



**Nouveaux cahiers
de Marge 11 - 2026**
Fabrique collective des
films et des jeux vidéo

ISSN : 2607-4427

Éditeur : université Jean
Moulin Lyon 3

Parcours de techniciens togolais de l'audiovisuel

Career Paths of Togolese Audiovisual Technicians

Claude Forest

DOI : [10.35562/marge.1400](https://doi.org/10.35562/marge.1400)



Creative Commons - Attribution - Pas
d'Utilisation Commerciale - Partage dans les
Mêmes Conditions - CC BY-NC-SA

Parcours de techniciens togolais de l'audiovisuel

Career Paths of Togolese Audiovisual Technicians

Claude Forest

Université de Strasbourg

Résumé : Il n'existe aucune grande entreprise ni organisation structurée dans le secteur audiovisuel togolais. Pour tous ceux qui y exercent une fonction technique, de très grandes difficultés matérielles pèsent au quotidien, et seule une infime minorité parvient à tirer un revenu issu de son activité en ce secteur suffisant pour subsister, et absolument aucun n'exerce qu'un seul métier. Cette situation induit de nombreuses complications pratiques pour tous ces professionnels, mais également pour la filière par empêchement de se perfectionner et de maîtriser les métiers par absence de pratique régulière et développée, ce qu'une enquête de terrain a tenté de mettre en lumière et formaliser.

Mots clés : Togo, audiovisuel, techniciens, métiers, formations

Abstract: There are no large companies or structured organizations in the Togolese audiovisual sector. Those working in technical roles face significant daily material hardships, and only a tiny minority manage to earn a sufficient income to live on, with virtually no one practicing a single profession. This situation creates numerous practical complications for these professionals, as well as for the sector as a whole, hindering professional development and mastery due to a lack of regular and extensive practice. This field research aimed to highlight and document these issues.

Keywords: Togo, audiovisual, technicians, professions, training

Dans ce petit pays essentiellement rural, la population togolaise est estimée en 2025 à environ 9,5 millions d'habitants dont moins de la moitié vivent en zone urbaine, on observe une forte concentration démographique et économique au sud, autour

de la capitale Lomé, port international en eaux profondes situé au bord du golfe de Guinée. Si quelques salles de cinéma essaierent un temps en de rares villes du centre et du nord du pays, la majorité ferma au début des années 1990, les dernières disparaissant en 2009, avant la réapparition de deux mono écrans Canal Olympia en octobre 2017 puis fin 2018 à Lomé¹. C'est en la capitale et sa banlieue que se sont toujours concentrés les rares acteurs de ce secteur économique qui, par absence d'une filière structurée du cinéma, se tournent vers l'audiovisuel depuis le début du XXI^e siècle.

L'étroitesse absolue du marché, la concentration de la vie économique autour de la capitale, la longue absence de politique publique puis la très faible implication de l'État depuis moins d'une décennie, font qu'il ne s'agit plus, en théorie, d'étudier un pays, mais bien la situation équivalente à celle d'une ville moyenne, de surcroît dépourvue de culture cinématographique affirmée. Nous avons mené une première enquête en 2016 auprès de sept cents Togolais² qui avait révélé des goûts et des pratiques très éloignés des représentations occidentales. D'une part les consommations audiovisuelles, et notamment de téléromans indiennes et d'Amérique du Sud, y sont le plus appréciées et consommées par les (télé)spectateurs, d'autre part seule une infime minorité de spectateurs a récemment vu un film en salle et, dans ce cas, essentiellement en plein air lors de projections gratuites du cinéma numérique ambulant³. La notion de film et de cinéma est très floue et recouvre de fait les séries de fiction, les téléfilms, et les longs métrages. Dès lors, la seconde enquête de terrain que nous avons menée auprès de vingt-trois professionnels de

1. Proposant une multiprogrammation décidée à Paris, généraliste avec une majorité de films étatsuniens, les deux salles pratiquent la même tarification que les 16 autres Canal Olympia construits en Afrique francophone sud saharienne par Vivendi depuis 2016, avec un prix d'entrée à 2000 FCFA, 1000 FCFA pour les moins de 12 ans, et 5000 F pour les films à succès en première semaine

2. Claude Forest, « Les pratiques cinématographiques au Togo », dans Patricia Caillé et Claude Forest (dir.), *Regarder des films en Afriques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 155-182, DOI : [10.4000/books.septentrion.1715](https://doi.org/10.4000/books.septentrion.1715), puis « Chapitre quatrième : le Togo », dans Claude Forest et Patricia Caillé (dir.), *Pratiques et usages du film en Afriques francophones. Maroc, Tchad, Togo, Tunisie*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 211-268, DOI : [10.4000/books.septentrion.82516](https://doi.org/10.4000/books.septentrion.82516).

3. Claude Forest, « Le cinéma comme bien commun, ou la possibilité d'une gratuité des films en salles. L'exemple du Cinéma Numérique Ambulant en Afrique sud saharienne », dans Claude Forest, Geneviève Jolly et al., *Utopies de la gratuité*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2022, p. 76-93.

l'audiovisuel au second semestre 2021 révèle le fossé immense qui s'est creusé entre les deux côtés du Sahara. Le versant nord y apparaît lui-même incommensurablement moins structuré et important que de l'autre côté de la Méditerranée.

Le premier élément saillant qui en ressort est qu'il n'existe aucun ensemble organisé ni grande entreprise autour des productions/distribution/exploitation/industries techniques, même en esquisse. Par conséquent, pour tous ceux qui exercent une fonction liée à l'audiovisuel (AV), de très grandes difficultés matérielles pèsent au quotidien, à commencer par celle de, simplement, vivre de leur activité. La notion même d'indemnité de chômage étant inconnue, a fortiori celle, très favorable, d'intermittence du spectacle telle qu'elle existe en France, seule une infime minorité parvient à bénéficier d'un revenu issu de son activité en ce secteur suffisant pour subsister, et absolument aucun n'exerce qu'un seul métier. Les plus chanceux, qui se comptent à l'unité dans le pays, ne peuvent en vivre que grâce au cumul de plusieurs métiers, et rarement dans ce seul secteur. La majorité tirant son revenu principal d'une activité totalement différente, extérieure à l'AV (petit commerce, enseignement, etc.), cette situation induit de nombreuses implications pratiques pour tous ces professionnels, à commencer par des difficultés quotidiennes qui obèrent leur activité, mais également pour la filière par empêchement de se perfectionner et de maîtriser les métiers par absence de pratique régulière et développée. Elle en a impliqué également dans l'enquête elle-même, à commencer par certaines questions qui se trouvaient sans objet, et conséquemment dans son traitement, une lecture comparative avec d'autres pays économiquement et cinématographiquement plus développés ne pouvant être menée qu'avec de grandes précautions méthodologiques et de contextualisation.

4

Le cadre général

Une situation économique et politique en mutation favorable

Depuis le début du XXI^e siècle, l'introduction puis la généralisation du format numérique, favorisées par un plus grand libéralisme politique du Togo, mais également par le choc culturel que représenta la fermeture durable de toutes les salles, ont suscité une indéniable dynamique qui s'observe au niveau de la production. Stimulée par l'exemple des Nigeria et Ghana voisins au niveau des films, mais également de la Côte d'Ivoire, du Burkina Faso et du Sénégal au niveau des séries télévisées, elles-mêmes accompagnées et en voie de structuration par des acteurs internationaux et notamment Canal+, comme partout en

Afrique sudsaharienne francophone (ASF) une jeune génération a émergé, déterminée à faire des films en dépit d'un contexte politicojuridique financier peu favorable.

Schématiquement, en ASF une première génération de cinéastes, dont au Togo le doyen Jacques Do Kokou⁴, sera fortement soutenue financièrement et techniquement par le ministère français de la Coopération⁵, tout en étant marquée à la fois par la notion française de cinéma d'auteur et par les combats panafricanistes. Lui succèdera une seconde génération de rares réalisateurs-producteurs d'ASF (des années 1990 au milieu des années 2010) qui aura du mal à émerger, notamment faute de financements et à cause d'une perte d'intérêt pour le cinéma de leurs dirigeants politiques. Au Togo il fallut ainsi attendre 1992 pour voir se réaliser un premier long métrage, *Kawilasi* par Blaise Abalo Kilizou (1947-2013), qui fut aussi le premier film de ce pays à se voir récompensé au Fespaco en 1995 (Prix spécial du développement humain durable). La troisième génération post-indépendance contemporaine est très différente des deux précédentes, tant au niveau philosophique, par éloignement des combats indépendantistes et panafricanistes, que technique par non-connaissance du format pellicule, mais aussi du souci de satisfaire à tout prix à une esthétique (française) du cinéma d'auteur. Largement ignorante des films de cinéma, car ayant baigné uniquement dans un flux télévisuel et internet, ouverte aux images du monde, elle utilise davantage la grammaire des clips, du web et des séries, que celle d'un cinéma qu'elle n'a pas, ou très peu, connu. Même si c'est du cinéma dont la plupart se revendiquent ou qu'ils aspirent à intégrer, « les nouveaux réalisateurs n'ont pas de culture cinématographique. Ils n'ont vu que des images à la télévision⁶ ».

