

# Actes de la Conférence Conference Proceedings

# Conférence Internationale sur l'Ingénierie Culturelle et le Développement du Patrimoine(ICCEHD-2024)

# International Conference on Cultural Engineering and Heritage Development

Première ÉditionFirst Edition

# Industries Culturelles et Créatives en Afrique et dans le Monde Arabe

# Cultural and Creative Industries in Africa and the Arab World

Rabat, 4-6 Décembre 2024

## Coordination scientifique :

**Pr. Hassan EL OUZZANI**  
**Pr. Hayat ZEROUALI**  
**Pr. Abdelmjid LAFRAM**

**Avec le soutien de**

**En partenariat avec**



**Conférence Internationale sur l'Ingénierie Culturelle et le  
Développement du Patrimoine (ICCEHD-2024)**  
**Industries Culturelles et Créatives en Afrique et dans le Monde Arabe**

**Actes de Conférence**

**Première Édition**

**Éditeur**

**École des Sciences de l'Information (ESI)-2024**

**Soutien à l'édition**

Fatima Zahrae LEBIED

Nazha HACHAD

Nora SAAD

Soukaina EL ALAMI

© 2025, École des Sciences de l'Information (ESI)- Conférence Internationale sur l'Ingénierie Culturelle et le Développement du Patrimoine (ICCEHD-2024)

Tous droits réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée dans un système de récupération ou transmise sous quelque forme que ce soit, électronique, mécanique, photocopie ou enregistrement, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur.

**Dépôt légal**

**ISBN : 978-9920-25-107-5**

**Les opinions exprimées dans ces Actes n'engagent que leurs auteurs.**

Éditeur : École des Sciences de l'Information

Adresse : École des Sciences de l'Information. Avenue Allal El Fassi. Cité Al Irfane, B. P 6204 Rabat Instituts. Rabat, Maroc.

Courriel : [contact@esi.ac.ma](mailto:contact@esi.ac.ma)





# Actes de la Conférence Conference Proceedings

## Conférence Internationale sur l'Ingénierie Culturelle et le Développement du Patrimoine(ICCEHD-2024)

### International Conference on Cultural Engineering and Heritage Development

**Première ÉditionFirst Edition**

**Industries Culturelles et  
Créatives en Afrique et  
dans le Monde Arabe**

**Cultural and Creative  
Industries in Africa and  
the Arab World**

**Rabat, 4-6 Décembre 2024**



Avec le soutien de

**Coordination scientifique :**

**Pr. Hassan EL OUAZZANI  
Pr. Hayat ZEROUALI  
Pr. Abdelmjid LAFRAM**

En partenariat avec

# Table des matières

<b>Préface.....</b>	<b>7</b>
<b>À propos de la 1<sup>ère</sup> édition de la Conférence (About the 1st Conference ICCEHD 2024).....</b>	<b>9</b>
<b>Coordination scientifique.....</b>	<b>12</b>
<b>Comité scientifique.....</b>	<b>13</b>
<b>Conférence inaugurale.....</b>	<b>17</b>
<b>Diplomatie culturelle et industries culturelles : le temps de l'Afrique</b>	
Pr Eugène ÉBODE.....	17
<b>Textes des communications académiques (Academic Papers).....</b>	<b>21</b>
<b>I. Propriété intellectuelle : secteurs du livre, du cinéma et de l'audiovisuel</b>	
<b>La protection du Droit d'auteur dans le secteur du livre au Maroc : enjeux financiers, juridiques et éthiques</b>	
Dr. Hanane El YOUSFI & Malika HANANE.....	22
<b>Droit d'auteur et valorisation des contenus culturels dans les industries culturelles et créatives au Burkina Faso</b>	
Manégda Justin ROUAMBA & Dr Jacob Yarassoula YARABATIOULA.....	37
<b>Le cinéma au prisme de la production audiovisuelle au Maroc : Apports des chaînes de télévision publique à la production et à l'exploitation des œuvres cinématographiques</b>	
Dr. Abderrahim AMEUR & Dr. Yassine AKHIATE.....	50
<b>II. Musée, Art et Société</b>	
<b>Entrepreneuriat féminin dans la promotion des musées au Cameroun : cas de Yaoundé</b>	
Dr. Luc Bertrand ONDOBO.....	64
<b>Promotion des collections de tapis marocains dans les institutions publiques pendant la période du protectorat français (1912-1935)</b>	
Khalid LOUKID.....	76
<b>III. Entrepreneuriat, patrimoine et économie de la culture</b>	
<b>L'intention d'entreprendre dans le secteur culturel et créatif au Maroc: Cas des étudiants du centre d'excellence en ingénierie culturelle de l'Université Hassan II</b>	
Mounia DIAMANE.....	91
<b>L'artisanat du tapis à l'aune du contexte socioéconomique marocain</b>	
Dr. Hatim BOUMHAOUAD.....	110
<b>IV. Industries culturelles et créatives : politiques culturelles, numérique et ingénierie culturelle</b>	
<b>L'exploitation de la data dans les industries culturelles et les services d'information documentaires.</b>	
Dr. Amine SENNOUNI.....	122
<b>Programme de la 1<sup>ère</sup> édition de la Conférence.....</b>	<b>136</b>

## Préface

Dans le cadre de ses activités scientifiques visant à promouvoir la recherche, l'innovation et l'excellence en ingénierie culturelle et valorisation du patrimoine, l'École des Sciences de l'Information (ESI) de Rabat, a organisé en partenariat avec l'UNESCO Maghreb, le Centre National pour la Recherche Scientifique et Technique, la Fédération Arabe des Bibliothèques et de l'Information, l'Institut Royal de la Culture Amazigh, l'École de bibliothécaires, archivistes et documentalistes au Sénégal, la Maison de l'Oralité du Ksar Ait Ben Haddou, la Conférence Internationale sur les Industries Culturelles et Créatives (ICC) en Afrique et dans le Monde Arabe les 04 et 05 décembre 2024.

Cette première édition de la conférence a constitué une plateforme internationale de débat, d'échange et de réflexion interdisciplinaire. Elle a réuni des chercheurs, des experts et des professionnels dans le champ des ICC, du Cameroun, du Burkina Faso, du Sultanat d'Oman, du Maroc, de l'Arabie Saoudite, de la Tunisie, de l'Égypte, de la Syrie et du Koweït.

L'objectif principal de cette manifestation scientifique traitant de l'Ingénierie Culturelle et de la Valorisation du Patrimoine est d'approcher les ICC en Afrique et dans le monde arabe ainsi que leur évolution à l'aune du postmodernisme, ère axée sur le savoir, l'immatériel et le numérique. Ont été abordées les complexités qui traversent les industries culturelles et créatives en Afrique et dans le monde arabe, en l'occurrence des aspects relevant de la réalité des ICC aujourd'hui : la croissance économique et le virtuel, la création de l'emploi et le développement des territoires fragiles, la spécificité de l'entrepreneuriat culturel, la place qu'occupe les ICC sur les marchés nationaux et sur le marché international. Aussi ont été à l'ordre du jour les questions relevant de la diversité en Afrique et dans le monde arabe, et de la responsabilité sociétale et culturelle.

Huit axes majeurs de la conférence ont abordé les complexités des ICC en Afrique et dans le monde arabe : Industries Culturelles et Créatives : politiques culturelles, numérique et ingénierie culturelle ; Musée, Art et Société ; Entrepreneuriat, patrimoine et économie de la culture ; Les bibliothèques et les industries culturelles et créatives ; Propriété intellectuelle : secteurs du livre, du cinéma et de l'audiovisuel ; Média, médiation, numérique et Archives ; Patrimoine, développement inclusif et société ; Industries culturelles et créatives et développement des expressions artistiques. Aussi un séminaire doctoral a été organisé pour les doctorants dont les travaux de thèse sont inscrits dans les axes de la conférence.

En plus des communications scientifiques sélectionnées par le comité scientifique, deux conférences inaugurales ont été programmées à l'ouverture des travaux de cette manifestation scientifique : la conférence d'Eugène Ébodé, Administrateur de la Chaire des Lettres et des Arts Africains à l'Académie du Royaume du Maroc intitulée « Diplomatie culturelle et industries culturelles : le temps de l'Afrique » et la conférence du Dr Nabhan Ben Harith Alharrasi, Président de la Fédération Arabe des

Bibliothèques et de l'Information sur les « Opportunités d'investissement dans le secteur culturel au monde arabe ».

En parallèle avec les travaux de la conférence, deux expositions thématiques ont été organisées à l'École des Sciences de l'Information. L'exposition *Les visages de l'oralité* a été organisée par la Maison de l'Oralité du Ksar Ait Ben Haddou. Elle résulte d'une résidence photographique qui a réuni Abdellah Azizi (photographe et réalisateur de Ouarzazate), Ken Wong Youk Hong (Street Œil français) et Mustapha Merouan (enseignant et chercheur en études amazighes) en mai 2023. Ils sont partis à la rencontre de poètes et de poétesses Amazighs de la confédération de tribus des Ait Ouazguite à laquelle appartient le village d'Ait Benhaddou dans la province de Ouarzazate, d'artisanes de Tapis de Taznakht et de bergers des Ait Atta dans la province de Tinghir. Chacun des deux photographes a pris en photo au même moment, les mêmes personnes. Une occasion unique de confronter la sensibilité d'un regard "étranger" et un regard "autochtone".

L'exposition *Langue et culture amazighe* a été organisée par l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM). Elle relate l'expérience de 23 années de production scientifique de cette institution qui a pu s'ériger en pôle de référence dans le domaine des études amazighes, en inscrivant son action dans l'objectif stratégique de la promotion de la culture amazighe et de ses expressions. Cette production témoigne de l'engagement de l'IRCAM dans le processus de modernisation de la culture et de standardisation de la langue afin qu'elles soient un levier de développement durable dans un Maroc uni dans sa diversité linguistique et culturelle.

Aussi les travaux de la conférence ont été marqués par la projection de deux documentaires : "*Ahwach, les voix du rituel*" documentaire produit par la Maison de l'Oralité ; *Du manuscrit papier au manuscrit numérisé*, documentaire produit par l'Union Arabe des Bibliothèques et de l'Information.

## À propos de la Conférence Internationale sur l'Ingénierie Culturelle et le Développement du Patrimoine (ICCEHD-2024)

\*\*\*

L'École des Sciences de l'Information (ESI) a organisé en partenariat avec :

- l'Organisation des Nations unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO)
- la Fédération Arabe des Bibliothèques et de l'Information (AFLI)
- l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM)
- l'École de Bibliothécaires, Archivistes et Documentalistes (EBAD) – (Dakar, Sénégal)
- et l'Association "We Speak Citizen"

la première édition de la **"Conférence Internationale sur l'Ingénierie Culturelle et le Développement du Patrimoine"**, sous le thème : **"Industries Culturelles et Créatives en Afrique et dans le Monde Arabe"**, à Rabat, le 4, 5 et 6 décembre 2024.

### Appel à communication de la 1<sup>ère</sup> édition

La première édition de la Conférence Internationale sur l'Ingénierie Culturelle et Développement du Patrimoine a pour objectif principal d'approcher les industries culturelles et créatives dans les contextes africain et arabe ainsi que leur évolution à l'aune du postmodernisme, ère axée sur le savoir, l'immatériel et le numérique. Si le cœur des ICC demeure les œuvres, les expressions artistiques, le patrimoine culturel et les savoir-faire traditionnels, les modèles de production et de reproduction de l'art et de la culture n'ont pas cessé de se réinventer, comme d'ailleurs ceux de la création. Aussi, dans une perspective interdisciplinaire, les axes de cette première édition de la conférence interrogent principalement la complexité des ICC en Afrique et dans le monde arabe, leurs spécificités et les problématiques que leur développement engendre.

Les filières des ICC se sont diversifiées ainsi que leurs structures, introduisant de ce fait de nouveaux acteurs dans le champ de la culture et de l'art et suscitant de nouveaux enjeux de société. Entre un musée public, une galerie privée, une société de production et une plateforme numérique se joue par ailleurs l'équation difficile de la culture comme bien commun et son industrialisation et marchandisation. Aussi il serait intéressant de rappeler ici que la théorie de l'Industrie culturelle formulée dans la première moitié du siècle dernier et dont la dénomination est adoptée aujourd'hui dans le monde (Industries culturelles, Industries culturelles et créatives), avait une visée critique vis-à-vis de la culture de masse et son aspect industriel.

Les acteurs des ICC aujourd'hui sont innombrables : d'abord ceux qui opèrent dans les secteurs de la création, la production, la diffusion/distribution et la commercialisation des biens, services, et activités à dimension culturelle, artistique et patrimoniale ; ensuite les

acteurs de régulation : institutions publiques, associations nationales et internationales, organisation non gouvernementales, fédérations, dont la mission est de réguler ce secteur d'activité, d'accompagner son développement et de se pencher sur les défis et les problématiques qu'il suscite. Aussi avec la professionnalisation des ICC, les acteurs de la formation et de la recherche constituent aujourd'hui un acteur clé de la construction et du développement de ses filières.

Comment la culture et l'art en Afrique et dans le monde arabe prennent-ils place dans cet écosystème complexe ? Plusieurs affluents irriguent la culture, le patrimoine et l'art africains et arabes. Terre des civilisations écrites et orales et de la diversité : de l'Afrique de l'Est, à l'Afrique de l'Ouest, de l'Afrique du Nord, à l'Afrique Centrale et à l'Afrique Australe, se dressent l'Histoire et les héritages culturels des anciens royaumes et tribus de l'Est comme ceux de l'Ouest, des civilisations de l'Afrique du nord, de l'histoire des temps modernes et de la colonisation.

Ainsi, l'Histoire, les cultures et les arts des terres de l'Afrique et du monde arabe constitueraient aujourd'hui un vivier de l'économie créative, de l'innovation et du développement social inclusif. D'ores et déjà, aux problématiques qui traversent les ICC en général, d'autres seraient spécifiquement africaines et arabes liées à des projets et initiatives innovants et durables. En l'occurrence des aspects relevant de la réalité des ICC aujourd'hui : la croissance économique et le virtuel, la création de l'emploi et le développement des territoires fragiles, la spécificité de l'entrepreneuriat culturel, la place qu'occupe les ICC sur les marchés nationaux et sur le marché international. Aussi sont à l'ordre du jour les questions relevant de la diversité en Afrique et dans le monde arabe, et de la responsabilité sociétale et culturelle.

## **Axes de la conférence**

### **Axe 1. Industries culturelles et créatives : développement et inclusion socio-économique en Afrique et dans le monde arabe**

1. Industries culturelles et créatives et économie inclusive.
2. Etat de la consommation culturelle et des transactions de biens et services culturels.
3. Les contributions de l'innovation artistique et culturelle à la réhabilitation des zones urbaines et rurales.
4. Les industries culturelles et créatives et la promotion des cadres de développement durable.

### **Axe 2. Politiques culturelles et gestion des industries culturelles en Afrique et dans le monde arabe**

1. Le rôle des politiques culturelles dans le processus de développement des activités des organisations culturelles.
2. Les cadres juridiques et financiers pour le développement des industries culturelles.
3. Les droits de propriété littéraire, artistique et intellectuelle et la valorisation des contenus culturels africains et arabes.
4. Le rôle des bibliothèques et des institutions d'information dans le renforcement de l'innovation et des industries culturelles et créatives.
5. La professionnalisation et la recherche scientifique.
6. Les politiques culturelles et le numérique.

### **Axe 3. L'entrepreneuriat culturel et créatif en Afrique et dans le monde arabe**

1. Entrepreneuriat culturel et contextes socio-économiques.
2. Nouvelles formes de structuration des organisations culturelles.
3. Financement de projets culturels.
4. Dynamique entrepreneuriale dans les secteurs d'activités culturelles : Arts vivants, patrimoine, musées, musique, arts visuels, théâtre, cinéma et édition...
5. Optimisation du retour sur investissement au profit des bibliothèques et les institutions du patrimoine.

### **Axe 4. Patrimoines en Afrique et dans le monde arabe, enjeux et perspectives de développement**

1. Documentation et interprétation des patrimoines culturels.
2. Archive et Musée.
3. Patrimoines culturels et numérique.
4. La restitution des patrimoines.

## Coordination générale

### Coordination générale

- Hassan EL OUAZZANI

### Coordination scientifique

- Abdelmjid LAFRAM
- Hassan EL OUAZZANI
- Hayat ZEROUALI



## Comité scientifique

**Abdelfettah BENCHENNA**, Professeur Chercheur, Université Paris 13, France.

**Abdellah ALAOUI**, Professeur chercheur, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine (INSAP), Rabat, Maroc.

**Abdellah KARROUM**, Chercheur, Directeur artistique et critique d'art, Royaume-Uni.

**Abdelmjid LAFRAM**, Professeur Chercheur à l'École des Sciences de l'Information, Maroc.

**Abdelouahed BEN-NCER**, Professeur chercheur à l'Institut National d'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, Maroc.

**Abderrahmane TENKOUL**, Chercheur et Doyen de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales, Université Euro-Méditerranéenne, Fès, Maroc.

**Ahmed AYDOUN**, Chercheur, Professeur visiteur à l'École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc.

**Ahmed Chaouki BINEBINE**, Directeur de la Bibliothèque Al-Hassania, Rabat, Maroc.

**Ahmed Salih TAHIRI**, Professeur Chercheur, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, Maroc.

**Ahmed SKOUNTI**, Professeur Chercheur, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, Maroc.

**Alain BIDJECK**, Fondateur de la plateforme Movement for creative Africa MOCA et Expert des musiques et des industries culturelles de la diaspora et en Afrique, Cameroun.

**Ali EL AMRI**, Écrivain et Directeur de rédaction du magazine « All Nasher Ousboua », Sharjah, Émirats arabes unis.

**Ateba Ossende Fernand GHISLAIN**, Chercheur en Industries culturelles et créatives, Cameroun.

**Bouchra EL IDRISSE**, Professeure Chercheure, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc.

**Driss GUERRAOUI**, Chercheur, Président de l'Université Ouverte de Dakhla, Dakhla, Maroc.

**Driss KSIKES**, Chercheur, Directeur du Centre de recherche Economia, Institut des Hautes Etudes de Management, Maroc.

**El Mostafa FAYAD**, Professeur Chercheur à l'École des Sciences de l'Information, Maroc.

**Fatima AIT MHAND**, Chercheure en patrimoine, Maroc.

**Fatima Zahra SALIH**, Professeure chercheure, Université Mohamed V, Rabat, Maroc.

**Fawzi ABDULRAZAK**, Chercheur dans le secteur du livre, États-Unis.

**Hassan Awwad AL-SURAIHI**, Professeur Chercheur, Département des bibliothèques et de l'information à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université Roi Abdulaziz, Djeddah, Royaume d'Arabie Saoudite.

**Hassan EL GERETLY**, Chercheur en industries culturelles et créatives et en patrimoine immatériel, Directeur Fondateur de Warcha Troupe, Egypte.

**Hayat ZEROUALI**, Professeure Chercheure et membre d'ICOMOS, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc.

**Houssain MOUJAHID**, Chercheur, Secrétaire Général de l'Institut Royal de la Culture

Amazighe, Maroc.

**Ibrahim ASSABANE**, Professeur Chercheur à l'École des Sciences de l'Information à Rabat, Maroc.

**Ihab BSISSOU**, Chercheure et vice-président de l'Université Dar Al-Kalima, Ancien ministre de la Culture, Palestine.

**Imane HILAL**, Professeure Chercheure, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc.

**Issam EL YOUSFI**, Professeur Chercheur à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, Rabat, Maroc.

**Jamaa BAIDA**, Chercheur, Directeur des Archives du Maroc.

**Jamal BOUTAYEB**, Professeur Chercheur, Université Sidi Mohammed Ben Abdellah, Fès, Maroc.

**Jean-Philippe ACCART**, Chercheur et responsable de la Bibliothèque du Campus de Sciences Po Reims, France.

**José Miguel PUERTA**, Orientaliste, Professeur d'histoire de l'art, Université de Grenade, Espagne.

**Khaled AZAB**, Chercheur en patrimoine, Bibliothèque d'Alexandrie, Egypte.

**Khalid AICH**, Archives du Maroc.

**Khalid EL HARROUNI**, Chaire UNESCO Education et Recherche en Urbanisme et Architecture Bioclimatiques Durable, Directeur Adjoint chargé de la Recherche, Ecole nationale d'Architecture, Rabat, Maroc.

**Luc Bertrand ONDOBO**, Chercheur, Département des Arts et Archéologie, Université de Yaoundé, Cameroun.

**Mina EL MGHARI**, Chercheure, l'institut universitaire des études africaines euro-méditerranéennes, et ibéro-américaines, Université Mohamed V, Maroc.

**Mohamed Amine SBIHI**, Professeur Chercheur, ancien ministre de la Culture, Maroc.

**Mohamed BEN DAHHAN**, Professeur Chercheur, Université Mohamed V, Rabat, Maroc.

**Mohamed KBIRI ALAOUI**, Chercheur, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, Maroc.

**Mohamed MEHDI**, Professeur Chercheur, Ecole Nationale d'Agriculture, Meknès, Maroc.

**Moulay Driss JAÏDI**, Professeur Chercheur, Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel et du Cinéma, Rabat, Maroc.

**Mouna EL GAIED**, Professeure Chercheure, Université de Lorraine, France.

**Moustapha MBENGUE**, Professeur Chercheur – Directeur, Ecole de Bibliothécaires, Archivistes et Documentalistes (EBAD) – Université Cheikh Anta Diop, Dakar, Sénégal.

**Nogo Marie DESIREE**, Chercheure, Département des Études en Éducation et des Humanités du Centre National d'Éducation, Cameroun.

**Nouzha BOUDOUHOU**, Professeure Chercheure, Université Mohamed Premier, Oujda, Maroc.

**Nozha IBNLKHAYAT**, Professeure Chercheure, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc.

**Nozha SMATI**, Professeure Chercheure, Université de Lille, France.

**Ramadan Ahmed Abdel Nabi AMER**, Professeur à la Faculté de Littérature, Université Beni Suef, Égypte.

**Ramzi TURKI**, Professeur Chercheur, Université de Sfax, Tunisie.

**Samir KAFAS**, Professeur Chercheur, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Sultan Moulay Slimane, Beni Melal, Maroc.

**Sylvestre KOUAKOU**, Professeur Chercheur, Ecole de Bibliothécaires, Archivistes et Documentalistes (EBAD) – Université Cheikh Anta Diop, Dakar, Sénégal.

**Wahid GDOURA**, Professeur Chercheur à l'Institut Supérieur de Documentation, Université de la Manouba, Tunisie.

**Yacouba KONATE**, Professeur de Philosophie à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody, Côte d'Ivoire.

**Yahya EL YAHYAUI**, Chercheur et conférencier dans plusieurs Universités et Ecoles Supérieures, Maroc.

**Youssoufa Halidou HAROUNA**, Chercheur, Centre Indépendant de Recherche en Cinéma et Audiovisuel, Université de Niamey, Niger.

**Zoubir CHATTOU**, Professeur Chercheur, Ecole Nationale d'Agriculture, Meknès, Maroc.

## **Conférenciers**

**Dr Nabhan bin Harith Al Harasi**

Président de la Fédération Arabe des Bibliothèques et de l'Information

« **Opportunités d'investissement dans le secteur culturel au monde arabe** »

**Pr Eugène Ébodé**

Administrateur de la Chaire des littératures et des arts africains de l'Académie du Royaume du Maroc

« **Diplomatie culturelle et industries culturelles : le temps de l'Afrique** »

## Conférence inaugurale

\*\*\*

### **Diplomatie culturelle et industries culturelles : le temps de l'Afrique**

**Pr Eugène ÉBODE**

Administrateur de la Chaire des littératures et des arts africains  
de l'Académie du Royaume du Maroc

#### **Diplomatie culturelle et industries culturelles : le temps de l'Afrique**

##### **Résumé**

Ce texte analyse la diplomatie culturelle africaine comme un processus historique, intellectuel et politique visant à rétablir la place du continent dans la bibliothèque mondiale des idées et des créations artistiques. En s'inscrivant dans une historiographie du redressement, il montre comment la culture est devenue un vecteur majeur de revendication existentielle face à l'eurocentrisme, à la domination coloniale et aux logiques d'aliénation analysées notamment par Frantz Fanon.

La réflexion s'organise autour de trois axes : l'historisation du fait culturel africain, le rôle fondateur d'Alioune Diop et de Présence Africaine dans l'élaboration d'une diplomatie culturelle panafricaine, et le leadership contemporain de Sa Majesté le Roi Mohammed VI dans la promotion des arts et des industries culturelles comme leviers de rayonnement continental. En retraçant les grandes écoles historiographiques, philosophiques et littéraires africaines et afro-diasporiques, le texte met en évidence la construction progressive d'une gnose africaine, fondée sur la réhabilitation des pensées, des imaginaires et des patrimoines du continent. Il souligne enfin que la reconnaissance internationale des artistes et écrivains africains, ainsi que la multiplication des festivals et institutions culturelles, ouvrent la voie à une nouvelle négociation du statut de l'Afrique dans les arts mondiaux. La conclusion identifie les conditions structurelles – institutions de consécration, diffusion, marchés culturels et mécénat – nécessaires à la consolidation durable de cette dynamique.

##### **Mots-clés**

Diplomatie culturelle ; historiographie africaine ; panafricanisme ; industries culturelles ; Alioune Diop ; Présence Africaine ; négritude ; leadership culturel ; Mohammed VI ; imaginaires africains.

## **Cultural Diplomacy and Cultural Industries: Africa's Time**

### **Abstract**

This text examines African cultural diplomacy as a historical, intellectual, and political process aimed at restoring the continent's place within the global library of ideas and artistic creations. Anchored in a historiography of reparation and renewal, it shows how culture has become a major vehicle for existential claims in response to Eurocentrism, colonial domination, and the logics of alienation analyzed in particular by Frantz Fanon.

The analysis is structured around three main axes: the historicization of the African cultural phenomenon; the foundational role of Alioune Diop and *Présence Africaine* in shaping a pan-African cultural diplomacy; and the contemporary leadership of His Majesty King Mohammed VI in promoting the arts and cultural industries as levers of continental influence and outreach. By retracing the major African and Afro-diasporic historiographical, philosophical, and literary schools, the text highlights the gradual construction of an African gnosis grounded in the rehabilitation of the continent's intellectual traditions, imaginaries, and cultural heritages. Finally, it emphasizes that the international recognition of African artists and writers, together with the proliferation of festivals and cultural institutions, paves the way for a renewed negotiation of Africa's status within the global arts. The conclusion identifies the structural conditions—institutions of consecration, dissemination, cultural markets, and patronage—necessary for the sustainable consolidation of this dynamic.

### **Keywords**

Cultural diplomacy; African historiography; Pan-Africanism; cultural industries; Alioune Diop; *Présence Africaine*; Négritude; cultural leadership; Mohammed VI; African imaginaries.

## **Conférence inaugurale**

\*\*\*

Honorables invités,  
Mesdames, messieurs

J'adresse mes chaleureux remerciements aux organisateurs de cette conférence. Ma communication portant sur : « Diplomatie culturelle et industries culturelles en Afrique » retracera quelques repères relatifs à l'historiographie d'un mouvement de revendication. Il est né de la nécessité de rétablir la place de l'Afrique dans la bibliothèque des idées et des créations artistiques mondiales. Trois points me semblent intéressants à aborder : L'historisation du fait culturel en Afrique, Alioune Diop et la diplomatie culturelle, et le leadership de Sa Majesté le Roi Mohammed VI dans l'exposition des arts comme locomotive continentale.

### **L'historisation du fait culturel**

Situer la prise en compte du mouvement dans une grande séquence historique est important. Ceci induit aussi de fixer des repères dans le temps. Pour la géocritique, il y a eu une prise de conscience à l'intérieur du continent africain et à l'extérieur de celui-ci d'une dépossession/relégation construite sur un système de domination politique et d'hégémonie raciale. Une volonté émancipatrice s'est ainsi progressivement levée, contestant l'eurocentrisme au moyen d'une historiographie du redressement considérant la culture comme le vecteur privilégié d'un combat existentiel. Franz Fanon, sur le plan psychanalytique, en souligna les facteurs d'aliénation dans *Peau noire, masques blancs*. Notre sujet s'inscrit ainsi dans une triple logique : artistique, productrice de valeurs (marchandes, économiques et symboliques), et celle des arts déployés comme un pouvoir d'attractivité et de connaissance des autres.

Précisons que la diplomatie est à la fois instrument de la représentation d'un Etat, la défense de ses intérêts et un levier de l'entente cordiale et des échanges bénéfiques aux accréditants comme aux accréditaires.

La dimension culturelle, inscrite dans la Convention de Vienne, a été utilisée pour renégocier la place comme le poids de l'Afrique dans un contexte historique précis : par les populations lésées et assujetties par les puissances coloniales d'une part, et par le mouvement de la négro-renaissance aux Etats-Unis à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Il s'est agi de contester la marginalisation des cultures africaines et de desserrer l'étreinte ségrégationniste étatsunienne. (exigence de souveraineté des peuples et libre autodétermination d'un côté, revendication sur l'égalité civique de l'autre). Ce mouvement intellectuel, animé par des Noirs Américains et des caraïbes, conteste, ainsi que le démontre le Pr Mamadou Diouf dans « L'Afrique dans le temps du monde », la thèse défendue par Jean-François Champollion d'une Egypte méditerranéenne et non pas noire. Ces contestataires reprirent les travaux de spécialistes européens tels Volney, l'abbé Grégoire et Thomas Bowdich pour « rouvrir le débat sur l'ethnicité des populations de l'Egypte ancienne et la contribution des peuple noirs à la civilisation humaine<sup>1</sup> ». Mamadou Diouf cite les Africains-Américains qui animent à partir de 1840 ce courant :

- l'archiviste Arturo Schomburg,
- Carter G. Woodson (historien noir formé à Harvard, fondateur de l'Association pour l'Etude de la Vie et de l'Histoire Africaines-Américaines ASAALH) et du journal of Negro History et d'Associated Publishers
- John Ernest (avec son livre « Liberation Historiography », se pose en pionnier de l'historiographie noire)
- William Hamilton et Hoséa Easton et Henry Highland Garnet, fondateur en 1858 de l'African Civilization Society

---

<sup>1</sup> Mamadou Diouf, L'Afrique dans le temps du monde, Rot.Bot.Krik., 2023, p. 47.

- Martin Delany (considéré comme le père du nationalisme noir aux USA dans les années 1870 (avant la fondation de l'Unia par Marcus Garvey)
- Alain Locke (philosophe noir)
- les pionniers du panafricanisme : Edward Wilmot Byden (son livre *African Life and Customs* est publié en 1908), Dubois, Casely Hayfort (publi en 1901 *Ethiopia Unbound*).

La vague francophone prend le relais autour des figures de transition : les sœurs Nardal (à Paris qui animent un salon littéraire, seront les précurseurs de la négritude). Puis intervient Alioune Diop et la création de *Présence Africaine* en 1947 (revue, puis maison d'édition).

### **Alioune Diop et la diplomatie culturelle**

- la négritude ou le mouvement littéraire prônant la défense et les valeurs identitaires comme de civilisation du monde noir. Ses leaders, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas avaient eu comme précurseurs des intellectuels comme W.E.B. Dubois et les sept sœurs Nardal. Originaires de la Martinique et actives à Paris dans les années 1920–1930, elles ont été injustement oubliées : Paulette Nardal (1896–1985) – figure centrale, intellectuelle et animatrice du salon de Clamart, Jeanne Nardal (1902–1993) – essayiste et théoricienne, cofondatrice de *La Revue du monde noir*, Andrée Nardal, Alice Nardal, Lucy Nardal, Émilie Nardal, et Adrienne Nardal. Par leur salon littéraire de Clamart et leurs écrits, Paulette et Jeanne Nardal jouèrent un rôle décisif dans la mobilisation intellectuelle de la négritude, en inspirant notamment Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas, bien avant la constitution d'un mouvement littéraire d'envergure et conçu comme une riposte à la colonisation et ses turpitudes.
- Selon la formule de Paul Veyne (dans *L'Afrique dans le temps du monde*, p. 67) : « Les peuples sans histoire sont les peuples dont on ignore l'histoire », Kant, Hegel et le courant assimilationniste jouent le rôle de rouleau compresseur ethnocentré.
- Joseph Ki-Zerbo dira : « Dormir sur la natte des autres, c'est le plus sûr moyen de se retrouver à terre » (Mamadou Diouf, p. 71.)

Les différentes écoles de la contestation de l'assimilationnisme :

- l'école épistémologiste : Adé Ajayi et Terence Ranger
- l'école d'Ibadan : insiste sur l'intégrité des sociétés africaines précoloniales. Le livre de Kenneth Dike « *Trade and politics in the Niger Delta* », premier livre d'histoire
- l'école de Dar es Salaam, met en avant les expériences africaines se dégageant de la nasse européenne
- l'école historique ivoirienne sous la houlette de Catherine Coquery-Vidrovitch dans les années 70



- l'école de la collecte des sources orales (Djibril Tamsir Niane, Hampâté Ba, Boubou Hama sur les récits proprement africains.
- le courant philosophique : Alexis Kagamé, Fabien Eboussi Boulaga, Paulin Hountondji, Valentin Yves Mudimbe...

Il y a ici construction d'une gnose et la réhabilitation des pensées africaines ainsi que le met en évidence le Pr Souleymane Bachir Diagne à travers la pensée et la référence à *Ubuntu*, le nouveau cogito : « Je suis parce que tu es ».

On peut dire que Cheikh Anta Diop et la démarche de revalorisation culturelle en Afrique, qui sera considéré comme l'école de Dakar, avait déjà lancé le mouvement dès l'immédiat après deuxième guerre mondiale par l'élaboration de l'histoire générale de l'Afrique. Elle verra le jour en 8 volumes sous l'égide de l'UNESCO.

Avec Alioune Diop ce sera aussi la création de la Société Africaine de Culture et des événements pour ancrer la culture comme fer de lance du renouveau des peuples africains : Deux congrès en guise de navire amiral de cette diplomatie culturelle et panafricaine : Le congrès des écrivains et artistes noirs en 1956 à la Sorbonne, puis le Congrès de Rome en 1959, le Festival des arts nègres en 1966 à Dakar. D'autres Etats prendront le relais : le Festival panafricain à Alger en 1969, le Festac 77 à Lagos (15 janvier-12 février) ... Le président Senghor, ancien membre de l'Académie du Royaume du Maroc, créa d'ailleurs en 1966 les Manufactures de Thiès – elles existent toujours - dans le but d'associer culture et industrie.

### **Le leadership de Sa Majesté Mohammed VI**

Depuis lors, des événements culturels ont créé des filières d'excellence et bâti des réputations : Bamako et son festival de la photographie, Niamey et son festival de la mode, le Burkina Faso et le Fespaco, Rabat et sa dynamique globale de la défense du patrimoine, des arts et des lettres à travers le poids de l'Académie du Royaume créée en 1977 et la vision d'avant-garde de Sa Majesté le Roi Mohammed VI – Que son action soit soutenue dans tout le continent. Sa Majesté précisait le 20 août 2013 : « La culture constitue de nos jours un levier fondamental pour la création, l'innovation, le ressourcement spirituel et l'affirmation de la personnalité nationale. Elle est le catalyseur qui dynamise notre société, une société aussi fière de ses affluents pluriels et de sa civilisation séculaire, qu'elle est attachée à sa diversité et à son ouverture au monde. » La déclinaison de cette volonté de vision est orchestrée avec maestria par le Pr Abdeljalil LAHJOMRI, Secrétaire perpétuel de l'Académie du Royaume du Maroc. Sous sa clairvoyance, le colloque « L'Afrique comme horizon de pensée » a posé les bases des cultures revitalisées et des reconnaissances fondées sur les imaginaires en partage. Plusieurs Chaires ont depuis vu le jour dont celle des Littératures et

des Arts Africains qui a un triple objectif : le décroisement, la valorisation, la circulation des œuvres.

Telles sont les bases à partir desquelles nous accomplissons une nouvelle historiographie des littératures, une nouvelle taxinomie des littérateurs et une nouvelle renégociation, par les arts, de la place singulière et exceptionnelle, ancienne et puissante, que les cultures africaines occupent dans le monde (voir Picasso et les arts nègres). Des figures littéraires africaines ont été nobélisées : Soyinka, Gordimer, Naguib Mahfouz, John Maxwell Coetzee, Abdulrazak Gurnah, Le Clézio et d'autres personnalités sont reconnues dans leurs disciplines comme les Sénégalais Ousmane Sow, le cinéaste Sembène Ousmane, les musiciens Burna Boy, Manu Dibango, Oum Kalsoum, Idir, Fela Kuti, Miriam Makeba, Angélique Kidjo, Salif Keita, Youssou N'dour, Fally Ipupa, Ali Farka Touré, Richard Bona...

### **Conclusion**

Que manque-t-il à l'Afrique pour conforter sa place prépondérante dans la renégociation de son statut dans les arts mondiaux ?

4 éléments fondamentaux :

- des instances de consécration africaines, (l'Académie du Royaume en montre le chemin),
- des diffuseurs réellement actifs et opérationnels pour développer la disponibilité et la circulation des produits culturels africains partout en Afrique,
- un marché des arts et des livres structurés,
- des mécènes soutenant la création afin que l'Afrique célèbre les siens et reçoive, par l'éducation et les circuits commerciaux maîtrisés et par des prix accessibles aux bourses populaires, les bienfaits du génie africain.

