

#UNIVERSITÉSENGHOR

université internationale de langue française
au service du développement africain

LA FILIÈRE CINÉMA AU TOGO ET LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE : ÉTAT DES LIEUX, FORCES, FAIBLESSES ET PERSPECTIVES

présenté par

Mawabibè Nicolas-Etienne SOHOU N'GANI

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

Département Culture

Spécialité Gestion des industries culturelles

Le 11 Avril 2017

Bernard MIÈGE Directeur de Mémoire

Professeur émérite de sciences de l'information et de la
communication, Université Stendhal-Grenoble 3

Devant le jury composé de :

Dr Hdr Jean-François FAU Président

Directeur du Département Culture de l'Université Senghor

M. Francisco D'ALMEIDA Examineur

Co-directeur, Culture et Développement, Grenoble

M. Bernard MIÈGE Examineur

Professeur émérite de sciences de l'information et de la
communication, Université Stendhal-Grenoble 3

Université Senghor – Opérateur direct de la Francophonie
1 Place Ahmed Orabi, BP 21111, 415 El Mancheya, Alexandrie, Egypte
www.usenghor-francophonie.org

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier en premier, l'**Université Senghor** et à travers elle, les deux Recteurs que nous avons connu durant notre formation, le **Pr. Albert Lourde** et le **Pr. Thierry Verdel**. Nous remercions également le Directeur du Département culture **Dr. Hdr Jean François Fau** et la responsable administrative, **Madame Rania Adèle El Gnindy**, pour cette opportunité qui nous a été offerte de suivre cette formation.

Nous affirmons toute notre gratitude à l'égard de notre structure de stage qui a participé financière aux frais de notre deuxième année.

Ensuite, nous exprimons notre reconnaissance à notre Directeur de mémoire, **Pr Bernard Miège**, pour sa disponibilité et sa patience.

Notre gratitude va également à l'endroit de toutes les personnes qui nous ont soutenu d'une manière ou d'une autre durant ces deux années de formation. Il s'agit de :

- **Madame Edwige Sauzon-Bouit**, Directrice de l'Institut Français du Togo et toute son équipe,
- Ma tante **Adjoa N'Gani**, Monsieur **Jacques Musila** et Monsieur **Eyana Assih** pour leur soutien financier tout au long de nos deux années passées à Alaexandrie
- Ma famille,
- La communauté togolaise de la 15^{ème} promotion de l'université Senghor,
- La communauté senghorienne en général et ceux qui ont participé à l'élaboration de ce document en particulier.

DÉDICACE

A

Ma mère **KATCHI Akoua Esoham**,
*Puisses-tu recevoir ce travail en guise de
reconnaissance pour tout ton sacrifice*

&

A

Ma fille **Grace-Anastasia SOHOU N'GANI**
*Tu as été ma motivation tout au long de ce travail,
puisses-tu un jour être fière de ton père.*

Figure 1 : Carte du Togo



Source : www.diplomatie.gouv.fr, 2014.

Le Togo, pays situé en Afrique de l'Ouest, est limité au nord par le Burkina Faso, au sud par l'Océan Atlantique, à l'Est par le Bénin et à l'Ouest par le Ghana. D'une superficie de **56 785 km²**¹, héritage d'un passé colonial particulier, sa population serait estimée de nos jours à **7 649 955 habitants**². En effet, de 1884 à 1914, le Togo fut une colonie allemande. Puis il sera divisé entre l'Angleterre et la France après la victoire de ceux-ci sur l'Allemagne. L'Angleterre rattache sa partie à la Haute Volta pour donner finalement l'actuelle Ghana. La partie française demeure telle qu'elle, jusqu'à l'indépendance du pays le **27 Avril 1960**. Certains se demandent certainement le rapport entre ce discours historique et le sujet de cette étude. Nous répondrons tout simplement que le « **cinéma** », élément central de cette étude, est également l'héritage de ce passé colonial.

¹ www.diplomatie.gouv.fr,

² www.diplomatie.gouv.fr

RÉSUMÉ

Désireux à l'origine de comprendre les véritables raisons qui limitent l'intégration des œuvres cinématographiques togolaises à un marché quel qu'il soit : national, régional et même international, la connaissance de la filière cinéma au Togo, depuis son origine, jusqu'à l'ère dite de révolution numérique, s'est très vite avérée une nécessité première.

Quel est le parcours de la filière cinéma au Togo ? Quels sont les impacts des technologies numériques sur cette dernière ? Quels sont les impacts de la filière cinéma sur le développement socioculturel et économique d'une communauté ? L'Etat doit-il intervenir dans le fonctionnement de cette dernière pour qu'elle dispose d'une garantie de développement ? Telles sont les grandes questions abordées dans ce document qui propose un exposé pour le moins exhaustif de la filière cinéma au Togo.

Les résultats de cette étude sont le fruit d'une analyse des forces, faiblesse, opportunités et menaces de la filière cinéma au Togo, basée sur des observations, des entrevues et des théories aussi bien sur le cinéma entant que forme d'expression artistique qu'industrie culturelle. De cette analyse, un projet de création d'un « Forum Africain des Cinémas et Médias Francophones » (FACMF) a été proposé en guise de contribution au développement de la filière.

Mots Clés :

Cinéma - Cinéma togolais – Filière cinéma - Industrie cinématographique - Politique culturelle – Industries culturelles – numérique – Culture – Diversité culturelle – Togo

ABSTRACT

Originally aiming to understand the real reasons that limit the integration of Togolese cinematographic works into any market: national, regional and even international, the knowledge of the film industry in Togo, from its origin, In the so-called digital revolution era, quickly proved to be a primary necessity.

What is the path of the film industry in Togo? What are the impacts of digital technologies on the latter? What are the impacts of the film industry on the socio-cultural and economic development of a community? Should the state intervene in the functioning of the latter so that it has a guarantee of development? These are the main issues addressed in this document, which provides an exhaustive account of the film industry in Togo.

The results of this study are the result of an analysis based on observations, interviews and theories on both the cinema as well as the form of artistic expression and the cultural industry. From this analysis of strengths and weaknesses, a project to create an African Forum of Francophone Cinemas and Media (FACMF) was proposed as a contribution to the development of the sector.

Key Words:

Cinema – Togolese Cinema – Cinematographic Industry - Cultural Policy – Cultural Industries – Numeric – Culture – Cultural Diversity – Togo

LISTE DES ACRONYMES ET ABRÉVIATIONS

ACP	: Afrique Caraïbes et Pacifique
BIDC	: Banque d'Investissement et de Développement de la CEDEAO
CD	: Compact Disc
CEDEAO	: Communauté Economique des Etats de l'Afrique de l'Ouest
CIDC	: Consortium Interafricain de distribution Cinématographique
CINEATO	: Service du Cinéma et des Actualités Audiovisuelles du Togo
CIT	: Cinéma Itinérant Ambulant
CNA	: Cinéma Numérique Ambulant
CNPA	: Centre National de Production Audiovisuelle
COMACICO	: Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et commerciale
DNC	: Direction Nationale de la Cinématographie
DVD	: Digital Versatil Disc
ESEC	: Ecole Supérieure des Etudes Cinématographiques
ESTECA	: Ecole Supérieure des Techniques de la Cinéma et de l'Audiovisuel
FEPACI	: Fédération Panafricaine des Cinéastes
FESPACO	: Festival Panafricain du Cinéma et de la télévision de Ouagadougou
HAAC	: Haute Autorité de l'Audiovisuel
HD	: Haute Définition
IFT	: Institut Français du Togo
JVC	: Japan Victor Company
OI	: Organismes Internationaux
OIF	: Organisation Internationale de la Francophonie
ONG	: Organismes Non Gouvernementaux
PNUD	: Programme des Nations Unies pour le Développement
SCAC	: Service de Coopération et d'Action Culturelle
SECMA	: Société D'exploitation Cinématographique Africaine
TNT	: Télévisions Numériques Terrestres
TVT	: Télévision Togolaise
UA	: Union Africaine
UE	: Union Européenne
UEMOA	: Union Economique et Monétaire Ouest Africaine
UNESCO	: Organisation des Nations Unies pour l'Education, la science et la Culture
VCD	: Video Compact Disc
VHS	: Video Home System

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	i
DÉDICACE	ii
RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT.....	v
LISTE DES ACRONYMES ET ABRÉVIATIONS.....	vi
INTRODUCTION	1
Objectifs de la recherche	2
Hypothèses de l'étude	2
Les résultats attendus	3
I. LA FILIÈRE CINÉMA AU TOGO : ÉTAT DES LIEUX	4
I.1 L'Origine du cinéma au Togo	5
I.2 Le cinéma au Togo : de la Production à la Consommation.....	5
I.2.1 La Production cinématographique au Togo	5
I.2.2 La distribution et l'exploitation cinématographique au Togo.....	7
I.2.3 Le cinéma togolais et Festivals	10
I.2.4 Le public togolais et le Cinéma	12
I.3 Financement, institutionnalisation et législation de la filière cinéma au Togo	14
I.3.1 Le Financement de la filière Cinéma au Togo.....	14
I.3.2 L'institutionnalisation, la législation et la filière cinéma au Togo	15
II. CONCEPT(S) DE BASE ET FONDEMENTS THÉORIQUES	17
II.1 Cadre conceptuel.....	18
II.1.1 Les Industries culturelles et l'industrie cinématographique	18
II.2 Le cinéma, facteur de développement socioculturel et économique	20
II.2.1 Impacts socioculturels du cinéma	20
II.2.2 Impacts socioéconomiques.....	21
II.3 La révolution numérique dans l'industrie cinématographique	23
II.3.1 La production et la diffusion en numérique	24
II.3.2 Vers des confusions de rôles	26
II.3.3 Les nouvelles formes de consommation cinématographique	26

II.4	Des politiques publiques pour le développement de la filière cinéma	27
III.	APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE, STAGE PROFESSIONNEL ET ANALYSES	29
III.1	Choix méthodologique et univers de la recherche	30
III.1.1	Choix méthodologique	30
III.1.2	Environnement d'étude	30
III.1.3	Population d'étude	30
III.2	Les outils de collecte et les techniques de traitement des données.....	32
III.2.1	L'analyse documentaire	32
III.2.2	L'observation directe.....	32
III.2.3	Les entrevues	33
III.2.4	Techniques d'exploitation des données	33
III.3	Le stage professionnel.....	34
III.3.1	Présentation de l'Institut Français du Togo (IFT)	34
III.3.2	La contribution de l'institut dans le cadre de cette étude.....	34
III.4	Analyse des atouts et limites de la filière cinéma au Togo.....	36
IV.	PROJET DE CRÉATION D'UN « FORUM AFRICAIN DES CINÉMAS ET MÉDIAS FRANCOPHONES ».....	38
IV.1	Résumé	39
IV.2	Contexte et justification.....	40
IV.3	Présentation détaillée du projet professionnel	40
IV.3.1	Activité 1: Un Salon des Métiers du Cinéma et des Médias Francophones	40
IV.3.2	Activité 2 : Une Résidence de production : le Kino Kabaret Togo.....	42
IV.3.3	Activité 3 : Une Nuit du Court-Métrage.....	44
IV.4	Les objectifs du projet.....	44
IV.4.1	Objectif principal	44
IV.4.2	Objectifs spécifiques	45
IV.5	Les cibles.....	45
IV.6	Les résultats attendus.....	46
IV.7	Les dates et Lieux prévisionnels.....	46
IV.8	Chronogrammes	47
IV.8.1	L'échéancier général.....	47

IV.8.2	Le calendrier du Salon des Métiers du Cinéma et des Médias	47
IV.8.3	Le calendrier du Kino Kabaret Togo 2017.....	48
IV.9	Budget prévisionnel	49
IV.10	L'organigramme du projet	51
IV.11	Plan de communication.....	51
IV.12	Suivi et évaluation.....	52
IV.13	Un Partenariat et des compétences.....	53
CONCLUSION.....		54
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES		vi
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....		x
LISTE DES TABLEAUX.....		x
ANNEXES.....		xi
ANNEXE 1 : LEXIQUE DES MÉTIERS DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL		xi
ANNEXE 2 : PRINCIPALES COMPOSANTES DE LA FILIERE INDUSTRIELLE DE L'IMAGE		xiv
ANNEXE 3 : CHRONOLOGIE DU CINÉMA NUMÉRIQUE		xv
ANNEXE 4 : FICHE D'ENTRETIEN		xviii

INTRODUCTION

Depuis son origine, la filière cinématographique togolaise n'a pas vraiment bénéficié d'un environnement propice à son développement. Elle a connu de meilleurs cieux avant et quelques années après son accession à la souveraineté nationale. Cette période de prospérité a été plus marquée par la distribution et l'exploitation de salles, avec une importante programmation d'œuvres étrangères en provenance des Etats-Unis, de la France, de la Chine, etc. En 1980, le Togo comptait 15 salles de cinéma sur toute l'étendue du territoire national.

Le rôle qu'a joué le cinéma dans l'imposition des cultures étrangères n'est plus à démontrer. Le cinéma s'est révélé être un puissant outil de rayonnement d'une culture et même d'imposition d'une politique.

En 1975, la première œuvre fiction, signée par un togolais voit le jour, marquant le début de la production cinématographique nationale. Malheureusement, après cette première œuvre, il fallut attendre 1995, pour voir un second film togolais.

La situation s'est progressivement dégradée à partir des années 80 pour s'accentuer dans les années 90 avec les plans d'ajustement structurel imposés par la Banque Mondiale (BM) et le Fonds Mondial International (FMI). En 1992, l'Union européenne suspend son aide accordée au Togo, pour motif de déficit démocratique. Le secteur culturel est le premier à voir son budget diminué. Les activités sont désormais au ralenti et les dernières salles finissent elles aussi par fermer.

Ces dernières années, le secteur semble reprendre vie. En Effet, une nouvelle génération de jeunes réalisateurs et producteurs, déploient des efforts pour faire des films, dans un environnement encore défavorable. Cependant, la plupart de ces productions ne sont toujours pas accessibles au public. A quoi sert donc un film s'il ne peut être apprécié par son public ? Parallèlement, la population est de plus en plus submergée par des films étrangers, porteurs de cultures étrangères. Malgré tous les efforts des acteurs togolais du cinéma, et surtout cette nouvelle dynamique constatée dans le secteur, la filière peine encore à se développer.

Au même moment, l'industrie cinématographique est à l'origine du développement économique de certains pays. C'est le cas par exemple des Etats-Unis, de la France, de la Chine et même du Nigéria.

Le XXIème siècle a été principalement marqué par les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Ces dernières ont intégré tous les secteurs d'activités. Pour ce qui est de l'industrie cinématographique, elle est complètement bouleversée et ce, de la création à la consommation en passant par la production et la distribution. Les plateaux de tournage sont désormais plus légers, moins de techniciens, avec du matériel plus souple. Cette dernière semble être à l'origine de la relance de filière cinéma au Togo.

Dès lors, quatre questions se posent : Quelle est l'état des lieux exact de la filière cinéma au Togo ? Quel rôle les nouvelles technologies numériques ont et peuvent jouer dans la relance du secteur et son

développement ? L'industrie cinématographique peut-elle réellement contribuer au développement socioculturel et économique d'un pays ? L'Etat a-t-il un rôle à jouer dans le processus de développement de cette industrie ?

De ces quatre questions, on peut déduire la question principale suivante : **Pourquoi, malgré cette nouvelle dynamique constatée dans le secteur, la filière cinéma peine encore à se développer ?**

Par ailleurs, pour mener à bien cette étude, nous avons fixé des objectifs, formuler des hypothèses et les résultats attendus. Ces différents aspects sont exposés ci-dessous.

Objectifs de la recherche

Objectif principal

Cette étude vise à **Comprendre pourquoi la filière cinéma au Togo peine à se développer malgré cette nouvelle dynamique constatée dans le secteur.**

Objectifs spécifiques

- Identifier les forces et faiblesses de la filière cinéma au Togo
- Analyser l'impact des nouvelles technologies dans la production et la cinématographique au Togo
- Analyser l'impact de l'industrie cinématographique dans le processus de développement socio-économique
- Comprendre le rôle de l'Etat dans le processus de développement d'un secteur d'activité comme celui de la filière cinéma

Hypothèses de l'étude

En guise de réponses aux différentes questions ci-dessus posées, des hypothèses, que cette étude nous permettra de vérifier, ont été formulées.

Hypothèse principale

Les nouvelles technologies numériques ont permis une relance de la filière cinéma au Togo, cependant, le secteur nécessite une meilleure organisation et un cadre normatif pour son développement.

Hypothèses secondaires

- Un état des lieux est nécessaire pour relever les forces et faiblesses de la filière cinéma au Togo à l'ère du numérique,
- Les nouvelles technologies constituent un facteur de dynamisation de la filière cinéma au Togo qu'il faut bien appréhender,
- Le développement de l'industrie du cinéma au Togo peut contribuer au développement socio-économique du Togo,
- L'Etat se doit d'intervenir pour une régulation et une meilleure organisation de la filière cinéma au Togo, porteuse d'identité culturelle.

Les résultats attendus

De cette étude, les résultats attendus sont les suivants :

- ✓ Les forces et faiblesses de la filière cinéma au Togo à l'ère du numérique sont identifiées
- ✓ Les avantages et inconvénients de l'usage du numérique dans la filière cinéma au Togo sont connus,
- ✓ Le rôle de l'Etat dans le processus de développement de la filière cinéma au Togo est identifié.
- ✓ La filière cinéma au Togo participe au développement socioéconomique et culturel du pays.

Le travail s'articule autour de quatre grands chapitres.

La première partie situe dans un premier temps, l'origine du cinéma au Togo. Puis elle présente un exposé de la filière cinéma au Togo, sous différents angles : technique, économique, social, institutionnel et législatif, depuis l'origine jusqu'à nos jours. Ainsi, en guise d'état des lieux, elle parcourt les différents éléments de la chaîne de valeur cinématographique.

La seconde partie, à travers une étude des différents écrits traitant du sujet concerné par cette étude, définit dans un premier temps, les différents concepts abordés dans le cadre de cette étude. Dans un second temps, elle analyse les différents écrits traitant de l'industrie cinématographique comme levier de développement. Ensuite, elle aborde la question de l'impact de la révolution numérique dans la filière cinéma pour finir par une analyse du rôle des pouvoirs publics dans le processus de développement de la filière cinéma.

La Troisième partie présente un exposé du choix méthodologique et sa justification dans l'élaboration de ce document. Dans un premier temps il évoque les raisons du choix méthodologique de la recherche, puis les outils et techniques de collecte des informations. Dans un second temps, elle présente la structure où nous avons effectué notre stage ainsi que les différents apports de ce dernier dans notre travail. Pour finir, partant des différentes informations recueillies grâce à l'état des lieux de la première partie, à la revue de littérature et aux différentes entrevues, elle présente une analyse des forces et faiblesses de la filière cinéma au Togo.

La quatrième et dernière partie présente le projet professionnel proposé pour contribuer au développement de la filière cinéma au Togo.

I. LA FILIÈRE CINÉMA AU TOGO : ÉTAT DES LIEUX

Cette partie situe dans un premier temps, l'origine du cinéma au Togo. Puis elle présente un exposé de la filière cinéma au Togo, sous différents angles : technique, économique, social, institutionnel et législatif, depuis l'origine jusqu'à nos jours. Ainsi, en guise d'état des lieux, elle parcourt les différents éléments de la chaîne de valeur cinématographique.

I.1 L'Origine du cinéma au Togo

S'il n'y a presque pas eu d'études sérieuses sur l'origine du cinéma au Togo, la plupart des textes que l'on peut rencontrer ont tendance à reconnaître aux « ombres chinoises » et à « la lanterne magique » le rôle de premières œuvres ayant permis à la population togolaise d'entrer en contact avec le cinéma³. Cette première expérience sera suivie entre 1927 et 1928, des premières projections payantes de films muets appelés « Kpèlèbè cinéma », en provenance de la Gold Coast (actuel Ghana)⁴. De ces référencements, on serait tenté de conclure que la diffusion est l'élément premier qui a permis le contact entre le cinéma et le public togolais.

Cependant, bien avant cela, différentes activités cinématographiques ont été entreprises sur le territoire togolais. Le Togo, à l'image des autres pays sous domination occidentale, était souvent filmé et diffusé en Europe, soit dans l'objectif de présenter le paysage à ceux qui n'ont jamais mis les pieds en Afrique, soit dans un intérêt totalement politique, pour servir de preuve de bonne gouvernance pour les autorités sur place. Le témoignage de l'actrice Britannique Meg Gherts, ayant parcouru le Togo entre 1913-1914, repris par Phillippe dans le N°6 des « Chroniques anciennes du Togo » est un parfait exemple. Ce récit fait cas de la « traversée du Togo par une équipe de cinéastes et d'acteurs, venus chercher, pour tourner leurs films (fictions et de plus en plus documentaires ethnologiques), des décors encore jamais vus dans la courte histoire du cinéma »⁵. S'il est donc difficile de situer avec précision l'origine du cinéma au Togo, tout porte à croire qu'elle remonte jusqu'à l'époque de la colonisation allemande.

Dès lors, le cinéma s'est développé dans toutes ses dimensions : *Production, Distribution, exploitation, etc.* Quelle présentation de la situation de ces différents maillons, peut-on faire depuis la naissance de la filière au Togo ?

I.2 Le cinéma au Togo : de la Production à la Consommation

I.2.1 La Production cinématographique au Togo

La "**production nationale**" proprement dite, date d'après les indépendances. Le Togo, à l'instar de quelques pays africains, au lendemain de son accession à la souveraineté internationale, crée, en 1963, le Service de l'Information (SI) chargé de réaliser « ...en coopération avec le Consortium Audiovisuel International (CAI), un journal hebdomadaire d'actualités filmées en 35 mm. »⁶ La mission de l'équipe

³ Dabla A., (2001), *Le cinéma au Togo, état des lieux*, Séminaire-Atelier sur la relance du cinéma au Togo, Ministère de la culture, de la Jeunesse et des Sports, Mars. p. 2

⁴ *Ibid.*

⁵ David P., (1996), *Une actrice de cinéma dans la brousse du nord-Togo (1913-1914)*-Les chroniques anciennes du Togo. N°6, Ed. HAHO, PRESSES DE L'UB et KARTHALA, p 276

⁶ Paulin S. V., (1975), *Le cinéma africain des origines à 1973*, Ed. Présences Africaines, p 202.

togolaise du journal, composée du réalisateur Claude Tobossi Bedou, et des cameramen Emile Bedel et Adolphe Ametozion, était de filmer l'actualité nationale. C'est donc le début de la production nationale proprement dite.

