En attendant Godot?

par C.K. Maïga.

Le cinéma africain est gravement malade. Malade de la distribution qui continue de l'enfermer dans un ghetto culturel pervers malgré les incontestables succès des dix dernières années. Aujourd'hui, Sembène Ousmane, Souleymane Cissé, Férid Boughedir, Idrissa Ouédraogo, Cheick Omar Cissoko, Gaston Kaboré, Haïlé Gerima, etc. ne sont plus confinés à la buanderie de prestigieux festivals comme Cannes, Berlin, Venise, etc. (selon l'expression de Sembène Ousmane !). Pas plus que leurs films ne sont véritablement distribués du Maghreb à l'Afrique Australe.

Pourtant, il ne viendra à aucun esprit de contester l'important pas qualitatif (tant esthétique que formel ou thématique) qu'a fait la cinématographie continentale depuis La Noire de ... de Sembène Ousmane. Yeelen a été un franc succès en Europe, en Asie (Japon) et dans bon nombre de capitales africaines. Idrissa Ouédraogo a été célébré à Cannes et à Berlin. Férid Boughedir a crevé les box-offices au Maghreb et en Europe. Bal Poussière de Henri Duparc a démontré que le film africain pouvait devenir un succès commercial. Mais sur le continent proprement dit, hormis les festivals de Carthage et de Ouagadougou, les cinéphiles africains attendent toujours de découvrir les films africains. Etrange paradoxe qui s'explique par un certain nombre d'insuffisances (cf. articles). On retiendra cependant que depuis la disparition (précoce ?) du CIDC (Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique), aucune tentative d'envergure n'a été mise en place pour distribuer le film africain en Afrique. Pourquoi ?

La loi de la jungle (inexistence de billeteries organisées, monopole de majors tels que CFAA dans l'approvisionnement des salles, prédominances des productions étrangères...) continue à prévaloir.

Face à ce sombre tableau, beaucoup de cinéastes ont prit le chemin de nombreux petits festivals en Europe et en Amérique qui offrent rarement des perspectives commerciales.

Lentement mais sûrement, le cinéma africain sublime l'impératif commercial (à défaut de perspectives réelles en la matière) au risque de se confier à une carrière ... festivalière sans véritables retombées ! Combien de temps cette situation va-t-elle encore durer ? Jusqu'à quand pourra-t-on continuer à financer des films sans stratégies conséquentes d'amortissements ? Quelles stratégies mettre en place pour donner véritablement une chance au cinéma continental qui dispose de sérieux atouts ? (cf. E.A. n° 3). Ce dossier entend apporter quelques réponses à ces questions fondamentales.

Le film africain étranger sur son propre territoire

par Emmanuel Sama

sommario FR sommario FR

sommario FR sommario FR

sommario FR sommario FR

sommario FR sommario FR

Les cinéastes africains restent désespérément confrontés à des problèmes sur le plan de la production et de la distribution. Les conditions de production sont souvent si dérisoires que les acrobaties qu'ils mettent en oeuvre pour boucler un tournage mériteraient bien des médailles. Mais que vaut en définitive le produit fini, s'il ne bénéficie pas d'un circuit d'écoulement ? Le film africain est étranger sur son propre territoire: il y fait une timide entrée comme le ferait exactement un étranger chez autrui. Au poids du passé colonial est venu s'ajouter l'inconscience des Etats vis-à-vis de la culture et du cinéma en particulier.

Tahar Cheriaa écrivait en 1966 (Ecrans d'abondance ou cinéma de libération) "Qui tient la distribution, tient le cinéma". Quelques pays du continent africain ont tenté de la tenir mais le constat général est que nous sommes à mille lieues de la maîtriser. L'importation, la distribution sont toujours sous l'autorité des maîtres d'hier qui régentent "les cours du soir" qu'ils nous dictent pratiquement depuis l'invention du cinématographe par les frères Lumière en 1895

C'est la même année que la ville d'Alger ovationne *L'arroseur arrosé*, qui sera projeté en 1987 au Palais Royal de Fez au Maroc. Les exploitants ambulants venaient de prendre pied sur le continent et très vite dans ce pays s'implanta la Compagnie Marocaine du Cinéma Commercial (COMACICO).

Dakar, la capital de l'Afrique occidentale française (A.O.F.), accueille *L'arroseur arrosé* en 1900. Vingt six ans plus tard, la COMACICO s'y établit. Et depuis lors, l'Afrique est arrosée et se trouve aujourd'hui submergée sous le flot des films venus d'ailleurs.

Des Zones de Chasse-gardée

La balkanisation de l'Afrique a ses répercussions dans tous les domaines. Ainsi au niveau du cinéma, depuis l'époque coloniale chacun est resté maître dans son aire de domination. Jusqu'aux années 1960 où les "majors" américains ont pris d'assaut le continent. Nous traiterons beaucoup plus du cas des pays francophones en raison de la relative "avance" qu'ils ont sur les anglophones, tant sur le plan de la production que de la distribution en relation avec les politiques de leurs colonisateurs respectifs. Les Britaniques n'ont pas accordé grande importance au cinéma, les documentaires didactiques mis à part. L'exemple le plus significatif est celui du géant nigérien avec ses 100 millions d'habitants (voir Ecrans d'Afrique n°2, 3e trimestre 1992). Il est néanmoins bon de savoir comme l'a souligné Manthia Diawara dans "African Cinema, Politics and Culture 1992", qu'aujourd'hui la distribution des films au Nigéria reste entre les mains de sociétés étrangères (des Etats Unis et du Liban) qui font la loi dans le domaine du cinéma. Etant donné que les distributeurs ont des avantages économiques dans des films américains, anglais et indiens, leur politique a été de décourager toute tentative de production nationale.

Dans le cas particulier de l'Afrique occidentale française, les deux principales Compagnies d'importation et de distribution étaient la COMACICO et la SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine). En fait, elles étaient les "figurations" de deux sociétés basées à Monaco: l'Importex et la COGECI (Compagnie Générale Cinématographique) dans le but de mieux contourner le fisc français. L'Importex fournissait la COMACICO et la SECMA l'était par la COGECI . Pierre Pommier dans "Cinéma et Développement"

(1974) révélait que la COMACICO et la SECMA, détentrices du double monopole de la distribution et de l'exploitation rapatriaient chaque année à MONACO environ 40 à 50% de leur chiffre d'affaire: "Il s'agit là en effet de détournement de revenus". En 1960, la COMACICO régnait sur 85 salles et la SECMA sur 65 autres dans les 14 pays francophones de l'Afrique occidentale et équatoriale. Jusqu'à ce jour une évaluation exhaustive du pillage systématique auquel elles se sont livrées ne peut être faite. Ce sont des centaines de milliards de francs qui ont été soutirés du continent sans contrepartie consistante. Des broutilles étaient servies aux gérants qui jetaient des miettes aux salariés et dans le payement de petites taxes locales. Par exemple au Burkina Faso, en 1969, un an avant la nationalisation, les recettes déclarées par ces deux sociétés étaient de 70 millions de francs CFA. La taxe forfaitaire ne rapportait que 10 millions de francs au pays soit 14,50% de ces recettes tandis qu'elles s'octroyaient les 85,50% restant soit environ 60 millions de francs. Et nous sommes loin des vrais chiffres car la billeterie dans tous les pays était de leur ressort. On peut parler d'une véritable spoliation jusqu'au réveil de certains Etats qui ont osé nationaliser les salles de cinéma et placer l'importation et la distribution sous la direction de sociétés nationales.

En Guinée, la nationalisation s'est opérée de facto avec son téméraire accès à l'indépendance en1958, en Algérie en 1969, au Burkina Faso en 1970, au Mali en 1971, au Sénégal et au Bénin en 1974 ; au Zaïre, en 1973 les salles ont été étatisées et retrocédées au privé. La révolution malgache a emboîté le pas en 1975. La Tunisie avait également tenté l'expérience, la première. Mais dès ces premières velléités de nationalisation affichées, COMACICO-SECMA d'une part, les "majors" américains regroupés au sein de la Motion Pictures Export Association of America (MPEAA) de l'autre, par l'intermédiaire de ses filiales AFRAM et AMPEC ont repondu par le boycott. La MPEAA dominait largement le Maghreb. En Algérie ,l'Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (ONCIC) créé en 1967 et qui s'est vu en 1969 confier le monopole de la produc-

tion et de la distribution, a fini par signer en 1974 des accords avec la MPEAA. Au sud du Sahara, dans le premier pays rebelle, au Burkina Faso (Ex. Haute Volta), la Société Nationale de Cinéma (SONAVOCI aujourd'hui SONACIB) "a été contrainte selon son directeur général de l'époque, après de vaines recherches de sources d'approvisionnement, de passer un contrat de programmation exclusive de ses salles avec COMACICO-SECMA ; mais ce contrat de "location-film" s'est sensiblement assoupli. Rien ne fait plus obligation d'accorder la priorité à telle ou telle production dans la mesure où elle respecte les conditions de redevances de location du contrat".

A côté du cas burkinabè, dans la Côte d'Ivoire voisine la situation était toute autre. Victor Bachy rapporte (In "Rapport de mission en Côte d'Ivoire", 1970 inédit) que la distribution toute entière et les deux tiers de l'exploitation cinématographique commerciale sont aux mains des deux sociétés qui sont la SECMA et la COMACICO. Autrement dit , sur la soixantaine de salles que comptait le pays, (une vingtaine aux moins d'exploitants indépendants), étaient entièrement liées pour la programmation aux deux distributeurs exclusifs qui leur imposaient des contrats forfaitaires sans qu'aucun choix réel ne leur soit laissé. La seule "liberté" des exploitants était de redemander en deuxième projection les films à succès.

Jusqu'en 1969, la COMACICO et la SECMA pratiquaient la location au forfait dans les salles ordinaires et au pourcentage dans les salles de "première vision" fréquentées par l'élite africaine et par les expatriés. A partir de 1970, sous la poussée des "majors" américains la location au pourcentage va se généraliser pour aboutir à une "large américanisation" des écrans.

