ou gratuites) ou sur Internet car aucun droit n’a été acquis dans cette perspective. Par contre, TV5 Afrique (chaîne en clair) a acquis les droits de diffusion. Le Burkina étant dans cette zone de couverture, les téléspectateurs pourraient y voir le film. Au Sénégal seuls les exploitants de salles ont le droit de diffuser le film. En France le film sera vu lors des festivals (Cannes) et dans les avions de Air-France. Aux USA, seul Netflix peut diffuser le film.

¹⁶⁹ Voir annexe 14 : Cas d’application de la rémunération proportionnelle des créateurs.

La maîtrise de ce mécanisme de découpage des droits d'exploitations du film permet au distributeur de diversifier les niches de marchés et d'augmenter les possibilités de rentabilisation. Mais le risque majeur pour le cinéma demeure sans nul doute le piratage des œuvres.

3.1.3 Les caractéristiques économiques de l'œuvre audiovisuelle.

Avant toutes transactions (avec les distributeurs ou les agrégateurs de contenu filmé), le producteur ou son successeur dans la gestion de la chaîne de titres doit s'assurer avoir acquis au préalable les autorisations nécessaires auprès des ayants droit. Il s'agit tout d'abord des droits de reproduction ou de fixation. Ensuite les propriétaires d'autres types de DPI (marques, tableaux, œuvres d'art, etc.) qui apparaissent dans le film. En tant qu'auteur créatif, la valeur économique et la sécurité de l'exploitation du film dépendent du respect et de la gestion rigoureuse de la documentation contractuelle (ou chaîne de titres). Sans elle, le film se désintègre et son exploitation devient impossible. Le produit filmique possède des singularités propres à la filière qui méritent d'être précisées : il s'agit d'un bien de prototype et d'expérience. Ensuite l'industrie du cinéma est caractérisée par des coûts de production élevés, non récupérables et des coûts de reproduction faibles (économie d'échelle). Enfin, les coûts de commercialisation des films sont très élevés¹⁷⁰.

Selon l'OMPI¹⁷¹, de nos jours, les coûts moyens de production des films varient entre 800 000 à 1,6 millions de dollars US à Hollywood et de 10 millions de dollars pour les majors. Une production latino-américaine coûtera entre 1 à 3 millions de dollars US. Au sein de l'UE ce coût est de 4,5 millions d'euros et 30 millions pour certains films de prestige. Le film nollywoodien à « bas coût » réalisé sur vidéo est relativement moins cher selon les standards internationaux. Il coûte entre 20 à 25 000 dollars US. Au Burkina Faso les budgets moyens des productions oscillent entre 5 et 100 000 000 millions de FCFA. De même en termes de commercialisation les films burkinabè souffrent d'une carence de promotion. Celle-ci est réalisée à travers des spots publicitaires, les affiches, les festivals ou les réseaux sociaux.

3.2 L'œuvre audiovisuelle : une constellation de source de financement.

Il est rare d'avoir un fonds unique de financement pour un film. A l'exception de certains riches Etats nordiques de l'Europe (subventions de films culturels) et des studios hollywoodiens qui financent à 100% leurs productions, la plupart des industries cinématographiques s'appuient sur un modèle mosaïque de financement des contenus audiovisuels. En diversifiant les sources de financement, le projet du film a toutes les chances d'aboutir. Ce modèle permet en outre aux investisseurs (partenaires) de minimiser les risques financiers par le partage au prorata des droits d'auteur et des droits d'exploitation. Plusieurs techniques sont couramment utilisées pour financer les productions grâce aux droits d'auteur :

Les capitaux privés : ils proviennent de firmes spécialisées dans le financement des films. Elles n'existent pas encore au Burkina Faso. Cela est dû aux risques liés à la rentabilité des films et la non maîtrise de la gestion de la chaîne des titres et des contrats de cessions de droits d'auteur par les acteurs. Notre étude révèle que la majeure partie des productions cinématographiques (100%) sont financées grâce aux subventions de l'Etat, aux fonds bilatéraux et multilatéraux de l'UE, OIF et du CNC français. Ces financements publics prennent souvent l'aspect de fonds privés. Ce sont des prêts assortis de taux d'intérêts et de délais de remboursement. Tel est le cas du Fonds de développement des industries culturelles et touristiques (FDCT) au Burkina. En 2017, le FDCT a octroyé 10 millions FCFA aux acteurs du cinéma au titre des avances sur recettes des films. En 2018 deux projets de films ont

¹⁷⁰ Voir annexe 15 : Les caractéristiques de l'œuvre cinématographique.

¹⁷¹ Comité du développement et de la propriété intellectuelle (CDIP) : *étude exploratoire sur le renforcement et le développement du secteur de l'audiovisuel au Burkina Faso et dans certains pays africains*, établie par MM. Bertrand Moullier et Benoit Muller, consultants de l'OMPI, 25/09/2013.

été financés en crédit ordinaire à raison de 50 millions de FCFA par projet et trois avances sur recettes à hauteur de 14 millions de FCFA¹⁷² soit un total de 114 millions de FCFA. En outre le Fonds de promotion culturel (FPC)¹⁷³ du BBDA soutient la création et la production d'œuvres cinématographiques.

Par ailleurs, la coproduction internationale permet de mutualiser les capitaux. Elles donnent aux films nationaux à court de liquidités des possibilités additionnelles de financement, de distribution et une visibilité à l'international. Les cinéastes burkinabè ont déjà coproduit des films avec la France ou la Côte d'Ivoire.

- **le financement par la dette** : Il est le fait d'institutions financières telles les banques. Elles exigent des garanties comme des Permis urbains d'habiter¹⁷⁴ (hypothèque après avis d'expert) dont ne disposent pas les producteurs. Pour Missa Hébié¹⁷⁵, les banques ont besoin de solides garanties et veulent être rassurées sur la rentabilité du projet. Il exhorte les jeunes réalisateurs à jouir d'une bonne assise financière (garantie) avant d'entamer la carrière de producteur. Pour Victor A. Ehe¹⁷⁶, les banques veulent bien financer les opérateurs culturels privés (OCP). Mais en plus du risque de non remboursement dont elles encourent, les OCP n'honorent pas leurs engagements d'où une crise de confiance. En effet, sous le Conseil National de la Révolution (CNR) dirigé par Thomas Sankara, l'Etat a créé le compte 30115, qui permettait aux cinéastes d'avaliser leurs projets et d'obtenir des prêts auprès des banques. Malheureusement, les fonds empruntés n'ont pas été remboursés par les cinéastes. En Europe et aux USA cependant, les banques investissent dans la production des films, mais en contrepartie, elles acquièrent une part des droits d'auteur. Ces transactions donnent lieu à un transfert temporaire de la propriété du négatif à la banque. Mais elles exigent le plus souvent l'amortissement de leurs investissements avant les participants au capital et autres investisseurs.

- **Participation/paiement différé** : les études (Sénégal et Burkina Faso) que nous avons menées dans le cadre de ce mémoire révèlent que près de 95% des comédiens et producteurs, 20% des réalisateurs ont déjà reçu des paiements différés. Selon leurs témoignages, ce sont plutôt des sacrifices qu'ils consentent afin de permettre la production du film. Les techniciens, eux par contre participent moins à ce modèle économique. Les prises de participation intéressent généralement les titulaires de droit d'auteur ou de droits voisins. Par ce mécanisme, ils deviennent codétenteurs de droits de propriété sur le film et sont rémunérés au prorata des modes d'exploitations (rémunération proportionnelle)¹⁷⁷. Mais ce mode de financement joue un rôle marginal dans le financement des productions au Burkina.

- **Le financement direct de l'Etat** : il s'explique par la volonté de certains Etats de créer une industrie locale à même de produire des films qui promeuvent la diversité des expressions culturelles. Il se traduit par des subventions, des dons, des crédits d'impôts (pratiqués notamment au Canada, au Brésil, en France, au Royaume-Uni, en Belgique, etc.)¹⁷⁸. On distingue dix types (10) d'interventions des pouvoirs publics dans le secteur des industries culturelles¹⁷⁹. Ces aides sont sélectives ou automatiques. Elles sont octroyées par des structures tels le CNC (France), le Fonds succès cinéma au Burkina ou le Fonds de promotion de l'industrie cinématographique et audiovisuelle (FOPICA) au Sénégal. En 2018 la présidence du Faso a doté les cinéastes (09 projets bénéficiaires) d'un fonds d'un

¹⁷² FDCT, données statistiques de 2018.

¹⁷³ Voir annexe 16 : financement des projets cinématographiques pour le FPC du BBDA.

¹⁷⁴ La valeur de la maison doit être supérieure au montant sollicité par le réalisateur.

¹⁷⁵ Réalisateur burkinabè des films Sita (2000), Commissariat de Tampy (2007) et le Fauteuil 2009. Il est décédé le 26 septembre 2018 à Ouagadougou. Rencontre BBDA-acteurs du cinéma le mercredi 11 juillet 2018 au BBDA.

¹⁷⁶ Directeur de la banque SIAB à Lomé, *l'opérateur culturel privé face aux institutions de financement*, cours de Master 2, Université Senghor à Alexandrie du 20 au 24 janvier 2019.

¹⁷⁷ Voir annexe 17 : Exemple de cession de droits d'auteur.

¹⁷⁸ Op.cit.

¹⁷⁹ Voir annexe 18 : Les 10 principales méthodes d'intervention des pouvoirs publics.

(01) milliard de FCFA pour la production de films. Ce modèle économique ne permet pas de structurer la filière au Burkina à cause de l'absence de contrôle, de rigueur dans la gestion des fonds de même que la prolifération de pratiques contractuelles douteuses qui ne mettent pas en évidence les droits d'auteur.

- **Parrainage et placement de produits** : ce mode de financement permet aux grandes marques d'associer leurs produits aux films en contrepartie d'une visibilité. Le succès de la marque Ford (voiture aux USA) ou de la franchise britannique James Bond (film) est basé sur ce modèle économique. Ce mécanisme de financement des films est inexistant au Burkina à cause de la non maîtrise des DPI.

- **Prévente de droits** : Elle est la plus importante parmi les différentes sources de financement. En effet, la prévente illustre le rôle stratégique que joue l'infrastructure des droits d'auteur dans la réalisation et la distribution des films. C'est le mécanisme par lequel un cinéaste reçoit d'un diffuseur (plateforme VOD, TV, etc.) la promesse d'acquiescer certains droits de distribution ou de diffusion du film avant qu'il ne soit achevé et livré¹⁸⁰. Le cinéaste peut en principe faire valoir ce contrat auprès d'autres partenaires (nantissement auprès des banques) pour l'obtention d'un prêt complémentaire. Très usité dans les grandes cinématographies, la prévente n'est pas développée au Burkina Faso. Seules quelques chaînes TV internationales préachètent (Canal+, TV5, CFI, A+, IROKO+, etc.)¹⁸¹ les productions burkinabè. Les chaînes locales n'achètent pas les droits de diffusion de films locaux. Notre étude montre que pour les chaînes confessionnelles (TV Maria, Impact TV), les contenus (films et documentaires) ne cadrent pas avec leurs lignes éditoriales. Elles acquiescent leurs programmes en partenariat avec d'autres chaînes étrangères (CFI, KTO, SIGNIS) qui ont déjà acquis tous les droits. Les chaînes commerciales (BF1) par contre diffusent quelques œuvres (séries et documentaires) burkinabè. Les droits sont acquis soit en partenariat avec d'autres chaînes ou par bartering¹⁸². Certains réalisateurs en quête de visibilité paient pour faire diffuser leurs films. La RTB de même utilise le système du bartering pour acquiescer certains programmes (téléromelas d'Amérique latine déjà amortis). Elle produit ou coproduit certaines séries qu'elle diffuse (série TV Affaires Publiques). Il existe enfin des chaînes TV thématiques au Burkina. Certaines ne diffusent que de l'information (Burkina Info) tandis que d'autres promeuvent uniquement de la musique (SMTV).

Les chaînes TV au Burkina sont financées par la publicité, les subventions de l'Etat et les reportages commandés ou facturés. Elles ne disposent pas assez de ressources pour acquiescer les droits de diffusion de films locaux, trop chers selon elles.

Ces outils de financement sont inopérants au Burkina à cause du faible degré de maturité des entreprises et de la fragilité du business model de la filière. Les acteurs (cinéastes, Etat, banques, OCP, diffuseurs) les maîtrisent très peu. Le recours aux bailleurs traditionnels (Etat, UE, CNC France, OIF, etc.) limite la culture d'entreprise de même que l'utilisation efficiente des outils qu'offrent les droits d'auteur (préventes, licences de distribution, préachats, etc.). Il en résulte un appauvrissement de la production nationale et la fragilisation d'une filière déjà vulnérable. Il apparaît périlleux d'estimer la contribution économique de l'usage de ces droits à l'économie du cinéma au Burkina Faso en termes chiffrés à cause de l'absence de données statistiques fiables. Les possibilités de spéculation sur ces avoirs créatifs ont pourtant fait leurs preuves dans certains pays¹⁸³. Mais quel poids économique réel occupent les industries du droit d'auteur à travers le monde ?

¹⁸⁰ CDIP, loci. cit.

¹⁸¹ Cf. Annexe 2.

¹⁸² Le concept est apparu aux États-Unis dans les années 1930. C'est un échange fréquent de marchandises qui permet à une télévision d'acquiescer d'une personne, le barter, des programmes télévisuels (feuilletons, match de football, etc.) en contre partie de la diffusion de spots publicitaires de celui-ci.

¹⁸³ Voir annexe 19 : Rôle des transactions de droits dans le financement du film – études de cas.

3.2.1 Poids économique et enjeux stratégiques des industries du droit d'auteur dans le monde.

❖ Les industries du droit d'auteur

L'OMPI¹⁸⁴ distingue quatre catégories d'industrie du droit d'auteur classées selon les critères suivants : processus et technique de production, caractéristiques des résultats obtenus, facteurs de production utilisés, utilisation des résultats obtenus et fonction ou objectif des transactions. Ces industries sont : les industries essentielles du droit d'auteur, les industries du droit d'auteur interdépendantes, les industries fondées partiellement sur le droit d'auteur et les industries complémentaires non spécialisées¹⁸⁵.

❖ Poids économique des industries du droit d'auteur

Très peu d'études se sont intéressées à l'analyse économique des droits d'auteur et leur apport à l'économie du cinéma au Burkina Faso. Les statistiques disponibles ne permettent pas d'appréhender la contribution effective de l'économie de la créativité et de l'innovation au développement économique, social et culturel du pays. Celles disponibles sont : « *l'étude diagnostic de PLA* » et le projet du « *Plan national de développement de la propriété intellectuelle du Burkina Faso* » (PNDPI) conçus sous l'égide de l'OMPI. En effet, le droit d'auteur a toujours été appréhendé du point de vue réglementaire en dehors de tout rapport avec les politiques publiques économiques. Des études menées par certains pays (Canada, USA) révèlent qu'elles réalisent des performances et prennent des parts importantes dans la création de la valeur ajoutée, l'emploi et le commerce extérieur. Selon la CISAC, en 2016 les OGC ont collecté 9,2 milliards d'euros (part Afrique=0,09M€) au titre des droits d'auteur dont 578 millions d'euros pour le cinéma et l'audiovisuel. Dans certains pays, elles contribuent plus que des industries classiques tels l'agriculture, l'automobile ou les services sociaux. Les données recueillies au BBDA révèlent qu'entre 2012 et 2017 la gestion collective a généré 473 044 747 FCFA au profit des ayants droit de l'industrie du cinéma et audiovisuelle.

3.2.2 Enjeux stratégiques et géopolitiques liés au DPI

Le monde contemporain est marqué par la prééminence des droits d'auteur et des DPI. En effet, ils constituent des enjeux stratégiques majeurs et jouent un rôle considérable dans les rapports entre Etats. Pour Benhamou F. & Farchy J. (2007, p.97)¹⁸⁶, « *au XIX^e siècle, c'est la position respective des nations sur le marché international des droits qui détermine leur stratégie* ». Le système du copyright a été l'un des éléments qui a permis la naissance du capitalisme moderne. Ces droits constituent de ce fait un instrument stratégique pour les Etats et les grandes multinationales pour assoir leur hégémonie économique et politique (Bettig, 1996)¹⁸⁷. En 1853, l'économiste américain Henry Carey (Sagot-Duvaurox, 2002)¹⁸⁸ voit dans le copyright un moyen d'offrir des débouchés aux pays dominants. Cela s'opère par le déploiement de leurs multinationales (Coca-Cola, Hollywood, Canal+, Orange, etc.) à travers le monde afin de bénéficier de la circulation mondiale des droits d'auteur. Le copyright a fait l'objet de batailles lors des négociations (Uruguay Round en 1994) des accords ADPIC de l'OMC entre la vision française du droit d'auteur et celle du copyright des USA (cf. chap.II). Elles prennent des allures de guerres commerciales et opposent de nos jours les américains (devenus les premiers défenseurs du copyright) aux chinois accusés de vols de DPI (technologie) des entreprises américaines.

Dans les secteurs culturels, ces stratégies se manifestent par la concentration de portefeuilles des droits par les multinationales culturelles. Ces groupes détiennent les droits sur la majeure partie de l'industrie de l'image, du son et de l'écrit. Dans le domaine du cinéma par exemple, leur stratégie consiste à l'acquisition et la gestion de catalogues des droits. C'est le cas de Netflix (Et tous les

¹⁸⁴ OMPI, *Guide pour l'évaluation de la contribution économique des industries du droit d'auteur*, 220 p.

¹⁸⁵ Voir annexe 20 : Les industries du droit d'auteur.

¹⁸⁶ Benhamou F. & Farchy J., *Droit d'auteur et copyright*, Paris, 2007, p.97

¹⁸⁷ Ibid., p.97

¹⁸⁸ Ibid., p.97

nouveaux entrants dans les secteurs culturels issus de l'informatique) dont le catalogue est fourni par des films provenant de productions du monde entier (Lionheart¹⁸⁹ de Nollywood en 2018). La stratégie de la multinationale consiste à l'enrichissement de son catalogue par l'acquisition d'un portefeuille important de droits d'auteur. Cet état de fait a des conséquences irrémédiables sur l'économie et les structures des cinémas des pays en développement. Il pose des problèmes de respect des règles de la concurrence et restreint le domaine public à l'échelle nationale et internationale. En effet, l'appropriation des portefeuilles de droits crée des situations d'oligopoles et rend les contenus inaccessibles pour les consommateurs des pays les moins avancés.

Au Burkina Faso, la non prise en compte des enjeux liés aux droits d'auteur dans les politiques publiques est néfaste pour l'économie du cinéma. L'absence de quotas d'importation et de diffusion de films contribue à désintégrer la filière. En effet, les quatre (04) chaînes TV qui ont renseigné nos questionnaires déclarent n'être astreintes ni à un quota d'achat ni à un quota de diffusion de films burkinabè. Aucune loi ne les contraint non plus à financer la filière (pas de taxe spéciale) ou à coproduire des films avec des maisons de productions locales. Cet état des choses a donné lieu à une concurrence déloyale au détriment des films locaux et une submersion massive des populations par des images étrangères. En outre, cette concurrence tue la production et les entreprises cinématographiques locales. Par ailleurs, les travailleurs du cinéma sont de plus en plus exposés à la précarité à cause du chômage, l'étroitesse du marché et la piraterie qui annihile leurs efforts de création.

Toutefois, les droits d'auteur revêtent un enjeu majeur pour le pays. En effet, capital du cinéma africain grâce au FESPACO, le Burkina a une obligation morale et stratégique de protéger ce fleuron industriel. Les pouvoirs publics en ont pris conscience. Ils ont sollicité l'appui de l'OMPI afin d'élaborer un projet de PNDPI. Ce projet met un accent particulier sur l'impérieuse nécessité de renforcer la gestion collective des droits d'auteur.

3.3 La gestion collective : un outil pour structurer l'industrie du cinéma et audiovisuelle

3.3.1 La gestion collective des droits d'auteur au Burkina Faso : cas du BBDA

Le droit d'auteur fait partie des leviers de développement économique, social et culturel au Burkina. A ce titre, les pouvoirs publics ainsi que les acteurs s'investissent afin d'ériger la gestion collective parmi les pôles de croissance. C'est un domaine de service public confié au BBDA dont la mission consiste à la défense des intérêts moraux et matériels des créateurs, à la protection des œuvres et du patrimoine traditionnel national¹⁹⁰.