« « Le Togo », un film en 16mm couleur, montre les visages multiples du pays dans son évolution et avec toutefois une note particulière sur le côté touristique. Il dure 30 minutes...»⁷ C'est en ces termes que Vieyra présente la première œuvre réalisée par le Togo. Bien que production togolaise, l'opérateur, Christian Lacoste, de la Coopération Française, quant à lui, n'était pas togolais. Le film sera ensuite présenté à l'exposition universelle de Montréal. S'en suivra une seconde production intitulée « Le Sacre de Monseigneur Dosseh ». Mais jusque là, aucun projet de film fiction ne fut entrepris

Ce n'est qu'en 1975, qu'un togolais, Jacques Do Kokou, réalise en 35mm, une œuvre fiction de 45 minutes sur l'exode rural intitulé « Kouami »⁸. Il fallu ensuite attendre 1995, pour qu'une seconde œuvre « Kawilasi », soit réalisée par un togolais : Kilizou Abalo. Cependant, entre ces deux œuvres sus citées, « d'autres films coproduits ont été réalisés dans des décors et avec des acteurs togolais par des réalisateurs non togolais. »⁹ Il s'agit entre autre de « Yelbeedo » du burkinabè Abdoulaye Sow en 1988, « Ashakara » du franco-suisse Phillippe Souaille entre 1990-1991. D'autres films comme « Aného Ville –Musée » de Folly Koffi Gaba et « La fille de Nana Benz » produit par Félix Eklou ont suivi.

Depuis 2000, une nouvelle dynamique croissante est remarquée dans le secteur, grâce à une jeune génération déterminée à faire des films malgré tout. Cette nouvelle ère commence par la réalisation du premier feuilleton « Yon'Taba » du feu Batita Talakaena, en 2001-2002. Puis s'ensuivra une vague de productions qui marquent la renaissance d'un cinéma longtemps en veilleuse.

D'une part, on peut citer les longs métrages comme « Vanessa et sosie » (2006) et « La bataille des absents » (2008) de Madjé Ayité, « Point de suture » (2008), Sherifa (2013) et « Solim » (2015) de Steven Af, « Venu de France » (2009) de Kilizou Abalo, « Sexemania » (2009) de Sewa Fumey et « Dernier survivant » (2013) de Charles Etsi.

D'autre part, on peut recenser des court-métrages fictions comme : « Nuit de Noce » (2011), « L'Anniversaire » (2013) « Les deux frères » (2015) de Marcelin Bossou, « Sara » (2012) de Névamé Akpandza, « Les Avalés du grand bleu » (2014) et « Rhumeurs » (2016) de Maxime Tchinkoun, « La douloureuse » de Préféré Aziaka, ainsi que des documentaires : « Nana benz, les reines du textile africain » (2014) de M'maka Tchédéré, « Esklavaj reparasyon » de Jean-Luc Sylvain, « Halou » (2015) de Michel Kolou, , « *Abnégation* » (2016) de Noël Olougbegnon, etc.

⁷ Vieyra P. S., (1975), *Le cinéma africain des origines à 1973*, Ed. Présences Africaines, p 202.

⁸ Akoli Y., (2007), *Un cinéma qui a du plomb dans l'aile, gros plan sur le cinéma au Togo*, AFRICINE, <http://www.africine.org/?menu=art&no=6548>, Consulté le 31/10/2016

⁹ Dabla A., *Op. cit.*, p. 5.

A ces différentes productions, s'ajoutent les dizaines de films d'école réalisés chaque année par les étudiants en fin de formation et ceux produits par le Kino Kabaret Togo¹⁰, depuis sa mise en place en 2012. Qu'en est-il de la distribution et de l'exploitation ?

1.2.2 La distribution et l'exploitation cinématographique au Togo

Comme dans tous les autres pays sous domination occidentale, avant les indépendances, la distribution et l'exploitation ont été intimement liées. Vieyra explique qu'« En Afrique, pendant de longues années, l'exploitation cinématographique a été intimement liée à la distribution sur place, elle-même n'étant que le prolongement de la distribution installée en métropole. »¹¹ Deux sociétés en avaient le monopole. Il s'agit de la Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale (COMACICO) et la Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (SECMA). Elles seront suivies au fil des années par l'Union Africaine Cinématographique (UAC) et la SOCOFILMS qui avait pour filiale en Afrique, la CODIFILMS. Ensuite, « conscient des enjeux de la distribution, les pays membres de l'ex-OCAM dont le Togo, portèrent sur les fonds baptismaux en 1979, le CIDC (Consortium Interafricain de distribution Cinématographique) basé à Ouagadougou. Ce sera l'échec au bout de 7 années d'exercice. »¹², rapporte Amévi Dabla.

Au moment où cette étude a été faite, aucune société de distribution formelle n'est recensée. Cependant, à chaque coin de rue et dans les marchés, on rencontre des vendeurs détaillants de DVD de films américains, ivoiriens, et surtout nigériens, des produits piratés et vendus à coût réduit dans un cadre totalement informel. Cette activité est tenue par des étrangers venus du Nigéria, du Niger et de la Guinée Conakry.

Que pouvons-nous retenir de l'exploitation cinématographique au Togo ?

Les premières diffusions cinématographiques grand public ont lieu entre 1927 et 1928. Dabla souligne qu'« en effet, les ombres chinoises et la lanterne magique ont été les premières occasions qui ont permis au public togolais d'être en contact avec les images qui bougent sur un écran. » Il poursuit en ces termes : « Au Togo, ces spectacles sont connus avant l'introduction des projections payantes avec des films muets (communément appelé kpèlèbè cinéma) en provenance de la Gold Coast (Ghana). Cela remonte aux années 1927-1928, date approximative de l'électrification de la ville de Lomé. »¹³

Dès lors, la diffusion cinématographique a connu un développement sans précédent, avec la création de plusieurs salles de cinéma. Kodjo Koffi écrit : « Le cinéma, récréation naguère très appréciée, se développa à Lomé dès avant la Seconde Guerre mondiale, avec d'abord deux salles (en plein air) rue du Commerce, l'une derrière l'hôtel Mineto, l'autre chez Archambeau, *entrepreneur de spectacles* puis, peu avant l'Indépendance, une troisième au bout du quartier Kokétimé, le *Rex*. »¹⁴

¹⁰ Présentation détaillée dans le projet professionnel, 4^{ème} partie de ce document

¹¹ Vieyra P. S., (1983), *Le cinéma au Sénégal*, Harmattan, p 33.

¹² Dabla A., *Op. cit.*, p. 3.

¹³ Dabla A., *Op. cit.*, p.2.

¹⁴ Kodjo K., sous la direction de Odile Goerg, (1999), *Réjouissances privées et cérémonies officielles, une histoire sociopolitique de la fête à Lomé*, Fêtes Urbaines en Afrique, espaces, identités et pouvoirs, Sous la direction de Goerg, p. 295-296

Figure 2 : Hôtel Gariglio



Source: Carte postale éditée par Bloch-frères. Collection Photo-Océan. 1930-1935. Cliché de Maurice Fouladou.¹⁵

Les films en provenance des Etats-Unis et les actualités se partageaient la programmation dans ces salles. Une façon pour les autorités de l'époque d'imposer leur pouvoir. « Les programmes, précédés des actualités, toujours à la gloire du pouvoir en place, étaient ceux des chaînes de cinéma françaises (avec beaucoup de films américains, très populaires auprès du public jeune), diffusés dans toute l'Afrique par la firme COMACICO. »¹⁶ En rapport aux actualités diffusées dans les salles, Vieyra renchérit en précisant qu'«...il s'agit essentiellement de films court-métrages sur les autorités de la colonisation et de reportages sur des aspects folkloriques de la vie des pays considérés. Ces films se présentent toujours à la gloire des colonisateurs et de leurs entreprises. »¹⁷

Entre 1960 et 1970, le Togo comptait 7 salles d'exploitation avec un total de 24 000 places et 240 000 spectateurs par an. Les plus importantes, « Le Togo », et « Rex » comptaient respectivement 1150 et 600 places, avec chacune 14 projections par semaine, soit un total de 300 films de long métrage consommés par an dans les 7 salles¹⁸.

Cet effectif évoluera pour atteindre dans les années 80, un total de 17 salles sur toute l'étendue du territoire national dont 7 dans la capitale Lomé. Sur les 7 salles de la capitale, 6 appartenaient à Tabchouri, un riche libanais et à un hôtel de grand luxe. Kodjo rapporte que «Les salles devinrent ensuite plus modernes et

¹⁵ On remarque un peu plus loin la Maison John Holt de Liverpool qui cache l'hôtel Kaiserhof, en retrait par rapport à la rue. On doit au photographe Marcel Lauroy une prise de vue analogue.

¹⁶ Kodjo K., *Op. Cit.*, p.295.

¹⁷ Vieyra P. S., *Op. cit.*, p 16

¹⁸ Vieyra P. S., *Op. cit.*, p 202

plus confortables (c'est-à-dire couvertes, puis climatisées), donc plus chères, hormis le vieux Rex, toujours aussi pittoresque... »¹⁹

En 1973, l'Etat togolais inaugure la Radio-Télévision de la Nouvelle Marche (RTNM), devenue Télévision Togolaise (TVT) en 1990, pour la diffusion des actualités nationales. Les salles, qui jadis, furent le principal canal d'information de masse, commencent alors à se vider au profit du petit écran. Elles perdent également le soutien de l'Etat car les autorités politiques leur trouvent désormais très peu d'intérêt pour la diffusion de leurs propagandes. « Face à l'importante masse populaire drainée par la télévision, ils auraient donc préféré cette dernière aux salles et ont suspendu la subvention accordée aux exploitants de salles »²⁰. La télévision se positionne progressivement comme principal support de diffusion dans le pays.

La commercialisation des lecteurs VHS par JVC dès 1977²¹, crucifie définitivement les salles d'exploitation au Togo. En effet, des vidéos clubs ont submergé aussi bien la capitale que les grandes villes. Fort prisés, ces clubs qui proposent des films à un coût bien plus réduit, même avec un confort bien inférieur à celui des salles, détournent très vite les jeunes et moins jeunes curieux. Le lancement public du Compact Disc (CD) et la vulgarisation des lecteurs CD à partir de 1982²² vinrent renforcer ce phénomène. Tous ces clubs opèrent de manière informelle. « le cinéma souffre d'une rude concurrence de la part de la télévision par satellite et des magnétoscopes pour la population la plus favorisée, pour les autres des petites installations de vidéo disséminées dans les quartiers, qui passent *Rambo*, *karaté* et films porno pour une bouchée de pain »²³ confirme Kodjo Koffi.

A l'aube du 21^{ème} siècle, on ne dénombrait plus que 4 salles opérationnelles, « Opéra », « Le Togo », « Elysée », le « Capitole » et 4 autres en veilleuse : « Rex », Le « Togo », « Le Club » et « Concorde »²⁴. Toutes ces salles étaient équipées pour des projections en 16 mm et 35 mm. Elles fermeront finalement toutes. « La plupart des salles, sont rachetées ou louées aux Pasteurs c'est-à-dire transformées en "Églises" ou d'autres comme "le Togo" qui porte l'enseigne du siège de la Confédération Africaine de Boxe »²⁵.

Outre cette exploitation commerciale, d'autres, plus sociales sont recensées. C'est le cas des projections (16 et 35 mm) itinérantes à travers les grandes agglomérations du pays, soit le long des voies ferrées, « Agouti Rail » soit le long des principales routes : « Agouti Route », organisées par la division du cinéma et

¹⁹ Kodjo K., sous la direction de Odile Goerg, (1999), *Réjouissances privées et cérémonies officielles, une histoire socio-politique de la fête à Lomé*, Fêtes Urbaines en Afrique, espaces, identités et pouvoirs, Sous la direction de Goerg, p. 296

²⁰ Cours Master 1B : *La filière de l'image et des Médias, Avec Toussaint TIENDREBEOGO, du à l'Université Senghor d'Alexandrie (Master en développement, département culture, spécialité gestion des industries culturelles)*.

²¹ Annexe 3 : Chronologie du cinéma numérique

²² *Ibid.*

²³ Kodjo K., *Op. cit.*, p. 296.

²⁴ Dabla A., (2001), *Le cinéma au Togo, état des lieux*, Séminaire-Atelier sur la relance du cinéma au Togo, Ministère de la culture, de la Jeunesse et des Sports, Mars, p. 2, 3.

²⁵ Akoli Y., (2007), *Un cinéma qui a du plomb dans l'aile, gros plan sur le cinéma au Togo*, AFRICINE, <http://www.africine.org/?menu=art&no=6548>, Consulté le 31/10/2016

de l'audiovisuel de la Direction des Affaires Culturelles (1972)²⁶. Les différents centres culturels mis en place par les ambassades siégeant au Togo, organisaient également des séances de projections de films thématiques. Les plus connus sont le Centre Culturel Français (CCF) aujourd'hui connu sous le nom de Institut français du Togo (IFT), le Goethe Institut, le Centre Culturel Américain qui a presque changé de vocation de nos jours. Aujourd'hui encore, l'IFT et le Goethe Institut se présentent comme les principaux cadres dont disposent les créateurs togolais pour soumettre leurs œuvres à l'appréciation du public.

Dans les années 2002, le projet "Cinéma Itinérant du Togo" animé par Jacques Do Kokou, reprend les projections itinérantes à travers le pays. L'impact du projet au moment de cette étude n'est pas remarquable. En 2012, dans le cadre d'un partenariat avec l'association française Cinéma Numérique Ambulant (CNA), une cellule nationale (Cinéma Numérique Ambulant du Togo) a été mise en place. Elle bénéficie d'équipements numériques de projection et d'un véhicule pour la projection de films dans les zones rurales du Togo. Là encore, une projection majoritaire de films étrangers est constatée.

Depuis sa réouverture en septembre 2015, l'Institut Français du Togo s'est doté d'un dispositif permanent de la promotion du cinéma en langue française en général et du cinéma togolais en particulier. Ce dispositif est composé d'une part d'un programme hebdomadaire « **Ciné Jeunesse** » qui propose des films pour enfants (majoritairement, des films d'animation) et d'un second programme « **CinéClub** » qui se tient suivant une périodicité de deux semaines. Ce dernier propose dans sa première partie, un court-métrage togolais et dans sa seconde partie, un long-métrage international.

En résumé, contrairement à la production qui paraît se développer malgré les conditions difficiles, la filière cinéma au Togo, ne dispose d'aucune structure de distribution formellement constituée. Aussi, outre les centres culturels, le palais des congrès, les salles de conférences de certains hôtels, le Togo ne dispose d'aucune véritable salle dédiée à l'exploitation cinématographique. Face à cette situation, les festivals semblent être la seule issue pour les œuvres cinématographiques togolaises, pour se faire connaître du public. Quel état des lieux peut-on faire de la relation entre la filière cinéma au Togo et les festivals ?

1.2.3 *Le cinéma togolais et Festivals*

« La publicité ordinaire ne suffit plus pour faire connaître ce produit qu'est le film parce qu'il n'est pas un produit ordinaire ; alors d'autres formes de publicité s'instaurent à travers les manifestations cinématographiques. »²⁷ Et parmi ces autres formes de publicité, figurent les festivals. Ainsi, pour faire connaître leurs œuvres, les producteurs, distributeurs ou créateurs passent également par le canal des festivals.

Les différents dispositifs mis en place par les festivals cinématographiques : la compétition, les critiques, etc. participent énormément à la promotion des œuvres. En effet, dans la plupart des « festivals, les films sont en confrontation ; une hiérarchie de valeurs s'établit par des récompenses pour manifester les qualités artistiques du film, voire ses qualités culturelles, lesquelles, aussi reconnues publiquement, leur ouvrent la

²⁶ Ekoué D., (2001), *Politique cinématographique nationale*, Séminaire-Atelier sur la relance du cinéma au Togo, Ministère de la culture, de la Jeunesse et des Sports, Mars

²⁷ Vieyra P. S., (1975), *Le cinéma africain des origines à 1973*, Ed. Présences Africaines, p 319

porte d'un marché de plus en plus vaste. Ce qui permet d'en réaliser d'autres en faisant travailler un plus grand nombre de gens »²⁸. Qu'est-ce donc un festival ?

Le Petit Robert définit le festival comme une « série de représentations où l'on produit des œuvres d'un art ou d'un artiste. »²⁹ Celle proposée par Larousse n'en est pas loin car elle propose comme définition à un festival : « une série périodique de manifestations artistiques appartenant à un genre donné et qui se tient habituellement dans un lieu précis »³⁰ et « ...une manifestation à caractère festif, organisé à époque fixe et récurrente (annuellement, le plus souvent) autour d'une activité liée au spectacle, aux arts, aux loisirs, etc., d'une durée de plusieurs jours. »³¹ Vieyra spécifie sa définition du festival au film en trouvant que « c'est aussi d'avantage, parce que lieu de rencontre des hommes de cinéma pour des échanges de vues, des négociations, des achats et des ventes de films, pour établir des accords de production ou de coproduction. Donc une manifestation qui se déroule à plusieurs niveaux : culturel, artistique, financier et commercial. »³²

Ainsi donc, même dans le domaine du cinéma, les festivals se sont développés et même spécifiés par thématiques, au cours des années, soit par rapport au genre, soit par rapport au thème. De part leur spécificité et leur diversité, ils jouent donc un rôle important dans la médiation des œuvres cinématographiques. En Afrique, face à la très faible collaboration avec les médias nationaux, les cinéastes utilisent très souvent le canal des festivals pour faire connaître leurs œuvres. Les films togolais en particulier, en ont fait un outil indéniable face à l'absence d'une véritable stratégie publicitaire pour les faire connaître du grand public.

La très faible représentation des films africains aux différents festivals internationaux développés sur d'autres continents et face à une réelle volonté d'en faire la promotion, des festivals panafricains ont été initiés un peu partout sur le continent. La première édition du festival mondial des Arts nègres (Avril 1966) fut le premier du genre. Il sera suivi par le Festival culturel panafricain d'Alger (en 1969)³³. Des festivals nationaux ont également vu le jour pour une appréciation nationale des œuvres avant leur participation aux compétitions panafricaines et internationales. Dans cet ordre idée, s'est tenue en Août 2016, à Lomé, la première édition du Mini Clap Ivoire pour une sélection nationale des deux films (documentaire et fiction) qui représenteront le pays au festival régional *Clap Ivoire* (en Côte d'Ivoire). Outre cet événement, le pays a connu ces dernières années, une floraison de festivals pour le plaisir des créateurs.

En 2006, les premières Rencontres du Cinéma et de la Télévision de Lomé (RECITEL) ont rassemblé les professionnels du secteur pour des échanges, avec pour principale orientation la « formation » des jeunes. La même année, le Ministère en charge de la culture organisa « La semaine de l'Artiste » sous le parrainage du chef de l'Etat. Cet événement concernait tous les domaines de la création notamment le cinéma. Malheureusement, après la deuxième édition en 2007, le projet ne connu pas une troisième. D'autres initiatives privées s'en suivront. Le Festival de film Vidéo de Lomé (FIFIVIL) voit le jour en 2010. Il

²⁸ Vieyra P. S., (1975), *Le cinéma africain des origines à 1973*, Ed. Présences Africaines, p 319

²⁹ Petit Robert, (Edition 2016), p. 1057

³⁰ LAROUSSE, https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/festival_festivals/33417, consulté le 08/02/2017

³¹ Wikipedia, *Festival*, <https://wikipedia.org/wiki/Festival>, consulté le 08/02/2017

³² Vieyra P. S., *Op. Cit.*, p 319

³³ Vieyra P. S., (1975), *Le cinéma africain des origines à 1973*, Ed. Présences Africaines, p 20

sera suivi du Festival du Film Court d'Atakpamé (FESFICA) en 2010, du Festival du Film Documentaires de Blitta (FESDOB) en 2010, du Festival de Cinéma de Lomé (FESTILOM) en 2014, du Festival de Films Africains Emergents (EMERGENCE) en 2014, du Festival Très court Lomé en 2015 et le dernier en date, le Festival International du Film Environnemental (FIFE) en 2016. A cette liste de festivals initiés par les acteurs privés du secteur, s'ajoute la Semaine des Films Sino-togolais initiée en 2016 par la Direction Nationale de la Cinématographie. Il faut noter également d'autres événements à caractère académiques comme les semaines des films d'écoles initiées respectivement par l'Ecole Supérieure des Etudes Cinématographiques (ESEC) et l'Ecole Supérieure de Technologie du Cinéma et de l'Audiovisuel (ESTECA).

Quant à la représentation des œuvres cinématographiques togolaises aux différents rendez-vous, « *Kawilasi* » du feu réalisateur ABALO Kilizou fut le premier film togolais à être récompensé du « *Prix spécial du développement humain durable* » au FESPACO 1995³⁴. En 2006 « *Vanessa et sosie* » de Madjé Ayité reçoit le « *Prix spécial de l'indépendance* » durant « *La semaine de l'Artiste* ». L'année suivante, les films « *Fruit de la passion* » et « *Désir du cœur* » sont en sélection officielle au FESPACO 2007. La même année, « *Les trompettes de Amen* » de Messah Kossi Obanikoua reçoit le Prix du meilleur documentaire au Clap Ivoire 2007. « *Victimes innocents* » de Viglo Komlanvi, reçoit le second Prix fiction au Clap Ivoire 2008. C'est le début d'une nouvelle ère pour le cinéma togolais. Dès lors, d'autres films togolais obtiendront des prix à différents festivals où seront sélectionnés en compétition officielle. La liste se prolonge avec « *Une journée d'enfer* » (2^{ème} Prix fiction et Prix de la meilleure photo au Clap Ivoire 2009) de Ingrid Agbo, « *Le prix à payer* » (Prix de la meilleure fiction et celui de la meilleure actrice au Clap Ivoire 2012) de Maxime Tchinkoun, « *Les Echassiers* » (Prix de l'intégration africaine au Clap Ivoire 2012) de Koffi Novissi Azaglo, « *Trois gaçons, un appartement* » (Prix de la meilleure fiction au Clap Ivoire 2013) de Adjete Wilson, les « *Avalés du grand bleu* » (Prix Canal+ de la meilleure interprétation féminine, Prix du meilleur scénario et le Trophée UEMOA de la meilleure fiction au Clap Ivoire 2014, FESPACO 2015) et « *RhUM'hEURe* » (Grand prix Kodjo Ebouclé et Prix du Meilleur Scénario au clap ivoire 2016) de Maxime TCHINKOUN, « *Nana Benz, les reines du textiles* » (Prix de l'intégration africaine et Grand Prix Kodjo Ebouclé au Clap Ivoire 2014) de Joël TCHEDRE. « *Ton Pied Mon Pied* » de Steven Af, « *Cauris Du Sud* » de Kiel Adandogou, « *Abnégation* » de Noël Olougbegnon, « *Pacte* » de M'maka Tchedre et « *Au Nom du Père* » de Hégra Benjamin Djessaga représenteront le Togo au FESPACO 2017.