Poussé par les bailleurs de fonds internationaux, depuis la fin de la première décennie du XXI^e siècle le Togo enregistre des mutations profondes dans les domaines politiques, économiques et sociaux. La jeunesse, désormais totalement ouverte aux autres

4. Il fut le premier Togolais à tourner en 16 mm un CM de fiction de 30 minutes en 1974 qui portait sur l'exode rural : Jacques Do Kokou *Kouami ou l'exode malversé*, 1974.

5. Sur son action déterminante pour les réalisateurs en ASF, voir notamment Claude Forest, *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)*, Paris, L'Harmattan, 2019, et *Andrée Davanture. La passion du montage*, Paris, L'Harmattan, 2021.

6. Jacques Do Kokou et Loup Besmond de Senneville, « Le temps perdu des cinémas de Lomé » [entretien], *La Croix*, mercredi 3 mai 2017, p. 23, URL : <https://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Le-temps-perdu-cinemas-Lome-2017-05-03-1200844165> [consulté le 25 mars 2026].

cultures du monde avec internet, cherche à valoriser au mieux le potentiel de l'histoire qui relie chaque Togolais à ses origines, ce qu'a longtemps entravé l'absence d'une politique culturelle ou des loisirs. Tout le secteur est marqué par un demi-siècle de carence dans les équipements et les infrastructures, la dégradation poussée de celles qui existent, l'insuffisance chronique de matériels et d'équipements collectifs⁷. Cependant, si la crise sociopolitique qu'a connue le pays durant près de vingt ans a profondément affecté le secteur en entraînant la disparition des salles comme des centres de production cinématographique et théâtrale, le manque de moyens et de loisirs pour les populations a généré une soif de créations d'autant plus grande pour la génération contemporaine. Celle-ci a été encouragée par une reprise économique qui, jusqu'à la récente pandémie, a profité à toute la population, bien que de façon très inégale, tant du point de vue social et des revenus que du genre, ainsi que géographiquement entre Lomé et le reste d'un pays marqué par une forte ruralité, plus de la moitié des emplois étant encore liés à l'agriculture. Si Faure Gnassingbé, après le décès de son père président, a accédé à la présidence de la République en avril 2005 à la suite d'une élection très contestée qui a donné lieu à de nombreuses violences provoquant la mort de plusieurs centaines de manifestants, les élections suivantes de 2007 se déroulèrent de manière satisfaisante, permettant notamment la reprise de la coopération avec l'Union européenne, interrompue depuis 1993. Elle s'exprima en particulier avec le versement immédiat de sommes conséquentes pour de nombreux projets d'appui qui facilitèrent la mise en place de réformes économiques, sociales et institutionnelles. Si l'UE octroya 74 millions d'euros dès 2007, puis 212 millions d'euros au cours des six années suivantes, cela représenta 17% des aides étrangères qui furent débloquées en faveur du Togo, les autres pays (France, Allemagne, Japon et États-Unis essentiellement) et bailleurs de fonds internationaux (Global fund, FMI, UNPD, UNICEF, etc.) déboursant au total 1,1 milliard de dollars américains entre 2007 et 2011⁸.

Certes en août 2017 le Togo a de nouveau connu de vives protestations politiques, mais les tensions se sont estompées ensuite, les élections législatives et locales de la même année

7. Kpakpo Goeh-Akué et Edmond Amoussou, *Étude sur la revue des politiques et des stratégies pour la relance du secteur privé au Togo*, Washington, DC World Bank, 2007, p. 55, URL : <http://documents.worldbank.org/curated/en/272071468174245759> [consulté le 25 mars 2026].

8. Commission européenne, *Évaluation de la coopération de l'Union européenne avec la République togolaise 2007-2013*, vol. 1, Louvain-la-Neuve, ADE, 2014.

voyant le parti au pouvoir remporter une large majorité dans un scrutin cette fois-ci peu contesté. L'élection présidentielle organisée en février 2020 s'est déroulée sans violence, contrairement aux précédentes, le président en exercice remportant un quatrième mandat, une réforme limitant toutefois désormais à deux le nombre de mandats présidentiels et parlementaires (sans application rétroactive), ce qui a pacifié les oppositions. Mais le faible financement du secteur, surtout au niveau des investissements ; l'insuffisance des structures de formation aux métiers de la culture en général et au cinéma en particulier ; la rareté des salles comme des équipements pour animer la vie culturelle du pays ; l'absence de statistiques fiables pouvant permettre une visibilité du marché et attirer les investisseurs ; la piraterie qui touche tous les créateurs des œuvres de l'esprit en les empêchant de vivre de leur travail ; l'étroitesse du marché ; l'irrespect des droits d'antenne et des quotas à la télévision ; tous ces éléments demeurent de puissants freins au développement de n'importe quelle industrie, surtout nécessitant une forte mobilisation capitaliste sur du moyen terme comme le cinéma.

A contrario, il faut acter plusieurs points encourageants, notamment l'existence depuis 2011 du principe d'une politique culturelle nationale, concrétisée en 2013 par la mise en place du Fonds d'aide à la culture (FAC) qui, même erratique⁹ et de faible montant (300 MFCFA¹⁰), peut constituer un accélérateur pour de nombreux projets ; la prise de conscience par une fraction de la classe dirigeante du rôle économique et de rayonnement international que pouvaient jouer toutes les industries culturelles, dont le cinéma¹¹ ; l'adoption en 2016 d'une loi qui pose le principe d'un statut de l'auteur ; celle en septembre 2021 du Code du cinéma (dont on attend cependant la mise en application concrète) ; le début du rayonnement des courts-métrages togolais dans la sous-région, représenté par exemple par la douzaine de prix remportés au Clap Ivoire d'Abidjan entre 2010 et 2021 ; la multiplication des actions ponctuelles de formation pour élever le niveau qualitatif (sur l'écriture de scénarii ; en direction des femmes, etc.). Et au niveau macro-économique, même freiné

9. Censés être annuels ils concernent en réalité deux exercices : le FAC 2014 a couvert 2014 et 2015, celui de 2016 s'est étendu à 2017, etc. *Togo Presse*, n° 9971, 3 février 2017.

10. 1 000 FCFA = 1,52 €.

11. Yawa Amotowu Alemawo, *Cartographie des industries culturelles et créatives du Togo afin de mieux orienter les politiques du secteur*, Lomé, CUL. DEV/FAC, 2021, URL : <https://www.unesco.org/creativity/en/policy-monitoring-platform/cartographie-des-industries-culturelles-et-creatives-du-togo-afin-de-mieux-orienter-les-politiques> [consulté le 25 mars 2026].

par la pandémie de Covid-19, l'assainissement des finances publiques avec la réduction de la dette publique s'est poursuivi, et de réelles réformes ont été mises en œuvre pour accroître les ressources du pays, renforcer le système de gestion des finances publiques et améliorer le climat des affaires¹².

Néanmoins, la longue vacuité de l'État et l'absence de filière structurée a psychologiquement fait intégrer aux Togolais le recours au système D, au « mégotage » pour contourner les contraintes matérielles, qui côtoient le recours aux subventions issues de l'État français ou de grandes entreprises privées, le plus souvent étrangères. Néanmoins, après tant d'immobilisme, la critique complaisante d'un État totalement absent et indifférent a été dépassée, ne constituant plus une dépense d'énergie qui a pu stériliser une partie de leurs aînés. Faire avec, avec son temps, avec ses dysfonctionnements, avec l'existant, non point guidé par un réalisme sage et abstrait, mais par l'ambition de vivre de son métier, de réaliser des œuvres, de se faire connaître, de conquérir. La rupture avec les doyens est flagrante, pour tous ceux qui n'ont jamais connu la pellicule ni le cinéma « des anciens », tandis que ceux qui l'ont connu n'en expriment nulle nostalgie. Ils ont compris qu'une époque ne reviendrait pas, que l'histoire ne repassait pas les bobines, et ils ne s'en soucient guère. Ils et elles ont faim, moins de gloire et de reconnaissance que de construire, bâtir, avancer. S'ils et elles veulent faire des films, ils et elles ont, par nécessité, basculé vers le modèle audiovisuel, recherchant le préfinancement de leurs œuvres, et n'attendant plus que marginalement un amortissement ex-post sur des marchés en devenir qui ne deviennent que des bonus.