Le BBDA gère de même les intérêts d'autres bureaux étrangers grâce aux accords de réciprocité¹⁹¹ prévus par la convention de Berne de 1886. Enfin le bureau est membre des organisations internationales suivantes : OAPI, OMPI, CISAC, IFFRO.

Mais en quoi consiste la gestion collective au BBDA du point de vue technique ?

Elle débute par l'œuvre de l'esprit (film sur CD ou clé USB) et sa déclaration à la Direction de la documentation générale (DDG). Au préalable l'auteur lui-même adhère aux statuts du BBDA (par un contrat type d'adhésion ou formulaire) en qualité de membre.

Pour un film, c'est au producteur d'en faire une déclaration préalable sine qua non aux déclarations subséquentes des créateurs artistiques. Il est requis de lui le dépôt du contrat de production et/ou de coproduction ainsi que la liste des acteurs ayant participé à la réalisation du film. Les comédiens sont astreints quant à eux au dépôt de leurs contrats de prestation (avec précision des rôles A, B ou C joués).

¹⁸⁹ Premier film africain dont les droits ont été acquis par Netflix (2018) pour être diffusé sur sa plateforme VOD.

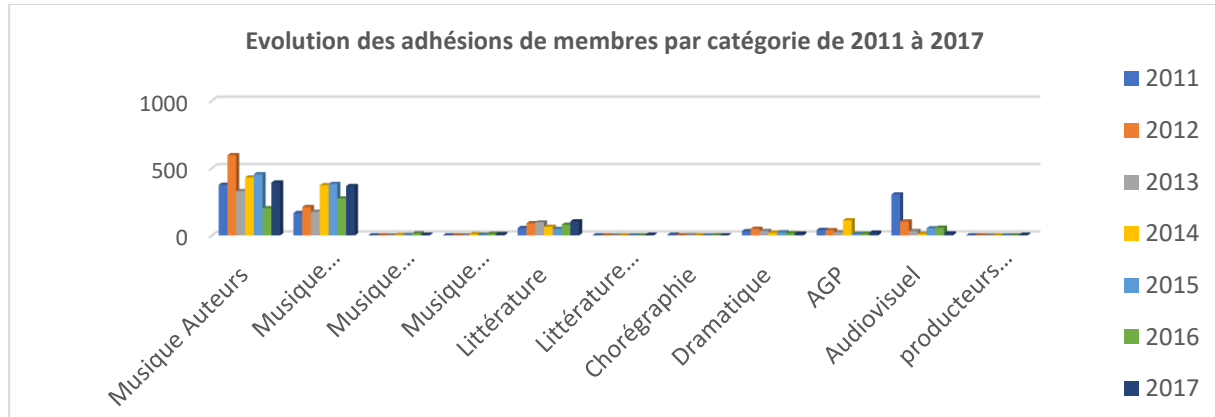
¹⁹⁰ Voir annexe 21 : Les missions du BBDA.

¹⁹¹ Le BBDA a signé 43 accords de représentation réciproque avec des sociétés sœurs situées sur les cinq (05) continents à travers le monde.

L'œuvre est ensuite enregistrée dans des logiciels conçus à cet effet. WIPOCOS¹⁹² pour les œuvres musicales, dramatiques et chorégraphiques et YENNAGA pour les œuvres audiovisuelles. A la suite de cette déclaration, la Commission technique d'identification des œuvres de PLA (CTIOLA) atteste de l'authenticité ou non de l'œuvre. Par ailleurs, afin de garantir la traçabilité et l'exploitation des œuvres à travers le monde, le bureau fait recours à des outils internationaux tels le CIS¹⁹³(IPI/WID/CIS-NET) mis à la disposition par la CISAC aux OGC membres.

Les adhésions de membres (9 795 en 2017) au BBDA sont illustrées dans le graphique ci-dessus¹⁹⁴.

Graphique 1: Adhésion des membres par catégories de 2002 à 2017 au BBDA



Source : données statistiques du BBDA

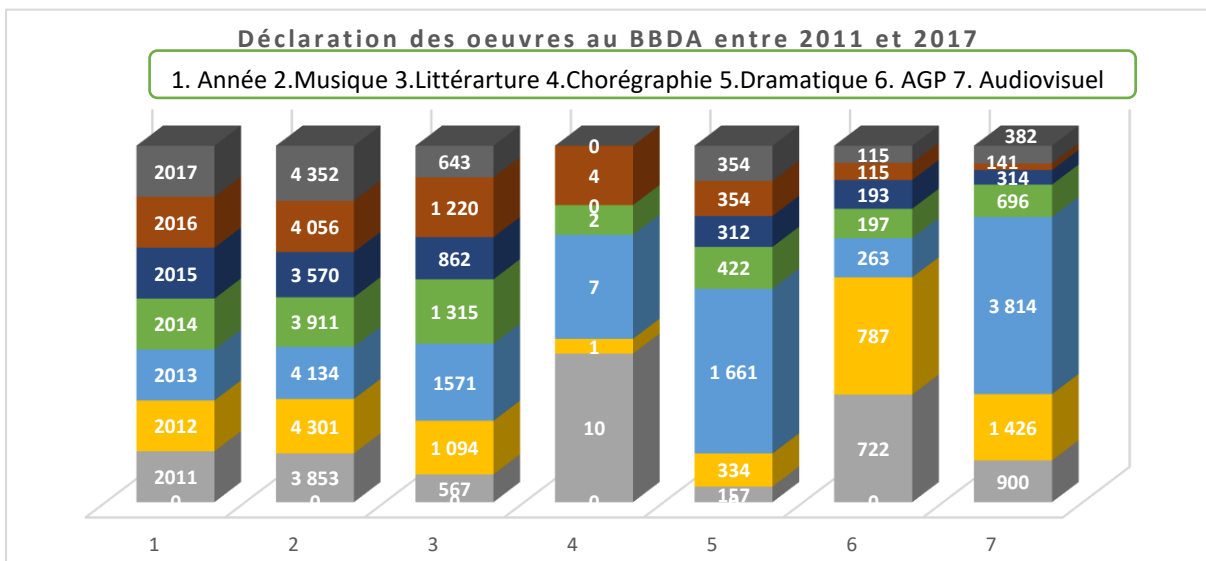
Durant l'année 2017, 573 acteurs du cinéma ont adhéré aux statuts du bureau contre 4 306 pour la musique enregistrée. Cette sous déclaration s'explique d'abord par l'absence de contrats de production et le refus (négligence) des réalisateurs-producteurs de déclarer leurs films. En effet, seuls huit producteurs possédaient la carte de membre du BBDA. Ensuite ce chiffre contraste avec les statistiques de la DGCA où l'on enregistre 142 maisons de productions qui disposent d'agrèments et de la carte professionnelle de producteurs (cf. chapitre I). Ce déficit est enfin lié à l'entrée en vigueur récente de la loi sur les droits voisins en 2011 qui s'applique aux auxiliaires de la création que sont les comédiens, producteurs et TV-radio.

C'est le même constat pour ce qui concerne les déclarations des œuvres audiovisuelles.

¹⁹² Logiciel conçu au départ par le BBDA et dont les droits ont été rachetés par l'OMPI et mis à disposition des autres sociétés de gestion collective.

¹⁹³ Common Information System ou système d'information commun. C'est une base de données internationale initiée par la CISAC en 1994 qui contient tous les répertoires des sociétés membres.

Graphique 2: déclaration des œuvres par catégories (de 2011 à 2017)



Source : auteur (Graphique établi à partir des données statistiques du BBDA)

A la suite des déclarations, le BBDA constitue son répertoire d'œuvres qu'il met à la disposition de ses usagers. Pour ce faire il procède comme suit :

Dans un premier temps des agents prospecteurs sont envoyés sur le terrain afin d'identifier les potentiels usagers du répertoire. Ils sont regroupés en gros, moyens et petits utilisateurs et font de l'exécution publique d'œuvres protégées (TV, cinéma, vidéo club, concerts, etc.).

En second lieu, le BBDA négocie la signature des contrats avec chaque utilisateur en contrepartie du paiement d'un montant forfaitaire. Cependant, l'état actuel de la culture du droit d'auteur ne permet pas au bureau de percevoir des redevances au prorata du chiffre d'affaire de l'utilisateur (chaines TV) comme il est d'usage dans les pays développés. En effet, ces derniers ne comprennent pas le bien-fondé de cette redevance qu'ils assimilent à tort à un impôt, une taxe ou autres patentes dû à l'Etat ou à ses démembrements.

L'avant-dernière phase du processus consiste au recouvrement volontaire ou forcé des redevances en vue de leurs répartitions aux créateurs. Le recouvrement est fait sur la base de prévisions de recettes établies par la Direction de l'exploitation et de la perception (DEP).

Le BBDA mène d'autres activités de visibilité et de promotion culturelle. Il s'agit de la Rentrée du droit d'auteur (RDA), BBDA WAKAT et la Nuit du droit d'auteur (NDA). En outre le bureau mène des actions d'aides sociales (FPCOS) en faveur de ses membres en situation de précarité (Fonds d'aides au membres âgés AMA). Il participe par ailleurs à tous les événements nationaux à caractère culturel. Enfin le BBDA a conclu des partenariats avec des structures privées et publiques en vue de développer de bonnes pratiques en matière de droits d'auteur. Il s'agit de la société de téléphonie Orange pour le recouvrement électronique (Orange Money) des redevances et de Coris Bank International (CBI) pour la bancarisation des droits et la facilitation de leur paiement aux ayants droit. Mais le partenariat avec la douane¹⁹⁵ paraît le plus crucial car elle permet à celle-ci de mobiliser les recettes au titre de la copie privée (RCP).

¹⁹⁵ La conclusion du protocole d'accord entre ces deux institutions étatiques a eu lieu en 2003. Un comité composé des membres des deux directions se réunissent chaque trimestre appelées « sessions BBDA-Douanes ». Ces rencontres ont pour but de permettre aux protagonistes d'être au même niveau d'informations afin d'étudier les possibilités d'amélioration progressive des recettes.

3.3.2 Des retombées économiques pour les acteurs.

Le BBDA est alimenté par trois principales sources de revenus¹⁹⁶ : les redevances payées par les usagers¹⁹⁷, les recettes perçues au titre de la copie privée (RCP-RRO)¹⁹⁸ et les droits étrangers¹⁹⁹.

Une fois les ressources collectées, elles sont réparties²⁰⁰ aux titulaires de droit d'auteur et de droits voisins après une déduction des prélèvements statutaires (30%). La répartition est la dernière étape dans le processus de la gestion collective. C'est une activité importante du bureau parce qu'elle consiste à une distribution de sommes d'argent. Chaque auteur perçoit ses droits seulement sur la base de la fréquence d'exploitation de ses œuvres. En fonction de la catégorie des droits répartis il est ouvert trois (03) sessions de paiements durant l'année : février, mai et septembre²⁰¹.

Nul doute que la gestion collective génère des recettes et constitue une source de revenus pour les créateurs. Pour le Président du conseil d'administration (PCA) de la CISAC Eric Baptiste, « Ces dernières années, un grand nombre de nouvelles sociétés sont nées surtout dans le répertoire audiovisuel qui réserve encore un beau potentiel de croissance aux organisations de gestion collective. Si les collectes tendent à marquer le pas dans les pays dotés de sociétés établies de longue date, ces nouvelles sociétés généreront la majeure partie de la croissance mondiale dans les années à venir, pour le plus grand profit des créateurs »²⁰². L'augmentation des droits collectés au titre des entreprises du cinéma a atteint 31,5% contre 18,1% pour la musique entre 2012 et 2016²⁰³. Toutefois les sommes collectées et réparties aux réalisateurs, producteurs et comédiens restent dérisoires au Burkina Faso. La moyenne annuelle des droits répartis dans cette catégorie est de 80 millions de FCFA. Les témoignages recueillis auprès des acteurs du cinéma révèlent que la plupart n'ont pas encore perçus de droits d'auteur en dépit de l'exploitation de leurs œuvres. Pour ceux qui en ont déjà bénéficié, les gains sont compris entre 8 000 FCFA (12 euros) et 280 000 FCFA (427 euros). Leur quantum ne permet pas de réinvestir ces ressources ni dans la formation (création artistique) ni dans la production de films. Elles servent à de menus dépenses et à subvenir aux besoins familiaux.

Les acteurs du cinéma à l'instar des autres travailleurs culturels tirent l'essentiel de leurs revenus des contrats de cession de droits ou de licences d'exploitation. Au titre de ces contrats, ils perçoivent des cachets (honoraires) pour la mise en scène (réalisateurs), les interprétions ou exécutions dans les films, spots publicitaires ou clips vidéo. Les montants varient de 5 000 à 2 000 000 FCFA par contrat. Mais le défaut d'inscription des contrats au RPCA, d'un barème de paiement et d'une convention collective ne permettent pas de disposer de données fiables en la matière. En France l'existence de la Convention collective nationale de la production cinématographique (depuis le 1er août 2017) a permis la fixation d'un salaire minimum garanti²⁰⁴ pour les acteurs. En effet, dans les pays développés, les droits perçus

¹⁹⁶ Le bureau jouit d'une totale autonomie financière, elle ne reçoit aucune subvention de la part de l'Etat en dehors des redevances liées aux exploitations des œuvres faites par celui-ci et ses démembrements (25 000 000 FCFA par an).

¹⁹⁷ Son montant a été de l'ordre de 561 671 625 en 2017 sur un portefeuille client de 66 gros utilisateurs, 378 utilisateurs moyens et de 7 069 petits utilisateurs.

¹⁹⁸ 676 197 691 au titre de l'année 2017. En 2018, sur une prévision de 700 000 000, la douane avait déjà recouvré 800 000 000 de FCFA au troisième trimestre et projetait recouvrer en tout 900 000 000 de FCFA pour l'année.

¹⁹⁹ Ce sont les droits collectés par les sociétés de gestion (OGC) avec lesquels le BBDA a signé un accord de réciprocité 14 281 760 en 2017.

²⁰⁰ Elle tire son fondement de l'arrêté n°01-54/MAC/SG/BBDA du 20 mars 2001 portant règlement de répartition des droits au Burkina Faso.

²⁰¹ Voir annexe 25 : Les cessions de paiements des droits d'auteur au BBDA.

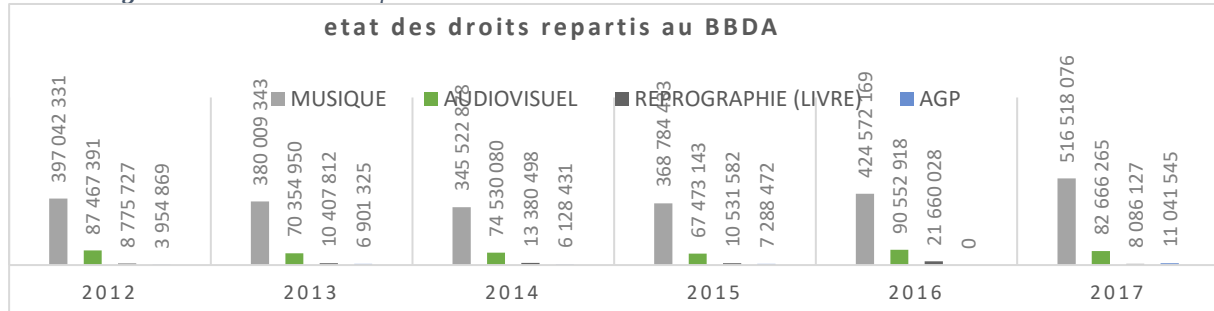
²⁰² CISAC, rapport sur les collectes mondiales 2017 données de 2016.

²⁰³ Ibid., p. 8

²⁰⁴ <https://spiac-cgt.org/salaires-conventions-collectives/salaires/salaires-cinema/> consulté le 03/01/2019. Il s'agit du site du Syndicat des Professionnels des Industries de l'Audiovisuel et du cinéma (SPIAC) à 16h 30mn

au titre de la gestion collective et des contrats de cession de droits d'auteur sont des ressources importantes permettant aux créateurs de vivre décemment et d'investir dans des projets de formations, de création ou dans d'autres secteurs d'activités génératrices de revenus. Ceux-ci font carrière dans leur corps de métier et sont des modèles de réussite sociale et professionnelle. Au Burkina Faso, la majeure partie des créateurs finissent leur carrière dans la précarité au point où le statut d'artiste ne suscite ni émulation ni admiration. Être auteur (créateur) paraît un métier ingrat qui « *ne nourrit pas son homme* » au pays des hommes intègres.

Figure 1 : Etat des droits répartis



source : auteur à partir des données primaires du BBDA

Les facteurs ci-après pourraient justifier les limites de la gestion collective au Burkina Faso :

- L'absence de politiques publiques en termes de protection de la PLA et de la DPI en générale ;
- Les limites des textes en vigueur sur les droits d'auteur et surtout leur inapplicabilité ;
- Le refus de déclaration des œuvres suite à de mauvaises pratiques contractuelles ;
- La baisse de la créativité et de la production, tant en quantité qu'en qualité ;
- L'absence d'un réseau local de distribution et d'exploitation des œuvres ; la frilosité des chaînes locales et internationales à acquérir les droits de diffusion de films burkinabè ;
- Le transfert de la valeur sur le marché en ligne avec l'avènement d'Internet. Les ressources (potentiel marché) existent certes, mais elles profitent aux services en lignes, aux multinationales des secteurs culturels et non aux acteurs locaux ;
- La faiblesse de la culture du droit d'auteur ;
- L'expansion de la piraterie.

3.3.3 Créativité et développement socio-économique et culturel du Burkina Faso : enjeux.

Le but des DPI est de protéger les créateurs et leurs œuvres. Il s'agit en l'occurrence des produits de la créativité de l'homme liés à sa capacité d'invention et d'innovation considérés comme sa propriété. A cet effet, l'art. 545 du code civil²⁰⁵ prescrit que « *Nul ne peut être contraint de céder sa propriété, si ce n'est pour cause d'utilité publique, et moyennant une juste et préalable indemnité* ». Le législateur dans le but de promouvoir la créativité a prévu dans ses dispositions, une obligation de rémunérer le créateur conformément aux barèmes préétablis. D'après Levêque F. & Ménière Y., (2003 ; p.7) « *pour l'économiste, le droit de la propriété intellectuelle répond à deux impératifs : inciter à l'innovation et faciliter les échanges* »²⁰⁶.

Pour un pays en voie de développement, il est impérieux de protéger la créativité grâce au droit d'auteur afin de contribuer à l'essor social, culturel et économique pour les raisons ci-après :

²⁰⁵ Code civil français de 1804 applicable au Burkina Faso

²⁰⁶ Levêque F. & Ménière Y., *Economie de la propriété intellectuelle*, Paris, 2003, p. 7

D’abord, du point de vue social, la valorisation de la créativité permet d’accroître le capital social. Il est appréhendé par Robert Putnam²⁰⁷ comme l’ensemble des « *caractéristiques de l’organisation sociale comme les réseaux, les normes et la confiance, qui facilitent la coordination et la coopération pour un bénéfice mutuel* ». La créativité permet de booster les capacités d’entreprise et d’innovation des citoyens. Une étude menée par l’UNESCO révèle que le coefficient d’auto détermination au Burkina Faso est de 0.49²⁰⁸. Celui de la confiance interpersonnelle et envers les autres cultures est de 0.89. Cette dimension s’intéresse aux pratiques, valeurs et attitudes culturelles qui permettent l’inclusion, la coopération et l’autonomisation des individus et des communautés tout en orientant leurs actions. La créativité permet de ce fait, de renforcer les liens sociaux et constitue le référentiel des valeurs de la société burkinabè. Le cinéma est un instrument de cohésion sociale grâce à sa capacité à fédérer les imaginaires des composantes de la société. Pour Thomas Sankara²⁰⁹, le cinéma doit « *dire la vérité 24 fois par seconde* »²¹⁰. Le cinéma burkinabè crée un sentiment d’appartenance sociale entre les individus. La cohésion est une valeur sociale commune aux arts, « *le versant social oscillera en permanence entre la volonté de rendre les individus acteurs de leur propre destin et celle de s’associer les uns aux autres à travers des valeurs qu’ils partageront en commun* »²¹¹. En tant que média de masse et médium, le cinéma ne doit-il pas inciter à plus de créativité ?