Si les festivals ont pour rôle de rapprocher les œuvres du public, peut-on dire aujourd'hui que cet objectif est atteint quand il s'agit du public togolais ? Quelle analyse peut-on faire de ce dernier face au produit culturel qu'est le film ?

1.2.4 Le public togolais et le Cinéma

A quoi servirait une œuvre cinématographique sans un public pour l'apprécier ? « Le créateur et le spectateur se trouvent [...] concernés, car c'est de leur rencontre que se révélera l'œuvre d'Art³⁵. » répond

³⁴ Ministère de la communication, de la culture, des sports et de la formation civique, *Magasine CINEMA TOGOLAIS de la direction national de la cinématographie (DNC)*, Septembre 2016, p. 5

³⁵ Vieyra P. S., (1975), *Le cinéma africain des origines à 1973*, Ed. Présences Africaines, p 342

Vieyra. De ce fait, l'étude du comportement du public togolais face aux œuvres cinématographiques s'avère nécessaire.

Doit-on parler « du public togolais » ou plutôt « des publics togolais » ? Si l'on souhaite identifier le public populaire résident sur le territoire togolais du public résident dans un autre pays, alors oui, on pourrait parler de « public togolais ». Cependant, si l'on souhaite se pencher sur sa relation par rapport à une œuvre qu'est un film, alors il devient nécessaire de catégoriser ces derniers, par rapport à divers critères influençant la préférence de tel film par rapport à tel autre. Dans ce cas, la seconde expression se prête le mieux. « Cette différence [...] est davantage due aux degrés d'évolution sociale et culturelle de ceux qui composent les diverses catégories des spectateurs... »³⁶ confirme Vieyra. Il est donc important de distinguer les deux expressions dans la suite de cette étude. Remontons à l'origine du premier contact du public togolais avec ces images animées.

Trouver des informations sur la relation qui existait entre le public togolais et le cinéma à l'origine reviendrait à rechercher une épine dans du foin. Ici encore, très peu de témoignages portent spécifiquement sur le Togo. Cependant, l'époque coloniale a été presque commune à tous les pays sous domination d'un même colon. Sur ce, pour cette époque, l'étude du public francophone en Afrique occidentale a permis d'avoir une idée du sujet étudié.

A l'origine, les projections sur un fond blanc d'images animées en provenance de la métropole, dans l'ensemble, ont été une véritable source de curiosité pour la population indigène. Mais très vite, elle se caractérise, avec des spécificités de choix et de préférence de tels films par rapport à tels autres. Vieyra distingue deux principales catégories. Une première, qui a une légère formation intellectuelle, qu'il qualifie de « public moyen » et qui constitue la majeure partie et une seconde catégorie de public qu'il qualifie de « public intellectuel ». En un film, plus qu'une distraction, la catégorie dite moyenne, recherchera « des recettes pour ses propres actions. ». De ce fait, il aura une préférence pour « les films d'actions, les westerns, les policiers, les films d'aventures, d'espionnage, les films de guerre et d'anticipation. »³⁷ Les films de Karaté eurent un immense succès »³⁸ auprès de ce public, renchérit Kodjo Koffi. Quant aux femmes de cette catégorie, elles rechercheront davantage dans un film, « des histoires d'amour ». Sur ce point, elles ne sont pas différentes de celles d'aujourd'hui. Cette préférence des films d'actions et des films d'humour face à ceux européens, d'un genre dramatique, se justifie par la difficulté qu'éprouve un public à saisir le contenu d'un film à cause de la différence culturelle. Pour Vieyra, « c'est de l'inaccessibilité à la culture occidentale dans son essence qu'est née l'adhésion du public populaire en Afrique aux films d'action et de mouvements, le genre western où les situations sont particulièrement bien définies et où l'image raconte suffisamment pour que le parcours du verbe ne soit pas spécialement nécessaire à la compréhension du film. Les mélodrames indiens ou égyptiens répondent aussi à cette compréhension africaine parce que le public populaire y trouve une vie qui a quelque analogie avec la sienne. »³⁹ Le public

³⁶ Vieyra P. S., *Op. Cit.*, p. 299

³⁷ Vieyra P. S., *Op. Cit.*, p. 302

³⁸ Kodjo K., (1999), *Réjouissances privées et cérémonies officielles, une histoire socio-politique de la fête à Lomé, Fêtes Urbaines en Afrique, espaces, identités et pouvoirs*, Sous la direction de Goerg, p. 295-296

³⁹ Vieyra P. S., *Op. cit.*, p. 301

intellectuel, « les films policiers ont sa faveur, parce que, bien que ce soit souvent des films de distraction, il y trouve matière à exercer sa perspicacité [...] les films policier lui donnent aussi, pendant quelques heures, l'illusion en s'identifiant aux héros de l'histoire, de mener une vie active, périlleuse, lui que le travail professionnel a depuis longtemps confiné dans une existence bureaucratique et sédentaire. »⁴⁰

Dès lors, les publics ont énormément évolué et leurs goûts se sont aussi diversifiés. Les productions se sont adaptées. Aujourd'hui, grâce au développement technologique, à la diversification des productions et face à l'absence de salles de cinéma et à la prolifération des Télévisions Numériques Terrestres (TNT), le petit écran a favorisé la distinction de plus de deux catégories. Ces dernières peuvent se classer selon la classe sociale, l'âge, la religion, la culture, etc. Au Togo en particulier, les différentes chaînes nationales et surtout la grande variété de chaînes numériques proposées par CANAL+, offrent une programmation variée et quotidienne de films, de série et de feuilletons. La situation n'a cependant pas changée car aujourd'hui encore, plus de 95% des œuvres proposées au public togolais sont étrangères (en provenance, du Mexique, des Etats-Unis, de la France, de l'Inde, du Nigéria, de la Côte d'Ivoire, etc. avec bien entendu une dominance de films produits hors du continent africain en général et du Togo en particulier.) Cependant, l'on peut se permettre d'être optimiste quant à la réaction du public togolais par rapport aux films togolais si on se réfère à l'accueil qu'il réserve aux autres films africains.

De cet exposé, on peut conclure que le public togolais a été et est encore très réceptif aux œuvres cinématographiques. Cependant, loin d'être émerveillé par de simples images animées, il a acquis de l'expérience et est devenu très exigeant quant au contenu et à la qualité des films qui lui sont proposés.

Après cette présentation des principaux composants de la chaîne de valeur cinématographique au Togo, quelle situation fait-on du financement et des politiques régissant la filière cinéma au Togo ?

I.3 Financement, institutionnalisation et législation de la filière cinéma au Togo

Cette section fait un exposé du financement de la filière cinéma au Togo ainsi que celui des dispositions infrastructurelles et législatives mis en place pour son fonctionnement.

I.3.1 Le Financement de la filière Cinéma au Togo

Jusqu'en 2013, aucun dispositif de financement n'avait été mis en place par l'Etat pour soutenir la production cinématographique et audiovisuelle au Togo. Les grandes productions cinématographiques qui ont porté l'identité nationale ont été pour la plupart, le résultat d'accords de coproduction sous-régionale, internationale et/ou grâce à des financements extérieurs. C'est le cas par exemple de « Yelbeedo » qui a bénéficié d'une aide de 47 millions⁴¹ des Etats togolais et burkinabè, « Ashakara » qui a pu obtenir 14 millions du Togo et « Kawilasi » qui a obtenu une aide de 85 millions du Ministère du plan de l'époque et 45 millions de l'OPAT⁴².

⁴⁰ Vieyra P. S., *Op. Cit.*, p 302

⁴¹ Les différents montants sont en FCFA, monnaie commune aux pays membre de la CEDEAO.

⁴² Ekoué D., *Op. Cit.*

Les rares financements accordés par l'Etat pour soutenir la production et la diffusion cinématographique, sont suspendus. En effet dans les années 90, pour répondre aux plans d'ajustements structurels imposés par la Banque Mondiale et le Fond Monétaire International, le secteur culturel fut le premier à subir une restriction budgétaire de la part de l'Etat. Cette situation s'empire deux ans plus tard. Le Togo, accusé de déficit démocratique sera suspendu de toute aide financière en provenance de l'Union Européenne.

Ce n'est qu'en 2013, dans le cadre de la mise en œuvre de la « Politique Culturelle du Togo » et du « Plan stratégique national et décennal de l'action culturelle au Togo (2014-2024) », que le « Fond d'Aide à la Culture » (FAC), créé depuis 1990 par la loi N° 90-24 du 23 Novembre et dont les règles ont été définies par le décret N° 2009-291/PR du 30 Décembre 2009, est devenu une réalité pour le bonheur des acteurs culturels togolais. Ce fond est réparti entre cinq principaux domaines : **Arts de la scène, Cinéma et audiovisuel, Littérature, Arts plastiques et Patrimoine culturel**. Ce fond qui est censé être annuel a bien du mal à respecter cette périodicité. En effet, depuis son lancement en 2013, seulement trois éditions ont été concrétisées. Le FAC 2014 a couvert 2014 et 2015. Celui de 2016, qui ne devait couvrir que cette année, couvrira également 2017, selon les résultats publiés le vendredi 3 Février 2017⁴³. Cela prouve la difficulté que rencontre ce fond pour atteindre une stabilité institutionnelle. Cependant, son impact n'est pas négligeable. Plusieurs œuvres qui font la fierté du pays, à l'instar de « Les Avalés du grand Bleu » de Maxime TCHINKOUN, « Shérifa » et « Solim » de Steven AF, « Nana Benz, les Reine du Textile » et « Lomé la Belle » de M'maka TCHEDRE, en ont bénéficié.

Outre ce dispositif, certaines sociétés de la place soutiennent modestement la production et la promotion des œuvres cinématographiques. On peut citer à cet effet, la société parapublique, TOGO CELLULAIRE. Mais la majorité des œuvres, qui sont le fruit d'une volonté d'une jeunesse déterminée à faire des films à tout prix et qui ont inspiré cette étude, est le résultat d'une autoproduction.

Cependant, il est important de souligner que, face à l'absence d'une réglementation régissant le secteur, il est bien difficile de disposer des informations sur les différents projets de films ainsi que leur budget réel, encore moins leurs sources de financement. Outre cet état de lieux sur le financement, que peut-on dire de l'institutionnalisation et de la législation régissant le secteur au Togo ?

1.3.2 L'institutionnalisation, la législation et la filière cinéma au Togo

Après son indépendance, le Togo met en place en 1963, avec la coopération du Consortium Audiovisuel International (CAI), un Service de l'Information chargé de l'animation du « journal hebdomadaire »⁴⁴ d'actualités filmées en 35mm. En 1972, la Division du cinéma et de l'audiovisuel voit le jour au sein de la Direction des Affaires Culturelles⁴⁵. Elle reçut comme mission la projection des films dans le cadre des projets « Agouti route » et Agouti Rail » énoncés un peu plus haut.

⁴³ Togo Presse, N°9971 du 03 Février 2017

⁴⁴ Dabla A., (2001), *Le cinéma au Togo, état des lieux*, Séminaire atelier sur la relance du cinéma au Togo, Ministère de la culture, de la Jeunesse et des Sports, p. 7

⁴⁵ Ekoué D., (2001), *Politique cinématographique nationale*, Séminaire-Atelier sur la relance du cinéma au Togo, Ministère de la culture, de la Jeunesse et des Sports

Le 21 mars 1975, la Division du cinéma et de l'audiovisuel, qui jadis, était rattachée à la Direction des Affaires Culturelles devient autonome et prend le nom de service du Cinéma et des Actualités audiovisuelles (CINEATO)⁴⁶. En 1991, la Division de l'audiovisuel signe un accord de coproduction cinématographique avec le Burkina-Faso afin de permettre aux films togolais d'être promu à la fois au Burkina-Faso et en France. Face au besoin de production exprimé par quelques professionnels, une distinction structurelle est faite entre les reportages audiovisuels sur l'actualité destinée à la télévision et les productions cinématographiques. Ainsi, par décret N°095-010/PR du 12 Avril 1995, la Direction Nationale de la Cinématographie (DNC) voit le jour. Elle a pour rôle de mettre en place une « politique cinématographique et une réglementation de la production et de l'exploitation cinématographique. »⁴⁷ Au jour d'aujourd'hui, cette politique n'est pas encore adoptée. Le 19 Avril de la même année, le CINEATO est transformé en un Centre National de Production Audiovisuel (CNPA)⁴⁸. En résumé, le secteur dispose depuis cette date d'une instance de production le CNPA et d'une autre de réglementation, la DNC. Si les deux institutions sont toujours fonctionnelles au moment de l'élaboration de cette étude, leurs missions respectives et surtout leur complémentarité sont difficilement remarquables sur le plan opérationnel.

En 1991, par la loi N° 91-12 du 10 juin, le Bureau Togolais du Droit d'Auteur a été créé pour « la défense des droits et la gestion des intérêts des auteurs et créateurs des œuvres de l'esprit. »⁴⁹ Elle sera suivi en 1996, de la création de la Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication (HAAC) par la loi du 21 Août, abrogé par celle du 15 décembre de la même année. Elle devient dès lors, garante de « l'exercice de la liberté de presse, de la protection des médias audiovisuels et écrits et tout autre moyen de communication de masse, le respect de l'expression de pensée et d'opinion conformément à la loi. »⁵⁰ Le Togo se dote pour la toute première fois, de la loi N°2016-012 du le 20 juin 2016, portant sur le Statut de l'Artiste. Un début de réglementation spécifique du secteur culturel au Togo. Cependant, aucune loi, ni décret spécifique à la filière cinéma au Togo n'est encore voté.

En guise de conclusion à cette première partie, on serait tenté de dire que malgré tous les efforts constatés, ces dernières années pour le développement du cinéma togolais, le secteur reste encore embryonnaire. Un faible financement pour la production, une absence de salles d'exploitation, des institutions privées de moyens pour mener à bien leur mission, un public en manque d'œuvre locale, ett pour finir, aucune loi réglementant le secteur.

Après avoir exposé l'état des lieux de filière cinéma au Togo dans cette première partie, la partie suivante présentera une étude des différentes théories en relation avec le sujet traité dans ce document.

⁴⁶ Dabla A., (2001), *Op. Cit.*, p. 7

⁴⁷ Ekoué D., (2001), *Op. Cit.*

⁴⁸ Dabla A., (2001), *Op. Cit.*, p. 7

⁴⁹ BUTODRA, <http://www.butodra.org/butodra/index.html>, consulté le 26/02/2017

⁵⁰ HAAC, http://www.haactogo.tg/?page_id=7, consulté le 26/02/2017

II. CONCEPT(S) DE BASE ET FONDEMENTS THÉORIQUES

Cette seconde partie définit dans un premier temps, les différents concepts abordés dans le cadre de cette étude. Dans un second temps, elle analyse les différents écrits traitant de l'industrie cinématographique comme levier de développement. Ensuite, elle aborde la question de l'impact de la révolution numérique dans la filière cinéma pour finir par une analyse du rôle des pouvoirs publics dans le processus de développement de la filière cinéma.

II.1 Cadre conceptuel

Cette section définit les différents concepts ou notions de bases concernant le sujet de recherche. Les différentes composantes de la chaîne de valeur cinématographique ainsi que les différentes relations qui existent entre elles y sont exposées

II.1.1 Les Industries culturelles et l'industrie cinématographique

Selon la définition de Tylor, E, reprise par l'UNESCO, « La culture est un ensemble complexe qui inclut savoirs, croyances, arts, positions morales, droits, coutumes et toutes autres capacités et habitudes acquis par un être humain en tant que membre d'une société. »⁵¹ Cependant, pour Greffe, « il existe un sens plus restrictif qui voit dans la culture, l'ensemble des activités artistiques qui conduisent à interpréter, représenter, distiller et disséminer de nouvelles valeurs. »⁵² De ces deux définitions, on peut imaginer les multiples usages du terme selon les différents angles de la personne l'utilisateur. Cependant, Quel rapport entre la culture et l'art ?

Greffe répond « 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 »⁵³ L'art est « un ensemble de moyens, de procédés réglés qui tendent à une fin »⁵⁴

Qu'est-ce qu'une industrie ? « On entend par industrie, l'ensemble des activités de **production** en série qui nécessite un investissement important en capital et qui utilise des technologies de reproduction et une certaine division du travail. Pour être rentabiliser, cette production (de masse) nécessite une **diffusion** et une **consommation** et implique une certaine organisation du transport, de la diffusion et de la vente tenant compte de son échelle (de masse) : il s'agit de distribuer et de diffuser »⁵⁵

Des définitions des termes « culture » et « industrie », D'Almeida définit « industries culturelles » comme étant l'ensemble des « 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 ». L'UNESCO propose une définition plus simple. Pour elle, « Industries

⁵¹ Tylor, E. in Seymour-Smith, C. (1986) *Macmillan Dictionary of Anthropology*. The Macmillan Press LTD.

⁵² Greffe X., (2010), *Introduction : l'économie de la culture est-elle particulière ?* Revue d'économie politique, vol.120, pp 1-34. In <http://www.cairn.info/revue-d-economie-politique-2010-1-page-1.htm> - Consulté le 025/02/2017.

⁵³ *Ibid.* p 7

⁵⁴ Dictionnaire le PETIT ROBERT de la langue française, 2006.

⁵⁵ Cours Master 1B, *Filières industrielles de la culture*, avec Francisco D'Almeida, du 12 au 21 Janvier 2016 à l'Université Senghor (Master en développement, département culture, spécialité gestion des industries culturelles.)

culturelles renvoient aux industries produisant et distribuant des biens ou des services culturels... »⁵⁶ Ainsi donc, la nature culturelle de ces industries est fonction des biens qu'elles produisent et qui sont « des biens de consommation qui véhiculent des valeurs symboliques et des modes de vie, qui informent ou distraient, contribuant à forger et à diffuser l'identité collective tout comme à influencer les pratiques culturelles. Protégés par le droit d'auteur, ils résultent de la créativité individuelle ou collective qui se transmet sur des supports susceptibles d'être reproduits et multipliés par des procédés industriels et distribués ou diffusés massivement »⁵⁷. Quelles sont les différentes composantes des industries culturelles ?

A cette question, Trembley répond « qu'à strictement parler, les industries culturelles proprement dites sont celles du contenu : **production et distribution** de livres, de journaux, de disques, de logiciels, de **films**, d'émissions de radio ou de télévision »⁵⁸ Cette liste n'est cependant pas exhaustive et varie d'un pays à un autre. « Pour certains pays ce concept englobe l'architecture, les arts visuels et les représentations, les sports, la fabrication d'instruments musicaux, les encarts publicitaires et le tourisme culturel. »⁵⁹ L'objectif de cette section n'étant pas l'étude des différentes filières composant les industries, il sera plutôt question de comprendre les différents maillons de la chaîne de valeur de la filière cinématographique. Il s'agit principalement de la **Création**, de la **Production**, de la **Distribution** et de la **Consommation**.

❖ **La Création**

Ce maillon représente la racine de tout projet culturel. C'est le secteur qui fournit la matière première au reste de la filière. Le créateur, plus connu sous le nom d'auteur, une fois l'idée de l'œuvre ou du projet de film achevé, soumet ce dernier à la production pour la fabrication.

Les différents acteurs composant ce secteur sont : les scénaristes, les réalisateurs, les dialoguistes, les adaptateurs, les compositeurs de musique, etc. Seuls les acteurs intervenants dans ce maillon peuvent prétendre aux droits d'auteur, proportionnellement à la vente de l'œuvre et selon les clauses du contrat signé avec le producteur.

Ce maillon est le plus fragile car tout le monde peut devenir créateur et aucun texte ne saurait empêcher car la création est un produit de l'intellect.

❖ **La production**

C'est la phase de fabrication de l'œuvre. Ici, le producteur, intéressé par le projet que lui a proposé le créateur, se charge de la mobilisation des ressources financières pour la réalisation, du recrutement des différents acteurs (Producteur, producteur exécutif, producteur délégué, Directeur photo, cadres, chef

⁵⁶ UNESCO, (2005), *Convention sur la protection de la diversité des expressions culturelles*, Paris, p. 5

⁵⁷ UNESCO, (2012), *Politique pour la créativité : guide pour le développement des industries culturelles et créatives*, Paris, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/tools/policy-guide/> - Consulté 04/03/2016.

⁵⁸ Trembley G., (2008), *Industries culturelles, économie créative et société de l'information*, Global média journal édition canadienne, volume 1, n°1, pp 65-88 – www.gmj-uottowa.ca/0801/inaugural-tremblay.pdf - Consulté le 03/11/2002

⁵⁹ UNESCO, (2012), *Politique pour la créativité : guide pour le développement des industries culturelles et créatives*, Paris, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/tools/policy-guide/> - Consulté 05/02/2017

opérateur son, perchman, Directeur de casting, acteurs, machiniste, monteurs, concepteurs d'effets spéciaux, costumiers, coiffeurs, etc.⁶⁰) qui participeront à la fabrication de l'œuvre. Il se charge également de la location du matériel nécessaire pour la production de l'œuvre. La production est subdivisée en étapes : la **pré-production** (qui est la phase de préparation du projet : recrutement du personnels, repérage des différents lieux de tournages, répétition, etc.), la **production** (phase de tournage du film) et la phase de **postproduction** (phase de montage image et son, de mastring...). A l'issue de toutes ces étapes, on obtient une première maquette de l'œuvre appelé **Master**.

❖ **La Distribution**

La distribution est un rôle logistique. Le producteur, dans le cadre de contrat de cession de droits d'exploitation, autorise donc le distributeur à commercialiser le bien culturel qu'est le film. Ce dernier entre en contact avec les salles d'exploitation, les chaînes de télévision, la plateforme de Vidéo à la demande (VOD), les détaillants, etc. pour la commercialisation de l'œuvre. A cet effet, il met en place des stratégies de publicité autour pour une meilleure visibilité d l'œuvre.