## Textes des communications académiques (Academic Papers)

## I. Propriété intellectuelle : secteurs du livre, du cinéma et de l'audiovisuel

### La protection des Droits d'auteur dans le secteur du livre au Maroc : enjeux économiques, juridiques et éthiques

Pr. Hanane El Yousfi

Pr. Malika Hanan

Enseignante-chercheuse Enseignante-chercheuse

hel-yousfi@esi.ac.ma

mhanan@esi.ac.ma

Laboratoire MIKS École des Sciences de l'Information Rabat Maroc

#### Résumé

En se basant sur une exploration théorique de la littérature et des entretiens auprès d'un échantillon raisonné d'acteurs du secteur du livre, nous avons essayé de soulever les problèmes liés à la protection des droits d'auteur au Maroc et de proposer des pistes d'amélioration.

L'investigation théorique ainsi que les réponses de la majorité des acteurs enquêtés confirment que le secteur du livre souffre d'une baisse de la production, d'un manque de structuration et d'une faiblesse au niveau de la promotion et de la diffusion du livre.

Par ailleurs le cadre législatif de la protection des droits d'auteur au Maroc connaît plusieurs défaillances qui nécessitent une révision des lois, notamment celles liées au droit numérique et un accompagnement du Bureau Marocain du Droit d'auteur (BMDA) dans ses réformes pour veiller sur la mise à jour des textes et leur application par le biais du contrôle, de la sensibilisation, du respect de l'éthique et de la formation afin de permettre une régulation et une protection plus efficace et transparente des droits d'auteur.

**Mots clés :** Droits d'auteur, Edition, Maroc, Législation, Ethique

#### Abstract

Our study combined a theoretical examination of the existing literature with interviews with key stakeholders in the Moroccan book industry to identify copyright protection challenges and suggest potential improvements. The research findings, supported by both the literature review and the majority of interviewed stakeholders, indicate that the book sector in Morocco is facing declining production, poor organization, and inadequate book promotion and distribution systems.

Furthermore, the study revealed that Morocco's current copyright protection laws have numerous limitations. These shortcomings necessitate a revision of the legislation, particularly in the realm of digital rights. Additionally, there is a need to support the Moroccan Copyright Bureau (BMDA) in its reform efforts. Support should focus on updating legal texts, enforcing regulations through monitoring and awareness campaigns, promoting ethical practices, and providing training. These actions are intended to facilitate more efficient and transparent copyright regulations and protection.

**Keywords:** Copyright, Publishing, Morocco, Legislation, Ethics

## **Introduction**

La protection des droits d’auteur dans le secteur du livre s’inscrit dans la thématique de la « Conférence Internationale sur l’Ingénierie Culturelle et le Développement du Patrimoine », dans la mesure où cette protection est au cœur de la gouvernance d’une filière principale des industries créatives et culturelles qui est l’édition. Le droit d’auteurs et droits voisins est une composante de la propriété littéraire et artistique visant à protéger les droits d’auteur (moraux et patrimoniaux) concernant les œuvres littéraires et artistiques.

En se penchant sur les dispositifs mis en place pour assurer cette protection, nous avons constaté que malgré les efforts déployés par plusieurs instances, la protection des droits d’auteur dans le secteur de l’édition du livre au Maroc, reste fragile, limitée, et souffre de plusieurs irrégularités. Le principal objectif de cette communication est d’apporter un éclairage sur la situation de la protection des droits d’auteur au Maroc, et d’essayer de proposer des pistes pour améliorer le cadre législatif des textes de lois, d’une part, et renforcer les processus d’application de ces lois, d’autre part.

Pour atteindre cet objectif nous avons opté pour une démarche documentaire interrogeant la littérature sur le sujet, et une méthode qualitative par le biais d’entretiens auprès d’un échantillon raisonné de deux types d’acteurs du secteur qui sont les auteurs et les éditeurs.

Nous précisons que ce type d’échantillonnage ne s’inscrit pas dans une approche systémique basée sur la représentativité et une estimation des valeurs mais dans une approche qualitative favorisant la compréhension des situations par le biais d’un choix raisonné de l’échantillon.

Cette communication se compose de deux volets : un premier volet sur la situation du secteur du livre au Maroc qui constitue le contexte de notre étude et un deuxième volet sur la protection des droits d’auteur dans ce secteur à travers la législation d’une part et les pratiques en matière d’éthique d’autre part.

## **I Cadre méthodologique**

### **Problématique**

Malgré les efforts déployés par plusieurs instances, la protection des droits d’auteur dans le secteur de l’édition du livre au Maroc, reste fragile, limitée, et souffre de plusieurs irrégularités.

Les enjeux juridiques, économiques et éthiques de cette problématique, sont étroitement liés à la situation du secteur du livre, ce qui nous conduit à questionner dans un premier temps les mécanismes de fonctionnement de ce secteur avant de passer aux dispositifs

(instances, lois) mis en place pour la protection des droits d'auteur.

Pour cadrer notre problématique nous nous sommes posées quatre grandes questions :

- Quelle est la situation du secteur de l'édition du livre au Maroc ?
- Quelles sont les difficultés posées par la législation régulant la protection des droits d'auteur dans le secteur de l'édition du livre au Maroc ?
- Quel est le rôle de l'éthique en matière de la protection des droits d'auteur dans le secteur du livre ?
- Quelles pistes pourraient améliorer la protection des droits d'auteur au Maroc ?

### **Objectifs**

- Apporter un éclairage multiple sur les problèmes liés à la protection des droits d'auteur dans le secteur du livre au Maroc.
- Proposer des pistes pour l'amélioration de cette protection.

### **Méthodes d'approche**

En vue de répondre aux questions de notre problématique et d'atteindre les objectifs fixés, nous avons opté pour une approche documentaire qui interroge la littérature, d'une part, et une démarche méthodologique basée sur des entretiens menés auprès d'un échantillon raisonné de deux acteurs principaux du secteur qui sont les auteurs et les éditeurs, d'autre part. Le choix d'échantillonnage s'appuie sur une approche qui ne s'inscrit pas dans une démarche systémique au niveau de la représentativité et de l'estimation des valeurs mais dans une approche qualitative de compréhension des situations basé sur un échantillon réduit de personnes enquêtées. Ce choix se justifie aussi par le nombre limité des maisons d'édition qui fonctionnent réellement en termes de production et de professionnalisme d'une part et la volonté de favoriser l'interactivité que permet ce type d'approche dans un contexte aussi complexe qui est celui du secteur du livre, d'autre part.

Dans ce sens quatre entretiens ont été réalisés auprès de quatre auteurs et quatre éditeurs.

Quatre critères ont été déterminants pour notre choix :

- l'autorité morale et professionnelle des personnes enquêtées ;
- la diversité linguistique et interdisciplinaire de la production ;
- l'axe géographique Casablanca/ Rabat ;
- la disponibilité des enquêtés.

Par ailleurs nous précisons que les entretiens ont été menés en présentiel dans des espaces publics ou par téléphone à travers des guides thématiques avec une prise de notes et ont duré entre une heure trente et une heure ce qui est un ordre de grandeur classique avec un respect total de l'anonymat des enquêtés.

## **II Contexte de l'étude**

### **1 Secteur de l'édition du livre au Maroc**

Au Maroc le secteur du livre, a connu une vraie évolution à partir du début des années 80 sur le plan institutionnel avec la création du salon culturel de l'édition et du livre et du fond d'aide à la publication octroyé aux éditeurs pour réduire le cout du livre. Vers les années 90 quelques maisons d'édition ont vu le jour telles que : Eddif qui deviendra la Croisée des Chemins, Tarik Editions, les Editions Toubkal, les Editions le Fennec, la Maison d'Edition Marsam, la maison En toutes lettres et la maison Virgule Editions (Massaia, 2021).

En 2008 le ministère de la culture a produit un document précis sur le secteur du livre au Maroc intitulé « le secteur du livre au Maroc Etat des lieux et perspectives » selon lequel le chiffre sur les livres publié au Maroc qui est de 9013 devrait être revu à la baisse vu qu'une grande partie des publications est éditée à compte d'auteurs (El Ouazzani, 2009).

Ce précieux document nous donne déjà une vision globale sur l'état des lieux du secteur du livre au Maroc (auteurs, corpus éditorial, secteur de l'édition, secteur de l'imprimerie, secteur de la distribution, les librairies, la lecture) ainsi qu'une ébauche d'un plan d'action pour le développement du secteur.

Les études ou rapports que nous avons consultés, par la suite, signalent la faiblesse de la production, la réduction du marché de vente, ainsi que des irrégularités législatives au niveau de la protection des droits d'auteur. En effet un rapport du Conseil Economique et Environnemental sur la lecture (Conseil Economique, Social et Environnemental, 2019) mentionne qu'il existe 60 maisons d'édition au Maroc, dont seulement une vingtaine ont une activité régulière avec au moins 15 titres par an et une concentration sur l'axe Rabat Casablanca.

Par ailleurs une étude de la Fédération des industries culturelles et créatives au Maroc, signale que la production du livre au Maroc même si elle est en légère progression (3200 titres par an) ses capacités de diffusion restent en deçà d'autres pays arabes comme l'Egypte ou le Liban (Azdem et al., 2022).

Le Salon International de l'Edition et du Livre créé en 1987 et le Prix du Livre au Maroc créé en 1962, restent les principaux outils de diffusion et de soutien au livre, offrant au public marocain la possibilité d'être informé sur les dernières publications.

En conclusion bien que le secteur de l'édition ait montré des signes de progression, il continue de souffrir de plusieurs problèmes, notamment l'absence d'une évaluation économique chiffrée du marché du livre et de la demande du public. De plus le manque d'études sur l'impact de la protection des droits d'auteur freine le développement du secteur.

## **2 Droits d'auteur : concepts et mécanismes de protection**

### **2.1. Définitions**

La propriété intellectuelle représente l'ensemble de règles juridiques qui contribuent à la préservation des droits portant sur les biens incorporels ou immatériels : création de l'esprit, inventions, brevets, œuvres artistiques et littéraires (Ihari, 2012). Elle couvre des catégories principales :

- la propriété industrielle visant à protéger les brevets, les modèles, les dessins industriels les signes distinctifs, les marques et les indications géographiques ;
- la propriété littéraire et artistique visant à protéger les droits d'auteur (moraux et patrimoniaux) concernant les œuvres littéraires et artistiques.

Le droit moral permet à l'auteur de protéger sa réputation et son œuvre contre toute modification ou publication non autorisée. Le droit patrimonial permet à l'auteur de tirer profit durant sa vie et soixante -dix ans après sa mort pour les ayants droits.

### **2.2. Conventions et Instances pour la protection des droits d'auteur**

Pour permettre la protection des droits d'auteur des institutions et des conventions ont vu le jour depuis le 18<sup>ème</sup> siècle. La principale institution internationale pour la protection des droits d'auteur est l'OMPI (Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle) institution dont le siège se trouve à Genève et qui gère cette protection, en s'appuyant sur des conventions internationales dont la principale est celle de Berne ratifiée par 147 pays.

« Les droits de propriété intellectuelle de type droits d'auteur recouvrent un droit absolu de l'auteur vis-à-vis de l'utilisation de son œuvre » (Duthil, Lotte, 2001).

Par ailleurs « le droit d'auteur naît automatiquement sans formalités, gratuitement donc, avec une protection internationale dès lors que l'œuvre est créée ou qu'elle est en cours de création » (Duthil, Lotte, 2001).

Le droit patrimonial permet donc à l'auteur de tirer profit de son œuvre durant sa vie à partir de la date de création, et soixante -dix ans après sa mort pour les ayants droits. Cette protection est à la fois civile, pénale et administrative.



Au Maroc la protection des droits d'auteur est confiée au Bureau Marocain du Droit d'Auteur (BMDA) doté de la personnalité civile et de l'autonomie financière. Ce bureau est placé sous la tutelle du ministère de la culture, de la communication et de la jeunesse. Les redevances des droits d'auteur perçues par le BMDA constituent en fait un droit qui tient lieu de rémunération de l'auteur en contrepartie de l'exploitation de ses œuvres par des utilisateurs potentiels. (<https://bmda.ma/>).

Le caractère pluridisciplinaire et exclusif du BMDA lui donne le monopole de représentation, et de fixation des conditions matérielles et morales pour cadrer la protection des droits d'auteur sur le territoire marocain. Le BMDA est habilité à saisir la justice pour régler les conflits.

### **2.3. Législation de protection des droits d'auteur au Maroc**

Au Maroc les droits d'auteur et droits voisins sont encadrés par la loi 2-00 modifiée et complétée par la loi n° 79-12 en 2014. En 2015 cette loi a été actualisée et complétée par la loi du 15 avril fixant la composition et les attributions de la commission de la copie privée et les taxations sur les appareils utilisés. En 2016 les critères fixant les bénéficiaires des exonérations ont été définis et une liste des appareils a été fixée.

La loi 2-00 a pour objectif de cadrer la législation de protection des droits d'auteur, des artistes interprètes par le biais de plusieurs dispositions définissant la notion d'auteur et la typologie des œuvres, ainsi que les objets de la protection et les supports. (BMDA, 2014).

Concernant le secteur du livre cette loi définit et précise les droits moraux et patrimoniaux de l'auteur et fixe la limitation de ces droits en ce qui concerne la libre reproduction à des fins privées, pour une utilisation dans l'enseignement, ainsi que la reproduction reprographique par les bibliothèques et les services d'archives. La même loi précise la durée de protection pour un auteur, pour les œuvres de collaboration, pour les œuvres anonymes et pseudonymes ou encore les œuvres collectives et audio-visuelles, et la cession des droits et licences.

Par ailleurs la dite loi définit les dispositions particulières au contrat d'édition, en termes des obligations de l'auteur et de l'éditeur, notamment au niveau de la durée de la protection, des conditions de résiliation du contrat d'édition, de la rémunération, et enfin des mesures de recours ou des sanctions à l'encontre de la piraterie et d'autres infractions. Cette loi respecte donc les règles et conventions internationales en matière de protection des droits d'auteur, mais ne traite pas des dernières évolutions notamment concernant le livre numérique.

## **2.4. Protection des droits d'auteurs dans la production du livre numérique**

Les enjeux de protection des droits d'auteur à l'ère de l'économie numériques sont très importants vu la complexité des mécanismes et des processus de cette protection.

Toutefois « Dans le monde numérique ... la protection du droit d'auteur s'exerce sur internet comme dans le monde réel » (Duthil, Lotte, 2001).

Mais il est important de préciser que l'économie du livre numérique, bien que basée sur les fondamentaux de l'économie classique, nécessite des approches de gouvernance nouvelles associant l'angle du juriste à celui de l'informaticien.

Concernant le droit numérique, c'est vers 1980 qu'un comité d'informaticiens et de juristes a lancé la création de l'agence pour la protection des œuvres logicielles par le droit d'auteur qui deviendra l'agence pour la protection des programmes. Cette agence a bénéficié à partir de 1985 d'un appui législatif en France pour la défense collective des droits d'auteurs. En 1990 en association avec l'OMPI l'InterDéposit a vu le jour, et deviendra par la suite l'IDDN (InterDéposit Digital Number). L'IDDN est une procédure qui consiste la mise à disposition de certificats électroniques aux internautes donnant les conditions d'utilisation de leurs œuvres par le biais d'une signature électronique. (Duthil, Lotte, 2001).

Dans ce sens cette procédure a aussi pour rôle de proposer aux titulaires de droit de revendiquer leurs droits sur tout type de création numérique.

Au Maroc on ne commence à parler de Droit numérique que depuis quelques années et pourtant d'après l'étude de terrain publiée sur les industries culturelles et créatives « compte tenu de la faible structuration du marché local, le numérique s'est révélé être plus qu'une alternative pour les créateurs marocains » (Azdem et al., 2022).

Aujourd'hui il y a des instances et beaucoup de débats sur la souveraineté numérique, mais tant que les métiers de rewriting et d'editing ne sont pas cadrés et renforcés et que la réforme du BMDA n'a pas vu le jour, il serait difficile de parler du droit numérique au Maroc.

## **III Résultats de l'enquête et recommandations**

Nous allons présenter les résultats de notre enquête par entretien sous forme de de synthèse couvrant les deux volets : secteur du livre et protection des droits d'auteur.

### **A Synthèse des résultats**

#### **Volet I Situation du secteur de l'édition du livre au Maroc**

##### **1 Résultats des entretiens auprès des Auteurs**

Dans un premier temps tous les auteurs interrogés ont confirmé que la situation du secteur du livre est difficile dans la mesure où aucun auteur ne peut vivre des revenus de ses livres. Par ailleurs vu la difficulté d'obtenir des subventions les auteurs sont obligés de publier à leur propre compte. En plus les espaces de promotion sont rares et difficilement accessibles, dans ce sens les auteurs doivent trouver des moyens personnels pour la diffusion de leurs publications.

D'un autre coté la difficulté de trouver des maisons d'édition indépendantes, et professionnelles et certains problèmes liés à la censure de certaines thématiques poussent les auteurs à s'orienter vers des maisons d'édition à l'étranger. Enfin les auteurs interrogés trouvent que l'édition au Maroc reste une histoire d'amateurs et non de professionnels ce qui a un impact sur la création d'une industrie culturelle autonome.

Pour les auteurs il est difficile de parler de droits d'auteur tant que l'éditeur n'est pas impliqué dans le processus de prise de conscience de l'importance du livre et non pas seulement la rentabilité ou le bénéfice matériel.

## **2 Résultats des entretiens auprès des Editeurs**

La synthèse des réponses des éditeurs interrogés sur le secteur de l'édition du livre au Maroc s'articule autour des points suivants :

- l'absence d'une stratégie globale et d'un plan d'action pour le développement du secteur du livre ;
- la baisse du chiffre de vente du livre au Maroc ;
- la réduction alarmante des espaces de promotion et de diffusion du livre particulièrement les librairies qui ferment ou deviennent des espaces papeterie ou encore des espaces dédiés au livre scolaire, alors que le livre n'a de sens que par sa promotion ;
- la qualité de certains livres publiés grâce aux subventions est contestable ;
- la faiblesse de l'usage des technologies pour la fabrication et la promotion du livre ;
- le manque des moyens pour la promotion du livre ;
- le monopole du livre scolaire sur le marché de vente ;
- l'exclusivité accordée aux livres subventionnés ;
- le chiffre élevé des publications à compte d'auteur ;
- l'orientation des auteurs vers la publication à l'étranger ;
- l'absence de statistiques fiables sur le secteur qui permettent aux éditeurs d'évaluer le marché et de faire des prévisions ;
- le non-retour sur investissement de certains grands événements comme le SIEL ;
- la faiblesse du marché de la traduction ;
- la faiblesse de la qualité des manuscrits reçus par les éditeurs ;
- la faiblesse de l'usage des technologies au niveau de la fabrication et de la promotion ;

- la fermeture des bibliothèques publiques ;
- la concentration du chiffre de vente sur l'axe Casablanca / Rabat ;
- les subventions accordées à l'éditeur au détriment de la qualité du livre publié (pour baisser le prix) n'augmentent pas les ventes ;
- les subventions doivent aller à la promotion du livre dans les espaces adéquats.

## **Volet II la protection des droits d'auteur**

### **1 Résultats des entretiens auprès des Auteurs**

En regroupant les réponses par thème liés aux objectifs de l'étude il en ressort que sur le plan financier la rémunération est fixée d'une façon aléatoire et les subventions ne sont pas toujours gérées d'une façon efficace et transparente.

Sur le plan juridique les réponses des auteurs soulignent des lacunes au niveau de la réglementation dont les principales sont :

- les droits d'auteur notamment patrimoniaux restent faibles et souffrent d'irrégularités législatives au niveau de la gestion telles les subventions qui ne soutiennent pas l'auteur directement ;
- la loi protège plus l'éditeur par la nature et le montant des subventions ;
- le manque de professionnalisme dans la gestion des droits d'auteur ;
- le secteur du livre numérique est faiblement structuré au niveau de la législation.
- les auteurs enquêtés dans le secteur du livre ne semblent pas très concernés par les problèmes liés à l'Open Access et expriment le besoin que le partage de leur production soit protégé d'une façon renforcée pour adhérer à ce mouvement.

Enfin sur le plan Ethique les auteurs constatent que :

- les problèmes de fraude ne sont pas assez contrôlés ;
- la lenteur administrative pour les réclamations en cas de fraude ;
- l'absence de sensibilisation aux problèmes des droits d'auteurs ;
- les contrats d'édition ne sont pas clairs et respectés.

### **2 Résultats des entretiens auprès des Editeurs**

En regroupant les réponses par thème liés à la législation il en ressort les éléments suivants :

#### **Aspects économiques ou financiers :**

- certaines composantes de la loi pénalisent les éditeurs par la taxation du matériel d'impression ;
- la loi ne taxe pas les livres importés au détriment du livre local ce qui freine la visibilité du livre marocain à l'étranger ;
- la taxation des photocopies est nécessaire ;
- la taxation des machines est lourde.

## Aspects juridiques

### Textes de lois

- la loi ne suit pas toutes les évolutions du secteur au Maroc ;
- la loi ne permet pas de réguler l'usage des photocopies notamment auprès des Universités (taxer et limiter) ;
- la loi stipule les subventions des éditeurs et oublie les espaces de promotion du livre principalement les librairies ;
- le monopole et centralisation de l'état en matière de la gestion de la protection des droits d'auteur ;
- la loi est dépassée et défailante au niveau de la protection du livre numérique ;
- la méconnaissance des opportunités offertes par l'Open Access et des mécanismes de protection juridique ;
- la régulation de l'Open Access ;
- le manque de compétences pour la gestion des problèmes liés aux droits d'auteur ;
- la main mise par certaines institutions sur l'édition avec des pratiques d'édition qui ne respectent pas toujours le cadre législatif.

## Aspects éthiques

- le contrôle de la fraude n'est pas renforcé par la loi ;
- l'absence de réclamation des auteurs dans le cas des fraudes ;
- les piratages ne sont pas assez contrôlés.

## B Discussion et recommandations

Pour les éditeurs certains auteurs marocains publient à l'étranger non pas seulement pour avoir une diffusion plus large mais une législation plus cadrée au niveau des contrats.

Avant de passer aux problèmes liés à la protection des droits d'auteur, le constat des auteurs et des éditeurs a été unanime autour de la restructuration du secteur du livre autour de deux composantes principales qui sont la **diffusion** et la **promotion** du livre.

Pour les éditeurs la faiblesse du nombre de lecteurs est liée à la rareté des vraies librairies, à la baisse du nombre des bibliothèques, à la baisse de la qualité des contenus des livres publiés et à l'absence des émissions de la télévision consacrées aux livres.

Bien que les réseaux sociaux et les différents sites web deviennent des espaces de promotion du livre, il est à constater que même ces canaux ont réduit leur espace de publicité pour les livres au profit d'autres produits.

Enfin l'édition numérique contrairement à ce qu'on pourrait supposer n'est pas considéré par les acteurs enquêtés comme une forme de concurrence mais une voie de complémentarité, notamment avec les opportunités offertes par le mouvement de l'Open Access.

Concernant la question centrale de notre communication qui est la protection des droits d'auteur l'enquête révèle globalement que les problèmes posés relèvent de la nécessité de la réforme et de la mise à jour de certains textes de la loi pour les adapter à l'évolution du secteur en termes de la répartition des subventions et de l'innovation des supports pour répondre aux besoins des populations en situation d'handicap. Dans ce sens il est à signaler qu'un traité de protection des droits d'auteurs pour les personnes non voyantes a été signé à Marrakech en 2011.

Par ailleurs les instances en charge de la protection des droits d'auteurs doivent être outillées pour veiller à l'application des lois par le biais du contrôle et de la sensibilisation et de la création de codes d'éthique professionnelle pour consolider certains vides juridiques et renforcer la lutte contre de piratage, l'importation illégale de livres et leur commercialisation à bas prix dans des circuits informels.

En effet aujourd'hui la protection des droits d'auteur ne pourrait plus être gérées par des institutions et des lois mais par une éthique de conviction liée à l'éducation et une éthique de responsabilité liée au mode de management des instances et des structures.

### **Recommandations**

En partant des questions de notre problématique, des objectifs de l'étude d'une part, de la littérature et des résultats des entretiens nous allons proposer quelques pistes d'amélioration de plusieurs aspects du secteur du livre et particulièrement la protection des Droits d'auteurs, en précisant que les deux sont étroitement liés.

### **Aspects stratégiques**

- l'Etat doit définir une stratégie globale pour appuyer le secteur du livre et accompagner une législation appropriée aux spécificités du Maroc ;
- donner une plus grande visibilité au livre dans tout le Maroc (pas seulement l'axe Casablanca/Rabat) ;
- encourager les éditeurs et non pas les remplacer ;
- former des managers culturels ;
- renforcer la coopération internationale en termes de législation et de contrôle ;
- décentraliser la gestion des modes de protection des droits d'auteur.

### **Aspects juridiques**

- mettre à jour la loi pour faire connaître aux auteurs leurs droits et les pousser à lancer des
- réclamations en cas de manque de respect de ces droits ;
- accompagner les auteurs dans leurs réclamations juridiques ;

- veiller à l'application des lois par le contrôle ;
- mettre en place des dispositifs de contrôle de toutes les formes de la fraude ;
- prendre des mesures pour accompagner la réforme du BMDA ;
- prévoir des procédures pour le suivi des obligations prévues dans les contrats et fixer les sanctions en cas de non-respect de ces contrats ;
- encourager la numérisation et renforcer les textes de protection du livre numérique
- aller vers une licence globale universelle comme alternative crédible qui peut se traduire par prélever la rétribution sur la facture de l'abonnement internet de tous les accès de haut niveau pour financer la création.

### **Aspects économiques**

- réguler et limiter l'usage des photocopies en taxant certains usages abusifs ;
- encourager la production locale et les auteurs moyennant des bourses de résidence pour les écrivains ;
- subventionner les espaces de promotion du livre notamment les librairies ;
- renforcer le financement des formats innovants (livre audio, podcast) ;
- impliquer les organisations privées dans le financement des projets culturels ;
- renforcer les taxes sur le livre importé pour donner plus de visibilité aux livre marocain à l'étranger.

### **Aspects éthiques**

- veiller à la qualité des livres publiés ;
- renforcer comités de lecture ;
- veiller à l'application des lois par l'éthique.

### **Conclusion et perspectives**

Cette communication nous a permis d'identifier globalement les problèmes liés à la protection des droits d'auteur au Maroc et de proposer quelques pistes pour l'amélioration des dispositifs de protection.

L'investigation théorique et celle du terrain auprès d'un échantillon raisonné d'auteurs et d'éditeurs nous a montré que les problèmes liés à la protection des droits d'auteur sont liés à la fois aux lois et à l'application des lois.

En effet une mise à jour des lois s'avère nécessaire pour accompagner l'évolution du secteur notamment au niveau du livre numérique et des orientations du ministère en termes de subventions et de diffusion.

L'un des problèmes majeurs entravant la protection des droits d'auteur est lié aux problèmes de fraude et de falsification, ce qui nécessite le renforcement du contrôle, mais aussi une sensibilisation à la culture de l'éthique et de la responsabilité.

Cette étude gagnerait à être complétée par un positionnement du Maroc en termes de protection des droits d'auteur par le biais d'une comparaison avec des pays arabes et africains.

Par ailleurs une approche par questionnaire auprès d'une population large et diversifiée pourrait compléter aussi l'étude en quantifiant la nature des problèmes et des solutions.

Enfin nous tenons à préciser que cette communication ne couvre pas toutes informations collectées qui sont d'une grande richesse, ce qui donnera l'opportunité d'exploiter ces données pour une contribution dans un ouvrage collectif sur le secteur de l'édition au Maroc.

## Références

Azdem, M., Kamili, S., & Ksikes, D. (2022). *Quelles transformations pour les industries culturelles et créatives au Maroc ?* Fédération des industries culturelles et créatives au Maroc. Consulté le 30 septembre 2024, sur <https://cgem.ma/wp-content/uploads/2024/04/etude-icc-quelles-transformations-pour-les-industries-culturelles-et-creatives-au-maroc.pdf>

Berthier, N. (2006). *Les techniques de l'enquête en sciences sociales : Méthodes et exercices corrigés*. Armand Colin

Maroc. (2014). *Dahir n° 1-14-97 du 20 rejev 1435 (20 mai 2014) portant promulgation de la loi n° 79-12 complétant la loi n° 2-00 relative aux droits d'auteur et droits voisins* (B.O. 6266 du 19 juin 2014). Bureau Marocain des Droits d'Auteur. <https://bmdaprod.s3-eu-west-1.amazonaws.com/portail/appfiles/sousrubriques/1/pdfs/e1HgH8QSuA3LJxmjcknUstkv.pdf>

Conseil Économique, Social et Environnemental. (2019). *Promouvoir la lecture, urgence et nécessité*. Consulté le 30 septembre 2024, sur <https://www.cese.ma/media/2020/10/Avis-Promouvoir-la-lecture.pdf>

Duthil, D., & Lotte, L. (2001). Création, droits d'auteur et propriété intellectuelle sur Internet. *Cités*, 2001/4 (n° 8), 103–111. Editions Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/revue-cites-2001-4-page-103.htm>

El Ouazzani, H. (2009). *Le secteur du livre au Maroc : état des lieux et perspectives*. Ministère de la Culture (Maroc).

Ihrai, O. (2012). *La propriété intellectuelle à l'ère de l'économie numérique : les mécanismes de protection internationaux, régionaux et nationaux* (Série Thèses). Université Mohammed V, Rabat : Presses de l'Institut Universitaire de la Recherche Scientifique.

Massaia, A. (2023). *Lettre à mon éditeur : Réflexions sur l'édition francophone au Maroc*. La Croisée des chemins.

BMDA. (n.d.). *BMDA*. Consulté le 30 septembre 2024, sur <https://bmda.ma/>

Thiébaud, J.-Y. (2004). *Thèmes d'actualité culturels* (2<sup>e</sup> éd.). Vuibert.



## **La protection des droits d’auteur dans le secteur du livre au Maroc**

### **Enjeux économiques juridiques et éthiques**

### **Guide d’entretien**

Ce guide d’entretien s’inscrit dans le cadre de la préparation d’une communication pour la Conférence Internationale sur l’Ingénierie Culturelle et le Développement du Patrimoine sous le thème industries culturelles et créatives en Afrique et dans le monde arabe organisée à l’ESI le 4 et le 5 décembre 2024.

Ce guide vise à identifier la situation actuelle du secteur de l’édition au Maroc et les problèmes posés pour les auteurs et les éditeurs en matière protection des droits d’auteur. Il est à préciser que les données collectées seront exploitées pour la communication en respectant la confidentialité et l’anonymat des personnes interrogées.

Merci pour votre collaboration

Professeure Hanane El Yousfi  
Professeure Malika Hanane

### **Thèmes de l’entretien destiné aux auteurs**

#### **I Situation actuelle du marché du livre au Maroc**

1. Expérience de l’auteur dans son rapport au secteur de l’édition et au marché du livre
2. Auto-édition et édition à l’étranger

#### **II Problèmes juridiques lié à la protection du droit d’auteurs**

1. La protection des droits d’auteurs entre la législation et l’application
2. Rôle des Institutions et des conventions (BMDA)
3. Droit d’auteur et accès libre

#### **III Problèmes éthiques**

1. Rôle de l’éthique pour consolider le droit
2. Sensibilisation et formation

#### **IV Problèmes juridiques et éthiques liés à l’édition numérique**

1. Législation et protection
2. Ethique

## **Thèmes des entretiens destinés aux éditeurs**

### **I Situation actuelle**

- 1- Production : chiffre, langues, disciplines, traduction, qualité des contenus
- 2- Conditions de la production et de la diffusion (fabrication, promotion, diffusion)
- 3- Auto-édition et édition à l'étranger
- 4 -Subventions entre l'état et le privé
- 5 -Professionnalisation du métier (formation)

### **II Problèmes juridiques liés à la protection du droit d'auteur**

- 1- Lois entre les textes et l'application
- 2- Institutions et conventions
- 3- Le droit d'auteur et l'accès libre

### **III Problèmes éthiques**

- 1- Rôle de l'éthique pour consolider les textes juridiques
- 2- Sensibilisation par les médias et la formation

### **IV Problèmes liés à l'édition numérique**

- 1-Concurrence
- 2 -Législation
- 3- Ethique

## **Droit d'auteur et valorisation des contenus culturels dans les industries culturelles et créatives au Burkina Faso**

**Dr Jacob Yarassoula YARABATIOULA**

Enseignant-chercheur à l'Université Joseph KI-ZERBO, Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication

Email : [jacob.yarabatioula@ujkz.bf](mailto:jacob.yarabatioula@ujkz.bf) ; [jacob@yarabatioula.net](mailto:jacob@yarabatioula.net)

**Manégda Justin ROUAMBA**

Conseiller en communication, Enseignant-vacataire à l'Université Joseph KI-ZERBO,

Email : [roijust1@gmail.com](mailto:roijust1@gmail.com)

### **Résumé**

Les Industries Culturelles et Créatives (ICC) connaissent une croissance significative ces dernières années, jouant un rôle crucial dans l'identité, la cohésion sociale et le développement économique des pays africains et arabes. Au cœur de ces industries, le droit d'auteur constitue un pilier fondamental pour garantir une rémunération équitable aux créateurs culturels, stimulant ainsi la production d'œuvres nouvelles et diversifiées.

Cet article analyse l'état actuel du droit d'auteur au Burkina Faso et son rôle crucial dans la valorisation des contenus culturels. Pour ce faire, il identifie les défis spécifiques auxquels le pays est confronté, tels que la contrefaçon, les obstacles financiers et le besoin de professionnalisation des acteurs culturels.

La problématique de cette recherche réside dans la manière dont le droit d'auteur peut être optimisé pour favoriser la valorisation des contenus culturels au Burkina Faso. Cette recherche adopte une approche socio-économique en s'appuyant sur la théorie de l'économie de la culture et de la communication ainsi que sur l'économie politique de la propriété intellectuelle. La méthodologie mobilisée comprend une analyse de la législation nationale, régionale et internationale, ainsi qu'une revue de la littérature scientifique sur les politiques culturelles et la valorisation des contenus culturels.

Pour relever ces défis, cette recherche préconise la sensibilisation des créateurs et du public aux enjeux du droit d'auteur, le renforcement des institutions chargées de la gestion des droits, la promotion de l'utilisation des technologies numériques pour la diffusion des contenus culturels et la mise en place de politiques publiques de soutien au secteur culturel.

**Mots-clés : Droit d'auteur, industries culturelles et créatives, contenus culturels, créativité, innovation.**

## Introduction

La terminologie relative aux droits d'auteur et droits voisins varie parmi les législations nationales. L'expression « *propriété littéraire et artistique* » est moins courante en dehors de l'espace OAPI<sup>2</sup>, mais figure dans certaines lois, comme celles du Burkina Faso et du Mali, pour désigner le droit d'auteur et les droits voisins<sup>3</sup>.

Le droit d'auteur constitue un enjeu majeur dans les industries culturelles et créatives (ICC) au Burkina Faso. En garantissant aux créateurs la reconnaissance et la rémunération de leur travail, il est l'un des principaux mécanismes de protection des œuvres culturelles. En parallèle, les ICC, couvrant des secteurs variés tels que les arts de la scène et les festivités, l'audiovisuel, le livre et la presse écrite, les arts visuels et artisanat, le design et les services créatifs sont des secteurs clés pour l'économie burkinabè, contribuant à l'identité culturelle du pays, à l'emploi et à l'innovation.

Dans un contexte mondial marqué par la convergence numérique (Miege&Vinck, 2011) et la « *globalisation* », la protection et la valorisation des œuvres culturelles sont devenues essentielles pour prévenir la contrefaçon et optimiser la rentabilité économique des créations. Face à ce constat, quelle est la situation des contenus culturels ? En quoi le droit d'auteur est-il un levier important pour la valorisation des œuvres culturelles ? Quels sont les principaux obstacles à la protection des œuvres, notamment en termes de contrefaçon et de gestion des droits d'auteur ? Quelles sont les solutions pour renforcer la valorisation des contenus culturels ?

L'objectif de cette étude est de contribuer à un développement du secteur culturel burkinabè en améliorant la protection du droit d'auteur et en favorisant la valorisation des créations nationales. Après avoir réalisé un état des lieux du secteur culturel, l'étude analysera le rôle du droit d'auteur dans ce contexte, en identifiant les défis liés à la valorisation des œuvres. Elle proposera ensuite des perspectives visant à renforcer la valorisation des contenus culturels burkinabè.

### 1. Situation des contenus culturels au Burkina Faso

L'analyse de la situation des contenus culturels requiert une attention particulière à la diversité des expressions artistiques, ainsi qu'à l'évaluation de leur qualité et de leur

---

<sup>2</sup> Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle.

<sup>3</sup> Dans cet article, « droit d'auteur et droits voisins » et « *propriété littéraire et artistique* » sont considérés comme synonymes, le premier étant compris comme une sous-catégorie de la propriété littéraire et artistique.

accessibilité. De plus, il est essentiel de considérer les spécificités culturelles qui caractérisent ces contenus et qui influencent leur développement et leur diffusion.

