



□□□□□□□□□□

000

□□□□□□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

CONTRIBUTION DES CINE-CLUBS AU DEVELOPPEMENT DE L'INDUSTRIE CINEMATOGRAPHIQUE AU BENIN

Docteur Awo A. Dieudonné
Enseignant-Chercheur au DHA/FASHS/UAC
Maître-assistant des Universités

Année Académique 2020-2021

SOMMAIRE

DEDICACE.....	3
REMERCIEMENTS.....	3
RESUME.....	5
ABSTRACT.....	5
SIGLES ET ACRONYMES.....	6
INTRODUCTION.....	7
I- PROBLEMATIQUE ET CLARIFICATION DES CONCEPTS.....	13
I.1. PROBLEMATIQUE.....	13
I.2. CLARIFICATIONS CONCEPTUELLES.....	37
I.3. LA REVUE DOCUMENTAIRE.....	40
II- DEMARCHE METHODOLOGIQUE.....	48
II.1. NATURE DE L'ETUDE.....	49
II.2. OUTILS DE COLLECTE ET D'ANALYSE DES DONNEES.....	49
II.3. POPULATION D'ENQUETE.....	50
II.4. LA COLLECTE DES DONNEES.....	51
II.5 DIFFICULTES RENCONTREES.....	51
III- PRESENTATION ET ANALYSE DES RESULTATS.....	53
III.1. PROFIL DES ENQUETES.....	53
III.2. ANALYSE DES RESULTATS.....	55
CONCLUSION ET PERSPECTIVES.....	62
BIBLIOGRAPHIE.....	64

DEDICACE

Je dédie ce mémoire à :

- ☞ Charlotte GANDJETO TODAN, ma chère et tendre épouse qui, pour soutenir son mari, continue de tolérer ma trop grande tendance à engloutir toutes nos ressources dans le cinéma. Puisse ce cinéma-là porter un jour, le fruit de nos attentes en révélant au monde entier les nombreux trésors enfuis dans les entrailles de notre cher pays ;

- ☞ Tagnon et Houéfa TODAN, ma digne progéniture à qui je me suis efforcé d'inoculer cet admirable virus. « J'espère de vous, de tout cœur, que vous ferez fructifier cet héritage en guise de notre modeste contribution à sortir cet art porteur d'espoir pour le Bénin, mais jusqu'à présent confiné dans l'anonymat, de l'ornière.

REMERCIEMENTS

Ma profonde gratitude va à l'endroit :

- Du Professeur Romuald TCHIBOZO qui a accepté de diriger ce mémoire aux fins de l'enrichir par sa culture et de lui conférer son caractère scientifique ;
- Du Docteur AWO A. Dieudonné pour avoir codirigé et enrichi cette recherche de ses expériences d'enseignant-chercheur, spécialiste de l'économie du Cinéma et de l'Audio-visuel ;
- Du Docteur Dorothée DOGNON, enseignant de cinéma à l'Institut National des Métiers d'Art d'Archéologie et de la culture (INMAAC), ancien Directeur de la cinématographie ;
- De tous les enseignants de l'INMAAC, en l'occurrence le Docteur Paul AKOGNI actuel Directeur du Patrimoine Culturel ;
- De Djimon HOUNSOU, symbole de la capacité du béninois à aller très loin sur la route du 7^{ème} art. Avec ton soutien, je continue mon petit bout de chemin, sans tambour ni trompette avec la ferme résolution que notre sublime culture nous emmènera, un jour, au plus haut sommet de l'arche du cinéma ;
- De Fanny Oswald HOUNSOU qui, je l'espère, trouvera en la piste préconisée dans ce mémoire une possibilité d'émergence du cinéma béninois
- Feu Urbain BADOU, cet ardent chevalier du 7^{ème} art qui a mis mon pied dans l'étrier au point de me rendre esclave de sa passion. « La lutte continue Urbain. J'espère que, de ta demeure actuelle, tu apprécies » ;
- De Julien Komlan KPEDJI, Alex A. Akouèhouégnon FADONUGBO, Rachel Bernard AGOLI-AGBO, tous Consultants indépendants et collaborateurs externes au CNCIA ;

RESUME

Depuis quelques années, le secteur de l'image est dans une situation de crise profonde qui se manifeste entre autres par une baisse de la production et la non fréquentation des salles de cinéma. Devant cette situation, il est impérieux de réintroduire la culture cinématographique dans les habitudes afin de faire du cinéma un réel outil de développement, d'où la nécessité d'expérimenter et d'instaurer les ciné-clubs dans le contexte de décentralisation.

L'étude de notre thème « Contribution des ciné-clubs au développement de l'industrie cinématographique au Bénin » part de l'hypothèse selon laquelle le ciné-club pourrait favoriser le développement de l'industrie cinématographique au Bénin. Cette étude menée avec l'implication de 20 acteurs du secteur, a révélé une mauvaise connaissance et pratique du ciné-club dans son ensemble, une faiblesse dans le mécanisme de l'institutionnalisation et la mise en œuvre de la stratégie et une faible implication de l'Etat et des élus locaux à la base.

Mots-clés : Image – cinéma – industrie cinématographique – Bénin - stratégie-élus locaux

ABSTRACT

For several years now, the image sector has been in a situation of deep crisis, manifested among other things by a drop in production and non-attendance of cinemas. Faced with this situation, it is imperative to reintroduce film culture into habits in order to make cinema a real tool for development, hence the need to experiment and set up film clubs in the context of decentralization.

The study of our theme « Contribution of film clubs to the development of the film industry in Benin » starts from the hypothesis that the film club could promote the development of the film industry in Benin. This study, carried out with the involvement of 20 actors in the sector, revealed a poor knowledge and practice of the film club as a whole, a weakness in the mechanism of institutionalization and the implementation of the strategy and a weak involvement of the state and local elected officials.

Key words : image – cinema - film industry – Benin – strategy - local elected officials.

SIGLES ET ACRONYMES

ACP	: Afrique Caraïbe Pacifique
AOF	: Attributions, Organisation et Fonctionnement
CNCIA	: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée
COMACICO	: Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale
D/ CINE	: Direction de la Cinématographie
FEPACI	: Fédération Panafricaine des Cinéastes
FESPACO	: Festival panafricain de cinéma et de télévision de Ouagadougou
FLASH	: Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines
IRFED	: Institut de Recherche de Formation En vue du Développement
ISMA	: Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuels
MTC	: Ministère du Tourisme et de la Culture
OBECI	: Office Béninoise de Cinéma
ONU	: Organisation des Nations Unies
ODD	: Objectifs de Développement Durable
PAC UEMOA	: Politique d'Action Culturelle de l'UEMOA
PIB	: Produit Intérieur Brut
PNC	: Politique Nationale de la Culture
PND	: Plan National de Développement
UEMOA	: Union Economique et Monétaire Ouest Africaine
UNESCO	: Organisation des Nations Unies pour l'Education la Science et la Culture

INTRODUCTION

L'identité étant- en grande partie mais pas totalement - de l'ordre du discours et de la mise en récit, il faut considérer le cinéma sous l'angle d'un discours, d'un texte. Le cinéma peut être conçu comme une articulation entre l'imaginaire d'une société et ses représentations identitaires. Les films sont l'expression de la réalité d'une société, une sorte de miroir, un révélateur des tendances sociales, des questions qui la préoccupent, des enjeux qui la dynamisent, des conflits qui la traversent, des contradictions qui l'ébranlent et des aspirations qui l'inspirent. Les films rejoignent ainsi d'autres pratiques signifiantes et d'autres discours avec lesquels ils forment un réseau. Mais, au-delà de la fonction de miroir, le film est aussi proposition de monde, aspiration à autre chose, remise en question, mise à distance, réaménagement de la mémoire et des utopies d'une société. Le film possède des capacités propres de remise en question et de recomposition de la réalité. Il reflète des tendances de la société dont il est imprégné, mais il propose également des visions concurrentes du social, il critique, bref, il interprète le social et le politique. Le cinéma est à la fois dans la société en même temps qu'à distance de celle-ci ; c'est pourquoi le sociologue canadien Christian Poirier lui applique la métaphore de « l'écho », pour exprimer « une certaine représentation de la réalité, un peu comme un reflet, mais toujours plus ou moins décalée ; ni un miroir ni une abstraction sans attache avec la réalité sociale » (Christian Poirier, 2014).

Du point de vue du cinéaste, le cinéma, avant d'être considéré comme une matière première et finale d'une industrie, avant d'être un outil de divertissement, est une quête de soi, une exploration intérieure. Le cinéaste malien Abderrahmane Sissako illustre si bien cette idée à travers son témoignage dans la revue « Ecran d'Afrique » : *Faire un film c'est une quête. On se cherche avec des astuces comme si l'on maîtrisait tout, mais en réalité, on se retrouve à affronter tous les doutes et toutes les incertitudes d'une recherche intérieure.* (Abderrahmane Sissako, 1998). A travers l'image et le son, le cinéaste convoque sa réalité, son « Numen » (ses

aspirations, ses rêves, ses propres contradictions, etc...). Les films relèvent donc de la nécessité pour chacun de trouver son propre équilibre dans la complexité de l'existence. Les déplacements identitaires, l'étonnement face à la rencontre du divers, de l'inconnu, contribuent à la redéfinition de soi. On reconnaît sa propre spécificité dans la confrontation avec l'altérité, qui est aussi la source d'une véritable conscience de soi. *L'altérité se niche au cœur de l'identité* (Francesco Remotti, 2008).

Art de l'image et de l'imaginaire, le cinéma exploite abondamment la notion d'identité. Il est en réalité une projection d'images alliées au son, des images qui se suivent à une telle allure que cela donne l'impression que c'est la même image qui bouge et qui parle. Développé pour la première fois par les frères Lumière en 1896, le cinéma a évolué au fil du temps grâce au boom technologique et ainsi, son impact sur l'homme est devenu plus grand du point de vue psychologique. Depuis toujours, il a servi à d'autres choses que le simple divertissement et peut se révéler très bénéfique ou très dangereux selon l'usage qu'on en fait. Hitler en a brillamment tiré profit dans son projet de conquête mondiale. L'Europe en général s'en est servie ou continue de s'en servir pour perpétuer son rayonnement dans le monde. Les Etats-Unis d'Amérique en font usage pour asseoir, dans les mentalités, leur suprématie. La Chine et les autres pays asiatiques en font un réel outil de diffusion culturelle. Ainsi, le cinéma n'est pas que divertissement. En plus de l'impact social et psychologique qu'il exerce sur les individus et les populations, il se révèle aujourd'hui d'une forte rentabilité économique. Sur le marché mondial de la culture, il occupe la deuxième place. L'industrie cinématographique Nollywood génère 2% du PIB et fournit 300 000 emplois directs au Nigeria qui constitue la première puissance économique d'Afrique.

La loi n° 2019 - 40 du 07 novembre 2019 portant révision de la loi n° 90-32 du 11 décembre 1990 portant Constitution de la République du Bénin a inscrit en lettres d'or la place de l'art et de la culture dans le développement du pays. Elle garantit aux citoyens l'accès à la

culture, la sauvegarde et la promotion des « valeurs nationales de civilisation tant matérielles que spirituelles, ainsi que les traditions culturelles ». Des textes de loi précisent la place du cinéma dans la culture, un véhicule d'expression des réalités identitaires et culturelles.

Le cinéma regroupe à la fois les films, les téléfilms et les réalisations cinématographiques produits par les locuteurs, distribués et diffusés par des intermédiaires. Il se trouve aux confluents des autres arts (le théâtre, la musique, la chorégraphie, les arts plastiques, etc...) dont il se nourrit et génère une synergie de tous les arts réunis pour une peinture réaliste ou fictionnelle.

Le cinéma n'est pas une simple peinture des mœurs. Il est le profond reflet de sa société d'origine. Outre l'état de déliquescence des mœurs qu'il révèle quelque fois, il anticipe, telle une prophétie, sur le devenir d'une nation¹. En ce sens, il est un véritable outil susceptible de changement social, (orientation de la mentalité par la magie de l'image et du son)². Exception culturelle parce que réalisant la coopération en tout sauf en matière culturelle, le cinéma est aussi et surtout un outil de communication et de valorisation du patrimoine socioculturel, historique et touristique.

Il est l'un des moyens de connaissance et d'appropriation du monde de l'autre qui permettent de l'appréhender par le truchement d'un regard, du partage des sensations et des émotions, de la distance critique, du travail de la pensée. Grâce à l'image et au son, il favorise une transposition mentale ou une incursion dans le milieu, la culture, la tradition, les mœurs et même l'avenir de l'autre.

La production et la diffusion d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles constituent l'un des secteurs les plus dynamiques de la croissance mondiale du fait d'une augmentation

¹ le film 24 heures chrono a probablement préparé les américains à accueillir le premier président noir des Etats-Unis en la personne de Barack Obama.

² les films 24h chrono et Americain Hunter killer où des soldats américains ont sauvé le président russe.

constante de la consommation des ménages. Les pays sous-développés regorgeant d'assez de talents et bénéficiant d'une culture riche et variée comme le Bénin devraient aussi en profiter énormément. Malheureusement, depuis quelques années, le secteur de l'image en Afrique de l'Ouest francophone en général et au Bénin en particulier, est dans une situation de crise profonde qui se manifeste par une baisse de la production et des difficultés de circulation des œuvres audiovisuelles, la disparition des films africains des salles et sur les écrans, la régression du parc de salles cinématographiques, l'exode des talents. Il n'y a de politique publique hardie, ni sur le marché national, ni sur celui régional pour les productions africaines. La dépendance vis-à-vis des financements extérieurs est de 90% environ³. Les pôles de développement, les foyers d'éclosion des talents et de construction d'une industrie cinématographique forte et prospère sont rares en la matière. S'ils existent, ils peinent à trouver une structuration, un mode de fonctionnement et un programme d'activités ambitieux adéquats au développement du secteur. Tout porte à croire que la politique culturelle du Bénin n'intègre pas le développement du cinéma. Devant cette situation peu reluisante du cinéma béninois, il est impérieux de repenser les stratégies, avec pour finalité le réensemencement de la culture cinématographique dans les cœurs des populations béninoises, d'offrir une réelle opportunité pour l'éclosion et l'épanouissement des talents en la matière, d'où la nécessité d'expérimenter et d'instaurer les ciné-clubs dans le contexte de la décentralisation qui caractérise notre pays depuis 2003.