Ensuite au plan culturel, beaucoup de nations ont fondé leur développement économique et social sur des valeurs culturelles intrinsèques. C’est le cas des USA avec le rêve américain ou « *l’American way of life* » ou le Japon dont la culture a pour assise des valeurs comme le travail, le respect, la discipline ou le courage. Certains pays comme la Chine (23% par an), la Corée du Sud ou l’Inde investissent massivement dans les talents créatifs. Ils visent le développement économique, mais surtout appréhendent la culture comme moyen de rayonnement international : le « *soft power* » ou « *puissance douce* ». Le Burkina Faso regorge d’un riche patrimoine culturel immatériel qui constitue une source inépuisable pour la créativité. La protection de la créativité grâce au droit d’auteur permettra de valoriser ces différentes expressions conformément à la convention de l’UNESCO²¹². Elle permettra au pays de trouver son propre modèle de développement grâce à la créativité des intellectuels et des artistes, inspirée par les valeurs sociales d’intégrité, de courage et travail.

Enfin, du point de vue économique deux indicateurs permettent de mesurer l’impact de la créativité au plan culturel. D’abord, la création de richesses par sa conversion en un résultat économique concret et mesurable. Ainsi, l’investissement dans les secteurs culturels crée de la valeur ajoutée et contribue à la croissance (PIB) des pays. Au Nigéria en 2017 Nollywood a généré 5 milliards de dollars²¹³. Au Burkina Faso, l’apport économique direct du cinéma et l’audiovisuel a été estimé à 3,402 milliards de francs CFA en 2012²¹⁴. Durant la même période le BBDA a réparti 618 312 013 millions de FCFA à 26 424 auteurs²¹⁵ membres de son répertoire.

²⁰⁷ Cité par Pflieger S., *la culture : de la diffusion d’un modèle élitiste au levier d’un développement soutenable*, Université Paris Descartes, GEPECS, p. 6-7

²⁰⁸ Ce coefficient est mesuré sur une échelle de 0 à 1.

²⁰⁹ Homme d’Etat burkinabè anti-impérialiste, panafricaniste et tiers-mondiste. Porté au pouvoir par une révolution démocratique et populaire en 1983 il est mort assassiné le 15 octobre 1987. Il est considéré comme le président le plus progressiste et intègre de l’histoire du Burkina Faso.

²¹⁰ Barlet O., *Les cinémas d’Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*, 2012, p.60

²¹¹ Greffe X., *Artistes et marches au miroir de l’économie*, 2002, p.24

²¹² Convention de l’UNESCO de 2005 sur la promotion et la valorisation des expressions des diversités culturelles.

²¹³ Un article de Catherine Jewell, Division des communications, OMPI, *comment le Malawi encourage la créativité*, Juin 2017 ; OMPI Magazine.

²¹⁴ Ouédraogo J-G., *La promotion culturelle dans les communes urbaines du Burkina Faso, facteur de développement local : cas de Kombissiri*, Ouagadougou 2010 in mémoire Makaïza DAO, p.22

²¹⁵ BBDA, rapport annuel de 2017.

Le second indicateur est la création d'emplois. Dans un pays où le taux de chômage est de 40,1%²¹⁶, la valorisation de la créativité dans le secteur du cinéma contribue à la création d'emplois. En 2012, 5 264 personnes avaient un emploi dans le cinéma, la radio, la télévision et le numérique, soit 3,3%²¹⁷ de la population active occupée. Ce secteur pourrait créer 10 000²¹⁸ emplois par an. L'investissement dans la créativité cinématographique permet d'édifier des infrastructures et contribue à rendre attractives les villes, villages et quartiers périphériques du pays.

La culture comme vecteur de créativité, d'innovation et de croissance permet de changer les sentiers de croissance. Sa prise en compte est plus qu'impérieux dans une économie orientée de plus en plus vers les savoirs, les connaissances et l'informations. Face à la culture de la gratuité imposée par le numérique, il est nécessaire de moderniser les droits d'auteur afin d'éviter l'appauvrissement de la création.

Au Burkina Faso, la méconnaissance des DPI par les politiques justifie l'absence de politiques de développement dans les secteurs créatifs. Pour mieux tirer profit des dividendes de la créativité, l'investissement culturel doit prendre en considération les déterminants suivants :

- **l'accessibilité géographique** : l'Etat doit concevoir comme l'affirme André Malraux « *une politique de maillage culturel du territoire* ». Elle permet aux créateurs et au public de disposer d'infrastructures de création et de récréation dans leur environnement immédiat. Ce sont des salles de cinéma, de multiplex, des villes intelligentes ou « *smart cities* » dédiées au cinéma et aux technologies.

- **Ensuite l'accessibilité des produits de la création par le prix** : il est de notoriété publique que la distribution est le maillon faible de l'industrie du cinéma au Burkina. Le développement d'un circuit de distribution local et rural permettra de rendre les films accessibles et à moindre coût surtout pour les populations rurales (80%). Cela permettrait de contenir la piraterie tout en accroissant l'intérêt et les incitations à la création.

- **Enfin il est crucial d'accroître le capital culturel** des populations par une éducation artistique et une professionnalisation des acteurs (scénaristes, réalisateurs, etc.). Des actions de médiation culturelle sont nécessaires surtout à l'endroit des plus jeunes.

L'innovation est un élément clé du développement économique et de la compétitivité des entreprises d'un pays. Pour Joseph Schumpeter elle en est la source, l'évolution étant matérialisée par des cycles. Pour lui, l'entrepreneur se trouve au centre de l'innovation parce qu'il est mû par la recherche du profit. De nos jours, la richesse des nations se trouve davantage dans la création, l'innovation et le marketing. La protection juridique des créations apparaît comme une condition essentielle de la pérennité des entreprises audiovisuelles. Le Burkina Faso s'inscrit dans cette dynamique à travers l'élaboration du PNDPI afin de sécuriser l'investissement culturel et permettre aux créateurs de recevoir une juste rétribution de leurs efforts créatifs.

3.3.4 Limites de la gestion collective par le BBDA

La gestion collective est un moyen aux côtés de la gestion individuelle de collecte de ressources pour les créateurs lorsque leurs œuvres sont exploitées. Toutefois elle comporte des limites d'ordre internes et externes au BBDA.

En ce qui concerne les limites internes, elles sont d'abord d'ordre statutaires. En effet, l'établissement fonctionne sur la base des règles de la comptabilité privée en lieu et place de celle publique. Cela crée des dysfonctionnements et rend difficile les rapports avec le ministère en charge des finances. En outre

²¹⁶ Données de l'Institut national de la statistique et de la démographie (INSD) de 2016.

²¹⁷ MCT, « *Etude sur les impacts du secteur de la culture sur le développement social et économique du Burkina Faso* », 2012, p.121

²¹⁸ D'après nos estimations ressorties des enquêtes auprès des maisons de productions au Burkina Faso. Elles emploient environ 7 permanents et une moyenne de 70 personnes lors de chaque tournage.

le bureau manque de ressources humaines qualifiées. Enfin il ne dispose ni de la logistique (moyens rudimentaires) ni de moyens techniques (technologie de surveillance des exploitations) de contrôle des relevés de programmes (surtout sur les plateformes numériques). Le BBDA souffre d'un faible maillage du territoire national²¹⁹.

Le bureau connaît aussi des limites exogènes. Il s'agit d'abord de la faible culture de droit d'auteur, l'absence de politiques publiques et la non prise en compte du numérique. Les sommes perçues sont de ce fait loin de refléter le potentiel existant. Aussi certains artistes locaux préfèrent déclarer leurs œuvres à la SACEM, l'ADAMI, la SACD, etc. Il en résulte une perte de contrôle et de ressources pour le bureau de même qu'un manque à gagner pour le fisc. Pour Ali Bathily directeur de la SODAV, « *il faut plaider pour que les artistes africains reviennent au bercail* »²²⁰. Il invite les auteurs à un sursaut patriotique en matière de gestion collective. En outre la non maîtrise par la douane des paramètres de perception au titre de la RCP-RRO compromet la stabilité budgétaire du bureau à cause des fluctuations récurrentes des montants recouverts d'une année à l'autre.

Par ailleurs la concurrence déloyale imposée par les majors américains et les multinationales françaises, la non diffusion des films burkinabè et le non-paiement de redevances par les chaînes TV locales réduisent considérablement le quantum des droits répartis aux créateurs audiovisuelles.

Enfin l'absence de contrat avec les géants d'Internet (GAFAM), les FAI et les sociétés de télécommunications ne permettent pas à l'OGC de percevoir des redevances à travers les nouveaux modes d'exploitations.

3.4 Pratiques contractuelles dans la filière cinéma et audiovisuelle au Burkina Faso

3.4.1 Les contrats : droit commun et cessions de droits d'auteur en matière de PLA

D'après la théorie générale des contrats, le contrat est un acte juridique, c'est-à-dire une manifestation de la volonté destinée à produire des effets de droits²²¹. L'art. 1101 du code civil burkinabè le définit comme « *une convention par laquelle une ou plusieurs personnes s'obligent, envers une ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose* ». Quatre conditions sont essentielles pour sa validité : « *le consentement de la partie qui s'oblige, sa capacité de contracter, un objet certain qui forme la matière de l'engagement et une cause licite dans l'obligation* »²²². Appréhendé comme la loi des parties, le contrat doit être exécuté de bonne foi par les cocontractants. Au nom du principe de la liberté contractuelle, les parties peuvent conclure plusieurs types de contrats en fonction des intérêts en jeu. Elles sont toutefois astreintes au respect des exceptions légales et d'ordre public (sécurité ; bonnes mœurs). Les obligations contractuelles s'éteignent par la nullité, rescision, prescription, compensation, novation, etc. (art. 1234 du code civil) et se modifient par consentement mutuel des parties.

Les contrats d'exploitation des droits de la PLA ne dérogent pas au droit commun des contrats, c'est-à-dire que les dispositions du code civil leur sont applicables.

Afin de produire les effets juridiques escomptés, les contrats en matière de PLA obéissent aux principes généraux suivants : le formalisme (écrit), les mentions obligatoires, l'interdiction de la cession globale des œuvres futures, la prévision d'une rémunération proportionnelle, la garantie de paiement et l'inaliénabilité du droit moral et de ses attributs.

²¹⁹ Les services de recouvrement sont concentrés entre Ouagadougou et Bobo-Dioulasso.

²²⁰ Entretien réalisé le 16 mai 2018 à la SODAV à Dakar au Sénégal.

²²¹ Sawadogo F-M., *Théorie générale des contrats*, cours de Master 2 en droit privé fondamental, Université Saint Thomas d'Aquin, 2013, p. 105.

²²² Art. 1108 du code civil burkinabè.

3.4.2 Les contrats de cessions de droits d'auteur en matière de PLA

La réalisation et l'exploitation d'une œuvre audiovisuelle requiert la conclusion de contrats à défaut desquels sa sécurité juridique serait compromise. Hormis la phase d'idéation du projet du film, l'expression de l'idée (protection du scénario), la production (cession des droits)²²³ et la communication au public (acquisition des droits de diffusion) de l'œuvre nécessitent impérativement des contrats dont les principaux sont :

- **Le contrat d'édition** : c'est le premier contrat de la chaîne des droits que le producteur doit conclure. Il s'agit pour l'auteur ou ses ayants droit d'autoriser un éditeur de fabriquer ou de faire fabriquer l'œuvre en un nombre d'exemplaires pour la diffusion. Pour les contrats de cession portant adaptation audiovisuelle, l'objet du contrat doit être écrit sur un document distinct du contrat relatif à l'édition proprement dite de l'œuvre imprimée (art.48 al.3 de la loi 032 portant PLA).

- **Le contrat de représentation** : c'est le contrat par lequel un entrepreneur de spectacle²²⁴ assure à un auteur la représentation de son œuvre en contrepartie d'une rémunération. Ces contrats prévoient généralement deux sources de rémunération pour l'auteur. Le cachet pour la prestation et les droits de séances occasionnelles collectés par le BBDA et réparti à l'ensemble des auteurs ayant contribué à la création de l'œuvre. La seconde source de rémunération est due en vertu d'un contrat de représentation générale. Il est défini par l'article 43.2 de l'annexe VII et l'article L132-18 al.1 du CPI français en substance : « *Est dit contrat général de représentation le contrat par lequel un organisme professionnel d'auteurs confère à un entrepreneur de spectacles la faculté de représenter, pendant la durée du contrat, les œuvres actuelles ou futures, constituant le répertoire dudit organisme aux conditions déterminées par l'auteur ou ses ayants droit* ».

- **Le contrat de production ou de réalisation audiovisuelle** : Il appartient au producteur de s'assurer qu'il a acquis tous les droits d'auteur sur l'œuvre lui garantissant une exploitation paisible.

C'est le contrat conclu d'une part entre le producteur de l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle et d'autre part les ayants droit (pluralité d'auteurs). Il porte sur la cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle (art.59 loi 032 portant PLA). Les droits cédés sont de deux catégories : cession pour une adaptation cinématographique (adapter un scénario ou un livre pour l'intégrer dans un film) et cession des droits pour les exploitations cinématographiques et télévisuelles (secondaires ou dérivées). D'une part, ce contrat accorde au producteur un droit de reproduction, c'est-à-dire le droit de réaliser le film, de l'enregistrer selon tous procédés techniques sur supports analogique ou numérique et d'établir autant de copies à partir de la version définitive (ou copie zéro). D'autre part, il lui accorde le droit d'exploiter le film par tous procédés audiovisuels connus ou encore inconnus à ce jour (salles, télédiffusion, satellite, Internet, etc.). La même disposition exclue toutefois de ce contrat, les droits des compositions musicales avec ou sans paroles, les droits graphiques et théâtraux sur l'œuvre. La rémunération des auteurs est due en fonction des modes d'exploitations. En effet, l'art. 60 prescrit que « *lorsque le public paie un prix pour recevoir communication d'une œuvre audiovisuelle déterminée et individualisable, la rémunération est proportionnelle à ce prix, compte tenu des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant. Elle est versée aux auteurs par le producteur* ». Enfin, le législateur oblige le producteur à fournir chaque année aux ayants droit un état des recettes selon les modes d'exploitation.

²²³ Le principe essentiel à retenir est le suivant : tout droit d'exploitation de l'œuvre (par exemple : le scénario, la mise en scène) qui n'est pas expressément cédé par l'auteur au producteur reste la propriété exclusive de l'auteur. Art. L 131 du CPI français.

²²⁴ Il s'agit de la personne physique ou morale qui de manière habituelle ou occasionnelle, exécute ou fait exécuter, représente ou fait représenter des œuvres. Son exercice au Burkina Faso est subordonné par la possession d'une « *licence d'entrepreneur de spectacle* ».

Il existe en aval d'autres types de contrats qui caractérisent le cycle de vie de l'œuvre audiovisuelle achevée. Ce sont les contrats de distribution, de diffusion, de vente de produits dérivés du film, etc. Au regard des préjudices qu'il encourt en cas de contestation ou de revendication d'un auteur sur l'œuvre, il est recommandé au producteur de prévoir une « *clause de préférence* »²²⁵.

3.4.3 *Pratiques et usages contractuels au Burkina Faso*

Le défaut de contrats de cessions de droits d'auteur rend inopérant l'exploitation de l'œuvre. Les investisseurs sont réticents quant au financement de telles productions. La problématique de la signature des contrats dans le secteur du cinéma s'est toujours posée avec acuité au Burkina. En effet, la plupart des travailleurs culturels ne bénéficient pas de contrats. On distingue d'ailleurs deux types de travailleurs intermittents dans la filière. D'abord la catégorie des titulaires du droit d'auteur et droits voisins. Ces derniers exigent toujours la signature en amont de contrats de cessions de droits qui leur permettent de déclarer leurs prestations au BBDA afin de bénéficier en aval des droits d'auteur et des droits voisins. Nous avons consulté ces contrats au BBDA qui portent les diverses dénominations suivantes : « *attestation de prestation artistique* », « *contrat comédien* », « *contrat de travail à durée déterminé* ». Certains contrats sont conclus verbalement ou sont établis après les tournages le plus souvent sur insistance ou réclamation du bénéficiaire. La signature des contrats n'est pas systématisée. Les pratiques contractuelles au Burkina Faso ont des caractéristiques atypiques au centre desquelles les réalisateurs-producteurs jouent un rôle prépondérant. En effet tous les comédiens (30 personnes) que nous avons interrogés remettent en cause leur sincérité. Pour eux les producteurs ne sont pas de bonne foi. Ils établissent généralement un ou deux exemplaires des contrats qu'ils détiennent par devers eux et empêchent les bénéficiaires de les inscrire au RPCA ou de faire leurs déclarations au BBDA. Les paiements différés ont toujours été conclus sur la base de contrats verbaux. Ces pratiques pénalisent les artistes qui consentent déjà beaucoup d'efforts à offrir leurs services dans un environnement où les activités sont de plus en plus improvisées. Elles empoisonnent de même les milieux d'affaires cinématographiques où s'installe une crise de confiance entre les acteurs. La pratique des « *bons contrats* » n'est donc pas inscrite dans la culture des productions cinématographiques au Burkina Faso. Toutefois, avec l'institution du paiement des droits voisins au profit des producteurs, ces derniers immatriculent de plus en plus leurs œuvres au RPCA et font la déclaration au BBDA. Ensuite, la seconde catégorie de travailleurs du cinéma concernée par la signature de contrats sont les techniciens. La plupart ne signent pas de contrat. Ils ne sont pas titulaires du droit d'auteur ou de droits connexes. En ce sens, ils n'y trouvent aucun intérêt à exiger la signature des contrats. Ils négocient plutôt les règlements à l'amiable de leurs cachets auprès des producteurs. Néanmoins, lors des coproductions avec les sociétés de productions étrangères, les auteurs Burkinabè impliqués dans le projet jouissent de la signature de contrats en bonne et due forme.

3.4.4 *Avantages de techniques contractuelles vertueuses pour la filière*

Cependant les contrats dans la filière cinéma et audiovisuelle ne servent pas qu'à fonder la base légale des droits d'auteur et de la gestion collective. Ils ont un intérêt pour les créateurs, la filière et l'Etat. Pour les auteurs, la déclaration de ces contrats leur offre une sécurité sociale. En effet, pour chaque prestation considérée comme un contrat d'intermittence (CCD à cause de la discontinuité de l'activité) ils ont la possibilité de cotiser à la Caisse nationale de sécurité sociale (CNSS) conformément aux dispositions du code du travail burkinabè²²⁶. L'inscription au RPCA leur garantit une publicité du contrat qu'ils peuvent faire valoir en cas de litige ou en cas de liquidation judiciaire du producteur. Les

²²⁵ Elle permet au producteur d'être prioritaire au cas où l'auteur en vertu de ses droits réservés souhaite utiliser d'autres modes d'exploitations du film non prévus dans le contrat.

²²⁶ Loi n° 028-2008/AN du 13 mai 2008 portant Code du travail au Burkina Faso.

contrats permettent aux auteurs de percevoir des rémunérations proportionnelles ou des royalties à la suite de l'exploitation de leurs œuvres. Ils leur garantissent en outre le respect de leurs droits moraux. Grâce au prélèvement de la Taxe patronale (TPA) sur la base des contrats, ils pourraient bénéficier de formations. Le respect des engagements contractuels dans le cinéma permet de générer des ressources et de financer toute la chaîne de valeur. Il permet surtout d'assurer un développement humain durable aux créateurs grâce à une bonne gestion collective des droits d'auteurs.

Ensuite, le respect des contrats permet une meilleure structuration de la filière. Il instaure un climat de confiance entre les acteurs qui incite à la créativité et à l'innovation. La signature des contrats augmente la crédibilité et le capital de confiance qu'ont les bailleurs vis-à-vis des projets de production cinématographiques. Les contrats peuvent faire l'objet de nantissement auprès des banques pour l'obtention de financements complémentaires. Leur respect peut donner lieu à l'octroi d'avantages fiscaux comme les crédits d'impôts pratiqués au Canada ou les tax shelters²²⁷ en Belgique.

Pour l'Etat la signature des contrats donne lieu à des prélèvements d'impôts (IUTS)²²⁸ pour le compte de son budget. Toutefois, au nom de l'unicité des caisses, les sommes collectées ne bénéficient pas aux acteurs en termes de formation, de subventions et d'avantages fiscaux. Cela apparaît comme une lacune que l'Etat doit corriger afin d'encourager les entreprises à se formaliser. En l'absence d'une structure de régulation et de contrôle, certains producteurs travaillent dans l'informel ou font de fausses déclarations au fisc.

En résumé, l'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration. Elle est constituée de droits dont se partagent une pluralité d'auteurs appelés coauteurs de l'œuvre. En vue de lui garantir une existence juridique et une sécurité de son exploitation économique, il est impérieux d'avoir une bonne documentation contractuelle. Telle n'est pas la pratique au Burkina à cause de l'ignorance des acteurs et la non application des législations. Afin de pallier ces insuffisances, nous proposons dans le chapitre subséquent la création d'un Centre Burkinabè du Cinéma et de l'Audiovisuel.