Au Togo comme dans toute la sous-région, il se joue en cette troisième décennie du XXI^e siècle quelque chose de radicalement autre que cette voie tracée par les industries impériales, parce que culturellement distinct et techniquement entièrement singulier depuis la disparition de la pellicule et la pénétration d'internet sur ces territoires. Toutefois, parce que le financement et les modes de diffusion sont différents, la grammaire d'écriture des images adaptée à l'audiovisuel l'est également. Parce que les Togolais ont été privés durant plus d'un siècle de leur propre expression collective autour des images animées, les productions en cours et en devenir se réécrivent différemment, sous des formes encore en gestation, assurément à parfaire¹³.

12. Fonds monétaire international, *Rapport du FMI*, Washington DC, Fonds monétaire international, n° 20/107, 2020.

13. Pour un développement, voir Claude Forest, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone*, Paris, L'Harmattan, 2018.

L'absence de lieux publics de formation et de recensement des professionnels

En l'absence d'enregistrement public des œuvres comme de sortie en salles commerciales, la forte croissance de réalisations sur différents supports en rend désormais le recensement exhaustif impossible, étant essentiellement en formats de courte durée, et peu, ou pas, diffusées en dehors des festivals. Comme ailleurs, de faibles effectifs féminins s'observent chez les réalisatrices, les productrices et encore davantage dans la plupart des professions techniques du cinéma, et cela dès les rares lieux de formation. Ces derniers, tous privés, d'apparition récente, et se limitant encore au premier cycle de l'enseignement supérieur, ne suffisent pas à occulter le total désintérêt de l'État togolais, aucune université ne proposant une filière spécifique de formation dans le champ du cinéma et de l'audiovisuel, ni pratique ni théorique, l'absence d'offre de niveau master obligeant les quelques intéressés à se former à l'étranger. Seules deux écoles privées reconnues par l'État se sont spécialisées dans une formation de premier cycle de l'enseignement supérieur, l'Esec et l'Esteca, quelques autres fonctionnant également, souvent de manière éphémère.

L'École supérieure des études cinématographiques (Esec) est devenue la principale école togolaise pour l'audiovisuel. Elle propose depuis son ouverture à Lomé en novembre 2006 des formations en modulaire ainsi qu'une préparation aux diplômes d'État du brevet technique (BT) de trois ans après le BEPC, et brevet technique supérieur (BTS) en deux ans après le baccalauréat, ainsi que la licence professionnelle dans les métiers du cinéma et de l'audiovisuel. Cinq grandes filières la composent : le son, la prise de vue (cadrage), montage, réalisation et production, au sein desquelles se répartissent la vingtaine d'étudiants accueillis annuellement.

Figure 1. Effectifs des onze premières promotions de l'Esec (2009-2020)

BTS formés	BTS obtenus	Dont filles	% filles	BT formés	BT obtenus	Dont filles	% filles
107	89	15	16,8	63	60	8	13,3

Source : Esec

La hauteur des frais de scolarité en réserve l'accès aux enfants des classes économiques favorisées¹⁴, qui se trouvent être massivement des garçons, les filles représentant moins de 15% des élèves formés, même si des bourses peuvent leur être allouées et qu'un concours « d'aide à la jeune fille » a été lancé une année avec le soutien financier du FAC. Le taux de réussite est élevé, et des élèves de l'Esec sont régulièrement sélectionnés dans les festivals nationaux ou régionaux, en remportant certains succès. Son directeur, qui a fait partie des personnes interrogées lors de notre enquête, participe à de nombreuses manifestations audiovisuelles au Togo.

L'École supérieure de technologie du cinéma et de l'audiovisuel (Esteca) à Lomé prépare également aux diplômes d'État BT et BTS et à la licence professionnelle cinéma et audiovisuel dans les mêmes conditions de scolarité que l'Esec depuis son agrément en 2012. Elle accueille chaque année un peu plus d'une demi-douzaine de nouveaux étudiants, mais essentiellement en BTS avec une réussite de 100%, le taux de scolarisation des filles étant voisin de l'Esec (moins de 17%). Plus récente, volontairement moins chère pour tenter de concurrencer l'Esec, mais moins bien équipée et attirant moins d'étudiants que l'Esec, l'Esteca forme moins à la réalisation. Elle a remporté moins de prix régionaux, la faiblesse des moyens financiers et matériels induisant un nombre restreint de productions par les étudiants. Son directeur a également été interrogé lors de notre enquête.

Figure 2. Effectifs des sept premières promotions de l'Esteca (2014-2020)

BTS	Dont Filles	% filles	BT	Dont filles	% filles
46	9	19,5	7	0	0

Source : ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche

Il faut également citer l'École de cinéma de réalisation audiovisuelle et des nouvelles technologies (Ecran) fondée à Lomé par Angela Aquereburu et son mari Jean-Luc Rabatel en novembre 2010, qui, sans être reconnue par l'État, est la seule

14. En 2021, à l'Esec le coût était de 460 000 FCFA pour la première année de BTS, et 560 000 FCFA pour la seconde année, tous les étudiants ne s'acquittant pas toujours de l'intégralité, soit plus d'un mois de salaire mensuel moyen qui s'élevait à 330 000 FCFA.

autre école togolaise qui propose les mêmes préparations aux diplômes officiels et forme véritablement aux principaux métiers techniques de l'audiovisuel. Très active à ses débuts, de nombreux réalisateurs sortis de chez elle se sont illustrés dans les festivals régionaux, tel Martial Folly-Kouevi pour Traditérapie (2013, 12', documentaire, prix du jury au Festival du film documentaire de Blitta).

De nombreux autres centres de formation plus ou moins éphémères ont régulièrement tenté de s'implanter, mais sans moyens ni suivi. Cette rareté des lieux de formation implique que les Togolais qui se lancent dans l'audiovisuel sont pour la plupart autodidactes ou ont suivi des stages de courte durée, voire de simples master class. Malgré leurs effectifs restreints il n'existe pas à ce jour de répertoire exhaustif des sociétés ni des personnels en activité, ni de syndicat ou d'organisation professionnelle représentative, ce qui pose un problème réel, d'abord pour la défense de leurs intérêts, mais également pour un recensement dans un paysage qui se modifie à une vitesse accélérée depuis la propagation du numérique. Il convient cependant de noter l'apparition en septembre 2019 d'une Fédération togolaise des cinéastes (Fétoci) qui s'emploie à dialoguer avec les pouvoirs publics et la télévision togolaise TVT, et qui a adhéré à la Fepaci (Fédération panafricaine des cinéastes) en février 2021. Les actions concrètes ne se sont pas encore manifestées. La présidence, assurée par un ancien directeur de la Direction nationale de la cinématographie, illustre la constante interrelation entre pouvoir politique et secteurs économiques : la plupart des premiers réalisateurs étaient des fonctionnaires d'un de ses ministères, contrairement à la génération contemporaine.

11

L'enquête auprès des professionnels togolais de l'audiovisuel

Principalement réalisé à l'été puis complété à l'automne 2021, le questionnaire a été administré en face à face avec vingt-et-une personnes, et par téléphone avec deux autres, l'entretien durant une heure et quart en moyenne, avec une médiane de 66', pour des durées totales s'étalant entre 37' et 230'. Il s'est agi de vingt-et-un Togolais et de deux Français qu'il a semblé important de consulter pour élargir le point de vue sur la situation, l'un ayant été le principal distributeur de films, et l'autre un exploitant itinérant dans le pays. Nous verrons également que parmi les Togolais, il a semblé utile d'élargir à des responsables d'écoles et un critique. Faute de femmes actives, mais également disponibles pour un entretien à cette période, le corpus ne comprend qu'une seule technicienne de cinéma (monteuse/cadreuse).

Hormis les Français (qui ne rentreront pas dans les statistiques qui suivent) et le doyen Jacques Do Kokou, l'âge moyen des personnes interrogées est de 38 ans, la médiane étant à 36, l'amplitude allant de 28 à 65 ans, toutes sauf deux habitant Lomé, ces critères de l'âge et de l'habitat étant totalement représentatifs de la génération active contemporaine.

L'emploi

Du fait de la situation générale de l'emploi et des rémunérations dans ce secteur au Togo, aucun des répondants n'exerce une seule activité professionnelle, plusieurs sont polyvalents dans l'audiovisuel, mais la majorité tire son revenu principal d'un autre secteur économique, ce qui questionne dès lors la notion de métier, entendu comme un ensemble de savoir-faire maîtrisés et articulés destinés à assurer à son titulaire une position reconnue ou compétitive sur un marché. Le poste qui est souvent mis en avant l'est parfois pour des raisons de valorisation et reconnaissance sociale (réalisateur et producteur essentiellement), mais ne correspond pas toujours à l'activité principalement exercée dans l'AV, ni à celle qui procure les revenus principaux.

