

Dates clef de Issiaka Konaté

1959 : naissance à Bobo-Dioulasso (Burkina Faso)

1981-83 : INAFEC (Institut Africain d'Etudes Cinématographiques) Licence en sciences et technique de l'information et de la communication

1984 : Maîtrise Cinéma Université Paris I-Panthéon-Sorbonne & Paris X Nanterre

1985 : DEA Cinéma Université Paris I-Panthéon-Sorbonne / Paris X Nanterre & CERIS (Centre d'Etudes et de Recherche en Image et Son) à Chantilly

Principaux films produits ou réalisés

Court-métrage

1989 : *Yiri Kan (La voix du bois)*

1995 : *Enfants du soleil*

1998 : *Souko (Cinématographe en carton)*

Série télévisuelle :

2006 : *Le nouveau royaume d'Abou* (5×26 minutes)

Clips

2014 : Réalisation '*Emergence*' (*Bil Aka Kora*)

Co-réalisation '*Vessaba*' (*Bil Aka Kora*)

Après une enfance baignant dans les projections cinématographiques des pères blancs à Bobo-Dioulasso, Issiaka Konaté poursuit des études théoriques à Ouagadougou puis à Paris. Dès son retour au Burkina Faso, il passe à la réalisation avec plusieurs moyens métrages documentaires sur des métiers ou activités de son pays. Convaincu que l'ère de l'écriture cinématographique mute profondément avec l'avènement du numérique et des nouvelles technologies, il s'oriente vers des productions et financements institutionnels et audiovisuels, notamment avec la réalisation de clips et séries télévisuelles. Il défend le cumul des deux fonctions de réalisateur et de producteur. Et ce, pour des motifs pratiques et relationnels, en l'état actuel de l'économie de la filière en Afrique de l'Ouest subsaharienne, mais avec un farouche optimisme pour l'avenir et la jeune génération.

Pouvez-vous présenter votre parcours dans le cinéma ?

Passionné par le cinéma depuis l'enfance, je suis né dans la ville de Bobo-Dioulasso au Burkina Faso. Dans le quartier où j'habitais, à côté du collège de Tounouma, le week-end, les pères-blancs organisaient des projections de cinéma ouvertes à tout le quartier. A cinq ans un cousin m'y a amené. J'y ai vu *Le ballon rouge* (1956) et surtout *Crin blanc* (1953) d'Albert Lamorisse, mon premier contact avec le cinéma. Tellement émerveillé, fasciné, je me suis dit que j'aimerais bien faire du cinéma plus tard. Et effectivement après le bac, j'ai été reçu à l'Institut Africain d'Etudes Cinématographiques (INAFEC) à Ouaga- qui n'existe plus- qui avait été créé par l'UNESCO et les pays africains^[1]. Ces derniers devaient prendre la relève, mais vous savez dans nos pays, les Etats ne contribuent pas aux institutions sous-régionales ou panafricaines, donc le Burkina ne pouvait pas prendre en charge seul un tel établissement. J'ai fini l'Institut en 1983 après trois ans de formation. J'en suis sorti avec la licence « Science et techniques de la communication », section réalisation. J'ai continué mes études en France, et j'ai commencé à travailler comme assistant.

J'y ai réalisé mon premier film sur le balafon. C'est un instrument qui m'a fasciné. A chaque Nouvel an des balafonistes venaient dans notre cour jouer des airs populaires. Décédé en 2010, Mama Konaté était un balafoniste réputé à Bobo-Dioulasso. Il a joué au concert de Wembley en Angleterre en hommage à Nelson Mandela qui était encore en prison à l'époque. Il a aussi joué avec les Rolling Stones, Sakamoto, etc. Il était musicien et fabricant d'instruments. Je lui rendais visite à la maison, je le regardais fabriquer l'instrument ; je lui posais beaucoup de questions et je prenais des notes. Je ne voulais pas faire un documentaire classique, avec une voix off qui explique les choses ; j'ai un peu fictionnalisé et j'ai fait apparaître le rôle d'un petit à qui le père apprend la fabrication des

instruments.