²²⁷Niche fiscale insérée dans le *Code des impôts sur le revenu* 1992 belge (article 194ter) en 2003 et qui est destinée à encourager l'investissement dans des œuvres audiovisuelles, cinématographiques et scéniques par les sociétés soumises à l'impôt des sociétés belge. Le principe de base du tax shelter est qu'une société qui rentre dans les conditions définies par la loi se verra accorder une réduction de son bénéfice imposable en fonction des sommes investies dans une œuvre éligible. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Tax_shelter, consulté le 16/01/2018

²²⁸ Impôt unique sur les traitements et salaires.

4 Projet de création du Centre Burkinabè du Cinéma et de l’Audiovisuel (CBCA).

Notre réflexion porte sur les mécanismes de financement et de structuration de l’industrie du cinéma et audiovisuelle grâce à une gestion efficiente des droits d’auteur. Nous proposons dans cette partie la création d’un CBCA qui sera une structure autonome et opérationnelle. Il permettra d’accroître les performances et la maturité des entreprises cinématographiques et de la communication audiovisuelle à travers la mise en place d’un modèle économique adapté à la filière.

4.1 Description du projet : cadre théorique

4.1.1 Contexte et justification du projet

Contexte national du cinéma burkinabè : le Burkina Faso est réputé pays de cinéma depuis son accession à la souveraineté internationale en 1960. En effet, grâce au FESPACO, le pays est devenu le carrefour du cinéma et des cinéastes africains. Cependant, la filière est en crise depuis 1990 à cause de l’application des PAS. D’où une faible rentabilité des productions et une déstructuration de l’économie de la filière. Elle consiste par ailleurs à une crise des institutions publiques de régulation de la filière. En effet, la DGCA est une direction du MCAT qui ne jouit pas d’une autonomie financière et juridique. Ses prérogatives se résument comme suit :

DGCA

Mission : mettre en œuvre la politique nationale de la culture en matière de cinéma et d’audiovisuel.

Organigramme :

- La Direction du développement et du contrôle de la production et de la diffusion ;
- La Direction des affaires juridiques et de la documentation ;
- La Direction de la promotion et de la coopération
- La régie des recettes
- Le secrétariat

Les différentes prestations (payantes) de la DGCA

- Délivrance de cartes professionnelles des métiers du cinéma et de l’audiovisuel ;
- Autorisation d’exercice de la profession cinématographique et audiovisuelle ;
- Autorisation de tournage ;
- Autorisation de prise de vues ;
- Gestion du RPCA pour les inscriptions des contrats, l’immatriculation des films et la délivrance de visa d’exploitation de films ;
- Billetterie nationale (créée en 2018)

Enfin, le non-respect des textes ne permet pas une bonne gestion du droit d’auteur et des droits voisins. En effet, entre 2012 et 2017, les titulaires du droit d’auteur et de droits voisins de l’audiovisuel ont perçu au titre de la gestion collective **473 044 747 FCFA** contre **2 432 449 230 FCFA** pour les auteurs de la musique enregistrée. En plus, les auteurs ne bénéficient pas de « *bons contrats* » de la part des producteurs. L’absence d’un barème de paiement justifie les montants dérisoires des cachets servis. Cet état de choses déstructure la filière et condamne les créateurs à vivre dans la précarité et le dénuement total.

Le cinéma burkinabè recèle cependant d’atouts majeurs. Le pays compte 20 252 523 habitants en 2018 (avec une projection de 50 millions en 2030) dont 70%²²⁹ de jeunes de plus en plus éduqués. Le boom minier et l’accroissement du nombre d’entreprises privées et prospères favorise l’émergence d’une classe moyenne et une forte demande de biens et services culturels. A cet effet, selon les statistiques de la DGCA, 104. 501 cinéphiles sont allés au cinéma en 2017 contre 96 582 en 2016. Aussi, depuis les

²²⁹ INSD, 2017

indépendances l'organisation régulière du FESPACO a créé une masse critique de cinéphiles au plan national. Le développement de l'économie numérique a permis une couverture du territoire en réseaux de télécommunications et d'une connectivité à Internet en dépit du faible débit. En outre, avec l'avènement de la TNT, de nombreuses chaînes TV se créent avec une demande de plus en plus forte en contenus audiovisuels à laquelle il convient d'ajouter les demandes faites par les plateformes numériques de diffusion de films et les chaînes thématiques panafricaines (pour contenus audiovisuels africains). Déjà le FESPACO a permis l'essor de programmes TV. Ils sont estimés à 150 heures de fiction produite par les sociétés de production privée entre 1997 et 2002²³⁰ et représentent ¼ des programmes de fictions africaines disponibles dans les grilles des TV francophones africaines. Enfin, au plan national les politiques publiques tendent à une meilleure protection des créateurs avec le projet du PNDPI. En matière législative, l'adoption du décret portant statut de l'artiste, la révision de la loi 032 portant PLA en vue de prendre en considération les évolutions du numérique et la création de la billetterie nationale permettent de garantir aux œuvres audiovisuelles une sécurité juridique dans leur exploitation. L'application de ces textes permettront de même de garantir aux auteurs une rémunération conséquente de leurs avoirs créatifs.

Contexte international et stratégies nationales de développement des entreprises cinématographiques et audiovisuelles : au plan international, la création du CBCA résulte d'abord d'un projet de directive de l'UEMOA²³¹ de 2018 qui vise à l'harmonisation des pratiques et des institutions en matière de cinéma dans les huit (08) pays membres. Cette directive recommande non seulement la nécessité pour les Etats membres de créer des instances de régulation en matière de cinéma mais insiste sur la protection des acteurs à travers la PLA et la pratique de bonnes techniques contractuelles. Elle est complétée par le projet de directive portant harmonisation des dispositions relatives au droit d'auteur et aux droits voisins dans le domaine de la circulation l'image au sein de l'espace UEMOA. La création du CBCA résulte aussi d'une recommandation de la Commission africaine de l'audiovisuel et du cinéma (AACC)²³², de Clap Ivoire 2013 et bien d'autres rencontres cinématographiques qui ont lieu sur le continent.

Le contexte international s'explique par la forte concurrence imposée par les films étrangers et la nécessité de protéger le cinéma national à travers des quotas d'importation et de diffusion. Il s'agit aussi de protéger le fleuron national afin de promouvoir la créativité et l'innovation gages de tout développement socio-économique et culturel du pays. Cela permet de produire et d'exporter des films de qualité et d'assurer une visibilité du pays sur la scène internationale. La création du CBCA permettra de structurer les entreprises cinématographiques et audiovisuelles, de créer des emplois, de la richesse et de contribuer au commerce extérieur par une amélioration des termes de l'échange et de la balance commerciale du Burkina. Il s'agit enfin de protéger les créateurs et leurs œuvres en vue de leur assurer un développement humain durable.

4.1.2 Présentation du Centre Burkinabè du Cinéma et de l'Audiovisuel

Nom : Centre Burkinabè du Cinéma et de l'Audiovisuel (CBCA)

Nature et statut juridique : Le CBCA aura le statut d'un Etablissement Public de l'Etat à caractère Professionnel (EPP)²³³. Il sera placé sous la tutelle technique du MCAT et financière du ministère en charge des finances. Le CBCA sera une structure opérationnelle dans la mise en œuvre de la politique de l'Etat en matière de cinéma et audiovisuelle et consultative pour les professionnels du cinéma.

²³⁰ D'Almeida F. & Alleman M., *les industries culturelles des pays du Sud : enjeux de l'adoption de la Convention Internationale sur la diversité culturelle*, Grenoble, 2004, p.33

²³¹ Il s'agit du projet de directive portant cadre réglementaire pour la production et la circulation de l'image au sein de l'UEMOA, fait à Dakar le 23 mars 2018.

²³² Créée sous l'impulsion du Kenya et de la FEPACI en 2016.

²³³ Conformément au décret n°2014-611/PRES/PM/MEF portant statut général des EPP du 24 juillet 2014.

Localisation : le CBCA assurera un service public de l'Etat à but non lucratif. Il sera inséré dans l'organigramme du MCAT. Il aura son siège à Ouagadougou.

Partenaires (PTF) : Etat, institutions financières (banques, assurances, sociétés de microcrédits, etc.), associations des professionnels du cinéma, opérateurs culturels privés du cinéma, Organisations Internationales culturelles (UNESCO, OIF, UE, Wallonie-Bruxelles, etc.), chaînes TV, plateformes numériques, BBDA, FDCT, FAI²³⁴, sociétés de télécommunications, industries extractives, coopération chinoise, etc.

Bénéficiaires : auteurs et créateurs (artisanal et numérique), producteurs cinéma, producteurs audiovisuels, distributeurs, exploitants salles, éditeurs (DVD+VOD+CD), industries techniques (fabricants et importateurs).

Missions : le CBCA a pour principale mission de coordonner et d'orienter la politique cinématographique et audiovisuelle de l'Etat à travers le MCAT. Ses missions spécifiques sont :

- **Réglementer et réguler** : il s'agit de l'élaboration des textes législatifs et réglementaires, du contrôle des activités cinématographiques, de l'octroi des autorisations et agréments (de prises de vues, de tournages, etc.).
- **Financer et soutenir** : il consiste à trouver un modèle économique d'autofinancement et à tenir opérationnelle la billetterie nationale. Le financement se fera d'une part grâce à la billetterie. D'autre part, il s'agit d'accompagner les acteurs par des aides, subventions, avances sur recettes, fonds de garanties et des soutiens techniques.
- **Promouvoir** : par la mise en place d'une politique de promotion, de distribution et de diffusion du cinéma auprès d'un large public au plan national et international. Le CBCA doit contribuer à moderniser les salles de cinéma, à structurer le secteur des vidéoclubs et des ciné-clubs, à intégrer les nouvelles technologies dans le cinéma, à encourager la recherche et l'innovation, à soutenir les manifestations cinématographiques et à entreprendre des actions de médiation auprès de jeunes publics (enfants et jeunes). En partenariat avec certaines structures nationales comme le ministère des affaires étrangères, celui des enseignements, les salles de cinéma, etc. Le CBCA doit contribuer à exporter les films burkinabè.
- **Coopérer et négocier** : suivre les accords de coopération cinématographiques bilatéraux et multilatéraux. La coopération au plan national vise une déconcentration et une décentralisation par la dotation des Directions régionales de la culture, des arts et du tourisme (DRCAT)²³⁵, des collectivités territoriales et des institutions nationales en conseillers spécialisés en cinéma et audiovisuel pour encadrer les professionnels au plan local.
- **Gérer les connaissances** : en partenariat avec la Cinémathèque Africaine de Ouagadougou (CAO), il s'agit de conserver, protéger et promouvoir le patrimoine cinématographique et audiovisuel du Burkina (films, scénarios, livres, etc.). Tenir le RPCA et assurer une veille informationnelle au plan des innovations techniques et technologiques relatives au cinéma.

Principes directeurs : la création du CBCA tient compte :

- Des spécificités des activités cinématographiques dans la stratégie de développement de la filière ;
- De la volonté de mettre en place une véritable industrie du cinéma ;
- De la nécessité de réhabiliter et de moderniser les salles de cinéma ;
- Du maintien et de la promotion du label « *carrefour du cinéma africain* » ou « *pays du septième (7)^e art* » qu'incarne le pays grâce à la quantité et la qualité des films produits et au FESPACO ;
- De la promotion de bonnes pratiques contractuelles et de la protection des auteurs.

²³⁴ Fournisseurs d'accès à Internet

²³⁵ Le Burkina Faso compte 13 Directions régionales de la Culture, des arts et du tourisme, qui sont des services déconcentrés du MCAT.

Organigramme : conformément au décret portant création des EPP, le CBCA sera composé des organes de gouvernance et de fonctionnement suivant :

- Une Assemblée Générale (AG) des membres : elle sera composée de 53 membres issus de toutes les catégories professionnelles du cinéma et de l'audiovisuel ;
- Un Conseil d'Administration (CA) : il comptera 12 membres issus de l'administration publique, des professionnels du cinéma, des banques, du BBDA, du CSC, du ministère en charges des finances et celui en charge de l'économie numérique, des affaires étrangères, etc.
- Une Direction Générale (DG) : elle comprendra la direction générale, un secrétariat général, cinq directions techniques, 15 services et des structures de contrôle.

Objectif général : accompagner le processus de structuration d'une industrie du cinéma et de la communication audiovisuelle plus compétitive et inciter à l'émergence d'entrepreneurs culturels.

Objectifs opérationnels :

- Contribuer à l'amélioration du cadre législatif et réglementaire ;
- Assurer le respect des textes par des contrôles sur tout le territoire national ;
- Veiller au respect et la publicité des contrats cinématographiques et audiovisuels ;
- Veiller au respect des droits d'auteur et à la lutte contre la piraterie des œuvres ;
- Renforcer les cadres de concertation et assister techniquement les professionnels du cinéma ;
- Structurer les sources de financements pour les entreprises cinématographiques et de communication audiovisuelle ;
- Doter les entreprises cinématographiques d'équipements modernes et assurer la veille technologique ;
- Protéger l'industrie du cinéma et assurer son rayonnement au plan international ;
- Inciter les entreprises à se formaliser et soutenir l'émergence de grandes entreprises cinématographiques.

Actions : l'atteinte des objectifs spécifiques nécessite les actions suivantes :

- Relecture des textes, dynamisation et création des corps de contrôle et veiller à l'application effective de la réglementation sur tout le territoire national ;
- Réalisation d'une étude de l'environnement du cinéma, de la communication audiovisuelle et le degré de pénétration des nouvelles technologies dans le secteur au Burkina Faso ;
- Mise en place de cadres formels et périodiques de concertation et d'information des professionnels ;
- Une identification des besoins en formation des entrepreneurs, la planification et la conception de modules pratiques sur le marketing, l'organisation administrative, financière et comptable, la distribution internationale, la rédaction de projets bancables, etc.
- Des appels à projet réguliers, leur financement et leur suivi ;
- Accompagner les acteurs dans les stages de spécialisation ou de perfectionnement, les voyages d'études et dans la participation aux festivals ;
- Des actions de visites aux entreprises et de contrôle de toutes les activités cinématographiques et audiovisuelles ;
- Mise en place d'un circuit national de distribution des œuvres sur tout le territoire et des actions de lutte contre le piratage ;
- Mise en place d'une revue trimestrielle et d'un site Web dédiés à la diffusion d'informations sur les opportunités de financement ;
- Le développement de stratégies de collecte de ressources auprès de plateformes VOD, des FAI, des chaînes TV, de l'Etat, des sociétés de téléphonies, etc.
- Rendre structurelle la billetterie nationale.

Publics cibles :

- Les entreprises formelles et informelles du cinéma et de communication audiovisuelle (maisons de production, salles de cinéma, chaînes TV, plateformes numériques, etc.)
- Les professionnels et les associations de cinéma et de communication audiovisuelle ;

Caractéristiques du financement : le CBCA vise l'atteinte d'une autonomie financière. Son financement sera assuré au départ par le budget de l'Etat sous forme de subvention et par la contribution de PTF à travers des dons et de l'expertise technique. Après trois années de fonctionnement, le CBCA sera entièrement financé par ses ressources propres, des taxes spéciales et la billetterie nationale.

4.1.3 *Organes de mise en œuvre du projet*

La mise en œuvre de ce projet nécessite la création de deux organes :

Un comité de pilotage du projet : elle a pour mission de coordonner l'ensemble des activités qui aboutiront à la création effective du CBCA. Les membres seront nommés par un arrêté du MCAT. Ces actions vont consister :

- A réunir les outils, les informations et les compétences nécessaires à la conduite du projet ;
- A l'élaboration d'un programme d'activités, d'un plan d'exécution et de suivi régulier de l'avancement des activités ;
- Etablir des partenariats avec des structures disposant de l'expertise, effectuer des voyages et stages d'études auprès de ces structures au plan national et international.

Cellule technique : cette cellule sera mise en place par un arrêté ministériel du MCAT. Il sera composé de personnes ressources disposant de solides compétences techniques, d'expériences et d'une bonne connaissance du cinéma, de l'espace audiovisuel, de l'histoire du pays et de l'environnement numérique et international. Sous la direction du comité de pilotage, ils auront pour tâches de :

- Faire de la gestion de connaissances en réunissant toute la documentation et toutes les informations liées au cinéma, aux entreprises audiovisuelles et numériques ;
- Former les membres du comité de pilotage sur les enjeux du projet ;
- Identifier les besoins spécifiques des opérateurs culturels privés, leurs difficultés et atouts ;
- Identifier toutes les sources de financement susceptibles de contribuer au budget du CBCA ;
- Elaborer les statuts du CBCA et sa vision stratégique ;
- Concevoir le business model du centre.

4.1.4 *Résultats attendus*

Les résultats attendus dans le cadre de la mise en œuvre de ce projet sont :

- Le cadre législatif et réglementaire est renforcé, l'Etat assure le contrôle de toutes les activités cinématographiques et audiovisuelles ;
- Le parc de salles (60) est restauré et équipé (une (01) salle par province) et un circuit local de distribution intégrant le numérique est mis en place ;
- Le secteur de la vidéo, des vidéoclubs et du cinéma ambulant est structuré et formalisé ;
- Les pratiques contractuelles sont ancrées dans le quotidien des professionnels de même que la culture du droit d'auteur (90% des contrats sont inscrits et 100% des films immatriculés au RPCA) ;
- L'industrie du cinéma est équipée, structurée et s'autofinance (Trois (03) grandes maisons de production, deux (02) grands distributeurs et une (01) plateforme VOD) ;
- Le CBCA est autonome après trois années (03) de fonctionnement. Il dispose de ressources financières et techniques nécessaires pour accompagner les acteurs ;
- La production cinématographique et audiovisuelle a augmenté en quantité et en qualité (200 films de longs-métrages par an, 150 films de courts-métrages et des prix lors des festivals).

4.1.5 Analyse SWOT du projet

Elle nous permet d'évaluer l'environnement dans lequel le projet évolue à partir de l'analyse des quatre facteurs ci-après : les forces, faiblesses, menaces et opportunités²³⁶.

4.2 Processus de mise en œuvre : cadre opérationnel

4.2.1 Plan de Ressources Humaines

L'équipe de direction : le directeur du CBCA sera recruté (acteur public ou privé) par appel à candidature du MCAT pour un contrat (CDD) de trois ans renouvelables une seule fois. Il sera assujéti à un contrat de résultat avec un cahier de charges prédéfinis. Il fera l'objet d'une évaluation annuelle rigoureuse.

Les directeurs techniques et les chefs de services seront recrutés pour une durée de deux ans renouvelables.

Compétences et expériences : les ressources humaines au sein du CBCA seront composées de fonctionnaires de l'Etat (il existe déjà un vivier de cadres à la DGCA) et des contractuels recrutés pour des emplois techniques (informaticiens, réalisateurs, ingénieurs de son et de lumière, des graphistes, etc.). Le centre emploiera de même des compétences spécifiques comme des chercheurs, juristes, économistes, comptables, sociologues, gestionnaires de projets culturels, etc.

Gestion des carrières : la planification de la carrière des agents publics a pour référentiel la loi 081-2015/CNT portant statut général de la fonction publique d'Etat au Burkina Faso. Celle des contractuels sera soumis au code du travail. Un plan de formation, de stage (perfectionnement, spécialisation ou formation) et de voyages d'études seront prévus en plus de mécanismes de motivation interne.

4.2.2 Moyens techniques et matériels²³⁷

Le CBCA va se substituer à la DGCA. Il bénéficiera à cet effet, des moyens techniques et matériels disponibles sur place. Ce sont les locaux et les bureaux, le matériel bureautique, les véhicules, etc. Mais au regard de leur insuffisance, il est nécessaire de doter le centre de matériels techniques performants, de locaux modernes et des moyens logistiques adéquats.