12

Figure 3. Métiers des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel au Togo interrogés (2021)

Âge	Profession principale	Autre métier dans l'AV	Activité assurant le revenu
28	Infographiste	Montage/ Motion designer	Polyvalence AV
28	Cadreur	Machiniste/ monteur	Photographe
29	Directeur Photo	Cadreur	Photographe
30	Ingénieur du son	Formateur/ projectionniste	Commerce (vêtement)
32	Scénariste	Photographe	Petits boulots

33	Réalisateur	Producteur, monteur	Enseignement
35	Producteur	Réalisateur	Entrepreneur dans l'AV
34	Monteuse	Cadreuse	Commerce (alimentaire)
35	Directeur des études d'une école d'AV	Webmaster réseaux sociaux	Commerce (télécom)
37	Directeur Photo	Cadreur/ éclairagiste	Polyvalence AV
38	Photographe	Cadreur	Photographe
40	Producteur	Réalisateur	Producteur
42	Infographiste	Animation 2D et 3D	Formateur/ animateur
43	Chef d'équipe machinerie	Cadreur / pilote de drone/ photographe	Polyvalence AV
45	Preneur de son	Scénariste, réalisateur	Journaliste radio fonctionnaire
45	Réalisateur	Producteur	Commerce/ chauffeur taxi
50	Critique de cinéma	Enseignant	Professeur
60	Critique de cinéma	Journaliste	Journaliste
65	Directeur d'une école AV	Formation	Retraite fonctionnaire

65	Journaliste	/	Retraite fonctionnaire
73	Photographe	Réalisateur, scénariste	Retraite fonctionnaire

La position dans l'emploi AV est précaire et individuelle avec aux deux tiers un statut de travailleur indépendant en free-lance (14), seules deux personnes déclarant pouvoir en vivre en tant qu'entrepreneur ou chef d'entreprise. Deux autres sont salariés de l'État (dans une autre activité à la radio et à la télévision publique), et trois des retraités de la fonction publique. Parmi les seize tirant leurs revenus du privé, il ne se trouve donc aucun salarié d'une unique structure – statut qui n'existe pas dans le domaine cinématographique – les plus chanceux (8) vivant de la polyvalence dans ce secteur, une autre moitié devant, pour survivre, exercer un métier dans un tout autre domaine – le commerce et les petits boulots pour la plupart.

14

Origines, formation et choix du métier

La profession des parents

Massivement, les origines sociales de la famille, mais surtout du père surdéterminent les choix puis l'orientation professionnelle des professionnels répondants. Si la place des femmes est encore largement dominée, en se replaçant à l'époque de leur maternité, dans les dernières décennies du xx^e siècle, elle s'avérait socialement encore plus délicate. Le nombre élevé d'enfants (6,4 enfants par femme en 1988, 4,2 en 2020), qui varie selon les régions, passe d'un minimum de 3,1 enfants à Lomé à un maximum de 5,3 dans la région des Savanes au Nord ; et le taux de scolarisation demeure largement inférieur à celui des garçons (qui demeure encore de 55% contre 78% en 2022). En 1970, à Lomé 79% des hommes étaient alphabétisés, mais seulement 38% des femmes. Cet écart considérable entre les deux sexes dans l'accès à l'éducation, qui va perdurer encore plus d'un quart de siècle, rejaillit ensuite dans celui à l'emploi et donc aux rémunérations¹⁵. L'accès aux différents secteurs d'activité demeure très profondément inégalitaire, les femmes se voyant essentiellement cantonnées aux petits commerces informels de rue. Le secteur moderne, notamment des services, accueille

15. Marie-France Lange, *Cent cinquante ans de scolarisation au Togo, Lomé*, Université du Bénin, 1991.

une faible proportion de main-d'œuvre féminine, puisque son accès passe nécessairement par le biais de la scolarisation. En 1981 encore, sur les 79 581 salariés recensés, 14,4% étaient des femmes, et dans le secteur privé et parapublic moderne, on n'en trouvait seulement 4,9%¹⁶. Quatre décennies plus tard, on retrouve toujours cette forte inégalité d'accès à certains métiers, notamment ceux de l'audiovisuel.

Il s'ensuit que la majorité des enquêtés (11) ont (eu) une mère qui exerçait un petit commerce, essentiellement de rue, deux autres étaient couturières, une vendeuse, une coiffeuse, une cuisinière, une seule demeurait au foyer sans activité, seules quatre exerçant un métier socialement plus élevé : institutrice, journaliste, enseignante, employée de bureau en Angleterre.

A contrario, les métiers des pères sont plus variés et socialement plus élevés, seuls cinq exerc(ai)ent des métiers populaires : agent de sécurité, maçon, chauffeur, dépanneur télé, menuisier, tandis que l'on recense cinq enseignants, un gérant de magasin, un journaliste de la presse écrite, un médecin, un commissaire de police, un gendarme sous-officier, un fonctionnaire des douanes.

Dès lors, il n'est pas surprenant de constater que les rares qui vivent de leur métier sont aussi ceux dont les deux parents avaient une position sociale plus élevée (commissaire de police/employée de bureau en Angleterre ; professeur/professeure de lycée) et qui ont fait les études les plus longues, et à l'étranger.

15

La naissance du goût pour ces métiers

Le moment où se manifeste l'intérêt pour le cinéma apparaît dès l'enfance pour la moitié d'entre eux. Les lieux de sa découverte sont toutefois hétérogènes : « mes parents et moi fréquentions le cinéma Opéra à Lomé » ; « J'allais dans les salles de cinéma en étant enfant, puis ensuite dans les vidéo clubs » ; « Âgés de 5 ans (en 1996), on faisait le tour des vidéo clubs qui faisaient payer l'entrée 25 francs : on regardait les films à travers les fenêtres » ; « Déjà à la classe de 3e, j'aimais le cinéma, je regardais les films et je me demandais comment on pouvait les faire, comment ça pouvait se réaliser » ; « Je regardais souvent les films à la télévision ». D'autres vocations (dans l'infographie notamment) apparaissent à la même période de vie : « Dès l'enfance j'aimais dessiner », « je suis passionné par le son depuis le collège, et cela s'est concrétisé lorsque je suis devenu technicien à la radio ».

Pour une autre moitié toutefois, la découverte d'un intérêt est plus tardive, après le bac : « c'est avec mon entrée à l'École

16. Alfred Schwartz, *Éléments pour une étude de l'emploi au Togo à l'horizon du quatrième plan quinquennal (1981-1985)*, Lomé, Centre ORSTOM, 1980.

supérieure des études cinématographiques que le cinéma est véritablement entré dans ma vie », « c'est durant mes études supérieures que j'ai véritablement découvert le cinéma ».

Trois d'entre eux ont néanmoins commencé par être acteurs – métier sans véritable débouché économique non plus – avant de se réorienter par nécessité vers des postes plus techniques.

Mais cinq soulignent des rencontres avec des techniciens ou réalisateurs qui furent déterminantes pour eux : « avoir discuté et vu travailler Marcellin Bossou a été déterminant » ; « Ce qui m'a poussé dans le cinéma, c'est quand j'étais en classe de seconde au Lycée de Tokoin, et un réalisateur togolais, Jacques Do Kokou est venu pour donner des initiations au cinéma » ; « lors d'une *master class*, j'ai écouté le réalisateur Mama Keïta, et ça a été une révélation pour moi. »

L'absence de culture cinéphilique est criante, non seulement européenne, mais également africaine. Le cinéma étatsunien domine largement les réponses quand il s'agit de citer ce qui aurait été source d'inspiration pour leur activité professionnelle, mais plus en termes de genres – films noirs, thriller, action – que d'œuvres. « C'étaient les films populaires américains et les films d'arts martiaux chinois ; malheureusement je n'ai pas d'exemple de film africain ». Des réalisateurs de films de fiction (Stephen Spielberg, Quentin Tarantino...) sont cités une demi-douzaine de fois, mais rarement les titres de films, hors *Titanic* (US, James Cameron, 1997) « vu plusieurs fois » et la série *Blacklist* (9 saisons sur Netflix, Jon Bokenkamp, 2013) : aucun ne cite de titre ni auteur « classique » de plus de trois décennies. Exceptionnellement, une personne évoque « les films français à la télé », et trois seulement des films d'Africains : une avec la découverte de ceux de Nollywood ; une autre précise que *La pirogue* (Moussa Touré, FR/SN, 2012) lui a permis « de découvrir autrement notre société », une seule faisant remonter sa vocation à leur découverte : « à cette époque, à la télé, on ne regardait que des films européens, américains (*Commando*, *Rambo*), chinois (*Ninja*) que tout le monde a l'habitude de voir. Quand j'ai vu *Le Ballon d'or* (FR/GN, 1994), je me suis dit : "Mais, est-ce que les Africains aussi peuvent réaliser des films ?" C'est ce film de Cheik Doukouré qui m'a interpellé, moi en tant qu'Africain, j'ai pu voir un film africain, ça voulait dire que moi aussi je pouvais réaliser un film. »