### **1.1. Les spécificités du secteur culturel burkinabè**

Le Burkina Faso, encore appelé pays des « *Hommes intègres* », est un territoire enclavé d'une superficie de 274 200 km<sup>2</sup>, située au cœur de l'Afrique de l'Ouest. Cette position géographique confère au Burkina Faso une richesse culturelle remarquable, avec plus de soixante ethnies réparties sur l'ensemble de son territoire. La mosaïque culturelle burkinabè se manifeste à travers une multitude d'expressions artistiques qui témoignent de l'histoire, des croyances et des modes de vie des différentes communautés. L'évaluation des productions culturelles burkinabè révèle une dynamique en constante évolution<sup>4</sup>, marquée par une qualité technique et artistique en amélioration. Bien que les artistes soient souvent confrontés à des ressources limitées, des efforts notables sont déployés pour améliorer leurs compétences par le biais de formations, permettant ainsi d'élever le niveau de production. Les créations artistiques se distinguent par leur originalité, intégrant des spécificités culturelles et des innovations qui témoignent d'une volonté d'adaptation. Les artistes burkinabè, en mêlant influences traditionnelles et contemporaines, enrichissent la scène artistique et renforcent l'identité culturelle du pays. Cependant, l'analyse des canaux de diffusion met en évidence des défis en matière d'accessibilité. Les espaces de diffusion physique, tels que les cinémas, les salles de spectacles et les galeries d'art, jouent un rôle crucial dans la consommation des contenus culturels. Bien que des efforts aient été faits pour améliorer l'accès du public, des contraintes persistent, notamment en ce qui concerne la distribution et la promotion des œuvres. De plus, la fréquentation des espaces physiques reste limitée par des facteurs économiques et géographiques, réduisant ainsi la visibilité des artistes.

Le pays dispose d'un secteur médiatique dynamique, comptant environ 509 maisons de presse en 2023 réparties à travers le pays. Les médias classiques, tels que la radio et la télévision, contribuent également à la diffusion des contenus culturels burkinabè. Ces plateformes permettent de toucher un large public, mais elles doivent faire face à des défis liés à la qualité de la programmation et à la concurrence des médias numériques. Avec l'émergence des médias numériques, une nouvelle ère de consommation des contenus culturels s'ouvre. Les plateformes en ligne offrent des opportunités prometteuses pour élargir la portée des œuvres burkinabè. Elles permettent une diffusion plus large et une meilleure accessibilité, atteignant des audiences nationales et internationales. Cependant, la transition vers le numérique nécessite une adaptation des artistes et des acteurs culturels, tant sur le plan technique qu'en termes de stratégie de promotion.

### **1.2. Diversité des contenus culturels**

---

<sup>4</sup> 6543 œuvres déclarées au Bureau Burkinabé du Droit d'Auteur (BBDA) en 2014 contre 12470 en 2022.

La diversité des contenus culturels au Burkina Faso représente non seulement une richesse patrimoniale, mais également un potentiel significatif pour le développement économique et social, contribuant à l'épanouissement d'une industrie culturelle vivante et dynamique.

Le pays a retenu en 2013 dans la Stratégie Nationale de Développement des Industries Culturelles et Créatives (SNDICC) les domaines suivants comme champs de ces industries :

- les arts de la scène et festivités (le théâtre, la danse, les marionnettes, les festivals, foires, la musique, etc.) ;
- l'audiovisuel (le cinéma, la vidéo, la radiodiffusion et la télédiffusion, les jeux vidéo) ;
- le livre et de la presse écrite (le livre, les journaux, les magazines, et la presse en ligne, les bibliothèques, etc.) ;
- les arts visuels et l'artisanat (les beaux-arts, l'artisanat, la photographie, etc.) ;
- le design et les services créatifs (le stylisme, le graphisme, la décoration intérieure, la publicité, l'architecture).

Tous ces domaines offrent une variété de biens et services mis à la disposition des consommateurs. Ces contenus englobent des créations qui reflètent la richesse culturelle et historique du pays, tout en intégrant des influences contemporaines et mondiales.

Les arts de la scène, par exemple, jouent un rôle fondamental dans la vie sociale et culturelle burkinabè, en permettant aux artistes de transmettre des messages sociaux, politiques et éducatifs à travers le théâtre, la danse et la musique. Dans le secteur audiovisuel, le cinéma burkinabè a gagné en notoriété à l'international grâce au FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou) et à des productions qui abordent des thématiques variées, allant des récits historiques aux enjeux contemporains. Les réalisateurs nationaux s'attachent à promouvoir des histoires authentiques qui parlent des réalités burkinabè, tandis que les festivals de films offrent une plateforme essentielle pour l'échange culturel et la reconnaissance des talents. Le livre et la presse écrite, quant à eux, sont des vecteurs cruciaux d'information et de sensibilisation, permettant la diffusion de connaissances et la promotion de la lecture. L'émergence de nouveaux formats, tels que les publications en ligne, a enrichi l'accès à l'information, mais pose également des défis en matière de qualité et de fiabilité.

Les arts visuels et l'artisanat illustrent le savoir-faire traditionnel et contemporain des artistes burkinabè, avec une production qui s'étend des peintures et sculptures à la vannerie et la poterie. Ces créations ne sont pas seulement des objets d'art, mais également des témoins des traditions culturelles et des pratiques communautaires, souvent intégrés dans la vie quotidienne. Enfin, le design et les services créatifs émergent comme des secteurs dynamiques, alliant créativité et innovation. Les designers burkinabè exploitent les ressources locales pour développer des produits et services qui répondent aux besoins du marché tout en préservant l'identité culturelle.

## 2. Le droit d'auteur : un outil essentiel pour la valorisation des contenus culturels

Le droit d'auteur est un pilier fondamental de la protection et de la valorisation des œuvres de l'esprit. Il assure non seulement la reconnaissance des créateurs, mais aussi la génération de revenus à travers divers dispositifs économiques de valorisation des contenus culturels.

### 2.1. Droit d'auteur et composants

Le droit d'auteur est un droit de propriété qui protège les œuvres de l'esprit. La loi n°48-2019/AN du 12 novembre 2019 ne définit pas précisément l'œuvre protégée mais stipule qu'elle régit « *le droit d'auteur, les droits voisins du droit d'auteur et les expressions du patrimoine culturel traditionnel* » (art. 1). Il en découle que seules les créations originales dans les domaines littéraire et artistique peuvent bénéficier de cette protection. Le droit d'auteur protège les œuvres littéraires et artistiques, conférant à leur titulaire un ensemble de droits. Ce droit est dualiste, comportant des droits patrimoniaux et moraux. Les **droits patrimoniaux** permettent au titulaire de tirer des revenus financiers de son œuvre, ces droits étant en principe exclusifs, ce qui nécessite une autorisation préalable pour l'utilisation de l'œuvre par des tiers. En parallèle, la loi protège également les **droits voisins**, qui concernent les auxiliaires de la création littéraire et artistique, tels que les artistes interprètes, les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, ainsi que les organismes de radiodiffusion. Ces droits ont été officiellement reconnus au niveau international par la Convention de Rome de 1961. En droit national burkinabè, leur reconnaissance est plus récente, n'apparaissant qu'avec la loi de 1999<sup>5</sup>. Les droits voisins protègent les intérêts des personnes et organismes impliqués dans la diffusion ou l'interprétation des œuvres d'auteurs, sans leur conférer pour autant le statut de titulaires du droit d'auteur. Ces droits concernent notamment « *les artistes interprètes ou exécutants, les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, et les organismes de radiodiffusion* » (art. 73). Contrairement aux droits d'auteur, les droits voisins visent principalement à protéger les prestations artistiques et la transmission publique de contenus. Ainsi, les droits d'auteur et les droits voisins forment un cadre juridique global visant à garantir la protection des œuvres et de ceux qui contribuent à leur diffusion.

### 2.2. Mécanismes de valorisation

Les mécanismes de valorisation des contenus culturels s'articulent autour de trois points clés : la cession et concession permettent aux créateurs de monétiser leurs œuvres en transférant ou concédant leurs droits d'exploitation ; la gestion collective assure la protection et la perception des droits d'auteur via des sociétés spécialisées ; et la distribution et la visibilité

---

<sup>5</sup> Loi N° 032/99/AN du 22 décembre 1999 portant protection de la propriété littéraire et artistique.

favorisent la diffusion et la promotion des œuvres auprès du public, garantissant ainsi leur succès commercial.

### *La cession et la concession*

La cession est un contrat par lequel le propriétaire d'un droit de propriété intellectuelle, appelé cédant, en transfère la propriété à une autre personne, le cessionnaire, moyennant le paiement d'un prix par ce dernier. Dans le silence de la loi relative à la propriété intellectuelle, sont appliquées les règles de droit commun régissant la vente<sup>6</sup>. La cession des droits relative au droit d'auteur doit être faite par écrit et peut être à titre gratuit ou onéreux. En cas de cession onéreuse, la rémunération est déterminée, soit forfaitaire, soit indexée sur le chiffre d'affaires, et le cessionnaire doit exploiter le titre en bonne foi. Pour être opposable aux tiers, la cession peut nécessiter des formalités de publicité.

La licence d'un droit de propriété littéraire ou artistique est un contrat par lequel le titulaire de droits de propriété intellectuelle, le concédant, en concède la jouissance à une autre personne, le licencié, pendant un certain temps, moyennant le paiement par ce dernier de redevances. Elles sont les mêmes que celles qui régissent la cession sauf qu'ici, les limitations territoriales de validité du contrat sont possibles. Cela consiste par l'octroi de licence pour l'utilisation de droits protégés sur une catégorie de produits et de services et de marchés distinctement convenus.

Les contenus culturels sont des biens inscrits dans le patrimoine des industries culturelles et créatives, par conséquent ils peuvent être donnés en gage pour garantir une créance. Ainsi à la lumière de l'Accord de Bangui révisé « *l'Organisation délivre à tous ceux qui en font la demande, une copie des inscriptions portées sur le registre spécial des marques, un état des inscriptions subsistant sur les marques données en gage ou un certificat constatant qu'il n'en existe aucune...* »<sup>7</sup>, et du droit des suretés de l'OHADA<sup>8</sup> à son article 156 « *Le nantissement des droits de propriété intellectuelle est la convention par laquelle le constituant affecte en garantie d'une obligation tout ou partie de ses droits de propriété intellectuelle existants ou futurs, tels que des brevets d'invention, des marques de fabrique et de commerce ; des dessins et modèles* »<sup>9</sup>. Au terme de ces articles, il est compréhensible que les actifs de propriété intellectuelle soient autorisés en nantissement. Une alternative au droit des suretés qui permettrait aux entreprises culturelles détentrice d'actifs de propriété intellectuelle de financer leurs activités ou leurs projets innovants est la *titrisation*. C'est une technique financière qui consiste à transformer des actifs peu liquides en titres facilement négociables comme des obligations. Elle permet initialement à une institution financière de refinancer un prêt. Les risques afférents à ces crédits sont ainsi transférés et partagés entre de multiples acteurs. Chaque investisseur acquiert en quelque sorte une fraction du

<sup>6</sup> Voir aussi l'Acte Uniforme de l'OHADA relatif au Droit commercial général : la vente commerciale.

<sup>7</sup> Article 27 Alinéa 2 de l'Annexe 3 de l'Accord de Bangui révisé de 1999.

<sup>8</sup> Organisation pour l'Harmonisation en Afrique du Droit des Affaires.

<sup>9</sup> Article 156 Section 4-Nantissement des droits de propriété intellectuelle- Droit des suretés de l'OHADA.



portefeuille d'actifs titrisés, sur la base des flux financiers futurs des actifs, qui garantissent le remboursement des obligations. D'un point de vue strictement juridique, la titrisation consiste à « *transférer des créances à une entité ad hoc qui émet, pour financer cette acquisition, des titres financiers* »<sup>10</sup>. Les industries culturelles et créatives doivent décider dans chaque cas comment tirer le meilleur parti de leurs actifs de propriété intellectuelle, tant au niveau national qu'au niveau international.

### ***La gestion collective***

La propriété littéraire et artistique permet aux créateurs de contrôler l'exploitation de leurs œuvres, en leur donnant le droit exclusif d'autoriser ou d'empêcher leur utilisation (Accord de Bangui, Annexe VII). Toutefois, en raison de la complexité et de la dispersion géographique des utilisateurs, la gestion individuelle de ces droits est difficile. La gestion collective est donc devenue une alternative efficace, permettant aux auteurs et titulaires de droits voisins de confier la gestion de leurs droits patrimoniaux à des organisations de gestion collective (OGC). Ces organismes délivrent des autorisations d'utilisation moyennant une rémunération, qu'ils perçoivent et répartissent entre les ayants droit. Par exemple, en 2023, le Bureau Burkinabè du Droit d'Auteur (BBDA) a collecté près de 2 milliards de FCFA, répartis entre plus de 13 346 bénéficiaires. Les OGC sont devenues essentielles pour la gestion des droits, en particulier face à la multiplicité des exploitations des œuvres dans les domaines de la musique, de l'audiovisuel et des arts visuels. Cependant, l'avènement du numérique et du Web 2.0 pose un nouveau défi, avec la diffusion en ligne d'œuvres protégées sans passer par ces organismes, obligeant les OGC à adapter leurs outils pour protéger les droits d'auteur à l'ère numérique.

### ***La distribution et la visibilité des produits et services culturels***

La distribution, appelée **diffusion** dans les arts de la scène, consiste à acheminer les œuvres jusqu'aux consommateurs à travers des circuits adaptés (points de vente, cybermarchands, distribution numérique). Trouver sa place dans ces circuits est un enjeu stratégique pour les entreprises culturelles, car il conditionne leur accès au marché. Le choix du mode de distribution dépend de la nature de l'œuvre, de son potentiel commercial et de la cible visée. En termes de visibilité, la communication marketing joue un rôle crucial. Elle vise à capter l'attention des consommateurs à travers divers outils comme la **publicité**, la **promotion des ventes** et le **marketing direct**. Internet, notamment les sites web et réseaux sociaux, est devenu indispensable pour la promotion culturelle, offrant une vitrine permanente aux œuvres et favorisant la création de communautés. Les partenariats promotionnels et le marketing viral permettent aussi d'accroître la notoriété des produits culturels sans passer par des outils coûteux comme la publicité classique. Finalement, l'événementiel (concerts,

---

<sup>10</sup> Nicolas BINCTIN, Stratégie d'entreprise et propriété intellectuelle, LGDJ, décembre 2015, P.42.

avant-premières, etc.) reste un outil clé pour promouvoir les œuvres auprès du grand public et des professionnels.

### 3. Défis pour la valorisation des contenus culturels par le droit d'auteur

La valorisation des contenus culturels, bien que cruciale pour le développement des ICC, se heurte à de nombreux défis.

#### 3.1. Les obstacles externes aux industries culturelles et créatives

Les ICC sont confrontées à des défis majeurs pour la valorisation des contenus par le droit d'auteur, exacerbés par des obstacles externes. Ces obstacles concernent les structures de promotion de la propriété intellectuelle et l'insuffisante culture dans ce domaine. Le **BBDA** a élaboré en 2016 son plan stratégique de développement mais peine à être mis en œuvre. Le manque de **ressources humaines qualifiées** est également un problème récurrent. Le droit d'auteur est faiblement enseigné, que ce soit au sein de ces structures ou dans les ministères de tutelle, rendant difficile la gestion et la promotion efficaces des droits de propriété intellectuelle. Le personnel judiciaire, comme les magistrats et greffiers, ainsi que les auxiliaires de justice (avocats, huissiers, notaires), ne sont pas suffisamment formés dans ce domaine. Le développement d'une **culture solide du droit d'auteur** passe par la formation et des actions de promotion durables. Toutefois, au Burkina Faso, ces aspects restent insuffisants. Les politiques de développement nationales, notamment le PNDES (Programme National de Développement Economique et Social), n'intègrent pas explicitement le droit d'auteur, la réduisant à un volet de la gouvernance. Cette situation reflète un **manque de vision volontariste** sur le droit d'auteur dans les stratégies de développement du pays. Les politiques sectorielles, comme la **SNCT** (Stratégie Nationale de la Culture et du Tourisme), abordent le droit d'auteur de manière limitée, principalement sous l'angle de la protection et de la gestion collective des droits d'auteur. Cette approche restreinte ne met pas en évidence le rôle crucial de la PI dans la valorisation économique des produits culturels. Le **manque de financement pérenne** est un autre facteur limitant. Les dotations budgétaires nationales et les subventions de l'Etat sont insuffisantes<sup>11</sup>, entraînant une faible mise en œuvre d'actions concrètes dans les activités du BBDA. Par ailleurs, l'inadaptation des politiques publiques, combinée à une absence de décentralisation des structures de promotion du droit d'auteur, entrave la sensibilisation des acteurs économiques. Les entreprises culturelles, en particulier, ne bénéficient pas d'un accompagnement adéquat dans la valorisation de leurs contenus culturels.

#### 3.2. Les obstacles internes aux industries culturelles et créatives

Les ICC burkinabè souffrent d'une faible qualification de leurs ressources humaines. En raison des contraintes financières, elles embauchent souvent un personnel peu qualifié, notamment en matière de recherche et développement. Or, la disponibilité de personnel

---

<sup>11</sup> Moins de 100 millions de FCFA par an depuis 2015.

qualifié est cruciale pour l'innovation, qui est le moteur de la compétitivité. Un autre obstacle majeur est la centralisation des responsabilités dans les mains des dirigeants, qui cumulent les tâches techniques, commerciales et financières, limitant leur capacité à se concentrer sur des stratégies de croissance et à identifier des opportunités extérieures. De plus, les dirigeants et leur personnel manquent souvent de connaissances en **propriété intellectuelle**, ce qui limite leur capacité à valoriser leurs actifs. Enfin, les industries de la création utilisent des techniques de production souvent obsolètes, notamment dans le domaine de la transformation des produits locaux et des prestations de services, ce qui les empêche d'innover et de répondre efficacement aux exigences du marché. Elles font face à une infrastructure insuffisante (électricité, télécommunications, transport) qui alourdit les coûts de production, impactant leur compétitivité.

L'un des défis les plus critiques auxquels les ICC font face est **l'accès au financement**. Les banques et les institutions financières sont réticentes à financer ces entreprises, perçues comme risquées. De ce fait, les ICC dépendent largement de financements publics, du sponsoring ou du mécénat, ce qui limite leur développement. La faible culture de la propriété intellectuelle dans la société burkinabè, influencée par les traditions collectivistes, constitue un frein supplémentaire. La protection des actifs immatériels reste souvent informelle, avec une préférence pour le secret, ce qui expose ces entreprises à des risques élevés. L'accès limité aux **technologies nouvelles** et à l'innovation est un autre obstacle majeur. Le faible niveau de qualification technique et le manque de financement freinent l'innovation, pourtant indispensable dans un environnement concurrentiel. Bien que certaines initiatives privées tentent de pallier ces insuffisances, l'absence de canaux organisés pour l'introduction de nouvelles connaissances techniques limite les capacités d'adaptation des ICC.

### **3.3. Défis supplémentaires**

Les ICC du Burkina Faso sont confrontées à divers défis qui entravent leur développement et leur capacité à valoriser leurs contenus. Parmi ces défis, on distingue la contrefaçon, les lacunes du cadre juridique, ainsi que les enjeux liés aux nouvelles technologies et à la numérisation.

#### *Contrefaçon*

Cette pratique illégale non seulement compromet les revenus des créateurs, mais dissuade également les investisseurs potentiels d'entrer sur le marché. Les créateurs voient souvent leurs œuvres reproduites et diffusées sans leur autorisation, ce qui réduit leur motivation à innover et à créer de nouveaux contenus. Les conséquences de la contrefaçon se manifestent par une baisse des revenus pour les artistes, ce qui impacte non seulement leur subsistance, mais également la santé globale des ICC.

### *Lacunes du cadre juridique*

Les lois sur le droit d'auteur existent, mais elles sont souvent **mal appliquées et méconnues** du grand public, y compris des créateurs eux-mêmes. Beaucoup d'artistes ne sont pas conscients de leurs droits et des protections qui leur sont offertes, ce qui limite leur capacité à défendre leurs intérêts. De plus, l'évolution rapide des technologies numériques a rendu obsolètes certaines dispositions légales. Les lois actuelles ne prennent pas suffisamment en compte les défis posés par la diffusion en ligne, où les frontières entre les pays deviennent floues et où la piraterie numérique s'accroît. Cela laisse les créateurs vulnérables face à une exploitation injuste de leurs œuvres sur des plateformes numériques, souvent sans recours légal adéquat.

### *Nouvelles technologies et numérisation*

La numérisation des contenus culturels présente des opportunités sans précédent pour les ICC burkinabè, mais elle soulève également des défis considérables. D'une part, la numérisation peut faciliter la diffusion des œuvres et élargir l'audience des créateurs. Cependant, elle expose également les œuvres à un **risque accru de piratage**<sup>12</sup>. Les plateformes en ligne, bien qu'elles offrent des moyens de distribution, ne garantissent pas la protection adéquate des droits d'auteur. Les créateurs burkinabè peinent à tirer pleinement parti des opportunités offertes par le numérique pour monétiser leurs œuvres. Beaucoup n'ont pas accès aux outils ou aux formations nécessaires pour utiliser efficacement ces nouvelles technologies. De plus, le manque d'infrastructures numériques et la lenteur de la connectivité Internet dans certaines régions compliquent l'accès aux ressources en ligne et aux marchés numériques.

## **4. Perspectives**

Le développement des ICC repose sur une approche multifacette, intégrant des réformes juridiques, un soutien accru aux créateurs et une coopération internationale renforcée.

### **4.1. Renforcement du cadre juridique**

Le droit d'auteur, en tant que mécanisme clé de protection des œuvres, doit être constamment adapté aux évolutions technologiques. Avec l'émergence des plateformes numériques de diffusion (streaming, réseaux sociaux, etc.), les créateurs sont exposés à de nouvelles formes d'usage et d'exploitation de leurs œuvres. Cela soulève des problématiques liées à la rémunération des créateurs, aux atteintes, ainsi qu'à la gestion des droits

---

<sup>12</sup> Le piratage désigne l'ensemble des actions visant à accéder de manière illégale ou non autorisée à des systèmes informatiques, réseaux, ou données, souvent dans le but de voler, modifier, ou utiliser ces informations à des fins malveillantes ou non prévues par leur propriétaire. Il peut inclure des pratiques comme l'exploitation de failles de sécurité, l'utilisation de logiciels malveillants, ou le contournement de protocoles de protection des systèmes.

numériques. La modernisation du cadre législatif implique l'inclusion des innovations récentes, telles que les technologies *blockchain*, pour suivre l'utilisation des œuvres de manière transparente et garantir des paiements équitables. De plus, il est nécessaire d'élargir les cadres de protection afin d'intégrer des mécanismes permettant de lutter contre le piratage, qui a un impact négatif sur les revenus des créateurs locaux. Le renforcement du cadre juridique ne se limite pas à l'adoption de nouvelles dispositions juridiques, mais inclut également une meilleure application des lois existantes. Un grand nombre de créateurs de contenus souffrent de violations fréquentes de leurs droits en raison de l'absence de mécanismes de contrôle rigoureux et de l'inefficacité des sanctions. Les autorités doivent mettre en place des agences spécialisées chargées de surveiller la bonne application des droits d'auteur, ainsi que des tribunaux dédiés aux litiges relatifs à la propriété intellectuelle. Cela permettrait de renforcer la dissuasion contre les pratiques illégales et de protéger les créateurs.

#### **4.2. Soutien aux créateurs et aux ICC**

L'une des clés pour promouvoir la créativité est de garantir aux créateurs un accès facile à des financements. La création de fonds publics spécifique contrairement au FDCT (Fonds de Développement Culturel et Touristique) permettrait de répondre à cette problématique en octroyant des subventions aux créateurs pour financer la production de contenus artistiques, que ce soit dans les arts visuels, la musique, le cinéma ou l'audiovisuel. Un soutien public pourrait également être apporté sous forme de crédits d'impôt pour les industries créatives, incitant ainsi les entreprises à investir dans la production culturelle. Ce type d'incitation a montré son efficacité dans plusieurs pays<sup>13</sup>, où il a permis de dynamiser des secteurs culturels tels que le cinéma et l'édition musicale. Avec la révolution numérique, il devient de plus en plus urgent de faciliter la monétisation des œuvres culturelles, particulièrement sur les plateformes numériques. Les autorités burkinabè doivent encourager la création de plateformes locales de streaming et de vente de contenus, qui seraient soumises à une régulation appropriée pour garantir que les créateurs reçoivent une part équitable des revenus générés. En outre, la mise en place de partenariats publics-privés pour investir dans les infrastructures numériques adaptées serait cruciale pour permettre aux artistes d'accéder à un public plus large, tout en assurant une rémunération correcte.

#### **4.3. Coopération internationale**

Un des enjeux clés de la coopération internationale est l'harmonisation des cadres juridiques en matière de droit d'auteur. Le pays est déjà membre de plusieurs organisations internationales, telles que l'Organisation mondiale du commerce (OMC) et l'Organisation africaine de la propriété intellectuelle (OAPI), qui facilitent la coopération régionale. Toutefois, il reste nécessaire de renforcer ces collaborations pour harmoniser les lois avec

---

<sup>13</sup> Crédit d'impôt pour la production cinématographique et télévisuelle pour le Canada, Crédit d'impôt cinéma en France, Crédit d'impôt pour la production cinématographique au Maroc, etc.

celles des pays développés et des autres nations africaines, afin de faciliter la protection et la diffusion des œuvres à l'échelle mondiale. La contrefaçon constitue une menace majeure pour les ICC, réduisant considérablement les revenus des créateurs. Une coopération internationale renforcée permettrait de développer des outils de lutte efficaces, comme l'échange de bonnes pratiques entre pays et l'utilisation de technologies de surveillance numérique. L'Union européenne et l'UNESCO, par exemple, pourraient apporter leur expertise et leur soutien technique au Burkina Faso dans le développement de mécanismes anti-piratage plus robustes. Enfin, la coopération internationale est essentielle pour promouvoir la diffusion des œuvres burkinabè à l'échelle mondiale. Cela peut se faire par le biais de la participation à des festivals internationaux, de la création de partenariats culturels avec d'autres pays, ou encore de la promotion des produits culturels burkinabè via des accords bilatéraux. L'exportation des productions culturelles pourrait non seulement accroître la visibilité du pays sur la scène internationale, mais également générer des revenus substantiels pour les créateurs locaux.

## **Conclusion**

La valorisation des contenus culturels dans les ICC représente un enjeu stratégique majeur pour le développement économique et social du pays. Au-delà de la préservation du patrimoine, il s'agit de transformer la culture en un levier de croissance économique, créateur d'emplois et vecteur d'une économie créative dynamique. Ce secteur, riche en potentiel, peut ainsi jouer un rôle clé dans la diversification de l'économie nationale et dans l'affirmation de l'identité culturelle burkinabè sur la scène internationale. Cependant, des défis persistent, notamment un cadre juridique insuffisant pour protéger les créateurs, des lacunes dans l'application des droits d'auteur, et la contrefaçon qui affaiblit les industries créatives. Pour surmonter ces obstacles, il est crucial de renforcer le cadre législatif, de sensibiliser les créateurs à la gestion des droits d'auteur, et d'intensifier la lutte contre la contrefaçon. La coopération internationale et l'intégration des technologies numériques sont des leviers essentiels pour promouvoir les œuvres burkinabè. En mettant en synergie ces actions, la culture burkinabè pourra s'affirmer comme un secteur clé de l'économie nationale, contribuant ainsi au développement durable du pays. Dans ce contexte, l'exploration de l'impact de la numérisation sur la gestion des droits d'auteur, l'étude de nouveaux modèles économiques pour soutenir les industries créatives, ainsi que l'harmonisation des politiques culturelles régionales pourraient faire l'objet de recherches complémentaires.

## **Références bibliographiques :**

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1974). *La dialectique de la raison*. Gallimard.
- Binctin, N. (2015). *Stratégie d'entreprise et propriété intellectuelle*. Lextenso LGDJ.
- Bullich, V. (2011). Le droit d'auteur en regard de la théorie des industries culturelles. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 12(1), 51–67.

- Corbel, P. (2007). *Management stratégique des droits de propriété intellectuelle*. Gualino.
- Desbois, H. (1978). *Le droit d'auteur*. Dalloz.
- Miège, B., & Vinck, D. (2011). *Les masques de la convergence*. Archives contemporaines.
- Nikiema, K. (2014). *Droit de la propriété intellectuelle*. Maison du droit.
- Yarabatioula, Y. J. (2020). *Industries culturelles et créatives au Burkina Faso : Trajectoires et enjeux*. L'Harmattan.
- Zida, R. E. (2010). *Les industries culturelles des pays d'Afrique subsaharienne : Quels défis face au marché international ?* Éditions universitaires européennes.

# **Le cinéma au prisme de la production audiovisuelle au Maroc : Apports des chaînes de télévision publique à la production et à l'exploitation des œuvres cinématographiques.**

**Abderrahim Ameur**

Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication  
Membre du Laboratoire LT2C, FLSH, Université Mohammed V de Rabat  
Directeur de la Médiathèque de la Fondation de la Mosquée Hassan II  
[a.ameur@gmail.com](mailto:a.ameur@gmail.com)

**Mohamed Bendahan**

Professeur de l'Enseignement Supérieur  
Laboratoire LT2C, FLSH, Université Mohammed V de Rabat  
[mhbendahan@yahoo.fr](mailto:mhbendahan@yahoo.fr)

**Yassine Akhiate**

Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication  
Laboratoire LT2C, FLSH, Université Mohammed V de Rabat  
Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle (HACA)  
[akhiate@haca.ma](mailto:akhiate@haca.ma)

## **Résumé**

La présente contribution a pour objectif d'analyser la question de la relation entre le cinéma et la télévision au Maroc. Il s'agit tout particulièrement de l'apport des chaînes publiques à la production et l'exploitation des œuvres cinématographiques. En premier lieu, les réformes réglementaires et institutionnelles majeures du paysage audiovisuel marocain sont présentées, en mettant l'accent sur la mission de contribution des acteurs de l'audiovisuel à la promotion du cinéma. Ensuite, les principaux apports et rapports entre les deux filières sont analysés aussi bien sur le plan réglementaire que sur le plan des pratiques en vigueur sur le terrain par les acteurs médiatiques.

## **Mots-clés**

Industries culturelles – Filière cinématographique – Télévision – Audiovisuel – Production cinématographique – Exploitation cinématographique – Maroc.





## Introduction

Nous examinons dans la présente communication la question de la relation entre la télévision et le cinéma au Maroc. L'analyse en question est envisagée dans un cadre plus global visant à étudier l'impact des politiques publiques sur la réglementation et la gestion des secteurs relevant des industries culturelles, notamment à travers le cas de la filière cinématographique. En ce sens, nous nous proposons d'apporter des éléments de compréhension et d'appréciation des formes de contribution des acteurs publics de l'audiovisuel dans la production et la diffusion des contenus cinématographiques d'origine marocaine.

Pour ce faire, nous structurons notre réflexion autour de trois parties. En premier lieu, nous entamons notre analyse par un état de l'art théorique sur la nature et l'évolution de la relation entre la télévision et le cinéma en tant que composantes incontournables des industries culturelles. En deuxième lieu, nous proposons une mise en contexte globale traitant des réformes réglementaires et institutionnelles majeures qui ont marqué le paysage audiovisuel marocain. Au sein de cette réforme, l'accent est particulièrement mis sur les dispositions des cahiers des charges qui précisent la nature de l'intervention et l'apport des chaînes publiques en matière de cinéma. Enfin, nous essayerons de caractériser cette intervention telle qu'elle se déploie dans les pratiques des acteurs médiatiques. Il y est notamment question de la contribution des deux chaînes publiques (la SNRT et la SOREAD-2M) en matière de cinéma, et ce à travers la coproduction et l'achat des droits de diffusion des œuvres cinématographiques marocaines. En plus de cette contribution formelle, voire obligatoire, nous essayerons de déchiffrer d'autres rôles et missions qui représentent des apports moins visibles de la télévision à la filière cinématographique.

La démarche méthodologique adoptée s'appuie sur un corpus documentaire et un corpus issu d'une investigation empirique. D'une part, il s'agit de la prise en compte de la documentation juridique composée des principaux textes de loi qui réglementent le paysage audiovisuel et cinématographique marocain, notamment les cahiers des charges qui encadrent l'activité des chaînes publiques de télévision. D'autre part, il est aussi question de présenter les résultats d'analyse d'un corpus d'entretiens menés avec les principaux acteurs institutionnels et privés de l'audiovisuel et du cinéma au Maroc.

## 1. La relation entre la télévision et le cinéma : l'apport à la production et l'exploitation

Bien que la relation entre télévision et cinéma a été parfois une relation de concurrence ou d'exclusion, l'apport de l'un pour l'autre est plutôt crucial et y va de la survie des deux modes d'expression. A cet effet, si la question de la diffusion des contenus cinématographiques via les chaînes de télévision est plutôt une pratique très courante et a trouvé, depuis un moment, ses propres modèles économiques, la question de la contribution de la télévision dans la production cinématographique est beaucoup plus complexe et varie largement selon les contextes.

Dans plusieurs pays, le clivage traditionnel entre cinéma et télévision fait toujours surface et demeure une question d'actualité. Selon Laurent Creton, cette relation conflictuelle trouve ses racines dans une sorte de hiérarchie symbolique entre les deux modes d'expression. Ayant conquis des titres de noblesse, le cinéma habituellement qualifié de 'septième art', a toujours cherché à se distinguer d'une télévision qui serait par nature profane. Cette perception n'est pas pour autant dépassée, mais elle correspond plutôt à des représentations qui exercent encore une certaine influence. Selon le même auteur, dans des pays comme la France, le cinéma bénéficie d'une aura culturelle hors du commun, tandis que la télévision et l'audiovisuel continuent à souffrir d'un déficit de légitimité auprès de ceux qui font l'opinion (Creton, 2006, 124-125).

Toutefois, cette perception est de plus en plus nuancée. En s'inscrivant dans une perspective d'autonomisation par rapport aux productions cinématographiques, les chaînes de télévision ont beaucoup amélioré la qualité de leurs propres productions. Celles-ci trouvent de plus en plus de popularité auprès des publics et concurrencent désormais les films cinématographiques. A ce propos, Alduy stipule ce qui suit : « *Quand le poste de télévision s'est introduit massivement dans les foyers, le cinéma a cru pouvoir conserver sa spécificité de spectacle collectif. Depuis une vingtaine d'années, c'est désormais largement faux. La série télévisée, genre populaire majeur outre-Atlantique, s'est progressivement libérée. Elle a subi plusieurs évolutions qui lui ont permis de bousculer la place du cinéma dans les grilles de programmes. À tel point qu'aux États-Unis, les chaînes de télévision, y compris à péage, ont progressivement délaissé le 7e art au profit d'œuvres de fiction originale. (...) Initialement cantonnée aux matinées et après-midis de la fameuse ménagère, la série a envahi les heures de grande écoute, et considérablement renforcé sa place auprès du public. De divertissement domestique, elle aussi, est désormais une expérience collective et culturelle.* » (Alduy, 2011, 106).

Par ailleurs, si l'on se base sur une analyse des modèles des industries culturelles développés notamment au sein des SIC, le cinéma et la télévision correspondent effectivement à deux logiques différentes (Miège, 2007, 48). En ce sens, à l'opposé du système éditorial propre à la filière cinématographique originelle, la télévision, avec son modèle de flot et sa puissance de diffusion, relève d'une logique économique profondément différente, devenue

surdéterminante. Partant de cette même force, les chaînes de télévision se sont progressivement installées dans le rôle d'acteurs essentiels de l'économie du cinéma, en termes de revenus et de financement, en amont de la réalisation par la prévente de droits de diffusion et en aval par les ventes ultérieures. Partant de là, le constat d'interdépendance des deux modes d'expression est tel que, dans certains pays, la télévision, aussi bien gratuite que payante, représente une part substantielle dans le financement de la production cinématographique de ces mêmes pays. A ce propos, Alduy affirme ce qui suit : « *De nos jours, la télévision contribue bien plus à sauver et à financer qu'à détruire le marché du cinéma. Au fil des années, le système de négociation a créé une véritable symbiose entre ces deux secteurs, à tel point qu'en France, la télévision finance la moitié du cinéma national. Cette relation crée évidemment des liens d'interdépendance qui se font d'autant plus ressentir avec l'émergence de nouvelles tendances et la mutation des deux marchés. En accentuant leurs relations et leurs soutiens, le cinéma et la télévision ont plus de chance de poursuivre leur croissance et d'assurer leur survie à l'avenir* » (Alduy, 2011, 110).

Selon Laurent Creton, cet état de fait trouve son origine dans l'accroissement du nombre de chaînes depuis le milieu des années quatre-vingt. Cette évolution s'est traduite notamment par l'intensification de la concurrence entre ces chaînes et par l'augmentation massive en termes de besoins de programmes. A cet égard, les films de cinéma ont toujours constitué une réponse à cette double exigence puisqu'ils peuvent être considérés comme une valeur sûre pour garantir un haut niveau d'audience et, en même temps, affronter la concurrence entre les chaînes (Creton, 2006, pp.124-125).