L'éclatement des marchés

Les dirigeants de la MPEAA avaient déclaré depuis 1961 que c'était "le moment de frapper un grand coup dans cette Afrique qui commence à émerger. Une invasion concertée du continent est à l'ordre du jour" ("Variety " du 17 mai 1961). Après l'Afrique

du nord et les colonies anglaises, l'Afrique francophone est, dix ans après, dans leur collimateur. La West Africa export Co Inc est créée en 1969, elle s'implante en 1970 à Dakar sous l'appelation d'AFRAM Inc, à l'image de l'AMPECA (l'American Motion Pictures Export Company of Africa) créée en 1961 pour les pays anglophones. Le bureau de Dakar deviendra véritablement opérationnel en janvier 1972. L'introduction de la location au pourcentage, diminuera considérablement la marge bénéficiaire de COMACICO et SECMA (qui s'approvisionnaient pour une part importante auprès des fournisseurs américains) et finira par briser leur monopole. L'AFRAM peut désormais traiter directement avec les exploitants. Le nouveau système obligeait les deux sociétés à verser un minimum garanti avant toute fourniture de films et un reversement de 40 à 50% des recettes nettes.

Les conséquences de ce remodèlement du système ne se font pas attendre. COMACICO et SECMA cèdent, fin 1972, leurs parts en distributeurs au groupe français UGC (Union Générale Cinématographique). Tirant leçon des nationalisations et devant la rude poussée des Américains, l'UGC, par stratégie, désire s'associer aux sociétés nationales pour donner naissance à une Société de Participation Cinématographique Africaine (SOPACIA) sauvegardant ainsi ses intérêts par rapport aux circuits rachetés. Le Sénégal, double tête de pont pour les Français et les Américains et locomotive du cinéma africain à cette époque refuse de céder les salles que COMACICO et SECMA avaient retrocedées à l'UGC. La SIDEC (Société d'Importation de Distribution et d'Exploitation Cinématographique) est créée le 1er janvier 1974, avec un capital de "750 millions d'apports partiels d'actifs en provenance des ex COMACICO et SECMA, comptant deux partenaires. L'Etat sénégalais a 80% et la SOPACI a 20%".

Malgré tout, avec ses 20% théoriques l'UGC (SOPACIA) continuait de détenir le monopole de la distribution au Sénégal. C'est dire qu'un pays tout seul, du fait de l'exiguïté des territoires et du squelletisme du parc en salles, est incapable de rentabiliser les copies et de faire face à ces géants. La SOPACIA (UGC) disposait en Afrique Occidentale

d'un réseau de 110 salles, de 130 clients privés indépendants et couvrait 75% du marché ; l'AFRAM en était à 22%, les autres distributeurs se partageant le reste du gâteau.

Face aux appels incessants des cinéastes africains pour une prise en mains des structures de cinéma, les Etats de l'Organisation Commune Africaine et Malgache (OCAM) mettent en place, en 1979 à Ouagadougou, un Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique (CIDC). Dans la logique de ses concepteurs le CIDC devait fonctionner comme un " marché commun", une coopérative d'achat regroupant une quinzaine de pays et qui par son effet d'entraînement serait en mesure d'aider la production des films à travers une structure qui lui fut jumelée, le CIPROFILMS (Consortium Interafricain de Production de Films).

Ce fut un pas vers ce que les cinéastes africains appelaient "la décolonisation de nos écrans". Malheureusement le CIDC s'est avéré un feu de paille.

En effet face à la détermination des Etats, l'UGC, en 1980, retrocède ses salles et son portefeuille de films au CIDC tout en restant membre du bureau d'achat établi à Paris. Par un subtil jeu juridique, l'UGC est restée gérante de ce bureau, point névralgique de tout le système. En 1980, le capital du CIDC était de 70 millions de francs CFA, l'UGC avait cédé son fonds de commerce pour 550 millions sous forme de crédits fournisseurs.

En 1984, Monsieur Inoussa Ousséni, premier directeur général du CIDC s'alarmait : "Nous avons pris ces engagements parce que les Etats s'étaient engagés à contracter un emprunt de 600 millions. Or depuis rien n'a été fait et nous ne payons pas (l'approvionnement NDLR). Nous leur devons 405 millions (à la date du 31 décembre 1983). Aujourd'hui, l'essentiel de notre capital est constitué de dettes pour 50%". L'africanisation de CIDC-France n'a jamais pu s'effectuer dans cet imbroglio juridico-financier à forte odeur de malversations diverses. Le CIDC a connu une fin dramatique sur fond de procès, de salaires et d'indemnités impayés avec en primes des dissonances entre Etats.

Le CIDC a existé néanmoins l'espace d'un instant et son expérience peut éclairer d'autres approches

dans les efforts de regroupements qui seuls peuvent sauver le cinéma africain de l'asphixie totale.

Un Panorama de désolation

On a beau scruter à la loupe le panorama de la distribution du film africain en Afrique, on ne trouve pas l'existence de structures capables à l'heure actuelle de faire front à l'envahisseur. C'est un tableau de désolation. Nombreux sont les pays qui n'ont jamais eu de sociétés nationales de cinéma, soit de production ou d'exploitation, et encore moins de distribution. Ceux qui en ont possédé dans la sous région Ouest africaine ou au Maghreb les ont vues mettre la clé sous le paillasson quand ces sociétés n'ont pas subi de profondes mutations.
En Afrique anglophone, le chacun pour soi a toujours été de mise et comme dans bon nombre de pays il n'existe pas de structures nationales, les cinéastes sont leur propre distributeur. Quelques self-made-men ont pu s'élever au dessus de la mêlée dans leur propre pays et même porter très loin leurs films dans les pays anglophones de l'Afrique de l'Est et Australe. Au Ghana par exemple , Kwan Ansah avec "Love brewed in the african pot" et "Heritage...Africa"; au Nigéria, on peut citer Ola Balogun et Adeyenu Afolayan.
La Nigerian Film Distribution Company n'existe que théoriquement, les Indiens et les Libanais contrôlent les salles de cinéma. Dans les Etats anglophones de l'Afrique de l'Est et Australe la situation est nettement plus dramatique.
Les Etats-Unis et l'Afrique du Sud dictent leur loi. Dans le remarquable dossier sur le cinéma au Zimbabwé paru dans "Ecrans d'Afrique" n°3 on apprend que "la grande majorité des films projetés sur les écrans de cinéma du Zimbabwé est distribuée par des multinationales basées en Afrique du Sud." Dans cette partie du continent la plupart des films viennent des Etats-Unis. Faut-il rappeler le cas de la Namibie et de l'Ethiopie ? Tout reste à organiser sur le plan de la production et de la distribution. En Namibie on ne compte que sept salles de cinéma (chiffre de 1992).
L'Afrique francophone au sud du Sahara, malgré

ses tentatives, est loin d'être sortie de l'auberge. Au Mali, un Office de la Cinématographie Nationale (OCINAM) avait été créé mais s'est eteint depuis belle lurette. Cette structure est en voie de restructuration avec beaucoup de difficultés. Pour le cinéaste Cheick Oumar Cissoko, le nouveau directeur du Centre National de Production Cinématographique du Mali (CNPC) "Le bond qualitatif dont on est en droit de s'attendre pour le cinéma africain tarde à venir... On ne peut pas parler de cinéma sans parler de salles et d'extension de toutes les structures cinématographiques".

L'Office Béninois du Cinéma (OBECI) né de la nationalisation de 1974 n'existe plus. De même en Côte d'Ivoire, la Société Ivoirienne de Cinéma (SIC) qui a vu le jour en 1962, sous forme de société anonyme à caractère commercial a expiré en 1975. Au Niger, la SONIDEC (Société Nigérienne d'Exploitation et de Distribution Cinématographique) fut une création de Inoussa Ousséni, ancien Directeur Général du CIDC-CIPROFILMS, associé à des privés dans le but de servir d'agence du consortium. La disparition du CIDC a précipité celle de la SONIDEC. Un peu plus loin du Sahel, au Cameroun, le Fonds de Développement de l'Industrie Cinématographique (FODIC) créé en 1980 avait suscité beaucoup d'espoirs. Forgé à coup de milliards, il s'est enchevêtré dans les lianes inextricables d'intrigues politico-financières jusqu'à son asphyxie.

En Afrique du Nord, le Maroc a de tout temps pratiqué l'ouverture de son marché (rappelons que la CAMACICO s'y est implantée depuis 1900).

En Tunisie et en Algérie, la SATPEC et l'ONCIC ont été transformées en structures privées.

Au Maghreb, on a plutôt affaire à des mutations dictées par l'universalisation du libéralisme économique que le monde entier est en train de vivre. Les Etats se désengagent mais mettent en place des formes d'aide.Si les Africains se débattent dans un monde devenu encore plus dur pour eux du fait de la généralisation de la libre concurrence, les Compagnies occidentales continuent, malgré leurs métamorphoses et la lutte impitoyable qu'elles se livrent, à occuper nos écrans. Des distributeurs privés, en fait des sous-traitants, notamment les

Syro-Libanais sont apparus çà et là. De nouvelles transnationales sont nées dans ce méli-mélo. SOCOFILM, par exemple, qui avait son siège à Genève et qui fournissait l'Afrique Occidentale française, a été revendue à la Compagie Franco-Africaine de l'Audiovisuel (CFAA) en 1989. Cette Compagnie a pris la relève des anciens circuits COMACICO-SECMA. CFAA est en fait un grand holding constitué de banques comme le Crédit Lyonnais, la Caisse Populaire entre autres. Une réelle puissance financière. Elle contrôle la chasse gardée française. Pour illustrer sa stratégie d'implantation, reprenons le découpage colonial de COMACICO-SECMA.

Au Sénégal, tête de pont du secteur Ouest couvrant les Etats sous l'Autorité de la vallée du fleuve Sénégal, CFAA est actionnaire d'une nouvelle société nationale créée le 1er Août 1991, la SIMPEC (Société d'Importation, de Promotion et d'Exploitation Cinématographique), la SIDEC y détient 8% du capital, les Français 30%, les nationaux 62%. N'y a t-il pas de quoi s'inquiéter au regard de l'expérience de l'UAC qui avec 5% du capital de la SIDEC avait "gardé la haute main sur la programmation donc maintenu largement son influence idéologique" ? Tout comme avant elle l'UGC avec 20% "obtint un droit de regard sur toutes les actions de la société, mieux, un droit de véto sur la marche même de la société."