La formation

Corrélativement à leurs origines comme à la longue absence de tout lieu de formation au cinéma et à l'audiovisuel, ainsi qu'à son manque encore contemporain de formation publique, un seul répondant dit s'être scolairement formé exclusivement au Togo

(BTS AV à l'Esec), un autre ayant complété cette formation initiale avec l'Isma (Institut supérieur des métiers de l'AV) au Bénin. En revanche, plus de la moitié du corpus est arrivé à son métier en autodidacte, rarement uniquement par ce moyen, parfois en le complétant avec les tutoriels trouvés sur internet (2), mais le plus souvent (6) avec un apprentissage sur le tas grâce à des stages, souvent organisés et/ou financés par la France (Institut français, à l'occasion de master class ou de manifestations, etc.) ; deux autres ont complété leur formation avec un retour ultérieur en école (Esec, Université en France). Trois ont suivi des enseignements diversifiés, dont du supérieur à l'étranger : master en production audiovisuelle à l'université Stendhal Grenoble 3, master en journalisme à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, ou école privée (CLCF) en France. Deux autres ont suivi un premier cycle du supérieur, mais en une autre discipline : BTS de communication, licence de journalisme.

Tous regrettent la vacuité de l'État, sa totale absence dans la formation théorique ou pratique aux métiers du cinéma, l'absence de volonté pour soutenir les rares centres existants, la difficulté de se former avec du (bon) matériel, l'absence de cadre structuré pour une formation tant initiale que continue (cf. *infra*).

17

L'exercice du métier

Le travail et sa reconnaissance

Malgré les difficultés de formation puis d'accès au métier, la quasi-totalité affirme être parvenue à celui de son choix. Le fait que la polyvalence et la débrouille demeurent la règle de son exercice a été intégré et ne suscite pas de commentaires, au contraire de l'absence de moyens en matériels et des conditions de tournage.

La quasi-absence de production cinématographique au Togo implique que très rares sont ceux qui ont eu à travailler sur des longs métrages, et aucun sur un film de cinéma. Les courts-métrages (CM) et documentaires dominent donc très largement, une moitié travaillant également pour la publicité ou des sitcoms sur le web, plus rares étant ceux effectuant des reportages ou travaillant pour la télé.

Les sentiments de reconnaissance et de valorisation ont spontanément été différenciés sur plusieurs niveaux : par les pairs en interne (ce qui peut se manifester par un bouche-à-oreille favorable, une employabilité...) et ce point est unanimement ressenti favorablement « ça fait déjà sept ans avec beaucoup d'évolution et de résultats. Donc je dirais que mon travail est assez reconnu ». Par les pairs en institution, festivals essentiellement,

qui sont pour le moment la seule instance de légitimation (il n'existe pas de journaux critiques, émissions de télévision, labels de l'État...), et là évidemment tout dépend de l'ancienneté, du parcours personnel et du poste occupé, mais les réponses sont majoritairement positives : « reconnu oui, mais pas encore valorisé » ; « oui, mes CM ont obtenu plusieurs récompenses en festival » ; « oui, aujourd'hui ; je n'ai pas eu de récompense, mais des félicitations ». Elles sont toutefois également tempérées : « beaucoup de mes œuvres sont passées sur la TVT ; je n'ai pas obtenu de récompense, mais je ne fais pas les festivals : c'est un dernier recours. Beaucoup de Togolais pensent que c'est le premier, mais ils oublient les problèmes des critères de sélection, le favoritisme, etc.¹⁷ ». Ces reconnaissances et valorisations dépendent évidemment du métier exercé, certains déplorant de passer inaperçus : « il n'existe pas de récompense pour la prise de son » ; « mon métier de producteur est assez méconnu, même les journalistes qui me consacrent des reportages le font beaucoup plus sur les œuvres pour lesquelles je suis intervenu en tant que réalisateur ». Le niveau institutionnel étant quasiment absent (ne serait-ce que dans une classification des métiers, des grilles de salaires, l'octroi de label, etc.), cela pèse sur la légitimation et la reconnaissance sur ce plan : « Non, le ministère ne fait toujours rien : nous ne sommes pas reconnus puisque ce ne sont pas eux qui s'en occupent ».

L'activité au quotidien

En dehors des tournages, leur préparation est un plaisir unanimement partagé, au(x) poste(s) de chacun : « J'aime bien préparer, trouver les sujets autour de notre culture » (scénariste/réalisateur) ; « Jeter des idées sur le papier, harmoniser, corriger... » ; « Faire des repérages pour les tournages (éclairagiste/directeur de production) » ; « J'aime étudier, préparer pour faire ressortir les photos » (directeur photo). Un hiatus également unanimement partagé résulte de la polyvalence souvent imposée par la production ou les circonstances, qui les oblige à sortir de leur métier principal ou souhaité : ils n'aiment guère « faire le script, le montage » (scénariste/réalisateur) ; « l'écriture du scénario » (réalisateur) ; « l'implication dans le tournage et dans la postproduction qui relève plutôt du travail d'un réalisateur, mais qu'on se retrouve à faire quand ce dernier n'est pas assez

17. Sur l'importance déterminante des festivals locaux et nationaux, mais également de leurs limites, voir notamment Claude Forest (dir.), *Festivals de cinéma en Afrique francophones*, Paris, L'Harmattan, 2020.

compétent et qu'on doit prendre les décisions à sa place par rapport aux enjeux du film » (producteur).

Durant les tournages, l'exercice de ses compétences et le bon déroulement des prises de vues sont une source de satisfaction pour tous : « Cadrer, régler la caméra, aider les autres pour que ça se passe bien » ; « Rester sur ma caméra, j'aime qu'on me demande quelque chose de difficile à faire » ; « Je supervise le bon déroulement de la production, vois si tout est en place, l'équipe, le matériel de tournage » ; « je suis là, je veille à ce que tout soit en place, comme ça je suis sûr à 100 % du résultat » ; « j'apporte juste mes compétences techniques. S'il y a une difficulté à réaliser un truc ou à améliorer quelque chose pour le résultat final » ; « au cadrage, je regarde ce qui pourrait aller le mieux (place des acteurs...) ».

Inversement, là aussi le manque de moyens humains et financiers impose la polyvalence et la nécessité d'effectuer des tâches sortant du métier principal, ce qui est déploré : « je n'aime pas remballer à la fin du tournage, c'est le travail des machinistes ! » ; « Toutes les autres tâches qu'on peut me demander (faire l'éclairagiste...) » ; « il y a trop de choses que je suis obligé de faire si j'ai envie d'avoir des éléments potables pour travailler à la post-production. Donc je suis obligé d'être souvent sur le plateau à veiller pour que certains aspects techniques soient respectés » ; « Pendant le tournage, il y a de l'imprévu, quelque chose qui manque par exemple, ou qui se casse, donc tu es obligé de repartir pour aller l'acheter pour que le tournage puisse vite finir » ; « Faire le chauffeur, ou le régisseur... ».

Parmi les satisfactions qui en sont retirées, sont souvent citées les idées de progresser, de s'améliorer, de découvrir de nouvelles choses, et évidemment celle de l'œuvre achevée : « On apprend toujours sur un tournage » ; « donner ce que le réalisateur attend de moi » ; « j'ai aussi approfondi mes connaissances dans ce domaine » ; « toutes mes productions ont été enrichissantes » ; « il n'y a pas d'échec, que des expériences » ; « quand vous aimez quelque chose et que ça se passe bien, vous êtes fier de vous » ; « à la fin de la journée, quand tout se passe bien, vous sentez une satisfaction, une joie en vous. Vous avez réussi une mission » ; « c'est une satisfaction, une joie, une fierté d'avoir choisi ce métier » ; « même s'il y a eu des difficultés, vous avez pu résoudre ces difficultés. C'est toujours une satisfaction à la fin ».