A partir de ces constats, nous estimons que les deux filières ont développé progressivement une relation d'interdépendance. D'une part, la télévision est intéressée par l'exploitation de la valeur artistique du cinéma et les pratiques qui lui sont associées. D'autre part, le cinéma trouve dans la télévision un espace de diffusion, un support de promotion et une source essentielle de financement. Cette conclusion est confirmée par Gougenheim et d'Hérouville qui estiment que « *les relations entre grand et petit écran sont complexes, protégées, encadrées et... compliquées par un dispositif ambitieux, avec des objectifs multiples. (...) Cet équilibre reposait jusqu'à présent sur une double exigence : le cinéma a besoin de la télévision, qui contribue largement à son financement, et la télévision a besoin du cinéma, qui lui assure ses plus fortes audiences. Or, il semble que ces éléments fondateurs soient en train d'évoluer sensiblement* » (Gougenheim & d'Hérouville, 2001, p. 47).

Dans beaucoup de pays, ces évolutions traduisent aussi et surtout les profondes transformations subies par la filière du film survenues avec l'apparition de la télévision. Celle-ci est devenue, et de loin, le principal débouché de la production cinématographique et son principal financier. Ceci a été rendu possible notamment avec les obligations imposées aux chaînes de télévision en vertu des législations et des accords interprofessionnels. Cette situation a fait que les apports financiers des chaînes de télévision ont constitué et

constituent toujours une contribution essentielle au développement du cinéma (Gougenheim & d'Hérouville, 2001, p. 123).

Par ailleurs, cette contribution varie, elle-même, selon les contextes et peut représenter des proportions assez consistantes voire même exagérées dans certains pays. A cet effet, le modèle français est représentatif de cette tendance déséquilibrée de financement du cinéma par la télévision. A ce propos, Manuel Alduy stipule ce qui suit : « *Les professionnels du secteur, soutenus par les pouvoirs publics, ont su imposer des règles de programmation aux chaînes de télévision et négocier un système vertueux de financement interdépendant. Au fil des années, la négociation professionnelle a enrichi un dispositif inégalé au monde. La télévision française représente désormais la moitié des financements du cinéma national* » (Alduy, 2011, p.105)

Ceci dit, l'apport de la télévision au cinéma dépasse le seul financement des productions cinématographiques pour inclure aussi leur diffusion auprès du grand public. En ce sens, la télévision représente un médium incontournable dans une séquence de médias qui obéit à une certaine logique historique d'apparition de ces supports. Ainsi, au début du cinéma, seule existait la projection en salles. Avec l'apparition de la télévision, puis la consommation au moyen de supports payants, le modèle économique du cinéma s'est centré autour de la séquence suivante : sortie cinéma en salles, sortie DVD (autrefois en cassette vidéo), sortie en télévision d'abord payante puis publique. Toutefois, cette séquence traditionnelle est aujourd'hui remise en cause avec l'usage massif des nouvelles plateformes de diffusion numérique.

Pour Fabienne Collard et al., si la projection en salles reste la plupart du temps la première étape de l'exploitation d'un film cinématographique, l'apparition des autres supports a limité le monopole de cette forme de diffusion en lui confiant dorénavant un rôle d'amorçage qui conditionne les types d'exploitation ultérieurs. Ainsi, en dépit de la multiplication des possibilités offertes par la consommation en ligne, et en particulier le poids du streaming, les chaînes de télévision publiques et privées continuent aussi à diffuser des contenus cinématographiques. Comme l'exigent la réglementation de plusieurs pays, ces chaînes sont parfois coproductrices de films en vertu de politiques publiques. Elles peuvent également préacheter des droits de diffusion auprès des producteurs comme contribution à leur production. Cependant, le nombre de films diffusés notamment en télévision gratuite est en recul constant en faveur des productions télévisuelles (Collard et al., 2016, p. 27).

Le Maroc est l'un des pays qui n'échappent pas à cette réalité. L'apport de la télévision à la production et l'exploitation cinématographiques y est indéniable. A ce propos, Mohammed Gallaoui stipule ce qui suit : « [...] *Par ailleurs, personne ne peut ignorer aujourd'hui le rôle de la télévision dans la promotion de l'industrie cinématographique nationale. Que ce soit aux États-Unis ou en Europe, les chaînes ont repris le relais de l'État dans la publicité et la production. Dans certains pays, la participation financière des chaînes de télévision au cinéma fut conçue comme une compensation de la concurrence livrée sans pitié par ces*

*mêmes chaînes à ce dernier. Au Maroc, une expérience louable de la deuxième chaîne dans la production était tentée durant les quelques années passées. Bien que cette expérience reste encore à ses débuts pour pouvoir en évaluer la portée, il serait regrettable de ne pas continuer dans la même voie. Il y va de la survie de notre cinéma » (Gallaoui, 2006, p. 162).*

Plus concrètement, après les réformes majeures qui ont eu lieu dans le paysage audiovisuel marocain et suite à l'adoption des cahiers des charges des chaînes de télévision publiques ainsi que les recommandations du « Livre Blanc sur le Cinéma Marocain » élaboré à la suite des assises du cinéma d'octobre 2012, ces chaînes se sont vues attribuées une mission de contribution à la promotion du cinéma marocain, notamment à travers la production et la diffusion des œuvres cinématographiques.

Quelles sont donc les principales réformes réglementaires et institutionnelles qui ont marqué le paysage audiovisuel marocain ? Quelle est la nature de la contribution des chaînes de télévision publiques à la promotion du cinéma telle que spécifiée par ces dispositions réglementaires ? Comment se concrétise cette contribution dans la pratique ? Et quels sont les décalages qui existent entre la réglementation et la réalité du terrain ?

## **2. La réforme du paysage audiovisuel marocain et la mission de promotion du cinéma**

Depuis le début des années 1980, le Maroc a adopté une politique de libéralisation qui a touché les différents secteurs socioéconomiques, tels que les transports, l'énergie, ou les encore télécommunications. A travers cette politique, les pouvoirs publics se sont mis dans la voie du désengagement par rapport aux activités marchandes en faveur du positionnement du côté de la régulation. En ce sens, la politique de libéralisation a été affichée comme un chantier stratégique de l'Etat marocain et a pris plusieurs formes telles que les privatisations, les concessions, les gestions déléguées, etc. Dès lors, *« le désengagement de l'Etat, dans des secteurs socio-économiques vitaux, a été fait dans la perspective de réaliser des performances sectorielles meilleures suite à un transfert progressif au secteur privé, considéré dorénavant, sous l'effet du tournant néolibéral, comme plus apte à la création de la richesse et de l'emploi, contrairement à un secteur public en perte de marges de manœuvre à cause de déficits budgétaires de plus en plus insoutenables »* (Idrissi Azzouzi, 2016, p. 13).

La libéralisation du secteur de l'audiovisuel, quoique survenue plus tard, n'échappera pas à ce mouvement politique global. Elle sera engagée selon un processus dont les faits les plus marquants sont la création d'une autorité de régulation (la HACA) et la mise en place d'un arsenal juridique qui a mis fin au monopole de l'Etat sur le secteur. Cet ensemble de mesures jette ainsi les bases d'une nouvelle configuration du champs audiovisuel, basée sur le principe théorique de la multiplicité (diversité) des acteurs et l'arbitrage d'une autorité de régulation (Idrissi Azzouzi, 2016, p.13). Au sein de cette réforme, la nouvelle réglementation a investi les opérateurs du pôle audiovisuel public de plusieurs missions moyennant des cahiers des charges, dont une qui nous intéresse dans le cadre de la présente contribution. Il

s'agit de la mission de promotion du cinéma marocain à travers la production et l'exploitation des contenus cinématographiques.

Le processus de réforme et de libéralisation du secteur audiovisuel a été entamé en 2002, après la promulgation du Dahir n°1-02-212 du 31 août 2002 portant création de la Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle (HACA)<sup>14</sup> et la promulgation du décret-loi n°2-02-663 du 10 septembre 2002 mettant fin au monopole de l'Etat sur l'espace audiovisuel. Après la création de la HACA, l'adoption de la loi 77-03 relative à la communication audiovisuelle, promulguée le 7 janvier 2005, a complété l'arsenal juridique régissant ce secteur. Ladite loi a mis en place le nouveau cadre juridique régissant le secteur de la communication audiovisuelle dans son ensemble. En ce sens, elle définit les principes généraux et les règles juridiques particulières applicables au secteur. De plus, elle conçoit un nouveau statut juridique du secteur privé de l'audiovisuel, tout en modernisant le statut du secteur public et en précisant les missions et les moyens. Dans ce cadre, la Radio-Télévision Marocaine (RTM) et le Service Autonome de Publicité (SAP) ont été transformés en une seule entité, sous forme de société anonyme (la Société Nationale de Radiodiffusion et de Télévision, SNRT) et SOREAD-2M s'est vu investie d'une mission de service public, permettant ainsi de constituer, avec la SNRT, un pôle audiovisuel public<sup>15</sup>.

Selon le Ministère de la Communication, la loi 77-03 vise, entre autres, le soutien et le développement de la production nationale audiovisuelle à travers la création d'œuvres originales de qualité et le recours en priorité aux ressources et aux compétences nationales travaillant dans le secteur. Elle place cette mission au cœur des missions de service public du secteur audiovisuel public, visant à répondre aux attentes des citoyens et à leurs besoins dans les domaines de l'information, de la culture, de l'éducation et du divertissement<sup>16</sup>.

Il va de soi que les principes généraux de la loi en question allaient dans le sens de l'encouragement et du soutien de la production audiovisuelle marocaine comme une composante essentielle dans le nouveau paysage médiatique et culturel. Ces mesures de soutien sont définies dans les cahiers des charges établis par le Gouvernement marocain et approuvés par la HACA. Ces cahiers des charges précisent, entre autres, les engagements des sociétés nationales de l'audiovisuel public, notamment en ce qui concerne les éléments qui nous semblent en relation avec la filière cinématographique. Ces engagements sont relatifs, notamment, à l'emploi des ressources humaines marocaines, le respect du droit d'auteur et droits voisins, la diffusion des œuvres audiovisuelles marocaines ainsi que la contribution à la production des œuvres audiovisuelles marocaines.

---

<sup>14</sup> La HACA est une Autorité Administrative Indépendante (AAI) qui joue le rôle de régulateur. Sa mission première est de veiller au respect des principes du pluralisme, de la diversité et de la liberté d'expression dans le secteur de la communication audiovisuelle, dans le respect des valeurs civilisationnelles fondamentales et des lois du Royaume.

<sup>15</sup> Source : Ministère de la communication (2006) « La production audiovisuelle et cinématographique nationale : état des lieux et perspectives, note introductive aux assises nationales de la production audiovisuelle et cinématographique ». p. 4.

<sup>16</sup> Idem.

Comment se matérialise, donc, la contribution des deux chaînes de télévision publiques dans la filière cinématographique marocaine ?

### **3. La contribution des chaînes de télévision publiques marocaines à la production cinématographique**

Le paysage audiovisuel marocain compte deux chaînes de télévision publiques qui sont la SNRT et la SOREAD-2M. En vertu de la nouvelle législation propre à la communication audiovisuelle, les cahiers des charges des deux chaînes prévoient désormais des obligations quant à leur contribution à la production et la diffusion des œuvres cinématographiques d'origine marocaine. Quelle est la nature de cette contribution ? Et comment se matérialise-t-elle dans la pratique ?

#### **Les dispositions réglementaires des cahiers des charges de la SNRT et la SOREAD-2M**

Inaugurée en mars 1962 et initialement rattachée au Ministère de l'information, la Radiodiffusion Télévision Marocaine (RTM) a été transformée dans le cadre de la libéralisation du paysage audiovisuel marocain en société anonyme, en janvier 2005, sous la dénomination de Société Nationale de Radio et de Télévision (SNRT). Le but étant de lui permettre d'acquérir plus d'autonomie dans la prise de décision, de mieux promouvoir la production audiovisuelle nationale et d'assurer plus efficacement ses missions de service public. Dans cette même perspective, un cahier des charges définissant les obligations de la SNRT fut établi par le Gouvernement et approuvé par la HACA en janvier 2006. La dernière mise à jour du cahier des charges a été portée par le décret 2.12.596 en date du 12 octobre 2012.

En matière de cinéma, l'article 16 du cahier des charges de la SNRT stipule que celle-ci contribue à la production d'œuvres cinématographiques d'origine marocaine. Elle participe, sous forme d'apports en coproduction (en numéraire ou en industrie) ou d'achats de droits de diffusion, à la production nationale d'au moins 12 longs-métrages écrits pour le cinéma. Elle procède aussi à l'acquisition de droits de diffusion d'au moins 24 courts-métrages cinématographiques marocains chaque année<sup>17</sup>.

En plus de la SNRT, 2M est considérée comme la première chaîne commerciale privée au Maroc, en Afrique et dans le monde arabe. Elle est née le 04 mars 1989 moyennant une convention d'exploitation liant la Société d'Etudes et de Réalisations Audiovisuelles (SOREAD) à l'Etat marocain, aux termes de laquelle la nouvelle télévision devait diffuser des programmes cryptés avec deux plages en clair. Service télévisuel à péage, la nouvelle chaîne a souffert de l'impact de certaines données socioéconomiques qui, après cinq années d'existence, la feront migrer du concept thématique initial vers un format plus généraliste. A partir du 19 juin 1996, L'Etat marocain a repris le contrôle de la SOREAD-2M, en souscrivant à

---

<sup>17</sup> Cette contribution est réalisée en faisant appel notamment aux sociétés de production audiovisuelle nationales conformément aux dispositions de l'article 193 du cahier des charges. Les appels d'offres pour la sélection des projets de films candidats au soutien financier sont lancés au moins deux fois chaque année. A cet effet, une commission de sélection est mise en place par la SNRT pour la sélection des œuvres objet du soutien.



68 % de son capital. Le redressement financier de la société gestionnaire de la chaîne qui s'en suit, à travers le concours du Fonds pour la Promotion du Paysage Audiovisuel National (FPPAN) et la dynamisation du marché publicitaire, donne naissance à une télévision hertzienne nationale publique qui, à partir du 10 janvier 1997, diffuse ses programmes en clair et couvre actuellement la quasi-totalité du territoire marocain. Actuellement, cette chaîne dépolie son activité conformément à un cahier des charges établi par le Gouvernement et adopté par la HACA le 27 juillet 2005. La dernière mise à jour du cahier des charges a été portée par le décret 2.12.597 en date du 12 octobre 2012 (Akhiate, 2014, p. 21).

En matière de cinéma, l'article 12 du cahier des charges de la SOREAD-2M stipule que celle-ci contribue à la production d'œuvres cinématographiques d'origine marocaine. Elle participe, sous forme d'apports en coproduction (en numéraire ou en industrie) ou d'achats de droits de diffusion, à la production originale d'au moins 10 longs-métrages écrits pour le cinéma. Elle procède aussi à l'acquisition de droits de diffusion d'au moins 10 courts-métrages cinématographiques marocains chaque année<sup>18</sup>.

Par ailleurs, la mise en œuvre effective de la contribution des chaînes de télévision publiques à la production cinématographique est formalisée après la signature d'une convention entre le pôle audiovisuel public et le Centre Cinématographique Marocain (CCM) en janvier 2016. Cette convention prévoit, en plus de la promotion du film et de la culture cinématographique à travers les chaînes de radio et de télévision, les principales dispositions de contribution du secteur de l'audiovisuel dans la production cinématographique. Il s'agit de la coproduction et l'acquisition des droits de diffusion de 12 films de long métrage par an par chaque société de télévision. Entre autres, la priorité de choix de ces films est donnée à ceux ayant obtenu le soutien du CCM à travers le dispositif de l'avance sur recettes.

Avec de telles dispositions, il devient plus évident de constater que la contribution de l'espace audiovisuel public au cinéma marocain fait désormais partie des composantes de la politique de l'Etat visant à soutenir cette filière. Plus que cela, il semblerait aussi que cette contribution s'ajouterait aux autres dispositifs de soutien<sup>19</sup> pour constituer un apport stable et durable à la filière du film. Cependant, dans la pratique, les dispositions légales ne sont pas toujours traduites en des actions concrètes d'une façon constante et continue. A l'issue de notre enquête sur le terrain auprès des responsables de production à la SNRT<sup>20</sup>, nous

---

<sup>18</sup> Cette contribution est réalisée en faisant appel aux sociétés de production audiovisuelle nationales conformément aux dispositions de l'article 62 du cahier des charges. Les appels d'offres pour la sélection des projets de films candidats au soutien financier sont lancés au moins deux fois chaque année. A cet effet, une commission de sélection est mise en place par la SOREAD-2M pour la sélection des œuvres objet du soutien.

<sup>19</sup> Les dispositions de soutien au cinéma marocain sont détaillées au niveau de la loi portant organisation de l'industrie cinématographique, notamment le décret N° 2.12.325 du 28 Ramadan 1433 (17 août 2012) fixant les conditions et les procédures d'aide à la production cinématographique, à la numérisation, la rénovation et la création de salles de cinéma et à l'organisation des festivals de cinéma tel qu'il a été modifié et complété par le décret n°2.17.373 du 9 kaada 1438 (2 août 2017).

<sup>20</sup> Entretien du 06 mars 2020 avec M. Alami Khallouki, ancien directeur de production à la SNRT, en charge des opérations de coproduction cinématographique.

avons pu caractériser les formes de contribution effectives de l'espace audiovisuel public notamment en ce qui concerne l'apport à la production de contenus cinématographiques. En quoi consiste donc cette contribution telle qu'elle se concrétise sur le terrain ?

En ce qui concerne le cas de la SNRT, la relation avec le cinéma est considérée parmi les plus anciennes et remonte aux débuts de l'histoire de la chaîne et de la production cinématographique au Maroc. En effet, plusieurs facteurs semblent avoir influencé cette relation historique entre la première télévision publique au Maroc et le cinéma. Plus spécialement, les deux modes d'expression, à savoir le cinéma et l'audiovisuel, dépendaient toujours de la même autorité gouvernementale, à savoir le ministère de l'Information. Avant la naissance même de la télévision publique, le cinéma assurait un rôle d'information et de documentation de l'histoire et de l'actualité auprès du public marocain. De plus, le CCM avait pour mission de réaliser des productions cinématographiques et documentaires à une époque où l'audiovisuel n'assumait pas encore ce rôle. Ceci a fait que la télévision et le cinéma ont toujours entretenu des relations étroites en raison de leur appartenance à la même structure administrative et leur vocation à répondre aux mêmes objectifs d'information et de communication auprès du public marocain. Cet état de fait explique l'accompagnement de la RTM de la production cinématographique marocaine dès ses débuts en jouant le rôle notamment d'un média de diffusion auprès du grand public.

En ce qui concerne les modalités pratiques de contribution de la RTM à la promotion du cinéma, celles-ci ont souvent pris la forme de contrats d'achat de droits de diffusion des films marocains. Ces contrats ont été souvent négociés avec les réalisateurs pour une durée d'exploitation déterminée de leurs productions. Au sein de cette durée, les modalités de diffusion peuvent être illimitées ou déterminées selon les termes des contrats liant la RTM aux producteurs des œuvres cinématographiques.

*« Dans les années 70 et 80, la RTM se contentait d'acheter les droits de diffusion des films auprès de leurs réalisateurs. L'opération a été limitée vu le nombre réduit des productions cinématographiques de l'époque. En plus, la contribution de la télévision par l'achat d'un droit de diffusion a été considérée comme un plus pour le réalisateur, puisque la projection des films dans les salles de cinéma était rentable à l'époque. » (Alami Khallouki, Directeur de production et de programmation à la SNRT, 6 mars 2020).*

Par ailleurs, la contribution au financement à proprement dit de la production des films de cinéma n'a commencé qu'avec la mise en place des cahiers des charges issus de la nouvelle réorganisation de l'espace audiovisuel marocain. Cependant, selon les responsables de production de la SNRT, en dépit de l'entrée en vigueur de ces cahiers des charges de la chaîne en 2012, la mise en application des clauses spécifiques à la contribution à la production n'a pas été concrétisée qu'à partir de 2016. La raison derrière ce retard est due au temps qui fut nécessaire aux services administratifs de la chaîne pour préparer les textes administratifs et les spécifications techniques pour lancer les appels d'offres relatifs à la coproduction d'œuvres cinématographiques. Au sein de cette nouvelle configuration, la SNRT a adopté une

politique qui privilégie une contribution sous forme d'un apport financier plafonné à un million de dirhams par projet. Le choix des films à soutenir relève du ressort du comité de sélection mis en place par la SNRT conformément à son cahier des charges. La prime peut être accordée soit durant la production ou après la production du film.

#### **4. L'exploitation des produits cinématographique sur les chaînes de télévision publique marocaines**

Les règles qui encadrent la diffusion des œuvres cinématographiques sur les chaînes de télévision publique marocaines sont précisées notamment dans les dispositions de leurs cahiers des charges. Ainsi, pour la SNRT (Article 37) et la SOREAD-2M (Article 31), les cahiers des charges stipulent que les deux chaînes ont une obligation de diffusion d'un film cinématographique ou d'un téléfilm une fois par semaine. Pour la chaîne 'Tamazight', le quota est d'un film toutes les deux semaines, tandis que pour la chaîne 'Aflam' le cahier des charges définit une obligation de quota équivalent à un quart devant être réservé aux œuvres cinématographiques, télévisuelles et théâtrales d'origine marocaine sur l'ensemble des œuvres diffusées (Article 108)<sup>21</sup>.

Afin d'apprécier la contribution de l'espace audiovisuel dans la diffusion et la promotion des contenus cinématographiques, nous nous sommes basés sur une étude réalisée par la HACA en décembre 2017 sur la présence des productions cinématographiques dans la programmation des chaînes publiques. L'étude en question avait pour objectif d'apprécier cette présence au-delà de la seule quantification exigée par les cahiers des charges. Pour ce faire, ce rapport s'est fixé pour objectif d'analyser cette question pour les quatre chaînes ayant une obligation contractuelle de contribuer à la production et la diffusion de contenus cinématographiques, à savoir 'Al oula', '2M', 'Tamazight' et 'Aflam'. La durée sur laquelle a porté l'étude s'étale sur le premier trimestre de l'année 2017. En plus de l'évaluation du positionnement des œuvres cinématographiques dans la programmation des chaînes de télévision, l'étude s'est penchée aussi sur la présence de la thématique cinématographique au sein des émissions de télévision, la publicité pour le cinéma ainsi que la mesure de l'audience relative à ces contenus.

L'étude en question a retenu trois principaux indicateurs pour évaluer la présence des films cinématographiques sur les quatre chaînes. Le premier indicateur est relatif au volume horaire de diffusion des films de cinéma en comparaison avec les autres contenus de fiction (téléfilms, séries, pièces de théâtre, etc.). Le deuxième indicateur concerne le créneau

---

<sup>21</sup> Les réglementations propres à la diffusion des films sur les chaînes de télévision existent dans de nombreux pays et permettent d'établir des mesures protectrices pour les œuvres cinématographiques nationales. En l'occurrence, la réglementation française (décret n°90-66 du 17 janvier 1990) fixe trois mesures protectrices en faveur des œuvres cinématographiques : 1- un quota de diffusion qui impose une part de films d'expression originale française et/ou européens dans le nombre total d'œuvres cinématographiques diffusées ; 2- un quantum qui encadre leur présence à la télévision en limitant le nombre de films (et le nombre de diffusion de chaque film) que les chaînes peuvent diffuser ; 3- l'interdiction de diffusion des œuvres cinématographiques certains jours sur certaines tranches horaires, afin de protéger l'exploitation en salle. De même, des accords professionnels organisent la chronologie des médias, c'est-à-dire les délais à respecter, une fois l'œuvre sortie en salle, pour son exploitation sur les différents supports ultérieurs (vidéo physique et dématérialisée, chaînes de paiement à la séance, chaînes payantes, chaînes gratuites) (Source : La diffusion des films à la télévision en 2019/Rapport établi par le CNC, p. 8).

horaire de diffusion des films cinématographiques, tandis que le troisième indicateur est lié à la classification des œuvres de cinéma en fonction de leur genre ainsi que leur date de production. Pour les besoins spécifiques de la présente contribution, nous retenons de cette étude les principales conclusions qui constituent des éléments de réponse quant à la question de la contribution des chaînes de télévision à l'exploitation cinématographique.

Pour ce qui est des données quantitatives, le nombre total de films cinématographiques diffusés sur les quatre chaînes durant le premier trimestre de 2017 est de 12 longs et courts métrages (6 pour Aloula) sur un total de 2.294 œuvres de fiction, ce qui représente 0,52 % en termes relatifs. En ce qui concerne la durée de diffusion, celle-ci a atteint un volume horaire de 16 heures 28 minutes sur un total de 2143 heures et 45 minutes, ce qui représente 0,77 % sans compter les rediffusions et 1,13 % en prenant en considération celles-ci. Pour ce qui est du créneau horaire de diffusion, 10 films parmi 12 ont été diffusés en prime time. Quant à la répartition, le genre dramatique vient en premier rang suivi par les films d'action puis les comédies. En ce qui concerne les dates de production des œuvres, elles sont comprises entre 2008 et 2015. Pour ce qui est de la répartition linguistique, 72 % des œuvres sont en arabe dialectal marocain, tandis que 18 % sont en langue amazighe (HACA, 2017, 5)<sup>22</sup>.

En ce qui concerne les émissions spécialisées en cinéma, seule Aloula diffuse une émission ('Chachate') sur une base régulière, tandis que les autres chaînes n'en font pas. Pour ce qui est de la promotion du film marocain, 5 spots publicitaires ont été diffusés par Aloula et 2M pour des projections de films en salles, tandis que les deux autres chaînes n'en ont pas diffusés (HACA, 2017, 6). Pour ce qui est de la mesure de l'audimat, le rapport avance que le nombre total de téléspectateurs ayant vu quatre des films les plus vus sur 'Aloula' et '2M' a atteint 7.469.000, ce qui représente l'équivalent du nombre de téléspectateurs ayant vu un seul épisode de la série turque 'Sam7ini' diffusée sur la chaîne 2M (HACA, 2017, p. 7).

## Conclusion

A partir des quelques indicateurs présentés dans cette contribution, force est de constater que la production filmique marocaine est peu valorisée par les chaînes de télévision en comparaison avec les productions audiovisuelles. Ce constat qui traduit la faible implication des acteurs de l'audiovisuel dans la production et la diffusion d'œuvres cinématographiques s'ajoute à la faiblesse des indicateurs de l'exploitation en salles pour favoriser la même tendance négative qui caractérise la consommation du cinéma dans le contexte marocain. Cette tendance résulte, elle-même, d'un certain nombre de facteurs qui contribuent à cet état de fait et constituent une entrave majeure pour le développement de cette fonction et, partant de là, la rentabilité de l'ensemble de la filière.

---

<sup>22</sup> Dans d'autres pays, la contribution des acteurs de l'audiovisuel dans la diffusion des films de cinéma demeure importante. En l'occurrence, l'offre de films à la télévision en France est de 2.324 œuvres cinématographiques différentes diffusées en 2019. 36,5 % de ces films sont programmés par les chaînes des groupes publics (848 œuvres), tandis que les chaînes des groupes privés programment 1.077 films différents, soit 46,3 % de l'offre (Source : La diffusion des films à la télévision en 2019/Rapport établi par le CNC, p. 11).

Ceci étant, certains professionnels de la production cinématographique estiment que la contribution de la télévision demeure plutôt une composante primordiale sinon décisive pour la survie de l'ensemble de la filière cinématographique. En effet, en plus de la contribution du secteur audiovisuel à la coproduction des œuvres cinématographiques et la diffusion de ces œuvres auprès du grand public, d'autres aspects sont plus importants mais échappent souvent à l'analyse.

En effet, dans le contexte marocain il est très difficile de tracer des frontières nettes entre le travail pour la télévision et celui du cinéma. Pendant longtemps, la télévision a toujours constitué un véritable réservoir de ressources humaines nécessaires pour le cinéma marocain, voire même la principale institution de formation et de recrutement du personnel artistique et technique. Elle constitue aussi la principale source de revenu de ces ressources humaines dans la mesure où elles sont soit recrutées par les chaînes de télévision ou dépendent dans une large mesure des projets produits par la télévision. A lui seul, le cinéma ne permettrait pas à toutes ces ressources d'exister et d'évoluer.

### Références bibliographiques

- Aghrib, S., El Moujaddidi, N., & El Ouazzani, A. (2009). *Droit d'auteur et accès au savoir en Afrique : Rapport de pays, Maroc (juillet 2009)*.
- Akhiate, Y. (2014). *La libéralisation et la régulation des médias audiovisuels au Maroc (2002–2012) : Pour une gestion optimale de l'accès au secteur* (Thèse de doctorat en sciences économiques). FSJES-Agdal, Université Mohammed V – Rabat.
- Alduy, M. (2011). Les relations cinéma-TV : entre compétition et interdépendance. *Géoéconomie*, 3(58), 105–110.
- Collard, F., Haid, S., & Van Bouchaute, B. (2016). La production cinématographique. *Dossiers du CRISP*, 1(86), 9–33. Consulté le 14 septembre 2019, sur <https://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2016-1-page-9.htm>
- Creton, L. (2006). Cinéma et télévision en France : idiosyncrasies, convergences et recompositions industrielles. *Le Temps des médias*, 1(6), 118–128.
- Gallaoui, M. (2006). Cinéma au Maroc : état des lieux. Dans IRES, *Rapport 50 ans de développement humain au Maroc et perspectives 2025* (Rapports thématiques).
- Gougenheim, I., & d'Hérouville, Y. (2001). *La télévision tue le cinéma*. Le Cavalier bleu.
- HACA. (2017). *Présence des œuvres cinématographiques marocaines dans le pôle audiovisuel public : Cas du premier trimestre de l'année 2017*. HACA.
- Idrissi Azzouzi, R. (2016). *La politique de libéralisation du secteur audiovisuel au Maroc : Régulation libérale et logique d'appropriation étatique* (Thèse de doctorat en droit public). FSJES-Agdal, Université Mohammed V – Rabat.
- Miège, B. (2007). Les industries culturelles et médiatiques : une approche socio-économique. *MATRIZes*, 1, 41–54.

Ministère de la Communication. (2006). *La production audiovisuelle et cinématographique nationale : État des lieux et perspectives. Note introductive aux assises nationales de la production audiovisuelle et cinématographique.*

## II. Musée, Art et Société

### **Entrepreneuriat féminin et la promotion des musées au Cameroun : cas de Yaoundé**

Dr Luc Bertrand ONDOBO, Chargé de Cours

Ecole Supérieure Internationale de Génie Numérique-Université Inter-Etats Congo-Cameroun  
à Sangmelima

e-mail : [lucbertrandondobo@yahoo.fr](mailto:lucbertrandondobo@yahoo.fr)

#### **Résumé**

Yaoundé, la capitale du Cameroun, compte six musées opérationnels, aussi bien publics que privés. Sur ces six musées, trois sont l'œuvre des femmes : le musée la Blackitude, le musée Elembé et le Musée Ethnographique et Historique des Peuples de la Forêt d'Afrique Centrale. Ces institutions culturelles ne se cristallisent pas sur les questions de genre, mais fonctionnent comme des musées classiques et obéissent au code de déontologie de l'ICOM. Il ne s'agit donc pas des musées de femmes généralement créés pour mettre en valeur les femmes, les artistes femmes et/ou leurs œuvres. Avant ces trois musées, des hommes avaient investi dans ce monde, mais leurs œuvres ont disparu avec eux. Il s'agit spécifiquement des musées de Mvog-Mbi de Jean-Baptiste Obama, Alioune Diop du Père Mvenget AFHEMI museum du Dr Augustine Valentine FongotKini.

Si Mme Nana Agnès veuve Sunjio, Dr Fouda Thérèse et Mme Elembé née Marie Angéline Kounoun'avaient pas mis ces musées sur pied, le paysage muséal de Yaoundé ne serait actuellement épais que de trois musées : le Musée National, le Musée des Bénédictins du Mont Febe et le Musée de la Fondation Solomon Tandem Muna. Pour rappel, le Musée National reste le seul musée public de Yaoundé.

A travers cet exercice scientifique, nous souhaitons aller à la découverte de ces musées qui résistent à la difficile conjoncture économique qui sévit au Cameroun depuis des décennies. A ces adversités s'ajoute un manque de culture patrimonial presque général de la population. Les musées que ces femmes ont fondés seront également mis en exergue. Les questions de genre ne constitueront par conséquent pas notre principal centre d'intérêt, leurs discours et politiques n'étant pas axés sur les revendications ou la promotion des femmes ou de leurs œuvres. L'objectif ultime de notre étude vise la diffusion de l'histoire de ces femmes et la mise en surbrillance de leurs contributions dans l'histoire de la muséologie camerounaise, car elles corrigent le crime de « lèse-féminité » généralement observé dans la société. Non seulement elles sont fondatrices des musées, mais encore elles les dirigent effectivement. Ainsi, leur apport restera indélébile dans les mémoires, car il s'agit là d'un exceptionnel engagement social et culturel à soutenir. Nos investigations s'appuieront sur des recherches documentaires et des descentes sur le terrain. Les données recueillies seront

analysées sous les angles historiques et statistiques débouchant sur des résultats probants. Cet engagement féminin dans le monde muséal de Yaoundé couvre non seulement les exigences culturelles et touristiques mais aussi les étudiants des Universités et des Grandes Ecoles du Cameroun ainsi que les chercheurs y trouvent pleinement satisfaction.

**Mots clés :** Entrepreneuriat, Femmes, Musées, Patrimoine, Yaoundé

## Introduction

Les années 70 et 80 sont marquées à Yaoundé par la création des premiers musées dans ladite ville. Dans cette foulée naissent le petit musée des bénédictins du mont Febe et le musée Alioune Diop entre autres. Tous les musées créés à cette époque et même avant l'indépendance du Cameroun l'ont été grâce à l'initiative des hommes ou des institutions publiques ou parapubliques (Sultan Njoya, IFAN). Il a fallu attendre la décennie 2000 pour enfin voir les femmes s'engager dans cette activité périlleuse et financièrement peu rentable. L'ICOM le rappelle bien en ces termes : *Les musées sont des institutions permanentes sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouvertes au public ; ils acquièrent, conservent, diffusent et exposent à des fins d'étude, d'éducation et de plaisir, les témoignages matériels et immatériels des peuples et de leur environnement.* Considérant les collections et les politiques de ces musées fondés par les femmes à Yaoundé, on constate que ces musées se démarquent nettement des musées de femmes. Ils sont des musées ethnographiques. Il s'agit du musée la Blackitude, le musée Elembé et le Musée Ethnographique et Historique des Peuples de la Forêt d'Afrique Centrale (MEHPFAC) mis sur pied respectivement par Mme Nana Agnès veuve Sunjio, Mme Elembé, née Marie Angéline Kounou et Dr Fouda Thérèse. Ces trois femmes portent la contribution des femmes dans le développement des musées à son plus haut niveau. La question qui nous préoccupe est celle de savoir quelle est l'identité de ces dames et comment leurs musées ont-ils vu le jour ? Nous nous proposons donc, dans cet exercice, de mettre en exergue les biographies de ces pionnières et de faire une présentation succincte de leurs institutions muséales. Pour y parvenir, nous avons mené des recherches documentaires, des observations et des descentes sur le terrain pour nous entretenir avec les concernées et leurs entourages. Les données recueillies ont été analysées sous les angles historiques et statistiques. La présentation des résultats de nos investigations se résume en trois parties constituées chacune d'une fondatrice et de son musée. Ainsi, Dr Thérèse Fouda et son musée inaugurent la première partie. Mme Nana Agnès veuve Sounjio et musée la Blackitude suivent immédiatement. Mme Elembé boucle la série avec son musée. La dernière partie illustre quelques statistiques.



## I-Dr Thérèse Fouda

### I-1. Biographie

Née en 1952, Dr Fouda Thérèse (photo 1) est la fille de FoudaOmgbaNsi André, premier Maire de Yaoundé et de Lucie Atsa de Nkol Ya dans l'arrondissement de Metet, département du Nyong et So'o. Titulaire d'un baccalauréat expérimental, elle achève sa formation en pharmacie à l'Université Paul Sabatier de Toulouse en France en 1980 et rentre aussitôt au Cameroun. Sa pharmacie, *la Pharmacie Le Mfoundi* ouvre ses portes en 1982 au quartier Elig-Essono à Yaoundé. C'est à cette période qu'elle accentue la collecte des objets culturels. Sa passion pour l'art lui vient de sa famille maternelle qui comptait en son sein de nombreux artistes : danseurs, sculpteurs, vanniers, conteurs. Elle y passait très souvent ses vacances.<sup>23</sup> Dr Thérèse Fouda a constitué sa collection grâce à un mode d'acquisition très varié. Les achats et les dons ont largement ponctué ces acquisitions. Dr Fouda a par ailleurs sécurisé les objets usuels de ses grands-parents. Propriétaire d'environ deux mille pièces, elle n'arrête pas d'acquérir de nouveaux objets pour enrichir sa collection. La promotrice du MEHPFAC rêve d'un complexe culturel composé évidemment du musée, d'une riche bibliothèque, d'un restaurant, d'une boutique et d'un centre multimédia à vocation commerciale et pédagogique. Un atelier de confection des tenues en *obom*, le restaurant et la boutique sont déjà fonctionnels. La bibliothèque et le centre multimédia sont en cours de construction.



**Photo 1 : Dr Thérèse Fouda, promotrice du MEHPFAC, © MEHPFAC, 2024.**



**Photo 2 : Entrée principale du MEHPFAC, © Ondobo, 08-09-2024.**

<sup>23</sup> <https://www.culture-fm.com/wp-content/uploads/2019/05/news-letter-03.pdf>, consulté le 22 01 2024 à 4h30.