Aujourd'hui, la part réservée aux étrangers dans la SIMPEC dit-on " ne représente que 30% du capital". Bien qu'ayant signé une "convention normale" et pas de contrat d'exclusivité avec CFAA, le directeur de la SIMPEC reconnaît qu'il y a peut-être une clause implicite de première préférence à prix égal.

Au niveau du secteur Est, englobant les pays de l'Afrique Centrale, aucun Etat ne s'est préoccupé d'asseoir une véritable politique cinématographique. Au Cameroun, le FODIC n'a jamais réellement fonctionné.

Au Gabon, sur une moyenne par exemple de 350 films projetés dans les 14 salles du pays dont 3 à Libreville la capitale, 65% sont américains, 25% français et 10% de divers autres pays. L'un des doyens du cinéma gabonais, Charles Mensah affirme que "la distribution aujourd'hui dans sa quasi

totalité est assurée par la société CFAA qui joue le rôle de programmateur. Et bien entendu faute de législation, l'Etat n'a aucun rôle, aucun contrôle de la distribution et de l'exploitation".
Enfin, dans le secteur centre avec Abidjan (Côte d'Ivoire) pour épicentre, la situation n'a pas changé. CFAA a phagocyté CODIFILM, la principale pourvoyeuse de cette sous-région destabilisant le marché de l'approvisionnement. Ne parlons pas de sous distributeurs comme les films Jader ou Mallouh ! La Compagnie française fournit aux différents pays environ 52 films par mois pour une redevance mensuelle d'environ 7 millions de francs CFA. Ces films arrivent en circuit groupé. L'exploitation est d'environ 3 semaines dans chacun des pays du pool (Côte d'Ivoire, Burkina Faso, Niger, Togo, Bénin). Le directeur général de la SONACIB, Monsieur François Vokouma constate qu'avec CFAA "toute la distribution a changé de formule... et depuis que le marché a été destabilisé, acheter des films c'est vraiment augmenter les charges de la société. Nous achetons cinq gros films par mois.Et bien depuis le début de cette année (1992) nous n'en achetons plus. Il faut passer à la location. 750 à 800 films extra-africains passent chaque année sur les écrans burkinabé, c'est dire toutes les difficultés financières que la société rencontre. Elle reste aujourd'hui seule dans la sous-région à continuer la triple programmation (18h30 ; 20h30; 22h30) mais pour combien de temps encore ?

Quelle place pour le film africain sur les écrans d'Afrique?

Après un tel tableau où l'absence de structures est criarde, il est tout à fait logique que le film africain soit une denrée rare pour les consommateurs d'images du continent. Cela est une évidence que les écrans du continent sont pollués surtout de navets abrutissants et aliénants du genre films karaté, théâ-

tre filmé hindou, westerns vieillots, films de guerre et d'intoxication idéologique où les "Rambo" et consorts figurent en bonne place ; en somme, des films de sexe, de violence et de manipulation idéologique. Très peu de grands films de bonne facture sont donnés à voir au commun des spectateurs africains, si ce n'est à une certaine élite dans des salles d'exclusivité, et encore dans ce cas, "l'événement" se situe longtemps après leur sortie.

Serge Galanky, un ancien haut cadre du CIDC et directeur de la société Béninoise d'Exploitation des Loisirs et Commerce (BELCO) parlant de la place du film africain au Bénin avoue : "Nous n'avons pas la possibilité de programmer des films africains... C'est surtout des films nigérians que nous projetons pour une raison de communauté de langue. Nous avons un film nigérian par mois (dérisoire ! NDLR). En ce qui concerne le cinéma africain francophone, il est difficile d'avoir des copies."

Au Niger, la situation n'est guère meilleure. Ici, aux difficultés d'approvisionnement et d'appartenance linguistique évoquées par Monsieur Galanky s'ajoute le problème de rentabilité, une question bien brûlante que l'on tente souvent de camoufler. Monsieur Mounkaïla Hassane de Anashua distribution est clair: "A l'heure actuelle, il n'est pas très malin de projeter un film africain. C'est la perte totale. Ce n'est pas seulement les films africains, c'est tous les films mais le pire c'est les films africains". La problématique du film africain face à son public se trouve ainsi soulevé. Les publics africains ayant subi pendant plus d'un siècle "l'inoculation" de produits étrangers, rejetent-ils ceux de leurs cinéastes ? Nous pensons que non ! La qualité des productions y est certainement pour beaucoup car partout en Afrique, le film africain est bien accueilli par son public qui se montre de plus en plus exigeant car plus avisé. Sur ce point, le cinéaste ivoirien Gnoan Bala est catégorique : "Le cinéma africain doit évoluer dans la maîtrise technique... le "mégotage" doit cesser. Si on n'a pas de moyens pour faire un film, on ne le fait pas. Mais si on propose un produit, il faut qu'il soit bien fait... Il ne faut pas enfermer les gens dans une salle obscure et les assomer d'images indigestes".

Deux autres gros problèmes intimement liés se

posent au film africain. La vétusté ou la faiblesse du parc en salles et le volume peu important en films, conséquence des difficultés de production. Aucun pays africain aujourd'hui, laissé à lui-même, ne peut couvrir son propre marché. Il ne faut pas se faire d'illusions (à part peut-être l'Egypte où nécessairement se posera le problème de goût du public) comme le souligne, Monsieur François Vokouma de la SONACIB qui passe pour être la société de distribution et d'exploitation la plus en pointe en matière de films africains : "Au Burkina Faso , des efforts sont en permanence faits pour encourager la consommation des films. Mais il faut aussi se rendre à l'évidence: il n'y a pas suffisamment de films africains pour subvenir aux besoins du public. Le Burkina consomme plus de 700 films par an alors qu'il n'y a pas plus de 50 films disponibles. Les films africains qui ont une certaine audience ont été achetés par la SONACIB mais ils sont tellement passés sur les écrans qu'il y a comme un ras-le-bol". La distribution et l'exploitation doivent nécessairement être capables de générer de nouvelles ressources pour la production. La défection d'un maillon bloque tout le système "car l'argent qui peut être reinvesti dans le cinéma ne peut-être que celui du spectateur" affirme Monsieur Gaston Kaboré.

La cinématographie du Burkina Faso et sa société nationale de distribution et d'exploitation cinématographique (SONACIB) offrent un exemple à parfaire.

Née de la nationalisation de 1970 la SONACIB a démarré avec un capital initial de 20 millions dont 52% appartiennent à l'Etat, 29,65 à ses démembrements et 17,83 à des privés dont des cinéastes. Société d'économie mixte, la SONACIB est donc largement dominée par l'Etat et fait du cinéma un domaine de souveraineté nationale somme toute relative. Le fonds de promotion et d'extention de l'activité cinématographique qui a vu le jour simultanément avec sa création est alimenté grâce au prélèvement de 15% de ses recettes annuelles brutes. Ces dernières années, la société a fait un effort pour aller vers les cinéastes. Les responsables de la société affirme qu'il n'y a pas un seul cinéaste burkinabé qui n'ait vu son film acheté par la société. La direction de la Production Cinématographique

(DIPROCI) bénéficie d'une copie lorsque la SONACIB achète un film coproduit par l'Etat.
Sur le plan des recettes, lorsqu'un film burkinabé entre dans son circuit, 40% lui reviennent, les 60% autres constituent la part du producteur. Dans le cas des productions africaines, c'est l'inverse. La SONACIB procède également à l'achat des copies. Son portefeuille de films africains est formé d'une cinquantaine d'oeuvres dont tous les films primés "Etalon de Yennenga" au FESPACO. Pour certains films, la société a pratiqué des avances sur recettes.
Sur le plan interafricain le Burkina Faso a détaxé le film africain et la SONACIB a posé quelques actes significatifs. Déjà du temps du CIDC, elle avait choisi de s'approvisionner uniquement auprès de cet organisme. Cette structure serait peut-être aujourd'hui encore en vie si les treize autres pays associés avaient suivi cette voie. Les initiatives ont été prises par la SONACIB pour la distribution de certains films burkinabé à l'extérieur. Dans la sous-région, à part la SIDEC au Sénégal à une certaine époque, il n'existe aucune société qui ait pris de tels risques car le contrôle de la billetterie et la fr iabilité des partenaires posent des difficultés majeures, de même que le coût élevé de telles opérations (transport, hôtellerie et autres frais).
Malgré tout (comme cela a été souligné plus haut) la SONACIB fait face à l'heure actuelle à d'énormes difficultés financières qu'il faut qu'elle surmonte pour préserver cet outil important du développement cinématographique national au Burkina Faso.

Le Sursaut Nécessaire

Un peu partout sur le continent les cinéastes savent qu'il est urgent d'agir , de bousculer les pouvoirs publics souvent démissionnaires et les opérateurs économiques (y compris les banques qui préfèrent investir dans le commerce de la cola ou des pâtes alimentaires). Avec les privatisations qui se généralisent du nord au sud, il est temps que les Etats et le privé comprennent que la culture n'est pas "improductive" et que des industries culturelles seul le cinéma peut rapporter 100% de bénéfices le temps d'une vie humaine, en plus des portes qu'il ouvre à

d'autres produits. Un représentant des majors américains disait en 1971 : "l'industrie du cinéma a pu vendre l'Amérique au monde entier".
Nous assistons à une lente mais encourageante redéfinition du paysage audiovisuel. En Afrique du nord, la Tunisie est déjà très avancée et depuis cinq ans des films sublimes par leur qualité comme *Halfaouine, L'homme des cendres* rencontrent un énorme succès auprès du public tunisien et d'ailleurs.
En Afrique Sud Saharienne, des structures renaissent là où elles avaient périée. Au Sénégal, la SIMPEC avec son directeur général, Monsieur Boubacar Hane, est déterminée à promouvoir le 7e art dans la rigueur de la qualité. "Nous nous battons pour vendre leurs films (les cinéastes) dans les conditions qui, bien sûr, seront les meilleures pour nous, car nous sommes une société commerciale soucieuse de rentabilité".
En Côte d'Ivoire, le Fonds Ivoirien d'Aide à la Création (FIAC) a été mis en place, reste à créer un centre de la cinématographie. La compagnie Ivoirienne du Cinéma et de l'Audiovisuel (CIVCA) en cours d'étude pour asseoir entre autre un système de billetterie dans un pays où foisonnent les exploitants privés. Au Mali un code du cinéma synthétisant ceux du Burkina Faso (1991) et de la France attend d'être adopté par l'Assemblée Nationale.
Pour l'instant à titre individuel ou regroupés en collectifs comme "Kora Films" (Nyamaton, Ta Dona...), les cinéastes se battent les films sous le bras et l'on s'achemine vers une privatisation prochaine des salles.
Au Gabon, suite à la première semaine du cinéma gabonais (7-12 septembre1990 à Libreville) à l'occasion de la mise en place du Conseil National de la Communication, les producteurs et techniciens de l'audiovisuel se sont constitués en collectif.
L'onde de choc du sursaut des cinéastes africains se ressent jusqu'au Zimbabwé (indépendant seulement depuis 1980) dont le premier long métrage "Jit" de Michael Raeburn fut réalisé... en 1990 !
L'Association pour le cinéma et la vidéo du Zimbabwé (ZFVA), née en 1982, est "préoccupée par l'absence totale de films et de productions télévisées africaines... et s'efforce de rendre son cinéma