Le travail d'équipe

Dans l'exercice du métier au quotidien, l'interaction avec les principaux collègues a révélé une majorité de bonnes ententes, voire d'amitiés, et souvent une connivence ou des complicités,

la notion de famille étant également parfois convoquée. « On est tous des frères, on se connaît, on a fait les mêmes écoles et expériences, il n'y a pas de souci sur les projets » ; « on forme une famille, on travaille en famille. Au-delà des postes qu'on a et de leur hiérarchie » ; « quand on est sur un projet, on forme une famille et il n'y a pas de règles ni de protocoles parmi nous. Plus on discute facilement, plus on est ouvert et susceptible d'accepter nos erreurs et les corriger » ; « sur un tournage de film, nous devenons tous une seule personne, une seule équipe. C'est ça on appelle une équipe de tournage. Quand il y a des difficultés, on les résout pour que l'entente règne. Bien sûr, il y a quelques tiraillements, mais il faut tout faire pour qu'il y ait de l'entente afin que tout puisse bien aller. »

Sur les conditions d'un travail d'équipe riche et productif, les aspects pratiques et comportementaux ont dominé : ponctualité, discipline, bonne communication entre les personnes, cohésion, partage de la vision artistique, les compétences et l'expérience, mais aussi le respect de la hiérarchie, l'absence de copinage : « le travail se passe dans de bonnes conditions quand toute l'équipe est là, chacun à son poste, à l'heure voulue, en faisant le travail qui lui a été confié ». Mais les réponses varient aussi selon le poste et la place dans la hiérarchie : « sur un tournage il faut un bon état d'esprit de chacun, un équipement au top (il ne s'agit pas de bricoler), et une rémunération correcte » ; « s'il y a un bon cachet c'est motivant, mais l'inverse aussi » ; « la première des conditions est la gestion du temps, ce sont les heures de travail. Il faut avoir des heures de boulot adéquats pour pouvoir faire le travail parce que nous sommes dans un domaine créatif » ; « il faut aussi du temps pour se reposer parce qu'on est sans cesse devant les écrans qui sont assez lumineux » vs « Les bonnes conditions pour un travail riche et productif sont tout d'abord le professionnalisme de cette équipe et que les composantes de cette équipe soient passionnées et motivées pour le travail et non pas que pour l'argent ». Il convient de noter toutefois que cette notion de professionnalisme n'a été convoquée qu'une seule fois, à l'inverse des conditions matérielles. Avec la passion, les vertus morales sont également souvent convoquées, telles l'implication, la progression dans l'apprentissage et l'humilité : « tous les plateaux ne sont pas les mêmes et on apprend de tous » ; « il faut reconnaître qu'on a toujours quelque chose à apprendre de l'autre ».

L'entrée et le maintien dans le métier

En se remémorant leur entrée dans le métier, un faible nombre argue un simple concours de circonstances ou le hasard. La

plupart évoquent l'action ou la présence d'une relation (un professeur qui a aidé, un ami qui a prêté son matériel, une connaissance qui a introduit...). Une moitié indique une entrée progressive dans le métier, notamment par le biais des stages de formation qui ont pu déboucher sur un emploi, ou sur la manifestation d'opportunités qui ont été saisies : « j'ai répondu à une annonce pour ma formation, et après j'ai eu l'occasion de faire des stages dans une entreprise, puis on m'a proposé de rester dans l'équipe » ; « j'ai fait assistant dans les sociétés de prod' puis à la TVT, sur des docs... je suis resté même si au début je n'étais pas payé, et après j'ai connu des gens, et on m'a gardé » ; « c'est au fur et à mesure, à force de se confronter à des gens, de déposer des dossiers dans des commissions qu'on rentre dans ces réseaux ». Très rares sont ceux qui indiquent s'être lancés tous seuls : « j'ai fait quatre mois de stage, mais vu le manque de productions et de personnes qui voudraient avoir des assistants, je me suis lancé avec un petit équipement : voilà comment j'ai commencé dans le métier et avec le temps, le client reconnaît le boulot, et ainsi de suite, on se fait des relations. »

Une fois dans le métier, les avis sur l'utilité de l'appartenance à un réseau relationnel est très partagée, variant certainement selon les tempéraments et les métiers exercés, mais la vraie césure apparaît entre le formel et l'informel. Comme en de nombreux pays d'Afrique sudsaharienne, l'action collective structurée ne fait absolument pas partie de la culture ni de l'histoire togolaise, ce qu'a renforcé un régime militaire autocratique dirigé depuis six décennies par une même famille. S'il a été créé en 2013 un syndicat national des reporters d'images du Togo (SYNRIT) auquel adhère l'une des personnes interrogées, il n'existe à ce jour (2022) aucun syndicat de techniciens du cinéma et de l'audiovisuel. Une très récente Fédération togolaise du cinéma (Fétoci) tente depuis septembre 2019 de fédérer différents intervenants, essentiellement les réalisateurs, deux personnes du panel y ayant adhéré, mais les réactions du plus grand nombre sur l'efficacité de l'action syndicale demeurent prudentes, dubitatives, voire négatives : « c'est rare qu'on se rencontre, et tout le monde n'est pas là au même moment » ; « ce syndicat existe-t-il vraiment ? Des gens se sont autoproclamés ; font-ils ce qu'ils disent ? » ; « ce sont les mêmes qui jouent dans tous les projets retenus par le FAC, leurs choix sont limités dans les personnes, les sujets, etc. » ; « l'homme est un animal politique, mais je ne m'y sens pas à l'aise » ; « trop viennent par calcul, ce n'est pas la peine, je ne vais donc pas souvent à des réunions ». Au même moment s'est créée l'ATCA, Association togolaise du cinéma d'animation, aux ambitions plus limitées, mais qui semble plus utile aux yeux de ses membres « pour échanger sur notre métier ; pour trouver de

l'argent sur les projets... ». Au vu de l'étroitesse du secteur et des réticences d'un grand nombre, aucune de ces associations professionnelles ne rassemble plus de quelques dizaines de membres, ce qui n'aide pas à leur reconnaissance ni à leur efficacité.

Au niveau personnel informel, l'étendue du cercle de connaissances s'avère assez variable, un petit nombre ne souhaitant pas en cultiver et attendant qu'on fasse appel à eux, mais la plupart en reconnaissent l'utilité. « Le réseau est tout d'abord amical : ce sont les promotions durant la formation et il y a aussi ceux avec qui on a fait le lycée, tous ceux avec qui on a fréquenté... ça, je dirai que c'est le cercle et c'est grâce à eux qu'on a de nouveaux clients » ; « c'est à partir du réseau des collègues qu'on rencontre lors des festivals, dans des workshops, dans des marchés avec qui on partage pleins d'informations. Après il y a aussi le carnet d'adresses personnel des gens qui apprécient et aiment votre travail et qui peuvent vous recommander ou vous envoyer des informations dont ils ont connaissance individuellement ». Dans la mesure où il n'existe pas de lieu spécifique où les professionnels puissent se rencontrer, les plateaux de tournage, les festivals, les workshops et les ateliers de formation sont régulièrement cités comme espaces de sociabilité, certains y assistant systématiquement, ainsi qu'aux principaux événements culturels et conférences.

Si « tout le monde essaie de travailler dans son coin », afin de « lutter contre la concurrence, faire pression », mais surtout « pratiquer l'entraide, échanger pour progresser, répondre à des projets et se les partager », la fonction utilitaire paraît essentielle à tous : « ça nous permet aussi de vivre ou plutôt de survivre ». Dans le cercle commun des connaissances, l'étroitesse du milieu fait que les mêmes noms de ce cercle sont régulièrement cités, essentiellement les plus actifs de la dernière génération, dont Joël Tchédre, Noël Olobegnon, Étienne Sohoun, Steven AF, Marcellin Bossou, Israël Tounou, Angela Aquereburu.

Les relations avec les tiers

Les contrats de travail et la recherche d'emploi

Le droit du travail étant peu développé au Togo, et aucun texte ne régissant spécifiquement les activités du secteur, les contrats écrits demeurent exceptionnels, la parole donnée valant le plus souvent engagement tant pour le poste à occuper que pour la rémunération. Au contraire des industries du nord, les temps de tournages sont également extrêmement courts, y compris sur les rares LM ou épisodes de séries. Hormis pour deux professionnels interrogés, les enchaînements d'emplois demeurent impensables

dans le secteur audiovisuel qui se trouve de surcroît non protégé par une assurance chômage, d'où la nécessité matérielle de mener plusieurs activités rémunérées en parallèle ou qui se succèdent régulièrement. Or pour quelques producteurs, au niveau des techniciens et des réalisateurs, la recherche d'un nouvel emploi ne se pense donc absolument pas dans les mêmes termes que dans les pays industrialisés, la précarité et l'aléa sans couverture sociale constituant une règle générale de vie. Certes, pour une minorité, quand approche la fin d'un emploi « on regarde un peu partout, on commence à négocier », mais la règle affichée demeure le fatalisme ou la croyance au destin « Je ne suis pas un businessman, je ne recherche pas vraiment à me vendre, je n'ai pas de CV » ; « généralement, ce sont des gens qui m'appellent » ; « je mets tout dans la main de Dieu », les plus lucides constatant que « au Togo, tu essaies de gérer au fur et à mesure ».