Notons par ailleurs, que la stratégie de promotion de l'industrie cinématographique, à travers les ciné-clubs, n'est pas une pure invention issue de notre imaginaire. En 1986 déjà en République du Bénin, le Comité Permanent du Conseil Exécutif National a approuvé, en sa session du mercredi 12 mars, une communication qui faisait obligation au ministre des enseignements moyens et supérieurs d'inciter les coopératives scolaires et universitaires à créer

3 Pac, UEMOA

au niveau de leurs établissements, des ciné-clubs. Dix ans plus tard, le décret n° 96-371 du 29 août 1996 portant réglementation des ciné-clubs et vidéoclubs en République du Bénin et définissant les ciné-clubs et vidéoclubs comme des associations organisant les séances de projection et parfois de discussions à des fins culturelles, a été pris. Ledit décret précisait que *ce sont des associations culturelles à but non lucratif ayant pour mission d'élever leur niveau d'information ou celui de leur milieu par des projections de films ; les films sont des films à caractère éducatif, culturel ou scientifique*. Le ciné-club ainsi entendu est une association de personnes, cinéastes ou non, qui se sont fixés pour objectifs de donner aux populations et d'entretenir à leur niveau la culture cinématographique et de faire du cinéma un réel outil de développement.

Près de quarante ans après ces différentes décisions et recommandations, la stratégie des ciné-clubs est partiellement expérimentée de façon éparse par des associations et organisations des acteurs du cinéma, sur initiatives propres, sans l'intervention de l'Etat. Les expériences de ciné-clubs peu planifiées sont très tôt mortes dans leurs coquilles. De plus, elles ne sont capitalisées et documentées pour une meilleure duplication. Pourtant, dans un contexte de décentralisation, les collectivités locales devraient s'approprier cette stratégie pour, d'une part, la promotion de leurs patrimoines culturels et touristiques et, d'autre part, la révélation de leurs potentiels intrinsèques, devenant ainsi le canal d'éclosion et d'expression dans le domaine à la base.

Toutes ces raisons et bien d'autres encore ont motivé le choix de notre thème de mémoire ainsi libellé : « Les ciné-clubs comme contribution à la stratégie de développement de l'industrie cinématographique au Bénin ». Cette recherche de type qualitatif ne consiste pas à faire le bilan des expériences des ciné-clubs déjà réalisées au Bénin à nos jours. Elle ne peut être considérée comme un bilan des apports de l'Etat béninois dans le secteur, encore moins un procès d'intention aux différents acteurs du domaine. Loin de faire l'apologie de la stratégie,

notre réflexion se veut une contribution à un meilleur usage des ciné-clubs afin d'impulser un nouveau souffle au secteur de la cinématographie et de l'image animée en République du Bénin. Elle souhaite explorer et esquisser de nouvelles formes de partenariat et de financement de la stratégie pour un réel épanouissement du cinéma béninois. Notre recherche est structurée en trois parties.

La première partie est un exposé du cadre théorique de notre recherche.

La deuxième présente la charpente de la démarche méthodologique qui a présidé à la collecte et à l'analyse des données.

La troisième et la dernière partie présente et analyse les données recueillies.

I. PROBLEMATIQUE ET CLARIFICATION DES CONCEPTS

Dans ce chapitre, nous ferons l'état de la question, la justification du sujet, l'élaboration de la problématique, des hypothèses et des objectifs de travail. Nous aurons aussi à élaborer la clarification conceptuelle et à délimiter la thématique. Nous y aborderons également les axes actuels de la question ayant rapport avec le développement au Bénin.

I.1. PROBLÉMATIQUE

L'art en général et la cinématographie en particulier sont souvent considérés comme étant essentiels, tant au plan de la formation des identités et du rayonnement de la culture nationale que celui de leurs effets économiques. Cette idée prise dans le premier cahier d'une étude menée par l'observatoire des cultures et de la communication du Québec, sur le cinéma et la télévision au Québec et intitulée *Etats des lieux du cinéma et de la télévision au Québec : flux financier et organisation structurelle* (Sylvie Marceau, février 2014) traduit une réalité commune à tous les pays. Il est souligné dans ce premier cahier de l'étude qu'aujourd'hui, non seulement la cinématographie est en évolution, elle est soumise à de multiples bouleversements provenant de toutes parts. Dans cet environnement, les acteurs de chaque composante de la filière industrielle subissent des pressions et cherchent des occasions favorables. Cette croissance rapide est accompagnée de l'adoption accélérée d'appareils « intelligents », qui permettent l'utilisation de ces nouveaux services par les consommateurs. Les grandes entreprises de médias développent des stratégies pour faire face à ces changements en intégrant les contenus et l'ensemble des moyens d'accès à ce contenu, soit la télédistribution, Internet et la téléphonie sans fil. Cette consolidation comporte des changements structuraux, relationnels et économiques importants. Certains changements sont tellement considérables que la nature même des industries afférentes est remise en question.

Cette mutation rapide dans le secteur des cinémas est plus sévèrement vécue dans les pays dont le cinéma est encore dans un état léthargique. Le Bénin ne reste pas en marge de cette situation. Ces mutations sont venues se greffer à une situation déjà cataleptique.

Le préambule de la Loi 98-033 du 24 août 1998 portant Code de l'industrie cinématographique en République du Bénin stipule que l'industrie cinématographique est l'ensemble des activités qui concourent à la conception, la réalisation matérielle, la distribution et à l'exploitation des films. Le cinéma constitue un puissant moyen de développement économique, social et culturel de notre temps. Pour lui permettre d'assurer le rôle important qui lui est dévolu dans l'expression des problèmes ressentis par les populations au Bénin, il est impérieux qu'il soit protégé, soutenu et développé. Ce code fait corps avec la loi 91-006 du 25 février 1991 portant charte de la culture en République du Bénin et trouve écho dans les différents documents de politique et de stratégie nationale ou sectorielle. Le Plan National de Développement (PND) 2016-2025, la Politique Nationale de la Culture (PNC) mentionnent les choix faits par le gouvernement dans son programme d'action, afin d'inscrire, de conforter et de prolonger les actions de développement de la culture et du tourisme conformément au cadre de la vision Bénin 2025 Alafia devant conduire à l'accélération du processus de transformations socio-économiques, politiques et culturelles de la société béninoise, à partir des principes d'inclusivité, d'équité et de durabilité.

Dans ses ambitions pour le secteur par rapport aux besoins du pays, le Gouvernement a créé une structure dénommée Centre National du Cinéma et de l'Image Animée en remplacement de l'ancienne Direction de la Cinématographie (D/ CINE). En effet, le décret n° 2016-414 du 20 juillet 2016 portant Attributions, Organisation et Fonctionnement (AOF) du Ministère du Tourisme et de la Culture (MTC) prévoit en son article 61 du chapitre VIII la création du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée en remplacement de l'ancienne Direction de la Cinématographie (D/ CINE).

Le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNCIA) est une structure sous tutelle du Ministère chargé du Tourisme et de la Culture. Il a pour mission de concevoir, mettre en œuvre et faire le suivi-évaluation des politiques et stratégies de l'Etat dans les domaines du

Cinéma et des autres arts de l'industrie de l'image animée. En d'autres termes, le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée est chargé de la conception et de l'exécution de la politique de développement du cinéma en République du Bénin conformément aux lois et règlements en vigueur. Ceci signifie que contrairement au passé, l'ambition du gouvernement est de donner au secteur les moyens de sa politique vu l'histoire du cinéma au Bénin.

Le Bénin, à l'instar de bon nombre de pays africains en est encore à l'étape de ciné divertissement. Il est encore loin de faire jouer au cinéma son vrai rôle de développeur. Un état des lieux montre un bas niveau de nos productions dû à plusieurs facteurs. La participation du cinéma à l'économie nationale est très peu visible (une estimation quantitative).

Le secteur de la cinématographie au Bénin est caractérisé par quatre difficultés majeures qui freinent son épanouissement. Elles peuvent être formulées ainsi qu'il suit :

1. La faible productivité doublée de la faible qualité des œuvres produites. En effet, la quasi-totalité des acteurs du domaine ne disposent pas de formation adéquate. Selon les spécialistes, dans le paysage cinématographique béninois, un désert de productions saute à l'œil, ou plutôt ce sont des productions de piètre qualité qui embrassent le premier venu des kiosques de distribution des œuvres discographiques. Le secteur est marqué par l'improvisation des acteurs, en absence de politique de renforcement de capacité. Un des acteurs du secteur compare l'improvisation du secteur à la situation d'un hôpital où le garçon de salle veut jouer le rôle à la fois de l'anesthésiste et du chirurgien. Ceci nous ramène à la problématique de l'organisation du secteur.
2. Le faible accompagnement de l'État : L'industrie cinématographique nécessite de gros budgets de production. Si les films à gros budgets nous viennent de l'industrie américaine, nos cinéastes, faute de moyens sont obligés de limiter leurs ambitions. Cette situation a pour conséquences le faible apport économique du secteur au Bénin. Elle dénote également du peu d'intérêt et l'absence de contrôle du secteur par l'État béninois.

3. Le caractère informel des circuits de production et de distribution : Depuis la période coloniale, le Bénin dispose des salles de projection des œuvres cinématographiques dans les villes de Cotonou, de Ouidah, de Porto-Novo et d'Aného (Plan stratégique 2021-2025 du secteur du cinéma et de l'image animée du Bénin). La nationalisation, en février 1974, des salles de la Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale (COMACICO) donne plus tard naissance à l'Office Béninois de Cinéma (OBECI). Avec l'OBECI, le parc national de salles s'élargit en passant de trois (03) à huit (08) et la production nationale fut encouragée. Seulement, en 1988, toutes ces salles fermèrent leurs portes. La quasi-totalité sert à tenir des offices religieux ou d'autres manifestations qui n'ont rien à voir avec le cinéma. Si dans son passé, le Bénin a connu une situation plus reluisante en matière de lieux de projection cinématographique, tel n'est plus aujourd'hui le cas. Les salles de cinéma publiques sont quasiment mortes en matière d'activité cinématographique. On dénombre aujourd'hui cinq (05) salles de cinéma encore dans le patrimoine de l'Etat et sous la gestion du ministère du Tourisme, de la Culture et des Arts à travers le biais du sous-secteur du cinéma⁴. Précisons que ces salles gérées autrefois par l'entreprise MASTERSOFT sont retournées dans le giron de l'Etat en 2013 (Plan stratégique 2021-2025 du secteur du cinéma et de l'image animée du Bénin). De toutes les salles énumérées, seul le CINÉ CONCORDE est récemment rénové. L'ambition du Gouvernement pour le secteur est de restaurer les quatre autres salles, afin que vive le cinéma. De plus, il faut souligner que la télévision qui devrait avoir un rôle prépondérant dans la diffusion de ces œuvres est quasi-absente du secteur. Son apport indispensable pour la survie de cette industrie n'est plus à démontrer. Elle remplace aujourd'hui les salles de diffusion et renforce l'économie cinématographique.

4 Ces salles sont : Ciné concorde et Ciné le Bénin à Cotonou, Ciné Le Borgou à Parakou, Ciné Sabari à Djougou et Ciné Bopessi à Natitingou

Nous avons noté de timides initiatives de diffusion de ces œuvres sur la télévision Nationale, mais elles se sont très vite estompées. Par ailleurs, le Bénin ne dispose encore d'aucune structure d'accompagnement de la production. Il faut reconnaître que l'une des politiques qui pourrait amoindrir le coût de production et influencer sensiblement sur la qualité reste la création d'une structure physique d'accompagnement des réalisateurs dans la production de leurs œuvres. Selon l'UNESCO 2014, l'existence d'un domaine aménagé à la production est un géant pas vers une industrie cinématographique viable. Au Bénin, les réalisateurs sont obligés d'improviser, ce qui maintient encore le secteur dans l'informel.

4. La faiblesse du cadre juridique encadrant les activités cinématographiques au Bénin. Il est d'une vacuité handicapante pour le développement de l'industrie cinématographique. De la période coloniale jusqu'en 1990, il n'existait, sur le territoire du Bénin, que la loi 60-15 du 30 juin 1960 ainsi que le décret 196/PCM / MI du 29 juillet 1960 portant institution d'un contrôle des films cinématographiques, des enregistrements sonores, des prises de vues cinématographiques et des prises de sons, sur toute l'étendue de la République du Dahomey/Bénin, en tant que textes législatif et réglementaire relatifs au cinéma. Cet état de chose a conduit à la proposition d'un projet de code de la cinématographie à l'issue d'un séminaire national tenu en 1989, et auquel ont pris part les professionnels béninois et étrangers de la cinématographie. Ce projet de code a été introduit au Haut Conseil de la République en 1990 sous forme de projet de loi par le décret de transmission n°90-399 du 31 décembre 1990. Le projet de loi portant Code de l'Industrie Cinématographique adopté par la Représentation Nationale, le 24 août 1998, n'est pas promulgué à ce jour. Il mérite une relecture et un toilettage afin d'être plus en phase avec les réalités actuelles du secteur. Par ailleurs, les décrets n° 96-371 et n° 96-372 du 29 août 1996 et leurs arrêtés d'application réglementant les ciné-

clubs, vidéoclubs et autres centres d'exploitation des films vidéo contribuent quelque peu à l'assainissement de cet environnement. Enfin, les lois n° 2015-07 portant code de l'information et de la communication en République du Bénin et n° 2017-20 portant code du numérique en République du Bénin s'appliquent également à la production cinématographique, même si celles-ci ne sont pas spécifiquement liées au secteur.

Les conséquences de ces difficultés sont la perte de la culture cinématographique, la perte de l'identité culturelle et la décrépitude de notre culture. Une politique doit être urgemment adoptée pour que notre cinéma soit identitaire et instructif. Le cinéma doit œuvrer à la revalorisation du patrimoine culturel et nos cultures endogènes, à la promotion de nos contes et légendes et à l'instruction civique.

Ces enjeux et Ces difficultés nous conduisent à identifier le réensemencement du cinéma à la base comme moyen de sa relance au Bénin, réensemencement qui secrètera une nouvelle culture cinématographique nécessaire au développement de l'industrie cinématographique. Ce réensemencement n'est véritablement possible que par la promotion des ciné-clubs communautaires et scolaires.

Le développement de l'industrie cinématographique pourra être mieux appréhendé à travers son histoire.