à l'Afrique".
Un ensemble de mesures indispensables à l'épanouissement de la production, de la distribution et de l'exploitation sont à mettre en place de façon urgente et notamment une réduction substantielle des taxes à la production qui doit bénéficier de différentes formes d'aide. Sans production, il est inutile de parler de distribution, de quota de films nationaux et africains à passer obligatoirement sur les écrans (petits et grands).
La distribution du film africain doit bénéficier de la détaxe ou de ristournes. Dans certains pays comme le Niger, les taxes et les impôts sont excessifs tandis qu'en Tunisie une ristourne qui équivaut à 3% de la recette brute est accordée aux exploitants programmant des films tunisiens ; la taxe sur la valeur ajoutée (TVA) en matière de production et de distribution a été supprimée dans ce pays. Le matériel de production et la matière première sont exonérés.
Avec l'existence de structures adéquates, le système de pré-vente, d'avance sur recettes doit être généralisé ainsi que la maîtrise de la billetterie nationale.
Une politique d'extension des salles et d'implication de la télévision dans les production élargiront le marché potentiel que representent les 850 millions d'âmes du continent africain. Aujourd'hui, il faut penser à la fois cinéma et télévision. L'expérience a montré que la télévision, petite soeur et concurrente du cinéma, est aujourd'hui son partenaire naturel et sa porte de sortie en raison de la baisse de fréquentation des salles , de la menace des images venues du ciel et de l'explosion de la vidéo qui reste néanmoins une alternative (cf le Niger et le Ghana).
Enfin, seul le regroupement des pays africains (selon les communautés linguistiques dans un premier temps) en centrales d'achat et de distribution à l'image du défunt CIDC-CIPROFILMS permettrait d'organiser et de viabiliser la distribution.
Le Ve Congrès de la FEPACI en février dernier a décidé de mettre en place un secrétariat exécutif chargé de la distribution et de la production coordonné par le producteur tunisien Ahmed Attia.
Est -ce là le début d'une prise à bras le corps de cet épineux dossier ? L'urgence de la situation ne laisse guère d'autre alternative.

DOSSIER

75

Cinéma et économie exploitation et distribution au Mali

par Bemba Kabiné DIABATÉ

Les remous de la privation

L'exploitation cinématographique se trouve à un carrefour fort embouteillé aujourd'hui au Mali. Les salle de l'ex-Office Cinématographique National (OCINAM), société d'Etat qui constitue l'essentiel de l'infrastructure du pays dans ce domaine, ont été adjugées après appel d'offres, à Souleymane Cissé, réalisateur, pour deux tiers et à Paul Diabaté, exploitant malien de salles, pour un tiers.
Tout ne semble pas réglé pour autant . M. Diabaté dans une correspondance au Ministère des Finances chargé de la liquidation des dites salles, a déclaré qu'il n'est pas acquéreur du lot qui lui a été attribué et pour lequel il n'a pas soumissionné. Et des cinéastes réalisateurs et exploitants réunis au sein d'un Groupement d'Intérêt Economique (GIE cinéma 2000) tiennent réunions sur réunions pour coordonner leurs actions en vue de s'opposer par tous les moyens légaux à ce qu'ils considèrent comme de l'aventurisme et une injustice flagrante.
Depuis des années, un désordre complet règne dans ce secteur du cinéma où le désengagement de l'Etat, effectué de façon anarchique, n'a pas entraîné la dynamisation attendue du privé. L'Etat était ici essentiellement représenté par l'OCINAM. La mauvaise gestion a fini par mettre la société à genou. La privatisation, jugée comme une bouée de sauvetage de ce qui pouvait l'être, s'avère un désastre. Les autorités du régime de Moussa Traoré avaient cédé ce bien de l'Etat, considéré comme un acquis du peuple, dans des conditions frisant la braderie. Le bénéficiaire était un certain Cheick Sissoko dont les attaches avec la famille présiden-

Cinema and the economy operation and distribution in Mali

by Bemba Kabiné DIABATÉ

The disruption of privatisation

Cinemas and films are at a very busy crossroads today in Mali. The cinemas of the former Office Cinématographique National (OCINAM), the State-owned company that makes up the bulk of the country's infrastructures in this field were awarded after a call for bids to the director Souleymane Cissé and to Paul Diabaté, a Mali cinema owner, in the respective proportions of two-thirds and one-third. However, things don't seem to be settled. Mr. Diabaté, in a letter to the Ministry of Finance, responsible for the liquidation of these cinemas, stated that he is not the purchaser of the cinemas awarded to him and for which he did not put in a bid. And filmmakers and cinema owners belonging to a Group of Economic Interest (GIE Cinéma 2000) are holding one meeting after the other to coordinate their actions in view of opposing by all legal means whet they consider to be adventurism and flagrant injustice.
For years, complete disorder has reigned in this sector of the cinema where the State's withdrawal, done in an anarchical fashion, did not lead to the expected dynamic activity of the private sector. The State here was represented essentially by OCINAM and its bad management ended up by bringing the company to its knees. Privatisation, seen as a life-buoy, turned out to be a disaster. The authorities of the régime of Moussa Traoré had sold this State sector considered an asset of the people in conditions bordering on a jumble sale. The beneficiary was a certain Cheick Sissoko whose connections with the then presidential family were of a decisive

tielle d'alors furent déterminantes. La seule innovation qu'il apporta fut de rebaptiser la société en Consortium Malien du Cinéma (COMACI). Pour le reste, il se contentait d'empocher les recettes sans payer un sou vaillant à l'Etat pour ce pactole qui lui avait été donné à crédit et sans penser à régler les salaires des travailleurs qui accumulaient 3 à 6 mois d'arriérés.
La société sombra corps et âme et fut reprise par l'Etat qui la plaça sous la coupe d'un bureau d'expertise chargé de sa liquidation. La gestion provisoire, en attendant le choix des acquéreurs à l'issue d'un appel d'offres, fut confiée aux travailleurs dirigés par le comité syndical. Depuis avril 1991, Abdrahamane Sall, Secrétaire Général de ce comité, dirige la boîte réduite sous la coupe de Cheick Sissoko de 251 à 146 agents.

Sous la pression du femis

Malgré tous les efforts du comité syndical pour résorber la crise, la situation de l'entreprise n'était guère brillante.
Certains accusaient le comité syndical de mauvaise gestion à son tour. Ce qui n'altérait pas l'opportunisme du Secrétaire Général qui se disait persuadé que si au département des finances chargé de la supervision de la liquidation on faisait preuve de transparence et de démocratie,il n'y avait pas de raison que l'on n'acceptât pas de préserver cet acquis social. "Les travailleurs arrivent à faire marcher l'entreprise. Ce n'est donc pas la peine de chercher à la céder à quelqu'un d'autre qui pourrait bien être un autre Cheick Sissoko", avançait-il.
Mais il n'était pas évident qu'il avait toutes les chances de son côté puisque l'Etat, au regard des expériences malheureuses d'autogestion dans d'autres domaines, était résolu à se désengager, sous la pression du FMI et de son programme d'ajustement structurel.
Un avis d'appel d'offres était lancé. Les soumissionnaires avaient pour nom les films Cissé (de Souleymane Cissé), la Société Amady Diawara, la Société Malienne de Cinéma, le GIE Cinéma 2000 regroupant les professionnels du Cinéma (réalisateurs, producteurs et exploitants), El Hadji Adama

nature. The only innovation that he made was to rename the company the Mali Cinema Consortium (COMACI). Otherwise, he was happy enough just to pocket the takings without paying a penny to the State for this goldmine that had been given to him on credit and without thinking of paying the salaries of the employees who accumulated from 3 to 6 months of arrears.
The company sunk completely and was taken back by the State which placed it under a company that was to liquidate it. Temporary management, whilst awaiting the choice of purchasers after a call for bids, was given to the employees under the leadership of a Union Committee. Since April 1991, Abdrahamane Sall, Secretary General of this committee, has managed the company which, under Cheick Sissoko, reduced the number of employees from 251 to 146.