De l'avis général, pour trouver du travail les rencontres physiques et le téléphone constituent les outils essentiels. Tous ont connaissance des réseaux sociaux, et tous en utilisent au moins un – deux en moyenne – mais leur degré d'implication se révèle extrêmement variable, étant très faible en général. Si les deux tiers possèdent un compte ou une page Facebook, seuls trois reconnaissent l'utiliser à des fins essentiellement professionnelles, le double ne l'utilisant pas du tout. Une demi-douzaine a également créé sa page sur LinkedIn, trois utilisent Instagram, mais un seul intensément de manière privilégiée. YouTube se voit davantage mobilisé pour y poster des vidéos de travaux ou extraits d'œuvres sur lesquels ils ont travaillé, deux ayant par ailleurs leur propre site professionnel personnel.

Le smartphone, outil quasi inconnu voici cinq ans seulement, s'est très rapidement diffusé et a supplanté le simple téléphone, permettant un accès majoritaire aux images, une minorité possédant un ordinateur personnel, fixe ou portable. De ce fait, la messagerie internet n'est guère utilisée, au profit de WhatsApp qui s'est trouvé plébiscité, notamment pour communiquer à faible coût à l'étranger ou pour faciliter l'exécution puis l'envoi de certains travaux, et leur validation par les clients : « c'est plus rapide d'avoir un *feedback*, ça facilite la communication ».

Ces différents supports permettent de communiquer avec les différents partenaires, de se rendre visible, surtout auprès du public pour les réalisateurs, infographistes et producteurs, mais une forte minorité pense que, en dehors du smartphone, ces différents outils et supports de communications ne sont pas incontournables pour l'exercice de leurs métiers.

La place des femmes dans les professions de l'AV

24

Toutes les personnes interrogées, à l'exception d'une femme, étant des hommes, il ne s'agit ici que de leur regard sur la place des femmes dans leurs métiers. Pour l'unique professionnelle, elle assure avoir été respectée dans l'exercice de son métier et de ses responsabilités, y compris en dirigeant une équipe, touchant le même salaire et indiquant que « les mentalités évoluent rapidement, surtout dans la capitale, mais la place des femmes est moins libre à l'intérieur (du pays) et à la campagne ». Outre le constat objectif qu'elles représentent un très faible effectif dans les métiers strictement techniques, les professionnels interrogés expriment unanimement à deux exceptions près, le sentiment que le travail des hommes et des femmes dans ce milieu reçoit la même considération « c'est une question de talents, pas de genre » et qu'il peut exister d'autres discriminations plus importantes pour l'embauche, parfois liées à l'âge (« il peut y avoir une réticence pour engager des vieux qui ont moins de force »), mais surtout aux origines ethniques, le pays, constitué artificiellement sous les colonisations allemande, puis franco-britannique, ayant regroupé en une même nation des peuples qui ne se côtoyaient guère précédemment, avec des coutumes et langues distinctes, et notamment Éwé au sud, Kotokoli au centre, Kabyè au Nord, l'actuel président de la République et son père à qui il a succédé étant issus de cette dernière ethnie : « je suis Kabyè, et je sais que l'ethnocentrisme peut favoriser les choses ».

Un seul a estimé le contraire et un autre que « non, notre éducation ne nous apprend pas cela, on ne les voit pas exactement pareil, qu'elles puissent faire pareil. Les femmes sont négligées » même si dans certains métiers comme scripte ou monteuse « tout le monde dit qu'elles le font très bien ».

Chez les techniciens la rémunération est la même entre hommes et femmes, notamment pour les producteurs qui indiquent : « on rémunère en fonction du projet et du poste que vous occupez. Si c'est un homme qui est au cadrage, le montant que je lui donnerai est le même montant que si c'est une femme qui y est », et que la différence ne se situe pas là : « on n'a pas la même rémunération entre nous les hommes, tout dépend de notre talent et de la prod' ; il n'existe pas de grille salariale figée ».

Tous collaborent régulièrement avec des femmes sans rencontrer de problème, et cela sur tous les postes cités, scripte (le plus souvent), décoratrice, accessoiriste, plâtreuse, monteuse, prise de son, directrice de prod, et actrices évidemment, y compris en travaillant sous leur direction en tant que réalisatrice. Quelques figures féminines de cette profession ont par ailleurs

été très favorablement convoquées, telles Gentille Assih, Elisabeth Lémou ou Angela Aquereburu.

Il n'existe pas de discrimination dans leurs métiers, certains indiquant toutefois qu'« il y a beaucoup de harcèlement, ou d'échanges de faveurs sexuelles ». Inversement : « aujourd'hui, il y a un manque énorme de techniciens sur certains métiers comme le cadrage, la prise de son, le montage, le graphisme donc ce sont des domaines qui peuvent être occupés valablement par la femme, vu que ces différents métiers requièrent certaines qualités un peu propres à la femme comme la patience. » Ou plus positivement : « s'il y a plus de femmes, il y aura un peu de diversité au niveau de l'écriture, de la réalisation et des tournages aussi ».

Une contrainte souvent énoncée dans l'exercice des métiers de plateaux réside, essentiellement si la femme est mariée, en ce que « le mari pourra lui demander de ne pas faire son métier pour rester à la maison » ; « c'est plus difficile pour elles d'avoir de la disponibilité la nuit si elles sont mariées ou avec enfants ». La jalousie des maris en fonction des horaires a également souvent été évoquée : « se posera le problème des voyages, de longues absences qui ne seront pas acceptées par les maris ».

En dehors de certains métiers qui nécessitent de la force physique, les obstacles pour les femmes engagées dans ce milieu professionnel s'avèrent être d'ordre culturel : « le domaine n'est pas encore ancré dans le cœur des gens, donc ce n'est pas facile pour elles d'envisager une carrière dans ce domaine. Les métiers des techniciens dans l'audiovisuel sont plus considérés par la société comme des métiers d'hommes. Donc du coup les femmes, étudiantes, sont peu orientées dans ce domaine ». D'autant que « certains disent que le métier de cinéma, c'est pour les prostituées ». Un frein également cité est l'impact négatif que pourrait ressentir un client face à une femme dans l'exécution de sa commande : « en Afrique surtout, c'est beaucoup plus les préjugés, les considérations sociales et religieuses ». Ce qui peut conduire à ce que « la femme elle-même manque de confiance en elle par rapport à son potentiel ». « Il y a plein de domaines et de secteurs d'activités dans les métiers du cinéma et de l'audiovisuel, mais malheureusement les femmes ne s'intéressent pas assez, quand elles viennent, elles se contentent d'être actrices, certaines pensant quand même qu'elles peuvent être autrices ou réalisatrices. Or il y a foison de métiers, mais les femmes elles-mêmes se l'interdisent au départ. Ce qui fait que vous retrouvez sur un plateau une faible part de l'équipe qui est féminine, et encore aux postes de scripte, habilleuse ou actrice. Ce que je constate c'est que ce sont les femmes elles-mêmes qui s'excluent des autres métiers ».

Le rôle de l'État

26

En raison à la fois de la nature du régime politique en place et de la rareté de soutiens publics dont l'attribution dépend largement du relationnel, la parole des locuteurs s'est souvent révélée très réfléchie, voire prudente. « Il fait ce qu'il peut, mais il y a beaucoup à faire dans toute la culture » ; « aujourd'hui il y a une amélioration, donc je dirai oui et non à la fois parce qu'il y a toujours quelques points qui sont insuffisants ». Néanmoins nombreux ont exprimé des difficultés très pratiques : « en tant qu'opérateur drone j'ai eu beaucoup de difficultés – j'ai même été en garde à vue plusieurs fois alors que j'avais une autorisation de tourner... » ; « il nous accompagne sur le plan institutionnel, mais pas financièrement ni matériellement. » Néanmoins, les premières actions récemment mises en place ont été soulignées positivement : « entre nous, on insulte l'État togolais "il ne fait rien, il ne fait rien !" Mais on ne peut pas dire qu'il ne fait rien, du moment où il y a un ministère de la Culture » ; « cela a commencé avec la direction nationale du cinéma, et le FAC dont j'ai bénéficié. Avant 1995, il n'y avait pas de direction de cinéma » ; « ça va venir, surtout qu'on remporte des prix dans les festivals à l'extérieur » ; « l'État nous aide parfois ; bien sûr que pour avoir une autorisation on paie, mais ça nous protège quelquefois ».