4.2.3 Mise en œuvre du projet

Phase d'implantation : le lancement d'un tel projet nécessite des moyens humains, financiers, techniques et logistiques qu'il faille mobiliser tant au plan national qu'international. Le premier partenaire demeure l'Etat à travers le MCAT chargé de superviser le déroulement du processus. Le concours des autres partenaires ci-dessus énumérés sera mis à contribution. Cette phase débute par l'élaboration et l'adoption la loi portant création d'un CBCA. Elle consiste ensuite au recrutement et à l'installation de l'équipe de direction, à l'équipement des locaux et la dotation d'un budget en vue d'assurer un fonctionnement minimal des services. Les premières actions à privilégier seront la formation, l'information et la communication avec les partenaires et les bénéficiaires, des actions de visibilité et de sensibilisation. L'atout majeur de ce projet est qu'il existe déjà la DGCA qui jouit d'une renommée auprès des acteurs et dispose de ressources et d'un réseau de partenaires sur lesquels le CBCA pourra s'appuyer. Cette phase est prévue pour une durée d'une (01) année.

Lancement des activités : c'est la phase opérationnelle du projet. Elle va consister à des activités de planification et d'études mais aussi des activités concrètes sur le terrain. Tous les services du CBCA

²³⁶ Voir annexe 23 : Analyse SWOT du projet

²³⁷ Voir annexe 24 : Les besoins matériels et locatifs

étant mis en place et fonctionnels, ils pourront procéder à la mobilisation des ressources auprès des PTF. L'exécution des activités internes (visa d'exploitation des films, inscription des contrats au RPCA, prestations diverses) généreront des ressources complémentaires. Des actions de sensibilisation, de contrôle et de répression notamment contre la piraterie, les prises de vues et les projections illégales seront menées. Il s'agira aussi de former les acteurs, de dynamiser la billetterie et de sécuriser les circuits de distribution et de diffusion des œuvres. Toutes ces actions seront accompagnées d'une bonne stratégie de communication auprès du public afin qu'il acquière la culture du droit d'auteur. Il s'agira aussi de la mise en œuvre d'un plan marketing auprès des acteurs sur l'impérieuse nécessité d'une bonne gestion de la chaîne des titres et l'obtention des autorisations nécessaires pour exercer.

Marketing et stratégies de communication : la communication s'articulera autour de deux volets :

Une communication interne : elle permettra une coordination des actions entre les structures mises en place pour la réalisation du projet. Elle va se focaliser sur les mécanismes d'échanges d'informations entre experts et le comité de pilotage. La communication se fera à travers l'organisation de réunions hebdomadaires et mensuelles de même que des séances de travaux. Il est prévu des rencontres d'échanges et de bilan chaque trois mois. Les TIC seront mis à contribution par la création de comptes Gmail, une flotte pour les appels téléphoniques, des groupes WhatsApp, des comptes Skype, etc.

La communication externe et le marketing : c'est une communication de visibilité du CBCA. Elle consiste à permettre de démarcher les différents PTF afin d'avoir leur adhésion au projet. Elle va consister à de déjeuners de travail, des conférences, des débats et à la participation aux événements médiatiques. Les outils de communication seront les médias traditionnels. Une salle sera aménagée à cet effet pour les séances de travaux par visio-conférence.

4.3 Financement du projet de création du CBCA²³⁸

4.3.1 Analyse de sensibilité et de rentabilité financière

C'est un outil de prévision qui permet d'évaluer et d'apprécier le projet dans sa globalité et sa résilience face aux changements conjoncturels. Cet outil aide à déterminer l'élément de risque et l'incertitude du projet et des investissements en vue de les anticiper grâce à des alternatives prévues à cet effet.

Les raisons d'utilisation de l'analyse de sensibilité :

- **En cas d'erreur de mesure ou d'appréciation** : surestimation des recettes du CBCA, des PTF qui n'honorent pas leurs engagements ou qui s'exécutent tardivement ou partiellement ;
- **Une analyse de facteurs imprécis du projet** : il s'agit de la baisse de la créativité et de la production de films, de la fréquentation des salles ou la recrudescence des actes de piraterie ;
- **Des événements futurs imprévisibles** : conjonctures économiques, baisse du pouvoir d'achat, instabilité politique ou insécurité, catastrophes naturelles, etc.

Les objectifs de l'analyse de sensibilité :

- Permet de disposer de la bonne information à travers une gestion des connaissances. Les porteurs du projet à travers une analyse du contexte savent si le projet du CBCA est viable ou non, son modèle économique est-il adapté aux réalités socio-économique et culturel du Burkina.
- Elle permet de déterminer les variables : certaines sont plus sensibles que d'autres qu'il faille prendre en considération. Il s'agit des politiques publiques, de la réglementation ou de l'évolution du numérique qui peuvent avoir des effets sur les sources de financement du CBCA ;
- Elle permet de gérer les alertes du projet : risque managérial du projet, risque technique, le contentieux judiciaire, etc.

²³⁸ Voir annexe 25 pour le coût du projet et annexe 26 pour le plan de financement.

4.3.2 Conception d'une stratégie d'autonomisation financière du CBCA

Le projet de création du CBCA s'inscrit dans une dynamique structurelle. La particularité de celle-ci réside dans sa vocation à jouir d'une autonomie financière en se passant des subventions de l'Etat comme le cas actuel de la DGCA. Il sera chargé de mobiliser les ressources au sein et en dehors de la filière. Il s'agit de créer un cercle vertueux de financement du cinéma. Les ressources du CBCA vont provenir de la billetterie nationale grâce à des taxes parafiscales internes à la filière²³⁹ (salles, vidéoclubs), des recettes publicitaires des chaînes TV (10%), des sociétés de téléphonies mobiles, des FAI, des plateformes de VOD, de la TSDAAE²⁴⁰, YouTube, des sociétés extractives implantées au Burkina, des fonds nationaux et internationaux de soutien au cinéma²⁴¹. Les ressources du CBCA vont également provenir des activités propres du centre telles que les prestations de services auprès des acteurs (formations, locations de salles et de matériels, frais d'inscriptions des contrats, d'immatriculation des films, d'autorisations de prises de vues, de cartes professionnelles, etc.).

4.4 Ancrage institutionnel et pérennisation du projet

4.4.1 Appropriation et pérennisation

La réussite de ce projet nécessite l'adhésion et l'implication des principaux partenaires que sont l'Etat, les professionnels, les entreprises cinématographiques et les PTF (les financeurs du budget du CBCA). Plusieurs facteurs peuvent entraver la bonne exécution du projet d'où les mesures préventives ci-après qui permettront d'ancrer le CBCA dans le cadre des institutions de la République :

- Assainir les textes législatifs et réglementaires et les rendre effectivement applicable conformément à la politique nationale du cinéma et aux politiques culturelles ;
- Etablir des partenariats et un cadre juridique de coopération avec les PTF ;
- Associer les professionnels, les OCP et les PTF dans les négociations et prises de décisions importantes ;
- Respecter les critères de transparence et de bonne gouvernance dans le financement des projets ;
- Développer des sources alternatives de financement : partenariat public-privé, fonds de garanties, actionnariat populaire, financement participatif (crowdfunding), etc.
- Négocier des facilités fiscales, des crédits d'impôts et des exonérations avec l'Etat en faveur des entreprises cinématographiques ;
- Inciter l'Etat à légiférer sur le mécénat culturel en général.

4.4.2 Les organes de veille et de contrôle

Pour la bonne marche du projet il sera mise en place un dispositif de suivi-évaluation et de contrôle afin de contribuer à une meilleure performance des entreprises cinématographiques. La gouvernance, l'éthique et la transparence seront garanties par deux types de contrôle :

Un contrôle interne : il sera assuré par le CA, un service de surveillance et d'audit de même que par un comité d'éthique. Ces derniers vont s'appesantir sur des indicateurs qui leur permettront d'attester de la bonne marche du CBCA et au besoin de réorienter certaines actions. Ces indicateurs sont : les

²³⁹ C'est un système d'épargne obligatoire. Il s'agit d'accumuler des droits qui vont servir à moderniser et à rénover des salles, à soutenir et à promouvoir le cinéma.

²⁴⁰ Taxe de Soutien au Développement des Activités Audiovisuelles de l'Etat perçue sur les factures d'électricité et versée au budget de l'Etat.

²⁴¹ Voir Annexe figure 3 : Stratégies de financement du CBCA.

bilans d'activités, les rapports, les états financiers et comptables, les indicateurs de performances et le respect des textes.

Un contrôle externe : il sera assuré par des commissaires aux comptes, le MCAT, le ministère en charges de l'économie et des finances, l'Autorité Supérieure de Contrôle de l'Etat et de la Lutte contre la Corruption (ASCE-LC) et la cour des comptes.

1

Conclusion générale

L'industrie de l'image produit des biens ayant une valeur idéologique, culturel et économique précieuse et rentable. Pour Gaston Kaboré, « *Si les africains demeurent confinés au seul statut de consommateurs d'images cinématographiques et télévisuelles conçues et produites par d'autres, ils deviendront des sous-citoyens du monde [...] Si l'Afrique n'acquiert pas une réelle capacité à forger sa propre image, elle perdra son point de vue et sa conscience d'être* »²⁴². C'est dans la perspective de mieux valoriser cette industrie de même que les acteurs qui l'animent, que nous avons décidé de nous appesantir sur le sujet « **Droits d'auteur et développement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle du Burkina Faso** ». Tout d'abord, cette étude s'est appuyée sur une méthodologie de recherche mixte. Du point de vue qualitative, elle a porté sur des entretiens semi directifs avec des personnes ressources, une revue documentaire choisie et d'un double stage effectué à la DCI et au BBDA. Elle tire ensuite sa légitimité des données quantitatives récoltées auprès d'institutions publiques et privées ainsi que des ayants droit à qui nous avons soumis des questionnaires conçus à cet effet.

Au terme de notre analyse, nous retenons que le cinéma burkinabè, à l'instar des cinémas d'Afrique francophone est le fruit d'un legs colonial et de la coopération internationale. En effet, d'un type colonial dans les années 60, le cinéma a pris une coloration ethnographique vers 1970, puis d'un cinéma socio-éducatif et d'auteur autour des années 1980. La filière connaîtra par la suite une libéralisation en 1990 à cause des Programmes d'ajustements structurels (PAS). L'ouverture du secteur au privé a permis l'apparition d'un cinéma commercial de type hollywoodien. Toutefois, le financement des productions cinématographiques est resté fortement tributaire des aides publiques et des fonds pourvus par les guichets extérieurs. Cette situation n'a pas permis l'avènement d'une véritable industrie du cinéma. Elle n'a pas non plus promu d'entrepreneurs culturels dynamiques. Il existe certes une industrie du cinéma au Burkina Faso, mais elle demeure embryonnaire voire primaire. La raréfaction des sources de financements institutionnels justifie la nécessité de prospecter de nouveaux circuits que sont les droits d'auteur. En effet, l'analyse de la filière révèle que les droits d'auteur sont au cœur de l'industrie cinématographique et audiovisuelle. Aussi avons-nous pu traiter en détail des complexités juridiques du cycle de développement d'une œuvre audiovisuelle à travers les droits qui lui sont rattachés. Le principe fondamental est que pour disposer d'un avoir créatif commercialisable qui permet de mobiliser des fonds pour le film, la société de production doit faire preuve d'une discipline juridique rigoureuse : elle doit veiller à ce que les droits de propriété intellectuelle ou chaîne de titres soient respectés. La maîtrise de cette chaîne fonde une bonne gestion collective des droits d'auteur et offre de réelles possibilités de prévention des droits de diffusion. Ceci confirme notre troisième hypothèse selon laquelle les bonnes pratiques contractuelles garantissent une sécurité juridique à l'œuvre audiovisuelle et constituent le fondement d'une bonne gestion collective.

La gestion collective par le BBDA a généré 82 666 265 de FCFA en 2017 pour les ayants droit de l'audiovisuel, soit 13% des droits répartis. Le constat est que l'apport économique de ces droits à l'industrie du cinéma demeure dérisoire. L'absence d'une vision politique, le non-respect des textes et le numérique en sont les causes potentielles. Le projet du CBCA s'inscrit de ce fait dans cette vision, à

savoir dynamiser la filière et assurer un développement humain durable des créateurs grâce à des revenus stables et substantiels.

Ecrire sur les droits d'auteur et leur implication dans le cinéma nécessite plus qu'un mémoire de Master 2. Dans ces quelques pages qui nous ont été imparties, nous avons tenté le rapprochement entre ces deux disciplines qui, en réalité sont indissociables. Notre étude n'a pas permis d'évaluer exactement en termes chiffrés, l'apport économique des droits d'auteur à l'univers du cinéma à cause de l'absence de données statistiques fiables. Toutefois le Burkina demeure un pays de cinéma grâce au FESPACO. La maîtrise et la gestion des droits ne doivent pas être reléguées en seconde zone. Mais avec le numérique, la tendance à la gratuité des contenus mis en ligne et la piraterie, il y a lieu de questionner l'avenir des droits d'auteur dans le cinéma à savoir : vont-ils disparaître au profit d'autres modes de rémunération de la création beaucoup plus adaptés ? quand l'unanimité se fait autour de la créativité et de l'innovation comme moteurs de croissance économique, sociale et culturelle des nations grâce aux biens dits « créatifs ». Les années à venir seront d'autant plus décisives pour les problématiques liées aux droits d'auteur. En effet, avec le développement de l'Intelligence Artificielle (IA), les humains et les machines vont se disputer de plus en plus les droits d'auteur.

Pour les Etats africains notamment ceux de l'espace UEMOA, les enjeux pourraient être beaucoup plus existentiels. Ils vont consister à la nécessité de capitaliser les acquis en vue d'amorcer un développement économique et culturel endogène fondé sur le respect des DPI. Plus précisément, il s'agira de savoir si la convergence entre droits d'auteur et économie numérique peut-elle contribuer à booster la créativité et le développement socio-économique et culturel des pays ?

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

♣ OUVRAGES

- 1- **André R-B.**, *Droit d'auteur*, Paris, 2010, 978 p.
- 2- **Barlet O.**, *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : Perspectives critiques*, Paris, 2012, 440 p.
- 3- **Benghozi J-P.**, *Le cinéma entre l'art et l'argent*, Paris, 1989, 204 p.
- 4- **Benhamou F. & Farcy J.**, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, 2007, 127 p.
- 5- **Benhamou F.**, *L'économie de la culture*, Paris, 1996, 119 p.
- 6- **Biyoghe S-K.**, *Entre cinéma et industrie : L'Afrique à la remorque*, France, 2018, 121 p.
- 7- **Bossis G. & Romi R.**, *Droit du cinéma*, Paris, 2004, 219 p.
- 8- **Bouquillon P., Miège B. & Moeglin P.**, *L'industrialisation des biens symboliques, les industries créatives en regard des industries culturelles*, Presses universitaires de Grenoble, 2013, 252 p.
- 9- **Camilleri J-F.**, *Le marketing du cinéma*, Paris, 2007, 224 p.
- 10- **Chantepie P. & Le Diberder A.**, *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, 2005, 122 p.
- 11- **Creton L.**, *Economie du cinéma : perspectives stratégiques* (3e éd), 2005, 269 p.
- 12- **Creton L.**, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Paris, 2008, 127 p.
- 13- **Drouhaud S. & RAFFARD J-P.**, *Profession producteur*, Paris, 2004, 235 p.
- 14- **Gautier P-Y.**, *Propriété littéraire et artistique*, Paris, 2010, 983 p.
- 15- **Guillier R., Vincent J. et ss.**, *Lexique des termes juridiques*, Paris, 2003, 619 p.
- 16- **Howard S-B.**, *Les mondes de l'art*, Paris, 2006, traduit par Jeanne Bouniort de la version originale anglaise « Art Worlds ».
- 17- **Lévêque F. & Menière Y.**, *Economie de la propriété intellectuelle*, Paris, 2003, 128 p.
- 18- **Lucas A.**, *Le droit d'auteur à l'attention des magistrats et des auxiliaires de justice*, CISAC, 187 p.
- 19- **MCAT**, *Livre blanc du cinéma et de l'audiovisuel du Burkina Faso*, Ouagadougou, Juin 1998, 29 p.
- 20- **Menard M.**, *Éléments pour une économie des industries culturelles*, Collection Culture et économie, SODEC, Montréal (Québec), 2004, 167 p.
- 21- **Miège B.**, *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Presses universitaires de Grenoble, 2017, 192 p.
- 22- **Ngombe Y-L.**, *Le droit d'auteur en Afrique*, Paris, 2009, 332 p.
- 23- **Perez D.**, *Les métiers du cinéma et de l'animation*, Paris, 2015, 175 p.
- 24- **Riahi K., Levy A-J. & Ifrah C.**, *Les contrats audiovisuels et cinématographiques : Guide pratique à l'usage des professionnels africains*, Paris, 2008, 154 p.
- 25- **UNESCO**, *L'ABC du droit d'auteur*, Paris, 1986, 93 p.
- 26- **Vivant M.**, *Les grands arrêts de la propriété intellectuelle*, Paris, 2004, 448 p.

♣ OUVRAGES SUR LA METHODOLOGIE DE RECHERCHE

- 27- **Fragnière J-P.**, *Comment réussir un mémoire*, France, 2016, 142 p.
- 28- **Mongeau P.**, *Réaliser son mémoire ou sa thèse : coté jean et coté tenu de soirées*. Presse de l'Université du Québec, 2008, 162 p.

- 29- **Zerbo K.**, *Éléments de méthodologie de recherche*, cours Université Aube Nouvelle, Ouagadougou, année académique 2013-2014, 30 p.

♣ RAPPORTS, ETUDES, CONVENTIONS, LOIS ET TRAITES

- 30- **BBDA**, *Rapport annuel*, 2017
- 31- **Bonnell R.**, *Rapport : Le droit des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence*, 2008, 74 p.
- 32- Code de la propriété intellectuelle française, 2016, 317 p.
- 33- **Ernst & Young Global Limited**, *1^{er} panorama des industries culturelles et créatives : au cœur du rayonnement et de la compétitivité de la France*, novembre 2013, 76 p.
- 34- **Étude : Stratégie nationale de développement de la culture et du tourisme**, MCAT, octobre 2017.
- 35- **FNCB**, *Enquête sur les métiers du cinéma*, Ouagadougou, 2013, 25 p.
- 36- **FNCB**, *Rapport sur l'analyse de la filière image burkinabè*, du 06 au 08 octobre 2014, p.15
- 37- Loi N°032-99/AN du 22 décembre 1999 portant protection de la propriété littéraire et artistique ;
- 38- Loi N°047-2004/AN du 25 novembre 2004 portant loi d'orientation du cinéma et de l'audiovisuel au Burkina Faso ;
- 39- **MCAT**, « *Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme* », 158 p.
- 40- **MCAT**, *Tableau de bord statistique*, 2016.
- 41- **MCT**, « *Etude sur les impacts du secteur de la culture sur le développement social et économique du Burkina Faso* », 2012, 109 p.
- 42- **Ministère de l'économie et des finances & Ministère de la culture et de la communication française**, *Rapport « sur le financement de la projection numérique en salle »*, juin 2017, 285 p.
- 43- **Moullier B. & Muller B.**, *Etude exploratoire sur le renforcement et le développement du secteur de l'audiovisuel au Burkina Faso et dans certains pays africains*, CDIP, 2013, 35 p.
- 44- **OMPI**, *Guide pour l'évaluation de la contribution économique des industries du droit d'auteur*, 2013, 220 p.
- 45- **OMPI-bureau Afrique**, *Projet de Plan national de développement de la propriété intellectuelle du Burkina Faso*, PNDPI, 60 p.
- 46- **Rapport général du séminaire**, *Atelier sous-régional sur les moyens de faire respecter le droit d'auteur et les droits voisins à l'intention des magistrats et officiers judiciaires*, du 21 au 23 mai 2007 à Dakar.
- 47- *Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT)* conclu le 20 décembre 1996 et entrée en vigueur le 1^{er} juillet 2008.