UNDER PRESSURE FROM THE IMF

Despite all the efforts of the Union committee to reabsorb the crisis, the situation of the company was far from brilliant.
Some accused the Union committee of bad management. This did not alter the opportunism of the Secreatry General who was convinced that if the Finance Department in charge of the supervision of the liquidation demonstrated transparency and democracy, there was no reason not to accept maintaining this social asset. "The employees are able to run the company. So it's not worth trying to sell it to someone else who could well turn out to be another Cheick Sissoko", he suggested.
But it was not sure that he had all the possibilities on his side as the State, in view of the unfortunate experiences of workers' management in other sectors, was determined to withdraw, under pression from the IMF and its programme of structural adjustment.
A call for bids was opened. The bidders were Films Cissé (belonging to Souleymane Cissé), Société Amady Diawara, the Mali Film Company (SMC), GIE Cinéma 2000 grouping together fim professionals (directors, producers and cinema owners), El Hadji Adama Traoré and Paul Diabaté's SOMADI-

Traoré et SOMADIFILM de Paul Diabaté.
Comme on le constate, le comité syndical de l'ex-OCINAM n'était pas directement partie prenante. Cependant, il avait partie liée avec la Société Malienne de Cinéma qui n'était qu'une création de la Compagnie Franco-Africaine de l'audiovisuel (CFAA). Mais le liquidateur Yamadou avait relevé, dans le cahier des charges déposé par le SMC, qu' il n'y a qu'un projet d'accord non signé avec le comité syndical. Ce qui n'était pas, à ses yeux, une garantie fiable du sérieux du soumissionnaire.
Les salles avaient été réparties en trois lots constitués des trois grandes salles du Soudan-Ciné du Babemba et du Rex derrière lesquelles étaient alignées les petites salles de Bamako et des régions.
Au dépouillement des offres en octobre 92, les lots du Babemba (7 salles) et du Rex (7 salles) sont revenus aux films Cissé tandis que le lot du Soudan Ciné (10 salles) était attribué à Paul Diabaté.
Celui-ci affirme que ce lot ne lui convient pas et qu'il l'a fait savoir, par écrit, au liquidateur. Il soutient avoir soumissionné pour la globalité du paquet et pour les lots du Rex et du Babemba et non pas pour celui du Soudan-Ciné à part. "Ce lot n'est pas rentable parce qu'au bout de deux ans, c'est la faillite assurée. Aucune des salle qui la composent ne peut faire de recettes conséquentes permettant de payer les taxes, le personnel et d'assurer le fonctionnement, sans compter la rénovation. Seule le Soudan-Ciné fait quelques recettes. Mais, saccagé au cours des événements de mars 1991, il demande un investissement pour la rénovation qui dépasse le coût d'acquisition de tout le lot" déclare-t-il.
Le liquidateur, Yamadou Diallo, a répliqué qu'une lettre a été adressée à Paul Diabaté afin qu'il précise clairement s'il se désistait, au quel cas, le lot sera remis au suivant sur la liste d'adjudication.

GREVE DE PROTESTATION

Des remous continuent donc à agiter le monde du cinéma au sujet de cette affaire OCINAM. Le groupement des travailleurs de l'ex-OCINAM qui exploite les salles, sous la direction du comité syndical, avait observé, les 29 et 30 octobre 92, une grève de protestation contre l'adjudication de la

FILM.
As can be seen, the union committee of the ex OCINAM was not directly one of the bidders. However, it was linked to the Mali Film Company which was nothing but a creation of the French-African Audiovisual Company (CFAA). But, as the liquidator Yamadou pointed out, in the offer submitted by the SMC there was only one unsigned project with the union committee. In his eyes, this was not a good enough guarantee of the bidder's reliability.
The cinemas had been divided into three lots consisting of the three large cinemas, Soudan-Ciné, Babemba and Rex each followed by some of the small cinemas of Bamako and the regions. In the examination of the offers in October 1992, the lots of the Babemba (7 cinemas) and the Rex (7 cinemas) were awarded to Films Cissé whilst the lot of the Soudan Ciné (10 cinemas) was given to Paul Diabaté.
The latter stated that this lot was not suitable for him and he wrote a letter to this effect to the liquidator. He maintained that he put in a bid for the whole of the package and for the lots of the Rex and the Babemba but not for that of the Soudan Ciné on its own. "This lot is not profitable because in two years' time, bankruptcy is guaranteed. None of the cinemas making up this lot can guarantee earnings sufficient to pay taxes and employees and ensure the day-to-day running of the cinema, let alone renovation. Only Soudan-Ciné has any real takings to speak of. But, looted during the events of March 1991, it requires investments for renovation that exceed the cost of buying the lot," he declared.
The liquidator Yamadou Diallo replied that a letter had been sent to Paul Diabaté for the latter to specify clearly whether he would withdraw and if so, the lot would then be offered to the next person on the list of the successful bidders.

PROTEST STRIKE

The world of the cinema continues to be in a state of flux over this OCINAM affair. The group of employees of the ex OCINAM which runs the cinemas, under the leadership of the union committee, went on strike on 29th and 30th October 1992 to protest against the company being awarded to

société à d'autres qu'au groupement des travailleurs de la société, appuyé par ses partenaires de la Compagnie Franco-Africaine de l'Audio-visuel. Il s'agit aussi de ce que les travailleurs appellent "le manque de transparence dans l'adjudication des salles OCINAM aux films Cissé de Souleymane Cissé et à SOMADIFILM de Paul Diabaté.

A l'appui de leur mouvement, les gréviste avaient adressé une lettre de protestation au ministre des Finances dans laquelle ils citaient un "délit d'unité" se traduisant par le fait que certains soumissionnaires avaient été avisés à l'avance par les inspecteurs des finances du montant des différents lots, ce qui, selon eux, aurait permis à un des repreneurs de proposer un montant égal à celui de l'évaluation, soit 421 millions pour le lot n°1 et 435 millions pour le lot n°3.

En réaction, Souleymane Cissé déclarait (l'Essor du 16 novembre 92) que le cahier des charges, documents public distribué à tous les soumissionnaires, contient une évaluation indicative du patrimoine de la société. En conséquence, souligne-t-il, l'évaluation évoquée par les syndicalistes n'étaient pas un renseignement confidentiel réservé à des initiés mais une donnée accessible à tous. Les films Cissé considèrent donc qu'ils étaient en droit de baser leur offre sur l'évaluation officielle, libre à d'autres de placer la barre plus haut.

L'ouverture des plis a eu lieu le 22 octobre 1992 en présence de représentants des six soumissionnaires lors d'une cérémonie présidée par le ministre des Finances et du Commerce. Les films Cissé se déclarent d'autant plus surpris de la "campagne malveillante et calomnieuse" déclenchée contre eux qu'ils avaient précisé leur intention de préserver l'emploi en gardant le personnel des différentes salles qui leur seraient adjugées.

Pour leur part, "les professionnels du cinéma" regroupés au sein du GIE-Cinéma 2000 demandent l'annulation de la récente adjudication de ces salles OCINAM et la formation d'un comité de pilotage chargé de l'élaboration et du suivi du plan de privatisation desdites salles.

Dans un mémorandum en date du 16 novembre 1992, ce collectif se demande " comment peut-on, après le cas Cheick Sissoko, adjuger autant de salles

others than the company employees supported by its partner of the French-African Audiovisual company. It was also a question of what the employees called "the lack of transparency in giving the OCINAM cinemas to Souleymane Cissé's Films Cissè and to Paul Diabaté's SOMADIFILM.

In support of their movement, the strikers had sent a letter of protest to the Ministry of Finances in which they talk of an "offence" represented by the fact that certain bidders had been informed in advance by the Ministry Inspectors of the amount of the different lots which, in their opinion, would have allowed one of them to offer a sum equal to that of the evaluation, namely 421 million for lot no. 1 and 435 million for lot no. 3.

In reaction to this, Souleymane Cissé stated (in "L'Essor" dated 16th November 1992) that the tender, a public document distributed to all the bidders, contained an indicative evaluation of the company's assets. As a result, he underlined, the evaluation referred to by the unionists was not confidential information reserved to insiders but was accessible to everyone. Films Cissé therefore considered that they had the right to base their offer on the official evaluation, the others being free to place the stakes higher.

The opening of the bids took place on 22nd October 1992 in the presence of representatives of the six bidders at a ceremony chaired by the Minister of Finances and Commerce. Films Cissé were all the more surprised by the "slanderous and calumnious campaign" against them because they had made clear their intention to keep on the employees of the different cinemas awarded to them.

As for the "cinema professionals" of GIE Cinéma 2000, they asked for the cancellation of the recent award of these OCINAM cinemas and a steering committee to be appointed to draw up and follow a privatisation plan for the aforementioned cinemas.

In a memo dated 16th November 1992, this collective wondered "After the Cheick Sissoko case, how can all these cinemas be given to the benefit of one or two people to the detriment of a vast number of professionals whose continuous efforts have allowed OCINAM to survive? What proof is there of

au profit d'une ou deux personnes au détriment de la grande masse des professionnels dont les efforts persévérants ont permis à l'OCINAM de survivre ? Quelles preuves a-t-on de leur capacités financières, de leur solidarité?

Le GIE-2000 regroupe des sociétés de production comme Falaba's Film de Falaba Issa Traoré, réalisateur de *Bamunan*, Cora Film dirigé par Cheick Oumar Cissoko, SOMADIFILM de Paul Diabaté (adjudicateur d'un des trois lots), le Groupement des travailleurs de l'ex-OCINAM.

Pour le gouvernement, les jeux sont faits puisque les salles ont été légalement adjugées dans le strict respect des règles de l'appel d'offres. Mais les voix discordantes qui s'élèvent risquent de créer une certaine agitation dans le petit monde du cinéma au Mali.

their financial capacities and of their solidarity?"

GIE-2000 comprises production companies such as Falaba's Film which belongs to Falaba Issa Traoré', the director of "Bamunan", Cora Film managed by Cheick Oumar Cissoko, SOMADIFILM belonging to Paul Diabaté (awarded one of the lots) and the group of employees of the former OCINAM.

As far as the government is concerned, the dice have been thrown as the cinemas have been legally awarded in the strict respect of the rules of the call for bids. But discordant voices risk creating a certain amount of disruption in the small world of the cinema in Mali.