## I-2. Musée ethnographique et d'Histoire des Peuples de la Forêt de l'Afrique Centrale.

Le MEHPFAC se trouve derrière la pharmacie Fouda, entre les carrefours PJ<sup>24</sup> et le carrefour Mobil Elig-Essono, Place Elig-Essono (photo 2). Ce musée a été inauguré en 2005. Le MEHPFAC, véritable complexe culturel, a pour promotrice Mme Thérèse Fouda. S'y trouvent une salle d'exposition permanente, une réserve, l'*abaa* ou le séjour des hommes et un espace cuisine (*nda*), sorte de gynécée pour les femmes et les enfants mineurs. L'*abaa*, le cœur même de la concession familiale, représentait le séjour des hommes libres, la salle d'audience et le lieu de réception des visiteurs. Il faut y ajouter des cours bien fleuries et parsemées de sculptures d'animaux représentatifs de la forêt équatoriale (éléphant et chimpanzé). Ces jardins accueillent régulièrement des jeunes pour des animations culturelles et particulièrement pour les ateliers d'initiation des jeunes aux pratiques culturelles ancestrales (jeux, contes et artisanat) et modernes (informatique). Le musée de la forêt dispose également d'un restaurant disponible pour les visiteurs et les habitants de la cité. Ce complexe culturel abrite aussi un atelier de confection de vêtements et d'objets en *obom*. Dr Thérèse Fouda conçoit les tenues (photo 1) et organise des défilés de mode aussi bien au Cameroun qu'à l'étranger. L'*obom* est un textile produit à partir des écorces de certains arbres. Les chefs traditionnels des Régions du Centre, du Sud et de l'Est s'en servent pour leurs tenues traditionnelles d'apparat. Les artistes des mêmes Régions se vêtent parfois d'*obom* pour leurs prestations.

Comme musée ethnographique, le MEHPFAC expose dans l'ensemble des pièces qui décrivent les peuples de la forêt et leur mode de vie. On y retrouve alors une riche variété de pièces intégrant des objets rituels, usuels (des ustensiles de cuisine) et les objets de la vie courante. Le *ngangmedza*, serpent sur le dos duquel les Beti auraient (Bela, 2014), traversé la Sanaga lors de leur migration vers le sud forestier (p.79), est représenté presque grandeur-nature. En réalité, « Le python *ngangmedzâ* ou *mvom* apparaît chez les Beti comme le libérateur, le protecteur par excellence que tout homme puissant doit avoir. » (Bela, 2014, p. 80). Comme objets en fer, le musée présente également les *minkembe*, colliers lourds (plus ou moins 1kg) qu'arboraient les femmes et même les hommes. Les *mimbis*, barrettes de fer de la taille d'un stylo servant de monnaie, ne sont pas en reste. D'autres parures de même nature ornaient leurs bras et jambes. Les primates et les jetons d'abbia complètent cette riche collection. Au regard de sa collection, le MEHPFAC « est un lieu où le passé est réveillé par l'entremise de la collection, de l'archive, de la trace, du matériel, du tangible, du visible. » (Assmann, 1995). En fait, ce musée est « un réservoir d'images et d'histoire transmises à des visiteurs qui n'ont, pour la plupart, aucune expérience personnelle de ce qui est remémoré. » (Gourlévidis, 2019, p. 119). Après avoir amplement fait connaissance du musée de la forêt et de sa promotrice, intéressons-nous à présent au musée la Blackitude.

---

<sup>24</sup> Police Judiciaire

## II-Mme Agnès Nana, veuve Sounjio

### II-1. Biographie

Mme Nana Agnès, veuve Sounjio(photo 3) est née le 21 novembre 1941 à Bahouoc, un village de l'arrondissement de Bagangté dans le département du Ndé, Région de l'Ouest. Issue de Dja MbuDjamen et de MagniChapleu, elle fait ses études primaires à Bagangté. En 1956, elle rejoint à Bordeaux, en France, son fiancé, Sounjio Justin de Balengou dans l'arrondissement de Bazou. Ce dernier deviendra professeur en pharmacie. A Bordeaux, elle suit une formation d'Aide-Soignante. Ce qui lui permet d'exercer comme Assistante Sociale à l'hôpital de la Pitié Salpêtrière de 1975 à 1983. Au retour de la famille Sounjio au Cameroun en 1975, elle officie comme caissière et comptable à la pharmacie française de Yaoundé ouverte par son époux en 1976. Elle y restera jusqu'en 1996. Cette décision est prise trois ans après la mort de son époux. Son titre de majesté est honorifique. Il lui a été décerné par les chefs traditionnels de l'ouest pour son engagement à la conservation et la promotion du patrimoine culturel particulièrement mais aussi pour la redynamisation des relations entre les villages Bahouoc. En réalité, selon Mana et Bisseck (2010), le village Bahouoc, premier village du Ndé (p. 201), a donné naissance à deux autres villages Bahouoc. Comme ces trois entités ne s'entendaient véritablement pas, Mme Sounjio, princesse du Bahouoc mère, entreprend de rapprocher culturellement les trois villages Bahouoc. C'est ce qui lui a valu le titre de Fo Nab Ngo qui signifie littéralement « qui arrange les peuples »<sup>25</sup>, donc qui réconcilie les peuples. Sa Majesté est membre du Conseil International des Musées Africains (AFRICOM). Elle sera d'ailleurs la représentante de cette institution pour la sous-région Afrique Centrale pour l'exercice 2011-2014. Elle assume ensuite la fonction de vice-présidente ICOM-Cameroun de 2010 à 2016 et présidente de la sous-section OFRDPC<sup>26</sup> du Mfoundi I entre 2000 et 2010.



Photo 3 : Mme Nana, veuve Sounjio,

promotrice du musée la Blackitude, ©

<sup>25</sup> Christian Nana, Directeur du Musée la Blackitude, président d'Icom-Cameroun

<sup>26</sup> Organisation des Femmes du Rassemblement Démocratique du Peuple Camerounais



Photo 4 : Entrée principale du musée la

Blackitude, © Ondobo, 08-09-2024.

## II-2. Présentation du musée la Blackitude

Propriétaire d'une importante collection d'objets d'art héritée de son père en 1982 ou reçu d'autres membres de la grande famille Bahouoc et d'autres rois, Sa Majesté entreprend alors de garantir un avenir et un rayonnement à cette collection. (Ondobo, 2012, p. 44). Consciente que « ... les biens culturels hérités des ancêtres sont victimes des intempéries, disparaissent progressivement et, de jour en jour, perdent leur importance. », (Daavo, 2001, p. 67), l'idée de la création du musée la Blackitude naît, sous son impulsion, en 1998. Après plusieurs années de maturation, le projet prend finalement corps et le musée la Blackitude est inauguré le 23 octobre 2008. Le musée la Blackitude est situé au centre-ville, derrière le Boulevard du 20 mai 1972. Il se trouve exactement entre la rue 1.143 et l'Avenue du Président El Hadj Ahmadou Ahidjo, (photo 4), en face de l'hôtel Mercure autrefois Hôtel Mérima.

Ce musée contient plus de 2000 objets, dont des peintures, issus en grande partie des grassfields (Nord-ouest et Ouest) et quelques-uns de l'aire culturelle *ekang*. « *Il présente aujourd'hui une belle collection de statuettes, statues de bois et de bronze, des costumes de danse traditionnelle, des rituels en bois et en céramique, des masques, des attributs de pouvoir, du mobilier royal etc...* »<sup>27</sup>. Comme le relève Bernier (2002), selon la théorie de Pomian, « l'art doit arriver au musée par l'intermédiaire des collections particulières ou du marché » (p. 44). Ainsi, ces collections résultent d'un mode d'acquisition très varié. Si certains objets ont été offerts par des chefs traditionnels de l'Ouest-Cameroun, d'autres, par contre, sont entrés dans l'écrin patrimonial par des achats auprès des propriétaires démunis désireux de financer les études de leurs progénitures. Selon Christian Nana, quelques-uns parmi eux portaient leurs objets de leurs villages jusqu'à Yaoundé. La Blackitude, Arts et traditions préservés, publié chez Le Harmattan Cameroun en 2013 présente les collections de ce musée. Ce catalogue de 120 pages dont elle est l'auteur renseigne sur les thèmes que véhiculent les objets exposés dans son musée à travers leurs diverses formes et fonctions. Ledit catalogue donne un avant-goût du contenu du musée. Le musée dispose de suffisamment d'espace pour ses collections. La salle d'exposition permanente s'étend sur environ 105m<sup>2</sup>. Les réserves occupent trois salles de 2m<sup>2</sup> chacune. Une pièce modulable de 9m<sup>2</sup> est régulièrement métamorphosée en atelier de restauration, de salle d'exposition temporaire. La salle de conférence<sup>28</sup> et d'exposition temporaire mesure environ 10x5m, soit 50m<sup>2</sup>. (Ondobo, 2012, p. 44). Telle se présente Mme Nana et la Blackitude. Qu'en est-il de Mme Elembé ?

---

<sup>27</sup> <http://cameroun.unblog.fr/2011/06/16/musee-de-la-blackitude>, consulté le 14 janvier 2024 à 7h00.

<sup>28</sup>. C'est dans cette salle qu'avaient été lancées le 18 mai les activités de la 33<sup>e</sup> journée de l'ICOM à Yaoundé.

### III- Mme Angeline Elembé

#### III-1. Biographie

Mme Angeline Elembé,(photo 5), voit le jour le 22 mai 1964 à Etam kuma, un village de l'arrondissement de Sa'a dans le département de la Lekie, Région du Centre. Elle obtient le CEPE à l'Ecole Publique des Sources à Yaoundé en 1976. Son parcours secondaire se fera entre le collège bilingue d'application (1976-1977), le collège Jean Tabi (1977-1980) et le collège d'enseignement secondaire de Soa (1980-1982). L'année 1987 marque son entrée au Centre de Formation rapide d'Employés de Bureau Elig-Essono, Rue Ceper à Yaoundé. Elle en sort en 1990, nantie d'un diplôme de fin de formation qui lui ouvre les portes du monde de l'emploi. Le 28 juillet 1984, elle s'unit à M. Elembé Fidèle, un Mvog-Manga avec qui elle aura trois enfants dont deux garçons et une fille. Son amour pour les animaux la conduit à un stage de formation de 1993 à 1994 à l'IRZ (Institut de Recherche Zoologique de Nkolbisson), une filière de l'IRAD<sup>29</sup> de Yaoundé. Cette formation à peine achevée, elle est retenue pour travailler dans cet institut en 1995. Seulement, une autre formation s'annonce en l'Israël. Celle-ci se déroule en 1996 pendant trois mois. Au terme de ces formations majeures en aviculture, Mme Elembé va se consacrer à la pisciculture et à la décoration.

Amoureuse des maisons bien décorées, sa passion de collectionneuse naît de son obstination à toujours bien décorer sa maison. Ainsi tout objet esthétique ou non, vieux ou neuf, rare ou vulgaire était susceptible de parer les murs de sa maison. Les objets ornaient chaque coin de la concession comme s'ils avaient été conçus et modelés expressément pour eux. Comme pour dire que les salons, la véranda, la cour et tous les autres murs de la concession exhibaient chacun un objet. Cet amour des objets hors du commun se confondait pour certaines personnes à de la folie. Seulement, durant sa formation en Israël en 1996, sa passion subit une sérieuse orientation. Celle-ci l'amène à accorder plus d'intérêt aux objets traditionnels, ethnographiques. Mme Elembé se penche alors sur les objets de son aire culturelle, l'aire fang-beti-boulou. Ce choix, soutient-elle, est surtout motivé par le fait que la démographie vertigineuse, l'urbanisation anarchique, l'exode rural, l'abandon des cultures ancestrales et l'industrialisation à outrance inhibent la production endogène d'objets au profit des produits manufacturés.

La nouvelle vision l'amène à une meilleure sélection et organisation de ses pièces. Ce qui augmente l'intérêt de ses visiteurs pour ses objets. Ses voisins du quartier Nsimyong en savent quelque chose. Ses visiteurs, admiratifs, deviennent de plus en plus nombreux. Le

---

<sup>29</sup> Institut de Recherche Agricole pour le Développement



nombre croissant de visiteurs commence à influencer sur sa vie privée, Mme Elembé pense à un autre espace pour présenter sa collection. C'est ainsi qu'elle songe à l'ouverture d'un musée. Ce dernier est un complexe culturel composé d'un bar-restaurant, d'une salle de sport, d'un espace de distraction pour enfants, d'un verger et des étangs piscicoles.



**Photo 5 : Mme Elembé,  
promotrice du musée  
Elembé, © Elembé, 2024.**



**Photo 6 : Entrée principale du musée  
Elembé, © Ondobo, 2024.**

### **III-2. Musée Elembé**

Le musée Elembé(photo 6) qu'inaugure le Ministre des Arts et de la Culture, Narcisse Mouelle Kombi le 27 mai 2017, est une initiative de Mme Marie Angéline Kounou épouse Elembé. Ce musée ethnographique a pour but de présenter les cultures des anciens Beti. Pour ce faire, la promotrice recourt aux objets ethnographiques et aux objets d'art des peuples de la forêt. Ce musée se trouve à Nkolo 3 encore appelé Nkombassi, un village de l'arrondissement de Nkolafamba, département de la Mefou et Afamba dans la Région du Centre. Le musée se trouve près du marécage qui est la source de la rivière Otosa'a.

Les objets exposés, comme signalé plus haut viennent de l'aire culturelle ekang (fang-beti-boulou) et particulièrement d'Esse (Afanloum et Afanzip) et d'Etam kuma, son village natal. Les pièces de cette maison de cultures ont été acquises par don et achat principalement. La mise en place du musée a momentanément suspendu les acquisitions. Celles-ci reprendront aussitôt que cette institution retrouvera la stabilité financière. Localisé dans une zone à l'accès difficile dans la périphérie de Yaoundé, le musée Elembé et sa promotrice ont besoin de plus de visibilité pour plus de fréquentation. Ce musée compte environ un demi-millier d'objets. Les objets de pouvoirs, du quotidien, de la médecine traditionnelle, de la musique etc. constituent cette collection.

## **IV. Quelques statistiques**

### **IV-1. Sur les statuts et typologies des musées de Yaoundé**

En termes de typologie, tous les musées de Yaoundé sont ethnographiques, (tableau 1). Un seul musée relève du secteur public (le Musée National). Les cinq autres dépendent du secteur privé. Ce déséquilibre peut se justifier par le fait que les musées gérés ou créés « par l'Etat ont pour objectif de contribuer à l'éveil d'une conscience nationale. Ils valorisent les hauts faits historiques de la nation et, par-dessus tout, les aspects culturels communs aux différents groupes ethniques composant le pays » (Sabran 1999, p. 885). Mahatma (2018) dénombre huit musées publics répartis dans six Régions sur les dix que compte le Cameroun. Ainsi, il dénombre un musée dans le Centre, un à l'Est, deux à l'Extrême-Nord, un au Nord-Ouest, deux à l'Ouest et un au Sud-Ouest. Ce qui démontre que « le poids des interventions publiques sur le développement touristique et culturel reste encore très modeste » (Ndobo, 1999, p. 790). Le plus ancien de ces musées existe depuis 1970 (le musée des bénédictins du Mont Febe) alors que le musée Elembé a ouvert ses portes en 2017.

**Tableau 1 : Propriétaires, statuts et typologies des musées de Yaoundé.**

N°	Noms des musées	Promoteurs/trices	Statut	Type	Création
1.	Musée des bénédictins	Moines bénédictins	Privé	Ethnographique	1970
2.	Musée National	Etat camerounais	Public	Ethnographique	1988
3.	MEHPFAC	Dr Fouda Thérèse	Privé	Ethnographique	2005
4.	Fondation Muna	FSTM <sup>30</sup>	Privé	Ethnographique	2008
5.	Musée la Blackitude	Mme Sounjio Agnès	Privé	Ethnographique	2008
6.	Musée Elembé	Mme M. A. Kounou	Privé	Ethnographique	2017

#### IV-2. Sur les promotrices des musées de Yaoundé

Les femmes ont ouvert trois musées parmi les cinq musées privés existant à Yaoundé. En termes de personnes morales et personnes physiques, si 50% des musées sont ouverts par des personnes morales, les personnes physiques sont également auteures de 50% des musées à Yaoundé. Il s'agit des femmes. Ce qui donne aux femmes 100% des musées ouverts par des personnes physiques (tableau 2). Il est important de souligner que ces entreprises féminines émanent purement des libres volontés artistiques personnelles ou individuelles. Il n'est pas question dans ces musées de la commémoration de l'œuvre d'un défunt artiste ou d'une mutualisation des moyens de plusieurs personnes autour d'un projet muséal. A titre d'illustrations, Valentine Prax, artiste peintre et épouse Zadkine s'investit sérieusement à l'ouverture en 1978 à Paris du musée Zadkine. Ayant légué les œuvres de son défunt époux et les siennes à la Ville de Paris en 1981, le musée Zadkine sera officiellement inauguré le 19 avril 1982<sup>31</sup>. Sculpteur russe, Ossip Zadkine est mort en 1967<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Fondation Solomon Tandeng Muna

<sup>31</sup> <https://zadkine.paris.fr/sites/zadkine/files/aide-visite-musee-zadkine.pdf>, consulté le 04 juillet 2024 à 3h05

<sup>32</sup> <https://www.parismusees.paris.fr/fr/actualite/ces-femmes-qui-ont-faconne-nos-musees>, consulté le 26 mai 2024 à 5h45.

Aux États-Unis, il a fallu qu'Abby Aldrich Rockefeller, Lillie Plumer Bliss et Mary Quinn Sullivan conjuguent leurs efforts pour fonder le musée d'art moderne de New-York plus connu sous le nom de MOMA (Museum Of Modern Art)<sup>33</sup>. On doit noter que les collections de ces dames étaient accessibles aux curieux avant les ouvertures officielles de leurs musées. Cela nous rappelle alors ces propos de Bernier (2002) qui affirme que « Même si les collections n'étaient pas publiques, ces lieux pouvaient néanmoins être ouverts à toute personne intéressée. ».

**Tableau 2 : Différents pourcentages observés**

N°	Musées	Pourcentages
1	Musées ouverts à Yaoundé par les femmes	3/6 50%
2	Musées privés	3/5 60%
3	Musées ouverts par des personnes physiques	3/3 100%
4	Direction des musées	3/6 50%

De ces femmes, deux sont nées avant l'indépendance du Cameroun (1960). Seule Mme Elembé voit le jour après 1960. Ensemble, ces créatrices de musées représentent deux Régions sur dix. Il s'agit des Régions du Centre et de l'Ouest. Mme Nana est Assistante sociale, Mme Thérèse Fouda, titulaire d'un Doctorat en pharmacie et Mme Elembé Employée de bureaux et Technicienne agro-pastorale avec le CEPE<sup>34</sup>. Elles n'ont donc pas suivi leurs parcours scolaires et professionnels en muséologie ou en archéologie. Non initiées aux sciences du patrimoine sur le plan académique, elles et leurs profils rappellent ceux des femmes de la deuxième génération aux Etats-Unis. En effet, Glaser (1997) attribue le développement considérable des musées aux Etats-Unis entre 1950 et 1970 aux femmes qui n'avaient pas nécessairement une formation universitaire spécifique et qui étaient le plus souvent des généralistes (p. 181). S'agissant du statut matrimonial, les trois dames affichent des statuts différents. Elles sont veuve, célibataire et mariée. Le tableau 3 ci-dessous illustre ces différentes investigations.

**Tableau 3 : Présentation des fondatrices des musées de Yaoundé**

N°	Noms et prénoms des promotrices des musées	Dates de naissance	Régions d'origine	Diplômes/ Professions	Statut matrimonial
1	Mme Agnès Nana, Veuve Sounjio	21-11-1941	Ouest	Assistante sociale/ CEPE	Veuve
2	Dr Thérèse Fouda	1952	Centre	Pharmacienne/Doctorat	Célibataire

<sup>33</sup> <https://www.finestresullarte.info/fr/oeuvres-et-artistes/les-trois-femmes-qui-ont-fonde-le-moma-de-new-york-le-grand-musee-d-art-moderne>, consulté le 26-05-24 à 22h10.

<sup>34</sup> Certificat d'Études Primaires et Élémentaires, premier diplôme du système éducatif du Cameroun. Il est devenu CEP (Certificat d'Études Primaires) en 1995.



3	Mme Elembé, née Marie Angéline Kounou	22-05-1964	Centre	Employée de bureau, avicultrice/CEPE	Mariée
---	---------------------------------------	------------	--------	--------------------------------------	--------

## Conclusion

Comme bilan à cette recherche, nous pouvons retenir que sur les six musées opérationnels de Yaoundé, trois sont l'œuvre des femmes. Le musée ethnographique et d'histoire des peuples de la forêt d'Afrique Centrale créé par Dr Thérèse Fouda en 2005, le musée la Blackitude mis sur pied en 2008 par Mme Agnès Nana, veuve Sounjio et le musée Elembé monté en 2017 par Mme Elembé, née Marie Angéline Kounou. Nous avons évidemment parcouru les pages de la biographie de chacune de ces femmes. Sur le plan statistique à Yaoundé, ces musées représentent la moitié des musées fonctionnels, 60% des musées privés, 100% des musées créés par des personnes physiques entre autres. Ces promotrices n'ont pas étudié l'histoire de l'art, l'archéologie et encore moins la muséologie. A travers cette investigation, nous avons mis en exergue l'apport de ces femmes dans l'histoire de la jeune muséologie camerounaise et en particulier leur dynamisme dans la promotion de cette activité malgré une conjoncture économique et culturelle défavorable. Cette investigation résulte des recherches documentaires, des observations et des descentes sur le terrain. Si les musées créés par Mmes Elembé, Nana et Fouda ne sont pas des musées consacrés aux femmes, nous souhaitons qu'ils survivent après les décès de leurs fondatrices et que la ville de Yaoundé ait enfin des musées de femmes ou d'enfants pour un début d'intérêt pour ces catégories par et dans la muséologie camerounaise.

## Références bibliographiques

- Assmann, J. (1995). Collective memory and identity. *New German Critique*, 65, 125–133.
- Augé, M., Balandier, G., & Toubiana, J. (1999). *Prélever, exhiber. La mise en musée* (Cahiers d'Études Africaines, 155–156). EHESS. 1029 p.
- Bela, C. B. (2014). *Pour un autre regard sur l'art beti*. L'Harmattan.
- Bernier, C. (2002). *L'art au musée : De l'œuvre à l'institution*. L'Harmattan.
- Gourlévidis, L. (2019). Mémoire, musée et muséographie. *Mémoires en jeu : Memories at stake*, 8, 119–124.
- ICOM. (2017). *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*. ICOM.
- Mahatma, A. O. (2018). *Les musées au Cameroun : État des lieux et besoins en formation*. UNESCO/Ponsoro.
- Ondobo, L. B. (2012). *Les problèmes des musées du Cameroun : Le cas des musées de Yaoundé* (Mémoire de Master en histoire de l'art, Université de Yaoundé I). Mémoire non publié.
- Mana, H., & Bisseck, M. (2010). *Rois et royaumes bamiléké*. Les Éditions du Schabel.
- Musée de la Blackitude. (2011). *Musée de la Blackitude*. Consulté le 14 janvier 2024 à 07 h 00, sur <http://cameroun.unblog.fr/2011/06/16/musee-de-la-blackitude>

Finestresull'Arte. (2024). *Les trois femmes qui ont fondé le MoMA de New York*. Consulté le 26 mai 2024 à 22h10, sur <https://www.finestresullarte.info/fr/oeuvres-et-artistes/les-trois-femmes-qui-ont-fonde-le-moma-de-new-york-le-grand-musee-d-art-moderne>

Paris Musées. (2024). *Ces femmes qui ont façonné nos musées*. Consulté le 26 mai 2024 à 05h45, sur <https://www.parismusees.paris.fr/fr/actualite/ces-femmes-qui-ont-faconne-nos-musees>

Musée Zadkine. (2024). *Aide à la visite – Musée Zadkine*. Consulté le 4 juillet 2024 à 03h05, sur <https://zadkine.paris.fr/sites/zadkine/files/aide-visite-musee-zadkine.pdf>

Glaser, J. R. (1991). L'impact des femmes sur les musées : Un séminaire organisé aux États-Unis d'Amérique. *Museum*, 171(43/3), 180–183. UNESCO.

De Sabran, M. (1999). La « maison du pays » : L'exposition du patrimoine dans les musées privés d'Afrique de l'Ouest et du Cameroun. *Cahiers d'Études Africaines*, 155–156, 885–904.

Ndobo, M. (1999). Les musées publics et privés au Cameroun. *Cahiers d'Études Africaines*, 155–156, 789–814.

Daavo, Z. (2001). Les patrimoines familiaux d'Abomey. Dans C. Gaultier Kurhan (dir.), *Le patrimoine culturel africain* (pp. 67–72). Maisonneuve et Larose.

Mesle, E. (1956). *Les musées de l'IFAN au Cameroun : Livre-guide à l'intention des visiteurs*.

### Sources orales

MvessoNganti, A. (2024, janvier–février). Entretien avec le conservateur du Musée ethnographique et d'histoire des peuples de la forêt d'Afrique Centrale, Yaoundé.

Tchuisseu Nana, C. (2024, 10 janvier). Entretien avec le conservateur du Musée La Blackitude, Yaoundé.

Fouda, T. (2024, janvier–février). Entretien avec la promotrice du Musée ethnographique et d'histoire des peuples de la forêt d'Afrique Centrale, Yaoundé.

Elembé (née Marie Angéline Kounou). (2024, février). Entretien avec la promotrice du Musée Elembé, Yaoundé.

# Promotion des collections de tapis marocains durant la période postcoloniale

## Khalid LOUKID

Conservateur du Musée National du Tissage et du Tapis (Dar Si Said), Maroc

[khalidloukid@gmail.com](mailto:khalidloukid@gmail.com)

### Introduction

Après l'indépendance du Maroc en 1956, l'État marocain a entrepris de mettre en place une politique culturelle visant à réorganiser le domaine de la culture, en particulier en ce qui concerne le patrimoine culturel. Cependant, cette tâche n'était pas sans défis, car elle devait composer avec l'héritage colonial en matière de politique culturelle. Sous l'administration coloniale, une distinction avait été établie entre les populations autochtones et les colons, créant ainsi une ségrégation culturelle qui avait marqué l'ensemble de la politique culturelle de l'époque coloniale (Nhaila, 2017, p. 444). L'État marocain, tout en cherchant à affirmer sa souveraineté politique et administrative dans le domaine culturel, s'est également efforcé de préserver la continuité des institutions culturelles modernes, telles que les musées, le théâtre, le cinéma et les galeries d'art. Dans ce contexte, nous tâcherons, dans cet article d'examiner les stratégies, les politiques et les institutions impliquées dans la valorisation des tapis marocains après l'indépendance<sup>35</sup>.

À ce stade, plusieurs interrogations se posent quant aux approches adoptées pour promouvoir l'industrie des tapis au Maroc depuis 1956 ? Quels sont les acteurs responsables de ces initiatives et quelles politiques sont mises en place pour valoriser et préserver les tapis dans le cadre de cette nouvelle dynamique ? Enfin, à quel point les politiques et initiatives visant à valoriser les collections de tapis ont-elles influencé leur mise en avant et leur accessibilité au public au sein des musées marocains ?

---

<sup>35</sup> L'apport du Protectorat français dans le secteur artisanal au Maroc n'est pas négligeable, en particulier en ce qui concerne la sauvegarde et la protection de l'authenticité des tapis marocains. Dès la découverte par les Français des tapis marocains au début du XX<sup>e</sup> siècle, un intérêt particulier a été accordé à cette industrie en raison de son caractère « indigène », « authentique » et artisanal. Les autorités françaises ont donc lancé un programme ambitieux et une politique artisanale visant à valoriser et à préserver ces tapis. Ainsi, un cadre législatif et administratif a été mis en place, accompagné d'institutions et de professionnels du domaine.

## Le cadre postcolonial des politiques culturelles

### Efforts de structuration muséale : Initiatives institutionnelles et muséales après l'indépendance

Les institutions muséales du début XX<sup>e</sup> siècle étaient marquées par les idéologies coloniales quant à l'organisation du patrimoine marocain : elles n'ont pas énormément changé lors des années qui ont suivi l'indépendance. Par la suite, les services culturels hérités de la période du Protectorat ont été successivement rattachés à divers ministères avec une série de changements de tutelle (Ministère de la Culture et de la Communication, 2019, p. 20). Cela indique, en effet, que ce secteur culturel n'avait pas d'importance particulière au cours des premières années de l'indépendance du Maroc car le pays était confronté à des difficultés économiques et sociales.

La question posée en 2007 par Hassan Cherradi, « *Pourquoi le patrimoine n'est-il pas considéré comme un élément de la politique de l'État au même titre que l'agriculture, l'éducation ou la défense ?* » (Cherradi, 2007, p. 201), est particulièrement pertinente lorsqu'on la considère dans le contexte des premières années suivant l'indépendance pour de nombreux États. Durant cette période, ces États se sont activement engagés dans la construction de leurs musées nationaux, soulignant l'importance du patrimoine culturel dans la formation de leur identité nationale et la gouvernance de leur société.

D'un côté, cet effort de construction de musées nationaux après l'indépendance reflétait la revendication d'une identité nationale nouvellement définie, cherchant à se légitimer par rapport à un passé précolonial. De l'autre, les musées étaient perçus comme des symboles de modernité et de progrès. Cependant, pour le Maroc indépendant, comme pour d'autres États postcoloniaux, le rapport à l'institution muséale était empreint d'ambivalence et de difficultés (Wagenhofer, 2012, p. 8). En 1956, année de son indépendance, le Maroc comptait déjà 9 musées à caractère historique ou ethnographique.

L'institutionnalisation de la gestion du patrimoine a commencé à se concrétiser plus tard avec la création de nouvelles structures dans le Maroc indépendant dédiées à la gestion, la documentation et la préservation du patrimoine. En 1974, le centre d'inventaire du patrimoine culturel a été mis en place, puis remplacé en 1979 par la Division de l'inventaire général du patrimoine. Cette évolution a renforcé les efforts de recensement du patrimoine à travers le pays.

Le parcours du Maroc en matière de gestion du patrimoine culturel, depuis l'indépendance jusqu'à nos jours, reflète une évolution significative et une prise de conscience croissante de l'importance de préserver et valoriser ce patrimoine. Les changements successifs dans la tutelle des services culturels, culminant avec la création

d'entités dédiées à ce patrimoine comme le Centre d'Inventaire du Patrimoine Culturel (1974) et, plus tard, la Division de l'Inventaire Général du Patrimoine (1979), témoignent d'un engagement croissant de l'État envers la protection et la promotion du patrimoine culturel. Ces initiatives, soutenues par des collaborations internationales et l'intégration des nouvelles technologies, ont permis de mettre en place des systèmes d'inventaire et de documentation sophistiqués, nécessaires pour la préservation du patrimoine matériel et immatériel.

Les procès-verbaux<sup>36</sup> des réunions des Conservateurs et Directeurs des musées marocains de la fin des années 1950 et le début des années 1960 constituent un témoignage vivant des processus d'adaptation et d'amélioration engagés par ces institutions. Ils révèlent une prise de conscience de l'urgence de préserver le patrimoine tout en le rendant accessible et pertinent pour le public actuel et les générations à venir, affirmant la position du Maroc en tant que gardien d'un patrimoine riche et diversifié, prêt à prendre sa place sur la scène culturelle mondiale.

### Lois pour la promotion du patrimoine

Après l'indépendance, les musées ont maintenu leur existence mais ils ont longtemps opéré sous l'égide du droit colonial qui est resté en application. Ils n'étaient pas régis par un cadre juridique distinct et autonome mais relevaient plutôt de la législation globale sur le patrimoine dans le Royaume. Le premier texte réglementaire directement lié à la création et à l'organisation des musées ne sera promulgué que bien plus tard après l'indépendance (décret n° 2-75-443 du 31 décembre 1995) (Kafas, 2003, p. 52). À la fin des années 1970, l'autorité ministérielle exerçait son influence au niveau central par le biais d'une Division des Musées, de l'Archéologie et des Monuments Historiques ainsi qu'un Service des Musées. Ces instances étaient responsables de définir la politique de l'État en matière de conservation et de préservation du patrimoine national, d'assurer une gestion administrative et scientifique adéquate des musées existants, de veiller à la conservation et à l'enrichissement de leurs collections et de répondre aux demandes émanant des autorités régionales pour la création de nouveaux musées.

Par la suite, avec l'instauration de la loi 22-80 le 25 décembre 1980 (Jazouli, 1999), la situation commença à se transformer. Avant cette date, c'était le dahir du 28 juin 1954 qui réformait celui du 21 juillet 1945 relatif à la conservation des Monuments Historiques, des sites, des inscriptions, des objets d'art et d'antiquité ainsi qu'à la sauvegarde des villes anciennes et des architectures régionales qui prévalait. Cette nouvelle loi a marqué un tournant en définissant les modalités de protection des biens culturels, tant immobiliers que mobiliers. Elle s'étend aux tapis, reconnaissant leur valeur artistique ou historique, et établit

---

<sup>36</sup> Procès-verbal (n° 1356) de la réunion d'une Assemblée de Directeurs de musées, de conservateurs et de Chefs de Services liés aux Monuments Historiques, aux Arts et au Folklore. La réunion s'est tenue à Rabat en 14 décembre 1959, Archives du musée DSS. Sans cote.

des procédures d'inscription ou de classement pour leur protection<sup>37</sup>. Elle énonce des règles rigoureuses concernant la modification, la restauration ou la destruction de ces objets et promet des aides financières pour leur préservation. Cette loi introduit également le droit de préemption de l'État pour l'acquisition de biens classés ou inscrits, garantissant ainsi leur disponibilité pour l'étude et la jouissance du public et soulignant l'importance de ces pièces dans le patrimoine culturel collectif.

La loi 22.80 a été renforcée par le dahir n° 1-06-102 du 15 juin 2006<sup>38</sup> qui a introduit la loi n° 19-05, modifiant et complétant les mesures précédentes. Cette mise à jour législative a renforcé la protection et la conservation des monuments, sites et objets d'art et d'antiquité, en déclarant certains objets mobiliers inaliénables et en réglementant plus strictement leur exportation, tout en permettant des autorisations d'exportation temporaire pour la recherche et la restauration. Ensuite, un nouveau projet de loi numéro 56.20<sup>39</sup> vient renforcer le cadre législatif portant sur les musées. Proposé par la Fondation Nationale des Musées (la FNM). Celui-ci traite la création et l'organisation des musées au Maroc, soulignant l'importance des musées en tant qu'institutions non lucratives destinées à l'éducation et à la culture. Il définit les conditions requises pour la création d'un musée et réglemente les activités muséales, l'assurance des risques, l'utilisation du terme « musée » et la gestion des œuvres et collections muséales. Ce projet de loi souligne la continuité des projets de mise en valeur et de sauvegarde entre les différentes entités étatiques.

Ces lois et réglementations démontrent un intérêt envers la préservation du patrimoine culturel au Maroc, en établissant des mesures juridiques et des procédures pour protéger, conserver et valoriser les collections muséales, en l'occurrence les tapis, pour les générations actuelles et futures. Toutefois, il est pertinent de relever un paradoxe dans la gestion des musées. Historiquement, ils opéraient selon des normes héritées du droit colonial, adoptant souvent des lois de protection du patrimoine culturel directement issues des législations européennes. Cependant, ces mêmes musées avaient pour mission de préserver et de restituer les éléments clés de l'identité culturelle des communautés concernées.

## Politique de sauvegarde des tapis marocains

Au Maroc, des efforts significatifs ont été déployés pour promouvoir le patrimoine culturel après l'indépendance. Les actions entreprises ont inclus la documentation de sites

---

<sup>37</sup> *Bulletin officiel* n° 3564 du 12 rebia II 1401 (18 février 1981) : dahir n° 1-80- 341 du 17 safar 1401 (25 décembre 1980) portant promulgation de la loi n° 22- 80 relative à la conservation des monuments historiques et des sites, des inscriptions, des objets d'art et d'antiquité.

<sup>38</sup> *Bulletin officiel* n° 5436 du 10 jourmada II 1427 (6 juillet 2006) : dahir n° 1-06- 102 du 18 jourmada I 1427 (15 juin 2006) portant promulgation de la loi n° 19- 05 modifiant et complétant la loi n° 22-80 relative à la conservation des monuments historiques et des sites, des inscriptions, des objets d'art et d'antiquité.

<sup>39</sup> [https://www.chambrederespresentants.ma/sites/default/files/loi/projet\\_loi\\_56.20\\_0.pdf](https://www.chambrederespresentants.ma/sites/default/files/loi/projet_loi_56.20_0.pdf) (consulté le 18/07/2023).

archéologiques et monuments historiques, l'inventaire de monnaies anciennes, le recensement de gravures rupestres, des fouilles archéologiques et la publication de revues spécialisées (Ministère de la Culture et de la Communication, 2019, pp. 20-21).

La stratégie de valorisation du patrimoine culturel au Maroc repose largement sur l'action de la Direction du Patrimoine Culturel (DPC), créée en 1987 au sein du département de la culture. Cette entité a joué un rôle clé dans la gestion, la protection, la promotion et la mise en valeur du patrimoine culturel national.