❖ **La Consommation**

Cette la phase où l'on apprécie l'œuvre qu'est le film. Ce maillon regroupe donc les différents publics d'une œuvre cinématographique. C'est donc le destinataire final dont l'appréciation de l'œuvre définit le succès de cette dernière.

Outre ces 4 acteurs directs de la chaîne de valeur, on peut citer d'autres acteurs externes comme les « **politiques publiques** » (pour l'élaboration de cadre légale facilitant la production) et les « **organisations professionnelles** » (pour la défense des droits des différents acteurs).

La figure en annexe 2, présente les principales composantes de la filière industrielle de l'image.

II.2 Le cinéma, facteur de développement socioculturel et économique

Que l'on parle du développement social, culturel, économique ou même politique, le rôle de l'industrie cinématographique est pour le moins négligeable. Cette section présente un exposé de l'impact du cinéma sur le développement socioculturel, économique. « L'image constitue aujourd'hui un enjeu stratégique que nul ne peut ignorer tant ses implications politiques, idéologiques, économique, culturelles et mêmes civilisationnelles sont évidentes. »⁶¹

II.2.1 Impacts socioculturels du cinéma

Les expressions culturelles sont des outils de transmission de valeurs culturelles entre les membres d'une même société et entres différentes sociétés. Si la musique permet cette transmission principalement par la voie audio, le cinéma, lui le fait à la fois par la voie audio que vidéo.

⁶⁰ Voir Annexe 1 : Lexique des métiers du cinéma et de l'audiovisuel

⁶¹ Kaboré G., (1995), *L'Afrique et le centenaire du cinéma*, Présence Africaine, p. 15

De part l'information véhiculée par leurs contenus, les œuvres cinématographiques peuvent influencer énormément le vécu d'un individu ou d'une société. Vieyra explique : « un cinéma national est forcément le reflet de l'ensemble des valeurs de civilisation propres à un pays déterminé. Ses particularités relèvent du dynamisme interne des sociétés qui composent le visage du pays considéré. »⁶² Il poursuit en disant que « c'est d'une vision globale d'un pays que devrait nous restituer un cinéma national, fidèle à ses origines, qui, en ses parties, dans chacun des films réalisés, donnerait des aspects caractéristiques de la vie du pays. »

Les sociétés africaines en générale et celles togolaises en particulier, ont depuis très longtemps été influencées par les cultures européennes et celle américaine grâce aux œuvres cinématographiques en provenance de ces derniers. A cet sujet, Toussaint Tiendrebeogo écrit : « La domination écrasante des images européennes et américaines réduit les populations ACP (Afrique Caraïbes et Pacifique) à de simples consommateurs d'images, lesquelles véhiculent des modes de penser et d'agir exogènes et qui remplacent progressivement et inexorablement, leurs propres valeurs culturelles. »⁶³

Le public en général a souvent, de manière volontaire, ou totalement involontaire, incarné les valeurs culturelles étrangères des films qu'il suit. Ousmane SAMEBENE (1995) souligne que dans les années 20, 30, 40, ses compatriotes citoyens, surnommés les EVOLUES, ont subi l'influence des certains films venus d'ailleurs, au point qu'ils se donnaient même des noms d'acteurs de films américains ou européens. Toujours dans la même préface, Il affirme que « des ethnographes à travers leurs commentaires, ont utilisé le cinéma pour établir la soi-disant supériorité de leur civilisation, mais pour nous les africains, en changeant les commentaires, les danses et les festivités restent authentiques. »⁶⁴ Cela montre la force médiatique d'un film.

« Le cinéma, art et industrie, est un moyen d'explorer l'homme, son environnement, son histoire, sa culture. » Toujours pour Françoise Balogun, « le cinéma africain s'affirme avec son originalité, ses revendications, sa poésie qui dit l'homme d'Afrique, ses problèmes, ses aspirations, ses espoirs et ses désespoirs, sa joie de vivre et sa souffrance, son humilité et sa dignité »⁶⁵ Peut-on tenir la même affirmation quand il s'agit du cinéma togolais ?

Si sa mission première est la transmission de valeurs culturelles, le cinéma est l'une des rares formes d'expressions qui, dès sa naissance s'est vu attribué un caractère mercantile par ses créateurs. La partie suivante porte une analyse des écrits qui se sont penché sur cette caractéristique des œuvres cinématographiques en tant que biens marchands

II.2.2 Impacts socioéconomiques

L'industrie cinématographique est l'une des plus importantes économiquement de par son apport dans l'économie de certains pays comme les Etats-Unis. « Dans le début des années quatre-vingt dix, il emploie

⁶² . *Op. Cit.*, p 299

⁶³ Tiendrébéogo T., (2009), *La filière cinéma et audiovisuel comme facteur de développement des pays ACP*, en ligne : <http://www.filmfestamiens.org/?La-Filiere-Cinema-et-Audiovisuel&lang=fr>, consulté le 25/01/2017

⁶⁴ Sembène O., (1995), *L'Afrique et le centenaire du cinéma*, Présence Africaine, Page 10

⁶⁵ Françoise B., (1995), *Cinéma et connaissance de soi*, L'Afrique et le centenaire du cinéma, Présence Africaine, p. 357

environ cinq cent mille personnes et constitue la troisième exportatrice avec 6 milliards de dollars d'excédents [...] En outre, indirectement, il est un vecteur de promotion de l'ensemble de l'économie américaine »⁶⁶, remarque Creton. Hatchoudo renseigne quant à lui qu'« en 2010 le box office du cinéma américain est estimé à 31,8 milliards de dollars, soit 28 milliards d'entrées dans le monde. »⁶⁷

En Europe également, l'impact de la filière dans l'économie est très important. Selon Greffe, « le secteur de la production européenne pèse à lui seul quelques 17 milliards d'euros »⁶⁸. Les estimations de l'Association de Lutte contre la Piraterie Audiovisuelle (ALPA), confirme : « en 2012, la valeur ajoutée des secteurs du cinéma, de la production audiovisuelle, de la vidéo et du jeu vidéo représente 16,2 Md€ en valeur ajoutée directe, indirecte et induite – soit **0,8 % du PIB français** – et plus de **340 000 emplois** – soit 1,3 % de l'emploi en France. »⁶⁹ Pour justifier l'important enjeu économique de la filière dans l'économie française, ALPA compare cette dernière à la filière de l'automobile : « **Les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel ont une valeur économique équivalente à celle de l'industrie automobile.** Les secteurs soutenus par le CNC génèrent une valeur ajoutée directe de 8,5 Md€ en 2012, soit une valeur équivalente à celle de l'industrie automobile (8,6 Md€ selon l'INSEE) et supérieure à celle de l'industrie pharmaceutique (6,4 Md€) ou encore à celle de la fabrication de textiles, l'industrie de l'habillement, l'industrie du cuir et de la chaussure (5,3 Md€) ». Dans son rapport de 2012, l'UNESCO, pour souligner sur l'important rôle économique des industries culturelles avance les chiffres suivants : « ce secteur représente 2,6% du PIB de l'Union européenne et cinq millions d'emplois, 4,5% du PIB des pays de MERCOSUR, 2,15% du PIB de la République populaire de Chine (avec un taux croissant d'environ 7%), 2,38% du PIB au Mali (en 2006) et 5,8% de l'emploi total (en 2004) et 3% du PIB de l'Afrique du sud. »⁷⁰

Même si l'Afrique est très en retard sur le sujet, certains arrivent à faire de la filière, une source de richesse. Parmi ces derniers, figure l'Afrique du Sud. « En Afrique du Sud, les revenus tirés du cinéma sont estimés à 5,5 milliards de rands (550 millions de USD) avec des emplois de l'ordre de 30 000 personnes. »⁷¹ Renseignait Tiendrébégo dans une communication en 2009. Il poursuit son analyse en soulignant qu'« au sein des huit Etats membres de l'Union économique et monétaire Ouest africaine (UEMOA), le chiffre d'affaires direct du secteur de l'image était grossièrement estimé, en 2002, autour de 50 milliards de francs CFA (94,7 millions USD) avec des emplois de l'ordre de 8 000 à 16 000 personnes. L'importance économique de la filière au sein des Etats membres de l'UEMOA est certes modeste, mais le marché est en croissance et celle-ci est bien supérieure à celle du PIB des Etats. »

⁶⁶ Creton L., (2005), *Economie du cinéma, perspectives stratégiques* (3^{ème} Ed.), Aemand colin, p. 94-95

⁶⁷ Hatchondo R., (2012), *Le cinéma français dans la mondialisation*, Problèmes économiques, n°3034, 4 janvier, la documentation française, p 32

⁶⁸ Greffe X., (2006), *Création et diversité au miroir des industries culturelles (actes des journées d'économie de la culture coordonnée par Greffe)*, La documentation française, Paris, p. 11

⁶⁹ ALPA, Le cinéma et l'audiovisuel dans l'économie française, en ligne : <http://www.alpa.paris/chiffres/>, consulté le 04/03/2012

⁷⁰ UNESCO, (2012), *Politique pour la créativité : guide pour le développement des industries culturelles et créatives*, Paris, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/tools/policy-guide/>, Consulté 28/11/2016.

⁷¹ Tiendrébégo T., (2009), *La filière cinéma et audiovisuel comme facteur de développement des pays ACP*, en ligne : <http://www.filmfestamiens.org/?La-Filiere-Cinema-et-Audiovisuel&lang=fr>, consulté le 25/01/2017

A cet apport économique des activités directes de la filière cinématographique, s'ajoute celui des activités indirectes et la commercialisation de produits dérivés. Tiendrebeogo partage l'avis. « Le poids économique de la filière ne peut pas s'analyser uniquement sous le seul angle des activités cinématographiques et audiovisuelles. En effet, celles-ci sont en interconnexion avec d'autres secteurs de l'activité économique (importation et commercialisation d'équipements tels que les téléviseurs, les magnétoscopes, les lecteurs DVD, etc.) et culturelle (recours à des créations intermédiaires comme la musique, le design, l'art contemporain, la valorisation du patrimoine du tourisme...). »⁷²

Si l'Afrique dispose d'un marché important de par sa population, les productions cependant, dans certaines régions comme l'Afrique subsaharienne, sont loin de satisfaire la demande de plus en plus croissante de ce marché. Pour répondre donc à la demande, les diffuseurs et exploitants se tourne vers des productions étrangères qui au final, envahissent le marché et étouffent les productions nationales. Pour Tiendrebeogo, « faute d'un minimum d'organisation des marchés nationaux, et régionaux, d'une politique incitative et d'une offre conséquente de programmes télévisuels et de films, les revenus générés par la filière dans les Etats ACP vont au profit d'images étrangères importées »⁷³ Il poursuit : « Une part écrasante du marché est en effet préemptée par des images extérieures aux Etats, ce qui ne contribue, ni à la connaissance mutuelle des populations, ni au développement économique d'une industrie nationale et/ou régionale de l'image. »

Rarement abordé sous cet angle, car n'impactant pas directement le développement économique, l'analyse portée par TRAORE, est tout à fait pertinente. En effet, lorsqu'il s'agit d'étudier l'économie du cinéma, on a très vite fait de s'intéresser au caractère marchand du support. Cependant, le contenu d'un film ou l'histoire racontée par le réalisateur peut avoir pour but de sensibiliser la population sur des problèmes qui sont à l'origine de la pauvreté, et proposer en guise de dénouement, des solutions pour atteindre l'épanouissement. TRAORE donne l'exemple des films « Toula » et « Adja-tio » dans lesquels sont posés des problèmes de développement socio-économique en mettant en concurrence ou en confrontation des dimensions modernes et traditionnelles (du développement). »⁷⁴

L'enjeu économique de la filière cinématographique pour le développement d'un pays paraît donc évident, de par les multiples emplois qu'elle génère, la valeur ajoutée qu'elle crée.

II.3 La révolution numérique dans l'industrie cinématographique

L'avènement des nouvelles technologies de l'information et de la communication a considérablement bouleversé la filière cinématographique. De la création à la consommation, du matériel utilisé aux habitudes ou techniques, toute la chaîne de valeur a été impactée. A tel point qu'il est devenu presque impossible d'entreprendre une étude sur le secteur sans considérer cet aspect.

Pour Chantepie et Diberder, l'avènement du « numérique au cinéma a commencé par le son dès la fin des années 1980 avec Digital theater sound (DTS) pour se généraliser à la décennie suivante avec plusieurs

⁷² Tiendrébéogo T., (2009), *La filière cinéma et audiovisuel comme facteur de développement des pays ACP*, en ligne : <http://www.filmfestamiens.org/?La-Filiere-Cinema-et-Audiovisuel&lang=fr>, consulté le 25/01/2017

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Traoré B., (1983), *Cinéma africain et Développement*, *Peuples Noirs Peuples Africains* no. 33, p. 51-62, en ligne, http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa33/pnpa33_07.html, consulté le 19/12/2016

standards (cinéma digital, Sonny dynamic digital sound, ou Dolby digital) »⁷⁵ Alors que qu'Henry trouve que cette origine est bien plus récente. Selon lui, « deux événements concrétisent la naissance du cinéma numérique : aux Etats-Unis « star wars » est projeté à partir d'un prototype de projecteur numérique et au Royaume-Uni, « chicken run », des studios Aardman animation, fait l'objet d'un intermédiaire numérique dans son intégralité »⁷⁶. Ainsi donc, pour Henry, « le cinéma numérique est né en 1999 ». Toujours pour Henry, « c'est en 2006 que le cinéma numérique prend son essor, surtout et d'abord aux Etats-Unis où 2000 salles sont équipées en numérique cette année-là alors que seulement 500 salles l'avaient été jusqu'ici et où la moitié de la production hollywoodienne utilise le procédé d'intermédiaire numérique »⁷⁷.

Quoi qu'il en soit, tous sont d'accord sur le fait que cette nouvelle technologie est une révolution pour la filière. A cet effet, Goudineau écrit : « il s'agit là d'une rupture ultime avec le support du cinéma depuis son origine [...] au-delà de sa valeur de symbole, cette mutation entraîne une redéfinition en profondeur de toute la filière de la distribution physique du film, de la sortie en postproduction jusqu'à la projection »

II.3.1 La production et la diffusion en numérique

Le numérique offre bien d'autres avantages techniques que l'argentiques. Pour des tournages de nuit par exemple, le choix est vite porté sur le numérique. Pierre Assouline (producteur de « Lulu » de Jean-Henri Roger) confirme : « Après des essais comparatifs en HD et en S16, le choix s'est vite porté sur le numérique. Il n'y avait pas photo, surtout qu'il y avait beaucoup de scènes de nuit. En HD, nous arrivons à avoir une qualité de détail impossible à obtenir en Super 16 et même en 35 mm, sauf à mobiliser une grande quantité d'éclairage. Le prix de la HD reste assez élevé, mais nous avons été conquis par beaucoup d'aspects, notamment par la légèreté de l'installation lumière qu'elle autorise. Aujourd'hui, nous sommes assez stupéfaits du résultat »⁷⁸.

Dans les propos de Jean-Marc Barr, recueillis par Mergier et Thiry, ce dernier déclarait : « on voulait produire en neuf mois, depuis l'écriture jusqu'à la sortie. L'idée était de s'affranchir de la lourdeur du système qui fait qu'on met trois ans à monter un long métrage aujourd'hui. Avec la DV, il y a une cohérence économique qui nous a permis de tourner chaque film en vingt jours avec une équipe très réduite, en payant tout le monde. Chaque film a coûté environ 6 MF. Si on foirait, le risque économique n'était pas énorme. »⁷⁹

La légendaire bobine 35mm et sa sœur la 16mm disparaissent petit à petit des plateaux de tournages. « Si le film a été tourné en argentique (encore 75% des films aujourd'hui), il est scanné pour obtenir une copie numérique, puis on passe directement au montage numérique. On dispose alors du master numérique ou Digital source master (DSM). Cela offre plusieurs avantages : enregistrement de plus longue durée lors du montage sans manipulation, plus facile et moins risqué que le montage traditionnel. La postproduction

⁷⁵ Chantepie P. & Diberder A. D., (2005), *Révolution numérique et industries culturelles*, La découverte, Paris, p. 32

⁷⁶ Henry P., (2008), *Le cinéma numérique cherche son modèle, technologies internationales*, n°145, juin, in http://www.iconoval.fr/publicmedia/original/274/56/fr/cin%C3%A9ma%20num%C3%A9rique%20TI_145_01.pdf – Consulté le 02/11/2016.

⁷⁷ Henry P., *Op. Cit.* p.32

⁷⁸ Mergier F., Thiry L., (2004), *Produire et Diffuser en Numérique*, Dixit, p. 83-85

⁷⁹ Mergier F., Thiry L., (2004), *Op. Cit.*, p. 104-105

permet ensuite d'y incorporer d'éventuelles images de synthèses et le film est ensuite étalonné numériquement (réglages des couleurs et des contrastes). On dispose alors d'un nouveau master nommé le Digital cinéma distribution master (DCDM) très proche de ce qui sera projeté en public. Il n'est pas utile de réaliser un internégatif et encore moins de le faire au bout de 500 copies environ, le nombre de copies de l'original étant illimité et d'un coût compris entre 150 et 300 euros, suivant le nombre de copies pour 600 à 2000 euros en 35 mm »⁸⁰

Désormais, plus besoin d'acheminer des bobines de 35mm, plus de risque de dégradation d'une copie à cause d'un multiple usage ou d'un mauvais stockage durant le transport. Une seule copie (le Digital cinéma package) est diffusée depuis un serveur vers toutes les salles. « Cette copie peut être transmise électroniquement (satellite ou ADSL) ou par l'intermédiaire d'un disque dur. Sa taille est de l'ordre de 1 à 2 téraoctets, l'équivalent de 2000 CD ; mais, même transférée sur un disque dur (pesant quelques centaines de grammes), il n'y a aucune comparaison possible avec les bobines de 35 mm, lourdes, difficiles à manipuler, d'une durée de vie finie et couteuse à transporter. »⁸¹ Les salles multiplexes voient alors le jour.

Comme l'a souligné Henry, cette numérisation devient considérable au Etats-Unis en 2006 avec environs 2000 salles numérisées. « En France, 1291 établissements sont équipés d'au moins un projecteur numérique en fin juin 2012, soit 63,3% des établissements actifs. Ils regroupent 4543 écrans au total dont 4396 écrans numérisés (79,8% de l'ensemble du parc et 96,8% des écrans des établissements concernés »⁸², et « le parc des salles au Vietnam est passé en trois ans de 100 à 200, au Kazakhstan de 100 à 200 en deux ans, en Russie de 1800 à 3000 en trois ans [...] la Chine ouvre cinq écrans par jour, son parc des salles était de 8000 écrans en 2010 et devrait atteindre 13000 écrans en 2013. »⁸³

En Afrique par contre, si la production semble être désormais accessible, et qu'on n'ait plus besoin de louer des bobines auprès des studios européens qui mettront beaucoup de temps à arriver avec tous les risques possible, on ne saurait dire la même chose de la postproduction et de la diffusion. Face aux coûts élevés de location de studios numériques professionnels et d'équipement de salles en technologie numérique, l'adaptation s'impose. « D'autres supports numériques (DVD ou VCD notamment) sont projetés dans plusieurs salles de cinéma en Afrique, mais ne correspondent pas aux standards internationaux de diffusion (car ne remplissant pas toutes les conditions de protection de l'œuvre et de qualité). Le format imposé pénalise largement l'exploitation cinématographique en Afrique, tout simplement parce qu'il dépasse les capacités d'investissement des exploitants. Le DVD est critiqué, pour la faiblesse qualitative de l'image sur grand écran (le Blu-Ray pourrait compenser ce problème), mais finalement c'est avec ce support que fonctionne la majorité des salles en Afrique. »⁸⁴ Précise Dupré.

⁸⁰ Henry P., Op. Cit.

⁸¹ Henry P., Op. Cit.

⁸² CNC, (2012), *La géographie du cinéma*, Les dossiers du CNC, N°323, octobre

⁸³ Hatchondo R., (2012), *Le cinéma français dans la mondialisation*, Problèmes économiques, n°3034, 4 janvier, la documentation française, pp 31-35.

⁸⁴ Dupré C., (2013), *Le cinéma africain face au chantier du numérique*, en ligne, <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-cinemas-africains-face-au-chantier-du-numerique>, consulté le 15/09/2016

II.3.2 Vers des confusions de rôles

Le numérique conduit à la naissance de certains métiers, à la transformation d'autres. L'on assiste à une confusion de rôles entre certains métiers. Mais est-ce pour autant que certains métiers doivent disparaître ? Où qu'un réalisateur se substitue en Opérateur ? Christophe, cité par Mergier et Thiry dans *Produire et Diffuser en Numérique*, trouve qu'« Evidemment, on peut se passer d'un chef opérateur pour faire un film. Mais quand on repense aux films qui restent dans l'histoire du cinéma, si demain on enlève les gens du métier de l'image, je me demande ce que ça peut donner. Un chef opérateur ça sert à avoir un œil sur le cadrage etc... mais ça sert aussi à concevoir le cadre d'un plan. Le DV ça supprime aussi le cadreur à ce moment-là. Tout le monde peut tenir une caméra, les touristes le font. Si on supprime le chef opérateur pourquoi est-ce qu'on ne supprimerait pas aussi le réalisateur après tout ? »⁸⁵ De ces propos, il ressort clairement qu'une seule personne ne peut prétendre produire un film toute seule. Même si les technologies numériques facilitent désormais le travail, elles ne doivent aucunement conduire à une suppression de certains métiers encore moins à un cumul de rôle, si l'on veut réaliser une œuvre de qualité.