MAGHREB

Absence des films maghrebins

par Lotfi Ben Khélifa

Les distributeurs tunisiens sont unanimes pour affirmer que la distribution des films africains et maghrébins est quasiment inexistante sur leur propre continent ! Il n'y a que la tenue des festivals annuels et biennaux (Carthage, Khouribga, Ouagadougou et le Caire) qui donnent l'occasion aux publics de ces pays de découvrir la production filmique de leurs voisins et celle de l'Afrique Subsaharienne, et sans ces festivals les films africains ne seraient que d'"illustres inconnus".
Pour Monsieur Temimi Kablouti, responsable de la COTUDIC (Consortium Tunisien de Distribution Cinématographique), "ce sont les sociétés françaises qui distribuent dans toute l'Afrique Noire". Et il ajoute que "la distribution des films maghrébins à travers les pays du Maghreb est absente, car elle rencontre plusieurs difficultés. L'expérience a montré qu'il existe un public des festivals. L'engouement pour un film africain ou arabe durant les Journées Cinématographiques de Carthage, n'est pas comparable aux autres jours. L'exemple frappant est celui d'un film égyptien programmé durant la dernière session des JCC qui a vu le public se bousculer pour le voir. Repris le surlendemain dans le circuit commercial, et dans la même salle, il resta dans l'indifférence la plus totale. Etrange destinée !
Du côté de l'ATF (l'Agence Tunisienne du Film), Monsieur Hamouda Chaâbini rappelle "l'excellente initiative d'imposer le film maghrébin aux cinéphiles et aux partenaires". En effet, une circulaire du ministère de la Culture incite à l'achat des films arabes et maghrébins. Il a d'ailleurs reçu une proposition pour fournir des films à l'Algérie. "Nous pourrons ainsi ouvrir une brèche dans la coopération maghrébine à ce niveau. Le ministère de la Culture devrait créer des projections d'art et d'essai avec un système de projection vidéo (à bas prix) qui ne

viendrait pas contrer les films culturels”.
De son côté, Monsieur Slah Dhaoui, responsable de la “Tricontinental Film Distribution affirme que “le marché tunisien est occidental et ne prend pas en considération la réalité des choses. De plus, le public des salles est en nette régression”. Il considère que “les films maghrébins qui furent distribués en Tunisie (du temps où la défunte SATPEC détenait le monopole de la distribution) sont les films algériens : *Chroniques des années de braises* de Mohamed Lakhdar Hamina et *Omar Gatlato* de Merzak Alouache. D’un autre côté, il constate que le film maghrébin ne connaît aucune diffusion télévisée. Au Maroc, *Les baliseurs du désert*, *Halfaouine* et *Les Zazous de la vague*, des Tunisiens Naceur Khemir, Férid Boughedir et Mohamed Ali El Okbi, ont été projetés sur le petit écran.
La création de “Canal Horizons” est un projet qui sert le cinéma africain aux niveaux de la coproduction, de l’achat et de la distribution, étant donné les sempiternels problèmes que rencontre ce cinéma pour exister. Les films africains qui ont été proposés par la chaîne criptée et à péage “Canal Horizons” depuis le mois de décembre 1991 et jusqu’au mois de juin 1993 ont été ceux qui ont été produits durant vingt-cinq années (de 1968 à 1992). Trente cinq films appartenant à vingt pays ont permis aux abonnés de cette chaîne de voir en exclusivité ou de revoir des échantillons de leur propre production.
Au niveau du Maghreb, “Canal Horizons” diffuse au Maroc, en Tunisie et dans les autres zones d’Afrique : en Egypte, au Gabon, au Sénégal et en Côte d’Ivoire. Il faut ajouter que ses programmes s’articulent sur le cinéma qui détient quotidiennement une place de choix.
La distribution du film africain sur sa propre terre ne va pas de pair avec une production plus fournie. Il ne suffit pas de produire des films qui ne seraient sans doute vus que par une minorité de gens privilégiés. Le cinéma africain a atteint depuis des années son âge de maturité. Cela devrait lui garantir une affirmation, chez lui en premier lieu, et ailleurs ensuite.
Au Maghreb, l’espoir reste permis ; car une volonté commune de coopération entre les distributeurs

maghrébins se dégage.
L'avenir appartient à ceux qui y croient (tout d'abord) et à ceux dont l'action ne se limite pas au simple constat d'une situation donnée. La télévision certes, est un media dont l'importance et l'impact sur les masses sont considérables et cela n'est plus à démontrer. Toutefois, le cinéma est produit pour être vu dans les salles.

ECRANS D'AILLEURS

LE CINEMA AFRICAIN SUR LE MARCHE VIDEO AMERICAIN

Cornelius Moore

Il y a probablement un milliard de videocassettes aux Etats-Unis. Mais très peu, vraisemblablement moins de mille, sont des films africains. Je veux demander la raison pour cela et décrire une stratégie pour changer cette situation.

De quelle facon peut le cinéma africain, l'un des plus méconnus et avec les moindres ressources au monde, trouver une place dans l'un des marchés de médias les plus promus et capitalisés, le marché américain de longs métrages?

La technologie vidéocassette qui, comme la plupart de nouvelles technologies des médias, a exercé une tendance d'homogénéisation et d'hégémonie sur la culture visuelle internationale, peut-elle etre utilisée pour subvertir cet impérialisme visuel et pour promouvoir la diversité culturelle?

Pouvons-nous créer aux Etats-Unis un public en croissance pour le cinéma africain hors du système de distribution de Hollywood? Finalement, si cette expérience a des lecons pour l'Afrique, le vidéo offre-t-il de nouvelles occasions pour la distribution du cinéma africain dans le continent meme?

Tout d'abord, nous devons distinguer entre une technologie de médias et une culture de médias. Autrement dit, nous distinguons entre un magnétoscope et les vidéocassettes et l'ensemble d'habitudes et de prévisions que nous considérons comme "vidéo domestique" ou, plus précisément, "vidéo du marché de masse".

Aujourd'hui aux Etats-Unis, chaque université et 85-90% des écoles sont dotées de magnétoscopes. Quatre-vingt-dix-huit pour cent de tous les foyers ont au moins un téléviseur et plus de 75% de ces familles possèdent au moins un magnétoscope.

ECRANS D'AILLEURS

AFRICAN CINEMA IN THE AMERICAN VIDEO MARKET

Cornelius Moore

There are probably a billion videocassettes in the United States. Yet few, probably under a thousand, are African films. I want to ask why this is and describe a strategy to change it.

How can one of the least known and most underfunded cinemas in the world, African cinema, find a place in the most lavishly promoted and capitalized media marketplaces on earth, the U.S feature film market ?

Can videocassette technology, which like most new media technologies has tended to homogenize and hegemonize international visual culture, also be used to subvert that visual imperialism and promote cultural diversity ?

Can we create in the United States a growing, grassroots audience for African cinema outside the Hollywood distribution system ? Finally, if this experiment has any lessons for Africa, does video also offer new opportunities for distributing African cinema on its own continent ?

To start, we need to distinguish between a media technology and a media culture. In other words, we differentiate between videocassette recorders and cassettes and the assembly of habits and expectations we think of as "home video" or, more accurately, "mass market video".

Today in the US, every college and 85-90 percent of all schools are equipped with videocassette recorders. Ninety-eight percent of all households have at least one television and over 75 percent of those homes have at least one VCR. Obviously, VCR ownership in the United States is not limited to the privileged few. African Americans, for example actually rent more videocassettes per capita than

Evidemment, la possession d'un magnétoscope aux Etats-Unis n'est pas limitée à quelques privilégiés. Des Afro-Américains, par exemple, louent plus de vidéocassettes par personne que les américains d'origine européenne.
En 1990, 267 millions de vidéocassettes ont été vendues (au gros). Un grand succès de Hollywood, "E.T." par exemple, vendra jusqu'à 12.5 millions de copies à $29 chacune, avec un bénéfice de $5 par cassette au producteur. La sortie au cinéma pour quelques films est considérée simplement comme les frais inévitables de publicité pour la vente de la vidéocassette. Soixante pour cent des cassettes vendues et louées sont des films de Hollywood; 25% sont pour les enfants et le reste est composé de vidéos "Comment faire..." et de gymnastique. Les films étrangers, sans parler de films africains, constituent moins de 5% du marché.

La PYRAMIDE DU MEDIA

Un distributeur américain de vidéos a décrit une fois le système international de distribution de médias comme une pyramide. L'apex de la pyramide représente la sortie au cinéma d'un film, le milieu sa diffusion à la télévision et par cable, ce qui crée la base, le marché de la vidéocassette domestique. Donc la dimension totale de la pyramide pour n'importe quel titre est déterminée par l'apex - son succès au cinéma.
La manie fiévreuse de fusions qui a porté l'industrie de la communication au délire peut etre comprise comme une tentative de la part des super-puissances des médias de controler toute la pyramide de distribution. Des conglomérats comme Sony, Time-Warner, Rupert Murdoch et Bertelsmann ont maintenant verticalisé leurs opérations: de la production des films à la sortie au cinéma et à la vente au réseaux de télévision à la commercialisation de vidéocassettes, jeux de computer, disques et T-shirts. Ils controlent meme la presse qui fournit le blablabla publicitaire et l'économie des attentes et des désirs, qui est la gravité qui tient toute la pyramide en place. Dans ce paradigme, le marché vidéo est apercu exclusivement comme un prolongement

European Americans.
In 1990, 267 million videocassettes were sold (wholesale). A Hollywood success like E.T. will sell up to 12,5 million copies at $ 29 each, returning $5 per cassette to the producer. The theatrical opening for some films is seen as simply the unavoidable advertising expense for the home video release. Sixty percent of the cassettes sold and rented are Hollywood films ; 25 percent are children's programming and the rest "how-to" and exercice tapes. Foreign films, let alone African films, form less than 5 percent of the market.

The MEDIA PYRAMID

An American video distributor once described the emerging international media distribution system as a pyramid. At the apex of the pyramid is a film's theatrical release ; in the middle its broadcast and cable television syndication ; these in turn create its base, the home videocassette market. Thus the overall size of the pyramid for any title is determined by its tip - its theatrical "break".
The fevered merger mania which has driven the communications industry into a delirium can most easily be understood as an attempt by the media superpowers to take control of the entire distribution pyramid. Such conglomerates as Sony. Time-Warner. Rupert Murdoch and Bertelsmann have now vertically integrated their operations : from film production, through theatrical release and television syndication to videocassette marketing, computer games, records and T-shirts. They even control the press which supplies the hype, the economy of expectations and desires, which is the gravity holding the whole pyramid in place. In this paradigm, the video market is seen exclusively as an extension of the theatrical film market.
Any production, which by reason of politics, style or origin, stands outside this pyramid becomes little more than sand blowing aimlessly about its base. For example, of the 25,000 video stores in America, fewer than 2000 stock any non-American films. Recently, 1,5 million catalogs advertising an independent documentary on President Reagan's "Star Wars" strategy resulted in only 50 orders at $29,95