I.1.1. L'histoire de la cinématographie béninoise

Présenter l'histoire du cinéma béninois relève d'un réel défi. En effet, le secteur, encore informel, est caractérisé par l'absence de documentation de recherche, d'archives et de réflexion en la matière. Seulement quelques articles relatent de façon parcellaire les évolutions du cinéma béninois, bien qu'on puisse noter un regain d'intérêt pour le secteur, avec les ambitions affichées du Gouvernement. Pour mieux comprendre le secteur, nous avons eu recours aux avis des experts, de spécialistes du domaine et à la lecture des articles de journaux tant béninois qu'international.

L'industrie cinématographique du Bénin a vu le jour vers les années 1920 avec l'exploitation de quelques salles à Ouidah, Cotonou, Porto-Novo et Anécho. Cette industrie qui se limitait essentiellement à la diffusion de l'idéologie coloniale, propageait la perception méprisante de la civilisation noire considérée comme barbare. Née dans un contexte de colonisation, l'activité cinématographique servait essentiellement à la diffusion des films de type ethnologique, le regard des explorateurs français sur les sociétés africaines. Les quelques salles à Ouidah, à Cotonou et à Porto-Novo n'étaient que des relais des peintures anthropologiques des civilisations africaines, telles qu'elles sont retracées par des caméras d'explorateurs. Les critiques d'art le qualifièrent de « Cinéma réalisé en Afrique Occidentale ». Ils lui ont dénié à raison, le titre du « Cinéma africain ». Il faut tout de même reconnaître à cette activité naissante le mérite d'avoir créé l'émulation et suscité le talent des béninois dans le domaine.

Le fait cinématographique est disponible. Il résulte de la vitalité de toute société humaine. La matière première de cette industrie reste sans doute les faits de vie, le culturel et même le cultuel. La matière première n'est donc pas à importer. Les précurseurs de cette industrie avaient compris qu'elles n'étaient cachées que dans leur imagination et subtilement décelable dans leurs communautés et même dans la communauté mondiale, vue que le monde avait commencé à avoir un destin commun. Cette émulation va se manifester à la veille de l'accession du Dahomey à l'indépendance.

Secteur bouillonnant de la culture, le cinéma béninois va connaître ses moments glorieux vers les années 1970 où des précurseurs ont joué des partitions remarquables. Au nombre de ceux-ci, figurent Pascal Abikanlou qui a réalisé le long-métrage *Sous le signe du vaudou* en 1973 et Richard de Medeiros avec *Le nouveau venu* en 1976. Le Cinéma béninois va connaître son véritable essor, bien que timide en 1978 avec la création de la Télévision Nationale. En effet, les premiers journalistes du service de la production de la télévision

Nationale investirent à raison l'industrie cinématographique. Là encore, la production, à l'état embryonnaire, était destinée à la diffusion. En 1985, François Sourou Okioh dans le film *Ironu* s'est aussi illustré. Ces cinéastes ont animé les différentes salles de cinéma du Bénin et de la sous-région à travers les diverses projections de leurs œuvres fabuleuses. Ainsi, durant ces années, le cinéma béninois a pris un tournant décisif dans l'histoire du Bénin et ces cinéastes ont été sollicités par des professionnels africains et occidentaux. Notons que les critiques reconnaissent comme film béninois l'œuvre *Lumière des Hommes*, réalisée en 1954.

En bref, la production cinématographique béninoise a été marquée, en ces débuts, par les cinéastes tels que : Pascal ABIKANLOU, Richard de MEDEIROS, Fréjus ANAGONOU, Thomas AKODJINOU, François Sourou OKIOH, etc...

Par ailleurs, l'industrie cinématographique béninoise connut un plus grand rayonnement à partir de 1990. En effet, la Conférence Nationale des Forces Vives de la Nation de 1990 a eu pour conséquence l'adoption de la Démocratie comme doctrine politique de gouvernance. Elle a fait le procès de la Révolution marxiste-léniniste qui a connu son déclin avec la récession économique générale de 1987. A partir de cette même année, les vidéos clubs, des salles improvisées avec du matériel de qualité douteuse qui diffusaient sans contrôle toutes sortes de productions cinématographiques, surtout celles réalisées à l'internationale, se multiplièrent dans les coins reculés du pays. Ces clubs ont essentiellement servi de relais pour les productions de Nollywood, les films d'origine nigériane. Les années 1990 devinrent, très tôt, celle d'une recrudescence des activités théâtrales. Une floraison de troupes de théâtre créées dans la même période va opérer massivement une mutation vers la production cinématographique. Ces troupes et compagnies, très imaginatives, ont décuplé la production cinématographique avec plusieurs œuvres orientées vers la peinture des mœurs. Les critiques reprochent aux œuvres de cette période de ne s'occuper que de proposer leurs produits. D'autres critiques plus radicaux estiment que ces productions ne peuvent être qualifiées de cinématographique. Toutefois, elles

ont nourri de leurs œuvres l'industrie du cinéma béninois et constitué des sources d'emploi. Ce groupe de réalisateurs formés sur le tas a un public consommateur fidèle de leurs œuvres.

Aux acteurs de cette période s'ajoute une nouvelle génération de réalisateurs formés, pour la plupart, à l'extérieur. Citons par exemple le réalisateur AMOUSSOU Sylvestre et Jean ODOUTAN qui sont tous deux des fiertés béninoises en la matière. Nous ne pouvons oublier DJIMON HOUNSOU, un acteur qui a fait ses armes dans l'industrie hollywoodienne au point d'être classé parmi les cent personnalités africaines les plus appréciées. Dans sa filmographie, on retrouve ses rôles de combattant, donnant la réplique à Russell Crowe, dans *Gladiator* (2000), de détective dans *Le Boulet* (2002), de soldat soudanais dans *Frères du désert*, de motard dans *Bikerboyz* (2003) et de chef tribal dans *Lara Croft Tomb Raider*. Jim Sheridan lui permet toutefois de varier son jeu d'acteur en lui confiant le rôle d'un mystérieux artiste peintre, voisin d'une famille irlandaise fraîchement débarquée à New York, dans *"In America"* (2004). Plusieurs réalisations continuent de hisser cet acteur multi facettes grâce aux rôles qui lui sont proposés. Précisons également que l'industrie du cinéma béninois tente de faire peau-neuve avec la création des écoles issues essentiellement d'initiatives privées comme l'Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuels (ISMA), l'Enstic, etc... Aux facteurs favorables précités s'ajoute la démonopolisation des ondes entamée à partir de 1997. La création de nouvelles chaînes de télévision, à partir de 1998, se poursuit inexorablement de sorte que de nos jours, le paysage audiovisuel est riche de près d'une douzaine de chaînes.

Plusieurs festivals ont fleuri, qui ont pour la plupart aujourd'hui disparu, faute d'appui financier. Le festival *Quintessence* mis en place par le réalisateur Jean ODOUTAN, —un véritable marché biennal qui regroupait, jusqu'en 2012, les acteurs du cinéma tant béninois qu'africains, le festival *LAGUNIMAGES*, le *festival Bénin Docs-Festival International* du 1er Film documentaire, premier festival consacré à la jeune création documentaire en Afrique...

Des générations de cinéastes se sont succédé, chacune ayant œuvré selon ses moyens pour le développement du cinéma béninois. L'industrie cinématographique béninoise s'est vue enrichie de productions riches et variées : des courts-métrages, des longs-métrages, des films documentaires, des productions d'écoles, des fictions, des séries télévisuelles. Grâce au courage et à la détermination des acteurs et réalisateurs de la génération actuelle, le cinéma béninois s'est hissé au rang des productions consommables au plan international (source ?).

En effet, bien qu'elles soient peu connues du public béninois, les productions cinématographiques se frayent un chemin dans la cour des grands. Le FESPACO (Festival panafricain de cinéma et de télévision de Ouagadougou) 2017 a enregistré six participations officielles, donc six œuvres nominées d'auteur béninois. On y a retrouvé deux produits de l'Isma à savoir Géovania Atodjinou-Zinsou avec son film *La maladie de la honte*, et Blandine Kpadé qui signe *La mangrove, une richesse pour le lac Ahémé* Fidel Hounhouédé, le troisième représentant du Bénin dans cette catégorie, est venu de l'Enstic. Le Bénin a eu un représentant dans chacune des autres catégories officielles. Il y a eu notamment, le réalisateur Sylvestre Amoussou avec *L'orage africain : un continent sous influence* positionné dans la catégorie Fiction long métrage. Dans la catégorie officielle "Série", c'est la réalisatrice Christiane Chabi Kao qui a représenté le Bénin avec sa série *Les chenapans*. En ce qui concerne la catégorie Documentaire, il y a eu *Okuta, la pierre* du Béninois Ayeman Aymar Esse. Le dernier film béninois présenté au Fespaco a été *Le voyage des oubliés*, un long métrage de Sènam Kpètèhogbé, classé dans la catégorie « Panorama long métrage ». L'œuvre du réalisateur AMOUSSOU Sylvestre a séduit le jury qui l'a distingué à travers le prix l'Etalon d'Argent de Yennenga.

Les enjeux et défis actuels du cinéma béninois permettront de mieux appréhender la problématique.

I.1.2. Caractéristiques, défis et enjeux actuels de l'industrie cinématographique béninoise

La production et la diffusion d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles constituent l'un des secteurs les plus dynamiques de la croissance mondiale du fait d'une augmentation constante de la consommation des ménages du fait de la tendance à la hausse des dépenses audiovisuelles (principalement télévisuelles et vidéographiques) des ménages dans les pays d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique comme partout ailleurs dans le monde où, les populations sont des consommatrices importantes d'images.

En Afrique du Sud, les revenus tirés du cinéma sont estimés à 5,5 milliards de rands (550 millions USD) avec des emplois de l'ordre de 30 000 personnes.

Au sein des huit États membres de l'Union Economique 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 personnes⁵. L'importance économique de la filière au sein des États membres de l'UEMOA est certes modeste, mais le marché est en croissance.

Par ailleurs, 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 et la promotion du tourisme). Dans une approche transversale, le poids économique de la filière serait bien plus important que ce que peuvent révéler les rares chiffres disponibles.

5 PAC UEMOA

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

L'analyse croisée des déterminants du secteur et de la perception des acteurs a permis d'identifier plusieurs défis qui attendent le secteur au nombre desquels figurent :

- ☞ La professionnalisation du secteur (formation, renforcement de capacité, organisation de la production, normalisation) ;
- ☞ L'industrialisation du secteur cinématographique et de l'image animée ;
- ☞ L'opérationnalisation du CNCIA ;
- ☞ L'actualisation des instruments juridiques ;
- ☞ La mobilisation des ressources pour le financement du secteur ;
- ☞ La promotion de la culture du cinéma au sein de la population ;
- ☞ La création et la promotion d'un cinéma identitaire qui véhicule les valeurs de la culture béninoise ;
- ☞ La facilitation du bon fonctionnement des organisations associatives du secteur ;
- ☞ La lutte contre la piraterie et l'informel ;
- ☞ Le déficit de la culture du cinéma et la pauvreté de la communication sur l'importance (rôle et place) du cinéma et de l'image animée ;
- ☞ Les réseaux sociaux et le développement du numérique.

De tous ces défis, trois sont majeurs et requièrent que le secteur les relève en urgence.

Il s'agit de :

- 1) La bonne gouvernance du secteur qui passe par le renforcement et la stabilité du cadre institutionnel du secteur ;
- 2) La promotion de la production industrielle de qualité dont le préalable est le renforcement de la capacité de production du secteur ;
- 3) La lutte contre l'informel qui passe par l'exploitation à bon escient du numérique et de la digitalisation.

A ces trois défis correspondent les enjeux suivants :

☞ ***Les enjeux économiques***

L'industrie cinématographique, lorsqu'elle est structurée, dispose de plusieurs débouchés : le marché de l'exploitation en salle (national ou étranger), le marché de la vidéo, la télévision à péage, les télévisions hertziennes, les jeux vidéo et le merchandising. Avant d'être présenté au spectateur, un film doit franchir les différentes étapes de la " filière " cinématographique depuis sa conception jusqu'à son exploitation en salle. On distingue, classiquement, l'étape de la production, qui a pour fonction de réunir et de combiner l'ensemble des éléments nécessaires à la réalisation d'un film, la fonction de distribution, qui valorise commercialement le produit en fixant sa date de parution, le nombre de copies à tirer et le niveau de l'investissement promotionnel et, enfin, l'exploitation en salle du film. A chacune de ces étapes, de nombreux acteurs interviennent, qu'il s'agisse des grands studios (les majors) engagés à la fois dans le financement, la production et la distribution des films, de producteurs et de distributeurs indépendants, de réseaux nationaux de salles ou encore de salles indépendantes.

La chaîne des décisions qui conduit à la sortie d'un film en salle commence par la décision de réaliser un film sur la base d'un projet de scénario plus ou moins abouti fondé sur une idée originale, une œuvre littéraire ou une histoire vraie. De nombreux scénarios sont régulièrement envoyés aux producteurs et seul un petit nombre d'entre eux sont retenus. Sur

cette base, le producteur doit alors réunir les financements nécessaires à la réalisation du film, ce qui suppose d'établir un budget prévisionnel. Il peut tenter d'associer au financement du film des studios dans le cadre d'un contrat par lequel il cède à ceux-ci certains droits (sur les retombées du film et le merchandising par exemple) mais qui lui permet de partager les risques et d'assurer une distribution de qualité pour le film. Néanmoins, ce n'est là qu'un cas de figure minoritaire et les producteurs doivent souvent chercher d'autres sources de financement, ce qui est loin d'être aisé en raison des risques encourus. En France, le cinéma est majoritairement financé par la télévision, qui est elle-même financée dans son ensemble par la publicité.

Une fois les financements nécessaires réunis, le producteur doit construire l'équipe qui réalisera le film, c'est-à-dire le réalisateur, les acteurs et l'ensemble du personnel nécessaire au tournage. Pour cela, le producteur est amené, par exemple, à négocier avec les agents représentant les intérêts des acteurs. Le producteur cherche également les lieux où le film pourra être tourné et assure la supervision de l'organisation du tournage du film. Une fois le tournage terminé le film entre dans la phase de " post-production ", qui comprend le montage du film puis l'adjonction de la musique et d'effets spéciaux.