II.3.3 Les nouvelles formes de consommation cinématographique

Au niveau des salles, proposant traditionnellement une seule projection, désormais le spectateur a le choix du film qu'il veut suivre et à son heure de convenance grâce aux multiplexes qui proposent plusieurs films en projection parallèle. L'internet se présente désormais comme un incontournable canal de diffusion. Les plateformes de Vidéo à la demande (VAD) voient le jour. Le lien entre le créateur et le consommateur, qui jadis était assuré par le producteur, le distributeur, et l'exploitant ou le diffuseur semble rompu. L'appréciation de l'œuvre également a évolué. Jacques remarque : « pendant un siècle, les cinéastes se sont adressés à des spectateurs, qui n'avaient pas la pratique de l'image, aujourd'hui, la situation a changé : tout le monde peut utiliser un appareil photo, une caméra, un magnétoscope »⁸⁶

La piraterie se développe et s'accroît plus en Afrique, peut-être à cause de l'absence de salle, ou du niveau de vie très précaire des habitants ? Quoi qu'il en soit, elle semble être facilitée par l'avènement du numérique. « L'industrie cinématographique africaine souffre du piratage, facilité par le numérique. L'inventivité des pirates de films dépasse souvent les capacités d'innovation des entreprises locales. À Ouagadougou, peu de temps après le Fespaco, on pouvait déjà voir certains films comme *Waga Love*, série burkinabè de Guy Désiré Yaméogo, ou encore *Moi Zaphira* le long métrage d'Apolline Traoré, s'échanger sur téléphone portable en quelques minutes pour 100 FCFA (0,15 €)... Il est difficile de faire plus compétitif et plus rapide. Malheureusement, c'est à cause de ce genre de pratique que le marché du DVD ou du VCD est pénalisé. Il est très compliqué d'engranger des revenus par la vente de DVD, car les pirates sont d'une extraordinaire efficacité et rapidité »⁸⁷ renchérit Dupré.

Malheureusement, aujourd'hui encore, le cinéma américain « détient une part de marché qui varie de 88 à 90% dans le monde selon les années. Seules la Chine en raison des quotas (violant, au passage, les règles de l'organisation mondiale du commerce) et de la censure, et l'Inde presque autosuffisante avec son

⁸⁵ Mergier F., Thiry L., (2004), *Produire et Diffuser en Numérique*, Dixit, p. 43

⁸⁶ Mergier F., Thiry L., (2004), *Op. Cit.*, p. 58

⁸⁷ Dupré C., *Op. Cit.*

cinéma Bollywood, ont résisté au cinéma américain »⁸⁸, écrit Hatchondo. Comme le craignait déjà Balogun en 1995, « le cinéma africain se trouve aujourd'hui, à l'ère de la révolution numérique, une fois encore presque étouffé par la force hégémonique des médias occidentaux et leurs multiplicités d'images de plus en plus sensationnelles »⁸⁹. Quel peut être le rôle des pouvoirs publics face à une telle situation ?

II.4 Des politiques publiques pour le développement de la filière cinéma.

En effet, le cinéma africain n'est pas le seul à être menacé par celui américain. Face à cette dominance du marché mondial par les produits américains, et conscient de l'important rôle de ce secteur dans l'économie d'un pays, certains pays comme la France ont mis en place des législations pour réguler le secteur. A ce sujet, Creton pense que « la politique des pouvoirs publics en faveur du cinéma et de l'audiovisuel est inspirée par des motifs économiques et culturels. Il s'agit à la fois d'assurer le suivi et le développement d'un secteur d'activité et d'en préserver l'identité culturelle »⁹⁰ Toujours le même ordre d'idée, Nour-Eddine Sail écrit « derrière ces mesures se cache une volonté de s'approprier de son image ». De ces deux pensées, deux principale raisons peuvent justifier l'intervention des pouvoirs publics dans la filière : « motif d'identité nationale ou culturelle » et « motif économique ».

Comme exposé dans la section II.2.1, le cinéma, en tant qu'œuvre d'art est porteur de valeur culturelle. Le cinéma est un excellent outil de rayonnement des valeurs culturelles d'un pays ou d'une communauté. L'ayant compris, « le Premier ministre japonais a décidé en Avril 2005 d'utiliser officiellement la culture japonaise, en particulier le Cinéma comme outil de communication au service de l'image de son pays dans le monde entier »⁹¹. Pour Nour-Eddine Sail, « la domination économique et militaire des Etats-Unis ne seront rien sans une dimension culturelle dont le cinéma hollywoodien joue les premiers rôles ». A Creton de préciser que « l'image est devenue un vecteur essentiel du pouvoir, qu'il soit économique, politique, militaire ou culturel. Sa maîtrise est un enjeu essentiel, ce qui explique l'importance des engagements stratégiques qu'elle suscite »⁹² Le cinéma devient de ce fait, un outil d'éducation, de sensibilisation, et même d'influence culturelle.

L'Etat, garant de l'identité culturelle du pays, se doit donc de veiller au rayonnement et à la protection de cette identité.

« Une société quotidiennement et quasi exclusivement submergée par des images absolument étrangères à sa mémoire collective, à son imaginaire, ses références et à ses valeurs sociales et culturelles perd peu à peu ses repères spécifiques et son identité ; du même fait, elle perd son aptitude fondamentale à imaginer, à désirer, à penser et à forger son propre destin. » « Les cinéastes africains considèrent le cinéma comme un puissant outil de communication, d'éducation, un moyen d'investigation sur la réalité et un lieu d'affirmation de l'identité. »⁹³ « En se racontant, ils racontent leurs peuples et voudraient et voudraient que leur images

⁸⁸ Hatchondo R., (2012), *Le cinéma français dans la mondialisation*, Problèmes économiques, n°3034, 4 janvier, la documentation française, p 32

⁸⁹ Balogun F., (1995), *Cinéma et connaissance de soi*, L'Afrique et le centenaire du cinéma, Présence Africaine, p. 358

⁹⁰ Creton L., (1997), *Cinéma et marché*, Armand Colin, Paris, p. 100

⁹¹ Camilleri J. F., (2007), *Le marketing du cinéma*, dixit, p. 19

⁹² Creton L., (2005), *Economie du cinéma : perspectives stratégiques* (3e éd), Armand colin, p.18

⁹³ Kabore G., (1995), *L'image de soi, un besoin vital*, L'Afrique et le centenaire du cinéma, Présence Africaine, Page 21-22

agissent sur le subconscient collectif et servent de catalyseur au développement intégral de l'homme africain. »⁹⁴

L'industrie cinématographique est l'une des plus importantes en termes de création d'emploi. Un seul projet de film peut nécessiter un peu plus 80 métiers différents⁹⁵. Outre la création d'emplois, face à l'impact économique que peut avoir la filière sur l'économie d'un pays, démonstration faite dans la section II.2.2, et surtout à la domination du marché par les Majors, l'intervention des pouvoirs publics est une obligation pour, non seulement protéger les acteurs de la filière, mais aussi, protéger l'économie nationale.

⁹⁴ Kabore G., *Op. Cit.*, p. 22

⁹⁵ Voir Annexe 1 : Lexique des métiers du cinéma et de l'audiovisuel.

III. APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE, STAGE PROFESSIONNEL ET ANALYSES

Cette partie présente un exposé du choix méthodologique et sa justification dans l'élaboration de ce document. Dans un premier temps il évoque les raisons du choix méthodologique de la recherche, puis les outils et techniques de collecte des informations et enfin présente la structure où nous avons effectué notre stage ainsi que les différents apports de ce dernier dans notre travail.

III.1 Choix méthodologique et univers de la recherche

Cette section expose les paradigmes sollicités ainsi que l'univers géographique de cette recherche.

III.1.1 Choix méthodologique

Cette recherche s'inscrit dans une démarche de compréhension et d'explication du fonctionnement de la filière cinéma au Togo, depuis son origine jusqu'à une époque où un phénomène nouveau (le numérique) vient bouleverser la filière dans son ensemble. Pour ce cas spécifique qui nous intéresse dans le cadre de cette étude, l'approche qualitative nous a semblé la mieux appropriée. Si on s'en tient à la définition donnée par Mongeau⁹⁶. Pour Hervé, « une recherche qualitative repose sur une visée compréhensive cherchant à répondre aux questions pourquoi et comment. Elle analyse des actions et interactions en tenant compte des intentions des acteurs. »⁹⁷ L'approche qualitative et celle quantitative étant plutôt complémentaires, ce choix méthodologique se justifie également par le fait qu'il s'agit à l'issue de cette première étude, de comprendre l'évolution de la filière cinéma au Togo dans le temps avant de déboucher sur une étude quantitative complémentaire. D'autre part, deux principales méthodes ont été utilisées dans l'élaboration de ce travail. Il s'agit de la *méthode analytique* qui a permis l'analyse de contenus et données recueillies et la *méthode déductive* qui elle, a permis grâce l'analyse faite, de trouver des réponses aux différentes questions posées au début de cette recherche.

Partant de la technique proposée par Bloom, notre méthode a consisté d'abord à considérer le sujet dans un environnement plus général et de restreindre progressivement le champ à un contexte plus spécifique.

III.1.2 Environnement d'étude

Si le sujet porte sur la filière du cinéma au Togo, notre étude a été menée dans la capitale du pays, Lomé. Ce choix est justifié par le fait que non seulement Lomé abrite la majorité des activités du secteur : *plateaux de tournage, studios de montage, festivals, direction de la cinématographique, chaînes de télévision, centres culturels, etc.* Donc, les chances de rencontrer le plus d'acteurs et de professionnels du secteur et d'avoir des résultats plus objectifs sont plus élevées.

III.1.3 Population d'étude

La population considérée dans le cadre de cette recherche est constituée majoritairement de personnes menant des activités en rapport avec la filière cinéma. Il s'agit donc de professionnels intervenant directement (réalisateurs, producteurs, techniciens, etc.) ou de manière indirecte (organisateur de festival, directeurs de programmes télé, responsable de centres culturels, fonctionnaires administratifs, critiques, professeurs, etc.) dans la chaîne de valeur de la filière cinéma. Leurs choix a été fonction de leur

⁹⁶ Mongeau P. (2008) : *Réaliser son mémoire ou sa thèse*, Pearson, Collection, Eco-gestion, 2008, p.34

⁹⁷ Dumez H., (2011), *Qu'est-ce que la recherche qualitative ?*, Le Libbellio d'Aegis, pp.47-58, <hal-00657925>

expérience dans le domaine et/ou de leur maîtrise du sujet d'étude. Les entretiens ont essentiellement porté sur les quatre principales questions auxquelles cette étude tente de répondre. La recherche qualitative dont « l'objectif n'est pas de rendre compte d'une population, mais de recueillir de l'information pertinente pour mieux comprendre un phénomène »⁹⁸, n'exige pas forcément un effectif important d'individus. Cependant, pour une objectivité des résultats, nous avons jugé important de constituer un échantillon raisonnable et donc avons entretenu 31 individus, pour une meilleure analyse.

Tableau 1 : Liste des entretiens

N°	PERSONNES INTERVIEWEES	QUALITE
1	AHONTO Jean	Réalisateur, Gérant chez KIDA Studios
2	AGBOGAN Espoir Kodzo	Cinéaste
3	AQUERBOUROU Angela	Productrice chez YOBO Studios
4	AMAGLI Foli	Directeur Général de l'ESEC
5	APELETE Kuami	Directeur Photo, Réalisateur
6	ASSIH Eyana	Producteur, Fondateur d'ESTECA
7	ASSOUMA Adjikè	Réalisatrice
8	ATI Komi	Administrateur culturel à la Direction national de la cinématographie
9	AYETAN Charles	Journaliste critique de cinéma,
10	AYITE Sitou	Cinéaste, Délégué du Festival Très court de Lomé
11	BOSSOU Marcelin	Réalisateur, Producteur, Directeur de MARBOS Productions
12	D'ALMEIDA Franscisco	Enseignant chargé du cours sur les filières industrielles de la culture à l'Université Senghor d'Alexandrie
13	DO KOKOU Jacques	Réalisateur, Directeur Photo, Doyen des cinéastes togolais
14	ETSI Charles Kodzo	Réalisateur, Producteur, Délégué général du Festival International du Film Environnemental (FIFE)
15	FOLLY-BAZI Essofa	Chef Division des programmes à la TVT
16	FUMAY Sewa	Réalisateur, Producteur
17	GARDON MOLLAR Matthieu	Conseiller Technique du Ministre en charge de la culture
18	GUENOU Primus	Cinéphile averti
19	INANDJO M. Emmanuel	Cinéaste
20	KOMOU PATCHIDI Abalotu	Cinéaste, Consultant, Directeur de MATENG DIGITAL, Enseignant associé à ISMA
21	KOUTOM Denis Essohanam	Directeur national de la cinématographie
22	OLOUGBEGNON Noël	Réalisateur, Directeur Général de LES FRERES CINEMA
23	MISSEBOUKPO Joël	Délégué Général du FESCILOM
24	MONAMA Ruben	Responsable Production à ADVENCED

⁹⁸ Mongeau P., *Op. Cit.*, p.92-93

25	SAUZON-BOUIT Edwige	Directrice Délégué de l'Institut Français du Togo
26	SENAYA Gyl	Technicien audiovisuel
27	Steven AF	Réalisateur, Producteur
28	TCHEDRE M'maka Joël	Réalisateur, Producteur, Gérant chez LES FILMS DU SIELCE, Directeur du festival EMERGENCE
29	TCHINKOUN Maxime	Réalisateur
30	TIENDREBEOGO Toussaint	Producteur, Enseignant à l'Université Senghor d'Alexandrie
31	TOUNOU Israël	Animateur de l'émission CinéArt sur la TVT

Source : Auteur

III.2 Les outils de collecte et les techniques de traitement des données

Différents outils de collecte de données ont été utilisés dans l'élaboration de cette étude : l'analyse documentaire, l'observation directe du phénomène étudié et les entrevues. Cette partie en fait respectivement un exposé.

III.2.1 L'analyse documentaire

La méthodologie documentaire est définie comme « l'ensemble des étapes permettant de chercher, identifier et trouver des documents relatifs à un sujet par l'élaboration d'une stratégie de recherche. »⁹⁹ Elle a donc été utilisée dans le cadre de cette recherche.

Plusieurs documents ont été utilisés tout au long de cette étude. Dans un premier temps, un recensement des écrits sur la filière du cinéma en général, du cinéma africain et du cinéma Togolais a été fait. Puis il a fallu recenser également la documentation autour du numérique, ses différents effets sur la filière cinéma et ceux traitant de l'économie des politiques culturelles. Cette démarche de recensement documentaire a porté sur des articles, des livres, des manuscrits, des communications, des mémoires, aussi bien physiques que virtuels. La bibliothèque de l'université Senghor a été la première plateforme sollicitée, puis la bibliothèque du Campus Numérique Francophone d'Alexandrie. Cette documentation physique étant incomplète, d'autres bases de données numériques : « Cairn.info », « africine.org », « inaglobal.fr », « unesdoc », « Banque Mondiale », « cnc.fr » ainsi que plein d'autres sites web ont été mis à contribution dans la recherche de documentation. Les différents documents recensés ont été ensuite classés par thèmes conformément aux différents sujets abordés dans ce travail. Cependant, les résultats de cette démarche documentaire ont révélé très peu d'écrits sur le cinéma togolais, encore moins l'impact du numérique sur ce dernier. L'observation directe a donc été très utile.

III.2.2 L'observation directe

Cet outil qui « consiste à observer le fait et à découvrir tous les facteurs qui le composent ou qui l'influence »¹⁰⁰ a été très souvent utilisé dans le cadre de ce travail. Cinéaste réalisateur, promoteur

⁹⁹ Université d'Avignon, *Méthodologie de la recherche documentaire : Principes clés*, www.bu.univ-avignon.fr/wp-content/uploads/2013/08/Methodo_documentaire.pdf, consulté le 5/02/2016

¹⁰⁰ Assier G. R., Kouassi R. R., *Cours d'initiation à la méthodologie de recherche*, Ecole pratique de la chambre de commerce et d'industrie – Abidjan, 42p.

d'évènements cinématographiques et enseignant honoraire dans une école de cinéma, nous n'avons pas seulement observé l'évolution de la filière cinéma ces dernières années, mais nous l'avons aussi vécu. Nous avons eu le temps d'observer également le fonctionnement des collègues en les visitant sur leur plateau de tournage, dans leur studio de postproduction. Nous avons également observé de près les différents évènements cinématographiques comme le « *Festival très court de Lomé* », le « *Mini Clap Ivoire* », le « *Ciné Club* » de l'Institut Français du Togo, durant la période de notre stage. Notre lieu de stage étant lieu de rencontre par excellence des acteurs de la filière au Togo, nous avons bénéficié d'un excellent cadre observatoire. Cette méthode de recherche sociale nous a donc permis de capter les comportements au moment où ils se sont produits sans l'intermédiaire d'un document ou d'un témoignage¹⁰¹. Les informations étant toujours insuffisantes, il a fallu procéder à des entretiens. Le fait d'avoir fait notre stage à l'Institut Français du Togo a été très avantageux

III.2.3 Les entretiens

Mongeau définit l'entretien comme étant « la méthode la plus courante et la plus appropriée à la majorité des cas [...] 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 personnes¹⁰² ». Ainsi donc, face à l'insuffisance des informations recueillies par l'étude documentaire et l'observation directe, cet outil a été mis à contribution pour recueillir des informations complémentaires. Le choix des personnes interviewées s'est porté essentiellement sur leur maîtrise du sujet traité, soit parce qu'ils sont des acteurs intervenants directement dans la chaîne de valeur de la filière cinéma, soit parce qu'ils exercent des activités influençant le secteur. Certaines entretiens ont été réalisées en présentiel, dans les locaux de l'université Senghor avec certains professeurs et par l'intermédiaire de l'Institut Français. D'autres par contre que nous n'avons pas pu faire soit parce que les individus n'étaient pas disponibles durant notre séjour dans le cadre du stage, nous les avons faites en ligne grâce aux courriels, aux réseaux sociaux : Facebook, Whatsapp. Aussi, les questions étaient ouvertes et généralement portées sur les principales questions de cette étude. Cependant, quelques fois, nous étions amenés à réorienter les questions afin de recueillir des informations précises.

III.2.4 Techniques d'exploitation des données

Les données recueillies à travers la documentation et les entretiens ont fait l'objet d'un classement par rapport aux différentes questions abordées par cette étude et selon leur degré de pertinence et d'importance. Il s'est donc agi d'une analyse de contenu de ces différentes données. La documentation a permis dans un premier temps de reconstituer une chronologie de l'évolution de la filière cinéma au Togo. Cette étape a également nécessité un complément d'informations par les entretiens. Dans un second temps, c'est plutôt la revue littéraire qui est venue en complément aux entretiens pour l'étude de la filière

¹⁰¹ Atenga E., (2004), *Les journaux camerounais face au défi de la publication en ligne: étude de contenu de Cameroun Tribune Online*, dans *mémoire online*, Université de Yaoundé 2 - SOA - Diplôme des sciences et techniques de l'information et de la communication, p. 58, en ligne http://www.memoireonline.com/03/06/126/m_journaux-cameroun-online-cameroon-tribune9.html, consulté le 10/01/2017

¹⁰² Mongeau P. (2008), *Réaliser son mémoire ou sa thèse : côté jean et côté tenu de soirées*. Presse de l'université du Québec, ISBN : 978-7605-1544-4, 162 p.

proprement dite et sa relation avec le numérique. De ces études, l'on a pu au final faire une analyse des forces et faiblesses de la filière cinéma au Togo par comparaison.

III.3 Le stage professionnel

il a été nécessaire de trouver un cadre pour cette étude. Notre choix s'est porté sur l'Institut Français du Togo (IFT) en tant que Chargé à la programmation culturelle sous la direction de Madame Edwige SAUZON-BOUIT, Directrice déléguée de l'institut. Cette place était une opportunité pour collecter des données supplémentaires. Cette sous partie expose dans un premier temps, une brève présentation de l'institut et dans un second temps, nos différents acquis.

III.3.1 Présentation de l'Institut Français du Togo (IFT)

« L'Institut Français est l'opérateur du Ministère des Affaires étrangères et européennes en charge de la promotion de la culture et de la langue françaises dans le monde. Avec un réseau de 96 Instituts français et plus de 900 alliances françaises répartis dans 161 pays, la France possède le **premier réseau culturel au monde**. L'institut français contribue à **renforcer le dialogue avec les cultures étrangères dans une démarche d'écoute, de partenariat et d'ouverture**.

Au Togo, l'Institut français participe au partage de la création intellectuelle française, à la promotion des échanges artistiques internationaux, soutient le développement culturel togolais, développe le dialogue des cultures. Depuis le 8 septembre 2015, l'Institut Français du Togo a été relocalisé. Il est désormais situé au cœur du quartier administratif, face au consulat de France. Ce vaste bâtiment (ex ORSTOM) entièrement réhabilité par l'architecte Thomas HUS abrite désormais de nombreuses activités culturelles et pédagogiques. L'Institut Français du Togo est doté d'une médiathèque constituée d'un espace jeunesse, d'un espace prêt, d'un fonds documentaire et d'un fonds « Togo ». Les abonnés à la médiathèque peuvent également avoir accès à de nombreuses ressources numériques par le biais de la plateforme Culturethèque, ainsi qu'à Internet. La médiathèque expose de façon permanente plusieurs œuvres de l'artiste plasticien Camille Azankpo. En outre, l'Institut Français comprend un département de langues dispensant des cours de français pour tous les niveaux et un espace « Campus France ». Les jardins de l'Institut accueillent régulièrement des expositions, des concerts, du cinéma, du théâtre, des spectacles etc »¹⁰³...

III.3.2 La contribution de l'institut dans le cadre de cette étude

En rapport à notre sujet de mémoire intitulé : « *La filière cinéma au Togo et la révolution numérique, état des lieux, forces, faiblesses et perspectives* », nous avons, grâce à notre statut de chargé à la programmation culturelle de l'Institut français du Togo, pu rencontrer plusieurs acteurs du cinéma togolais et échanger sur notre sujet de recherche.

Aussi, nous avons recueilli différentes informations en observant les différentes activités du CinéClub. Nous avons pu mener des réflexions sur la fréquentation des séances de projections de films. Avec le chargé du

¹⁰³ Institut Français du Togo, *Présentation*, <http://institutfrancais-togo.com/category/lome-2/presentation/> , Consulté le 02/02/2017.

cinéclub et la Directrice déléguée, nous avons analysé les différentes possibilités de programmation de films pour les séances de projections en tenant compte du comportement du public durant les séances de projections antérieures. Nous nous sommes fait une idée du comportement actuel du public quand il s'agit de séance de projection. Si cela confirme l'opinion qui nous a poussé à choisir ce sujet d'étude, nous reconnaissons l'évolution rapide du secteur et sommes convaincu que nos travaux apporteront un plus à ce secteur.