du marché cinématographique.
Une production quelconque qui, à cause de ses politiques, son style ou son origine reste hors de cette pyramide, devient presque pareille au sable qui souffle autour de la base. Par exemple, sur les 25.000 magasins de vidéocassettes aux Etats-Unis, moins de 2000 tiennent des films qui ne sont pas américains. Récemment, 1.5 millions de catalogues avec la publicité pour un documentaire indépendant sur la stratégie dite “Guerres Stellaires” du Président Reagan ont eu comme résultat seulement 50 commandes à $29,95 chacune!
Alors le cinéma africain, ou’ reste-t-il? L’apex de la sortie au cinéma pour des films africains est extremement réduit. Seulement quelques centaines ou quelque milliers de spectateurs voient la plupart à cinq ou six festivals du cinéma dans les villes principales des Etats-Unis. Le film africain ou les deux films qui sortent au cinéma (par exemple “Yaaba” ou Camp de Thiaroye”) sont donnés dans quelques cinémas d’essai dans les principales régions métropolitaines. Les chiffres des entrées sont décourageants. “Yeelen”, l’un des films africains les plus populaires jamais sorti aux Etats-Unis, a été vu par moins de 30.000 personnes pendant trois années de sortie commerciale. “Tilai” a été donné dans la région de San Francisco avec ses 5 millions d’habitants pour une quinzaine de jours dans un cinéma de 100 places. Par contraste, le succès de Hollywood “Home Alone” [J’ai raté l’avion ????] est sorti dans 2000 cinémas dans tout le pays et a été vu par 25 millions de spectateurs. Et les perspectives pour la sortie au cinéma de films africains s’empirent au lieu d’améliorer. Les cinémas d’essai ferment leurs portes partout dans le pays. La raison est facile à trouver: de plus en plus de personnes regardent les films classiques et étrangers chez euz sur les vidéocassettes:
Sans une sortie significative au cinéma, les films africains ne peuvent pas développer la renommée nécessaire pour etre visibles dans un marché de vidéo domestique qui est déjà plein. La pointe de la pyramide de distribution est beaucoup trop petite pour soutenir une sortie en vidéocassette - certainement aux prix réduits et aux marges qui prédominent dans le marché vidéo domestique. Si nous nous

each!
Where then does this leave African cinema ? The apex of theatrical release for African films is extremely small. Most are seen by only a few hundred or a few thousand viewers at five or six film festivals in major US cities. The one or two African films each year which receive any theatrical release (for example, Yaaba or Camp de Thiaroye) are screened at just a few art theaters in major metropolitan areas. Box office figures are discouraging. Yeelen, one of the most popular African films ever released in America, has been seen by fewer than 30,000 people in three years commercial release. Tilaï screened in the five-million-person San Francisco Bay Area for about two weeks in a theater seating about 100 people. In contrast, the Hollywood blockbuster Home Alone opened in 2000 theaters nationwide and was seen by 25 million people ! And the prospects for theatrical release of African films are getting worse not better. Repertory or art theaters are closing across the country. The reason is easy to find : more and more people are looking at classic and foreign films at home on videocassette.
Without a significant theatrical release African films cannot develop the name recognition needed to have visibility in an already overcrowded home video market. The tip of the distribution pyramid is far too small to support a videocassette release - certainly at the low prices and unit margins prevailing in the consumer video market. If we restrict ourselves to the Hollywood video distribution paradigm, the future for African cinema in the United States is indeed discouraging.

Building A DISTRIBUTION PYRAMID FROM THE GROUND UP

As a video distributor I cannot help but believe that among all those millions of VCRs, there is someplace for these immensely rewarding African films. Perhaps we have missed the trees for the forest. Perhaps we have been so blinded by the mass market that we have overlooked the many isolated individuals and institutions who could become interested in African cinema. Perhaps we could build a

limitons au paradigme de distribution de vidéos de Hollywood, l'avenir pour le cinéma africain aux Etats-Unis est effectivement décourageant.

ConstruireE UNE PYRAMIDE DE DISTRIBUTION DU BAS VERS LE HAUT

En tant que distributeur de vidéos, je ne peux m'empecher de croire que parmi tous ces millions de magnétoscopes, il y a un endroit pour tous ces films africains qui sont si enrichissants. Peut-etre que dans ce cas-ci les arbres cachent la foret. Peut-etre que nous avons été aveuglés par le marché de masse et nous avons donc oublié toutes les personnes et les institutions isolées qui pourraient s'intéresser au cinéma africain. Peut-etre que nous pourrions construire une pyramide de distribution du bas vers le haut, téléviseur par téléviseur. Pourrions-nous reconcevoir la pyramide de distribution non comme un prolongement du marché du cinéma mais en tant qu'alternatif?

Des distributeurs américains de films et de vidéos sans but lucratif ont déjà eu beaucoup d'expérience et du succès dans la construction de réseaux alternatifs d'informations. Par exemple, à partir de 1977, ma société, California Newsreel, a commencé à distribuer des milliers de vidéocassettes anti-apartheid aux universités, aux églises, aux lycées, aux bibliothèques publiques et aux groupes d'activistes partout dans le pays. Meme à petite échelle, nous avons aidé à rompre le black-out de la télévision des informations sur l'Afrique du Sud. Pourrait-on établir un comparable réseau décentralisé et alternatif pour la distribution de vidéos pour le cinéma africain? Pourrions-nous développer un public qui ne se contente pas de la version déformée de l'Afrique donnée par Hollywood, un public qui veut voir les images que les africains donnent d'eux-memes? Autrement dit, pourrions-nous créer un réseau de distribution de vidéos afin d'éviter le boycottage des conglomérats des médias des films africains?

Le média écrit suggère un autre parallèle. Après tout, des livres ont toujours atteint des marchés

distribution pyramid from the ground up, brick by brick, television set by television set. Could we reconceive the distribution pyramid not as an extension of the theatrical market but as an alternative to it ?

American not-for-profit film and video distributors already have had a good deal of experience and some success building up alternative information networks. For example, starting in 1977, my own company, California Newsreel, began distributing thousands of anti-apartheid videocassettes to colleges, churches, high schools, public libraries and activist groups across the country. In our small way, we helped break network television's blackout of news from South Africa. Could a similar decentralized, alternative video distribution network be established for African cinema ? Could we develop an audience of people who weren't content with Hollywood's distorted version of Africa, who wanted to see Africans' images of themselves ? In other words, could we establish a video distribution network which could circumvent the media conglomerates' blockade of African films ?

Another parallel is suggested by the print media. After all, books have always reached highly dispersed, special interest, niche markets without the benefit of a theatrical release. Could we adapt some of the promotional strategies of book publishers to the "video publishing" of African cinema ? Could we replace the paradigm of theatrical release with a publishing paradigm for African cinema ?

In 1990 the Rockefeller Foundation launched the National Video Resources (NVR), a new initiative specifically to explore video publishing's potential to increase cultural diversity. As its first grant, NVR provided start-up funds to California Newsreel for a pilot project distributing African cinema via videocassette. This project, the Library of African Cinema, is conceived as a widely known and respected video publishing "import", which will each year release some of the most exciting new films from Africa. The Library's first eight releases represent a commitment to make available the work of younger directors, unfamiliar to American audiences. The Library is presently assembling its second major collection which will highlight films

dispersés et d'intérets bien spécifiques sans l'avantage d'une sortie au cinéma. Pourrions-nous adapter quelques stratégies promotionnelles des éditeurs à "l'édition vidéo" du cinéma africain? Pourrions-nous remplacer le paradigme de la sortie cinématographique par un paradigme de l'édition pour le cinéma africain?

En 1990 la Fondation Rockefeller a inauguré les "Ressources Nationales du Vidéo" (NVR) une nouvelle initiative avec le but spécifique d'explorer la potentialité d'augmenter la diversité culturelle. Pour sa première aide, NVR a donné des fonds à California Newsreel pour un projet pilote de distribution de films africains en vidéocassette. Ce projet, la Vidéothèque du Cinéma Africain, est concu comme un "importation" connue et respectée de vidéos, avec la sortie chaque année de quelques uns des plus passionnants films de l'Afrique. Les huit premières vidéos de la Vidéothèque représentent un engagement pour rendre accessible l'oeuvre des cinéastes plus jeunes, qui ne sont pas connus par le public américain. La Vidéothèque est en train de composer sa deuxième collection principale, qui mettra en évidence des films qui ont été donnés au Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO) 1991. Cette série concentra sur le rapport entre la démocratie et le développement, exploré dans films tels "Ta Dona", "Allah Tantou" et "Sango Malo". Cette collection introduira les américains au ferment intellectuel de l'Afrique dans un période de transitions sans précédentes.

Construire LA BASE: UNIVERSITES, BIBLIOTHEQUES PUBLIQUES ET LA COMMUNAUTE AFRO-AMERICAINE

La disponibilité de films africains en vidéocassette est seulement le premier pas nécessaire vers la création d'un plus grand public pour le cinéma africain aux Etats-Unis. Ensuite, nous devrons créer un marché pour ces titres ou' il n'y en a pas actuellement. Il faut commencer là ou' il existe déjà un intéret en

premiered at Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO) 1991. This series will focus on the inter-relationship between democracy and development as explored in such films as Ta Donna, Allah Tantou and Sango Malo. This collection will introduce Americans to political and intellectual ferment of Africa in a period of unprecedented transitions.

Building a base : Universities, Public Libraries and the African American Community

The availability of African films on video is just the necessary first step towards creating a broader audience for African cinema in the United States. We must next create a market for these titles where none presently exists. The place to start is where there is an existing interest in Africa, an openness to hearing new voices outside the Hollywood mainstream. Three groups -universities, public libraries and the African American community- are already particularly active in the growing movement to promote a less Eurocentric consciousness in the United States.

Universities are infusing non-European perspectives into a cross-section of courses from politics to literature to women's and environmental studies. African cinema is an especially valuable and convenient resource for developing these new "multicultural" curricula. Since virtually every classroom now has access to video equipment, professors can now not just teach about Africa, they can let their students begin to "see Africa through African eyes".

Many Africanists have enthusiastically integrated African feature film into special "video-enriched", culturally inclusive curricula. Others, especially in the social sciences, have been more reluctant to use work with a clear and clearly African point of view. They still seem more comfortable with non-fiction and the fiction of an "objective" scholarly point of view.

Like universities, the American Library Association

Afrique, une ouverture à écouter des voix nouvelles hors le système de Hollywood. Trois groupes - universités, bibliothèques publiques et la communauté afro-américaine - sont déjà particulièrement actifs dans le mouvement grandissant qui veut promouvoir une conscience moins eurocentrique aux Etats Unis.