C'était pour montrer comment le savoir se transmet dans une Afrique à tradition orale, d'un père à un fils par l'exemple. Par l'observation et à travers un parcours initiatique. Au fur et à mesure que ce parcours se fait, on apprend beaucoup sur cet instrument, son contexte, les croyances et tous les mythes qui lui sont rattachés.



Ce film, *Yiri Kan - La voix du bois* est rentré dans le dispositif « Collège au cinéma » en France, avec un programme constitué de courts métrages (de Jean-Jacques Beineix, Pepe Danquart, Catherine Bernstein, Florence Henard, Fejria Deliba). Après j'ai fait *Souko, le cinématographe en carton* (1998). J'y fais un clin d'œil à *Crin Blanc* et *Ballon Rouge*. C'est, entre autre, un hommage à Albert Lamorrise. C'est aussi autobiographique parce que nous, enfants à Bobo-Dioulasso, on faisait les poubelles, on ramassait des cartons, on fabriquait le cinématographe avec le carton et on projetait des silhouettes sur le mur. On faisait notre cinéma. Cela nous fascinait. On divisait une feuille de papier en deux dans le sens de la longueur. On les collait bout à bout pour représenter la pellicule. On faisait des dessins de chevaux sur le papier que l'on découpait. Au cours de la séance de projection des enfants dans *Souko*, un cheval blanc apparaît puis disparaît. On ne sait plus quand est-ce qu'on est dans la réalité, quand est-ce qu'on est dans le rêve. Le film a obtenu plusieurs prix internationaux^[2], puis j'ai fait d'autres films. En ce moment nous sommes en post production d'un long métrage *Memory*, et j'enseigne depuis 2013 à l'ISIS (Institut supérieur de l'image et du son).

Vous êtes toujours dans la transmission.

Oui, la transmission du savoir, c'est important. Le film sur lequel je travaille actuellement a démarré aussi comme documentaire. Le 1^{er} septembre 2009, la cinémathèque a été inondée. Ça a été le point de départ. J'ai commencé à filmer et pour moi ces bobines de films sous l'eau ont été un déclic. Puis petit à petit la fiction s'est imposée. J'avais fait une première mouture plus expérimentale, mêlant fiction et documentaire, où j'ai tenté la fusion de différentes disciplines. Mais j'ai projeté la copie de travail à quelques uns, et selon eux il y avait trop d'informations, donc j'ai basé le film sur une histoire d'amour d'un professeur d'histoire de l'art amoureux d'une de ses étudiantes, qui est d'une ethnie atypique avec une conception particulière de l'amour. On ne sait pas si c'est vraiment une histoire d'amour, si c'est sur la cinémathèque, si c'est sur la conservation des œuvres, etc. J'ai fait un second montage en privilégiant la ligne fictionnelle, l'histoire de cet homme, et plus tard je ferai un autre film uniquement documentaire en trouvant une approche qui puisse

être assez innovante. Je conçois le scénario, réalise mes films et je suis impliqué fortement dans la production en faisant des coproductions avec des partenaires. Par exemple j'ai coproduit le premier court métrage avec Arcadia films. Et *Souko, Cinématographe en carton* je l'ai coproduit avec Amka Films productions, en Suisse.



Pourquoi ces partenaires ?