L'économie du cinéma est souvent décrite comme une " économie de casino " en raison des risques qui sont associés à la production et à la distribution des films : la probabilité pour qu'un titre rencontre un succès auprès du public est devenue très faible - 3 films sur 10 seulement s'avèrent rentables (Vogel, 2001) - mais la polarisation autour de quelques films accroît fortement les possibilités de gains en cas de succès. Desai, Loeb and Veblen (2002) distingue trois types de risque pour les films : il existe tout d'abord un risque dans la réalisation même du film, l'association des membres de l'équipe du tournage, du réalisateur et des acteurs pouvant conduire à un film d'une qualité décevante. En outre, différents problèmes (relationnels, techniques, financiers) peuvent ralentir ou empêcher l'achèvement du projet. Ce premier type de risque est appelé completion risk par Desai, Loeb et Veblen. Le deuxième type

de risque a trait au succès rencontré par le film (performance risk), qui dépend de l'attrait exercé par les acteurs, de la réaction peu prévisible des critiques de presse et du public, qui rendent difficiles toute anticipation sur les recettes qui seront générées par le film. Enfin, l'inflation des coûts de production et de promotion a accru le risque financier (financial risk) pour les investisseurs en rendant nécessaires des recettes plus importantes et donc plus incertaines. Une façon de limiter le risque consiste, pour les producteurs, à s'associer et à s'engager dans la production de plusieurs films (stratégie de portefeuille) de façon à partager les risques. Une autre méthode consiste à réaliser la suite d'un film ayant rencontré un large succès. Cette méthode n'est pas réservée aux films américains comme l'ont bien illustré des succès français devenus des séries comme "*Les Visiteurs*" ou "*Taxi*". Néanmoins, le succès des suites n'est pas garanti, même s'il assure en général une bonne visibilité au film.

Lorsque la copie originale est produite, le film entre dans la phase de distribution. Les distributeurs achètent aux producteurs les droits sur leurs films puis cherchent à optimiser leur diffusion auprès des exploitants de cinéma et se chargent de la production des copies qui seront réparties entre les salles au terme de la négociation avec les exploitants. Le distributeur doit donc jauger le potentiel économique et le public de chaque film, déterminer sa date de sortie et organiser l'effort promotionnel, en choisissant les meilleurs supports médiatiques. Typiquement, la majeure partie de l'effort de promotion est réalisée avant la date du lancement du film. Enfin, le distributeur doit calculer le nombre de copies à tirer pour alimenter les salles et élaborer une stratégie consistant soit à saturer le marché en tirant un très grand nombre de copies pour diffuser le film dans un maximum de salle en première semaine (ce qui a un coût important et nécessite que les exploitants s'assurent du fort potentiel du film), soit à tirer moins de copies initialement et les exploiter dans plusieurs salles successives en cherchant à étaler sa diffusion (ce qui est moins coûteux et risqué mais rend plus difficile de profiter au maximum de la publicité initiale).

Cette acrobatie doit impliquer plusieurs spécialistes et est donc génératrice de plusieurs dizaines voire des centaines d'emplois. L'absence d'étude et de statistiques ne permettent pas de mesurer et de quantifier de façon fiable les ressources générées par l'industrie cinématographique béninoise, lorsqu'elle est mieux organisée. Aussi, le milieu cinématographique africain est-il également caractérisé par la rareté des études et des statistiques.

Par exemple, les statistiques renseignent qu'au plan mondial, plus de 4000 films sont produits chaque année. Le pays assurant la plus grande part de la production est l'Inde : *Bollywood* produit plus de 1000 films chaque année et génère environ un milliard de dollars de revenus. Les Etats-Unis ont quant à eux produits 611 films en 2004. C'est là un chiffre comparable à celui des films produits en Europe, qui s'élevait à 678 en 2003. Le Japon est également un important producteur de films avec 287 longs métrages en 2003

En l'absence de données statistiques fiables et accessibles sur la situation dans les États africains, la seule donnée qui puisse être avancée est celle de la tendance à l'augmentation des dépenses audiovisuelles (principalement télévisuelles et vidéographiques) des ménages. Comme tous les peuples du monde, les populations africaines sont des consommatrices importantes d'images.

La montée en charge rapide du cinéma nigérian est spectaculaire. Avec près de 900 films en 2006, le pays devient un géant du cinéma mondial. L'emploi créé par cette industrie cinématographique du *Nollywood* est évaluée, en 2006, à 300.000, avec une recette avoisinant deux milliards de Francs CFA (UNESCO, 2006).

Par ailleurs, le poids économique de la filière ne peut 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 et la promotion du tourisme...). Dans une approche transversale, le poids économique de la filière serait bien plus important que ce que peuvent révéler les rares chiffres disponibles.

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

Les enjeux politiques et diplomatiques

De plus en plus de pays s'emploient à développer leur industrie cinématographique, et cette économie tente d'abord de se rentabiliser sur les marchés nationaux. Mais aussi, avec un bonheur inégal, elle vise à conquérir la planète, le système de *déploiement* du cinéma se déroulant sur un tapis mondial. On le sait, ce secteur ne saurait se réduire à des visées financières. Pour chaque pays, les films tissent du lien social et renforcent les identités. Mais, ils ont aussi à voir avec des intérêts politiques externes : *exister*, sur un mode " *glamour*⁶ ", dans la constellation des nations. Le cinéma est un bras armé de ce que l'anglais désigne par le " soft power⁷ " sûrement, à l'heure où l'angle de vision du citoyen s'élargit grâce aux flux d'images. Les quelques pays qui, depuis plus d'un siècle, se sont emballés pour " la lanterne magique " que constitue le cinéma, -pour emprunter l'expression de Monique DAGNAUD dans un article intitulé " Le cinéma, instrument du soft power "-, les nations cinéphiles et productrices comme les États-Unis, l'Inde, la France récoltent aujourd'hui, à l'heure de la globalisation, les fruits "

6 De l'esthétique

7 le fait d'exercer un pouvoir par les valeurs et la culture

politiques " de cet engagement. Le Nigéria, à travers le développement de son industrie, a certainement renforcé sa présence diplomatique sur la scène internationale, mieux que pourraient le faire les rouages de la diplomatie politique. Son industrie a également imposé les langues *Yoruba* et *Ibo*. Le cinéma assure donc aux pays qui s'y investissent, un rayonnement diplomatique au-delà du champ politique.

Les nations se sont constituées à travers des récits véhiculés par des langues et aussi au moyen des arts du quotidien - des épopées, des chansons, un folklore, une scénographie d'objets identitaires, etc., ainsi que le dépeint l'historienne Anne-Marie Thiesse. Cette construction symbolique a reçu un nouvel élan avec les industries de l'image dont l'essor, tout économique soit-il, relève aussi de projets soutenus par les États. Ainsi, en Europe, 1,6 milliard d'euros de fonds publics sont dépensés chaque année en faveur du septième art, la France occupant la tête de cette croisade, suivie, dans l'ordre, de l'Allemagne, du Royaume-Uni et de l'Italie. Par-delà leurs institutions politiques, les nations (ou les régions) s'exposent ainsi, notamment à l'occasion de festivals, dans l'espace public mondial à travers un prisme ciselé par les industries de l'image. Celles-ci participent intensément de la construction d'une communauté imaginée, cette projection qui permet à des individus de se sentir unis par " une intense camaraderie horizontale ", comme l'a analysé Benedict Anderson. C'est à travers elles que les sociétés contemporaines se racontent, rejouent leurs histoires, leurs angoisses et leurs espoirs. Une étude du British Film Council affirme à propos de la production anglaise des quarante dernières années : " Les films ont été un élément clé pour le débat sur les valeurs et l'identité britanniques". En outre, ces récits aident ou ont aidé beaucoup de pays à gérer leur transition vers la modernité individualiste : le sociologue Siegfried Kracauer montre combien la photographie et le film, en se focalisant sur la vie des grandes villes, ont transformé les cadres de la sensibilité, incitant l'individu à élargir son champ d'expériences. Cette mise en scène des identités sociogéographiques opère selon une étrange alchimie, alors qu'aucune pureté culturelle n'existe dans le monde des activités

artistiques où, généralement, le métissage et les emprunts réciproques prévalent au bénéfice de la créativité. Les milieux du cinéma sont multiculturels, et les projets rassemblent pour la durée d'un tournage des auteurs, des réalisateurs et des comédiens issus d'horizons fort divers. Par ailleurs, cette industrie recourt fréquemment à des capitaux d'origines hétérogènes - ainsi, environ le tiers des films d'initiative française comporte des financements étrangers. Pourtant, les films plongent leur inspiration dans des identités locales. Très souvent, ils " expriment " une société particulière. Ils agissent comme des "agents sublimateurs" de villes, de paysages, de traits culturels, de modes de vie, d'univers mentaux. Comme si, par leur parti pris, ils les réinventaient constamment, berçant le spectateur dans un rêve éveillé qui entrelace réalité et discours sur la réalité.

Enjeux éducatifs et socioculturels

L'impact informationnel et socio-affectif des œuvres cinématographiques et audiovisuelles est tel qu'il n'est pas admissible de laisser les populations béninoises dans une situation de dépendance culturelle totale à l'égard des images venues d'ailleurs alors même que leurs potentialités artistiques et capacités techniques à produire des images en nombre et en quantité pour leurs populations et le reste du monde sont insondables, encouragées en cela par de nombreuses opportunités, notamment, la très forte demande des populations pour des images qui reflètent leur quotidien, leurs valeurs culturelles et leur vision du monde, quel que soit le support de fabrication et de diffusion utilisé ; l'élargissement de l'offre télévisuelle rendu possible par la libéralisation du paysage audiovisuel ; la révolution numérique qui bouleverse l'économie de la production et de la diffusion d'images en facilitant l'indépendance technique et financière et, en conséquence, la créativité des auteurs.

Outre les enjeux économiques, cette situation pose un problème majeur d'identité culturelle et de cohésion sociale. La domination écrasante des images européennes et américaines réduit les populations béninoises 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. Si toute culture doit, bien naturellement, s'ouvrir à l'extérieur, elle se doit, en même temps, de préserver les valeurs qui la nourrissent et l'enrichissent de l'intérieur. C'est un enjeu à la fois culturel, politique et éducatif. Le combat engagé par l'UNESCO pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles peut être vu à travers le prisme éducatif et socioculturel.

Comme le souligne le réalisateur burkinabé Gaston Kaboré,

« une société quotidiennement et quasi-exclusivement submergée par des images absolument étrangères à sa mémoire collective, à son imaginaire, à 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 ».

L'enjeu consiste, pour les cinéastes béninois, à produire et à diffuser des images créées par eux-mêmes, traduction de leurs regards singuliers sur les réalités du continent. En effet, le cinéma relève d'une fonction sociale, culturelle et politique, particulièrement en Afrique. C'est dans le désir de redéfinir l'Afrique pour elle-même et par elle-même à travers des thèmes qui prolongent la connaissance culturelle, historique et politique que le cinéma devient un outil privilégié de transmission et de réflexion intellectuelle. Les cinéastes deviennent, en quelque sorte, les "révélateurs" d'une partie de l'histoire, de la tradition, de la civilisation de leur peuple. Aux vues de ces enjeux, il urge d'asseoir et de définir une meilleure stratégie de promotion du septième art à la base à travers les ciné-clubs. Quel est donc l'intérêt de notre sujet de recherche ? En quoi se justifie-t-il ?

I.1.3. Justification de la recherche

Le cadre institutionnel du secteur de la cinématographie est balisé par la Constitution du 11 décembre 1990 tel que modifiée en novembre 2019 par la loi n° 2019 - 40 du 07 novembre 2019 qui stipule en son Préambule « ... *Les changements successifs de régimes politiques et de gouvernements n'ont pas émoussé la détermination du Peuple Béninois à rechercher dans son génie propre, les valeurs de civilisation culturelles, philosophiques et*

spirituelles qui animent les formes de son patriotisme ». La Constitution précise en outre dans ses articles 8 et 10 ce qui suit :

- ❖ « Art. 8. - La personne humaine est sacrée et inviolable. L'Etat a l'obligation absolue de la respecter et de la protéger. Il lui garantit un plein épanouissement. A cet effet, il assure à ses citoyens l'égal accès à la santé, à l'éducation, à la culture, à l'information, à la formation professionnelle et à l'emploi » ;
- ❖ « Art. 10. - Toute personne a droit à la culture. L'Etat a le devoir de sauvegarder et de promouvoir les valeurs nationales de civilisation tant matérielles que spirituelles, ainsi que les traditions culturelles ».

La responsabilité des pouvoirs publics en matière de préservation et de sauvegarde de la culture est ainsi martelée par la loi fondamentale du pays. On entend par culture, les expériences faites et/ou vécues dans les différents domaines tels que la santé, l'environnement, l'économie, la gouvernance et accumulées sous forme de rites, d'institutions et d'instructions (source ?). Les arts anciens et contemporains, la photographie, le théâtre, la littérature, la musique en sont des canaux de transmission. Le septième art regroupant le cinéma et l'image animée est demeuré dans l'ombre de la culture.

En approuvant le Programme de développement durable à l'horizon 2030 et ses 17 objectifs de développement durable en 2015, la communauté mondiale a réaffirmé son engagement en faveur du développement durable. Par le biais de ce programme, 193 États membres se sont engagés à œuvrer en vue d'assurer une croissance économique durable et inclusive ainsi que l'inclusion sociale et la protection de l'environnement, dans un esprit de partenariat et de paix.

Le Programme 2030 est universel, transformateur et fondé sur les droits. Il s'agit d'un plan d'action ambitieux pour les pays, le système des Nations Unies et tous les acteurs concernés. Il est le plan le plus complet à ce jour pour éliminer l'extrême pauvreté, réduire les

inégalités et protéger la planète. Il va au-delà de la rhétorique habituelle et constitue un appel à une action concrète en faveur de l'humanité, de la planète et de sa prospérité. Il nous encourage à prendre les mesures audacieuses et transformatrices qui s'imposent de toute urgence afin d'orienter le monde sur une voie durable et résiliente.

L'industrie cinématographique se révèle être un outil transversal pouvant accompagner les États dans la réalisation des Objectifs cinq et treize des ODD relatifs respectivement à l'égalité des sexes et au changement climatique. Elle reste un puissant outil de mobilisation sociale, de sensibilisation et de plaidoyer pour l'adoption de nouveaux comportements favorables à l'égalité des genres et à la réduction des effets néfastes de l'Homme sur le climat et l'écosystème. Lorsqu'elle est soutenue et accompagnée, elle pourrait contribuer à l'atteinte directe respectivement des objectifs premier, troisième et quatrième formulés dans l'ordre ainsi qu'il suit :

- ☞ Objectif 1 : En finir avec la pauvreté sous toutes ses formes et partout ;
- ☞ Objectif 3 : Assurer une vie saine et promouvoir le bien-être pour tous à tous âges ;
- ☞ Objectif 4 : Assurer une éducation inclusive et de qualité pour tous et promouvoir l'apprentissage tout au long de la vie.