Les universités cherchent à faire pénétrer des perspectives non-européennes dans une partie de cours, des sciences politiques à la littérature aux études sur la femme et sur l'ambiance. Le cinéma africain est une ressource de particulière valeur pour le développement de ces nouvelles matières "multiculturelles". Puisque presque toutes les salles de classe ont accès à des magnétoscopes, les professeurs peuvent maintenant non seulement donner des lecons sur l'Afrique, ils peuvent laisser leurs étudiants voir "l'Afrique à travers les yeux africains".

Beaucoup d'africanistes ont intégré les longs métrages africains dans les cursus spéciaux "enrichis de vidéo" avec grand enthousiasme. D'autres, surtout dans le domaine des sciences sociales, se sont montrés moin enthousiastes à utiliser des oeuvres avec un point de vue nettement africain. Ils semblent toujours plus à l'aise avec des essais et la fiction d'un point de vue académique et "objectif".

Comme les universités, l'Association Américaine de Bibliothèques s'efforce également à réduire les préjugés culturels - précisément dans les collections de vidéos des bibliothèques publiques aux Etats Unis. les bibliothécaires ont commencé à se rendre compte que le cinéma africain est une partie aussi essentielle de la littérature cinématographique que les livres de Chinua Achebe ou de Léopold Senghor dans la littérature écrite.

Collections comme la Vidéothèque du Cinéma africain aident les bibliothécaires à constituer des sections africains dans leurs vidéothèques. Après moins d'un an, les bibliothèques publiques avec des vidéos africains sont passées de zéro à une centaine. Plusieurs grands systèmes bibliothécaires, par exemple, ceux de Miami et d'Atlanta, ont inséré la série complète en huit parties dans chacune des bibliothèques succursales.

Finalement, la communauté afro-américaine est curieuse de redécouvrir ses racines africaines et éta-

is also trying to reduce cultural bias - specifically in the over 8,000 public library video collections in America. Librarians have begun to recognize that African cinema is as indispensable a part of the world's cinematic literature as Chinua Achebe's or Leopold Senghor's books are of its print literature. Collections like the Library of African Cinema help educate library gatekeepers to set up special African video sections in their video collections. After less than a year, public libraries with African video holdings have gone from zero to more than one hundred. Several large library systems, for example, those in Miami and Atlanta, have placed the complete eight-part video series in each of their branch libraries.

Finally, the African American community is eager to rediscover its African roots and restablish Pan-African ties. Through video screenings in neighborhoods. African feature films are helping to build pride and an appreciation of traditional African values especially in young people. A few retail video stores serving African American communities are test-marketing African videocassette. The response has been strong because this special interest material is unavailable on television in theaters or mainstream video stores. Video distributors like California Newsreel are also looking to targeted direct mail campaigns to place African Heritage Video collections in many African American homes. This three-pronged strategy in universities, public libraries and African American communities is developing a knowledgeable and committed audience for African cinema. While a few hundred videocassettes of a title in these institutions may seem unimpressive, it represents a hundred-fold increase in the exposure African films receive in the United States over a very short period of time. And while the return in dollars and cents to African producers is still limited, we are laying the base for a significant, if inevitably modest, distribution pyramid for African films in the vast American media market.

VIDEO PYRAMIDS IN AFRICA ?

It would be presumptuous and premature to specu-

blir de nouveau des liaisons pan-africaines. Par le moyen de projections vidéo dans les quartiers, les longs métrages aident à construire l'orgueil et l'appréciation de valeurs africaines traditionnelles, surtout chez les jeunes. Quelques magasins de vidéo qui servent les communautés afro-américaines font des épreuves de commercialisation de vidéocassettes africaines. La réponse a été forte parce que ce matériel d'intéret spécial n'est pas disponible à la télévision, au cinéma ou bien dans la plupart de magasins de vidéo. Distributeurs de vidéo comme California Newsreel pensent également à campagnes de vente par correspondance pour introduire les collections de "African Heritage Video" dans nombreux foyers afro-américains.

Cette stratégie à trois ramifications dans les universités, les bibliothèques publiques et les communautés afro-américaines est en train de développer un public engagé et bien informé pour le cinéma africain. Tandis que quelques centaines de vidéocassettes d'un titre dans ces institutions peuvent sembler peu importants, cela représente cent fois l'exposition de films africains dans les Etats-Unis pendant une période très brève. Et quoique le revenu en dollars pour les producteurs africains soit toujours limité, nous sommes en train de poser les bases pour une pyramide de distribution significative, quoique inévitablement modeste, pour des films africains dans le marché énorme des médias américain.

PYRAMIDES DE VIDEO EN AFRIQUE?

Il serait présomptueux et peu opportun de méditer sur quelles lecons cette petite expérience dans la distribution de vidéos pourrait avoir en Afrique. Les différences dans l'infrastructure dans nos deux continents sont évidentes. Il y a probablement plus de magnétoscopes en Afrique que de projeteurs 35 mm. Hollywood tient les écrans des cinémas à la gorge presqu'autant en Afrique qu'aux Etats-Unis. Les avantages du prix du vidéo pour atteindre les publics isolés et de petit nombre sembleraient d'autant plus irrésistibles en Afrique qu'aux Etats-Unis. Voici quelques questions auxquelles seulement les africains eux-memes et le temps pourront répondre.

1 - Quel role la FEPACI (Fédération Panafricaine

late on what lessons this little experiment in video distribution might have in Africa. The differences in the video infrastructure on our two continents is obvious. There are probably many more VCRs in Africa than 35mm projectors. Hollywood has nearly as great a stranglechold on theatrical screens in Africa as it does in the USA. The cost advantages of video for reaching small, dispersed audiences would seem even more compelling in Africa than in the United States. Here are a few questions that only Africans themselves and time will be able to answer.

1 - What role could FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes, the organization of African filmmakers) play in encouraging African cinecllubs and videoclubs at universities high schools and cultural centers ? Could governments and international development agencies underwrite such traveling video series ?

2 - Could retail video stores and video theater owners be persuaded or required by government to stock and screen a certain percentage of African produced materials ?

3 - Could local school teachers, agricultural extension workers, churches, cooperatives and women's organizations be given or loaned video libraries including African cinema and other educational videos ? Could they become depots for educational video resources and series in their areas ?

4 - Could African filmmakers establish a cooperative for distributing and marketing their works on video to the networks of potential users suggested above ?

An innovative South African video project is already breaking through one of the most daunting communication barriers on the continent. The Film and Allied Workers Organization (FAWO) of South Africa has assembled a number of "video suitcases" containing collections of films organized around the themes of workers, women and youth. Working with various civic, religious and political organizations, FAWO sends these to high schools, community centers, churches and health centers. The Library of African Cinema linked FAWO with National Video Resources, which made a grant to expand this promising program. Is it too much to

des Cinéastes) pourrait-elle jouer pour encourager la formation de cinéclubs et de vidéoclubs africains dans les universités, les lycées et les centres culturels? Est-ce que les gouvernements et les agences internationales de développement pourraient souscrire cette série itinérante de vidéos?

2 - Est-ce qu'on pourrait convaincre ou obliger (de la part de gouvernement) les propriétaires de magasins de vidéo ou de vidéothèques à tenir un certain pourcentage de vidéos de production africaine?

3 - Est-ce qu'on pourrait donner ou preter aux enseignants, aux travailleurs agricoles, aux églises, aux coopératives et aux organisations féminines des vidéothèques qui comprennent des films africains et d'autres vidéos à but éducatif? Pourraient-ils devenir des dépots pour des ressources vidéos pédagogiques dans leurs régions?

4 - Est-ce que les cinéastes africains pourraient établir une coopérative pour la distribution et la commercialisation de leurs films sur vidéocassette aux réseaux de possibles usagers mentionnés ci-dessus?

Un projet innovatif de vidéo est déjà en train de rompre l'une des barrières plus formidables du continent. Le FAWO (Syndicate des Travailleurs de l'industrie du film) de l'Afrique du Sud a constitué plusieurs "valises vidéo" qui contiennent des collections de films organisés autour des thèmes des travailleurs, des femmes et de la jeunesse. En travaillant avec différentes organisations civiles, religeuses et politiques, le FAWO envoie ces "valises" aux lycées, aux centres des communautés, aux églises et aux centres médicaux. La Vidéothèque du Cinéma Africain a mis le FAWO en contact avec les Ressources Nationales du Vidéo, qui a accordé une subvention pour développer ce programme promettant. Est-ce qu'on peut espérer que cela pourrait etre le début d'une grande collaboration future entre les réseaux alternatifs du vidéo en Afrique et aux Etats-Unis?

La technologie du vidéo, voire n'importe quelle technologie, est positive ou négative dans la meme mesure des gens ou des sociétés qui les emploient. Le vidéo lui-meme ne promet aucune Utopie technologique, mais, d'autre part, point n'est-il besoin que cette technologie menace l'eclipse de la culture africaine. La question est: est-ce que nous sommes

hope that this will launch many future collaborations between alternative video networks in Africa and the United States ?

Video technology, indeed any technology, is only as good or as bad as the people and the societies which use it. Video in and of itself promises no technological utopia ; nor, on the other hand, need it threaten the eclipse of African culture. The issue is : can we invent a video counter-culture which challenges the economic and cultural imperialism of the international media corporations, which helps people preserve and develop their own societies rather than engulf them in the economies and images of others ? Do we have the imagination to employ this new technology in a radically new way ?

Cornelius Moore is the director of California Newsreel's Library of African Cinema and formerly the director of its Southern Africa Media Center. California Newsreel is a San Francisco based non-profit film distribution and production center, 149 9th Street, San Francisco, CA 94103
Phone : 415 621 6196

en mesure d'inventer une contre-culture du vidéo qui représente un défi à l'impérialisme économique et culturel des sociétées internationales des médias, qui aide les gens à maintenir et à développer leurs sociétés plutot que les engloutir dans les économies et dans les images des autres? Est-ce que nous avons la fantaisie pour utiliser cette nouvelle technologie d'une facon radicalement nouvelle?

Cornelius Moore est directeur de la Vidéothèque du Cinéma Africain de California Newsreel et ancien directeur de la Médiathèque de l'Afrique du Sud. California Newsreel est un centre de distribution et de production à but non-lucratif. Son siège est à San Francisco, 149 9th Street, San Francisco, CA 94103
Téléphone: 415 621 6196

DOSSIER

93