Cela tient compte de la manière dont le cinéma africain a fonctionné jusque récemment. Il est beaucoup plus financé par l'extérieur. La France qui tient une place prépondérante. C'est un cinéma qui vit de subventions. Chercher un coproducteur en France ou chercher des subventions étaient vital pour faire des films. Maintenant vu que tout ce qui concerne l'aide au cinéma s'est rétréci, on réfléchit sur une économie du cinéma avec les nouvelles technologies. On essaye de trouver de nouvelles stratégies pour pouvoir faire des films à moindre coût. Mais malheureusement les gens se soucient moins de la qualité. Or quel que soit le support, je suis tenant de cette idée qu'au cinéma il faut de la qualité. Il faut éviter le piège de ces nouvelles technologies. Du fait que c'est devenu plus « facile », on se précipite, on tourne plus rapidement. Sans préparation. Quand j'ai fait mon premier court métrage, en 1988, c'était avec la première caméra Super 16, que j'avais amenée dans ce pays. J'avais la pellicule, avec seulement un peu moins de 10 boîtes de films. Chaque plan devenait vital pour le film, et j'ai réfléchi très en amont à ce que j'allais filmer, en prenant le temps de bien placer la caméra, quel cadre faire, etc. avant de filmer. Mais aujourd'hui avec les nouvelles caméras numériques on commence à filmer sans trop réfléchir, on se dit qu'on verra au montage, mais ensuite c'est une somme de travail épuisante. C'est un des aspects un peu néfastes du numérique : on réfléchit moins en amont, il y a moins de préparation.

Peut-on évoquer l'aspect financier de vos productions ?

Dans le système de financement classique de subventions, comme ce sont des versements à fonds

perdus, il n'y a pas de souci de rentabilité, et elles représentent 80 à 90% des coûts. Donc une fois que le film est fini, qu'on l'exploite ou pas, ça n'est pas vraiment important économiquement. Sa vie se passe beaucoup plus dans les festivals. Maintenant on commence à changer, à penser à notre pays, à créer une économie du cinéma. En s'inspirant du système d'avance sur recettes en France par exemple, on essaye, dans nos pays d'instituer des fonds qui soient comme des prêts, remboursables. La seule façon de sensibiliser les cinéastes et les producteurs là-dessus, c'est de dire que le cinéma coûte cher, nécessite des investissements importants, et quand on investit il faut qu'au final on ait un retour sur investissement. Il n'y a que de cette manière d'ailleurs qu'on pourra intéresser le privé à venir dans le cinéma. Parce que sinon, dans nos contrées, c'est un domaine peu évident, peu transparent ; dans les autres secteurs, le commerçant va dans un pays limitrophe, il achète un sac de ciment ou une autre marchandise, il achète et revend, et l'affaire est conclue. Mais pas pour un film, d'autant que le retour sur investissement est à long terme, ils sont très méfiants, mais le jour où on va leur faire comprendre qu'en investissant dans le cinéma ils peuvent gagner de l'argent, là on aura une économie du cinéma.

Est-ce que ce système de préfinancement via le subventionnement n'a pas nui aux cinémas africains ?

Oui, si on compare la zone anglophone et la zone francophone, la différence est patente. La zone francophone produit un cinéma d'assistés, qui ont vécu sur les subventions, alors que la zone anglophone espère tout de suite quelque chose de beaucoup plus concret, en cherchant à gagner de l'argent. Il n'existe pas, dans la zone anglophone, de système d'assistanat. C'est la raison pour laquelle la vidéo a explosé là-bas, très vite, et Nollywood aujourd'hui possède une vraie économie du cinéma. Je connais une productrice nigériane, elle appelle un distributeur, elle lui vend son film qui n'est pas encore tourné, ensuite elle se retourne vers les techniciens, elle réunit une équipe et leur dit : « Ecoutez j'ai vendu un film, vous avez 2 à 3 semaines pour le livrer ». A ce moment là on met tout en place, on tourne et on livre. Donc c'est vraiment une autre approche que la zone francophone ne connaît pas, même si elle essaie. La zone francophone essaie petit à petit de bâtir une économie du cinéma. Mais cette économie existe davantage avec les séries de télévision. Au détriment du style, pour le moment, je pense. Ce sont beaucoup plus des téléfilms que des films de cinéma avec des propositions cinématographiques. Une écriture manque, et aussi une culture cinématographique. Nous avons été formés au cinéma classique, qui est aujourd'hui presque mort. Je me soucie de la transmission. Il faut qu'il y ait un pont avec ces générations-là. Si avec ces nouvelles technologies, les réalisateurs aujourd'hui s'imprègnent du patrimoine cinématographique, s'ils se l'approprient, ça ne peut que renforcer leurs connaissances cinématographiques, et améliorer de façon notable leur création. Alors ils pourront inventer autre chose en utilisant les nouvelles technologies.