Rappelons également que le développement de l'industrie cinématographique contribuerait énormément à l'atteinte de la vision ALAFIA 2025. En effet, cette vision ambitionne de faire du Bénin à l'horizon 2025 *UN PAYS PHARE, UN PAYS BIEN GOUVERNE, UNI ET DE PAIX, A ECONOMIE PROSPERE ET COMPETITIVE, DE RAYONNEMENT CULTUREL ET DE BIEN-ETRE SOCIAL*. Pour donc doter le Bénin d'une culture rayonnante et convergente, il est impérieux de favoriser le développement de l'industrie cinématographique. La stratégie de la création et de l'animation des ciné-clubs vise la décentralisation et la promotion à la base des activités cinématographiques. Des populations à la base, formées à travers les ciné-clubs, seront issus les nouveaux cinéastes et les consommateurs du cinéma béninois de demain, d'où la

nécessité que la stratégie soit bien pensée, avec un meilleur dispositif de financement. C'est ce qui justifie notre ambition.

I.1.4. Intérêt de l'étude.

Les expériences hasardeuses de ciné-clubs initiées çà et là par les associations locales des acteurs du cinéma n'ont pu, à ce jour donné l'effet à grande échelle escompté, faute de financement. De plus, elles ont très peu impliqué toutes les parties prenantes. Elles ont gardé un caractère éphémère et temporel, et à une échelle réduite et n'ont pu être institutionnalisées. A travers le prisme des sciences sociales, nous voudrions porter un regard euristique sur le phénomène et dégager une meilleure approche pour un usage bénéfique de la stratégie. Nous espérons apporter modestement notre contribution au progrès de la science.

I.1.5. Question de recherche

Dans une démarche euristique, notre réflexion est fondée sur les interrogations hypothétiques ci-après :

- 1- Quelles sont les caractéristiques générales des expériences éparses de ciné-clubs en République du Bénin ?
- 2- Pourquoi sont-ils aussi vite condamnés à disparaître, produisant des résultats mitigés ?
- 3- Que pourrait apporter le contexte actuel de décentralisation et de déconcentration à la stratégie ?
- 4- Comment pourrait-on institutionnaliser la pratique du ciné-club pour des résultats à grande échelle ?
- 5- Que pourrait apporter la stratégie des ciné-clubs à la promotion et au développement de l'industrie cinématographique en République du Bénin ?

Ces différentes interrogations suscitent des hypothèses et des objectifs de recherches bien définis.

I.1.6. Hypothèses de l'étude

Toute recherche à caractère scientifique a pour fondement des postulats hypothétiques qui sont, au terme de la réflexion, soit à confirmer soit à infirmer. Notre recherche, obéissant à cette règle, est basée sur les trois hypothèses ci-après :

- ⇒ Le Ciné-club, tel qu'il est pratiqué par les acteurs du cinéma béninois ne peut contribuer à la diffusion de la culture cinématographique au sein de la population à la base.
- ⇒ Le ciné-club en tant que stratégie pourrait donner un caractère industriel aux activités cinématographiques en République du Bénin.
- ⇒ Le ciné-club institutionnalisé et décentralisé, vivant et régulièrement animé pourrait provoquer le réensemencement de la culture cinématographique et par surcroît le développement de son industrie ;
- ⇒ Pour justifier nos hypothèses, nous avons suivi une démarche méthodologique basée sur la prospection, avec des objectifs clairement élaborés.

I.1.7. Objectifs de l'étude.

La présente recherche est motivée par un objectif global, décliné en trois objectifs spécifiques.

I.1.7.1. Objectif global

L'étude vise globalement à contribuer à une meilleure utilisation du ciné-club comme stratégie pertinente de développement de l'industrie cinématographique en République du Bénin.

I.1.7.2. Objectifs spécifiques

De façon spécifique, il s'agit de :

- 1- évaluer la connaissance et la pratique de la stratégie du ciné-club au niveau des acteurs en République du Bénin ;

- 2- analyser la pertinence de la stratégie du ciné-club et son apport substantiel au développement de l'industrie cinématographique en République du Bénin ;
- 3- explorer de nouvelles approches pour la structuration, la nomenclature et le déploiement des ciné-clubs au service du développement de l'industrie cinématographique en République du Bénin.

Pour mieux atteindre nos objectifs, il est indispensable de délimiter le champ théorique de notre sujet et proposer une compréhension sans ambiguïté. C'est à cet exercice que nous allons nous consacrer dans la deuxième partie de ce chapitre.

I.2. CLARIFICATIONS CONCEPTUELLES

Il s'agit, à travers cette exploration théorique, d'explorer le cadre conceptuel du sujet et d'en délimiter les contours.

I.2.1. Le Ciné-club

Tel que défini par le Larousse du Cinéma, le ciné-club est une association juridique, d'institutions et de personnes, visant à initier ses adhérents à la culture cinématographique. On peut lire sur (Wikipédia, 10 octobre 2020) que le ciné-club (de l'élément ciné- (de cinéma), et du mot club) est un club d'amateurs de cinéma. L'on peut y étudier la technique et l'histoire du cinéma dans le cadre de la projection d'un film. Sa spécificité est de réunir des membres ayant des intérêts communs, desquels dépendront la programmation du ciné-club et les sujets de discussion qui y auront lieu. Il est généralement admis que le mot ciné-club apparaît pour la première fois avec la création du « Ciné-clubs » d'Edmond Benoit-Lévy en avril 1907. Situé au 5 boulevard Montmartre à Paris, il a pour but de conserver et de mettre à la disposition de ses membres tous les documents et productions cinématographiques existant. Il est également pourvu d'une salle de projection. (Wikipédia, 10 octobre 2020). Il faudra pourtant attendre les années 1920 avec Louis Delluc, et jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale pour que les premiers ciné-clubs apparaissent. Ils firent naître tant d'enthousiasme qu'ils suscitèrent la création de ce

tissu de cinéphilie dont s'habillent, depuis quelques décennies, toutes les manifestations se réclamant de ce qu'il est convenu d'appeler « l'action culturelle cinématographique ».

Le concept du ciné-club a évolué et est de plus en plus intégré à des activités socioculturelles variées, ce afin de faire se rencontrer différentes disciplines dont le cinéma et de la cinéphilie. Le ciné-club est une association, (ou une section d'association), sans but lucratif, fondée selon la loi de 1901. Il est soumis à la réglementation dite du « cinéma non-commercial ». Il n'est pas un Club de Cinéastes amateurs, ni une Cinémathèque ou un Musée du Cinéma, ni un Club d'esthètes, encore moins un cours magistral sur le cinéma donné par de savants professeurs. Il est, avant tout, un groupe: un groupe de personnes, un groupe d'amis, un groupe de collègues, qui ont choisi de partager le plaisir de découvrir, ensemble, un film et les artistes qui l'ont fait, et cela, en toute liberté, sans soumission aux modes, aux conformismes, à la rentabilité commerciale. Une séance de Ciné-clubs, c'est une fête, centrée sur un art qui est aussi le langage de notre temps; c'est une ouverture sur le monde, sur l'universalité de l'homme. C'est un espace d'échange, de discussion, de connaissance, de formation.

I.2.2. La stratégie

La stratégie, selon l'encyclopédie en ligne Wikipédia, est un *ensemble d'actions coordonnées, d'opérations habiles, de manœuvres en vue d'atteindre un but précis* (Wikipédia 2014). Elle concerne divers domaines tels l'art militaire, la psychologie (notamment la manipulation mentale ou la séduction), la politique, l'économie, les entreprises en management et en marketing, la diplomatie, l'écologie, les jeux de stratégie comme les échecs, le jeu de go ou le poker, etc.

Dans son approche économique, elle est l'ensemble des méthodes qui maximisent dans un univers conflictuel ou concurrentiel, -c'est-à-dire face à un rival, un opposant, un adversaire, un concurrent ou un ennemi- les chances d'atteindre un objectif donné malgré les actions de l'autre. Elle se distingue de la tactique, en ce sens qu'elle concerne des objectifs à moyen ou à

long terme tels que la victoire d'une guerre ou une politique diplomatique particulière, alors que la tactique concerne des objectifs à court terme tels que la victoire dans une bataille.

Le dictionnaire politique en ligne « Toupictionnaire » nous propose la définition sensée exprimée notre idée du terme stratégie. Par extension, le terme stratégie désigne un ensemble d'actions coordonnées, implicites ou explicites, d'opérations, de ruses, de manœuvres habiles et d'allocation de ressources, afin d'atteindre des objectifs globaux et fondamentaux à plus ou moins long terme (Toupictionnaire 2018).

I.2.3. Le développement

Pour la définition du concept *Développement* le Petit Robert, (1987) note des synonymes tels que croissance, épanouissement, progrès, essor, extension, expansion. Ce même dictionnaire fait remarquer que le terme est usité pour désigner l'ensemble des « Pays, région en développement, dont l'économie n'a pas atteint le niveau de l'Amérique du Nord, de l'Europe occidentale, etc.. »

De son côté, le rapport de la commission Sud, rédigé sous l'autorité de l'ancien président tanzanien Julius K. Nyerere et qui est censé synthétiser les aspirations et les politiques des pays « en développement », propose la définition suivante : *Le développement est un processus qui permet aux êtres humains de développer leur personnalité, de prendre confiance en eux-mêmes et de mener une existence digne et épanouie. C'est un processus qui libère les populations de la peur du besoin et de l'exploitation et qui fait reculer l'oppression politique, économique et sociale.*

L'Institut de Recherche de Formation En vue du Développement (IRFED) définit le concept développement comme *un processus qui permet à une société humaine de passer d'une étape moins humaine à une étape plus humaine* (IRFED 2002). Cette définition plus englobante n'est nullement axée exclusivement sur l'approche économique, mais intègre la dimension de l'homme dans son espace et selon ses réalités socioculturelles, écologiques et politiques.

I.2.4. L'industrie cinématographique

L'industrie cinématographique peut être comprise comme l'ensemble des activités structurées et formalisées liées à la production, la réalisation et la distribution des œuvres cinématographiques en République du Bénin. Ce concept suppose un mécanisme formel de production, un marché de distribution structuré et une synergie de tous les acteurs du domaine.

La dernière partie du chapitre nous permet d'explorer les travaux déjà réalisés sur notre thématique de réflexion.

I.3. REVUE DOCUMENTAIRE

Les travaux et réflexion en relation avec le sujet de recherche ne sont pas légion, lorsque la problématique est rapportée au contexte béninois. Ils nous ont tout de même permis de repreciser le champ théorique du sujet en relation avec nos objectifs. Les documents de réflexion collectés dans les bibliothèques de l'Institut français et sur la toile nous ont conduit à explorer trois domaines prioritaires en relation avec notre problématique. Il s'agit du Cinéma comme outil d'expression identitaire, la culture comme première matière de production, de réalisation et de diffusion cinématographique et les expériences de la stratégie de ciné-club en Afrique et dans le monde.

I.3.1. Le cinéma comme reflet de l'identité

Le travail de l'image et du son agit comme révélateur en termes de relation, de connexion et de transmission culturelle par et au-delà des identités. Les étapes d'archivage et de documentation offrent, non seulement, un riche potentiel de recherche mais aussi une base perceptive et sensible essentielle à l'atteinte d'une expression visuelle articulée et engagée. La formation en vidéo et au cinéma n'est pas une recette ni une simple question de procédés techniques, elle est avant tout un espace relationnel. Cet espace est un entre-lieu saisissant les vues culturelles des participants et ouvrant par la voie de la créativité une pensée visuelle propre aux individus et à leur communauté. Cette créativité se joue autant du côté du formateur que

des participants en un continuuel processus de participation, de collaboration, de concertation que l'on décrit comme recherche-action par la création.

Sur le plan théorique, nous avons mobilisé les principaux outils d'une analyse herméneutique, principalement celle développée par Paul Ricœur avec les notions d'identité narrative et de récit, qui permettent de tisser un lien solide entre l'identité, les références temporelles, les relations de pouvoir et le politique (Ricœur, 1969, 1983, 1985a, 1985b, 1986). L'herméneutique se propose d'étudier les manières dont les sociétés produisent leurs propres interprétations d'elles-mêmes. Il s'agit de voir, avant tout, dans les sociétés un ensemble de pratiques de l'interprétation (Dumont, 1993, p. 339). Ainsi peut-on comprendre comment se constitue l'imaginaire collectif servant de référence aux sujets sociaux, tout en tenant compte des structures sociales et politiques (institutions, acteurs, relations de pouvoir) qui influencent la production de ces référents discursifs. Trois éléments résument cette perspective : l'attention du chercheur est portée à l'interprétation fournie par les agents et les institutions; la société est appréhendée comme un ensemble de pratiques interprétatives, c'est-à-dire de représentations collectives, de pratiques sociales et de relations de pouvoir ; il importe d'être sensible à l'évolution des questions et des réponses en tenant compte des effets de sédimentation et d'innovation de sens.

Pour que l'identité devienne un horizon propre à une communauté, il faut l'intervention d'un discours qui instaure ce que P. Ricœur nomme l'identité narrative. La temporalité est au cœur de la notion d'identité narrative. C'est par la narrativité qu'on en vient, dans le présent, à se représenter le passé et l'avenir. Surtout, le récit exerce - par l'intermédiaire de ce que le philosophe français nomme la mise en intrigue - une fonction de concordance discordante : la sélection et l'arrangement des événements et des actions racontés qui font du récit une histoire entière et complète permettant de représenter les événements divers, disparates, tragiques ou

effrayants de façon concordante pour la communauté. C'est le récit qui fait la sélection des événements du passé à retenir ou à oublier et des projets à élaborer.

L'identité est ainsi conceptualisée comme une mise en récit par laquelle la société construit sa mémoire collective, articule des thématiques majeures au sein d'un certain nombre d'horizons discursifs et élabore des projets d'avenir. Jocelyn Létoumeau définit l'identité d'une façon similaire: *un récit dans lequel une communauté communicationnelle établit ses thématiques de rassemblement, évoque ses origines, rétablit la prééminence de son espace mémoriel et récite ses incantations* (LÉTOURNEAU, 1995, p. 13). La dimension narrative de l'identité fait donc référence à deux éléments centraux : la continuité temporelle (ce que nous sommes aujourd'hui dépend de ce que nous avons été et de ce que nous projetons) et la capacité de se raconter, de faire récit. Un récit commun peut ainsi être repéré, incluant un récit hégémonique et des mécanismes de mise à distance, des récits alternatifs. C'est dire que les interprètes de la société, incluant les cinéastes, possèdent, à des degrés variés, le pouvoir de dire la société en général et celle béninoise en particulier et d'imposer une façon de concevoir son identité et de définir les composantes de la communauté politique. Cette mission de recherche, de construction identitaire est portée également par l'anthropologie qui la remplit formidablement à travers le cinéma et l'image, même s'il faut reconnaître que les premières productions en la matière avaient une visée civilisatrice des peuples dits barbares.