♣ ARTICLES, REVUES ET PERIODIQUES

- 48- **Benghozi J-P. & Benhamou F.**, « *Longue traîne : levier numérique de la diversité culturelle ?* », *Culture prospective*, 2008/1 (n°1), p. 1-11. DOI : 10.3917/culp.081.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-culture-prospective-2008-1.htm-page-1.htm> ;

- 49- **Farchy J. et al.**, « *Économies des droits d'auteur. II – Le cinéma* », Culture études 2007/5 (n°5), p. 1-20. DOI 10.3917/cule.075.0001 consulté le 14 novembre 2018 ;
- 50- **IRIS plus**, *L'influence des nouvelles technologies sur le droit d'auteur*, observatoire européen de l'audiovisuel, 2014, 46 p.
- 51- **Maurel L.**, *Quel droit d'auteur à l'heure du numérique ? Sortir de l'impasse la réforme du droit d'auteur*. Nectart, 2, (1), 2016, 138b-153b. <https://www.cairn.info/revue-nectart-2016-1-page-138b.htm> ;
- 52- *Passeport pour le FESPACO*, Ouagadougou, 2003, 98 p.
- 53- **Pflieger S.**, *La culture : de la diffusion d'un modèle élitiste au levier d'un développement soutenable*, Université Paris Descartes, GEPECS, 2012, 9 p.
- 54- **Poirier C. (2017).**, *Cinéma, numérique et « multiécranité » au Québec. Considérations empiriques et réflexives*. Recherches sociographiques, 2017,58(1), 65–91. <https://doi.org/10.7202/1039931ar> ;
- 55- **Robespierre St-A.**, *Crise du cinéma au Burkina : La Caisse fait son trou dans les salles obscures*, l'Observateur Paalga, jeudi 7 septembre 2006 ;
- 56- **Rochebrune R.**, *cinéma : l'exception burkinabè*, 17 mars 2015, consulté le 28/10/2018 sur le site de Jeuneafrique ;
- 57- **Senciné**, 1^{er} semestre 2018, magazine du cinéma et de l'audiovisuel, N° 04, 59 p.
- 58- **Théodore A.**, *L'industrie culturelle*. In : Communications, 3, 1964. pp. 12-18.

♣ THESES ET MEMOIRES

- 59- **Ba D-T.**, *L'industrie cinématographique au Sénégal : état des lieux et proposition d'une nouvelle stratégie à l'ère du numérique*, mémoire de Master 2, Université Senghor à Alexandrie, 2013, 56 p.
- 60- **Lega H-P.**, *Industrialisation et développement des entreprises culturelles dans un contexte d'économie informelle : le cas du Burkina Faso*, mémoire de Master 2, Université Senghor à Alexandrie, 2013, 56 p.
- 61- **Soura Y.**, *Le financement public des entreprises culturelles au Burkina Faso : contribution pour la mise en place d'une Agence nationale de Développement des industries culturelles et Créatives (ADICC)*, mémoire Master 2, Université Senghor à Alexandrie, 2015, 63 p.

♣ COURS ET MONOGRAPHIES

- 62- **Ehe A-V.**, *L'opérateur culturel privé face aux institutions de financement*, cours de Master 2, Université Senghor à Alexandrie du 20 au 24 janvier 2019.
- 63- **Miege B.**, *Cours Approche socio-économique du secteur culturel*, cours de Master 1, Université Senghor à Alexandrie du 19 au 30 novembre 2017.
- 64- **Mooc**, *Les fondamentaux du droit d'auteur*, cours en ligne organisé par l'Université Paris Sud et coordonné par Alexandra Benhamou, du 01 octobre au 12 décembre 2018.
- 65- **Paris T.**, *Management des industries culturelles*, cours Master 2, Université Senghor à Alexandrie, du 30/09 au 04/10 2018.

- 66- Sawadogo F-M.,** *La théorie générale des contrats*, cours de Master 2 en droit privé fondamental, Université Saint Thomas d'Aquin, 2009-2010, 278 p.
- 67- Tapsoba C.,** *Histoire du cinéma africain*, cours ENAM-ACAV2 2015-2016, 35 p.

♣ **BIBLIOGRAPHIE NUMERIQUE**

- 1- <http://www.alpa.paris/chiffres/>
- 2- <https://www.vivendi.com/>
- 3- www.africultures.com
- 4- www.cairn.info
- 5- www.cnc.fr
- 6- www.droitducinema.fr
- 7- www.fun-mooc.fr
- 8- www.inaglobal.fr
- 9- www.uemoa.int
- 10- www.unesco.org
- 11- www.wikipedia.com
- 12- www.fespaco.bf
- 13- www.sencinema.org
- 14- www.ompi.org
- 15- Google scholar

Liste des illustrations

| | |
|--|------------------------------------|
| CARTE 1: CARTE DU BURKINA FASO | XIII |
| Graphique 1: Adhésion des membres par catégories de 2011 à 2017 au BBDA | 42 |
| GRAPHIQUE 2: DECLARATION DES ŒUVRES PAR CATEGORIES DE 2011 A 2017)..... | 43 |
| | |
| TABLEAU 1: SIMULATION DE COMMERCIALISATION DES DROITS DE DIFFUSION D’UN FILM BURKINABE | 36 |
| | |
| ANNEXE 1 : DATES REPERES DU CINEMA BURKINABE | XXI |
| ANNEXE 2 : LISTE DES PRINCIPALES CHAINES DE DIFFUSION DE FILMS ET SÉRIES BURKINABE. | XXII |
| ANNEXE 3 : TEXTES LEGISLATIFS ET REGLEMENTAIRES SUR LE CINEMA ET L’AUDIOVISUEL AU BURKINA FASO. | XXII |
| ANNEXE 4 : LA CHRONOLOGIE DES MEDIAS | XXIII |
| ANNEXE 5 : PRINCIPALES CARACTERISTIQUES DES INDUSTRIES CULTURELLES | XXIV |
| ANNEXE 6 : LES INNOVATIONS TECHNIQUES ET TECHNOLOGIQUES A L’ORIGINE DES INDUSTRIES CULTURELLES. | XXV |
| ANNEXE 7 : ORGANISATION DE LA FILIERE DU CINEMA ET DE LA TELEVISION | XXVI |
| ANNEXE 8 : LA CHAINE DES DROITS | XXVIII |
| ANNEXE 9 : DEFINITION DES DIGITAL RIGHTS MANAGEMENT SYSTEMS (DRMS) | XXVIII |
| ANNEXE 10 : TEXTES LEGISLATIFS ET REGLEMENTAIRES NATIONAUX SUR LES DROITS D’AUTEUR | XXIX |
| ANNEXE 11 : LE CYCLE ECONOMIQUE D’UN FILM | XXX |
| ANNEXE 12 : CAS D’APPLICATION DE LA REMUNERATION PROPORTIONNELLE DES CREATEURS..... | XXXI |
| ANNEXE 13 : LES CARACTERISTIQUES DE L’INDUSTRIE DU CINEMA..... | XXXI |
| ANNEXE 14 : LE FONDS DE PROMOTION CULTUREL DU BBDA APPLIQUE AUX PROJETS CINEMATOGRAPHIQUES | XXXI |
| ANNEXE 15 : FIGURE 6 : EXEMPLE DE CESSION DE DROITS D’AUTEUR..... | XXXII |
| ANNEXE 16 : Exemple de cession de droits d'auteur | ERREUR ! SIGNET NON DEFINI. |
| ANNEXE 17 : LES 10 PRINCIPALES METHODES D’INTERVENTION DES POUVOIRS PUBLICS..... | XXXII |
| ANNEXE 18 :: ROLE DES TRANSACTIONS DE DROITS DANS LE FINANCEMENT DU FILM – ETUDES DE CAS..... | XXXIII |
| ANNEXE 19 : LES INDUSTRIES DU DROIT D’AUTEUR | XXXV |
| ANNEXE 20 : LES MISSIONS ASSIGNEES AU BBDA..... | XXXVIII |
| ANNEXE 21 : CALENDRIER DE REPARTITION DES DROITS AU BBDA. | XXXIX |
| ANNEXE 22: PRINCIPES GENERAUX DE VALIDITE DES CONTRATS DE PLA | XXXIX |
| ANNEXE 23 : ANALYSE SWOT DU PROJET | XL |
| ANNEXE 24 : BESOINS EN MATERIEL TECHNIQUES ET LOCATIVES | XLI |
| ANNEXE 25 : PREVISIONS BUDGETAIRES DU PROJET..... | XLII |
| ANNEXE 26 : PLAN DE FINANCEMENT DU PROJET..... | XLII |
| ANNEXE 27 : STRATEGIE DE FINANCEMENT DU CNC..... | XLII |

GLOSSAIRE

- a) **Artistes interprètes ou exécutants ou comédiens** : personnes physiques qui représentent, chantent, récitent, content, déclament, jouent, dansent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques, des numéros de variétés, de cirque ou de marionnettes ou des expressions du folklore.
- b) **Auteur** : c'est la personne physique qui crée l'œuvre.
- c) **A-valoir** : contrat par lequel un distributeur avance au producteur une certaine part de recettes d'exploitation du film en préparation. Il finance aussi le producteur qui peut escompter l'à-valoir auprès d'une banque. Le distributeur prend en contrepartie un risque financier relatif à l'accueil du film par le public.
- d) **Bartering** : échange d'une émission offerte par un annonceur ou par une centrale d'achats contre de l'espace publicitaire chez un diffuseur.
- e) **Catalogue de films** : portefeuille de droits audiovisuels
- f) **Chaîne de valeur** : ensemble des contributions fonctionnelles de l'entreprise à la valeur d'un bien ou d'un service. La chaîne de valeur permet de décomposer la firme en activités élémentaires afin de comprendre les logiques de coûts et de saisir les sources existantes et portefeuilles de différenciation pour le client.
- g) **Chronologie des médias** : calendrier d'exploitation du film de cinéma destiné à optimiser sa valorisation sur de nombreux supports. D'abord la salle de cinéma, la vidéo, les chaînes payantes, les chaînes en clair coproductrices, etc.
- h) **Coproduction** : production commune à plusieurs producteurs permettant d'associer les ressources et de répartir les risques. Les coproductions internationales associent le partage des risques et l'élargissement des marchés ouverts, les partenaires pouvant recevoir en échange de leurs apports les droits de diffusion dans leur pays.
- i) **Copyright** : droit exclusif détenu par un agent économique sur une œuvre lui permettant de l'exploiter et de la céder à sa convenance. Cette pratique en vigueur aux USA s'oppose à la législation du droit d'auteur appliquée dans la plupart des pays d'Europe continentale.
- j) **Droit d'auteur** : ensemble des règles législatives assurant la protection des droits de l'auteur sur son œuvre. Elles régissent les formes d'utilisation et les conditions d'utilisation et d'exploitation des créations intellectuelles.
- k) **Droits d'exploitation** : ils sont cédés par le producteur pour durer et un territoire donné selon quatre modalités : la vente de « droits cinéma » qui permet à l'acheteur d'exploiter le film en salles, exclusivement ; la vente des droits télévisuels exclusivement ; la vente des droits vidéo exclusivement ; enfin, la cession « tous droits » qui autorise l'exploitation du film sur tous les supports.
- l) **Droits voisins ou droits connexes** : ensembles des prérogatives que le législateur consacre aux auxiliaires de la création.
- m) **Economie d'échelle** : processus qui repose sur le principe d'une diminution des coûts d'une activité à mesure que la capacité et le volume de production augmentent.
- n) **Filière** : ensemble d'activités économiques intégrées par les marchés, les capitaux et les technologies. La filière cinématographique se compose principalement de trois stades : la production, la distribution et l'exploitation avec les industries techniques en amont. Dans son acception stratégique, la filière peut se définir comme le cheminement qui assure, par une

succession organisée de partages d'expérience et de transferts de ressources, le déplacement du champ d'activités de la firme.

- o) Film** : projection d'images animées, sonorisées ou non.
- p) Final cut** : expression qui désigne le contrôle du montage final et la maîtrise artistique du film. Le droit français réserve le final cut au réalisateur, tandis qu'aux USA il est détenu par le producteur, sauf quelques rares exceptions.
- q) Majors** : formule employée pour désigner les principales firmes cinématographiques hollywoodiennes qui dominent le cinéma américain et mondial.
- r) Œuvre audiovisuelle** : œuvre qui consiste en une série d'images liées entre elles qui donnent une impression de mouvement, accompagnée ou non de sons, susceptible d'être visible, et, si elle est accompagnée de sons, susceptible d'être audible.
- s) Œuvre collective** : œuvre créée par plusieurs auteurs, à l'initiative et sous la responsabilité d'une personne physique ou morale qui la publie sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé.
- t) Œuvre composite** : c'est une œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière.
- u) Œuvre de collaboration** : œuvre à la création de laquelle ont concouru au moins deux auteurs. La réalisation d'une telle œuvre peut être issue d'une collaboration relative lorsque la contribution individuelle de chaque auteur est susceptible d'être clairement identifiée ou d'une collaboration absolue, lorsque la contribution de chaque auteur n'est pas susceptible d'être individualisée dans l'œuvre créée en commun.
- v) Œuvre dérivée** : œuvre créée à partir d'une ou plusieurs œuvres préexistantes, tels la traduction, l'adaptation, l'arrangement et autres transformations d'une œuvre artistique ou littéraire
- w) Œuvre originale** : œuvre qui dans ses éléments caractéristiques et dans sa forme ou dans sa forme seulement permet d'individualiser son auteur.
- x) Oligopole** : structure de marché comportant un petit nombre d'offres face à un grand nombre de demandeurs.
- y) Préventes** : ventes relatives à un film cinématographique préalablement à sa réalisation. Symétriquement, on parle de préachat réalisé par les chaînes de télévision.
- z) Producteur d'œuvre audiovisuelle** : personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de production de l'œuvre.
- aa) Registre public du cinéma et de l'audiovisuel** : lieu d'enregistrement des contrats relatifs à la vie d'une œuvre cinématographique. Situé physiquement au CNC en France ou à la DGCA au Burkina Faso, il permet la publicité des actes, des conventions et des jugements relatifs à la production, à la distribution et à l'exploitation des films.
- bb) Secteur** : ensemble des entreprises exerçant la même activité principale.

ANNEXES

Annexe 1 : Dates repères du cinéma burkinabè

- Avant 1960 : application de la loi n° 2360 du 25 octobre 1946 rendue applicable dans la France d’Outre-Mer ;
- **1960** : création d’une unité de production au sein du service de l’information ;
- **1963** : début officiel des émissions de la Télévision Nationale ;
- **1969** : 1^{re} édition du ESPACO ;
- **1970** : nationalisation des salles de cinéma par ordonnance n°70/001/PRES du 15 janvier 1970 ;
- **1972** : institutionnalisation du FESPACO par décret n°72/003/PRES/INFO/ENC du 07 janvier 1972 ;
- **1973** : création du Consortium Interafricain de Distribution du Cinéma (CIDC) et du Consortium Interafricain de Production de Films (CIPROFILMS) à Port-Louis aux îles Maurice et établissement de leurs sièges sociaux à Ouagadougou ;
- **1976** : création de l’Institut Africain d’Education Cinématographique (INAFEC) sous l’égide de l’OCAM, de cinéastes africains et de l’UNESCO ;
- **1977** : création de la première direction du cinéma ;
- **1979** : implantation définitive et démarrage des institutions CIDC – CIPROFILMS à Ouagadougou ;
- **1980** : création et reconnaissance de l’Union Nationale des Cinéastes Voltaïques (UNCV) ;
- **1985** : Ouagadougou est retenu comme siège de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) ;
- **1986** : fermeture de l’INAFEC ;
- **1989** : lancement du projet de la Cinémathèque Africaine de Ouagadougou (CAO) ;
- **1991** : 1^{er} Etalon d’Or de Yennenga du Burkina avec le film « *Tilai* » de Idrissa Ouédraogo ;
- **1997** : 2^e Etalon d’Or de Yennenga avec le film « *Buud-Yam* » de Gaston Jean Marie Kaboré ;
- Du 29 juillet au 1^{er} août 1997 : états généraux du cinéma et de l’audiovisuel du Burkina ;
- **1998** : rédaction du Livre Blanc du cinéma et de l’audiovisuel du Burkina Faso ;
- **2004** : Adoption de la loi n°047-2004/AN du 25 novembre 2004 portant loi d’orientation du cinéma et de l’audiovisuel
- **2005** : début des cours en Cinéma et Audiovisuel à l’Ecole Nationale d’Administration et de Magistrature (ENAM) ;
- **2006** : création officielle de l’Institut Supérieur de l’Image et du Son (ISIS-SE) ;
- **2007** : liquidation administrative de la SONACIB ;
- **2013** : (3 avril) adoption en Conseil des ministres du décret portant conditions d’exercice de la profession cinématographique et audiovisuelle au Burkina Faso.

Annexe 2 : Liste des principales chaînes de diffusion de films et séries burkinabè.

| Chaines | Prix en EURO | Prix en FCFA |
|----------------------------|--|---|
| Série | | |
| | Entre 2000 et 3000 l'épisode de 13, 26, 52 minutes en préachat | Entre 1 310 000 et 1 960 000 l'épisode de 13, 26, 52 minutes en préachat |
| A+ | Entre 1000 et 1500 l'épisode en préachat Entre 500 et 800 en achat | Entre 656 000 et 980 000 l'épisode en préachat Entre 328 000 et 525 000 en achat |
| Chaines locales africaines | Entre 200 000 et 300 000 FCFA l'épisode. Bartering (films contre espaces publicitaires) | Entre 656 000 et 980 000 l'épisode en préachat Entre 328 000 et 525 000 en achat |
| Long métrage | | |
| TV5 | 4 000 et 5 000 en préachat. Entre 2 000 et 3 000 en achat | 2 623 828 et 3 279 785 en préachat. Entre 1 310 000 et 1 960 000 en achat |
| A+ | 1500 et 2 000 en préachat 1 000 en achat | 980 000 et 1 310 000 en préachat 656 000 en achat |
| Chaines locales africaines | Entre 750 et 1 000 | Entre 492 000 et 656 000 |

Source : SNCT, données primaires collectées par le cabinet d'études « Culture et développement »

Annexe 3: Textes législatifs et réglementaires sur le cinéma et l'audiovisuel au Burkina Faso.

- 1- Loi n°047-2004/AN du 25 novembre 2004 portant loi d'orientation du cinéma et de l'audiovisuel ;
- 2- Décret n°2004-596/PRES promulguant la loi n° 047-2004/AN du 25 novembre 2004 portant loi d'orientation du cinéma et de l'audiovisuel ;
- 3- Décret n°2013-384/PRES/PM/MCT portant conditions d'exercice de la profession cinématographique et audiovisuelle ;
- 4- Arrêté n°2013-100/MCT/SG/DGCA portant conditions de délivrance et de retrait de la carte professionnelle du cinéma et de l'audiovisuel ;
- 5- Arrêté n°2013-101/MCT/SG/DGCA portant conditions et modalités de délivrance et de retrait de l'autorisation d'exercice de la profession cinématographique et audiovisuelle ;
- 6- Arrêté n°2013-102/MCT/SG/DGCA portant création et modalités de tenue du Registre public du cinéma et de l'audiovisuel ;
- 7- Arrêté n°2013-103/MCT/SG/DGCA portant création, attributions, composition, organisation et fonctionnement de la Commission de délivrance des visas d'exploitation des films.

Annexe 4 : La chronologie des médias

- La salle de cinéma
- Les éditeurs vidéo et DVD
- La VOD payante à l'acte
- SVOD : Service de Vidéo à la demande par abonnement
- Les chaînes hertziennes
- Les chaînes payantes ou à péages
- Les chaînes du câble

Source : (Jean Emmanuel Casalta, 2012²⁴³)

Une nouvelle chronologie des médias a été adoptée en France le 21 décembre 2018.

²⁴³ Ba D-T., *L'industrie cinématographique au Sénégal : état des lieux et proposition d'une nouvelle stratégie à l'ère du numérique*, mémoire de Master 2, Université Senghor à Alexandrie, 2013, p.44.

Annexe 5 : Principales caractéristiques des industries culturelles

Reproductibilité

Coûts fixes de production élevés et coûts de reproduction faibles.

Rendements d'échelle croissants : coûts unitaires décroissants et profits en hausse exponentielle.

Croissance des ventes et des profits limités seulement par la taille des marchés.

Importance du travail de création

Rôle central joué par l'entrepreneur culturel.

Deux types de travailleur : 1) artistes, auteurs, interprètes et artisans ; 2) main-d'œuvre technique spécialisée dans le domaine culturel.

Vaste réservoir de main d'œuvre artistique et technique.

Deux formes de rémunération :1) montants forfaitaires intégrés directement dans les coûts de production ;2) montants établis en proportion de la reproduction, des ventes ou de l'exploitation des œuvres.

Renouvellement constant de l'offre

Offre en croissance continue et obsolescence rapide des nouveaux produits

L'offre croissante s'explique par les motivations intrinsèques des artistes et créateurs et la quasi-absence de barrières à l'entrée.

Marchés de type « gagnant raflant tout ».

Tendance à générer toujours plus de produits, d'artistes et d'entreprises ; tendance à surinvestir dans les coûts de production ou de promotion.

Variabilité et imprévisibilité de la demande

Biens d'expérience : ignorance symétrique du producteur et du consommateur au sujet de la valeur des biens culturels.