Sur les marchés qui émergent, existe-t-il d'autres voies de financement pour diffuser et surtout amortir les films ?

C'est encourageant - même s'il faut voir ce que ça va donner - que le groupe Bolloré construit un réseau de salles. Il vient d'inaugurer, à Ouagadougou, une salle Canal Olympia, et il demande que le maire de la ville lui donne un site pour bâtir une seconde salle ; il en construit au Niger, en Côte d'Ivoire, au Sénégal, au Cameroun donc il y a un réseau. Mais sur quoi ça va déboucher ? Je pense que c'est beaucoup plus dans le transmédia qu'il va falloir voir arriver les choses. Ce n'est plus dans le cinéma classique, ni seulement dans les salles de cinéma. Même dans la conception des films, il va falloir tenir compte de ça. Si je conçois pour le même sujet une adaptation pour la télé, pour internet, je prévois pour chaque support un format et une durée différents, adaptés à chaque utilisation. Je pense que c'est l'aventure de demain, et que c'est à ça qu'il faut former les jeunes, en utilisant les outils avec lesquels ils grandissent, qu'ils utilisent tous les jours.

Selon vous, faire des séries télévisées est-ce une voie possible pour gagner de l'argent en

continuant de faire du cinéma ?

Dans notre métier du cinéma, les séries se sont imposées. Elles ont été encouragées à un moment par la Francophonie, parce qu'elle voulait initier une collaboration entre cinéastes. Pour monter un projet de film, c'est quatre ans de travail, alors qu'à la télé le contenu est pauvre, donc ils ont essayé de faire un pont pour que le cinéma amène le savoir-faire en faisant des programmes pour la télé pour rehausser et donner du contenu. Voici un point de départ qui est juste, mais très vite les effets pervers ont fait que beaucoup de cinéastes se sont dits que les séries étaient le moyen le plus facile et rapide pour gagner de l'argent. Et je trouve que la majorité des séries sont des navets, et ça devient lassant. Je ne rencontre pas ce souci d'excellence, ni un contenu de bonne facture. Pour moi la création reste la création quels que soient le genre et le support ; en fait on doit surtout donner de la qualité. J'ai du plaisir à regarder des séries de bonne facture, que les américains savent faire par exemple.

Un esprit de série c'est quelque chose de populaire, et je suis prêt un jour à faire une série mais il faut que ce soit intéressant, qu'il y ait du contenu comme avec Yves Coppens par exemple et la trilogie sur l'histoire de l'Homme. On peut vulgariser des données scientifiques, on peut très bien faire des séries de bonne facture avec des sujets qui intéressent, comme les symboles lors de la période coloniale, la résistance dans la zone ouest Afrique, on peut en faire une série comme la fiction avec Jacob Zuma le Zoulou, en Afrique du Sud.

Votre démarche est essentiellement créative. Vous avez été amené à faire de la production par nécessité.

Exactement. Ceux qui vont durer dans ce métier sont ceux qui vont allier production et réalisation, parce qu'ils auront une notion claire de l'économie du cinéma. ; Les contraintes économiques apparaissent avec ce que cela implique quand on écrit le scénario. Les deux sont complémentaires, mais il est difficile d'allier les deux. Or c'est une nécessité, et on peut citer de grands exemples : Spielberg, ou Luc Besson ont les deux casquettes. Cela devient indispensable.