La mission de l'anthropologie, est de contribuer avec d'autres sciences, et selon ses méthodes propres, à rendre intelligible la façon dont les organismes d'un genre particulier s'insèrent dans le monde, en acquièrent une représentation stable et contribuent à le modifier en tissant avec lui et entre eux, des liens constants ou occasionnels d'une diversité remarquable mais non infinie. (Descola 2005 : p.12). Dans l'ouvrage *The Future of Visual Anthropologie, Engaging the Senses* (2006), l'auteure ouvre la pratique anthropologique vers d'autres voies de connaissance qui, au premier abord, défient la scientificité de cette discipline. Son observation

ethnographique va au-delà de l'observation, elle se vit avec les sujets autochtones de façon participative et communicative, sur le terrain, par la marche en forêt, la discussion et le partage. Il s'agit d'une politique du sensible, tel que l'exprime Laplantine, où l'expérience sensorielle et la subjectivité de l'individu ne sont pas niées (Pink 2006 : p.4). Cette approche notamment phénoménologique souligne les tensions entre observation et collaboration, objectivité et subjectivité que l'anthropologie appliquée peut difficilement éviter quand les partenaires de la recherche ont un rôle actif dans la production de données (ibid. : p.88).

Visitons un autre point de vue sur l'image énoncé par l'historien d'art Hans Belting. Cela peut enrichir la notion de subjectivité et la part sensible de toute connaissance. Dans son livre *Pour une anthropologie des images*, « l'homme » se tient au cœur de cette configuration matérielle et tangible. L'histoire des images et l'histoire des hommes ont toujours été complices pour s'inventer divers médias afin de rendre visible cette interaction entre images extérieures et images intérieures : « La perception et la fabrication des images sont comme les deux faces d'une même pièce » (Belting 2004 : p.8). L'anthropologie, pour cet historien de l'art, conduit à associer image et regard dans une gamme de rapports très diversifiés et à se démarquer des conceptions occidentales contemplatives, formelles et distancées : « *Selon moi, aucune conception de l'image ne saurait se dérober à cette relation qui lie d'un côté l'image à un corps-spectateur, de l'autre au médium-support qui la véhicule.* » (Ibid. : p.10).

Plus que la littérature écrite née durant une période antérieure aux indépendances, le cinéma africain est considéré d'emblée comme un adjuvant à la quête de l'identité, la question majeure que se posent les Africains au moment de sa naissance. La charte de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI, créée en 1970) formule l'articulation de l'outil cinématographique à l'idéologie panafricaniste en termes de rôle primordial qu'aurait à jouer le cinéma dans le domaine de l'éducation, de l'information et de la prise de conscience. Le cinéaste est donc appelé à jouer un rôle (Momar Thiam 1997). Ceci suppose de sa part une constante interrogation sur

la manière la plus efficace d'atteindre de tels objectifs pédagogiques. Il est censé produire un certain type d'images et pour ce faire, la première étape consistera à interroger l'image qu'il se fait de lui-même.

Selon la généalogie adoptée par André Gardi l'aventure cinématographique de l'Afrique noire commence en 1954 avec la parution d'*Afrique- sur-Seine*, fruit de la collaboration entre quatre réalisateurs⁸. André Gardies remarque que d'emblée se trouve posée la question de la représentation de l'Afrique. Elle se manifeste sous la forme déconcertante d'un paradoxe : montrer l'Afrique à travers des images filmées à Paris. On peut constater, affirme André Gardies, que dans ce premier film, seul un plan d'eau dans lequel s'ébattent des enfants permet à l'espace géographique africain réel d'être occularisé, d'apparaître à l'écran comme espace géographique de référence (André Gardies 1989). Cette quasi absence de la représentation iconique de l'Afrique marque pourtant, toujours selon André Gardies, le premier pas d'un vaste mouvement de réappropriation de l'espace géographique et culturel de l'Afrique (André Gardies 1989).

La généalogie adoptée par André Gardies ne mentionne pas ce que Jean Rouch a appelé le « *cinéma d'inspiration africaine* », ce qui est conforme à la taxinomie habituelle des films fondée sur la nationalité de leur réalisateur. Retenons, pour notre propos, que l'émergence du cinéma africain coïncide avec l'instauration d'une relation ambiguë avec l'ancienne puissance coloniale, la France. Comme le précise Denise Brahimi (Denise Brahimi 1997), les cinémas nationaux apparaissent dans ces pays au moment même où ceux-ci s'acheminent vers l'indépendance politique. Cette coïncidence n'est pas fortuite, elle fait du cinéma un besoin lié à l'accession à l'autonomie. Dans cette perspective, *Afrique-sur- Seine* apparaît avant tout comme l'expression d'une prise de distance par rapport à une certaine image stéréotypée de

8 Mamadou Sarr, Jacques Mélo Kane, Robert Christian et Paulin Soumanou Vieyra.

l'Afrique et des Africains. Le propos du film est d'envisager, à la veille de l'accession des États africains à la souveraineté nationale, l'émergence de relations plus fraternelles et donc plus égalitaires entre l'Afrique francophone et la France. L'accent est mis, moins sur une réappropriation de l'espace africain, espace-enfance marqué par l'ignorance du reste du monde, que sur la nécessité d'instaurer un dialogue permettant de sortir l'Afrique de la marge de l'histoire. *Afrique-sur-Seine* rêve d'une greffe réussie entre l'Afrique et la France. L'France d'Alain Gomis semble faire l'état des lieux presque un demi-siècle plus tard. Ce film part d'une interrogation récurrente de la littérature et du cinéma africain francophones : Jusqu'à quel point l'Afrique (un africain) peut-il se rapprocher de la France sans s'y dissoudre? Sans perdre son identité? La question est d'autant plus complexe.

En définitive, le cinéma s'est très tôt imposé comme un outil d'expression de l'identité culturelle. Plus qu'une simple expression dans un processus de dialogue, il reste pour les nations productrices un instrument de diffusion transversale de leurs modes de vie, leur conception du devenir dans un contexte de mondialisation. La voix des nations comme celle du Bénin est encore faible, voire absente dans ce concert assourdissant du son et de l'image. C'est pourquoi il faudra reconstruire la production cinématographique béninoise à partir de son continuum culturel.

I.3.2. La culture et la construction du cinéma identitaire

Le concept de culture ne possède pas de définition consensuelle capable de satisfaire les points de vue divergents de différents auteurs et courants de pensée, autant en économie, en sociologie qu'en anthropologie. L'histoire du mot est si complexe qu'il est impossible de déterminer avec précision le moment où la culture devient un concept indépendant, signifiant soit un processus ou le produit de ce processus, et cela dans les différentes traditions linguistiques et philosophiques (Williams, 1976, p. 25-27; Williams, [1981]1995, p. 10-11).

Dans le but de simplifier cette exposition, les différents usages du concept de culture depuis le XVIII^e siècle sont ici regroupés à l'aide d'une typologie composée de cinq catégories.

Premièrement, la culture peut être comprise comme une catégorie cognitive, intangible et individuelle associée à l'idée d'accomplissement intellectuel ou d'émancipation (tradition redevable entre autres à la dichotomie kantienne entre faits et valeurs). Deuxièmement, la culture peut représenter une catégorie collective et universelle évoquant un état de développement intellectuel et moral des sociétés. Liée aux théories de l'évolution de Darwin, cette vision fondamentaliste de la nature de l'être humain se développe grâce aux travaux des premiers anthropologues culturels tels que Lewis H. Morgan, Edward B. Tylor et James G. Frazer. Troisièmement, la culture peut faire l'objet d'une catégorie liée à l'idée de domination, celle-ci pouvant prendre des formes autant cognitives que matérielles. Cette interprétation de la culture est d'abord développée par la littérature de courant marxiste (au sein duquel, le système capitaliste serait caractérisé non seulement par une domination des modes de production mais aussi par une domination au niveau culturel, tel que l'avance Gramsci dans ses travaux sur le consentement et l'hégémonie) et se retrouve ensuite dans les écrits, pas nécessairement marxistes, d'auteurs tels que Habermas, Marcuse, Foucault et Bourdieu. Quatrièmement, la culture peut aussi être une catégorie concrète et descriptive faisant allusion au travail artistique et intellectuel. Le concept de culture est donc lié spécifiquement aux produits des sociétés dans lesquelles la valeur symbolique ou esthétique occupe une place prépondérante. Actuellement, cette interprétation de la culture représente le sens le plus commun utilisé dans le langage courant, incluant l'ensemble des activités issues des arts, des industries culturelles, de l'artisanat, du patrimoine, etc. (autrement dit, le secteur culturel). Finalement, la culture peut être comprise comme une catégorie sociale associée à l'ensemble des composantes qui intègrent les modes de vie des sociétés dont les coutumes, les valeurs, les croyances, le savoir particulier à une communauté selon un espace-temps. Les interprétations sociales de la culture sont en effet les

plus utilisées dans les travaux théoriques issus de l'anthropologie, de la sociologie ainsi que d'autres disciplines des sciences sociales (Jenks, [1993]2005; Williams, [1961]1998; Smelser, 1992). Le sociologue Hervé Carrier semble être plus explicite sur la définition du concept.

Selon lui, "*La culture, c'est tout l'environnement humanisé par un groupe, c'est sa façon de comprendre le monde, de percevoir l'homme et son destin, de travailler, de se divertir, de s'exprimer par les arts, de transformer la nature par des techniques et des inventions. La culture, c'est le produit du génie de l'homme, entendu au sens le plus large, c'est la matrice psycho-sociale que se crée, consciemment ou inconsciemment, une collectivité : c'est son cadre d'interprétation de la vie et de l'univers ; c'est sa représentation propre du passé et son projet d'avenir, ses institutions et ses créations typiques, ses habitudes et ses croyances, ses attitudes et ses comportements caractéristiques, sa manière originale de communiquer, de produire et d'échanger des biens, de célébrer, de créer des œuvres révélatrices de son âme et de ses valeurs ultimes. La culture, c'est la mentalité typique qu'acquiert tout individu s'identifiant à une collectivité, c'est le patrimoine humain transmis de génération en génération. Toute communauté jouissant d'une certaine permanence possède une culture propre : une nation, une région, une tribu, une catégorie sociale définie, comme les jeunes, les travailleurs. La culture désigne leur manière caractéristique de se comporter, de penser, de juger, de se percevoir et de percevoir les autres : chaque groupe a ses attitudes, ses échelles de valeurs, son profil culturel*" (Hervé Carrier, 1992, pp. 101-102).

En définitive, nous pouvons retenir que la culture est la somme des éléments (valeurs, normes formelles ou non formelles, les rites, traditions et coutumes, le cultuel, etc...), dynamiques qui caractérisent un groupe d'individus, lui permettant de s'adapter au temps et à son espace. Cette approche du concept devra intégrer le génie créateur, l'histoire, la créativité, l'art, constituant l'essence d'un peuple.

La déclaration de Hangzhou en 2013 fait de la culture « un système de valeurs », « sources de créativité et de renouvellement », « un facteur fondamental de la durabilité », « une source de sens et d'énergie, de connaissance, d'innovation, et une ressource pour répondre aux défis et trouver des solutions appropriées » (UNESCO 2013). L'Agenda 2030 en fait une priorité spécifiquement en son quatrième objectif de développement durable, même s'il faut reconnaître qu'elle est la passerelle transversale à l'atteinte des dix-sept objectifs (ONU 2015).

La matière première d'une inspiration artistique reste le fait culturel. Le cinéma en tant qu'œuvre artistique n'échappe nullement à cette réalité. Le film identitaire interroge l'histoire d'une communauté dans le temps et l'espace (on parle de film d'époque), remet en question la

réalité, met en lumière l'imaginaire collectif. Ces différentes démarches processuelles nécessitent un processus d'appropriation de la réalité culturelle du milieu, c'est-à-dire l'enculturation.

Selon le dictionnaire politique en ligne « Toupictionnaire », le terme enculturation a été créé par l'anthropologue américaine Margaret Mead (1901-1978) pour nommer le processus par lequel un groupe humain (parents, autres adultes et pairs) transmet à un enfant, dès sa naissance, les différentes composantes de sa culture. Dans *Les bases de l'anthropologie culturelle*, l'anthropologue Melville J. Herskovits (1895-1963) définit l'enculturation, comme le processus: "par lequel l'individu assimile durant toute sa vie les traditions de son groupe et agit en fonction de ces traditions. Quoiqu'elle comprenne en principe le processus d'éducation, l'enculturation procède sur deux plans, le début de la vie et l'âge adulte. Dans les premières années l'individu est conditionné à la forme fondamentale de la culture où il va vivre. Il apprend à manier les symboles verbaux qui forment sa langue, il maîtrise les formes acceptées de l'étiquette, assimile les buts de vie reconnus par ses emballages, s'adapte aux institutions établies. En tout cela il n'a presque rien à dire il est plutôt instrument qu'acteur. A la phase adulte, l'individu est pleinement acteur du processus. Voilà, selon nous, l'une des possibilités qu'offre un ciné-club dynamique, perpétué, implanté de façon décentralisée dans les communautés locales.

Quelle est la nature de notre étude ? Par quel procédé méthodologique voulons-nous recueillir et analyser les données sur la thématique ? A ces interrogations, nous donnerons réponses dans le deuxième chapitre.

II. DEMARCHE METHODOLOGIQUE

Toute réflexion scientifique est présidée par une démarche méthodologique claire. Il s'agit dans cette partie d'explicitier la démarche qui constitue les différents cheminements suivis pour aboutir aux résultats.

II.1. NATURE DE L'ÉTUDE

Notre étude est de type qualitatif exploratoire. Les études qualitatives regroupent l'ensemble des études utilisant des méthodes qualitatives pour la collecte et la description de données qualitatives. Celles-ci se définissent en opposition aux données quantitatives pouvant être mesurées et qualifiées par une unité de mesure alors que la donnée qualitative sera simplement décrite.

Il s'agit pour nous d'évaluer la connaissance et la pratique du ciné-club auprès des cinéastes, d'explorer les difficultés observées dans la pratique de la stratégie et de recueillir des propositions devant améliorer, dynamiser et pérenniser la culture du ciné-club.