Vaste diffusion d'informations sur les biens et présence de mécanisme de légitimation (étalages, prévisionnements, critiques et commentateurs, etc.) pour susciter la demande.

Effets de réseau sur la demande : effets de contagion sociale et création de best-sellers, tubes, blockbusters.

Risque élevé pour les producteurs et importance d'atteindre une taille critique.

Caractère de prototypes

Unicité des biens culturels : faiblement substituables les uns aux autres.

L'unicité s'explique en grande partie par les motivations intrinsèques des artistes et créateurs.

L'unicité demeure relative : les producteurs cherchent constamment des filons, des thèmes à succès ou des effets de mode, pour bénéficier des effets d'entraînements dans la demande.

Source : (Ménard, 2004, pp.79-80)

Annexe 6 : Les innovations techniques et technologiques à l'origine des industries culturelles.

Trois grandes étapes :

1. La révolution industrielle (XVIIIe et XIXe siècles) :

- invention de l'imprimerie, la photographie et les journaux ;
- mode d'organisation capitaliste qui fait que les œuvres deviennent des produits.

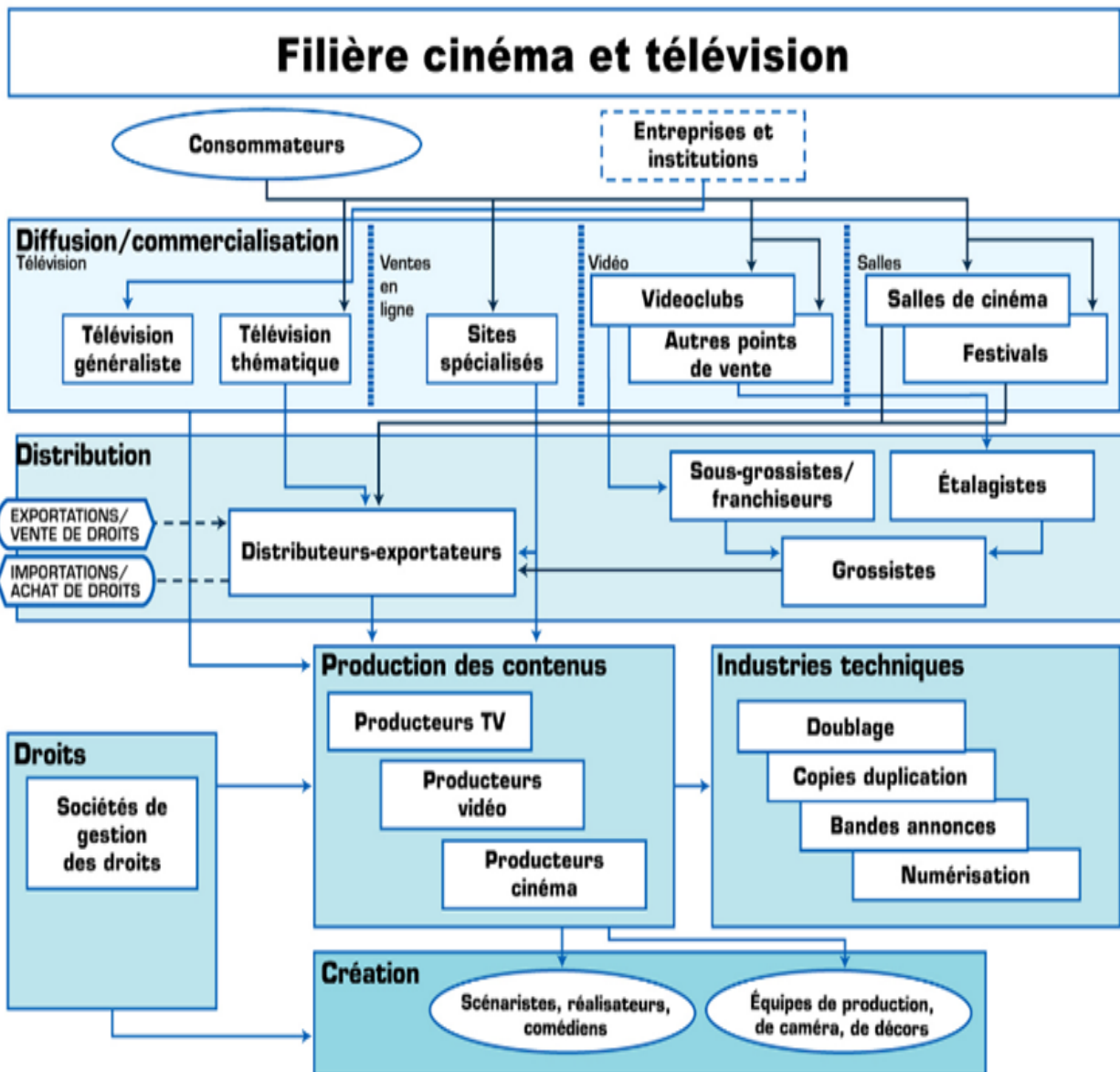
2. L'avènement de l'électricité au XXe siècle : a favorisé dans la reproduction des biens films, enregistrements sonores et télévision.

3. La révolution numérique à la fin du XXe et au XXIe siècles : développement des réseaux informatiques et de télécommunications, transferts de données, de big data, etc.

4. L'intelligence artificielle ? : avec le développement des objets intelligents, de plus en connectés et autonomes.

Source : *Auteur*.

Annexe 7 : organisation de la filière du cinéma et de la télévision



Source: Sodec. Adaptation: B.Boucher

Annexe 8 : Les métiers du cinéma et de l'audiovisuel

| LES POSTES PERMANENTES | LE FILM EN PREPARATION | LE TOURNAGE | L'APRES TOURNAGE | DISTRIBUTION EXPLOITATION |
|--|--|---|---|--|
| <p>La production</p> <ul style="list-style-type: none"> - le producteur -le directeur de production <p>La réalisation</p> <ul style="list-style-type: none"> - le réalisateur -le metteur en scène de seconde équipe | <p>Le projet</p> <ul style="list-style-type: none"> - le scénariste - le dialoguiste - l'adaptateur - le gagman - le scénarimagier - le conseiller technique <p>Le choix des acteurs</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'agent - le directeur de casting <p>La préparation du comédien</p> <ul style="list-style-type: none"> - le chorégraphe - le maître d'armes -le répétiteur <p>Le décor</p> <ul style="list-style-type: none"> - le chef décorateur - le chef constructeur - le peintre en décors - l'ensemblier | <p>L'organisateur</p> <ul style="list-style-type: none"> - le premier assistant réalisateur - la scripte - le régisseur <p>Mise en oeuvre</p> <ul style="list-style-type: none"> - le machiniste - l'accessoiriste - l'électricien - le chef de transports <p>L'image</p> <ul style="list-style-type: none"> - le chef opérateur - le cadreur - le pointeur -le photographe de plateau <p>Le son</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'ingénieur du son - le perchiste <p>Préparation du comédien</p> <ul style="list-style-type: none"> - le costumier - le coiffeur - l'habilleur - le maquilleur <p>Le comédien</p> <ul style="list-style-type: none"> - la doublure - le cascadeur - le figurant | <p>Le montage</p> <ul style="list-style-type: none"> - le monteur - le monteur son <p>Le son</p> <ul style="list-style-type: none"> - doublage et postsynchronisation - le directeur de plateau - le détecteur - le sous-titreur - le dialoguiste du doublage - le bruiteur - le concepteur son - le mixeur <p>Musique</p> <ul style="list-style-type: none"> - le compositeur - l'arrangeur - le chef d'orchestre - l'interprète <p>Effets spéciaux et animation</p> <ul style="list-style-type: none"> - les métiers des effets spéciaux - les métiers de l'animation | <ul style="list-style-type: none"> - le distributeur - l'exploitant - la caissière - l'ouvreuse - le projectionniste <p>Publicité</p> <ul style="list-style-type: none"> - le réalisateur de bande annonce - l'affichiste - l'attaché de presse |

Annexe 9 : La chaîne des droits

La chaîne des droits de propriété littéraire et artistique : composition des valeurs ajoutées.

La fonction patrimoniale de monopole de droits exclusifs, qu'il s'agisse du droit des auteurs ou des droits voisins reconnus aux producteurs de phonogrammes, audiovisuels, aux artistes interprètes ainsi qu'aux diffuseurs, consiste à autoriser ou interdire les exploitations des œuvres originales de l'esprit, c'est-à-dire à contrôler les recettes d'exploitation à travers la négociation de ces droits privés. Dans le modèle du copyright anglo-saxon ou pour les créations de logiciels, ces droits font l'objet d'une répartition entre les contributeurs à la création plus grande dans le modèle du droit romain, permettant à chaque catégorie de négocier ses droits, sous réserve des règles de dévolution de la titularité des droits au profit des producteurs de l'audiovisuel et le cinéma notamment.

Ces droits exclusifs permettent une rémunération, en principe proportionnelle aux exploitations, fondée sur le nombre de reproductions, représentations, communications au public, et négociable. En pratique, les modèles économiques ou l'intérêt public peuvent faire admettre des rémunérations forfaitaires. C'est le cas en particulier de la licence légale qui donne un droit à rémunération sur le chiffre d'affaires des diffuseurs, du droit à la reprographie, des barèmes de diffusion musicale dans les lieux de loisirs, du droit de prêt en bibliothèque, ou encore de l'exception pour copie privée qui donne lieu le plus souvent à une rémunération assise sur les capacités des supports d'enregistrement. Il est aussi des cas où aucune rémunération n'est prévue, en particulier pour les exceptions légales : une courte citation par exemple.

La chaîne des droits et des rémunérations qui forment l'assise juridique du modèle économique de la production permet en principe la négociation individuelle de la valeur des droits. Pour des raisons pratiques, notamment de perception et de répartition, ou selon les exploitations, des sociétés de perception et de répartition des droits gèrent, en général à l'échelle nationale, certains répertoires ou catégories de répertoires de droits, sous la forme de monopole, de fait ou non, qui assure un plus grand équilibre de négociations entre des individus (auteurs, artistes) et les producteurs, diffuseurs et groupes de communication.

Source : (Chantepie & Diberder, 2005, p.42)

Annexe 10 : définition des Digital Rights Management Systems (DRMS)

Renforcement des droits de propriété littéraire et artistique.

En Europe, les livres verts « *Les droits d'auteur face aux défis technologiques* » (1998) puis « *Les droits d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information* » (1995) conduisent à la directive 2001/29. Aux Etats-Unis, l'Audio Home Recording Act de 1992 (mesures de protection technique sur les lecteurs de cassettes audio-numériques) et le livre blanc *Intellectual Property and the National Information Infrastructure* de 1995 fondent le *Digital Millennium Copyright Act* (1998), tandis que la durée du *copyright* est allongée sensiblement (*Sonny Bonno Act*). Au plan international, poussés par l'union européenne et les Etats-Unis, sont adoptés en 1994 les accords ADPIC (GATT/OMC) pour la protection des droits de la propriété littéraire et artistique et surtout deux traités à l'OMPI (Organisation mondiale de la propriété intellectuelle) en 1996. Ils prévoient une protection juridique des mesures techniques de protection : l'incrimination du contournement de ces mesures techniques. Depuis, l'Union européenne a adopté en avril 2004 une directive sur le respect des droits de propriété intellectuelle.

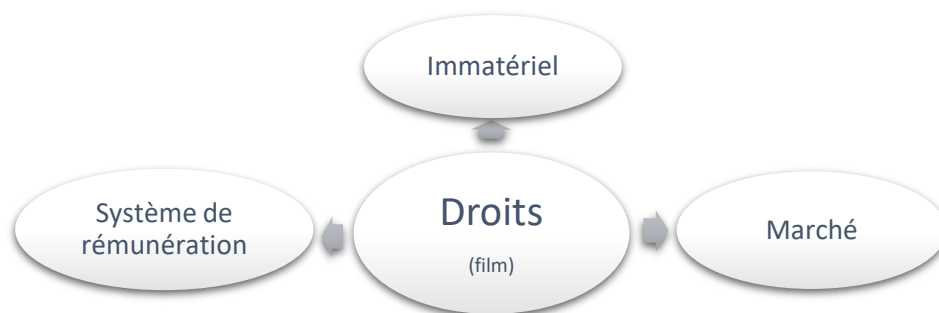
Source : Chantepie & Diberder, 2005, p.81

Annexe11 : Textes législatifs et réglementaires nationaux sur les droits d'auteur

| N° | Texte réglementaire | Domaine d'application |
|----|--|---|
| 01 | Loi 032/99/AN du 22 décembre 1999 portant protection de la propriété littéraire et artistique au Burkina Faso. Elle abroge l'ordonnance du 29 septembre 1983 sur le droit d'auteur ; | Régit les droits d'auteur et les droits voisins ;(2018) en cours de révision pour s'adapter aux évolutions numériques. |
| 02 | Décret n°2000-575/PRES/PM/MAC/MEF portant perception de la rémunération pour copie privée. | Perception RCP |
| 03 | Décret n°2000-577/PRES/PM/MAC/MEF portant perception de la rémunération pour reprographie des œuvres fixées sur un support graphique ou analogue. | Perception RRO |
| 04 | Décret n°2000-573/PRES/PM/MAC/MCPEA/MJPDH du 20 décembre 2000 portant tarification du droit de suite sur les œuvres graphiques et plastiques. | Tarification du droit de suite sur les œuvres graphiques et plastiques. |
| 05 | Décret n°2001-259 PRES/MAC du 06 juin 2001 portant création, composition et attributions du comité national de lutte contre la piraterie des œuvres littéraires et artistiques. | Décret portant création du CNLPOLA |
| 06 | Arrêté n°2003-077/MCAT/SG/BBDA du 03 janvier 2003 portant modalités de délivrance du visa d'importation des œuvres littéraires et artistiques et des supports vierges | Précise les conditions de délivrance du visa d'importation des œuvres de PLA. |
| 07 | Arrêté n°01-153/MAC/SG/BBDA du 20 mars 2000 portant règlement de perception des droits. | Réglemente la perception des droits des artistes. |
| 08 | Arrête n°01-154/MAC/SG/BBDA du 20 mars 2000 portant règlement de répartition des droits. | Réglemente la répartition des droits des artistes. |
| 09 | Arrêté n°01-150/MAC/SG/BBDA du 19 mars 2001 portant apposition de timbre sur les disques, les cassettes sonores ou audiovisuels contenant des œuvres littéraires et artistiques. | Conditionne l'apposition des timbres sur les disques sonores ou audiovisuels contenant des œuvres littéraires et artistiques. |
| 10 | Arrêté n°01-151/MAC/SG/BBDA du 19 mars 2001 portant exonération du paiement de la rémunération pour copie privée. | Précise les conditions d'exonération du paiement de la rémunération pour copie privée. |
| 11 | Arrêté n°2003-142/MCAT/SG/BBDA du 10 mars 2003 portant tarification des droits d'exploitation d'œuvres littéraires et artistiques protégées au Burkina Faso. | Fixe les tarifs des droits d'exploitation d'œuvres littéraires et artistiques au Burkina Faso. |
| 12 | Arrêté n°2003-076/MAC/MEF du 03 janvier 2003 portant modalités d'application du décret n°2000-575/PRES/PM/MAC/MEF portant perception de la rémunération pour copie privée. | Précise les modalités d'application du décret cité ci-contre. |
| 13 | Arrêté n°2003-78/MAC/MEF du 03 janvier 2003 portant modalités d'application du décret n°2000-577/PRES/PM/MAC/MEF portant perception de la rémunération pour reprographie des œuvres fixées sur un support graphique ou analogue. | Précise les modalités d'application du décret cité ci-contre. |

| | Instrument juridique international | Date de signature |
|-----------|---|---|
| 14 | Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques | 09 septembre 1886 |
| 15 | Annexe VII de l'Accord portant révision de l'Accord Bangui instituant une Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle (OAPI) | 02 mars 1977 |
| 16 | Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (ADPIC) | 1995 |
| 17 | Traité de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle sur le droit d'auteur (WCT) | 20 décembre 1996 |
| 18 | Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion | 26 octobre 1961 |
| 19 | Convention instituant l'Organisation Mondiale de la Propriété intellectuelle (OMPI) | 14 juillet 1967 ; révisé le 28 septembre 1978 |
| 20 | Convention pour la protection des producteurs de phonogrammes contre la reproduction non autorisée de leurs phonogrammes | 29 octobre 1971 |
| 21 | Traité sur l'enregistrement international des œuvres audiovisuelles et règlement d'exécution | 18 avril 1989 |
| 22 | Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur | 20 décembre 1996 |

Annexe12 : Le cycle économique d'un film



Annexe13 : Cas d'application de la rémunération proportionnelle des créateurs

- La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;
- Les moyens de contrôler l'application de la participation proportionnelle font défaut ou les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats attendu ;
- La nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité.

Annexe 14 : Les caractéristiques de l'industrie du cinéma

- **C'est un produit de prototype** : face au risque d'échec les majors font recours aux signaux de qualité ou de garantie (labels) en créant soit des franchises (Marvel production, Netflix) soit des catalogues.
- **C'est un bien d'expérience** : l'utilité et la valeur d'un film se révèle après sa consommation. Selon William Goldman²⁴⁴ « *Nobody knows* » c'est-à-dire que personne ne peut prévoir le succès ou l'échec d'un film. D'où le recours aux prescripteurs, au star-system, à la recherche de prix, etc.
- **Des coûts fixes de production élevés**, non récupérables et des coûts de reproduction faibles (quasi-nul dans l'univers numérique). C'est une économie d'échelle caractérisée par la récurrence des déficits financiers à cause de l'alourdissement structurel des charges (facteurs de production coûteux) et des gains de productivité²⁴⁵ faibles.
- **Des coûts de commercialisation très élevés** : les films se distinguent grâce au succès de leur campagne marketing. Les coûts de promotion de certains films hollywoodiens sont estimés à 100 millions de dollars.

Annexe 15 : Le financement des projets cinématographiques par le FPC du BBDA (FCFA)

| | 2016 | | 2017 | | 2018 | |
|-----------------------------|------------|----|------------|----|------------|----|
| Aide à l'écriture | 1 500 000 | 02 | 1 500 000 | 02 | 1 875 000 | 05 |
| Aide à la production | 2 250 000 | 02 | 3 000 000 | 02 | 7 500 000 | 05 |
| Aide à la finition | 4 500 000 | 03 | 2 250 000 | 02 | 7 500 000 | 05 |
| Total | 8 250 000 | 07 | 6 750 000 | 06 | 16 875 000 | 15 |
| Budget annuel | 35 275 000 | | 56 250 000 | | 99 264 706 | |
| % du budget Total | 23% | | 12% | | 17% | |

²⁴⁴ William Goldman, né le 12 août 1931 à Highland Park et décédé le 16 novembre 2018 à Manhattan, est un écrivain, scénariste et dramaturge américain. Il a reçu à deux reprises un Oscar pour ses scénarios. Source : Wikipédia

²⁴⁵ Creton L., *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 2^e édition, Paris, 2008, p.17

Annexe 16 : Exemple de cession de droits d'auteur

| Contrat | Cédant | Bénéficiaire | |
|--|-------------|-------------------|---|
| Cession de droits d'auteur (Scénario, adaptation, dialogues) | O. Nakache | Yume – Quad Films | POUR 30 ANS - CINEMA CCIAL FRANCE : 0,25 % RECETTES SALLES - CINEMA NON CCIAL FRANCE, CINEMA ETRANGER : 0,5 % RNPP - VIDEO FRANCE : 0,15 % DU PRIX PUBLIC HT - VIDEO ETRANGER, TV : 0,5 % RNPP - VOD - PPV, EXPLOITATIONS EN LIGNE, AUTRES EXPLOITATIONS : 0,25 % DU PRIX PUBLIC HT OU 0,5 % RNPP MG : 180.000 EURO - APRES AMORTISSEMENT DU COUT DU FILM : LES % CI-DESSUS SERONT PORTES A 3 % RNPP - REMAKE, SUITE, SPIN OFF, MERCHANDISING : 5 % DES SOMMES BRUTES HT ENCAISSES |
| Cession de droits d'auteur (Scénario, adaptation, dialogues) | E. Toledano | Yume – Quad Films | |
| Cession de droits d'auteur (réalisateur) | O. Nakache | Yume – Quad Films | POUR 30 ANS * SALAIRE TECHNICIEN : 60.000 EURO * DA : - CINEMA CCIAL FRANCE : 0,25 % RECETTES SALLES - CINEMA NON CCIAL FRANCE, CINEMA ETRANGER : 0,5 % RNPP - VIDEO FRANCE : 0,15 % DU PRIX PUBLIC HT - VIDEO ETRANGER, TV : 0,5 % RNPP - VOD - PPV, EXPLOITATIONS EN LIGNE, AUTRES EXPLOITATIONS : 0,25 % DU PRIX PUBLIC HT OU 0,5 % RNPP MG : 60.000 EURO - APRES AMORTISSEMENT DU COUT DU FILM : LES % CI-DESSUS SERONT PORTES A 3 % RNPP - REMAKE, SUITE, SPIN OFF, MERCHANDISING : 5 % DES SOMMES BRUTES HT ENCAISSES EN CAS DE CESSION |

Source : Thomas Paris

Annexe 17 : Les 10 principales méthodes d'intervention des pouvoirs publics

- 1) Les subventions sélectives (au produit) ou automatiques à l'organisme ;
- 2) Les aides avec contreparties, remboursements en cas de résultats positifs ;
- 3) Les garanties de prêts ;
- 4) Les mesures fiscales, TVA (réductions ou crédits d'impôts) ;
- 5) Les mesures fiscales : crédit d'impôts, abris fiscaux ;
- 6) Le prix unique ;
- 7) Diverses mesures réglementaires, chronologie de la diffusion des films selon les supports, le mécénat et les dons etc. ;
- 8) Des soutiens nationaux spécifiques ;
- 9) L'action culturelle extérieure, promotion, coopération, accueil non entraves aux échanges ;
- 10) Affirmations identitaires : la qualité des producteurs, quotas, etc.