Par contre, nos principaux acquis pendant cette période, relèvent beaucoup plus de notre projet professionnel qui consiste à mettre en place au Togo, un événement pour la promotion du jeune cinéma des pays francophones d'Afrique : « *Forum Africain des Cinémas et Médias Francophones (FACMF)* ».

Sur le plan technique, grâce aux différents événements sur lesquels nous avons travaillé, nous avons acquis plus d'expérience et d'informations en matière organisationnelle et gestion d'événements. Ces compétences nous seront d'un grand intérêt lors de la mise en œuvre de notre projet professionnel qui sera décrit dans le chapitre suivant.

Nous avons également, grâce à la confiance que l'Institut a placée en nous, bénéficié de son cadre pour la réalisation de la 5^{ème} édition du KINO KABARET TOGO, une activité de notre projet professionnel. Nous avons bénéficié également des conseils et de l'expertise des différents collaborateurs, principalement notre tutrice Madame Edwige et le Responsable technique Monsieur Wisdom.

Nous avons acquis beaucoup de relation et pu avoir des personnes ressources dans plusieurs structures qui sont de potentiels partenaires pour notre projet professionnel.

Pour avoir travaillé énormément sur les 4 projets ci-dessus, nous avons manqué également de temps pour nous consacrer efficacement au volet cinéma qui relève de notre sujet de mémoire.

Si nous avons un pré acquis non négligeable dans les industries culturelles, nous reconnaissons que la programmation culturelle, surtout pour une institution d'animation culturelle n'a jamais été notre objectif. Cependant, le fait d'en avoir été responsable nous a énormément enrichis et appris sur les différents secteurs des industries culturelles.

L'Institut français du Togo est un véritable carrefour de disciplines culturelles. Plusieurs artistes, aux secteurs d'activités et compétences différentes s'y rencontrent et tissent de nouvelles relations professionnelles. Nous ne fûmes pas du reste. N'engageant pas facilement la discussion avec un inconnu, nous avons profité de notre séjour et surtout de notre statut de chargé à la programmation culturelle, pour développer cette qualité et échanger avec plusieurs artistes sur le fonctionnement du secteur dans leurs pays respectifs, tisser des relations professionnelles pour le futur, etc.

Des informations collectées grâce à l'état des lieux faites dans la première partie, de la revue de littérature et aux entrevues, nous allons pouvoir maintenant présenter les atouts et les limites de la filière cinéma au Togo.

III.4 Analyse des atouts et limites de la filière cinéma au Togo

L'un des objectifs de l'étude est de pouvoir identifier les forces, faiblesses, opportunités et menaces de la filière cinéma au Togo afin de pouvoir apporter, dans le cadre d'un projet, une modeste contribution pour le développement du secteur. Ainsi donc, un état des lieux de la filière, depuis l'origine jusqu'au début de cette étude, a été fait afin de clarifier l'évolution de cette dernière dans le temps. Ensuite, une étude des différents écrits sur la filière cinéma en générale, son organisation et son fonctionnement fut faite. S'en est suivi des entrevues avec des personnes ressources du secteur au Togo. L'analyse de contenu des ces différentes informations a permis, partant d'une étude comparative entre ce que devait être le secteur pour un fonctionnement normal et ce qu'il est actuellement au Togo, de relever les forces, faiblesses, opportunités et menaces de la filière cinéma au Togo. Le Tableau suivant en présente les principaux résultats sous forme d'une analyse des Forces, Faiblesses, Opportunités et Menaces (FFOM) de la filière cinéma au Togo.

Tableau 2 : Analyse FFOM de la filière cinéma au Togo

	FORCES	FAIBLESSES
	INTERNE	<ul style="list-style-type: none"> - Une jeunesse dynamique - Une main d'œuvre abondante - Une forte volonté de la jeunesse - Existence de festivals nationaux
	OPPORTUNITES	MENACES
	EXTERNE	<ul style="list-style-type: none"> - Coût de production réduit grâce aux technologies numériques - Existence d'un fond d'aide à la culture - Existence de sources de financements étrangers - Existence d'une politique culturelle du Togo - Existence d'un plan stratégique nationale et décennal de l'action culturelle au Togo

Source : Auteur

En guise de résumé des résultats, nous pouvons dire que le secteur cinématographique renaît avec une nouvelle dynamique portée par une jeunesse motivée et facilité par les nouvelles technologies numériques moins coûteuses. Le secteur offre bien des opportunités d'emplois et d'investissement, capable de participer au développement socioculturel et économique du pays, cependant, face à l'absence d'une réglementation régissant le secteur, le processus de développement sera toujours confronté à bien des difficultés. Entre autre, on peut citer la domination du marché international par de grands groupes comme Universal, Paramount, Netflix, etc.

Suite à cette analyse, nous avons proposé un projet qui puisse contribuer de manière concrète et pratique au développement de la filière cinéma au Togo. Nous estimons que le plan stratégique décennal contient déjà les principales recommandations et qu'il est judicieux d'agir sur leur mise en application.

**IV. PROJET DE CRÉATION D'UN « FORUM
AFRICAIN DES CINÉMAS ET MÉDIAS
FRANCOPHONES »**

IV.1 Résumé

Le Forum Africain des Cinémas et Médias Francophones (FACMF) est un évènement panafricain francophone, qui se veut être le grand rendez-vous annuel de l'entreprenariat cinématographique des jeunes. Il s'agit d'un ensemble d'activités qui concourent toutes à la promotion des différents métiers intervenant sur toute la chaîne de valeur cinématographique. Elles visent également à la création de liens professionnels entre les jeunes **créateurs, producteurs, distributeurs et diffuseurs africains francophones**, à leur professionnalisation, à la démystification du secteur auprès du grand public, pour au final avoir une chaîne de valeur complète et opérationnelle (CREATION - PRODUCTION - DISTRIBUTION - COMMERCIALISATION - CONSOMMATION) en Afrique francophone.

Trois principales activités sont retenues pour la première édition :

1) Le Salon Africain des Métiers du Cinéma et des Médias(1ère édition): consiste à mettre à la disposition des jeunes entreprises cinématographiques d'Afrique francophone et des chaînes de télévisions, des stands d'exposition pour la présentation de leurs **biens et services** au grand public et aux autres professionnels. Une vitrine pour les métiers du cinéma et des médias. **Colloques, tables rondes**, animés par des spécialistes invités à cet effet autour de différents thèmes, enrichiront la programmation de cette activité. A chaque fin de journée, le site se transforme en un véritable cadre festif avec des projections de court-métrages produits par les différentes structures exposantes, en plein air, sur écran géant.

Un **espace bar-restaurant** est prévu pour faciliter la rencontre et les échanges professionnels autour d'un café, d'un repas ou d'une bonne bière.

2) Le Kino Kabaret Togo 2017 (6ème édition) : Une résidence internationale de production de court-métrages.

En marge du salon, se tiendra le Kino Kabaret Togo 2017, un laboratoire de libre création, sans contrainte aucune, d'expérimentation, de formation, de renforcement de capacité, autour de microprojets de films (6min maximum) faits dans un laps de temps (72h maximum) et proposé dans le cadre des soirées de projection publique. Il s'agit d'une rencontre de cinéastes et vidéastes indépendants, membres ou pas du réseau international KINO (www.kino00.com) dans un esprit non compétitif, basé sur l'entraide et le partage de ressources matérielles. Le thème de cette édition est : « **La TERRE, notre MAISON** ».

3) La Nuit du Court-métrage (3ème édition): Il s'agit de la cérémonie de clôture de l'évènement. Un buffet réunissant exposants, partenaires, investisseurs, autorités publiques, représentants d'organismes internationaux, etc. La soirée sera animée par un défilé de présentation des métiers du cinéma, une vente aux enchères du coffret DVD des films des exposants projetés durant le FACMF, la projection de quelques films et celle de la vidéo rétrospective de l'évènement ainsi que de la remise d'attestations d'honneur.

La première édition du FACMF concernera 5 pays francophones d'Afrique de l'Ouest : Le **Bénin**, le **Burkina Faso**, la **Côte d'Ivoire**, le **Sénégal** (pays invité d'honneur) et le **Togo**.

L'Institut Français du Togo servira de cadre pour accueillir la première édition de l'évènement.

Le Budget global pour la réalisation de ce projet est estimé à **56 944 524 FCFA** soit **86 811,37 Euros**.

IV.2 Contexte et justification

Longtemps à la traîne, l'industrie cinématographique des pays francophones du sud connaît depuis quelques années, une renaissance impressionnante grâce au dynamisme d'une nouvelle génération de cinéastes et de techniciens. Ces derniers ont une préférence pour le court-métrage. Pour ces jeunes, le court-métrage est un type à la fois expérimental et de perfectionnement. Malheureusement ce type de films est très peu sollicité par les médias locaux et le grand public et ce, pour différentes raisons.

Outre ce premier constat, la filière cinéma est un ensemble de plus de 80 métiers, en perpétuels mutations. Cependant, seulement quelques-uns concentrent la majorité des acteurs africains francophones du secteur. Aussi, fort est de constater que les principaux canaux de financements sont dominés par une poignée d'ainés dans ces pays. Cela constitue un frein au développement des jeunes structures, de la filière toute entière alors que cette dernière pourrait être un moyen pour résoudre le récurrent problème de chômage croissant.

Face à tout cela, l'existence d'un cadre promotionnel, de réflexion et de réseautage dédié exclusivement à ces jeunes structures francophones (sans distinction du niveau de leur intervention sur la chaîne de valeur : Création, Production, Distribution, exploitation, diffusion ou promotion) et leurs produits, s'avère une nécessité.

En Afrique, le cabaret a toujours été un lieu de rencontre des villageois, du retour des travaux champêtres, pour échanger sur l'actualité du village. Inspiré de ce modèle traditionnel d'échange, le **Forum Africain des Cinémas et Médias Francophones (FACMF)** se veut être un cadre de rencontre professionnelle, d'échange, de partage d'expérience et de promotion des jeunes entreprises, des métiers et acteurs intervenant sur toute la chaîne de valeur de l'industrie cinématographique et des médias de l'Afrique francophone.

IV.3 Présentation détaillée du projet professionnel

IV.3.1 *Activité 1: Un Salon des Métiers du Cinéma et des Médias Francophones*

Des stands d'exposition



L'enjeu premier de l'évènement est de créer un espace vitrine d'exposition, de rencontre et d'échange pour les jeunes structures d'Afrique francophones (Chercheurs, Ecoles de formation, sociétés de productions, de distributions, plateformes VOD, Chaînes de télévisions, salles de cinéma, etc.) qui interviennent le long de la chaîne de valeur de la filière de l'image et des médias. Pour l'organisation, il s'agit aussi de mettre en valeur les métiers qui gravitent autour du cinéma, permettre aux visiteurs de découvrir le riche panel des métiers (scénaristes, monteurs, machinistes, décorateur de plateaux, maquilleurs, coiffeurs, stylistes, costumières, musiciens...) de ce domaine d'activité méconnu.

Face au chômage croissant de jour en jour, pour les organisateurs, le souhait est de permettre aux jeunes et aux personnes à la recherche d'emploi d'approfondir leur connaissance sur les différents métiers, de rencontrer des professionnels, d'échanger avec eux. D'un second point de vu, les jeunes structures et créateurs pourront bénéficier d'un environnement propice aux rencontres professionnelles, non seulement en côtoyant des festivaliers plus expérimentés mais en tissant des partenariats avec d'autres structures intervenants au niveau des autres maillons de la chaîne de valeur.



Des Colloques et Tables rondes

La recherche étant un élément essentiel pour le développement, colloques et tables seront animés par des critiques, des chercheurs, des professionnels pour assurer une analyse permanente de l'évolution de la filière, ses forces et ses faiblesses. C'est l'occasion aussi pour les quelques rares chercheurs francophones de la filière d'exposer les résultats de leurs travaux et aussi d'inciter d'autres jeunes à se lancer dans la recherche scientifiques pour une meilleure appropriation de la filière par les autres acteurs de la filière.

Des soirées de projection plein air sur écran géant

A travers la projection chaque soir, sur écran géant, des court-métrages des différentes structures présentes sur le site du salon, l'organisation entend impliquer le grand public dans la vie de leur cinéma et faire découvrir au plus grand nombre, un format sous représenté au niveau de la diffusion. La projection des court-métrages remplace la retransmission des grands matchs ou encore les spectacles musicaux auxquels le grand public a l'habitude d'assister en prenant sa bière les soirs.



Un espace bar-restaurant

L'idée d'un espace bar-restaurants est d'attirer un plus grand nombre de visiteurs à travers d'autres activités comme : la réjouissance populaire, une ambiance festives...Pour les organisateurs, il s'agit de ramener le cinéma vers le public, dans un environnement qui le passionne le plus. Cette politique a pour but de l'amener petit à petit à acquérir une culture cinématographique pour qu'il en fasse désormais la demande et qu'au finale l'on puisse voir renaître les salles de cinéma et se développer un véritable marché africain pour les films francophones d'Afrique.

IV.3.2 *Activité 2 : Une Résidence de production : le Kino Kabaret Togo*

Un laboratoire de création spontanée de court-métrages



Un Kino Kabaret est une **résidence de production** spontanée, intégrée idéalement dans un festival, durant lequel des artistes sont invités à réaliser des films dans un laps de temps (de 24h à 6 jours) et à les présenter directement au public dans le cadre de **soirées de projection**. Créé en 2001, ce concept de création original a littéralement fait exploser la renommée internationale du mouvement des cinéastes et vidéastes indépendants : **Kino**.

Un cadre de rencontre, d'échange et de partage d'expérience



Les rencontres, les collaborations, le partage de ressources matérielles faits durant le Kino Kabaret rendent possibles des connections essentielles sur le plan professionnel, et participent très clairement de la mise en réseau des artisans de l'image, des



techniciens et des jeunes réalisateurs, aussi bien sur le plan national, régional qu'international.

Un cadre de formation et de renforcement de capacité

Le Kino Kabaret est un espace d'apprentissage et d'acquisition d'expériences, autant pour les simples curieux, les jeunes cinéastes que pour les professionnels confirmés qui veulent créer de manière spontanée, jouer sur l'inventivité et s'essayer à d'autres postes, sans crainte des risques impliqués, dans un esprit non compétitif, fondé sur l'entraide.



Un Kinolab

Le KinoLab est le quartier général de l'événement où les participants se donnent rendez-vous chaque jour, dans une atmosphère conviviale pour des réunions de production, pour faire du montage, discuter, se reposer ou encore prendre un verre. On y entrepose l'équipement et installe les unités de montage.



QUELQUES CHIFFRES

KINO KABARET TOGO

- Déjà **05** éditions passées
- En moyenne **35** participants/édition
- En moyenne **10** productions/édition
- En moyenne **150** spectateurs/projection
- Toute la population togolaise** touchée grâce au relais télévisuel sur la chaîne nationale

NOMBRE D'ABONNES FACEBOOK

- Déjà **651** pour **FACMF**
- 172** pour **ACD-SUD**
- 855** pour **KINO TOGO**
- 4137** pour l'**Institut Français du Togo**
- En moyenne **2500** personnes atteintes par nos publications sur facebook
- Toute la population togolaise** touchée grâce au relais télévisuel sur la chaîne nationale

ATTOUTS

- Un réseau de **79** cellules **KINO** dans le monde
- Un réseau d'environ **100 Instituts Français** avec **128 Antennes**

Un thème de réflexion et de production

Le Kino Kabaret Togo se démarque par l'association à chaque édition d'un **thème de réflexion**, traitant souvent, mais pas toujours, d'un problème social. Cela fait de l'évènement un excellent moyen de communication et de sensibilisation.

Les différents thèmes depuis 2012 :

2012 : La Fille aussi est CAPABLE

2013 : La Femme et les métiers de l'audiovisuel

2014 : Handicapé mon FRERE

2015 : La fille à l'école pour le développement socio-économique de demain.

2016 : Le cinéma, un outil de communication et de sensibilisation sociale

2017 : La **TERRE**, notre **MAISON**. (Cette année, l'organisation a choisi de mettre l'accent sur la protection de l'environnement terrestre, notre lieu d'habitation.)

Il faut souligner qu'un partenaire a la possibilité de proposer un thème pour une édition.



IV.3.3 *Activité 3 : Une Nuit du Court-Métrage*

La Nuit du Court-métrage marque l'apothéose du Forum Africain des Cinémas et Médias Francophones. Il s'agit d'un buffet auquel sont conviés exposants, investisseurs, banquiers et autres partenaires. Un **défilé de présentation des métiers du cinéma**, une **vente aux enchères d'une compilation de court-métrages**, quelques **avant-premières de court-métrages orchestrées**, sont là quelques activités qui y seront proposées. Le légendaire **tapis rouge** sera au rendez-vous.



IV.4 Les objectifs du projet

IV.4.1 *Objectif principal*

L'objectif principal visé par ce projet est la participation au développement d'un marché africain pour les films francophones en amenant petit à petit le public à acquérir une culture cinématographique pour ainsi créer la demande. Aussi, de faciliter la mise en réseau professionnel des différents acteurs de la chaîne de valeurs de la filière cinématographique d'Afrique francophone en mettant l'accent sur les jeunes structures et acteurs pour satisfaire la demande.

IV.4.2 Objectifs spécifiques

Les objectifs spécifiques du FACMF sont les suivants :

- ✓ soutenir la production de court-métrages, véritable format d'apprentissage et racine de toute grande industrie cinématographique,
- ✓ encourager la coproduction entre jeunes producteurs d'Afrique francophone cadre de rencontre professionnelle d'échange et de partage d'expérience entre les grands groupes et les petites entreprises,
- ✓ démystifier le secteur pour une plus grande accessibilité du grand public aux productions francophones (consommateur de demain)
- ✓ offrir une vitrine promotionnelle aux jeunes entreprises cinématographiques des pays francophones du sud,
- ✓ offrir un cadre d'apprentissage, d'expérimentation et de renforcement de capacités en techniques de production audiovisuelles,
- ✓ encourager la recherche scientifique sur le cinéma francophone d'Afrique.

IV.5 Les cibles

Du Salon des Métiers du Cinéma et des Médias

- ⊕ **Toutes structures** exerçant dans l'un des métiers de la filière de l'image et des médias, siégeant dans l'un des pays francophones d'Afrique : ***Sociétés de production, Sociétés de distribution, Associations, Chaînes de télévision, Festivals, Plateformes VOD, Salles de cinéma, Agence de communication, Agence de stylisme, etc.***
- ⊕ **Responsables d'institutions bancaires, de fondations, de sociétés,**
- ⊕ **Pouvoirs publics,**
- ⊕ **Chercheurs,**
- ⊕ **Grand public.**

Du Kino Kabaret Togo 2017

- ⊕ **Tout cinéaste et vidéaste** (amateur ou professionnel) animé d'un esprit de partage
- ⊕ **Toute personne exerçant un métier entrant dans la production cinématographique** (scénaristes, réalisateurs, comédiens, musiciens, costumiers, coiffeurs, décorateurs, infographes, etc.)
- ⊕ **Toute personne désireuse de découvrir le monde du 7ème Art**, sans distinction d'âge, de sexe, de religion, de nationalité.

IV.6 Les résultats attendus

- ⊕ Plus de 3000 visiteurs pour cette édition
- ⊕ Plus de 30 Exposants sont attendus pour cette première édition
- ⊕ Plus de 100 court-métrages sont diffusés sur le grand écran
- ⊕ Plus de 60 participants au Kino Kabaret Togo 2017
- ⊕ Environ 50 films sont produits durant le Kino Kabaret Togo 2017
- ⊕ Un nouveau réseau professionnel est mis en place entre les créateurs francophones africains et étrangers
- ⊕ L'industrie cinématographique de l'Afrique francophone est plus productive et plus représentative sur le marché international
- ⊕ Un marché francophone existe avec une forte demande de produits francophones d'Afrique

IV.7 Les dates et Lieux prévisionnels

Du Salon des Métiers du Cinéma et des Médias

Du **07 au 10 Septembre 2017** à l'Institut Français du Togo

Du Kino Kabaret Togo 2017

Du **28 Août au 07 Septembre 2017** à Lomé (KinoLab : Institut Français du Togo)

De La Nuit du Court-Métrage

Samedi 10 Septembre 2017 à (lieu à définir ultérieurement)

IV.8 Chronogrammes

IV.8.1 L'échéancier général

Tableau 3 : Echéancier du projet

Activités	2016				2017										
	Sept.	Oct.	Nov.	Déc.	Jan	Fév.	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Sept.	Oct.	Nov.
Elaboration du projet	■	■	■												
Recherche de financement				■	■	■	■	■	■						
Réservation des locaux											■				
Réservation du matériel à louer											■				
Appel à candidature								■	■	■	■				
Edition des supports de communication										■	■				
Conférence de presse												■			
Recrutement des bénévoles											■				
Confirmation des réservations												■			
Diffusion des supports de communication												■	■		
Aménagement des espaces (stands...)												■			
Remise des stands aux exposants													■		
FACMF														■	
Elaboration du rapport														■	■
Diffusion du rapport															■

Source : Auteur

IV.8.2 Le calendrier du Salon des Métiers du Cinéma et des Médias

➤ **Du 07 au 10 Septembre 2017**

10h00 à 12h00 et 14h00 à 15h30 : Colloques et Tables rondes

9h00 à 18h00 : Expositions

16h00 à 23h00 : Animation de l'espace Bar-Restaurant

19h00 à 23h00 : Projection de films et autres animations scéniques

➤ **10 Septembre 2017** : La Nuit du Court-Métrage

IV.8.3 Le calendrier du Kino Kabaret Togo 2017

Tableau 4 : Calendrier du Kino Kabaret Togo 2017

	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi
	28 Août	29 Août	30 Août	31 Août	01 Sept.	02 Sept.	04 Sept.	05 Sept.	06 Sept.	07 Sept.
Matin	Aménagement du kinolab	Tournage	Tournage +	Tournage +	Tournage +	Tournage +	Réunion de production + Speed casting	Tournage +	Tournage +	Mastering + Préparation de la Soirée
Après-midi	Réunion de production + speed casting	Formation Tournage	Formation Tournage +	Formation Réunion de production + Speed casting	Formation Tournage +	Formation Tournage +	Formation Tournage +	Formation Tournage +	Formation Montage	
Soirée	Lancement du Kino kabaret (Projection de films antérieurs)			Soirée de projection Session1			Soirée de projection Session2			Soirée de Clôture du Kino kabaret 2017 (Projection des films produits)