La DPC a élaboré des plans d'action pour inventorier le patrimoine culturel marocain et a réalisé de nombreuses opérations de terrain et projets grâce à des budgets alloués annuellement ainsi qu'à des partenariats locaux, nationaux et internationaux. Au cours des trois dernières décennies, la DPC a coordonné ses efforts avec ses divisions et ses structures régionales pour mener à bien des projets patrimoniaux, mettant en avant l'inventaire comme un élément essentiel.

Les initiatives de sauvegarde et de préservation du patrimoine culturel, en général, et des tapis, en particulier, ont concerné surtout l'inventaire des collections de musée lancé à différentes périodes par la Direction du Patrimoine. Les conservateurs ont revivifié les collections en créant de nouvelles fiches d'inventaires, optimisant ainsi les informations et assurant l'existence des objets dans les musées avec des données actualisées.

D'un autre côté, des efforts ont été entrepris pour la préservation et la restauration des collections de tapis, soulignant l'importance accordée à cette catégorie d'objets dont l'entretien est complexe. Ces efforts attestent de procédures de suivi et de communication entre les services responsables de la préservation du patrimoine culturel.

## Vers une reconnaissance officielle : l'inscription des tapis dans le patrimoine culturel

L'inscription des collections patrimoniales est l'un des moyens les plus importants de sauvegarde et de documentation du patrimoine culturel. Les différentes lois promulguées détaillent les procédures de classement et d'inscription des biens immobiliers et mobiliers qui revêtent un intérêt particulier pour l'art, l'histoire ou la civilisation marocaine. La période coloniale, de 1912 à 1956, a enregistré des taux importants d'inscription et de classement des objets, des monuments et des sites, avec des fluctuations légères, démontrant ainsi le rôle joué par le Protectorat dans la préservation du patrimoine marocain. En revanche, la période postcoloniale, de 1961 jusqu'à 1990, a été marquée par une stagnation et un manque de volonté politique en matière d'inscription et de classement. Depuis 1991, le champ culturel a connu une croissance exceptionnelle tant pour les inscriptions que pour le classement de sites et monuments historiques (Direction du Patrimoine Culturel, 2013, p. 12).

Cela ne peut que justifier une prise de conscience accrue de l'importance du patrimoine culturel de la part des responsables politiques et de l'État, en général.

Concernant le patrimoine mobilier, 235 objets muséologiques ont été inscrits sur la liste du patrimoine mobilier national (*Ibid.*) ce qui démontre que le gouvernement marocain s'est intéressé aussi aux musées et à leur collection. Comment se déroule donc le processus d'inscription des collections, en prenant l'exemple des collections de tapis ?

L'inscription d'un objet, en particulier, un tapis, au patrimoine culturel est une démarche importante visant à reconnaître la valeur historique, culturelle et artistique, voire technique de cet objet au sein d'une nation ou d'une région. Cette procédure, qui varie d'un pays à l'autre, repose sur des étapes clés qui visent à établir l'objet comme un élément essentiel du patrimoine culturel (Hajila, 2019, pp. 67-69).

En 2019, la Commission d'inventaire et de documentation du Ministère de la Culture et de la Communication a examiné divers contenus du patrimoine mobilier et des manuscrits provenant de différents musées et bibliothèques régionales dans le but de les inscrire sur la liste du patrimoine national. À l'issue de la réunion, la commission a lancé des procédures administratives et judiciaires pour classer 83 pièces provenant des collections du Musée National de la Parure (Oudayas) à Rabat et 10 pièces du Musée National d'Histoire et de Civilisation de Rabat. Dans la région Tanger-Tétouan-Al Hoceima, 37 objets de la collection du Musée la Kasbah des cultures méditerranéennes de Tanger et 5 objets du Musée Archéologique de Tétouan ont été classés. Par ailleurs, la région Marrakech-Safi a classé 5 œuvres du Musée Sidi Mohamed ben Abdellah d'Essaouira et 10 œuvres du Musée National de la Céramique de Safi<sup>40</sup>. Ainsi, le classement des objets prend en considération plusieurs régions du Maroc et se concentre spécifiquement sur les musées qui contiennent des objets qui nécessitent des études approfondies afin de les mettre en avant.

L'effet principal de l'inscription d'un tapis, par exemple, au patrimoine culturel est de le protéger légalement en tant que bien culturel ou historique. Cela signifie qu'il est soumis à des réglementations spéciales telles que l'interdiction de destruction ou de dénaturation de l'objet sans avis préalable, la possibilité de subventions pour la restauration et le droit de préemption de l'État en cas de cession. En résumé, l'inscription vise à assurer la préservation à long terme de ces biens pour les générations futures.

---

<sup>40</sup> <https://www.maroc.ma/fr/actualites/classement-de-pieces-de-collection-issues-de-differents-musees-sur-la-liste-du-patrimoine> (consulter le 15/12/2023).



Jusqu'à aujourd'hui, seuls 22 tapis ont été inscrits et classés sur la liste du patrimoine national<sup>41</sup>, un nombre qui demeure modeste en comparaison avec la richesse et la diversité du patrimoine marocain en termes de typologies et de créations uniques.

## Le classement des tapis marocains : un processus de protection et de valorisation patrimonial

Après avoir inscrit le tapis au registre d'inventaire, une étape autre vient ensuite qui consiste à le classer en tant que patrimoine national. Cette procédure de classement, que ce soit pour un tapis ou tout autre objet, dans le cadre de la préservation du patrimoine culturel, suit un processus officiel en plusieurs étapes. Tout d'abord, une demande de classement doit être soumise à l'autorité gouvernementale compétente, comprenant des informations détaillées sur le tapis, y compris sa provenance, sa description, son âge approximatif et des documents justificatifs si nécessaires. Ensuite, une commission d'experts en patrimoine culturel examine la demande et émet un avis sur le classement. Une décision officielle de classement est prise par décret, publié officiellement, détaillant le périmètre du classement et d'autres éléments liés à la demande. Les objets classés sont ensuite immatriculés dans un registre officiel, permettant leur documentation et leur suivi pour assurer leur préservation. Enfin, les objets classés peuvent se voir attribuer une marque spéciale qui les identifie en tant que biens du patrimoine culturel classé. Chaque pays a ses propres lois et réglementations mais le processus de base est similaire (Direction du Patrimoine Culturel, 2013, p. 12).

Le classement d'un objet mobilier, comme un tapis, entraîne plusieurs conséquences importantes. Tout d'abord, il est interdit de détruire ou de modifier cet objet. Par ailleurs, il ne peut être exporté sans autorisation spéciale du Ministère de la Culture, bien que des autorisations temporaires d'exportation puissent être accordées pour des expositions ou des études à l'étranger.

## Stratégies de valorisation des tapis dans les musées marocains

### Les expositions patrimoniales et la mise valeur des tapis marocains

Après l'indépendance, le secteur culturel a employé les expositions patrimoniales en tant que mécanismes promotionnels pour le patrimoine culturel. Pour examiner et analyser ces événements et manifestations culturelles, il est essentiel de se pencher sur les archives muséales et les correspondances entre divers acteurs et responsables administratifs de la DPC et du Service des musées avec les conservateurs des musées marocains. Ces derniers ont constamment contribué à l'organisation par des prêts d'objets à ces expositions patrimoniales.

---

<sup>41</sup> D'après notre entretien avec Mme Choumicha Kaouane, Chef du Service de la Préservation et des Acquisitions des Collections muséographiques, en 2024.

Dès 1964, plusieurs expositions d'envergure ont été organisées. Lors du voyage de S.M. le roi Hassan II en Allemagne, une exposition intitulée « *Deux mille ans d'art au Maroc* » a été mise en place. Trois années après, en 1967, une autre exposition internationale de l'art marocain a été organisée à Montréal<sup>42</sup>.

Par la suite, à Washington, D.C., une exposition s'est tenue du 15 janvier au 20 février 1981<sup>43</sup> où tous les musées marocains étaient invités à y participer en présentant leurs collections. Le musée Dar Si Said, en particulier, a prêté une collection de 8 tapis anciens provenant de Tazenakht, du Haut Atlas, de Chichaoua et d'OuledBousebaa. Ces tapis étaient assurés pour une valeur comprise entre 10 000 et 11 000 DH <sup>44</sup>. L'exposition, axée sur les textiles et les tapis, a été un succès selon le conservateur du musée Dar Si Said. Plusieurs journaux ont abordé l'exposition et des articles ont été écrits. La même exposition a été organisée à Los Angeles et à Madison, Wisconsin.

L'organisation de ces manifestations ne peut que démontrer un regain d'intérêt pour le patrimoine et la culture, en général, en vue d'attirer plus de touristes et commercialiser ainsi les produits artisanaux. La valorisation du patrimoine des tapis marocains est progressivement assurée par ces événements où des collections anciennes de tapis ont été choisies pour être exposés (voir figure 1). Cette approche permet de sensibiliser un public plus large à la richesse de l'art textile marocain, favorisant ainsi une meilleure appréciation et demande pour ces produits artisanaux.



Figure 1 : Exemples de tapis marocains à l'exposition de Washington (1981)<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Dossiers d'expositions patrimoniales, 1960-170, Archives du musée DSS, sans cote.

<sup>43</sup> Lettre (n° 3804) adressée au conservateur du musée Dar Si Said par le Ministre d'État Chargée des Affaires Culturelles, 27 octobre 1980, Archives du musée DSS, Marrakech, sans cote.

<sup>44</sup> Bulletin de passage (n° 48), 1 novembre 1980, Archives du musée DSS, Marrakech, sans cote.

<sup>45</sup> Journal *Molhaq al-mitak al-watani*, 12-12 avril 1981, Archives du musée DSS, sans cote.

En 1987, lors d'un événement culturel du 3 au 10 octobre, une exposition intitulée « Les tapis et les broderies marocaines » mettant en avant les collections de tapis marocains a été organisée à Düsseldorf, en Allemagne<sup>46</sup>. Pour cette occasion, tous les musées ont y participé avec des collections muséales, envoyés par la suite au service des musées à Rabat, afin de préparer leur transport. Quatre tapis, en particulier, ont été sélectionnés pour être présentés à cet événement par le musée Dar Si Said, comme en témoigne le bulletin de prise en charge joint.

Par la suite, de 1990 à 2006, la Direction du patrimoine marocain a prévu l'organisation de plusieurs expositions patrimoniales, tant nationales qu'internationales mettant particulièrement en valeur les riches collections de tapis et tissages comme illustré dans le tableau ci-dessous (voir tableau 1)<sup>47</sup>.

**Tableau 1 : Liste des expositions patrimoniales organisées entre 1990 et 2005<sup>48</sup>**

---

<sup>46</sup> Lettre (n° 4878) adressée au conservateur du musée DSS, 16 septembre 1987, Archives du musée DSS, Marrakech. N° 4878.

<sup>47</sup> Correspondances entre le Service des Musées et le conservateur du musée Dar Si Said, Archives du musée DSS, Marrakech. N° 907/37/79/14/111-8-23/388 et d'autres document sans référence consulté sur place.

<sup>48</sup> Dossiers d'expositions patrimoniales et bulletins de prise en charge (n° 40/44) entre le service des musées et le conservateur du musée Dar Si Said, Archives du musée DSS, Marrakech et d'autres listes et Bulletins de prise en charge.

Date d'exposition	Lieu d'exposition	Événement	Organisateur	Nombre de tapis (cas du musée Dar Si Said)
Du 3 au 6 octobre 1990	Espagne	7 <sup>ème</sup> Rencontre Arabe Espagne	Ministère de la culture - Direction du Patrimoine	-
Du 1 octobre 1995 au 21 janvier 1996	Angleterre	Exposition « Arts africains »	Académie royale de London	-
1991	Rome	Exposition des bronzes antique	Ministère de la culture - Direction du Patrimoine	-
1996	Argentine	Exposition	Ministère de la culture	7 tapis du haut atlas
Du 30 octobre 1998 au 31 mai 1999	Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren, Belgique)	Exposition « Splendeurs du Maroc »	Ministère de la culture - Direction du Patrimoine	-
1996	Irlande	Exposition	Ministère de la culture - Direction du Patrimoine	-
1996	Suisse	Exposition des tapis et céramiques berbères du Maroc à Zurich	Musée Bellerive	-
1999	Paris	Manifestation « Maroc terre des rencontres », Exposition « Tapis et tissage du Maroc »	Organisé par le musée des Arts d'Afriques et d'Océanie	28 tapis
2002	Musée Dar Jamaï	Exposition « Tapis et tissage », Grandes expositions patrimoniales	Ministère de la culture - Direction du Patrimoine	26 tapis
2004-2005	Pays Bas, Amsterdam	Exposition sur le patrimoine culturel marocain	Ministère de la culture - Direction du Patrimoine	-

Ainsi, ces manifestations ont exposé la richesse culturelle du pays et ont démontré une volonté d'ouverture sur d'autres pays et trouver de nouvelles relations politiques (voir illustrations d'expositions figure 2). Les collections de tapis occupaient une place importante dans presque toutes les expositions patrimoniales, ce qui souligne son importance en tant

que pilier de l'identité marocaine et indique la suite du processus de patrimonialisation amorcée durant le Protectorat français.



**Figure 2 : Photographies d'expositions patrimoniales nationales et internationales (Direction du Patrimoine Culturel, 2013, p 21)**

Aussi, l'exposition organisée en 1996 au musée Bellerive à Zurich est intéressante puisqu'elle présentait une collection riche et diversifiée des tapis marocains. L'ambassadeur du Royaume du Maroc, Tahar Nejjar, a évoqué lors de cette exposition l'importance des tapis marocains en raison de leur grande diversité, reflétant ainsi la variété des régions du pays, les conditions naturelles et les us et coutumes des habitants ainsi que le lien des Marocains avec leur environnement (Nejjar, 1996, p. 5).

La collection du musée Bellerive inclut au total 12 tapis et couvertures amazighes qui ont été acquis entre 1938 et 1948 auprès du magasin de meubles zurichois « Wohnbedarf ». À l'époque, Johannes Itten occupait le poste de Directeur de l'école des arts appliqués et du musée. Auparavant, il avait été le Directeur de la nouvelle école des arts de la surface textile à Krefeld. Itten incarnait une politique de collection axée non seulement autour du département graphique mais également sur l'art populaire provenant d'autres continents (Barten, 1996, pp. 6-7). Ainsi, cette exposition exposait une grande collection de musée Bellerive et d'autres collections privées de tapis marocains. En effet, plusieurs œuvres d'art marocaines, dont des tapis anciens, se retrouvent dans des musées européens tels que le

musée du Quai Branly en France ainsi que d'autres collections muséales. Cela soulève la question des méthodes par lesquelles elles ont été acquises par ces musées.

Deux autres expositions où les tapis bien représentés méritent d'être signalés. La première exposition, organisée en 1999 par le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, a rassemblé 28 tapis provenant du musée Dar Si Said, comme illustré dans la figure 2. La seconde exposition, de portée nationale, a eu lieu en 2002 au musée Dar Jamaï<sup>49</sup> et était également consacrée aux tapis et tissages marocains.

## Mesures de promotion des collections muséales de textiles et de tapis à la Fondation Nationale des Musées (FNM)

Avec la création de la FNM en 2011, pour la gestion des musées marocain, une nouvelle politique de promotion et de valorisation du patrimoine culturel a commencé. Cette fondation s'est engagée dans des collaborations et des partenariats au niveau national et international. Plusieurs expositions ont été organisées dans l'optique de promouvoir et valoriser les collections et héritages culturels du pays. Par la mise en place de nouvelles expositions permanentes et temporaires avec une scénographie innovante la FNM aspire, semble-t-il, à la sensibilisation du public à l'importance du patrimoine culturel et à sa préservation, tout en favorisant un accès plus large à la culture artistique et historique du Maroc (voir figure 3).

Pour la promotion et la préservation des tapis marocains, le Musée Dar Si Said à Marrakech, qui était un musée ethnographique régional, a été transformé en musée spécialisé en tapis et tissages, renommé « Musée National du Tissage et du Tapis - Dar Si Said ». Cette transformation marque une étape importante dans la valorisation de ce patrimoine matériel et immatériel et appuie cette industrie culturelle, elle consolide son statut et rayonnement sur le plan international. Inauguré en juin 2018, le musée est également censé être un centre d'étude, de recherche et d'analyse au niveau national.

---

<sup>49</sup> Cette exposition s'inscrivait dans le cadre d'une série d'expositions patrimoniales initiées en 2002 : une exposition sur les tapis à Meknès, sur le bois à Marrakech, sur la poterie à Fès, sur les bijoux à Rabat et sur la broderie à Tétouan.





**Figure 3 : Exemple d'exposition de tapis au Musée National du Tissage et du Tapis (Photographie prise par l'auteur, 2024)**

La Fondation organise les Nuits des Musées et des Espaces Culturels<sup>50</sup>, où 40 musées et galeries du Royaume ont ouvert leurs portes gratuitement lors d'une nocturne. Cet événement a permis aux visiteurs de découvrir ou redécouvrir les trésors culturels des musées marocains. Enfin, la collaboration avec le Groupe ONCF pour l'offre Train'Art a facilité l'accès aux musées en offrant une remise de 30% aux voyageurs présentant leur billet de train. Cette initiative a encouragé les déplacements vers les musées à travers le pays.

En effet, la création de cette nouvelle fondation pour la promotion du patrimoine muséal représente une étape notable dans la valorisation des collections muséales et des industries culturelles, telles que les de tapis marocains. Cependant, malgré les efforts entrepris, les activités et politiques de valorisation des tapis marocains n'ont pas encore atteint le niveau espéré. Le tapis marocain, en tant qu'expression artistique et culturelle, mérite davantage de reconnaissance, tout comme les femmes rurales amazighes qui sont au cœur de cette tradition artisanale et dont le travail reste encore trop souvent invisibilisé. Une attention particulière devrait être portée à leur contribution essentielle pour honorer pleinement ce patrimoine.

## Conclusion

En conclusion, la promotion des tapis au Maroc après le Protectorat français (1912-1956) a progressivement gagné en importance auprès des autorités gouvernementales,

<sup>50</sup> Pour la troisième année consécutive, la Fondation Nationale des Musées, la Fondation Jardin Majorelle et le Ministère de la Jeunesse, de la Culture et de la Communication organisent conjointement la Nuit des Musées et des Espaces Culturels (NMEC), le vendredi 21 juin 2024. Communiqué de presse : <https://mjcc.gov.ma/wp-content/uploads/2024/06/Communique-fr.pdf> (consulté le 13/09/2024).

notamment grâce aux avancées du ministère des Affaires Culturelles. Des initiatives notables ont été mises en œuvre pour valoriser les tapis marocains, notamment à travers des expositions patrimoniales tant au niveau national qu'international. Toutefois, le cadre législatif a longtemps été influencé par les lois établies durant la période coloniale.

Avec la création de la Fondation nationale des Musées en 2011, une nouvelle stratégie semble émerger, caractérisée par la rénovation des musées, la promulgation de nouvelles lois et la restauration du patrimoine muséal marocain. L'inauguration du Musée National du Tissage et du Tapis représente un projet clé pour la promotion et la préservation des tapis marocains, offrant également une plateforme d'échange et d'inclusion pour la communauté locale, les artisans et les associations du secteur.

Cependant, malgré les avancées réalisées, des défis demeurent, notamment concernant la corporation des tisseurs et tisseuses, qui souffrent d'une marchandisation de leurs produits et d'un manque de contrôle sur les intermédiaires. De plus, les femmes dans cette industrie artisanale méritent une plus grande visibilité et une meilleure valorisation leur travail.

Pour assurer une promotion durable des tapis marocains, plusieurs recommandations peuvent être avancées. Il est essentiel de renforcer les collaborations entre les institutions muséales, les artisans et les autorités locales. Des programmes de formation et d'accompagnement pour les artisans doivent être mis en place afin de préserver les techniques de tissage traditionnelles et d'encourager l'innovation. Parallèlement, des initiatives de sensibilisation, telles que des expositions itinérantes et des ateliers éducatifs, pourraient être organisées pour élargir la portée de cette promotion culturelle.

## **Bibliographie**

Barten, S. (1996). *Tapis et céramiques berbères du Maroc : Catalogue d'exposition*, Museum Bellerive, Zurich.

Cherradi, H. (2007). Dimensions implicites du musée au Maroc. Dans S. Wagenhofer (Éds.), *Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique historique avant et après l'indépendance* (pp. 1–19). H. Popp & M. Ait Hamza.

Direction du Patrimoine Culturel. (2013). *Orientations stratégiques pour la gestion et le développement du patrimoine culturel marocain*.

Jazouli, A. (1999–2000). *Étude sur la loi 22-80*. Document intégré au Cours de Rabat, organisé sous l'égide de l'ICCROM.

Kafas, S. (2003). De l'origine de l'idée de musée au Maroc. *Patrimoine culturel marocain* (pp. 39–55). Université Senghor d'Alexandrie, Maisonneuve et Larose.

Ministère de la Culture et de la Communication. (2019). *Exposition patrimoniale : inventaire du patrimoine culturel marocain, plus de 100 ans d'histoire : Catalogue d'exposition*, Rabat.



- Nejjar, T. (1996). Salut de l'ambassadeur du royaume du Maroc. Dans *Tapis et céramiques berbères du Maroc : Catalogue d'exposition, Museum Bellerive, Zurich* (pp. 4–5).
- Rabia, H. (2019). *Droit du patrimoine culturel marocain : Recueil des textes législatifs depuis 1912, vol. 2.*
- Wagenhofer, S. (2012). Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique historique avant et après l'indépendance. Dans H. Popp & M. Ait Hamza (Éds.), *L'Héritage colonial au Maroc* (pp. 1–19).

# **L'INTENTION D'ENTREPRENDRE DANS LE SECTEUR CULTUREL ET CREATIF AU MAROC : Cas des étudiants du centre d'excellence en ingénierie culturelle de l'Université Hassan II**

**Mounia DIAMANE**

**Maître de conférences**

**FLSHM – Université Hassan II de Casablanca**

[m.diamane@gmail.com](mailto:m.diamane@gmail.com)

## **Résumé**

L'objectif de cet article est d'étudier l'intention d'entreprendre dans le secteur culturel et créatif, en se focalisant sur les étudiants du Centre d'Excellence en Ingénierie Culturel de l'Université Hassan II au Maroc, créé en 2023, dans le cadre du PACTE ESRI<sup>51</sup> 2030. En effet, ces étudiants sont spécifiquement formés pour répondre aux défis contemporains du management culturel et de l'entrepreneuriat. Ils se trouvent à une étape transitoire de leur parcours académique, et représentent ainsi un vivier potentiel de futurs entrepreneurs dans le secteur culturel et créatif.

Pour analyser les données recueillies, nous avons mobilisé la méthode des équations structurelles. Le logiciel « SmartPLS 4 » a été utilisé pour tester les hypothèses de recherche, évaluer le modèle de mesure et valider le modèle structurel.

Les résultats montrent que l'attrait pour l'entrepreneuriat culturel et créatif n'influence pas directement l'intention des étudiants à entreprendre, contrairement à la capacité entrepreneuriale perçue et aux normes sociales. En effet, bien que l'idée d'entreprendre soit jugée attrayante par les étudiants, cet attrait seul ne suffit pas à créer une véritable intention d'entreprendre. Celle-ci nécessite une perception positive des capacités personnelles et des normes sociales.

Les résultats de cette recherche soulignent donc l'importance de renforcer le développement des compétences techniques et transversales associées à l'initiative entrepreneuriale, ainsi que la nécessité d'instaurer un environnement social propice à l'entrepreneuriat culturel et créatif, en initiant cette dynamique dans le milieu universitaire.

**Mots-clés :** Intention entrepreneuriale, Secteur culturel et créatif, Modélisation par équations structurelles, SmartPLS 4, Compétences entrepreneuriales

---

<sup>51</sup> *Plan d'Accélération et de Transformation de l'Écosystème de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche Scientifique et de l'Innovation*

## Introduction

Le nouveau modèle de développement reconnaît la culture comme un levier essentiel de progrès économique, de cohésion sociale et de rayonnement géopolitique et culturel. Il souligne l'importance de favoriser le développement de l'entrepreneuriat et de l'innovation dans le secteur culturel, en misant sur la professionnalisation des métiers, la facilitation de l'accès aux financements publics et internationaux, ainsi que sur le renforcement de l'accompagnement des porteurs de projets<sup>52</sup>.

La création de la Fédération des Industries Culturelles et Créatives (FICC) par la Confédération Générale des Entreprises du Maroc (CGEM) en 2017 s'inscrit dans cette dynamique, visant à renforcer les efforts déployés par les acteurs du secteur. Cette initiative a pour but de structurer le secteur des ICC et d'en accroître la visibilité dans les espaces de décision et de débat. De plus, le développement de l'entrepreneuriat culturel a été identifié comme l'une des cinq priorités majeures dans la stratégie nationale des ICC, présentée par le ministre de la Culture au début de l'année 2021<sup>53</sup> (Ksikes et al., 2021).

Dans une revue de littérature portant sur 131 articles scientifiques indexés dans SCOPUS et parus entre 1982 et 2019 sur le thème de l'entrepreneuriat culturel et créatif, Dobрева et Ivanov (2020) ont identifié huit domaines de recherche et de réflexion: les caractéristiques et les motivations des entrepreneurs culturels, les modèles économiques adoptés par ces entrepreneurs, le développement de l'audience, l'utilisation des technologies de l'information et de la communication, le développement économique des villes et des régions, les politiques publiques, le rôle des incubateurs et des clusters ainsi que l'impact de la formation pour soutenir et favoriser l'entrepreneuriat culturel.

Les conclusions de l'étude révèlent que les deux tiers des articles scientifiques analysés reposent sur des recherches empiriques, principalement menées au Royaume-Uni (19,08%), l'Allemagne (8,40%), la Suède (6,87%), les États-Unis (6,11%) et les Pays-Bas (6,11%)..., mais également dans des pays en développement tels que l'Ouganda, le Ghana et la Zambie (un article pour chaque pays). Au Maroc, l'entrepreneuriat culturel demeure un domaine peu exploré par la recherche, qu'elle soit de nature fondamentale ou appliquée (Ksikes et al., 2021 ;Minialai, 2015).

L'objectif de cette recherche est donc de contribuer à la littérature nationale sur l'entrepreneuriat culturel, en se concentrant sur l'une des premières phases du processus entrepreneurial : « l'intention entrepreneuriale ». Notre échantillon est constitué d'un groupe spécifique au sein de l'Université Hassan II, celui des étudiants du Centre d'Excellence en Ingénierie Culturel, créé en 2023 dans le cadre du Plan d'Accélération et de

---

<sup>52</sup> Rapport Général du Nouveau Modèle de Développement. Avril 2021

<sup>53</sup> Perspectives 2021 du Ministère de la Culture, Jeunesse & Sports :  
[www.youtube.com/watch?v=agl3pGqouXw&t=465s](https://www.youtube.com/watch?v=agl3pGqouXw&t=465s)

Transformation de l'Écosystème de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche Scientifique et de l'Innovation (PACTE ESRI 2030).

Ce choix méthodologique répond à la volonté d'explorer l'intention entrepreneuriale au sein d'une population spécifiquement formée pour répondre aux défis contemporains de la gestion culturelle et de l'entrepreneuriat. Ces étudiants se trouvent à une étape transitoire de leur parcours académique, et représentent ainsi un vivier potentiel de futurs entrepreneurs dans le secteur culturel et créatif.

Cet article vise donc à explorer les croyances (Boissin et al., 2009) susceptibles de stimuler l'intention des étudiants à entreprendre dans le secteur culturel et créatif. L'objectif n'est pas, bien entendu, de « transformer » tous les étudiants en entrepreneurs, mais de leur permettre de considérer l'entrepreneuriat comme une éventuelle option de carrière.

Sur le plan théorique, cette recherche repose sur un modèle psychosocial de l'intention, tel que proposé par Ajzen (1991) dans la théorie du comportement planifié. Bien que principalement utilisée dans le domaine de la psychologie sociale, cette théorie est également pertinente pour étudier les comportements intentionnels comme la création d'entreprise (Boissin et al., 2009). Elle identifie trois types de croyances influençant l'intention et le comportement des individus : les croyances attitudinales, normatives et de contrôle (Ajzen, 1991).

## **1. Cadre théorique et hypothèses de recherche**

L'intention entrepreneuriale représente un concept clé dans l'étude des comportements entrepreneuriaux. Les recherches sur le concept d'intention prennent leurs racines dans la psychologie sociale, notamment avec les travaux de Fishbein et Ajzen (1975) et Triandis (1980). D'un point de vue épistémologique, l'intention provient du verbe latin « intendere », qui signifie « tendre vers ». Selon Triandis (1980), l'intention peut être vue comme une instruction interne que l'individu se donne pour agir d'une certaine manière, souvent accompagnée de pensées comme « je dois faire... » ou « je vais faire... ». Eagly et Chaiken (1993) ajoutent que l'intention est une motivation dirigée vers un effort conscient pour accomplir un comportement spécifique. Ajzen (1991), quant à lui, propose une conception similaire, décrivant l'intention comme la force de la volonté d'un individu à entreprendre un effort en vue d'un comportement particulier, formant ainsi un lien entre l'attitude et le comportement.

Dans le cadre de l'entrepreneuriat, Krueger et Carsrud (1993) décrivent l'intention entrepreneuriale comme une structure cognitive englobant les objectifs et les moyens pour les atteindre. Bird (1988) la définit comme un processus mental motivé par les besoins et les valeurs de l'individu, orienté vers la création d'une nouvelle organisation. Bruyat (1993)

distingue clairement l'intention de l'acte de création d'entreprise, en soulignant la nécessité de prendre en compte les facteurs psychologiques et contextuels influençant cette intention.

Le concept d'intention a été défini de diverses manières dans la littérature, reflétant ainsi sa complexité et l'absence de consensus sur une définition unique. Certains chercheurs le considèrent comme un état mental, d'autres comme une forme de volonté personnelle, tandis que d'autres encore le décrivent comme une structure cognitive. Nous adoptons la définition d'Ajzen (1991), qui conçoit l'intention comme un indicateur de l'intensité de l'effort qu'un individu est prêt à fournir pour adopter un comportement spécifique. L'intention dirige ainsi les actions et décisions de l'individu.

Dans cette recherche, cette intention se rapporte spécifiquement à la création d'entreprise dans le secteur culturel et créatif. Elle représente la volonté délibérée d'une personne d'entreprendre une activité nouvelle, notamment la création d'une entreprise (Bird, 1988). Cette notion est cruciale, car elle précède les actions concrètes de création d'entreprise et permet ainsi d'anticiper le passage à l'acte entrepreneurial. De plus, l'intention est largement considérée comme le meilleur prédicteur du comportement entrepreneurial, puisqu'elle traduit un état cognitif de préparation à agir (Ajzen, 1991 ; Krueger & Carsrud, 1993).

Les recherches en psychologie sociale, notamment les travaux d'Ajzen (1991), ont démontré que l'intention découle d'un ensemble de facteurs cognitifs et sociaux qui influencent la décision d'agir. Appliquée à l'entrepreneuriat, cette théorie explique que l'individu évalue non seulement les avantages attendus de la création d'une entreprise, mais aussi la capacité perçue de réussir et l'influence de l'environnement social sur sa décision.

Plusieurs études ont été consacrées à la modélisation de l'intention en tant qu'outil prédictif du comportement individuel. Les travaux en psychologie sociale, notamment ceux d'Ajzen (1991) et de Bandura (1977), constituent des fondements essentiels. Par la suite, d'autres chercheurs (Arlotto, Boissin, & Maurin, 2007; Audet, 2003; Boissin et al., 2009, 2017; Diamane & Koubaa, 2015; Emin, 2003; Koubaa & Sahib Eddine, 2012; Linan, 2004; Stabingis & Raupelienė, 2023; Tounès, 2003), ont adapté et approfondi ces modèles pour examiner l'intention entrepreneuriale comme un indicateur clé du comportement de création d'entreprise, en mettant particulièrement l'accent sur une population étudiantes.

Deux principaux modèles sont généralement mobilisés pour étudier l'intention entrepreneuriale : la **théorie du comportement planifié** (Ajzen, 1991) et le **modèle de l'événement entrepreneurial** proposé par Shapero et Sokol (1982). La **théorie du comportement planifié** d'Ajzen (1991) soutient que l'intention d'adopter un comportement donné, tel que créer une entreprise, dépend de trois déterminants : (1) les attitudes à l'égard du comportement (évaluation des conséquences positives ou négatives), (2) les

normes subjectives (perception de l'approbation ou désapprobation sociale), et (3) le contrôle comportemental perçu (perception de la capacité à réaliser le comportement). En complément, le **modèle de l'événement entrepreneurial** de Shapero et Sokol (1982) met en lumière deux variables centrales dans la décision de créer une entreprise : la **désirabilité perçue** (le degré d'attractivité que revêt l'acte d'entreprendre pour l'individu) et la **faisabilité perçue** (la perception de la capacité à surmonter les obstacles et à mobiliser les ressources nécessaires).

Des nombreux chercheurs (Davidsson, 1995 ; Kolvereid, 1996 ; Koubaa& Sahib Eddine, 2012 ; Emin, 2003 ; Tounès, 2003) ont révélé une interconnexion entre ces deux modèles. Plus spécifiquement, la notion de faisabilité dans le modèle de l'événement entrepreneurial est étroitement liée au concept de contrôle comportemental perçu de la théorie du comportement planifié. De même, le concept de désirabilité de Shapero et Sokol (1982) est alignée avec les notions d'attitude et de normes sociales identifiées par Ajzen (1991).

Afin de mieux cerner les mécanismes sous-jacents à la formation de l'intention entrepreneuriale, nous avons formulés quatre hypothèses de recherche en se basant sur le modèle de la théorie du comportement planifié (Ajzen, 1987, 1991). Ces hypothèses visent à explorer trois principaux facteurs susceptibles d'influencer cette intention : l'attrait pour la création d'entreprise, la capacité entrepreneuriale perçue, et les normes sociales perçues.

### **1.1. L'attrait perçu pour la création d'entreprise**

L'attitude ou l'attrait (Boissin et al.,2009) indiquent le niveau d'évaluation, positive ou négative, qu'un individu attribue au comportement qu'il souhaite adopter. Ces évaluations sont étroitement liées aux résultats anticipés de ce comportement (Ajzen, 1991).

Dans le contexte de notre recherche, l'attrait perçu peut être compris comme la position qu'adoptent les étudiants face à l'acte de créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif. Cela représente une évaluation globale et relativement stable de l'entrepreneuriat, et permet de cerner leur propension à agir de manière positive ou négative envers la création d'entreprise dans le secteur culturel. Il est à noter que le concept d'attitude introduit par Ajzen (1991) dans le cadre de la théorie du comportement planifié, est souvent associé à la notion de désirabilité, comme l'ont formulé Shapero et Sokol (1982) dans leur modèle de l'événement entrepreneurial (Davidsson, 1995 ; Krueger et al., 2000). Ainsi, nous explorons le rôle de l'attrait envers la création d'entreprise dans la formation de l'intention entrepreneuriale des étudiants dans le secteur culturel et créatif et nous proposons :

***Hypothèse 1 : Un attrait fort envers la création d'entreprise influence positivement l'intention des étudiants à entreprendre dans le secteur culturel et créatif.***

### **1.2. La capacité entrepreneuriale perçue**

Le contrôle perçu ou capacité perçue (Boissin et al., 2009) fait référence à la perception de la faisabilité d'un comportement. Elle évalue la confiance d'une personne en ses capacités, ainsi que la disponibilité des ressources et compétences nécessaires. En d'autres termes, elle se rapporte à la facilité ou à la difficulté perçue d'accomplir un comportement. Généralement, les individus s'engagent dans des comportements qu'ils pensent pouvoir maîtriser (Bourguiba, 2007). Le contrôle comportemental perçu est aussi lié au concept d'auto-efficacité de Bandura (1977). Dans le cadre entrepreneurial, il reflète la capacité perçue à réussir un projet. Autrement dit, à la perception qu'a l'individu de sa propre aptitude à entreprendre. Cela inclut la confiance en ses compétences, son expérience antérieure et sa capacité à mobiliser des ressources (Bandura, 1977).

La capacité entrepreneuriale perçue est donc un facteur important dans la formation de l'intention entrepreneuriale. Une personne qui croit en ses capacités à identifier des opportunités, à gérer les risques et à développer une entreprise sera plus susceptible de manifester une intention forte de créer une entreprise (Boyd & Vozikis, 1994). Ainsi, nous explorons le rôle de la capacité perçue dans la formation de l'intention (Hypothèse 2) et de l'attrait perçu pour la création d'entreprise (Hypothèse 3). Et nous proposons :

***Hypothèse 2 : Une perception d'une forte capacité entrepreneuriale influence positivement l'intention des étudiants à entreprendre dans le secteur culturel et créatif.***

***Hypothèse 3 : Une perception d'une forte capacité entrepreneuriale influence positivement l'attrait perçu des étudiants pour la création d'entreprise dans le secteur culturel et créatif.***

### **1.3. Les Normes Sociales Perçues**

Les normes sociales englobent l'ensemble des croyances d'un individu concernant l'opinion des personnes significatives pour lui en relation avec ses intentions (Ajzen, 1991). Ces normes reflètent la manière dont une personne perçoit le soutien ou le désaccord de son groupe de référence vis-à-vis d'un comportement particulier. En d'autres termes, selon la théorie du comportement planifié, un individu décidera d'adopter ou non un comportement en fonction de sa perception de la compatibilité de ce comportement avec les valeurs et les principes moraux de son groupe de référence (parents, amis, professeurs, collègues...).