Dans ces métiers du cinéma, puisque nous sommes venus de divers horizons, nous n'avons pas le même cheminement, nous n'avons pas la même formation : il y a ceux qui se sont formés sur le tas, il y a ceux qui sont passés par des écoles, et beaucoup ont du mal à avoir une idée claire de la hiérarchie du métier, comment il est structuré, quelle est la fonction essentielle du producteur, quel type de relations un réalisateur peut avoir avec lui, etc. Donc pour résoudre un de nos problèmes dans le cinéma, en tout cas en Afrique francophone, c'est que la même personne puisse tout faire. Mais objectivement on a nos limites, c'est à dire que on a du mal à aborder ce métier comme un travail d'équipe, parce qu'il ne faut pas voir le producteur seulement comme la personne qui signe un chèque ; c'est une collaboration, avec le film au centre. Moi en tant que réalisateur je peux avoir une idée et c'est le producteur qui peut m'amener à mieux accoucher de cette idée. Donc c'est comme ça qu'il faut aborder la situation, en travail complémentaire. Un producteur va tenter de convaincre le réalisateur en fonction de ses contraintes, pour concevoir une scène autrement, qui va coûter dix fois moins cher et va être plus efficiente. Mais il faut que le réalisateur soit dans les dispositions de pouvoir entendre cela, or dans le métier l'ego est tellement là, surdimensionné chez beaucoup de gens, que le dialogue devient souvent difficile, sans oublier le côté suspicieux qui peut amener à craindre que le producteur veuille tout prendre ! Ce ne sont pas des rapports simples, mais qui sont résolus quand le réalisateur devient producteur.

Quel est le rôle d'un producteur aujourd'hui en Afrique saharienne francophone ?

Aujourd'hui il faut travailler pour avoir une économie du cinéma qui tienne compte des nouvelles technologies, et surtout rentabiliser les films, faire comprendre que le temps des subventions à fonds perdus est révolu, que le cinéma coûte cher et que lorsqu'on investit il faut qu'il y ait retour sur investissement. Et pour cela il faut professionnaliser le métier, on ne peut pas faire ce métier en dilettante, il faut bien maîtriser de bout en bout chaque étape, et il faut penser au public, il faut penser à des sujets porteurs. Aujourd'hui essentiellement le rôle du producteur est de prendre les

devants, avoir des idées de films, de sujets, les répertorier et approcher les réalisateurs. La génération actuelle a une chance formidable, mais elle a en même temps un lourd fardeau. Ces nouvelles technologies ont tout bouleversé. Tout reste à construire, pour se les approprier vraiment, dépasser le stade du consommateur pour commencer à influencer sur ces technologies pour créer. Et c'est ça qui est fondamental. Le cinéma classique, dans la forme qu'on connaît, est mort. J'ai monté mon film sans ces nouvelles technologies puisque je n'avais pas le budget, je l'ai produit sur fonds propres. Aujourd'hui avec un très bon ordinateur, un logiciel professionnel, on peut se faire un poste de travail performant. J'ai fait tout le pré-montage et je suis à la recherche maintenant d'un coproducteur pour la finition car j'espère finaliser dans une structure plus efficace, avec des coûts réduits. Avant on commençait tout dans une structure avec un budget énorme, mais aujourd'hui on peut en amont préparer d'une façon professionnelle le travail et faire les finitions ensuite. C'est l'avantage du numérique. Le cinéma sera toujours l'art de raconter une histoire qui puisse émerveiller, qui puisse émouvoir ; c'est sa fonction.

Propos recueillis par Mariam Aït Belhouciné, Claude Forest et Akouvi Founou à Ouagadougou en mars 2017. Entretien réalisé par Claude Forest.

[1] L'Institut Africain d'Education Cinématographique (INAFEC) a fonctionné de 1976 à 1986 au sein de l'université d'Ouagadougou.

[2] Prix spécial du jury à Cannes Junior, Prix coopération française pour le cinéma, Prix du public à Castellinaria, 7 différents prix au Festival Panafricain....