Source : Miège B., Cours de Master 1, Université Senghor à Alexandrie, 2017.

Annexe 18 : Rôle des transactions de droits dans le financement du film – études de cas

Étude de cas 1 : Plan de financement – *Elefante Blanco*

| Source de financement | Type | Montant en euros | % |
|---|--|------------------|--------------|
| Chaîne généraliste TVE (Espagne) | Prévente de droits d'émission pour l'Espagne | 600 000 | 18,75 |
| ICAA (Espagne) | Capitaux du secteur public (institut cinématographique national) | 753 000 | 23,53 |
| INCAA (Argentine) | Capitaux d'un organisme du secteur public | 538 667 | 16,83 |
| Patagonik Films (Argentine) | Paiement d'une garantie minimum en échange de droits pour l'Amérique latine | 700 000 | 21,87 |
| Full House Film (France) | Coproducteur tiers français. Contribution financière uniquement (subvention) | 250 000 | 7,81 |
| Wild Bunch (France) | Paiement d'une garantie minimum d'une société internationale de ventes de films en échange de tous les droits au reste du monde en dehors de l'Amérique latine | 250 000 | 7,81 |
| Honoraires différés | Honoraires des producteurs Morena Films et Matanza/Patagonik en tant que coproducteurs du film | 108 000 | 3,37 |
| | Budget | 3 200 000 | |

Dans ce cas particulier, l'aide de l'État a été considérablement amplifiée par le recours à des traités de coproduction officiels qui conféraient automatiquement au film la nationalité espagnole, argentine et française, permettant ainsi aux producteurs de recevoir une subvention dans les trois pays. La stratégie de coproduction permettait par ailleurs au producteur d'obtenir des droits de distribution sur une base de prévente dans les deux pays partenaires coproducteurs majoritaires (Argentine et Espagne). Au total, le choix de la coproduction a donné aux producteurs un budget beaucoup plus élevé qu'ils n'auraient normalement pu mobiliser pour cette histoire, qui se déroule entièrement dans une zone urbaine intérieure de la capitale de l'Argentine. S'il avait été obligé de mobiliser des fonds en Argentine seulement, il est probable que le budget d'*Elefante Blanco* aurait sans doute été inférieur de 50% ou plus à ce qu'il a été, en raison des limitations du marché national qui rendent difficile la viabilité économique des films à budget plus élevé.

Avec un budget de coproduction de 3,2 millions d'euros, les cinéastes savaient qu'ils pouvaient se permettre de fournir de grandes valeurs de production, accroissant ainsi la possibilité pour le film d'être largement distribué à l'échelle internationale, en dehors des deux pays coproducteurs.

Elefante Blanco illustre très clairement le rôle stratégique que jouent les transactions fondées sur le droit d'auteur dans le financement et la production de films. L'élément qu'est la prévente apparie quasiment l'aide de l'État des organismes cinématographiques des pays producteurs et couvre

presque la moitié du budget (48,3%). De nombreuses agences de financement subordonnent leur contribution à l'obtention par les entreprises de cinéma de ces préventes afin de s'assurer que leur investissement est dans l'intérêt du public, les consommateurs pouvant voir le film achevé. Dans cet exemple, les préventes ou les paiements de garantie minimum en échange de certains droits ont permis au film d'être l'objet d'une grande distribution dans les territoires de coproduction et ailleurs.

Étude de cas 2 : Plan de financement – Caramel

Notre deuxième étude de cas, Caramel (Sukkar Banat), a fait pleinement usage des liens culturels et commerciaux entre le Liban et la France, utilisant un capital d'amorçage du secteur public pour lancer le projet et attirer des préventes substantielles de droits pour financer le budget de 1,3 million dollars É.-U.

Dirigé par Nadine Labaki, metteur en scène pour la première fois qui joue également dans le film et en a écrit le scénario grâce à un don au développement des organisateurs du Festival de Cannes, Caramel célèbre la résilience et la bonne humeur d'un petit groupe de femmes libanaises dont le monde tourne autour d'un salon de coiffure à Beyrouth. La vitalité de ces femmes est comparée aux troubles constants qui ont affligé le pays pendant des décennies et donne une image plus réconfortante de l'expérience libanaise.

| Source | Type | Montant en euro | % |
|---------------------|---|------------------|-------|
| Fonds Sud, France | Aide de l'État. Agence française pour les films coproduits avec des pays en développement | 100 000 | 7,69 |
| Agence Francophonie | Aide de l'État. Organisation internationale chargée de promouvoir la langue et la culture françaises | 25 000 | 1,92 |
| Sabban Media | Prévente à un grand distributeur de films des droits de cinéma et vidéo pour le monde arabe | 102 200 | 7,84 |
| ART | Prévente de droits d'émission panarabes à un diffuseur par satellite du Moyen-Orient | 393 000 | 30,23 |
| Roissy Films | Contre les ventes, mandatent tous les droits à tous les territoires en dehors de la France et du Moyen-Orient | 300 000 | 23,07 |
| Bac Films | Prévente à un grand distributeur de films français des droits cinéma et vidéo pour la France | 200 000 | 15,38 |
| ARTE | Prévente (licence) de droits allemands et français d'émission par satellite à la chaîne culturelle publique franco-allemande | 150 000 | 11,53 |
| | Budget | 1 300 000 | |

Dans le cas de *Caramel*, 88% des fonds nécessaires pour financer le budget de 1,3 million de dollars É.-U. provenaient de transactions fondées sur le droit d'auteur comme par exemple des paiements de garantie minimum en échange de certaines catégories de droits, 9,6% seulement provenant de sources d'aide de l'État. *Caramel* est un exemple typique de la manière dont les cinéastes font un usage stratégique de la valeur de la propriété intellectuelle pour mobiliser des fonds et convertir ensuite leurs visions créatives en un produit culturel commercialisable. Une fois terminé le financement, les préventes du projet ont permis au film achevé d'être distribué aux quatre coins du monde arabe dans tous les médias (y compris les diffuseurs panarabes) et en France (cinémas, DVD et télévision), sans oublier l'engagement financier additionnel de la part d'un agent de vente international de négocier des droits de distribution dans d'autres pays.

Source : OMPI, *étude diagnostic sur la PLA*.

Annexe 19 : Les industries du droit d'auteur

Les industries essentielles du droit d'auteur : c'est l'ensemble des industries qui se consacrent totalement à la création, la production et la fabrication, la représentation ou l'exécution, la radiodiffusion, la communication et la présentation, ou la distribution et la vente d'œuvres et d'autres objets protégés²⁴⁶. Le cinéma, la vidéo et les chaînes TV font partie de cette catégorie.

Les industries du droit d'auteur interdépendantes : elles sont spécialisées dans la production, fabrication, vente ou location du matériel (CD, TV, ordinateurs et matériels informatiques). Elles ont pour rôle de faciliter la création, la production et l'utilisation d'œuvres protégées par le droit d'auteur.

Les industries fondées partiellement sur le droit d'auteur : ce sont l'architecture, la mode, l'artisanat, etc. Seulement une partie de leurs activités touche aux droits d'auteur.

Les industries complémentaires non spécialisées : elles contribuent à rendre public des œuvres ou des éléments protégés grâce à la communication, la distribution ou la vente. Ce sont les activités de commerce général ou de transport non pris en compte dans la catégorie des industries essentielles du droit d'auteur.

²⁴⁶ ibd

| Type d'industrie du droit d'auteur | Principales branches d'activité | Sous catégories |
|---|---|---|
| Industries essentielles du droit d'auteur | Presse et édition | Auteurs, écrivains, traducteurs ; Journaux ; Agences de presse ; Revue et périodiques ; Édition de livres ; Cartes et cartes géographiques, répertoires et autres produits d'édition ; Activités de prépresse, d'impression et de finition de livres, de revues, de journaux et de supports publicitaires ; Commerce de gros et de détail de produits de presse et de livres (librairies, kiosques à journaux, etc.) ; Bibliothèques |
| | Musique, productions théâtrales, opéras | Compositeurs, paroliers, arrangeurs, chorégraphes, metteurs en scène, artistes interprètes ou exécutants et autres professionnels dans ces domaines ; Impression et publication d'enregistrements musicaux ; Production/fabrication d'enregistrements musicaux ; Commerce de gros ou de détail d'enregistrements musicaux (vente et location) ; Création et interprétation ou exécution d'œuvres artistiques et littéraires ; Interprétations ou exécutions et agences connexes (agences de réservation, billetteries, etc.) |
| | Films Cinématographiques et vidéo | Scénaristes, réalisateurs, acteurs, etc. ; Production et distribution de films cinématographiques et vidéo ; Projection de films cinématographiques ; Location et vente de films vidéo, y compris de films vidéo à la demande ; Services connexes |
| | Radiophonie et télévision | Chaînes nationales de radio et de télévision ; Autres chaînes de radio et de télévision ; Producteurs indépendants ; Télévision par câble (systèmes et chaînes) ; Télévision par satellite ; Services connexes |
| | Photographie | Studios et photographie commerciale ; Agences de photographie et photothèques |

| | | |
|--|--|--|
| | Logiciels, bases de données et jeux électroniques | Programmation, développement et conception, fabrication Commerce de gros et de détail de logiciels clés en main (programmes pour les entreprises, jeux vidéo, programmes éducatifs, etc.) ; Traitement et publication de bases de données |
| | Arts visuels et arts graphiques | Artistes ; Galeries d'art et autres lieux de commerce de gros et de détail ; Encadrement et autres services connexes ; Conception graphique |
| | Services publicitaires | Agences, services d'achat |
| | Gestion collective | |
| Type d'industrie du droit d'auteur | Principales branches d'activité | Sous catégories |
| Industries interdépendantes | Téléviseurs, postes radiophoniques, magnétoscopes, lecteurs de CD, lecteurs de DVD, lecteurs de cassettes, équipement de jeux électroniques et autres équipements du même type | Fabrication Commerce de gros et de détail |
| | Ordinateurs et matériel informatique | Fabrication Commerce de gros et de détail (vente et location) |
| | Instruments de musique | Fabrication Commerce de gros et de détail (vente et location) |
| | Matériel photographique et cinématographique | Fabrication Commerce de gros et de détail (vente et location) |
| | Photocopieurs | Fabrication Commerce de gros et de détail (vente et location) |
| | Supports d'enregistrement vierges | Fabrication Commerce de gros et de détail |
| | Papier | Fabrication Commerce de gros et de détail |
| Industries fondées partiellement sur le droit d'auteur | Habillement, textiles et chaussures | |

| | | |
|---|--|--|
| | <p>Bijouterie et pièces de monnaie</p> <p>Autres activités</p> <p>Ameublement</p> <p>Biens d'équipement ménager, porcelaine et verrerie</p> <p>Revêtements muraux et tapis Jeux et jouets</p> <p>Architecture, ingénierie et réalisation d'études</p> <p>Architecture</p> <p>Intérieur</p> <p>Musées</p> | |
| Industries complémentaires non spécialisées | <p>Commerce de gros et de détail en général</p> <p>Transports en général</p> <p>Téléphonie et Internet</p> | |

Annexe 20 : Les missions assignées au BBDA

- Accorder des licences et des autorisations d'exploitation des œuvres, des interprétations ou exécutions, des expressions du patrimoine culturel traditionnel des phonogrammes, des vidéogrammes et des programmes de radiodiffusions protégés par la loi burkinabè ;
- Percevoir les redevances en contre partie des licences et autorisations qu'il accorde ;
- Repartir les redevances perçues aux titulaires de droits ;
- Lutter contre contrefaçon et la piraterie ;
- Protéger les expressions du patrimoine national ;
- Promouvoir la propriété littéraire et artistique ;
- Etablir un système de prévoyance sociale, de solidarité et d'entraide en faveur des artistes membres.

Annexe 21 : Calendrier de répartition des droits au BBDA.

| N° | Date | Catégorie de droits en répartition |
|----|---------------|--|
| 01 | Fin février | 1- Droits de reproduction : -droits de reproduction mécanique ; -droits de reproduction par reprographie ; 2- Instances de droits. |
| 02 | Fin mai | 1- Droits de représentation : -droits de représentation directe (séances occasionnelles) ; -droits de représentation indirecte (radios, télévisions, exécutions publiques, cinéma). 2- Instances de droits. |
| 03 | Fin septembre | 1- Droits voisins : -rémunération équitable ; -rémunération pour copie privée ; 2- Droits en provenance de l'étranger. 3- Droits de reproduction mécanique. 4- Instances de droits. |

Source : Direction de la répartition/BBDA

Annexe 22 : principes généraux de validité des contrats de PLA

- **Le formalisme** : il s'agit de l'exigence d'un écrit sous peine de nullité. Il vise la protection de l'auteur et la sécurité juridique dans l'exploitation de l'œuvre. L'art.42 de la loi 032 portant PLA prévoit une nullité relative en l'absence d'un écrit. Les producteurs rédigent les contrats à cause de l'importance financière des intérêts en jeu, de l'obligation d'enregistrement et des mentions obligatoires prévues par la loi. Toutefois, cette culture n'est pas ancrée au Burkina Faso car la rédaction des contrats n'est pas systématique et l'autorité compétente ne dispose pas des moyens techniques adéquats pour en assurer le contrôle.

- **Les mentions obligatoires** : au-delà de l'écrit, certaines informations doivent impérativement apparaître sur le contrat. Ce sont : l'énumération des droits cédés, les modes d'exploitation et leur étendue, la destination, le lieu et la durée. En cas d'interprétation les ambiguïtés profitent à l'auteur.

- **L'interdiction de la cession globale des œuvres futures** : aux termes de l'art.42 al.2 de la loi 032 portant PLA, « *La cession globale des droits sur les œuvres futures est nulle* ».

- **La prévision d'une rémunération proportionnelle** : le législateur prévoit une rémunération minimum garantie à l'auteur en cas de vente ou d'exploitation de son œuvre. En RDC²⁴⁷ par exemple, la loi prévoit qu'elle doit être supérieure à 10% des recettes d'exploitation²⁴⁸. Le barème qui avait été établi au Burkina Faso à cet effet est dépassé et n'est plus appliqué. D'après les producteurs, « *tout se négocie comme sur un marché* ».

- **La garantie de paiement** : il s'agit d'un privilège au profit de l'auteur en cas de faillite de l'éditeur ou du producteur (art.46 de loi 032 portant PLA et art.107 de l'AUS de l'OHADA).

²⁴⁷ République Démocratique du Congo

²⁴⁸ Ngombe Y-L., *Le droit d'auteur en Afrique*, Paris, 2009, p. 142.

- **L'inaliénabilité du droit moral et de ses attributs** : contrairement au système du copyright, en droit d'auteur continental français, est nulle toutes transactions ayant pour objet la cession du droit moral de l'auteur.

Annexe 23 : Analyse SWOT du projet

| INTERNE | FORCES | FAIBLESSES |
|---------|---|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> - Volonté politique existante ; - Existence d'une direction du cinéma (DGCA) ; - Disponibilité du matériel bureautique ; - Compétences et Ressources Humaines existantes ; - Dotation d'un budget annuel de fonctionnement par le MACT ; - Bonne maîtrise du milieu, bons rapports avec les cinéastes. | <ul style="list-style-type: none"> - Inexistence d'un financement endogène ; - Absence d'un budget autonome ; - Manque de vision politique ; - Insuffisance des Ressources Humaines et matérielles ; - Absence d'infrastructures, de moyens roulants et techniques. |
| EXTERNE | OPPORTUNITES | MENACES |
| | <ul style="list-style-type: none"> - Carrefour africain du cinéma (FESPACO) ; - Emergence d'une classe moyenne, forte demande locale ; - Existence d'une industrie locale de production et de diffusion (chaines TV, vidéoclubs...) ; - Recommandations de l'UEMOA, Clap Ivoire, cinéastes, AACC ; - Existence d'une politique publique et de textes réglementaires relatifs au cinéma ; - Des organisations professionnelles structurées ; - Existence d'un marché local et International de films burkinabè ; - Créativité des acteurs et existence d'un riche patrimoine culturel. | <ul style="list-style-type: none"> - Forte concurrence imposée par les majors ; - Faible structuration des entreprises cinématographiques et audiovisuelles ; - Coûts d'investissement élevés ; - Fracture numérique, coûts élevés de l'électricité ; - Non-respect des textes ; - Demande locale très hétérogène (60 ethnies) ; - Habitudes de consommation (films étrangers) ; - Crise sécuritaire, attaques terroristes récurrentes. |

Annexe 24 : Besoins en matériels techniques et locatifs

| N° | Matériel | Quantité | Prix Unitaire (FCFA) | Prix Total (FCFA) |
|--------------|---|-----------|----------------------|--|
| 01 | Location bâtiments (R+2) | 12 (mois) | 2 000 000 | 24 000 000 |
| 02 | Achat véhicule 4X4 | 01 | 15 000 000 | 15 000 000 |
| 03 | Achat mini-bus (22 places) | 01 | 20 000 000 | 20 000 000 |
| 04 | Ordinateurs bureau (Apple 42 pouces) | 30 | 1 000 000 | 30 000 000 |
| 05 | Ordinateurs PC | 05 | 500 000 | 2 500 000 |
| 06 | Matériel de projection | 01 | 1 000 000 | 1 000 000 |
| 07 | Caméra numérique | 02 | 1 000 000 | 2 000 000 |
| 08 | Matériel de sonorisation et accessoires | 01 | 5 500 000 | 5 500 000 |
| Total | | | | 100 000 000 152 449 euros |

Annexe 25 : Prévisions budgétaires du projet

| Désignation | Quantité | Coût total (FCFA) |
|--------------------------|----------|--------------------|
| Lancement du projet | 01 | 66 930 000 |
| Mise en œuvre | 01 | 117 000 000 |
| Budget de fonctionnement | 01 | 100 000 000 |
| Total | | 283 930 000 |
| | | 432 848,5 € |

Annexe 26 : Plan de financement du projet

| Désignation | Etat | Entreprises Cinématographiqu es Et audiovisuelles | FDCT et BBDA | PTF | Billetterie nationale | Total (FCFA) |
|---|--------------------|--|-------------------|-------------------|--------------------------|--------------------|
| Études, voyages, conception des instruments et suivi-évaluation du projet | 2 500 000 | 1 000 000 | 5 000 000 | 15 000 000 | | 23 500 000 |
| Communication, information, marketing | 5 000 000 | | | 15 000 000 | 500 000 | 20 500 000 |
| Formations et honoraires des experts | 4 555 000 | 875 000 | 5 000 000 | 12 500 000 | | 22 930 000 |
| Acquisition de matériel et charges locatives | 80 000 000 | | 10 000 000 | 27 000 000 | | 117 000 000 |
| Budget de fonctionnement | 25 000 000 | | 15 000 000 | | 60 000 000 | 100 000 000 |
| Total | 117 055 000 | 1 875 000 | 35 000 000 | 69 500 000 | 60 500 000 | 283 930 000 |
| Taux de participation | 41,22% | 0,67% | 12,31% | 24,48% | 21,3% | 100% |

Annexe 27 : Stratégie de financement du CBCA