Les normes sociales se fondent sur les croyances normatives et la motivation à agir conformément aux opinions des autres. Elles découlent des différentes pressions sociales exercées par le groupe de référence ainsi que sur la volonté de l'individu à répondre ou non à la pression de son groupe de référence. Ainsi, nous explorons le rôle des normes sociales perçues dans la formation de l'intention entrepreneuriale des étudiants dans le secteur culturel et créatif et nous proposons :

**Hypothèse 4 :** *Des normes sociales favorables à l'entrepreneuriat influence positivement l'intention des étudiants à entreprendre dans le secteur culturel et créatif.*

## **2. Méthodologie**

### **2.1. Echantillon et méthode d'analyse**

Cette recherche porte sur l'intention d'entreprendre dans le secteur culturel et créatif au Maroc. Notre échantillon est constitué d'un groupe spécifique au sein de l'Université Hassan II, celui des étudiants du Centre d'Excellence en ingénierie culturelle, créée en 2023 dans le cadre du Plan d'Accélération et de Transformation de l'Écosystème de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche Scientifique et de l'Innovation (PACTE ESRI 2030).

Ce choix méthodologique répond à la volonté d'explorer l'intention entrepreneuriale au sein d'une population spécifiquement formées pour répondre aux défis contemporains de la gestion culturelle et de l'entrepreneuriat. Ces étudiants se trouvent à une étape transitoire de leur parcours académique, et représentent ainsi un potentiel de futurs entrepreneurs dans le secteur culturel et créatif.

À la date de cette recherche, réalisée entre Avril et Septembre 2024, le Centre d'Excellence en Ingénierie Culturelle comptait 46 étudiants. Un questionnaire a été envoyé par mail à l'ensemble des étudiants de ce centre et 42 d'entre eux ont répondu, ce qui représente un taux de réponse de 91,30 %. Quelques caractéristiques de l'échantillon ont été identifiées :

- 74% des répondants sont de sexe féminin et 26% sont de sexe masculin ;
- Concernant la répartition des tranches d'âge : 26,3% se situent dans la tranche d'âge [20 ans -25 ans], 50% dans la tranche [26 ans-35 ans] et 23,7% ont plus de 36 ans ;
- Quant au niveau d'études antérieur : [21.1%] des étudiants sont issus de formation de type Bac+2, [55.3%] ont un Bac+3 et [23.7%] ont au minimum un niveau de Bac+4 et plus (dont un étudiant en cycle doctoral) ;
- Concernant le domaine d'études antérieur : plus de la moitié [51.34%] ont suivi une formation en littérature, arts ou médias, [18.91%] avaient une formation en économie et gestion, [16.21%] en sciences exactes et naturelles (informatique, chimie et biologie) et [13.54%] ont suivi une formation en autres sciences (psychologie, droit, histoire et logistique).

Pour analyser les données recueillies, nous avons mobilisé la méthode des équations structurelles qui nous a permis de tester et d'estimer les relations causales entre les variables dépendantes (expliquées) et les variables indépendantes (explicatives) de manière simultanée. Nous avons utilisé le logiciel « SmartPLS 4 » pour tester les hypothèses de recherche, évaluer le modèle de mesure, et valider le modèle structurel.



## 2.2. Opérationnalisation des variables

L'opérationnalisation des variables latentes de notre modèle s'appuie sur les travaux portant sur l'intention entrepreneuriale. Des échelles de Likert à 5 points ont été utilisées, comme détaillé ci-dessous :

### - Intention

Nous avons étudié l'intention entrepreneuriale des étudiants dans le secteur culturel et créatif en tenant compte de leurs choix de carrière potentiels, notamment entre le salariat et l'entrepreneuriat. Conformément aux mesures établies par Kolvereid (1996), les étudiants ont été invités à indiquer leur degré d'accord ou de désaccord avec les affirmations ci-dessous (Tableau 1). Une échelle de Likert à 5 points, allant de « Pas du tout probable » à « Tout à fait probable », a été utilisée pour évaluer leurs intentions.

**Tableau 1 : Items du questionnaire pour opérationnaliser la variable « intention »**

<b>INT 1</b>	À l'issue de vos études, quelle est la probabilité que vous lanciez une entreprise dans le secteur culturel et créatif ?
<b>INT 2</b>	À l'issue de vos études, quelle est la probabilité que vous choisissiez une carrière en tant que salarié dans une organisation existante ?
<b>INT 3</b>	À l'issue de vos études, si vous aviez le choix entre créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif ou être salarié, quelle option privilégieriez-vous ?

*Source : Kolvereid (1996) cité par (Boissin et al., 2009)*

### - Attrait perçu

L'attrait perçu est compris comme la position adoptée par les étudiants à l'égard de l'acte de créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif. Pour opérationnaliser ce construit, nous partons de la littérature existante (Boissin et al., 2009 ; Bertholom, 2012) et nous retenons 13 items (Tableau 2).

Les étudiants ont été invités à exprimer leur degré d'accord ou de désaccord avec les affirmations ci-dessous (Tableau 2) en utilisant une échelle de Likert à cinq points, allant de « Pas du tout d'accord » à « Tout à fait d'accord »

**Tableau 2 : Items du questionnaire pour opérationnaliser la variable « attrait perçu »**

<b>ATT 1</b>	Je prendrai des responsabilités nouvelles
<b>ATT 2</b>	Je gagnerai plus d'argent
<b>ATT 3</b>	J'évoluerai professionnellement
<b>ATT 4</b>	Je serai autonome (être mon propre chef)
<b>ATT 5</b>	J'aspire à plus de liberté et de reconnaissance sociale
<b>ATT 6</b>	J'aurai une satisfaction personnelle
<b>ATT 7</b>	Je construirai un patrimoine pour ma famille
<b>ATT 8</b>	Je gagnerai beaucoup d'argent

<b>ATT 9</b>	J'aurai une rémunération en fonction de mon engagement
<b>ATT 10</b>	J'aurai plus de flexibilité pour gérer mes horaires
<b>ATT 11</b>	J'aurai du temps libre pour mes loisirs, ma famille, mes amis...
<b>ATT12</b>	Je n'aurai pas à trop travailler
<b>ATT13</b>	J'aurai un travail qui demande peu de responsabilité

*Source : adapté de Bertholom (2012) et de Boissin et al. (2009)*

#### - Capacité perçue

La capacité entrepreneuriale perçue fait référence à la perception qu'ont les étudiants de la faisabilité de la création d'une entreprise dans le secteur culturel et créatif. Ce concept évalue leur confiance en leurs propres compétences, ainsi que la disponibilité des ressources et des savoir-faire nécessaires pour entreprendre. En d'autres termes, il s'agit de la facilité ou de la difficulté qu'ils perçoivent à réaliser un projet entrepreneurial dans ce domaine.

Pour opérationnaliser ce construit, nous utilisons la mesure de Boissin et al. (2009) et nous retenons 11 items (Tableau 3). Les étudiants ont été invités à exprimer leur degré d'accord ou de désaccord avec les affirmations ci-dessous (Tableau 3) en utilisant une échelle de Likert à cinq points, allant de « Pas du tout d'accord » à « Tout à fait d'accord ».

**Tableau 3 : Items du questionnaire pour opérationnaliser la variable « attrait perçu »**

<b>CAP 1</b>	Identifier les informations pertinentes sur les marchés et les clients dans le secteur culturel.
<b>CAP 2</b>	Identifier les informations pertinentes sur les concurrents dans le domaine créatif.
<b>CAP 3</b>	Estimer les risques spécifiques liés à un projet culturel.
<b>CAP 4</b>	Évaluer les besoins financiers nécessaires pour lancer un projet dans le secteur culturel.
<b>CAP 5</b>	Obtenir des fonds de proximité (amis, famille, collègues artistes...).
<b>CAP 6</b>	Attirer des investisseurs ou des mécènes pour soutenir un projet culturel.
<b>CAP 7</b>	Accéder à un financement bancaire adapté aux projets culturels.
<b>CAP 8</b>	Effectuer les formalités administratives nécessaires à la création d'une entreprise culturelle.
<b>CAP 9</b>	Trouver des personnes et des organismes compétents pour vous aider et vous conseiller dans le domaine culturel (domaines artistique, juridique, commercial...).
<b>CAP 10</b>	Vous consacrer corps et âme à un projet culturel qui vous passionne.
<b>CAP 11</b>	Identifier une idée innovante de produit ou de service culturel.

*Source : Boissin et al. (2009)*

#### - Normes sociales

L'analyse de cette variable a pour rôle de comprendre dans quelle mesure les étudiants du secteur culturel et créatif ressentent l'influence de leur entourage concernant la création d'une entreprise dans ce domaine. En d'autres termes, selon la théorie du comportement planifié (Ajzen, 1991), un individu décidera d'adopter un comportement en fonction de la compatibilité perçue de ce comportement avec les valeurs et les opinions morales de son groupe de référence (famille, amis, professeurs, collègues, etc).

Ces normes se fondent sur les croyances normatives et la motivation à agir en accord avec ces croyances. Pour opérationnaliser ce construit, nous utilisons la mesure de Boissin et al (2009) (Tableau 4). Les étudiants ont été invités à évaluer les opinions de leur groupe de référence concernant leur intention de créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif. Les réponses ont été recueillies sur une échelle de Likert à 5 points, allant de « Très défavorable » à « Très favorable ».

**Tableau 4 : Items du questionnaire pour opérationnaliser les variables « normes sociales»**

<b>NS1</b>	Quelle sera l'opinion de votre famille si vous décidez de créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif ?
<b>NS2</b>	Quelle sera l'opinion de vos parents si vous décidez de créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif ?
<b>NS3</b>	Quelle sera l'opinion de vos ami(e)s proches si vous décidez de créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif ?
<b>NS4</b>	Quelle sera l'opinion du corps professoral si vous décidez de créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif ?
<b>NS5</b>	Quelle sera l'opinion de vos collègues si vous décidez de créer une entreprise dans le secteur culturel et créatif ?

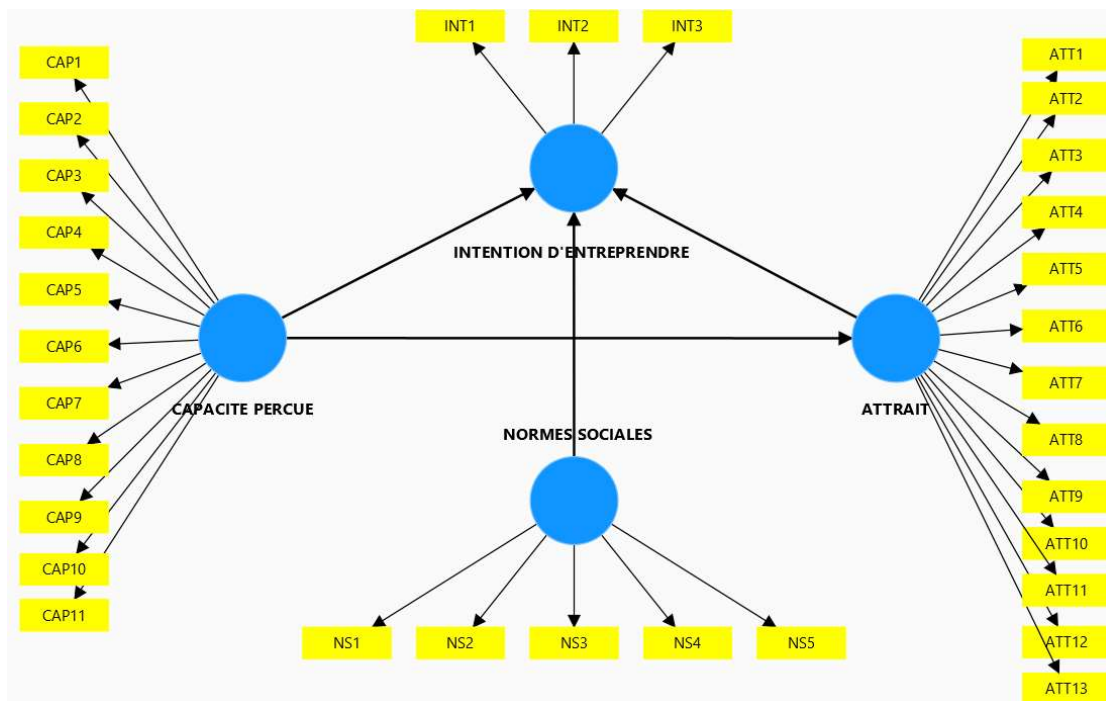
*Source : Boissin et al. (2009)*

### 3. Modèle et test d'hypothèses

#### 3.1. Validation du modèle de mesure

Le modèle de mesure (ou outer model) (Figure 1) décrit les relations entre les variables latentes et les variables manifestes. Une variable latente, également appelée construit, est une variable non observable directement. Elle est représentée par un ensemble de variables manifestes, qui sont des variables observables servant d'indicateurs (ou items). La validation du modèle de mesure implique l'examen des critères de fiabilité et de validité des échelles utilisées.

**Figure 1 : Modèle de mesure (Output : SmartPls 4)**



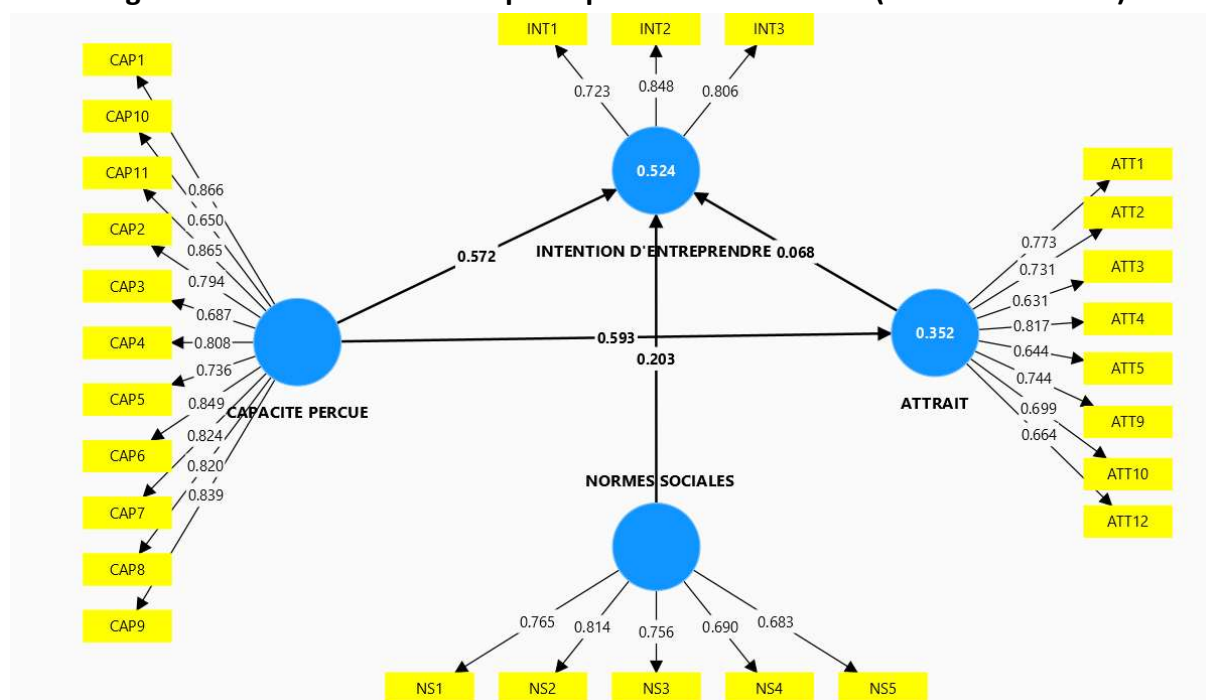
La fiabilité est généralement évaluée par le coefficient de consistance interne  $\alpha$  de Cronbach (Cronbach, 1951). Ce coefficient indique la qualité d'un instrument de mesure qui, lorsqu'il est appliqué plusieurs fois au même phénomène, doit produire des résultats cohérents (Evrard, Pras et Roux, 1993). Toutes les mesures utilisées dans le cadre de notre recherche ont montré une fiabilité adéquate avec des valeurs de alpha de Cronbach, qui sont toutes supérieures à 0,7 et donc considérées comme acceptables (Tableau 5).

La validité du modèle de mesure est assurée par l'évaluation de la validité convergente et la validité discriminante.

### **3.1.1. Validité convergente**

La validité convergente vérifie si les items qui sont censés mesurer la même variable sont corrélés (Evrard et al, 1993). Conformément aux recommandations de Hair et al. (2006), nous avons évalué : la significativité des contributions factorielles (valeurs des « Factor Loading»), la fiabilité composite (Composite Reliability « CR ») et la variance moyenne extraite (Average variance extracted « AVE »). Suite à cette évaluation, cinq items (ATT6, ATT7, ATT8, ATT11, ATT13) ont été supprimés de l'échelle « ATTRAIT », car ils ne répondent pas aux normes requises (Figure 2).

**Figure 2 : Modèle de mesure après épurage des échelles (sortie SmartPLS 4)**



Comme le montre le Tableau 5, après la suppression de ces items, tous les factor loading ont dépassé le seuil minimal de 0,60 (Bagozzi & Yi, 1998). Les valeurs de la Composite Reliability (CR) ont toutes excédé le seuil recommandé de 0,70 (Hair et al., 2006). Aussi, les valeurs de l'AVE sont toutes supérieures au seuil recommandé de 0,50 (Fornell&Larcker, 1981). La validité convergente est donc vérifiée.

**Tableau 5 : Résumé des résultats de la validité convergente**

Construit	Items	Outer loadings	Composite Reliability(CR)	Cronbach Alpha	AVE
Attrait	ATT1	0.773	0.913	0.869	0.512
	ATT2	0.731			
	ATT3	0.631			
	ATT4	0.817			
	ATT5	0.644			
	ATT9	0.744			
	ATT10	0.699			
	ATT12	0.664			
Capacité perçue	CAP1	0.866	0.946	0.942	0.636
	CAP2	0.794			
	CAP3	0.687			
	CAP4	0.808			
	CAP5	0.736			
	CAP6	0.849			

	<b>CAP7</b>	0.824			
	<b>CAP8</b>	0.820			
	<b>CAP9</b>	0.839			
	<b>CAP10</b>	0.650			
	<b>CAP11</b>	0.865			
<b>Intention entrepreneuriale</b>	<b>INT1</b>	0.723	0.720	0.707	0.630
	<b>INT2</b>	0.848			
	<b>INT3</b>	0.806			
<b>Normes sociales</b>	<b>NS1</b>	0.765	0.814	0.799	0.553
	<b>NS2</b>	0.814			
	<b>NS3</b>	0.756			
	<b>NS4</b>	0.690			
	<b>NS5</b>	0.683			

Il est à noter que l'AVE est aussi conçu pour être utilisé comme un outil d'évaluation de la validité discriminante.

### 3.1.2. Validité discriminante

La validité discriminante permet de mesurer le degré de distinction d'un construit latent des autres construits latents (J. Hair et al., 2006). Dans le cadre de l'approche PLS, cela signifie qu'un construit doit partager plus de variance avec ses mesures qu'il n'en partage avec les autres construits dans le même modèle. Elle peut être vérifiée par la racine carrée de l'AVE.

La matrice ci-dessus (Tableau 6) révèle que, les valeurs situées sur la diagonale de la matrice, représentant la racine carrée de l'AVE, sont supérieures à celles des éléments non-diagonaux dans les lignes et colonnes correspondantes. Cela indique que la corrélation de chaque variable avec elle-même est plus élevée que ses corrélations avec les autres variables du modèle.

A titre d'exemple, la racine carrée de l'AVE de la variable (ATTRAIT) partage la plus grande valeur de corrélation avec elle-même (0.715) qu'avec les autres variables (CAPACITE PERCUE, INTENTION ENTREPRENEURIALE, NORMES SOCIALES). Ces résultats confirment que la validité discriminante est respectée.

**Tableau 6 : Validité discriminante (racine carrée de l'AVE)  
et corrélations entre les construits**

	ATTRAIT	CAPACITE PERCUE	INTENTION D'ENTREPRENDRE	NORMES SOCIALES
ATTRAIT	<b>0.715</b>			
CAPACITE PERCUE	0.593	<b>0.797</b>		
INTENTION D'ENTREPRENDRE	0.482	0.695	<b>0.794</b>	
NORMES SOCIALES	0.371	0.405	0.460	<b>0.744</b>

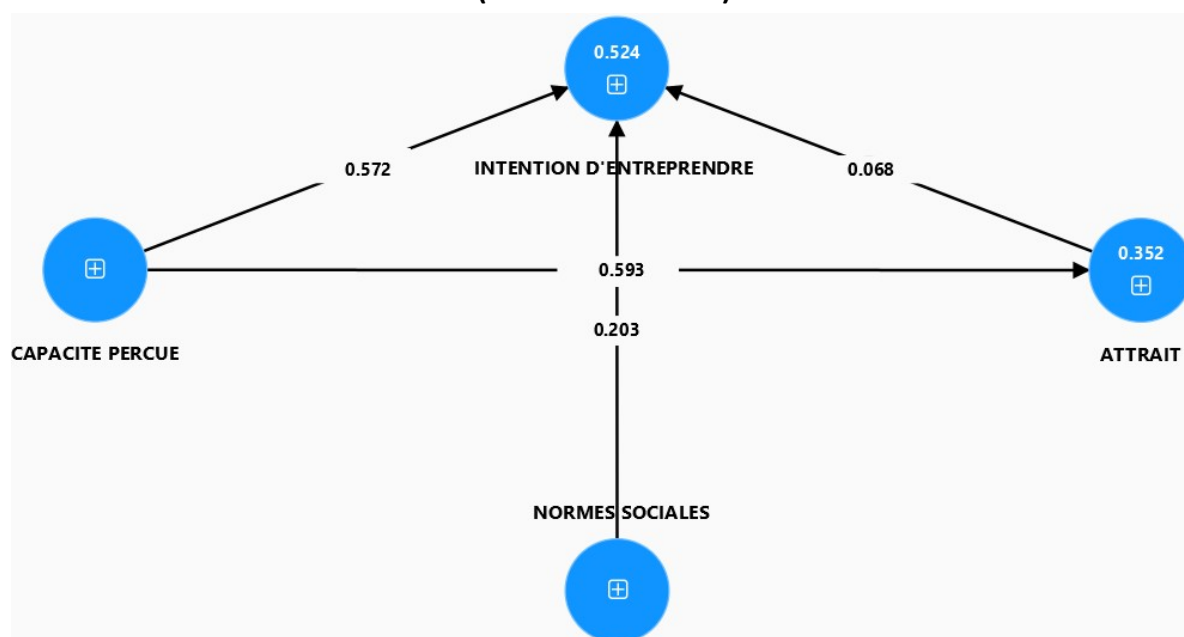
### **3.2. Validation du modèle de structurel et test d'hypothèses**

Le modèle structurel (inner model), décrit les relations entre les variables latentes du modèle, (Figure 3). La validation de ce modèle repose sur deux aspects essentiels : l'examen des coefficients de détermination  $R^2$  et la significativité des coefficients de régression, mesurée à l'aide du test T-Student.

La valeur du  $R^2$  permet de mesurer la part de la variance de la variable latente endogène, en l'occurrence l'intention d'entreprendre, expliquée par la régression. Selon Chin (1998), les valeurs de  $R^2$  proches de 0,670 sont considérées comme substantielles, celles autour de 0,333 comme modérées, et celles inférieures à 0,190 comme faibles. Ainsi, une valeur plus élevée de  $R^2$  augmente le pouvoir prédictif du modèle structurel.

Notre modèle montre que la part de la variance de l'intention d'entreprendre dans le secteur culturel et créatif, expliquée par la régression est de 52,4% (**Figure 3**). Autrement dit, nos variables exogènes expliquent 52,4% de la variance de l'intention d'entreprendre dans le secteur culturel et créatif.

**Figure 3 : Modèle structurel de l'intention d'entreprendre et « path coefficients »  
(Sortie SmartPLS 4)**



La signification des relations hypothétiques est testée à l'aide des valeurs T-Student qui doivent être supérieures à 1.96 (Hair et al., 2006). L'analyse des résultats obtenus (Tableau 7) permet d'affirmer que les régressions sont significatives au seuil de 5% car les valeurs de T-statistic sont supérieurs à [1.96] , à l'exception de la régression de l'attrait envers la création d'entreprise sur l'intention entrepreneuriale. Donc, cette hypothèse (H1) n'est pas validée contrairement aux trois autres hypothèses (H2, H3, H4).

**Tableau 7 : Test d'hypothèses**

Hypothèse	Relation	Original sample (O)	Samplemean (M)	T statistics ( O/STDEV )	P values	Décision
H1	ATTRAIT → INTENTION D'ENTREPRENDRE	0.068	0.083	0.481	0.630	Rejetée
H2	CAPACITE PERCUE → INTENTION D'ENTREPRENDRE	0.572	0.566	5.809	0.000	Validée
H3	CAPACITE PERCUE → ATTRAIT	0.593	0.626	5.151	0.000	Validée
H4	NORMES SOCIALES → INTENTION D'ENTREPRENDRE	0.203	0.232	1.962	0.041	Validée



Ces résultats permettent de conclure que l'intention d'entreprendre dans le secteur culturel et créatif s'explique essentiellement par deux variables : la capacité perçue des étudiants à entreprendre (H2 :  $\beta=0.572$ , T-statistic=5.809>1.96,  $p<0.05$ ) et les normes sociales perçues (H4 :  $\beta=0.203$ , T-statistic=1.962>1.96,  $p<0.05$ ). Le poids de la capacité perçue dans l'explication de l'intention ( $\beta$ ) est plus fort que celui des normes sociales perçues. En outre, l'hypothèse H3 ( $\beta=0.593$ , T-statistic=5.151>1.96,  $p<0.05$ ) valide une relation significative entre la capacité perçue et l'attrait pour l'entrepreneuriat, confirmant que plus les étudiants se sentent capables d'entreprendre, plus ils trouvent l'entrepreneuriat attrayant. Cependant, contrairement aux attentes, les résultats empiriques attestent une non-significativité de l'hypothèse H1 ( $\beta=0.068$ , T-statistic=0.481<1.96,  $p>0.05$ ). Cela signifie que l'attrait perçu pour l'entrepreneuriat ne semble pas avoir d'influence significative sur l'intention des étudiants à entreprendre dans le secteur culturel et créatif.

#### **4. Discussion et conclusion**

Les données recueillies indiquent un intérêt significatif pour l'entrepreneuriat dans le secteur culturel et créatif parmi les étudiants, avec 47,4 % d'entre eux exprimant une intention claire de créer une entreprise. Toutefois, la temporalité de cette création varie, révélant des perspectives intéressantes. En effet, Parmi ceux qui ont exprimé cette intention de créer une entreprise, 52.63 % envisagent de le faire longtemps après l'obtention de leur diplôme, tandis que 28.94 % projettent de se lancer juste après leurs études. Un pourcentage très réduit, soit 9.75 %, indique qu'ils souhaitent concrétiser leur projet pendant leur parcours académique. Ces résultats soulignent une tendance marquée vers une création d'entreprise différée.

L'hypothèse H1, selon laquelle l'attrait pour l'entrepreneuriat influence directement l'intention d'entreprendre, a été rejetée (T-statistic=0.481 < 1.96,  $p > 0.05$ ,  $\beta=0.068$ ). Ce résultat soulève des questions sur la perception de l'entrepreneuriat chez les étudiants du Centre d'Excellence en Ingénierie Culturelle. Bien que l'attrait pour la création d'entreprise soit un facteur important (75 % des étudiants jugent l'idée d'entreprendre attrayante), il apparaît que cet attrait seul ne suffit pas à susciter une intention entrepreneuriale, à moins d'une évaluation positive de la capacité personnelle (Hypothèse 2) et des influences sociales (Hypothèse 4).

Un élément clé à prendre en compte est le parcours académique des participants : une majorité significative (81,09 %) provient de disciplines éloignées de la gestion, telles que la littérature, les arts, les médias, l'informatique, la chimie ou la biologie, tandis que seuls 18,91 % ont suivi une formation en sciences de gestion. Ce déséquilibre disciplinaire pourrait constituer un facteur susceptible d'affecter leur confiance en leurs compétences entrepreneuriales (capacité perçue). C'est dans ce contexte que la capacité perçue à entreprendre (Hypothèse 2) s'impose comme un facteur crucial dans la formation de l'intention entrepreneuriale, s'établissant comme le déterminant le plus significatif avec un

coefficient  $\beta=0.572$ . Ce résultat indique clairement que la perception qu'ont les étudiants de leurs compétences joue un rôle déterminant dans leur propension à s'engager dans des projets culturels. En effet, ce concept de capacité perçue va au-delà de la simple confiance en soi ; il intègre également des compétences essentielles telles que la gestion de projet, le marketing et la maîtrise des dimensions financières spécifiques au secteur culturel

Ces résultats suggèrent de renforcer les formations par des modules axés sur le développement des compétences techniques des étudiants mais aussi des compétences transversales, telles que la gestion du temps, la créativité, le travail en équipe, l'agilité et la communication. A titre d'exemple, des ateliers sur l'art de présenter des projets (le pitch) à des investisseurs ou mécènes peuvent considérablement accroître la capacité perçue des étudiants.

Par ailleurs, les normes sociales perçues (H4 :  $\beta=0,203$ , T-statistic=1,962 > 1,96,  $p < 0,05$ ) exercent également un impact significatif sur l'intention d'entreprendre. Ce constat met en lumière l'importance des contextes sociaux favorables, où l'entrepreneuriat est valorisé, pour encourager les étudiants à envisager des carrières entrepreneuriales. En effet, au-delà du développement de la capacité perçue, les programmes de formation pourraient promouvoir des écosystèmes d'apprentissage collaboratifs, intégrant des espaces d'échange et de mise en réseau. La création de clubs d'entrepreneurs, l'organisation d'événements de networking et le renforcement des collaborations avec des acteurs du secteur culturel pourraient également jouer un rôle important dans la perception d'un contexte sociale favorable à l'entrepreneuriat.

Cependant, il convient de reconnaître certaines limites de cette recherche. Bien que l'échantillon soit représentatif de 91,30 % des étudiants du Centre d'Excellence en Ingénierie Culturelle, sa taille réduite pourrait limiter la généralisation des résultats. Un échantillon plus grand et diversifié (étudiants appartenant à d'autres établissements) permettrait d'obtenir des résultats plus complets. De plus, des recherches futures pourraient explorer davantage les variables contextuelles et culturelles qui influencent l'intention d'entreprendre dans le secteur culturel et créatif.

## **Bibliographie**

- Ajzen, I. (1987). Attitudes, traits, and actions: Dispositional prediction of behavior in personality and social psychology. *Advances in Experimental Social Psychology*, 20(1), 1–63.
- Ajzen, I. (1991). The theory of planned behavior. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 50(2), 179–211.
- Ajzen, I., & Fishbein, M. (1975). *Belief, attitude, intention, and behavior: An introduction to theory and research*.
- Arlotto, J., Boissin, J.-P., & Maurin, S. (2007). L'intention entrepreneuriale des étudiants Grandes Écoles / Universités : un faux débat ? *5ème Congrès International de l'Académie de l'Entrepreneuriat*.

- Audet, J. (2004). L'impact de deux projets de session sur les perceptions et intentions entrepreneuriales d'étudiants en administration. *Journal of Small Business & Entrepreneurship*, 17(3), 221–238.
- Bagozzi, R. P., & Yi, Y. (1998). On the evaluation of structure equation models. *Journal of the Academy of Marketing Science*.
- Bandura, A. (1977). Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological Review*, 84(2), 191–215.
- Bird, B. (1988). Implementing entrepreneurial ideas: The case for intention. *Academy of Management Review*, 13(3), 442–453.
- Boissin, J.-P., Chollet, B., & Emin, S. (2009). Les déterminants de l'intention de créer une entreprise chez les étudiants: un test empirique. *M@n@gement*, 12(1), 28–51.
- Boissin, J.-P., Favre-Bonté, V., & Fine-Falcy, S. (2017). Mieux comprendre les représentations des étudiants dans le domaine de l'entrepreneuriat pour mieux adapter les programmes d'éducation. *Gestion 2000*, 34(5), 177–201.
- Bourguiba, M. (2007). *De l'intention à l'action entrepreneuriale: Approche comparative auprès de TPE françaises et tunisiennes* (Doctoral dissertation, Université Nancy 2).
- Boyd, N. G., & Vozikis, G. S. (1994). The influence of self-efficacy on the development of entrepreneurial intentions and actions. *Entrepreneurship Theory and Practice*, 18, 63–77.
- Bruyat, C. (1993). *Création d'entreprise: Contributions épistémologiques et modélisation* (Doctoral dissertation, Université Pierre Mendès-France-Grenoble II).
- Cronbach, L. J. (1951). Coefficient alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika*, 16(3), 297–334.
- Davidsson, P. (1995). *Determinants of entrepreneurial intentions*.
- Diamane, M., & Koubaa, S. (2015). Comment favoriser l'attitude entrepreneuriale des étudiants? Étude exploratoire. *Actes du 9ème congrès de l'Académie de l'Entrepreneuriat et de l'Innovation (AEI), Nantes, France*.
- Dobrev, N., & Ivanov, S. H. (2020). Cultural entrepreneurship: A review of the literature. *Tourism & Management Studies*, 16(4), 23–34.
- Eagly, A. H., & Chaiken, S. (1993). *The psychology of attitudes*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Emin, S. (2003). *L'intention de créer une entreprise des chercheurs publics: Le cas français* (Doctoral dissertation, Université Grenoble 2).
- Fornell, C., & Larcker, D. F. (1981). Evaluating structural equation models with unobservable variables and measurement error. *Journal of Marketing Research*, 18(1), 39–50.
- Hair, J. F., Ringle, C. M., & Sarstedt, M. (2011). PLS-SEM: Indeed a silver bullet. *Journal of Marketing Theory and Practice*, 19(2), 139–152.
- Kolvereid, L. (1996). Prediction of employment status choice intentions. *Entrepreneurship Theory & Practice*, Automne, 47–57.
- Koubaa, S., & Sahib Eddine, A. (2012). L'intention entrepreneuriale des étudiants au Maroc: Une analyse PLS de la méthode des équations structurelles. *Actes du 11ème CIFEPME, Brest*.

- Krueger, N. F., & Carsrud, A. L. (1993). Entrepreneurial intentions: Applying the theory of planned behaviour. *Entrepreneurship & Regional Development*, 5(4), 315–330.
- Krueger, N. F., Reilly, M. D., & Carsrud, A. L. (2000). Competing models of entrepreneurial intentions. *Journal of Business Venturing*, 15(5), 411–432.
- Ksikes, D., Kamili, S., & Azdem, M. (2021). Quelles transformations pour les industries culturelles et créatives au Maroc? Étude de terrain. *Economia*.
- Linan, F. (2004). Intention-based models of entrepreneurship education. *Piccola Impresa/Small Business*, 3(1), 11–35.
- Minialai, C. (2015). *Au royaume des entrepreneurs de la culture*. Economia HEM.
- Shapero, A., & Sokol, L. (1982). The social dimensions of entrepreneurship. In *Encyclopedia of Entrepreneurship* (pp. 72–90).
- Stabingis, L., & Raupelienė, A. (2023). Factors influencing entrepreneurial intentions among the students in the Baltic Sea region countries. *Business: Theory and Practice*, 24(1), 301–311.
- Tounès, A. (2003). *L'intention entrepreneuriale. Une étude comparative entre des étudiants d'écoles de management et gestion suivant des programmes ou des formations en entrepreneuriat et des étudiants en DESS CAAE* (Unpublished doctoral dissertation, Université de Rouen).
- Triandis, H. C. (1980). Values, attitudes, and interpersonal behavior. In *Nebraska Symposium on Motivation*. University of Nebraska Press.

### III. Entrepreneuriat, patrimoine et économie de la culture

#### L'artisanat du tapis à l'aune du contexte socioéconomique marocain

BOUMHAOUAD Hatim

Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication

à l'Institut Supérieur de l'Information et de la Communication (ISIC) – Maroc

Chercheur associé au Centre de recherches sur les médiations (Crem), Université de Lorraine - France

Adresse mail : boumhaouadhatim@yahoo.fr

#### Résumé

Au Maroc, l'artisanat du tapis est une activité productive de promotion et de valorisation du patrimoine culturel national. Ce secteur de l'économie de la culture reflète à la fois la richesse et l'histoire culturelle de la nation tout entière, ainsi que la créativité artistique des artisans marocains. Selon les derniers chiffres, le secteur de l'artisanat contribue à hauteur de 7% au PIB marocain et emploie 22% de la population active. Se positionnant ainsi comme un secteur social contribuant à la dynamique économique locale et à la lutte contre la pauvreté. Ces chiffres montrent jusqu'à quel point des biens culturels immatériels pourraient soutenir l'économie de la nation. Cela dit, le secteur de l'artisanat marocain pourrait contribuer davantage à la création de richesses si certaines pratiques du patrimoine vivant avaient été préservées : suite à plusieurs contraintes, de nombreux métiers traditionnels ont disparus, et ce en parallèle avec certains savoir-faire et avec certaines connaissances artisanales. À travers les propos d'une trentaine d'artisans recueillis et traduits depuis des plateformes de vidéo en ligne, nous essayons de comprendre les menaces d'ordre socioéconomique et les tentatives de préservation du patrimoine culturel immatériel relatif au tissage du tapis au Maroc. Dans certains témoignages, nous avons constaté que ce savoir-faire séculaire éprouve d'énormes difficultés liées, entre autres, aux coûts de production élevés, aux difficultés d'accès aux sources de financement, au manque de programmes de formation, au désintérêt des jeunes à prendre la relève. S'ajoute à cela le temps consacré à la fabrication de ce bien culturel qui est confronté au temps réduit permis par les nouveaux modes de production (ex. la mécanisation). La situation actuelle du tissage de tapis au Maroc est un sujet critique qui mérite une attention particulière, étant donné qu'il est intimement lié à une histoire, à un patrimoine et à une identité collective d'un peuple. Malgré les progrès accomplis, il reste encore du travail à faire pour préserver et développer pleinement ce secteur, et ce afin d'atteindre une économie de la culture qui est durable.