Sur les actions qu'il pourrait entreprendre, les idées ne manquent pas et les avis sont unanimes qui portent tous au moins sur la nécessité de revoir le système éducatif et de formation, et cela à tous les niveaux : créer une école publique, instaurer un système de bourse notamment pour ceux qui obtiennent des prix ou sont sélectionnés en festivals, assurer le suivi des étudiants à leur sortie, lancer des appels d'offres pour que les actuelles écoles puissent en bénéficier en mettant l'accent sur l'AV, former et mettre à disposition des professeurs qu'il rémunérerait, financer régulièrement du matériel, etc.

Si l'on veut aujourd'hui créer une industrie du cinéma, nous devons commencer par la formation, soutenir des écoles qui sont déjà sur place, avoir une politique d'octroi de bourses pour encourager les plus jeunes vers ce métier. L'autre aspect très important est la diffusion, parce qu'il y a quelques productions qui existent, mais qui malheureusement ne circulent pas énormément, notamment parce que nos télévisions ne sont pas ouvertes et ne veulent pas sortir de l'argent pour ça.

Cette faible implication de l'État est unanimement déplorée et sa critique plus ou moins implicite avec des explications diverses :

impossibilité d'évaluer et révoquer le personnel politique, faible compétence de certains fonctionnaires, concussion, mais également absence de vision et ignorance des revenus matériels indirects (hôtel, taxi, tourisme...) ou symboliques que l'activité peut générer, etc. Selon le métier, des demandes plus spécifiques ont évidemment été exprimées : qu'il facilite les tournages, réponde aux demandes d'autorisation de tournage qui lui sont faites, qu'il montre l'exemple dans son comportement et s'entoure des personnels compétents, qu'il crée des taxes spéciales et mette en place un fonds dédié au cinéma comme il l'a fait pour la presse (« dans les fonds d'aide à la culture, il faut mettre le cinéma à part. Le fonds d'aide de 300 millions de FCFA, c'est insuffisant pour toute la culture comme pour pouvoir financer au moins quelques films de LM »), qu'il soutienne la production, puis la fasse connaître, qu'il favorise des canaux de diffusion pour les films, qu'il encadre les professions et protège les droits d'auteur, etc. Bref, toutes les actions réglementaires et financières que les Togolais voient se développer ailleurs, y compris dans la sous-région comme récemment au Sénégal ou en Côte d'Ivoire. Dès lors, les principales sources de financement, tant des œuvres que des formations, demeurent étrangères, européennes pour l'essentiel, soit *via* l'action directe des États (essentiellement français, allemand et belge à travers leurs instituts culturels ou ambassades¹⁸) ainsi que des programmes de l'Union européenne et de l'OIF, soit *via* les nombreuses ONG à travers leurs programmes de prévention ou sensibilisation, soit *via* les coproductions qui donnent accès aux aides publiques, mais surtout grâce aux opérateurs audiovisuels, Canal+/ A+ jouant un rôle structurant dans toute la sous-région depuis le milieu des années 2010.

Malgré ces carences et les difficultés d'exercer comme de vivre pleinement de leurs professions, aucune des personnes interrogées n'indique vouloir changer de voie. Toujours passionnées et conscientes de la professionnalisation nécessaire l'avenir leur paraît certes très incertain, mais comme le dit l'une d'elles : « je pense que c'est l'amour qu'on met dans notre métier qui nous maintient encore aujourd'hui. On continue dedans par passion et avec rigueur ; enfin, on garde juste l'espoir qu'un jour on aura aussi des moyens pour réaliser nos rêves ».

18. Voir notamment Claude Forest, *Histoire du cinéma au Togo*. Tome I *Des origines au déclin (1895-1994)*, Paris, L'Harmattan, 2022, Tome II *L'émergence audiovisuelle (1995-2022)*, Paris, L'Harmattan, 2022.

Bibliographie

ALEMAWO Yawa Amotowu, *Cartographie des industries culturelles et créatives du Togo afin de mieux orienter les politiques du secteur*, Lomé, CUL.DEV/FAC, 2021, URL : <https://www.unesco.org/creativity/en/policy-monitoring-platform/cartographie-des-industries-culturelles-et-creatives-du-togo-afin-de-mieux-orienter-les-politiques> [consulté le 25 mars 2026].

AYETAN Charles, « Plaidoyer pour une réelle promotion du cinéma au Togo », *Africiné*, URL : <http://www.africine.org/analyse/plaidoyer-pour-une-reelle-promotion-ducinema-au-togo/6780> [consulté le 4 mars 2026].

Commission européenne, *Évaluation de la coopération de l'Union européenne avec la République togolaise 2007-2013*, vol. 1, Louvain-la-Neuve, ADE, 2014.

Direction nationale de la cinématographie, *Cinéma togolais. Le défi de l'émergence*, 2016.

28

DO KOKOU Jacques et BESMOND DE SENNEVEILLE Loup, « Le temps perdu des cinémas de Lomé » [entretien], *La Croix*, 3 mai 2017, p. 23, URL : <https://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Le-temps-perdu-cinemas-Lome-2017-05-03-1200844165> [consulté le 25 mars 2026]

Fonds monétaire international, *Rapport du FMI, Washington DC, Fonds monétaire international*, n° 20/107, 2020.

FOREST Claude, « Des villages aux savanes. Le modèle politique et économique du Cinéma Numérique Ambulant en Afrique », dans FOREST Claude et VALMARY Hélène (dir.), *La vie des salles de cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 205-218.

FOREST Claude, « Les pratiques cinématographiques au Togo », dans FOREST Claude et CAILLÉ Patricia (dir.), *Regarder des films en Afrique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 155-182, DOI : 10.4000/books.septentrion.17152.

FOREST Claude, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone*, Paris, L'Harmattan, 2018.

FOREST Claude, *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)*, Paris, L'Harmattan, 2019.

FOREST Claude, « Chapitre quatrième : le Togo », dans FOREST Claude et CAILLÉ Patricia (dir.), *Pratiques et usages du film en Afrique francophones*. Maroc, Tchad, Togo, Tunisie, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 211-268, DOI : 10.4000/books.septentrion.82516.

FOREST Claude (dir.), *Festivals de cinéma en Afrique francophones*, Paris, L'Harmattan, 2020.

FOREST Claude, « Le cinéma comme bien commun, ou la possibilité d'une gratuité des films en salles. L'exemple du Cinéma Numérique Ambulant en Afrique sud saharienne », dans FOREST Claude, JOLLY Geneviève et al., *Utopies de la gratuité*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2022, p. 76-93.

FOREST Claude, *Histoire du cinéma au Togo*. Tome I *Des origines au déclin (1895-1994)*, Paris, L'Harmattan, 2022, Tome II *L'émergence audiovisuelle (1995-2022)*, Paris, L'Harmattan, 2022.

GOEH-AKUE Kpakpo et AMOUSSOU Edmond, *Étude sur la revue des politiques et des stratégies pour la relance du secteur privé au Togo*, Washington, DC World Bank, 2007, URL : <http://documents.worldbank.org/curated/en/272071468174245759> [consulté le 25 mars 2026].

29

Institut français, *Rapport d'activité 2020*, Paris, IF, 2021.

KAGNIGHA S., *Les droits fondamentaux dans les relations de travail au Togo*, mémoire de 3e cycle de formation en inspection du travail, ENA Togo, 2008.

KAKOMKATE Essossima, *L'emploi précaire au Togo*, mémoire de 3e cycle de formation en inspection du travail, ENA Togo, 2008.

LANGE Marie-France, *Cent cinquante ans de scolarisation au Togo*, Lomé, Université du Bénin, 1991.

SCHWARTZ Alfred, *Éléments pour une étude de l'emploi au Togo à l'horizon du quatrième plan quinquennal (1981-1985)*, Lomé, Centre ORSTOM, 1980.

ZIMMERMANN Sophie, *Le développement du cinéma comme loisir et lieu de sociabilité au Togo (années 1910-2007)*, mémoire de master 2, sous la direction d'Odile Goerg, Université Paris 7, 2008.

Cahiers d'études africaines (EHESS), Paris, Éditions de l'EHESS, URL : <https://journals.openedition.org/etudesaficaines/> [consulté le 4 mars 2026].

Sitographie

ACR – Ariel Cinematographica Register, URL : <https://www.kino-cameras.com/acr>

Cinémania. Le blog du cinéma togolais, URL : <https://cinemania787253746.wordpress.com/author/cinemania228/> [consulté le 4 mars 2026].

Filmportal, URL : <https://www.filmportal.de/en> [consulté le 4 mars 2026].

H-West-Africa, URL : <https://networks.h-net.org/h-west-africa> [consulté le 5 mars 2026].

30

Organisation mondiale du commerce (OMC), URL : https://www.wto.org/french/thewto_f/countries_f/togo_f.htm [consulté le 4 mars 2026].