II.2. OUTILS DE COLLECTE ET D'ANALYSE DES DONNÉES

C'est une opération qui a consisté à recueillir ou à rassembler les informations reçues auprès des personnes ou unités d'observation retenues selon un l'échantillon bien défini. Il s'agit, dans le cadre de notre étude, de la documentation, de l'entretien et de l'observation.

II.2.1. L'observation

Cet outil est très délicat dans la recherche. Il nous a été d'une grande importance car, non seulement il nous a permis d'avoir un regard direct sur le problème posé mais aussi il a été pour nous un genre d'outil de vérification des informations.

II.2.2. Le guide d'entretien

Il est réalisé avec les acteurs et spécialistes du cinéma en République du Bénin. Il s'agit essentiellement des cinéastes, des journalistes culturels et des cadres du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNCIA). Nous avons choisi cette technique parce qu'elle favorise un contact direct avec les intéressés. Il s'instaure un échange au cours duquel nous pouvons avoir assez d'informations relatives à notre sujet.

II.2.3. La recherche documentaire

C'est la recherche bibliographique. Elle s'est intéressée aux divers ouvrages, documents, mémoires et rapports qui ont traité et abordé la problématique de l'industrie cinématographique au Bénin et dans le monde, de la pratique des ciné-clubs, de l'histoire et de l'évolution du ciné-club et du cinéma en général. Nous avons effectué nos recherches documentaires dans les structures telles que la Bibliothèque de l'Institut français, les centres de documentation de la FLASH et l'internet. Cette étape nous a permis d'approfondir nos connaissances sur la question et de pouvoir donner un fondement scientifique à notre hypothèse et à nos questions de recherche.

II.3. POPULATION D'ENQUÊTE

L'échantillonnage consiste essentiellement à identifier une fraction d'un grand groupe ou d'une population capable de fournir des informations générales et spécifiques susceptibles d'être généralisées sur l'ensemble de la population. Sa réalisation fait appel à une rigueur scientifique, inspirée par de multiples méthodes conçues selon les objectifs à atteindre et la complexité de la population à étudier.

La population d'enquête se définit comme l'ensemble des sujets ou du public cible sur lequel porte une étude en fonction des informations à recueillir. Dans le cadre de notre étude, la population d'enquête est faite d'un seul groupe-cible constitué des acteurs du cinéma.

II.3.1. Méthode de ciblage de la population d'enquête

Dans le cadre de notre recherche, nous avons eu recours à la méthode dite de choix raisonné pour identifier et sélectionner les acteurs du cinéma en fonction de leurs expériences pour participer à l'enquête par entretien.

II.3.2. Les variables et critères de constitution de la population d'enquête

L'étude est exclusivement liée aux acteurs du cinéma. Ces acteurs sont sélectionnés en fonction de deux variables à savoir : les variables indépendantes et les variables dépendantes.

II.3.2.1 Les variables indépendantes

Il s'agit des critères démographiques (l'âge, le sexe) et l'expérience capitalisés dans le domaine du cinéma au Bénin.

II.3.2.2 Les variables dépendantes

Les critères retenus concernent le nombre d'années d'expériences capitalisées dans le domaine du cinéma en tant qu'acteur (cinq ans et plus), les œuvres finalisées et les initiatives déjà prises dans le domaine, la capacité à identifier les difficultés liées au secteur.

II.3.2.3 Taille de l'échantillon

L'échantillon est l'ensemble des sujets auprès de qui nous avons collecté des informations pertinentes pour les résultats au terme de l'enquête. Notre échantillon d'enquête est constitué de vingt (20) acteurs du cinéma au Bénin.

II.4. LA COLLECTE DES DONNÉES

L'enquête par entretien s'est déroulée dans les villes de Cotonou et de Parakou. Le guide d'entretien conçu en six points saillants est appliqué au cours d'un entretien individuel. Certains entretiens ont été enregistrés alors que d'autres ont été transcrits au fur et à mesure de leur déroulement. Les échanges entre intervieweur et interviewés débutent toujours par une consigne de l'intervieweur qui situe le cadre de la recherche et les objectifs poursuivis. Cette façon de faire, permet à l'interviewer de fournir des informations riches et diversifiées sur le thème.

II.5 DIFFICULTÉS RENCONTRÉES

Plusieurs difficultés ont émaillé le déroulement de notre recherche. Elles se résument ainsi qu'il suit :

- ✓ la rareté de documentation sur la pratique du ciné-club au Bénin et dans les pays de la sous-région. En effet, les expériences dans le domaine sont encore éparses et de courte durée. Aussi, ces expériences ne sont-elles pas capitalisées et documentées ;
- ✓ la mobilité des acteurs du cinéma ;

- ✓ les perturbations liées aux restrictions imposées par la pandémie de la Covid-19 ;
- ✓ la faible collaboration entre les différents acteurs, ce qui explique la multitude d'associations régissant les cinéastes.

En réponse à toutes ces difficultés, les outils de collecte de données ont été conjointement utilisés. De plus, nous avons fait recours aux réseaux sociaux pour relancer les interviewés et conduire des entretiens.

III. PRESENTATION ET ANALYSE DES RESULTATS

Il s'agit dans ce chapitre de présenter et d'analyser les résultats collectés au terme des entretiens individuels.

III.1. PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

Les données collectées par interview sont sommairement décrites dans cette première partie du chapitre selon les six points du guide d'entretien. Ces repères se présentent comme suit :

- ✓ la connaissance et la pratique du cinéma ;
- ✓ les difficultés liées à l'industrie cinématographique au Bénin ;
- ✓ la connaissance et la pratique du ciné-club au Bénin ;
- ✓ la connaissance du CNCIA ;
- ✓ les difficultés liées à la pratique du ciné-club en République du Bénin ;
- ✓ Les suggestions pour améliorer la stratégie.

Le dernier point de notre guide sera intégrer à la formulation des recommandations et suggestions exposés après la conclusion générale. Il faut ajouter que notre présentation des données inclut une brève description du profil de personnes interviewées.

III.1.1 profil des enquêtés

Les vingt personnes interviewées dans le cadre de cette enquête présentent un aspect démographique varié. Cependant l'âge minimum est de trente ans, et l'âge maximal de soixante ans. Un quart des personnes interviewées sont de sexe féminin. Elles ont toutes capitalisées cinq années d'expérience au minimum et soixante-six pourcent ont à leur actif, soit une œuvre soit une initiative de tournage en quête de financement.

III.1.2 connaissance et pratique du cinéma

Les personnes interviewées sont soit auteur d'une œuvre cinématographique soit critique d'œuvre cinématographique à partir de leur formation ou de leur expérience dans un cadre de régulation et de coordination d'activités cinématographiques.

III.1.3 difficultés du secteur cinématographique

Les difficultés recueillies se résument comme suit :

- le faible financement du secteur ;
- le faible encadrement juridique et coordination ;
- la faible structuration du tissu associatif régissant les acteurs du secteur ;
- la confusion des rôles ;
- la faible valorisation de la culture à travers les productions ;
- l'inexistence d'un mécanisme fiable de distribution et de visualisation ;
- le désintérêt croissant de la population vis-à-vis de la chose cinématographique.

III.1.4 connaissance et pratique du ciné-club

Les données révèlent à ce niveau que la totalité des interviewés connaissent la stratégie et expriment ouvertement le bénéfice qu'elle pourrait apporter à l'industrie cinématographique du Bénin. Seulement deux personnes ont affirmé l'avoir pratiquer dans la commune de Parakou au profit de trois collègues. Trois autres interviewés estiment avoir un projet de cinéclub au profit des scolaires restés sans financement.

III.1.5 connaissance du CNCIA

Les interviewés affirment connaître le CNCIA mais ont une idée vague de son objectif, de sa vision et de sa mission.

III.1.6 difficultés liées à la pratique du ciné-club

Les interviewés ont énumérés plusieurs difficultés qui émaillent la pratique du ciné-club au Bénin. Il s'agit :

- ❖ du caractère souvent individualisés des initiatives de création et d'animation de ciné-club ;
- ❖ du manque de financement ;
- ❖ du caractère peu structuré de ces projets ;

❖ du manque d'un mécanisme de capitalisation et de documentation.

III.2. ANALYSE DES RÉSULTATS.

L'analyse concerne essentiellement les points liés à la stratégie du ciné-club. Il s'agit de la connaissance et de la pratique du ciné-club et des difficultés liées à la mise en œuvre de la stratégie en République du Bénin.

III.2.1. Connaissance et pratique du ciné-club en République du Bénin

Au terme de l'étude, on remarque aisément une mauvaise appréhension de la stratégie par les acteurs du Cinéma. En effet, la visualisation d'un film par un individu ou groupe d'individus non organisés dans un collège sur une certaine durée ne peut être interprétée comme du ciné-club.

Le concept du ciné-club a évolué et est de plus en plus intégré à des activités socioculturelles variées. La finalité est le brassage de différentes disciplines dont le cinéma et de la cinéphilie. Le ciné-club est une association, (ou une section d'association), sans but lucratif, fondée selon la loi de 1901. Il est soumis à la réglementation dite du « cinéma non-commercial ». Il n'est pas un Club de Cinéastes amateurs, ni une Cinémathèque ou un Musée du Cinéma, ni un Club d'esthètes, encore moins un cours magistral sur le cinéma donné par de savants professeurs. Il est, avant tout, un groupe de personnes, un groupe d'amis, un groupe de collègues, qui ont choisi de partager le plaisir de découvrir, ensemble, un film et les artistes qui l'ont fait, et cela, en toute liberté, sans soumission aux modes, aux conformismes, à la rentabilité commerciale. Une séance de Ciné-clubs, c'est une fête, centrée sur un art qui est aussi le langage de notre temps; c'est une ouverture sur le monde, sur l'universalité de l'homme. C'est un espace d'échange, de discussion, de connaissance, de formation.

Le mode de fonctionnement juridique des ciné-clubs le plus courant est le système associatif,. Le ciné-club est organisé autour d'une structure juridique régie par la loi 1901. L'objectif majeur des ciné-clubs est la diffusion et la promotion de films. Dans le cadre de la

politique du CNCIA, en plus de la diffusion et de la promotion des films, il devra contribuer à la promotion de la culture du cinéma et au développement des localités par des procédés de sensibilisation, d'éducation et de communication pour un changement de comportement.

En effet, la principale activité d'un ciné-club est la projection de films. Celle-ci est souvent précédée d'une présentation de l'auteur, du contexte du tournage, et/ou suivie d'un débat, en général animé par un intervenant du milieu cinématographique (artiste, critique, technicien) ou membre du club associatif.

Par ailleurs, ces séances peuvent ne pas se limiter à des projections et faire partager à leur public des événements singuliers. La forme et le fond de ces projections sont intimement liés à la programmation de chaque ciné-club. La dite programmation intégrera les besoins de développement de la localité et devra être suivi par le CNCIA.

Selon une étude commanditée par le CNCIA et réalisée en 2020 par le cabinet STIGMATE, dans la réalité, les collectivités locales sont très désireuses d'accompagner la renaissance du cinéma béninois surtout qu'il leur donnera l'opportunité de valoriser les cultures identitaires de leur patrimoine.

Les PTF ne sont plus prêts à investir dans le secteur. Le cinéma est du domaine de la culture et donc du domaine de souveraineté et jouissant du droit d'expression culturelle qui fait exception aux règles de négoce et de commerce traditionnelle.

Par ailleurs, de l'opinion de la plupart des acteurs de la culture béninoise enquêtés (diplomates, acteurs culturels, hommes de lettres ou d'art), la promotion de l'identité culturelle béninoise à l'extérieur est une noble mission dévolue au cinéma. Toutefois, son accomplissement est très difficile en raison surtout du peu d'attention accordée à la culture qui pourtant est considérée comme l'une des priorités du développement du pays. Cette situation explique, selon eux par les contre-performances enregistrées dans le domaine. Le cinéma béninois est peu offensif en matière de promotion de l'identité culturelle béninoise à l'extérieur.

En outre, ils remettent en selle les constats soulignés par le PAC UEMOA pour la production et la circulation de l'image animée, le secteur de l'image en Afrique de l'Ouest francophone est dans une situation de crise profonde : baisse de la production et difficultés de circulation des œuvres audiovisuelles, disparition des films africains des salles et sur les écrans, régression du parc de salles cinématographiques, exode des talents. Il n'y a, ni marché national ou régional pour les productions africaines, ni politique publique hardie. La dépendance aux financements extérieurs est à 90%, environ.

Le citoyen lambda estime que la perte d'intérêt dans le cinéma est due à l'inflation des réseaux sociaux et au manque d'éducation à la consommation des films, la fermeture des salles de cinéma, la perte de l'identité culturelle et l'effet de démonstration (ou d'imitation). Tout le monde veut imiter le "blanc" et vivre à l'occidental, vivre en individualiste réfugié devant son écran de Télévision.

Selon les acteurs rencontrés, des activités sont organisées quoi qu'en nombre insuffisant, pour assurer la vitalité du secteur. Le rayonnement du secteur est maintenu grâce à des activités de production, la réalisation, la promotion de la diffusion, des activités de formation (les cours ISMA, les formations du festival QUINTESSSENCE, etc.). Cependant, des enquêtes ont jugé qu'il n'y a aucune activité pour le vrai cinéma. Mais, tous saluent la contribution de la Direction de la Cinématographie à la réalisation des activités du secteur à l'actualisation du projet de code du secteur de la cinématographie en cours, les initiatives pour la rénovation de cinq salles de cinéma et le lancement du projet « ciné-clubs ».

Selon la plupart des personnes rencontrées, des problèmes réels persistent et deviennent des défis à relever. Le premier réside dans la capacité à faire du Centre un point capital pour le mouvement dans le secteur et la capitalisation de l'aura de OKIOH. Ensuite, il faut arriver à assurer l'écoulement des produits de la cinématographie béninoise sur le marché de l'UEMOA

et de la sous-région toute entière. En d'autres termes, rendre le cinéma béninois très compétitif et améliorer tous les domaines de la chaîne.