Source : Auteur

IV.9 Budget prévisionnel

Tableau 5 : Budget prévisionnel

CHARGES PREVISIONNELLES			PRODUITS PREVISIONNELS		
Désignations	Montants (En FCFA)	Montants (En Euro)	Désignations	Montants (En FCFA)	Montants (En Euro)
Activité 1 : SALON AFRICAIN DU CINEMA ET DES MEDIAS (3 jours)			1 Ressources internes		
Location d'espace	1 000 000	1 524,49			
Location et installation des stands et de la scène (10x3m)	5 000 000	7 622,45			
Location kit de production (émission) et régies techniques (vidéo, son, lumière)	3 850 000	5 869,29	Fond propres	1 344 524	2 050
Hébergement et Restauration (conférenciers et formateurs)	1 520 000	2 317,23			
Honoraires (Animateurs, conférenciers et formateurs)	2 867 880	4372,05			
Sécurité	480 000	731,76	Billetterie accès au salon	2 400 000	3 659
Sous-Total Activité 1	14 717 880	20 912,77			
Activité 2 : KINO KABARET TOGO 2017 (10jours)					
Location kits de production et de diffusion	2 050 000	3 125,21	Billetterie Nuit du court-métrage	3 750 000	5 717
Location cadres	100 000	152,45			
Hébergement et restauration des participants	1 750 000	2 667,86			
Honoraires encadreurs	900 000	1 372,04	Frais de participation Kino kabaret	700 000	1 067
Autres frais	50 000	76,22			
Sous-Total Activité 2	4 850 000	7 393,78			
Activité 3 : LA NUIT DU COURT-METRAGE (1 jour)			Location Stands (3x3)		
Location de salle et décoration	1 500 000	2 286,74		1 000 000	1 524
Location Régie technique (vidéo, son, lumière)	850 000	1 295,82			
Frais d'organisation du défilé	1 000 000	1 524,49	Location de Stands (6x6)	750 000	1 143
Buffet	2 500 000	3 811,23			
Sécurité	90 000	137,20			
Honoraires (maîtres de cérémonie, Hôtesse)	550 000	838,47	Vente d'espaces pub (sponsoring)	17 000 000	25 916
Sous-Total Activité 3	6 490 000	9 893,94			
4. Sous-Total général Coût des activités (1+2+3)	26 057 880	18 263,39	Total 1 Ressources locales	26 944 524	41 077
5. Voyages			2 Ressources externes (Subventions)		
Voyages internationaux (intercontinentaux, sous régionaux, de promotion)	6 000 000	9 146,94			
Transports locaux	850 000	1 295,82			
Sous-Total Voyage	6 850 000	10 442,76	Mairie-Ministères	8000 000	12 196
6. Mission de promotion à l'international (2personnes)					
Hébergement	1 500 000	2 286,74			
Restauration	300 000	457,35			

Mawabibè Nicolas-Etienne SOHOU N'GANI – Université Senghor 2017

Prime de mission	450 000	686,02			
Sous-Total Mission de promotion international	2 250 000	3 430,10			
7. Communication			Fond d'aide à la culture (Acquis)	2 000 000	3 049
Impressions (Affiches, flyers, banderoles, Backdrop interview, cartons d'invitation, catalogues)	5 350 000	8 156,02			
Panneaux publicitaires (4x3m)	1 500 000	2 286,74			
Confection t-shirts (simples et à col)	1 225 000	1 867,50			
Conception et diffusion de teasers (vidéo et vidéo)	1 790 000	2 728,84	OI, ONGs, Fondations, Etc.	15 000 000	22 867
Création du site web (achat nom de domaine + espace + conception)	450 000	686,02			
Conférence de presse	350 000	533,57			
Sous-Total Communication	10 665 000	15 039,10	Total 2 Ressources externes	25 000 000	38 112
8. Frais Bureau (local)			3 Apports en natures		
Locations de bureaux	300 000	457,35	Mairie-Ministères	1 500 000	2 287
Consommables – Fournitures de bureau	120 000	182,94			
Autres services (Tél/Fax, électricité, maintenance)	240 000	365,88	Autres structures publiques (directions)	1 000 000	1 524
Sous-Total Frais de Bureau	660 000	1 006,16			
9. Ressources humaines (Salaires, honoraires équipe admin.)			Associations professionnelles	500 000	762
Salaires	5 800 000	2 744,08			
Frais de bénévolat	500 000	762,25	Organismes privés (sociétés, etc.)	1 000 000	1 524
Sous-Total Ressources humaines	6 300 000	9 604,49			
10. Autres Frais					
Taxes et Assurances	1 450 000	2 210,51	Volontariat	1 000 000	1 524
Sous-Total autres frais	1 450 000	2 210,51	Total 3 Contribution en nature	5 000 000	7 622
Total (1 à 10)	54 232 880	82 677,49	MONTANT TOTAL DES RECETTES	56 944 524	86 800
Imprévus (5%)	2 711 644	4 133,87	Montant acquis	3 344 524	5 000
MONTANT TOTAL DES CHARGES	56 944 524	86 800	Montant restant à acquérir	53 600 000	81 700

Source : Auteur

Budget établi le 23 Février 2017

IV.10 L'organigramme du projet

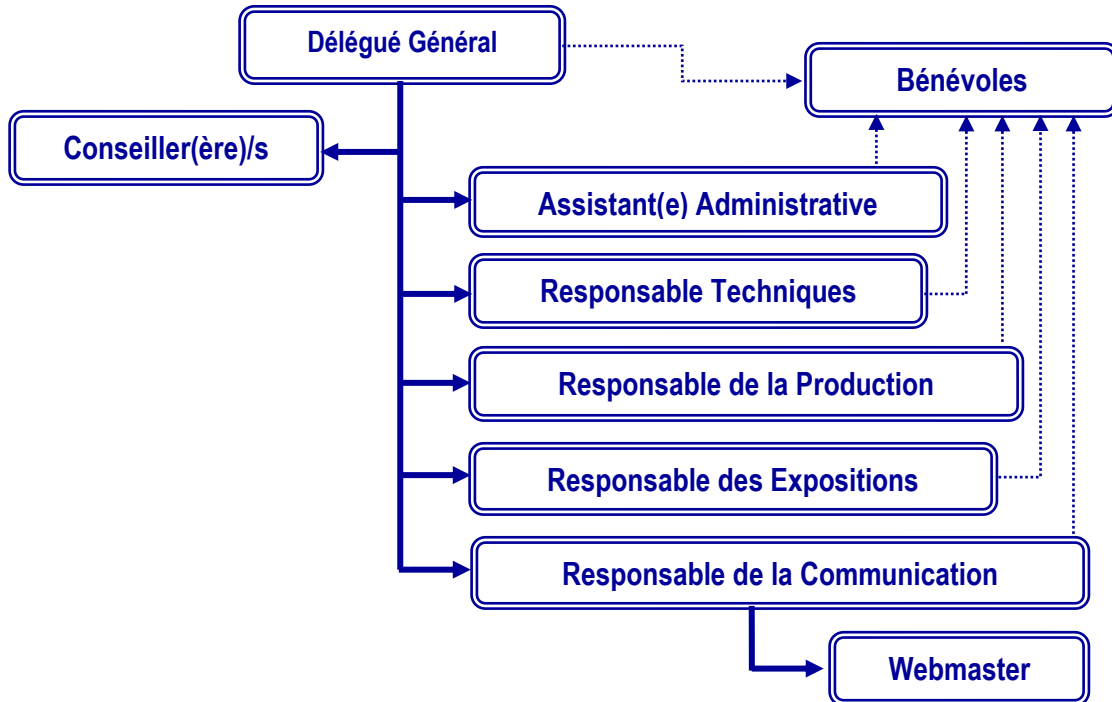


Figure 3 : Organigramme du projet

IV.11 Plan de communication

La stratégie de communication sera à la fois interne et externe. En interne, elle consistera à mettre toutes les parties prenantes au projet, au même niveau d'information pour un meilleur suivi et une meilleure gestion des risques. La communication interne commence depuis l'élaboration du projet et prend fin après la transmission du rapport final. En externe, il s'agit d'informer et de convaincre un grand nombre de personnes (professionnels et grand public) à prendre part au projet. A cet effet, les différents canaux énumérés ci-dessous seront utilisés :

⊕ **TV /Web TV**

- Passages dans des émissions TV spécialisées
- Installation d'un plateau TV, d'un studio photo et d'une zone interview sur le site du Cabaret avec les **Médias TV et Web TV locaux, régionaux et internationaux** exposants.

⊕ **Radio**

- Passage dans des émissions radios spécialisées
- Relais d'information sur les radios locales et internationales

⊕ **Presse**

- Diffusion du catalogue du FACMF dans les réseaux touristiques nationaux et internationaux, sur d'autres festivals et événements cinématographiques,
- Campagne publicitaire dans la presse et magazines culturels,
- Campagne publicitaire dans les magazines institutionnels,

⊕ **Internet/Réseaux sociaux**

- Diffusion d'informations sur le site web et la page facebook du FACMF
- Campagnes publicitaires sur les sites spécialisés internationaux (Images Francophones,)
- Relai d'information sur les sites des partenaires, dans des agendas culturels, dans les réseaux institutionnels, etc.
- Diffusion de l'information par newsletters,
- Mailing auprès des professionnels francophones du cinéma africain,
- Mailing auprès des acteurs économiques, culturels et touristiques,
- etc.

⊕ **Affichage Hors-site**

- 1000 Affiches

- Flyers
- 20 panneaux publicitaires (4*3)
- Covering de véhicules
- Dans les grands carrefours, les centres culturels, les gares

⊕ **Affichage sur le site**

- Banderoles d'habillage
- Arches d'entrée du Cabaret
- Plans
- Programmes
- Kakemonos
- Backdrop interviews

⊕ **Vidéo**

- Teaser
- Des reports courts et ciblés chaque jour
- Vidéo bilan (diffusion à l'issue du FACMF)

IV.12 Suivi et évaluation

Dans le souci d'atteindre efficacement les objectifs poursuivis, l'organisation a pour devoir de faire un bilan quotidien pour faciliter le suivi des différentes activités par les partenaires.

A cet effet, elle fera une couverture audiovisuelle quotidienne des activités qui sera diffusée sur tous les réseaux sociaux et sur le site du FACMF. Ce rapport permettra au comité d'organisation, à chaque fin de journée d'avoir une idée de l'évolution du projet et ainsi de corriger et améliorer ce qui peut l'être pour une issue positive.

Le contrôle de présences, les fiches d'inscriptions, les vidéos et photos, la billetterie, les rapports finaux, le catalogue du FACMF et la présence sur les différents sites permettront de s'informer de l'exécution effective des activités.

Une boîte à suggestion sera également placée sur le site pour recueillir les remarques des différents visiteurs. Aussi, une fiche d'évaluation sera distribuée aux participants et exposants pour avoir leurs observations sur la tenue et le déroulement de l'événement.

IV.13 Un Partenariat et des compétences

Conscient de la nécessité de s'entourer de compétences et surtout de mobiliser les ressources nécessaires pour la réalisation et la réussite de ce projet, les organisateurs comptent s'entourer de différents types de partenaires : *techniques, financiers, etc.* Le projet bénéficie déjà de l'engagement de certains : Le **Ministère togolais en charge de la culture**, le **Fonds d'Aide à la Culture**, la **Direction Nationale de la Cinématographie**, l'**Institut Français du Togo**, la cellule **KINO Togo**, l'association **Art, Culture et Développement du Sud**, etc.



D'autres partenariats sont également déjà en cours de négociation. C'est le cas par exemple de **CANAL+ Togo** qui compte bien d'une manière où d'une autre s'engager sur le projet.



Outre ces partenariats sus cites, bien d'autres structures et organismes seront sollicités : **Médias, Organismes Internationaux, Sociétés de la places, Association de professionnels, etc.**

CONCLUSION

L'analyse de la filière cinéma au Togo a révélé des informations très riches pour une compréhension de son fonctionnement. Ces différentes informations ont permis de répondre à des questions, jusque là restées obscures.

Compte tenu des objectifs visés, nous avons trouvé l'approche qualitative, plus appropriée à cette recherche.

Au prime abord, nous avons fait une étude de ce que fut la filière cinéma au Togo depuis son origine jusqu'au moment où nous nous sommes posé les questions traitées dans cette étude. De cet état des lieux, on a pu reconstituer le parcours du cinéma Togo. Cela a permis d'étudier l'évolution des différents maillons à savoir la production, la distribution, l'exploitation, la consommation et également les différentes législations et structurations du secteur. Il en est sorti que la filière cinéma au Togo n'a pas vraiment connu une évolution. Au contraire, elle a été dégradée au fil des années. La production a ralenti, les salles ont fermé.

Ensuite, une seconde analyse des différentes théories qui régissent le secteur culturel en général et l'industrie cinématographique en particulier a été faite. Dans cette partie, nous avons précisé les concepts de bases. Nous avons également étudié l'impact de la filière cinéma sur le développement socioculturel, socioéconomique d'un pays. Cet impact varie d'un pays à un autre et dépend des dispositions législatives, et structurelles mises en place dans ces pays pour accompagner le secteur. L'industrie cinématographique est l'une des plus importantes en termes de création d'emploi. Un seul projet de film peut nécessiter un peu plus 80 métiers différents¹⁰⁴. Outre la création d'emploi, face à l'impact économique que peut avoir la filière sur l'économie d'un pays, démonstration faite dans la section II.2.2, et surtout à la domination du marché par les Majors, l'intervention des pouvoirs publics est une obligation pour non seulement protéger les acteurs de la filière, mais aussi, protéger l'économie nationale.

Une analyse de l'impact de la révolution numérique ensuite été faite. De cette dernière, on a pu mesurer le rôle qu'a joué le numérique dans la relance de la filière cinéma au Togo et ainsi répondre à l'une des questions. La question de l'intervention publique pour le bon fonctionnement et le développement de la filière a été abordée. Cette intervention s'est avérée primordiale, surtout pour des pays comme le Togo.

L'approche qualitative exigeant la considération des acteurs, une analyse des informations obtenues suite aux entretiens fut également faite. De ces différentes analyses sus citées, l'on a pu déduire, pas de manière exhaustive, les forces et faiblesses de la filière cinéma au Togo afin de défendre l'identité culturelle du pays. « Une société quotidiennement et quasi exclusivement submergée par des images absolument étrangères à sa mémoire collective, à son imaginaire, ses références et à ses valeurs sociales et culturelles perd peu à peu ses repères spécifiques et son identité ; du même fait, elle perd son aptitude fondamentale à imaginer, à désirer, à penser et à forger son propre destin. » « Les cinéastes africains considèrent le

¹⁰⁴ Voir Annexe 1 : Lexique des métiers du cinéma et de l'audiovisuel.

cinéma comme un puissant outil de commination, d'éducation, un moyen d'investigation sur la réalité et un lieu d'affirmation de l'identité. »¹⁰⁵ « En se racontant, ils racontent leurs peuples et voudraient et voudraient que leur images agissent sur le subconscient collectif et servent de catalyseur au développement intégral de l'homme africain. »¹⁰⁶

Enfin, un projet professionnel, fondé sur les faiblesses et les nécessités du secteur au Togo, a été proposé en guise de perspective pour contribuer au développement de la filière cinéma au Togo.

nous pouvons donc dire que le secteur cinématographique renaît avec une nouvelle dynamique portée par une jeunesse motivée et facilité par les nouvelles technologies numériques moins coûteuses. Le secteur offre bien des opportunités d'emplois et d'investissement, capables de participer au développement socioculturel et économique du pays. Cependant, face à l'absence d'une réglementation régissant le secteur, le processus de développement sera toujours confronté à bien des difficultés. Nous espérons que notre projet permettra une prise de conscience des autorités politiques pour une meilleure organisation du secteur et aussi, qu'il facilitera le réseautage.

Au cours de ce travail, nous avons pu nous rendre compte de l'absence de recherche scientifique sur le sujet et avons développé une envie de poursuivre nos recherches à des sujets plus spécifiques. Nous espérons également que ce document servira de repère pour d'autres études à venir.

¹⁰⁵ Kabore G., (1995), *L'image de soi, un besoin vital*, L'Afrique et le centenaire du cinéma, Présence Africaine, Page 21-22

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 22

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES

- 1 **AUGROS Joël & KITSOPANDOU Kira**, 2009, *L'économie du cinéma américain : histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Armand colin CINEMA, Paris, 296 p.
- 2 **BARLET Olivier**, 2012, *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Harmattan, Paris, 411 p.
- 3 **BENHAMOU Françoise**, 1996, *L'économie de la culture*, La découverte, Paris, 119 p.
- 4 **CAMILLERI Jean François**, 2007, *Le marketing du cinéma*, Dixit, Paris, 224 p.
- 5 **CHANTEPIE Philippe & DIBERDER Alain De**, 2005, *Révolution numérique et industries culturelles*, La découverte, Paris, 110 p.
- 6 **CRETON Laurent**, 1997, *Cinéma et marché*, Armand Colin, Paris, 254 p.
- 7 **CRETON Laurent**, 2005, *Economie du cinéma : perspectives stratégiques* (3^e éd), Armand colin, Paris, 269 p.
- 8 **DAVID Philippe**, 1996, *Une actrice de cinéma dans la brousse du nord-Togo (1913-1914)*, Les chroniques anciennes du togo. N°6, Ed. HAHO, PRESSES DE L'UB et KARTHALA, Lomé, 276 p.
- 9 **FARCHY Joëlle, SAGOT-DUVAUROUX**, 1994, *Economie des politiques culturelles*, Presse Universitaire de Frances, Paris, 183 p.
- 10 **FEPACI**, 1995, *L'Afrique et le centenaire du cinéma*. Présence Africaine. Paris, 412 p.
- 11 **GREFFE Xavier**, 2006, *Création et diversité au miroir des industries culturelles* (actes des journées d'économie de la culture coordonnée par Greffe), La documentation française, Paris, 463 p.
- 12 **HIVER Max**, 2010, *Adorno et les industries culturelles : communication, musique et cinéma*, Harmattan, Paris, 242 p.
- 13 **MENARD Marc**, 2004, *Éléments pour une économie des industries culturelles*. Sodec, Québec, 167 p.
- 14 **MERGIER François, THIRY Laurent**, 2004, *Produire et Diffuser en Numérique*, Dixit, Paris, 210 p.
- 15 **POMMEREHNE Walter & FREY Bruno**, 1993, *La culture a-t-elle un prix ?*, Commentaire/Plon, 289 p.
- 16 **RYNAL Serge**, 2003, *Le management par projets : approche stratégique du changement* (3^e éd), D'organisation, Paris, 355 p.
- 17 **THIAM Momar**, 1997, *Le cinéma au Sénégal de 1900 à 1995*, Films Momar sarl, Dakar, 145 p.
- 18 **VIEYRA Paulin Soumanou**, 1975, *Les cinémas africains des origines à 1973 (tome1)*, Présence africaine, Paris, 438 p.
- 19 **VIEYRA Paulin Soumanou**, 1983, *Le cinéma au Sénégal*, Harmattan, Paris, 170 p.

OUVRAGES METHODOLOGIQUES

20 BEAUD Michel, 1991, *L'art de la thèse*, La découverte, Paris, 157p.

21 DUMEZ Hervé, 2011, *Qu'est-ce que la recherche qualitative ?*, Le Libellio d'Aegis, pp.47-58, <hal-00657925>

22 MONGEAU Pierre, 2008, *Réaliser son mémoire ou sa thèse : coté jean et coté tenu de soirées*. Presse de l'université du Québec, ISBN : 978-2-7605-1544-4, 162 p.

23 ASSIE Guy Roger, KOUASSI Roland Raoul, *Cours d'initiation à la méthodologie de recherche*, Ecole pratique de la chambre de commerce et d'industrie – Abidjan, 42p

CONVENTIONS, RAPPORTS, ETUDES

24 BOUCHER Bernard, 2011, *Les politiques culturelles dans la francophonie : un état de situation (1er partie)*, conférence intergouvernementale sur la diversité des expressions culturelles, Québec, doc.

25 Culture et développement -stratégie du Groupe des ACP, p.25 - in http://www.acpcultures.eu/_upload/ocr_document/ACP_StrategiesACP_fr.pdf / consulté le 18/1/2016.

26 Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, *Conférence mondiale sur les politiques culturelles*, Mexico, 26 juillet-6 août 1982, in http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_213C51B6D967233963878D160385CC38EE790000/filename/mexico_fr.pdf - Consulté le 03/09/2016.

27 Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, *adoptée par la 31e session de la conférence générale de l'UNESCO, Paris, 2 Novembre 2011*, in <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162f.pdf> - Consulté le 12/12/2016.

28 GOUDINEAU Daniel, 2006, *Adieu à la pellicule ? les enjeux de la projection numérique*, CNC, 100 pages, in www.cnc.fr – Consulté le 02/02/2017.

29 Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports, 2001, *Le cinéma au Togo, état des lieux, Séminaire-Atelier sur la relance du cinéma au Togo*

30 UEMOA, 2004, *Programme d'actions communes pour la production, la circulation et la conservation de l'image au sein des états membres de l'UEMOA*, Ouagadougou, 87 p. in http://www.uemoa.int/Documents/Actes/annexe_DEC_6_04_CM.pdf - Consulté le 13/09/2016.

31 UNESCO, 2003, *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, Paris, 63p– in <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162f.pdf> – Consulté le 5/11/2015.

32 UNESCO, 2005, *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, 17p. CLT-2005/CONVENTION DIVERSITE-CULT REV.2 – in http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Conv2005_IFCD_explanatory%20note_2012_FR.pdf / Consulté le 25/10/2016.

33 UNESCO, 2006, *Tendances des marchés audiovisuels : perspectives régionales vues du sud*, 364 p. <http://portal.unesco.org/ci/cc/> - Consulté le 15/12/2016.

34 UNESCO, 2010, *Le pouvoir de la culture dans le développement*, Paris, 16 p, CLT-2010/WS/14, in

<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001893/189382f.pdf> - Consulté le 25/01/2017.

35 UNESCO, 2012, *Politique pour la créativité : guide pour le développement des industries culturelles et créatives*, Paris, <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/tools/policy-guide/> - Consulté 2/08/2016.

REVUES, PERIODIQUES, CONTRIBUTION D'OUVRAGES, ACTES DE COLLOQUES ET ARTICLES

36 AKOLI Yohanès, 2007, *Un cinéma qui a du plomb dans l'aile, gros plan sur le cinéma au Togo*, AFRICINE, <http://www.africine.org/?menu=art&no=6548>, Consulté le 31/10/2016

37 AMIEL Olivier, 2013, *Financement public du cinéma : des critiques dangereuses*, TRIBUNE du 09/01/2013 in <http://www.rue89.com/rue89-culture/2013/01/09/financement-public-du-cinema-des-critiques-dangereuses-238438> - Consulté le 10/01/2017.

38 BARLET Olivier, 2010, *France je t'aime : France, je te hais ; les caméras dans le trouble de la coopération*, *Agricultures*, n° 83, pp.54-65.

39 BENGA Ndiouga, 2008, *Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal 1966-2000*, CODESRIA (12e Assemblée générale), Yaoundé - www.codesria.org/IMG/pdf/Ndiouga_Benga.pdf consulté le 18/06/2016

40 CNC, 2012, *La géographie du cinéma, Les dossiers du CNC*, N°323, octobre.

41 DUMEZ Hervé. *Qu'est-ce que la recherche qualitative ?*. Le Libellio d'Aegis, 2011, 7 (4 - Hiver), p.47-58. <hal-00657925>

42 FOREST Claude, 2012, *Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie, Mise au point*, mis en ligne le 30 août 2012,. URL : <http://map.revues.org/800> ; DOI : 10.4000/map.800, consulté le 19/02/ 2017

43 GREFFE Xavier, 2010, *Introduction : l'économie de la culture est-elle particulière ?* *Revue d'économie politique*, 2010/1 vol.120, pp 1-34. In <http://www.cairn.info/revue-d-economie-politique-2010-1-page-1.htm> - Consulté le 12/01/2017.

44 HENRY Patrick, 2008, *Le cinéma numérique cherche son modèle*, *technologies internationales*, n°145, juin, in http://www.iconoval.fr/publicmedia/original/274/56/fr/cin%C3%A9ma%20num%C3%A9rique%20TI_145_01.pdf – Consulté le 02/02/2017.

45 KODJO Koffi, sous la direction de Odile Goerg, 1999, *Réjouissances privées et cérémonies officielles, une histoire sociopolitique de la fête à Lomé*, *Fêtes Urbaines en Afrique, espaces, identités et pouvoirs*, Sous la direction de Goerg, 346 p.

46 LEFEVRE Sammuël, 2011, *La formation professionnelle, un enjeu stratégique pour les cinémas africains*, *Afrique Contemporaine*, N° 238, 166p.

47 TRAORE Biny, 1983, *Cinéma africain et Développement*, *Peuples Noirs Peuples Africains* no. 33, p. 51-62, en ligne, http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa33/pnpa33_07.html, consulté le 19/12/2016

48 TREMBLAY Gaëtan, 2008, *Industries culturelles, économie créative et société de l'information*, *Global*

média journal édition canadienne, volume 1, n°1, pp 65-88 – www.gmj-uottowa.ca/0801/inaugural-tremblay.pdf - Consulté le 23/01/2017.

49 XAVIER Cubeles, 2008, 4. *Les politiques culturelles et le processus de mondialisation des industries culturelles*, in Lluís Bonet et Emmanuel Négrier, *la fin des cultures nationales ?*, la découverte «Recherche/territoires du politique», pp 69-81 -<http://www.cairn.info/la-fin-des-cultures-nationales---page-69.htm> - Consulté le 26/01/2012.

MEMOIRES

50 BA Thierno Diagne, 2013, *L'industrie cinématographique au Sénégal : état des lieux et proposition d'une nouvelle stratégie à l'ère du numérique*, pour l'obtention du Master en développement, Université Senghor d'Alexandrie, 87 p.

51 ATI Komi, 2013, *L'industrie Apport du cinéma et de l'audiovisuel dans la promotion culturelle au Togo : projet de création d'une cellule mobile de projection de films*, pour l'obtention du Master en développement, Université Senghor d'Alexandrie, 84 p.

COURS THEORIQUES

52 Cours Master 1A, 2015, **Approche socio-économique du secteur culturel**, avec **Bernard MIEGE**, du 20 au 26/11/2015 à l'Université Senghor (Master en développement, département culture, spécialité gestion des industries culturelles)

53 Cours Master 1B, 2016, **Les Filières industrielles**, **Francisco D'Almeida** (Culture et développement), du 15-26/01/2016 (U. Senghor, Master en développement, département culture, spécialité gestion des industries culturelles)

54 Cours Master 1B, 2016, **La filière industrielle de l'image et des médias**, avec **Toussaint TIENDREBEOGO**, du 10 au 14/03/2016 à l'Université Senghor (Master en développement, département culture, spécialité Gestion des industries culturelles)

SITES WEB

- 1- www.acpcultures.eu
- 2- www.africultures.com
- 3- www.cairn.info
- 4- www.ccm.ma
- 5- www.cercle-richelieu-senghor.org
- 6- www.cnc.fr
- 7- www.codesria.org
- 8- www.culture.gouv.sn
- 9- www.erudit.org
- 10- www.francophonie.org
- 11- www.iconoval.fr
- 12- www.inaglobal.fr
- 13- www.uemoa.int
- 14- www.rue89.com
- 15- www.unesco.org
- 16- www.uottowa.ca

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Carte du Togo	iii
Figure 2 : Hôtel Gariglio	8
Figure 3 : Organigramme du projet	51

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Liste des entretiens	31
Tableau 2 : Analyse FFOM de la filière cinéma au Togo.....	37
Tableau 3 : Echancier du projet.....	47
Tableau 4 : Calendrier du Kino Kabaret Togo 2017	48
Tableau 5 : Budget prévisionnel	49

ANNEXES

ANNEXE 1 : LEXIQUE DES MÉTIERS DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL

❖ DÉFINITION DES MÉTIERS DE LA CINÉMATOGRAPHIE

Le producteur de films : Est producteur de films, toute personne physique ou morale qui détient la majorité du financement dans la production d'un projet de film et qui coordonne l'ensemble des opérations nécessaires à sa réalisation.

Le distributeur de films : Est distributeur de films, toute personne physique ou morale s'occupant de la diffusion et de la promotion d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles.

L'exploitant de films : Est exploitant de films, toute personne physique ou morale, propriétaire ou gérant d'une salle de spectacles cinématographiques, ou disposant de matériels mobiles de projection de film dans la perspective d'une exploitation commerciale.

Le réalisateur : Est réalisateur, la personne qui anime, dirige, et prend toute la responsabilité de la réalisation artistique du film, avant, pendant et après le tournage dudit film.

L'assistant réalisateur : Est assistant réalisateur, celui qui est à la fois le collaborateur direct du réalisateur et son agent de liaison. Il est chargé de la confection des plans de travaux journaliers et hebdomadaires. Avant chaque journée de tournage, il vérifie si les éléments indispensables aux prises de vues et envisagés par le plan de travail sont effectivement réunis.

Le secrétaire de plateau : Est secrétaire de plateau celui qui est l'auxiliaire du réalisateur et du directeur de production ; il veille à la continuité de l'œuvre cinématographique à laquelle il collabore et établit des rapports journaliers artistiques, techniques et administratifs sur tout le travail exécuté sur le plateau de tournage.

Le régisseur général : Est régisseur celui qui assure l'administration du film sous la tutelle du directeur de production et est chargé de l'organisation pratique du processus de tournage d'un projet de film.

Le directeur de production : Est directeur de production, celui qui est chargé de la gestion administrative et financière du projet de film. Il est lié au producteur par un contrat, et peut dans certains cas, s'adjoindre les services d'un administrateur dont il fixe les prérogatives.

Le directeur de la photographie : Est directeur de la photographie celui qui assume la fonction de chef opérateur et qui dirige toute l'équipe de prises de vues. Il est responsable de la qualité de l'image, de l'éclairage des scènes. Il travaille selon les directives du réalisateur mais conserve une grande initiative.

L'opérateur de prise de vue ou cadreur : Est opérateur de prise de vue ou cadreur, celui qui est responsable du « cadrage » de l'image au moment de la prise de vue. Il manie l'appareil et dirige le mouvement. C'est le collaborateur immédiat du directeur de la photographie.

Le premier assistant cadreur : est chargé de la mise au point de l'objectif afin d'assurer la netteté de l'image.

Le deuxième assistant cadreur : est chargé de la pellicule. Il charge et décharge les magasins et la caméra et développe les bouts d'essais pour la vérification des résultats.

Le maquilleur : travaille en liaison avec le directeur de la photographie en s'occupant du maquillage des acteurs et de la réalisation de certains effets spéciaux.

L'assistant de plateau « perchman » : représente le chef opérateur du son auprès du réalisateur. Il place et oriente le micro suivant ses instructions.

L'architecte décorateur : collabore avec le réalisateur et le directeur de la photographie pour réaliser les maquettes des décors du projet de film, en fonction du genre dudit projet de film et de la tonalité des images.

L'assistant décorateur et l'accessoiriste : assistent les architectes décorateurs avant et pendant la période de tournage.

Le chef électricien : travaille sous la tutelle du directeur de la photographie et est chargé de l'éclairage des scènes du film.

Le chef machiniste : est un ouvrier expérimenté dans l'exécution de divers travaux de machinerie liés au processus de prise de vues.

Le chef monteur : est chargé de l'assemblage technique et artistique des images et des sons du film. Il doit trouver le rythme des sons du film. Il doit trouver le rythme et son orientation définitive.

L'assistant monteur : s'occupe des travaux préparatoires et consécutifs au montage. Il classe, synchronise et fait des repérages des images et des sons.

Le photographe de plateau : assiste le réalisateur et le directeur de la photographie par la réalisation des vues photographiques destinées à repérer les sites et décors du projet de film et effectue des vues photographiques, selon le cadrage de l'opérateur de prise de vues qui serviront à confectionner les affiches et les matériaux de presse.

Le créateur de costumes : collabore avec le réalisateur et le directeur de la photographie et réalise les costumes en rapport avec le genre du film et la tonalité des images. Il peut être secondé par un costumier.

Le laborantin photo-film : est le technicien qui s'occupe du développement des films, du tirage et des agrandissements des photos.

Le Projectionnistes : est le technicien qui est chargé de la projection des films, de l'exploitation du télécinéma ou du vidéo projecteur.

Le chef coiffeur : est le créateur des coiffures. Il informe le directeur de la photographie de ses créations, de leurs délais, de leurs coûts, des personnels nécessaires en préparation et au tournage. Il participe à quelques essais, dans le même esprit que le chef maquilleur. Le chef coiffeur travaille en relation avec le créateur de costumes et le costumier et bien sûr avec les acteurs.

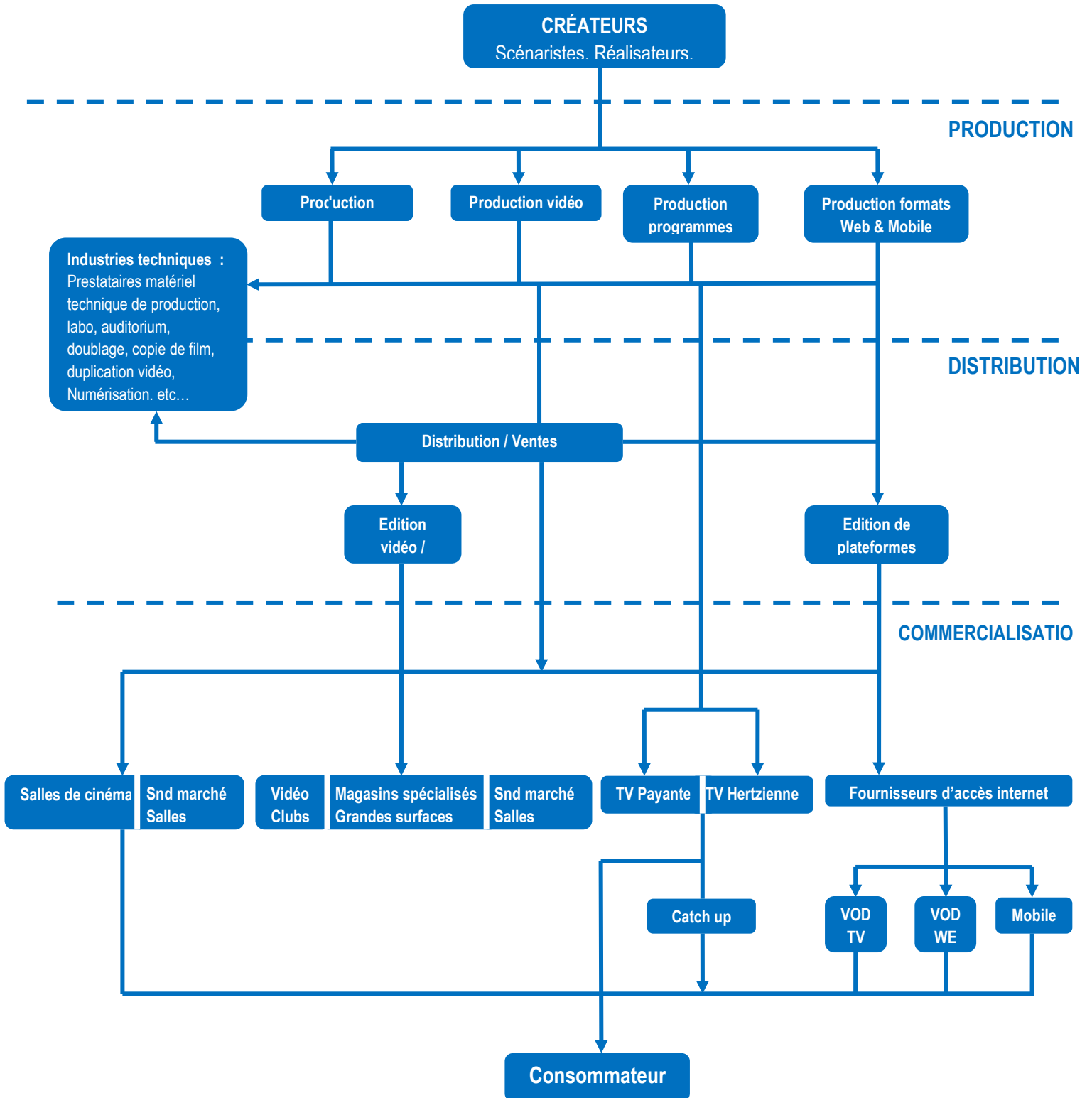
Le chef cascadeur : est le responsable des cascades. Il étudie et fait fabriquer les matériels adéquats, entraîne éventuellement les acteurs. Il embauche des cascadeurs qui sont spécialistes de cascades de voitures, de chevaux, de combats à l'arme blanche. Selon les nécessités, il travaille avec des dresseurs d'animaux, des artificiers, des maîtres d'armes, des chefs de cavalerie, des maîtres d'attelage, des spécialistes d'effets spéciaux.

La scripte (généralement une femme) : assiste directement le réalisateur dans tous ses travaux. Elle s'occupe de la préparation, des mises en place (position des caméras, minutages des séquences, visionnage des documents, bancs-titres, diapositives).

Le chef opérateur de son : contrôle la partie sonore de l'émission et veille au fonctionnement parmi les différents plans sonores. Il établit un « découpage » pour la prise de son.

La caricaturiste (dessinateur) : est un technicien qui est chargé d'illustrer par le dessin ou autres moyens d'expressions graphiques des idées, des articles.

ANNEXE 2 : PRINCIPALES COMPOSANTES DE LA FILIERE INDUSTRIELLE DE L'IMAGE



Source : (Tiendrebeogo, 2016, Cours Master 1B)

ANNEXE 3 : CHRONOLOGIE DU CINÉMA NUMÉRIQUE

Ce tableau reprend la plupart des dates des faits marquants de la naissance du cinéma numérique : (en gras les faits essentiels)

Année	Titre / Réalisateur	Commentaires
1894	---	Invention du 35mm qui devient le standard du cinématographe
1959	IBM/General Motors	Logiciel qui permet de visualiser les carrosseries des voitures prototypes, ancêtre de l'AUTOCAD.
1961	Spacewar / Steven Rusell	Premier jeu vidéo (non commercialisé) de l'histoire développé à MIT.
1963	Simulation of a TwoGiro Gravity Attitude control System / Adward Zajac	Court métrage numérique à vocation scientifique développé chez Bell Telephone Laboratories.
1971	THX-1138 / George Lucas	Fondation de Lucasfilm Ltd.
1972	Pong / Atari	Naissance de l'industrie des jeux vidéo.
1973	Westworld / Michael Crichton	Pixellisation de l'image pour simuler la vision des robots (mosaïque), effet 2D.
1977	Star Wars / George Lucas	Fondation de Industrial Light and Magic (1975) ; Système de montage non linéaire appelé Editdroid ; Le travail avec le son mènera à la formation du groupe THX (1982) ; Consécration de l'empire Lucasfilm.
1977	---	Jvc commercialise la VHS
1979	"Apocalypse Now" / Francis ford Coppola	Premier film proposant le son numérique
1980	« Coup de cœur » / Francis ford Coppola	Première utilisation d'images numériques
1982	"Star Trek II" : The wrath of Kahn / Nicholas Meyer	ILM réalise la séquence Project Genesis à l'aide de la géométrie fractale de Benoît Mandelbrot.
1982	TRON / Steven Lisberger	Disney produit un film fortement influencé par la culture des jeux vidéo et contenant une quantité importante d'images numériques. Premier personnage numérique du cinéma : Bit.
1982	---	Lancement public du Compact disc (CD)
1984	André and Wally B. / John Lasseter	Lucasfilm produit un court-métrage numérique en utilisant le motion-blur ; Début d'une longue expérimentation qui

Année	Titre / Réalisateur	Commentaires
		mènera à la production de Toy story.
1984	---	Lancement de l'ordinateur Apple Macintosh.
1985	Tony de Peltrie / Université de Montréal	Tony est l'expérience qui mènera Daniel Langlois à la Fondation de Softimage en 1986.
1986	---	Création du Pixar (anciennement la Lucas Computer Graphics Division à ILM).
1989	"The Abyss" / James Cameron	Renaissance des images numériques au cinéma avec la créature d'eau (reflets et contact humain-virtuel).
1990	---	Disney et Pixar créent CAPS : Computer Assisted Production System.
1991	"Terminator 2" Judgment Day / James Cameron	Le T-1000 est le premier personnage virtuel humanoïde en 3D convaincant. Début des effets invisibles : retouches, corrections, effacement d'éléments dans l'image.
1991	"Beauty and the Beast" / Gary Trousdale & Kirk Wise	Mariage définitif du numérique et de l'animation traditionnelle chez Disney avec la scène du bal.
1993	Sony	Développement du standard Digital Betacam
1993	"Jurassic Park" / Steven Spielberg	Nombreux effets numériques invisibles : permutation de visages, véhicules numériques, etc. Scan des images 2K après une tentative en 4K. Film chef dans l'évolution des images numériques réalistes (animaux vivants) ; Softimage accède à la gloire.
1993	"The Crow" / Alex Proyas	Le film est complété après le décès de l'acteur principal Brandon Lee.
1994	"Forrest Gump" / Robert Zemeckis	Plus de 25 minutes d'effets numériques incluant des figurants numériques, des retouches des corps des acteurs (Gary Sinise), des explosions numériques, des manipulations d'images d'archives, des cascades numériques et l'ajout d'une balle de ping pong à l'image.
1995	"Toy story" / John Lasseter	Premier long métrage entièrement numérique de l'histoire.
1995	"Toy story" / John Lasseter	Première projection numérique en France au Goumont Aquaboulevard
1995	-	Lancement du standard DV

Année	Titre / Réalisateur	Commentaires
1995	Thomas Vinterberg / Lars Von Trier	Signature du Dogme par les deux réalisateurs Danois
1997	"Titanic" / James Cameron	Utilisation variée et parfaitement intégrée des technologies numériques dans la production d'un film dramatique, participe à l'illusion documentaire.
1998	Sony	Extension de la gamme Digital Betacam à la haute définition : lancement de la HDCam
1998	Thomas Vinterberg / Lars Von Trier	Pojection au festival de Cannes de « Festen » et « Les idiots »
1999	"La Vierge des Tueurs" / Barbet Schroeder	Premier tournage à utiliser une caméra HD 30p
1999	"Walking with Dinosaurs" / Tim Haines & Jasper James	La BBC produit la série documentaire la plus populaire de l'histoire à l'aide de dinosaures numériques.
1999	"Star Wars Episode I : The Phantom Menace" / George Lucas	Expérimentation du nouveau mode de production non-linéaire chez Lucasfilm : la prévisualisation à l'aide d'animatiques, le montage paradigmatique et les personnages numériques.
2000	Lars Von Trier	Palme d'or attribué au Festival de Cannes à un film tourné en DV « Dancer in the Dark »
2000	"Les rivières Pourpres" / Mathieu Kassovitz	Premier étalonnage numérique des couleurs en France
2000	"Time Code" / Mike Figgis	Premier film tourné en DV en temps réel
2001	"Vidocq" / Pitof	Premier film commercial entièrement tourné en numérique HD 24p
2001	"Final Fantasy : The spirits Within" / Hironobu Sakaguchi Moto Sakakibara	Essai peu concluant de l'animation d'êtres humains numériques réalistes.
2002	"Star Wars II" : L'attaque des clones / George Lucas	Projection en numérique au festival de Cannes Première Tentative de distribution en numérique
2003	Charlie Chaplin	Projection en numérique des « Temps Modernes » au Festival de Cannes

Source : Produire et Diffuser en Numérique

ANNEXE 4 : FICHE D'ENTRETIEN

Nom(s) & Prénom(s)	
Pseudonyme (facultatif)	
Métier (s)	
Structure	

1) Quel état des lieux faites-vous de la filière du cinéma au Togo aujourd'hui ?

2) Comment expliquez-vous cette dynamique constatée dans la filière ces 10 dernières années ?

3) Quel rôle pensez-vous que la révolution numérique ait pu jouer dans la production, la distribution, l'exploitation et la diffusion cinématographique au Togo ?

4) Selon vous, quelles sont les atouts dont disposent le cinéma togolais aujourd'hui pour son développement et sa constitution en une industrie cinématographique ?

5) Qu'est-ce qui empêche le développement d'une industrie cinématographique togolaise ?

6) Comment expliquez-vous cette faible relation entre le cinéma togolais et le public togolais ?

7) Quelles solutions proposeriez-vous pour permettre au cinéma togolais de se faire une place sur un marché déjà contrôlé par certaines productions étrangères ?