Ces préoccupations sont porteuses d'espoir et d'ambitions qui provoquent le désir de changement. Le rêve des pouvoirs publics pour le secteur est de faire du cinéma et de l'image animée au Bénin :

- ☞ un art puissamment développé qui célèbre les génies et la dimension spirituelle de l'art et qui génère de l'argent. D'ici à 10 ans, que les infrastructures soient mises sur place. Dans 20 ans, que les génies éclosent et, dans 30 ans, que cela nous nourrisse ;
- ☞ un éveilleur de conscience. Que le cinéma puisse jouer son rôle d'avant-gardiste d'ici à 10 ans pour la destination Bénin ;
- ☞ être porteur d'emploi et de ressource pour le pays ;
- ☞ produire des films de qualité et qu'il ait un cinéma de qualité.

Ces différentes fonctions pourraient être remplies par la stratégie du ciné-club, lorsqu'elle est comprise par tous les acteurs. Le ciné-club de nos rêves est une entité juridique pérennisée qui, à travers des projections disséquées :

- ☞ fait de nouveaux consommateurs des œuvres cinématographiques au plan local ;
- ☞ suscite des talents et rend disponible un vivier local de cinéastes à performer avec d'autres appuis en renforcement de capacité ;
- ☞ fait de l'enculturation aux cinéastes pour la production et la diffusion des œuvres qui s'identifient à toute la communauté béninoise ;
- ☞ suscite un marché local de diffusion à travers des événements amateurs d'envergure ;
- ☞ valorise le patrimoine touristique et culturel de la communauté ;
- ☞ renforce les stratégies locales de vulgarisation et de mobilisation sociale sur les sujets préoccupants de la communauté locale.

Notons qu'il existe des opportunités de diffusion du cinéma liées au contexte d'expression identitaire à travers des retrouvailles. En effet, l'affirmation de l'identité communautaire s'est renforcée dans notre pays à l'aire du Renouveau démocratique. Dans des sociétés pluralistes africaines ayant opté pour la démocratie, il est difficile de ne pas tenir compte des particularités ethniques, car, comme le rappelle Solofo Randrianja, *« plus que sur la forme de l'État, le problème mis en valeur par la multiethnicité est la manière de concilier les droits des minorités et la règle majoritaire, mais dans une perspective dynamique »*. L'ethnisme est une donnée structurante de la vie politique africaine car, ainsi que le note encore Solofo Randrianja, *« le fait de l'identité culturelle de groupe, la tendance de l'ethnicité à se territorialiser et son expression inévitable dans la vie politique sont incontournables »*. L'ethnisme peut se comprendre à partir de la notion de l'ethnicité, que Solofo Randrianja définit comme *« le processus de formation d'une identité de groupe expliquée et vécue sur le mode de la parenté »*. Ce sentiment communautaire qui prévaut, de façon générale, dans des groupements humains en Afrique, et au Bénin en particulier, est esquissé par son commentaire :

"Une telle communauté est imaginée car chaque individu la constituant éprouve une affinité, un sentiment d'appartenance à cette communauté, même s'il ne pourra jamais en connaître les autres membres. La plupart du temps, cette affinité est associée à des symboles qui font de cette nation quelque chose de visible, ne serait-ce que partiellement (vêtements, langue, etc.). Ces symboles sont la plupart du temps culturels."

L'affirmation de chaque communauté de son identité culturelle se remarque aujourd'hui à travers les rencontres et fêtes communautaires qui s'apparentent à une véritable démonstration des cultures, une diversité du génie collectif qui révèle l'identité du groupe à la nation béninoise et plus encore au monde. Les fêtes communautaires peuvent bien être perçues comme des manifestations d'affirmation des groupes ethniques. Elles sont une forme de démonstration grandeur nature des valeurs culturelles des communautés. Curieusement, ce réveil des désirs d'affirmation communautaire se généralise à tout le pays. Toutes les communautés créent leur événement culturel, comme dans un mouvement d'ensemble qui imite forcément Nonvitcha,

soit pour le copier, soit pour le mitiger. A l'occasion de ces moments de démonstrations culturelles, la communauté expose son savoir-faire, son savoir-être et son savoir tout simplement. Tous les traits de particularité et de spécificité culturelle sont révélés au grand jour.

III.3. DIFFICULTÉS LIÉES À LA MISE EN ŒUVRE DE LA STRATÉGIE DU CINÉ-CLUB

La mauvaise perception d'une réalité, d'une stratégie remet déjà en cause la mise en œuvre de celle-ci. La première difficulté de la mise en œuvre de la stratégie du ciné-club reste la mauvaise perception de la stratégie. Aussi, les difficultés de collaboration entre les différents acteurs du secteur de la cinématographie constituent-elles des freins à la mise en œuvre de la stratégie.

Au Bénin, nous proposons aux communes un ciné-club avec un rôle un peu plus étendu. Le développement du cinéma étant de la compétence des communes, le ciné-club s'avère un outil privilégié pour atteindre cet objectif. Pour cela, il est demandé aux mairies d'y consacrer une ligne dans le budget communal et de lui accorder une bonne place dans la coopération décentralisée.

En plus de donner la culture cinématographique aux populations et de faire du cinéma un réel outil de développement de la commune, le ciné-club communal se charge d'offrir de la visibilité aux actions de la mairie sur les plans national et international. Il aide le maire à atteindre ses objectifs par le biais de la sensibilisation, de communication pour le changement de comportement à travers les projections de films aux populations. Il est chargé d'asseoir au sein de la commune, les bases d'un cinéma identitaire, protecteur du patrimoine culturel.

Nous attendons de l'exécution de cette stratégie la réalisation des objectifs que voici :

1. soixante-dix-sept (77) ciné-clubs communautaires sont créés et rendus opérationnel ;
2. une convention tripartite entre le CNCIA, les mairies et les ciné-clubs communautaires pour leurs opérationnalisations efficaces est établie et signée ;
3. un concours et un festival des ciné-clubs sont organisés chaque année ;

4. une fédération nationale des ciné-clubs est créée et est rendu opérationnelle ;
5. quatre séminaires de formation sur les thématiques variées tant techniques qu'administratives sont organisés chaque année à l'endroit des ciné-clubs ;
6. au moins un film respectant les normes internationales sur le patrimoine culturel matériel et immatériel local, est produit par ciné-club communautaire, en lien avec les maisons de productions, les mairies et le CNCIA ;
7. le financement pour l'opérationnalisation des ciné-clubs est mobilisé à partir des collectivités locales.

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Le secteur du cinéma et de l'image animée au Bénin comporte trois branches principales : la production, la distribution et la diffusion. Le secteur est menacé depuis les années 80 par la non rentabilité de l'exploitation des salles de cinéma, le développement de l'informel et l'essor du numérique mais aussi et surtout, par les problèmes de financement. Pour pallier la crise du cinéma, la dynamisation du secteur passe par l'opérationnalisation du plan d'action dont l'efficacité repose notamment sur la stabilité du cadre institutionnel et la création d'un fonds du cinéma. Le plan d'action vise à réensemencer le cinéma au Bénin et à valoriser le patrimoine identitaire et culturel du pays dans l'espace régional et à l'international. Il doit comprendre quatre axes stratégiques : (i) Renforcement du cadre institutionnel et de l'autonomie du secteur du cinéma et de l'image animée ; (ii) Réensemencement du cinéma et de l'image animée dans la conscience collective ; (iii) Valorisation du secteur du cinéma et de l'image animée du Bénin et (iv) Amélioration du mécanisme de mobilisation et de la gestion du financement du secteur du cinéma et de l'image animée. Le Ciné-club institutionnalisé au sein des communes, fonctionnel et dynamisé reste une opportunité de diffusion de la culture cinématographique à partir de la base.

Le ciné-club est un vrai outil de développement social et économique mis à la disposition des communes. Il pourra servir à la valorisation du patrimoine local, à entretenir un marché local de diffusion et de distribution des œuvres cinématographiques, de révéler le potentiel culturel et même culturel de chaque commune, de former et de valoriser un vivier d'acteurs cinéastes, de proposer un cadre d'enculturation aux acteurs cinéastes et d'entretenir les coopérations décentralisées.

En définitive, le septième art est une invention du monde libre capable d'offrir un meilleur visage à notre démocratie en construction, renforcer la qualité des œuvres d'art et booster l'économie béninoise. L'apport économique pourrait être manifeste pour les emplois

directs tant temporaires que définitifs créés par la plus valu qu'il apporterait sans doute dans le domaine du tourisme. Avec un cinéma qui vit, nos patrimoines socioculturels et historiques sont valorisés.

Dès lors s'impose à nous la nécessité d'avoir un cinéma qui nous ressemble, consommé en priorité par nous-mêmes, qui contribue à la sauvegarde et à la valorisation de notre patrimoine culturel et qui offre une bonne visibilité à notre pays à l'étranger en vue de promouvoir notre tourisme. Tout ceci n'est envisageable qu'avec un ensemencement du cinéma dans les communes et les établissements scolaires par le biais des ciné-clubs.

Cette stratégie pour réussir, requiert une forte sensibilisation non seulement des acteurs du cinéma mais aussi des chefs de collectivité à savoir les maires. Le principal objectif du ciné-club communal étant la valorisation du patrimoine de la communauté, les maires devront en assurer une grande partie du financement. Il n'est pas dit que le financement communal est exclusif des autres formes de financement. Les ciné-clubs même communaux conservent les attributs à eux conférés par la loi 1901 et par conséquent sont éligibles à toutes sortes de financement entrant dans le cadre de leurs activités. Afin de gérer au mieux celles officiellement programmées par les communes, un accord cadre tripartite devra être mis en place entre le CNCIA, les communes et les ciné-clubs locaux. Afin de mieux atteindre l'objectif de production de films identitaires, on devra veiller à la mise en place d'une trajectoire d'enculturation tenant compte des spécificités des communautés. Suite audites productions de films identitaires un programme de promotion et de diffusion locale et nationale devra être défini.

SOURCES ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. Source imprimée

- 1- Groupe Stigmat SARL, 2020, *Plan stratégique 2021-2025 secteur cinématographique et de l'image animée du Bénin : la relance*, rapport final, CNCIA, 2020, 61p.

II. Références bibliographiques

- 1- AMSELLE Jean-Loup, 2001, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 265 p.
- 2- BARLET Olivier, 1996, *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 352 p.
- 3- BRAHIMI Denise, 1997, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan, 128p.
- 4- CHEIKH HAMIDOU Kane, 2009, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, 207p.
- 5- DESCOLA, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 550p.
- 6- DICKASON Olive P., 1993, *Le mythe du sauvage*, Québec, Le Septentrion, 454 p.
- 7- DIDI-HUBERMAN Georges, 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 592 p.
- 8- ESQUENAZI Jean-Pierre, 2009, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris, Éd. Hermès-Lavoisier, 201 p.
- 9- FRANTZ Fanon, 1952, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, Collection : La condition humaine, 239p.
- 10- GARDIES André, 1989, *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace- miroir*, Paris, L'Harmattan, disponible sur www.andregardies.com
- 11- GLISSANT Edouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 160p.
- 12- Hamburger Käte, 1986, *Logique des genres littéraires*, Seuil, Collection: Poétique, 320p.
- 13- KESTELOOT Lylian, 1992, *Anthologie négro-africaine : histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris (Vanves) : EDICEF, 560 p.
- 14- LALLIER Christian, 2009, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Archives contemporaines, 250p.

III. Articles, Revues et Webographie

- 1- BARLET Olivier, 2001, "Les nouvelles stratégies des cinéastes africains", in [www.africultures. Com](http://www.africultures.com).
- 2- ESQUENAZI, J.-P, 2007, "Éléments de sociologie du film", in *Cinémas*, 17(2-3), 117–141. <https://doi.org/10.7202/016753ar>.
- 3- MBEMBE Achille, 2005, "Afropolitanisme", in [www. africultures. Com](http://www.africultures.com)
- 4- RICCI Daniela, 2011, "Subjectivités en mouvement et déplacements identitaires dans les cinémas africains contemporains" in *Cahier Louis-Lumière*, Noisy-le-Grand, ENS Louis-Lumière, pp.31-39.
- 5- SISSAKO Abderrahmane, 1998, "Pour l'amour du hasard, il faut partir", in *Ecrans d'Afrique*, n° 23.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	2
DEDICACE.....	3
REMERCIEMENTS	4
RESUME.....	5
SIGLES ET ACRONYMES	6
INTRODUCTION.....	7
I. PROBLEMATIQUE ET CLARIFICATION DES CONCEPTS.....	13
I.1. PROBLEMATIQUE.....	13
I.1.1. L’histoire de la cinématographie béninoise	18
I.1.2. Caractéristiques, défis et enjeux actuels de l’industrie cinématographique béninoise.....	23
I.1.3. Justification de la recherche.....	32
I.1.4. Intérêt de l’étude.	35
I.1.5. Question de recherche.....	35
I.1.6. Hypothèses de l’étude	36
I.1.7. Objectifs de l’étude.....	36
I.2. CLARIFICATIONS CONCEPTUELLES	37
I.2.1. Le Ciné-club.....	37
I.2.2. La stratégie.....	38
I.2.3. Le développement.....	39
I.2.4. L’industrie cinématographique	40
I.3. REVUE DOCUMENTAIRE	40
I.3.1. Le cinéma comme reflet de l’identité	40
I.3.2. La culture et la construction du cinéma identitaire.....	45
II. DEMARCHE METHODOLOGIQUE	48
II.1. NATURE DE L’ETUDE.....	49
II.2. OUTILS DE COLLECTE ET D’ANALYSE DES DONNEES	49
II.2.1. L’observation.....	49
II.2.2. Le guide d’entretien.....	49

II.2.3. La recherche documentaire.....	50
II.3. POPULATION D'ENQUETE	50
II.3.1. Méthode de ciblage de la population d'enquête	50
II.3.2. Les variables et critères de constitution de la population d'enquête.....	50
II.4. LA COLLECTE DES DONNEES.....	51
II.5 DIFFICULTES RENCONTREES.....	51
III. PRESENTATION ET ANALYSE DES RESULTATS	53
III.1. PRESENTATION DES RESULTATS.....	53
III.1.1 profil des enquêtés.....	53
III.1.2 connaissance et pratique du cinéma	53
III.1.3 difficultés du secteur cinématographique.....	54
III.1.4 connaissance et pratique du ciné-club.....	54
III.1.5 connaissance du CNCIA	54
III.1.6 difficultés liées à la pratique du ciné-club.....	54
III.2. ANALYSE DES RESULTATS.	55
III.2.1. Connaissance et pratique du ciné-club en République du Bénin.....	55
III.3. DIFFICULTES LIEES A LA MISE EN ŒUVRE DE LA STRATEGIE DU CINE-CLUB..	60
CONCLUSION ET PERSPECTIVES.....	62
BIBLIOGRAPHIE	64