**Mots-clés :** artisanat du tapis ; patrimoine vivant ; patrimoine culturel immatériel ; économie de la culture.

## Introduction

De prime abord, l'artisanat ne se résume pas à des activités ou à des produits, il représente également une référence à une civilisation, à un art et à une culture qui concernent une population. Selon l'UNESCO, le transfert de ce savoir-faire ancestral aux jeunes générations marocaines est nécessaire « *pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel lié à l'artisanat* » (UNESCO, 2017a). Raison pour laquelle l'UNESCO a mené deux projets quadriennaux (2017-2021) en concertation avec le gouvernement marocain, et ce à des fins de préservation, de promotion, de valorisation et de transfert des savoir-faire artisanaux dont la culture marocaine dispose : il s'agit du projet de « Soutien à l'élaboration d'une stratégie de sauvegarde et de valorisation des savoirs et des savoir-faire lié à l'artisanat au Maroc » (UNESCO, 2017b) et de la « Sauvegarde et valorisation des savoirs et savoir-faire menacés de disparition et liés à l'artisanat » (UNESCO, 2017a).

L'histoire témoigne du fait que la production artisanale répondait aux besoins fondamentaux de la société et s'intégrait harmonieusement dans le système économique et social du Royaume (Ricard, 1946). Contrairement à l'industrie qui se consacre à la fabrication en masse d'objets standardisés, l'artisan travaille seul ou en collaboration avec les membres de sa famille. Ce patrimoine culturel immatériel est « *transmis de génération en génération et de père en fils par l'observation, l'imitation et la pratique* » (El Amrani et al., 2021, p. 53).

Les outils de fabrication peuvent être archaïques, ou comportent certaines machines. L'artisanat s'exerce au sein d'ateliers, tandis que l'industrie nécessite la mise en place d'usines et des investissements en capital. Dans ce contexte, le chiffre d'affaires de l'artisanat de production est principalement réalisé à 95% (91,3 Milliards de dirhams) par les artisans individuels, tandis que les entreprises d'artisanat détiennent 5% (5 Milliards de dirhams) du chiffre d'affaires (Observatoire de l'Artisanat, 2023). De ce fait, nous pouvons remarquer que ce secteur est moins structuré, ce qui est susceptible de favoriser certaines pratiques de commercialisation défavorables aux artisans, notamment la prolifération des intermédiaires ou le travail informel.

Mais d'abord, il est utile de délimiter les notions d'« artisanat » et d'« artisan » qui sont au cœur de cette recherche. Au Maroc, l'activité artisanale a été définie par la loi n° 50-17 relative à l'exercice des activités de l'artisanat (Secrétariat Général du Gouvernement, 2020). Selon l'article 2 de cette dernière, l'artisanat est « *Toute activité où le travail manuel demeure prépondérant et qui vise la fabrication de produits, la transformation de matières ou la prestation de services. Il est soit un artisanat de production d'art ou utilitaire, soit un artisanat de services* ». Quant à l'artisan, il s'agit de « *toute personne physique exerçant, pour son propre compte ou pour le compte d'autrui, une activité d'artisanat et inscrit au Registre national de l'artisanat, après satisfaction des conditions prévues au paragraphe a) de l'article 6 de la présente loi* ». Les dispositions de l'article 6 de la même loi décrivent les conditions d'inscription au registre national de l'artisanat : l'artisan doit « *être titulaire d'un certificat ou d'un diplôme délivré par l'un des établissements de formation ou de formation*

*professionnelle relevant du secteur public ou privé, autorisés conformément aux textes législatifs et réglementaires en vigueur ; ou titulaire d'une attestation dans l'une des activités d'artisanat exercée par le concerné, délivrée par l'amine du métier, [...] attestant une ancienneté de 3 ans au minimum d'exercice effectif dans l'une des activités d'artisanat ».* Nous remarquons que dans la juridiction marocaine, le statut d'artisan prend en compte, non seulement le caractère manuel de l'activité, mais également la qualification professionnelle de la personne qui l'exerce, ainsi qu'une certaine flexibilité relative au lieu d'exercice de cette activité (dans une coopérative, dans une entreprise ou à domicile).

### **Particularités du contexte socioculturel marocain**

D'après les données les plus récentes qui remontent à la fin de l'année 2023, l'industrie artisanale marocaine emploie environ 22% de la population active et contribue à hauteur de 7% au PIB (Ministère du Tourisme de l'Artisanat et de l'Economie Sociale et Solidaire, 2024). En plus de sa dimension économique, ce secteur d'activité dispose également d'une dimension sociale, étant donné qu'il est générateur d'emplois.

*« La part du marché intérieur dans le chiffre d'affaires a atteint 93% contre 7% pour le marché extérieur »* (Observatoire de l'Artisanat, 2023). Ceci indique que 93% de la production artisanale marocaine est destinée au marché national. Ce qui peut signifier que les Marocains accordent une valeur à leur patrimoine culturel immatériel. En outre, les exportations marocaines d'artisanat ont atteint leur 1<sup>er</sup> milliard en 2022 (Observatoire de l'Artisanat, 2023). L'artisanat du tapis constitue en lui seul 21,8% des exportations artisanales du Maroc (Observatoire de l'Artisanat, 2023), soit le deuxième produit le plus exporté après la poterie. Ainsi, cette partie du patrimoine culturel immatériel contribue significativement à l'économie locale et nationale du Royaume.

### **Problématique de recherche**

Dans le secteur de l'artisanat *« la pratique et le travail manuel prime et l'artisan est souvent incapable de parler de ses connaissances du domaine, il vous parlera plutôt de ce qu'il fait, de la manière avec laquelle il procède (procédé ou processus) »* (El Amrani et al., 2021, p. 57). D'une part, cette transmission du savoir-faire – de nature informelle – rend le domaine de l'artisanat vulnérable et demeure confronté à une constante menace de sa disparition ; surtout en l'absence d'un référentiel (ex. monographies, guides) qui formalise le processus ou le procédé de fabrication d'une œuvre culturelle. Ainsi, il s'agit d'un savoir-faire volatile.

D'autre part, comme dans tous les autres pays du monde, l'artisanat est vulnérable face à l'essor rapide de la modernisation et de l'industrialisation basées sur la tradition économique. Cette dernière *« est fondée sur l'analyse des valeurs d'usage et d'échange »* (Warnier, 1999). La fabrication des tapis est un art populaire authentique qui reflète une sensibilité spatiotemporelle relative à un mode de vie particulier (Flint, 1994). À titre d'exemple, le tapis du Siroua est tissé par les femmes berbères avec émotions, avec une

technique particulière et selon un rituel particulier, et ce après un long processus de fabrication (Naji, 2007). Ces tapis – qui sont le résultat d’un savoir ancestral – sont confrontés à des principes et théories économiques (ex. la théorie de l’échange) qui font que la valeur d’un produit (le tapis) augmente avec le nombre d’intermédiaires qui le transporte et qui le mette en avant. Cette mise en valeur par les intermédiaires (ex. collectionneurs, marchands dans les souks hebdomadaires, bazaristes, etc.) impose parfois aux tisseuses de produire ce qui est attendu d’elles : le goût des acheteurs influencerait l’inspiration et l’originalité du travail des tisseuses. En d’autres termes, « *pour devenir des marchandises susceptibles d’être valorisées sur le marché mondial, les produits artisanaux doivent subir un certain nombre de transformation* » (Bouaabad, 2019). De ce fait, ces intermédiaires « *profitent individuellement d’un patrimoine collectif qui leur est étranger* » (Naji, 2007, p. 103), accentuant ainsi la pauvreté des artisans vivant dans des régions enclavées où ces produits artisanaux sont façonnés, et contribuant à la réorientation professionnelle de ces artisans qui cherchent d’autres occupations plus lucratives.

Nous avons choisi de comprendre en quoi le contexte socioéconomique marocain impacte-t-il les pratiques artisanales concernant le tapis marocain. Notre problématique est relative au fait que ces artisans se trouvent dans un environnement particulier qui les place entre deux sphères ambivalentes. D’un côté, un milieu conservateur où des artisans et des institutions de l’État œuvrent pour la sauvegarde de certaines pratiques artisanales traditionnelles. De l’autre, le monde des industriels caractérisé par la production de masse et les économies d’échelle. Entre ceux qui se battent pour préserver le patrimoine artisanal et ceux qui sont à la recherche de profits pécuniaires, nous avons choisi de comprendre en quoi le contexte socioéconomique marocain impacte-t-il les pratiques des artisans du tapis au Maroc ?

### **Approche méthodologique**

Pour répondre à cette question, nous avons réalisé durant la période juillet-septembre 2024 une analyse du discours de 38 artisans qui laissent entrevoir des pratiques artisanales et des contraintes disparates. Nous avons analysé les discours mis en ligne dans le site web d’hébergement de vidéos YouTube afin de mettre en lumière et de contextualiser (Maingueneau, 2021, p. 15) les représentations de différents tisseurs de tapis, et ce dans le but de comprendre les enjeux socioéconomiques de la question de protection de ce métier qui relève du patrimoine immatériel. L’analyse des discours véhiculés par les vidéos s’avère utile, étant donné que ces dernières « *entretiennent un rapport analogique à la réalité [...]* Les chercheurs disposent ainsi de possibilités d’acuité et d’exhaustivité d’observation largement augmentées » (Veillard, 2013).

Les vidéos analysées appartiennent à deux types de chaînes :

- 1- des chaînes de youtubeurs (ex. Adel Zobairi, “أنا عابر سبيل”, hicham aitben3issa) qui traitent des thématiques précises appartenant à diverses disciplines (culture, patrimoine, politique) de manière régulière ;



- 2- des chaînes d'information officielles (ex. Sky News Arabia, Medi1TV, AFP, SNRTnews, etc.) qui abordent divers sujets (actualité politique, économique, culturelle...) et produisent sporadiquement des vidéos qui s'intéressent à la préservation du patrimoine immatériel.

Les sujets les plus abordés dans les vidéos analysées concernent les contraintes relatives au maintien de l'activité de production des tapis traditionnels. Nous pouvons aussi s'apercevoir que plus de 85 % des vidéos ont été mises en ligne entre 2012 et 2022, et que la variation du nombre de vues oscille entre 70000 et 1000. La majorité des vidéos faisant l'objet de moins de 10000 vues, ce qui peut s'expliquer par le désintérêt des internautes à l'égard de cette problématique. Nous remarquons également que les youtubeurs qui ont produit ces vidéos s'intéressent au territoire où ces tapis sont produits. En effet les vidéos constitutives de leurs chaînes concernent la même zone géographique où les reportages/interviews relatifs aux contraintes de production et commercialisation des tapis traditionnels ont été filmés.

La majorité des vidéos analysées sont racontées au présent. Les facteurs socioéconomiques déclarés par les artisans interviewés font ressortir des variabilités qui méritent d'être approfondies. Les critères restrictifs que nous avons employés pour nos requêtes (interrogation de YouTube) concernent les dates et la territorialité (publication en arabe ou en français qui s'intéresse au territoire marocain).

Notre analyse des pratiques artisanales du tapis marocain s'inscrit dans une approche compréhensive et qualitative, notre objectif étant de comprendre les représentations des artisans quant aux contraintes rencontrées à l'aune des facteurs socioéconomiques qui leur sont propres.

## Résultats

S'agissant de l'artisanat du tapis, nous pouvons dire que des dynamiques économiques locales s'observent, particulièrement dans les anciens villages (ex. Tazenakht, M'rirt, etc.) et les anciennes médinas (parties anciennes des villes), qui s'avèrent comme des lieux où convergent des traditions relatives au commerce et à l'artisanat ancien, ainsi que la dextérité des artisans et les savoir-faire ancestraux qui sont proportionnellement bien préservés et transmis de génération en génération.

« Nous pouvons distinguer entre deux types de tapis marocains : le tapis rural et le tapis urbain. Ce dernier est un produit très limité, comme le tapis rbat ou fassi, [...] et généralement destiné aux Marocains ayant un revenu élevé » (V7, entretien de BBC News Arabia avec M. Ahmed BELMUTAPHA, expert de tapis marocains).

Marrakech, Rabat, Fès en sont des exemples. « *Nous sommes donc en présence ici de deux faits culturels distincts : les tapis de tribus ont toujours quelque chose de puissamment indigène ; tandis que les tapis de Rabat, de Casablanca ou de Médiouna [...] semblent nous*

*faire entrer dans une sorte d'universalité arabo-musulmane. Ces tapis, nous l'avons dit, sont symboles de richesse et de réussite »*(Ramirez & Rolot, 1995, p. 52).

« Chama, qui exerce ce métier depuis plus de 60 ans, l'a appris par sa grand-mère qui a travaillé dans ce domaine durant un demi-siècle. Dans l'atelier, Chama veille à l'usage du matériel purement traditionnel afin de préserver la beauté et l'originalité du tapis Rbati [de la ville de Rabat] [...] Elle veille à transmettre son savoir-faire à sa fille Leila » (V3, entretien de Sky News Arabia avec Mme Chama, tisseuse de tapis traditionnels dans la région de Rabat).

Une des caractéristiques de l'artisanat du tapis au Maroc est qu'il est ancré dans l'histoire du territoire. En d'autres termes, une des sources de son dynamisme et de sa productivité réside dans les valeurs socioculturelles locales. Ceci rejoint l'article 3 de la loi n° 50-17 relative à l'exercice des activités de l'artisanat (Secrétariat Général du Gouvernement, 2020) qui stipule que « *Les produits de l'artisanat marocain doivent tenir compte du caractère patrimonial originel qui reflète un ou plusieurs éléments de l'identité marocaine avec ses diverses composantes et ses différents affluents civilisationnels et culturels* ». Certains travaux empiriques (Azevedo, 1998; Nadvi & Schmitz, 1994; Schmitz, 1990) ont mis en lumière cette question. Le chercheur en économie Hubert Schmitz indique dans ses recherches (Nadvi & Schmitz, 1994; Schmitz, 1990, 1995) que les petites entreprises œuvrent dans certaines zones géographiques présentant des caractéristiques économiques favorables à leur développement. Le chercheur britannique aborde également les facteurs socioculturels comme éléments clés au développement de leurs activités, notamment l'existence d'une forte tradition artisanale et d'une culture d'entraide entre les artisans, donnant lieu à une « efficacité collective » (Schmitz, 1995). Ces deux éléments – faisant partie de la sociabilité traditionnelle – constituent un avantage socioéconomique au sein de ces zones géographiques. En d'autres termes, ils contribuent à la transmission des savoir-faire artisanaux d'une génération à une autre, à la pérennisation des liens de solidarité et d'entraide au sein des communautés locales.

« Il y a une cinquantaine de coopératives dans le bassin du grand Taznakht. Notre groupement a pour objectif de commercialiser ces tapis. Certaines coopératives sont éloignées et n'ont pas de locaux; nous les aidons donc à vendre leurs produits » (V14, entretien de la SNRT News avec un responsable d'une coopérative dans la région de Taznakht).

La mise en réseau des petites unités de production permet, dans certains cas, une collaboration entre ces dernières et la création d'organisations (ex. associations, coopératives) d'intérêt commun. Les regroupements de petites unités de production – qui sont la source de l'activité et de la dynamique économiques – ne s'accomplissent pas aléatoirement, ni n'importe où. Ils s'opèrent dans certaines zones géographiques disposant des caractéristiques favorables, non seulement sur le plan économique, mais aussi d'ordre

socioculturel : un fort héritage artisanal, une identification à un système de valeurs identique, la présence de réseaux d'entraide et de coopération...

« Le tapis de Taznakht constitue un patrimoine immatériel et une culture de la région [...] Les gens de la région ne vivent que de ça. C'est à travers ces tapis que leurs enfants ont grandi et ont poursuivi leurs études » (V26, entretien de la SNRT News avec Abderahman JANAHA, vendeur de tapis dans la région de Taznakht).

De ce fait, l'artisanat du tapis s'y est développé, étant donné qu'il y avait un terreau favorable à son essor. Cet héritage artisanal a permis, non seulement de créer, au niveau local, un savoir-faire dans la fabrication des tapis, mais permet aussi aux tisseuses et « *à leur famille de survivre ou d'acquérir des objets de consommation qui augmentent leur capital économique et leur confort (équipement domestique)* » (Naji, 2007, p.100).

« Dans la rue des Consuls au cœur de l'ancienne ville de rabat, les tapis traditionnels [...] produits à la main avec des outils traditionnels peinent à trouver preneur. Une demande en chute libre imputée par les professionnels à la concurrence imposée par le tapis industriels. Le tapis marocain qui faisait l'objet d'une très forte demande il y a des années, connaît une concurrence déloyale de la part du tapis à fabrication mécanique [...] originaire de Chine, d'Égypte et de Jordanie » (V35, entretien de Medi1 TV avec Jawad BOUAZAOU, président de l'association des marchands pour la promotion du produit traditionnel à Rabat).

Alors que le métier de fabricant de tapis artisanal était, jadis, considéré comme le poumon de l'économie locale de certaines zones géographiques et perçu comme le cœur de leur vie sociale, l'évolution qu'il a connue depuis un certain temps est *in globo* peu favorable. Il a connu une perte de compétitivité devant la concurrence industrielle, et par conséquent, une contraction du marché<sup>54</sup> du tapis traditionnel, conduisant à une diminution graduelle du nombre d'unités de production. Par exemple, entre 2015 et 2018, le Maroc est passé de 19094 employés dans le secteur de l'artisanat du tapis (Observatoire national de l'artisanat, 2016 : 21) à 18653 (Observatoire de l'artisanat, 2020 : 20)<sup>55</sup>, avec les répercussions que l'on imagine en termes de fermeture des unités de production : en 2015, les PME travaillant dans la fabrication des tapis traditionnels représentaient 11,6% des emplois du secteur de l'artisanat au Maroc (Observatoire national de l'artisanat, 2016, p. 48). En 2018, elles n'en représentaient que 5,3% (Observatoire de l'artisanat, 2020, p. 53).

La concurrence des tapis « étrangers » n'est pas chose nouvelle au Maroc : à l'arrivée du colon en 1912, « *la production des tapis dans les villes avait décliné face à la concurrence des tapis orientaux et des moquettes industrielles européennes* » (Naji, 2007, p. 98).

---

<sup>54</sup> Une diminution du niveau d'activité.

<sup>55</sup> Il s'agit du dernier rapport publié par le Ministère du Tourisme, de l'Artisanat et de l'Économie Sociale et Solidaire.

Le tissage du tapis artisanal ne se limite pas à un rôle d'exécution des ordres à l'instar de la fabrication des tapis par les industriels (ex. respect d'un modèle prédéfini, usage obligatoire d'une matière première particulière). Le modèle économique fordiste est caractérisé par l'imitation au niveau de la fabrication des produits. Autrement dit, il s'agit d'un modèle mimétique dont l'objectif est de mettre en place des modes de production et de consommation de masse qui sont périodiquement renouvelables. De surcroît, le modèle économique fordiste se base sur le principe d'unicité : l'objectif est de produire les mêmes produits à partir d'une même matière première. Il en résulte une standardisation des modes de production et de consommation. La fabrication industrielle des tapis repose principalement sur quatre éléments : une production de masse de tapis uniformes, une société de consommation, une entreprise de « grande taille », un rendement basé sur les économies d'échelle et l'usage de moyens de production humains (main-d'œuvre) et matériels (technologies) spécifiques.

À la différence de ce modèle, la fabrication des tapis traditionnels au Maroc fait ressortir un mode d'organisation socioéconomique dont les caractéristiques concordent avec les principes de la spécialisation flexible<sup>56</sup> :

- Les unités de production produisent des tapis en petites séries, dont les modèles sont uniques et continuellement modifiés ;
- La dynamique du système productif se base principalement sur l'activité des unités de production qui sont de petite taille (la plupart des entreprises sont informelles et disposent de moins de dix employés) ;
- Le rendement des unités de production se base sur le travail d'un personnel multitâche avec un niveau élevé de qualification (sécher des plantes, colorer les tapis, nouer les tapis à la main, etc.) ;
- Les artisans ont recours à des facteurs de production<sup>57</sup> flexibles qu'ils déploient ensemble dans le cadre de leur solidarité et de leur coopération.

Le fait que la fabrication des tapis traditionnels repose sur la spécialisation flexible n'est pas fortuit. Ceci s'explique par l'entrave à laquelle est soumis le système de production local : faire front aux circonstances environnementales sévères. En d'autres termes, c'est au niveau des marchés étroits<sup>58</sup> et instables que le secteur du tapis traditionnel évolue au Maroc. D'une part, le cycle de vie des produits (tapis) est long. Par conséquent, le volume des transactions serait modeste, étant donné qu'il s'agit d'un produit que le consommateur ne va pas acheter de manière régulière. D'autre part, les artisans jouent sur l'effet de mode. Autrement dit, à

---

<sup>56</sup> Cette notion est définie comme étant l'inverse de la production de masse : au lieu de produire des biens standardisés en ayant recours à des machines et à des salariés « non » qualifiés ou « peu » qualifiés, le principe de la spécialisation flexible se base sur la fabrication de produits hétérogènes, et ce avec des machines à usage général et avec des employés qualifiés. Ce qui permet de répondre à des besoins diversifiés et à des goûts en constante évolution.

<sup>57</sup> Il s'agit des ressources mises en œuvre dans la production des tapis, telles que les machines et les salariés.

<sup>58</sup> Un marché où il y a peu de vendeurs et/ou peu d'acheteurs. Ainsi, le volume des transactions est faible.

chaque saison ils renouvellent les modèles pour demeurer dans les nouvelles tendances imposées par le marché marocain du tapis. Dans un environnement pareil, nous pouvons dire que la flexibilité des facteurs de production constitue une nécessité pour les unités de production qui souhaitent produire tout en restant lucratifs et tout en répondant aux exigences de la rentabilité économiques.

« Nous avons le problème des intermédiaires [hommes], trop d'intermédiaires au marché hebdomadaire qui prennent tout, et la pauvre femme qui travaille, qui fournit un grand effort, ne reçoit rien, la pauvre. Aussi, nous avons la sécheresse, parce que cette dernière influence la matière première composée de soie et de plantes locales [...] nous demandons au Ministère de tourisme de nous construire une route, puisque cette zone géographique – même si elle se trouve près de la route nationale qui relie Ouarzazate à Agadir – mais en ce qui concerne le tourisme, il est très faible » (V17, entretien de France 24 avec Mme Sfia IMINIOUTSAS, présidente d'une coopérative de femmes dédiée à la fabrication et à la commercialisation des tapis traditionnels dans la région d'Agadir).

Cet extrait résume les principales contraintes auxquelles le tissage des tapis traditionnels fait face : un problème écologique relatif à la sécheresse qui influence la poussée des plantes, une mauvaise qualité des infrastructures routières qui s'avèrent défavorable à cette activité économique et la question des intermédiaires qui exercent le marchéage des tapis traditionnels. L'interviewée insiste sur le qualificatif « pauvre ». Le tissage de tapis artisanaux est une activité économique qui peut résulter de la « pauvreté », une donnée qui peut constituer un argument de vente pour les intermédiaires.

Ces tapis – qui sont produits essentiellement par des femmes – sont « *acheminés par des hommes vers les grandes villes touristiques* » (Naji, 2007, p. 96). De ce fait, dans une telle sphère d'échanges économiques (Kopytoff, 1986 : 71), la valeur marchande de ces tapis varie continuellement en fonction des transactions effectuées entre les femmes productrices et les intermédiaires (les marchands) ou entre ces derniers et les acquéreurs.

« Le secteur des tapis fait face à de nombreuses contraintes, dont la plus importante est probablement relative à la commercialisation. En moyenne, un tapis est vendu à hauteur de 10000dh [...] ce prix peut être multiplié par cinq s'il est vendu dans un autre marché comme Marrakech [...] Ce qui m'attriste, c'est le fait que nous vendons nos produits à des prix dérisoires, beaucoup moins par rapport à leur vraie valeur, et ce malgré nos grands efforts. » (V20, entretien en arabe d'Al Arabia avec une tisseuse de tapis traditionnels dans la commune de Taznakht).

Il s'agit d'une situation de marché oligopolistique qui rend les tisseuses de tapis invisibles aux acheteurs finaux et isolées géographiquement, étant donné qu'elles n'ont pas de contact

direct avec l'acquéreur final, un isolement renforcé par les intermédiaires et par les commerçants, notamment ceux de Taznakht, considérée comme un lieu important de tissage de tapis berbères, où les bazaristes« *refusent de traiter directement avec les tisseuses pour les contraindre à vendre sur le souk où la compétition joue à leur avantage* » (Naji, 2007, p. 104).

Quant aux intermédiaires et marchands, ils s'approprient la grande partie de la plus-value, sachant bien que la matière première et les outils de tissage restent à la charge des femmes productrices.

## **Conclusion**

Le cas de l'artisanat du tapis traditionnel révèle que d'autres chemins de développement économique sont possibles, abstraction faite de la voie tracée par le modèle économique fordiste. Il s'agit d'une activité économique qui rejette le paradigme de la production en grande quantité en faveur de la spécialisation flexible, une rentabilité économique se basant sur le rôle agissant du territoire, la prise en compte de la place centrale de l'Homme dans le processus de production et l'apport de cette activité économique dans le quotidien de la population locale.

Certes, les unités de production de tapis artisanaux constituent un élément majeur de l'économie locale, mais elles subissent certaines contraintes d'ordre économique d'une part, notamment l'insuffisance de structures d'accompagnement et d'appui professionnel et l'absence d'un environnement financier favorable. D'autre part, la nature limitée et fréquemment obsolète des méthodes et techniques de production, ainsi que les compétences en gestion des entreprises qui sont incomplètement développées constituent tout autant des freins au développement de ces unités de production. Nous pouvons également citer une autre entrave majeure à surmonter : le dysfonctionnement des pouvoirs publics qui se concrétise par, non seulement le manque d'infrastructures adaptées (routes, locaux de commercialisation, etc.), mais aussi la non-lutte contre les intermédiaires. Cependant l'enracinement territorial et communautaire des artisans, l'apprentissage et le transfert du savoir-faire ancestral, le réseau « informel » et l'entraide sont autant de réalités inhérentes du milieu socio-économique marocain et constituent aussi bien des facteurs performants devant les contraintes d'ordre économique citées *supra*.

Les limites de notre étude constituent aussi bien des pistes d'amélioration de notre travail. Nous pouvons en citer l'échantillon non représentatif qui demeure une limite pour notre étude, puisque nous nous sommes contenté des personnes qui ont fait des déclarations publiées sur la plateforme de vidéos en ligne YouTube. Il est probable que d'autres artisans n'ont pas été interviewés par les journalistes, les professionnels du patrimoine, etc.

Pour ce qui est de l'apport de cette communication, elle peut servir de point de départ pour des projets de recherche ou des initiatives de préservation des pratiques artisanales, et ce à

l'instar du projet mis en œuvre par la Société égyptienne pour les traditions folkloriques (UNESCO, 2023), où cette dernière a réalisé un inventaire communautaire des pratiques artisanales qui sont exercées dans les quartiers historiques du Caire, dans la zone géographique "Le Caire historique", classée comme patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1979.

En résumé, notre communication tente d'explorer, entre autres, les menaces d'ordre socioéconomique de l'artisanat du tapis au Maroc incluant l'interaction avec des acteurs multiples, et l'économie de la culture au Maroc dans son rôle de développement économique et social.

## **Bibliographie**

Azevedo, B. (1998). Le secteur informel dans une dynamique de développement local ; famille, terre et industrie. Étude des petits producteurs de la vallée dos Sinos [Thèse en économie, Université Pierre Mendès France].

Bouaabid, H. (2019). Mondialisation des réseaux d'acteurs de l'artisanat dans l'arrière-pays marocain. *Maghreb - Machrek*, 2(240), 27–39. <https://doi.org/10.3917/MACHR.240.0027>

El Amrani, I., Saka, A., Matta, N., & OuazzaniChahdi, T. (2021). La transmission des savoir-faire traditionnels : actes des séminaires du Lac Chambon (19 mai 2021) et de Périgueux (16 et 17 septembre 2021). Méthode de modélisation de connaissances essentielles pour la préservation d'un héritage culturel : le Zellige marocain, 53–69.

Flint, B. (1994). Tapis et tissages du Maroc. *Horizons Maghrébins - Le Droit à La Mémoire*, 22, 58–65. <https://doi.org/10.3406/HORMA.1994.1218>

Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. In A. Appadurai (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective* (pp. 64–91). Cambridge University Press.

Maingueneau, D. (2021). La notion de discours. In *Discours et analyse du discours : Une introduction* (pp. 11–23). Armand Colin. <https://www.cairn.info/discours-et-analyse-du-discours--9782200631710-page-11.htm>

Ministère du Tourisme, de l'Artisanat et de l'Économie Sociale et Solidaire. (2024). Chiffres clés de l'artisanat : fin 2023. <https://mtaess.gov.ma/fr/artisanat/>

Nadvi, K., & Schmitz, H. (1994). Industrial clusters in less developed countries: Review of experiences and research agenda. University of Sussex, Institute of Development Studies.

Naji, M. (2007). Valeur des tapis marocains : entre productrices d'artisanat et marchands d'art. *Cahiers du Genre*, 2(43), 95–111. <https://doi.org/10.3917/CDGE.043.0095>

Observatoire de l'Artisanat. (2020). Panorama de l'artisanat : 12<sup>e</sup> édition. [https://mtaess.gov.ma/wp-content/uploads/2022/06/douzieme\\_PANORAMA-DE-LARTISANAT-FR-2020-07-10-20-\\_opt.pdf](https://mtaess.gov.ma/wp-content/uploads/2022/06/douzieme_PANORAMA-DE-LARTISANAT-FR-2020-07-10-20-_opt.pdf)

Observatoire de l'Artisanat. (2023). Chiffres clés de l'Artisanat. <https://mtaess.gov.ma/fr/artisanat/chiffres-cles/>

- Observatoire national de l'Artisanat. (2016). Panorama de l'artisanat : 10<sup>e</sup> édition. <https://mtaess.gov.ma/wp-content/uploads/2022/06/Dixieme-edition-du-Panorama.pdf>
- Ramirez, F., & Rolot, C. (1995). Tapis et tissages du Maroc : une écriture du silence. Acr-Edition.
- Ricard, P. (1946). Pour la sauvegarde des tapis marocains. Bulletin Économique et Social du Maroc, 29. <https://cinumed.mmsh.univ-aix.fr/collection/item/84743-pour-la-sauvegarde-des-tapis-marocains?offset=31>
- Schmitz, H. (1990). Petites entreprises et spécialisation souple dans les pays en développement. Travail et Société, 15(3), 271–305.
- Schmitz, H. (1995). Collective efficiency : Growth path for small-scale industry. Journal of Development Studies, 31(4), 529–566.
- Secrétariat Général du Gouvernement. (2020). Dahir n° 1-20-68 du 4 hijra 1441 (25 juillet 2020) portant promulgation de la loi n° 50-17 relative à l'exercice des activités de l'artisanat. Bulletin Officiel.
- UNESCO. (2017a). Sauvegarde et valorisation des savoirs et savoir-faire menacés de disparition et liés à l'artisanat. <https://ich.unesco.org/fr/projets/sauvegarde-et-valorisation-des-savoirs-et-savoir-faire-menaces-de-disparition-et-lies-a-l-artisanat-00409>
- UNESCO. (2017b). Soutien à l'élaboration d'une stratégie de sauvegarde et de valorisation des savoirs et des savoir-faire lié à l'artisanat au Maroc. <https://ich.unesco.org/fr/projets/soutien-a-l-elaboration-d-une-strategie-de-sauvegarde-et-de-valorisation-des-savoirs-et-des-savoir-faire-lie-a-l-artisanat-au-maroc-00411>
- UNESCO. (2023). Inventaire du patrimoine culturel immatériel relatif à l'artisanat pratiqué au cœur du Caire historique. <https://ich.unesco.org/fr/assistances/inventaire-du-patrimoine-culturel-immateriel-relatif-a-l-artisanat-pratique-au-coeur-du-caire-historique-01633>
- Veillard, L. (2013). Les méthodologies de constitution et d'analyse des enregistrements vidéo. In ViSA : Instrumentation de la recherche en éducation. Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <https://doi.org/10.4000/BOOKS.EDITIONSMSH.1930>
- Warnier, J.-P. (1999). La médiation par l'argent comme modernité. In Construire la culture matérielle : L'homme qui pensait avec ses doigts (pp. 137–161). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/construire-la-culture-materielle--9782130499190-page-137.htm?contenu=article>

#### **IV. Industries culturelles et créatives : politiques culturelles, numérique et ingénierie culturelle**



# L'exploitation de la data dans les industries culturelles et les services d'information documentaires.

**Dr. Amine SENNOUNI**

*Laboratoire MIKS ,École des Sciences de l'Information (ESI), Rabat, Maroc*

Laboratoire Dicen-IDF, HESAM Université-Conservatoire National des Arts et Métiers  
(CNAM), Paris, France  
[asennouni@esi.ac.ma](mailto:asennouni@esi.ac.ma)

## Résumé :

La prolifération de l'information inadaptée aux profils de l'utilisateur, a donné naissance aux systèmes hypermédias adaptatifs et la notion la personnalisation dans le cadre des nouvelles applications du big data. De nos jours, les systèmes documentaires, une composante parmi tant d'autres de l'industrie culturelle, ont bénéficié incontestablement du développement des technologies de l'information et le succès des services. L'utilisateur d'un service d'information documentaire se trouve confronté à une myriade de résultats à l'issue de sa requête, et il aura à sélectionner les informations pertinentes susceptibles de répondre à sa requête si elles existent déjà. Ainsi, il devient inévitable de recourir aux dispositifs de personnalisation de l'information dans les SID, en vue d'atteindre une meilleure satisfaction des besoins des usagers.

**Mots clés :** Data, service d'information documentaire, industries culturelles, innovation, services

## Introduction

La révolution de la donnée sera-elle la troisième étape de la révolution numérique après l'informatique puis l'Internet ?

Le « Big data » est une mine de données dont l'exploitation consiste à sélectionner et croiser les données pertinentes en vue de les déployer dans la gestion des ressources humaines et dans les outils techniques marketing. **Quant aux industries culturelles et créatives, les données personnelles revêtent une importance particulière**, puisqu'elles permettent entre autres d'optimiser le temps de visite sur un site web ou sur un site réel, de comprendre les comportements et prédire les attentes des utilisateurs. Une façon pour les secteurs de la presse, du cinéma ou du jeu vidéo d'enrichir leur offre tout en optimisant les coûts. En outre, le big data permet une vitesse importante dans l'analyse et la génération des données, profitant ainsi de l'évolution des outils d'analyse et de rapprochement de ces données, ainsi que la capacité et l'intérêt que suscitent ces résultats.

De même, la Data revêt aujourd'hui une importance particulière au cœur de l'économie de la Culture et du contenu, dont les composantes sont appelées à hisser de la cadence du partage des données, pour donner naissance à de nouvelles chaînes de valeur non

seulement à l'intérieur de chaque industrie culturelle, mais encore entre les industries culturelles, et d'une manière plus générale, entre tous les secteurs d'activités impliqués dans le développement des Smart Cities : la Culture, l'Education, le Tourisme, les Transports, l'Hébergement et le Logement, l'Urbanisme, l'Energie, la Santé, la Restauration et l'Alimentation, l'Agriculture, le Commerce... et les industries de l'Information et des Télécommunications dont la Data est désormais la matière première.

En d'autres termes, la valorisation de la data est orientée vers la reconsidération de la valeur client dans les industries culturelle et créatives, qui peuvent ainsi relever le défi lié à la prescription avec les publics et audiences, la dissémination des contenus et le sponsoring/financement de la création<sup>59</sup>.

## **La problématique**

Le nouvel essor du web ainsi que les mutations des nouvelles technologies de l'information et de la communication ont mis de nouveaux défis devant les utilisateurs cherchant à accéder au savoir et à la lecture à partir des fonds documentaires des systèmes d'information documentaires, et qui se trouvent confrontés à une noyade d'information, que nous pouvons résumer dans plusieurs facteurs liés à l'hétérogénéité, au volume de taille, et la disparité remarquable des contenus sur la toile.

La prolifération de l'information inadaptée aux profils de l'utilisateur, a donné naissance aux systèmes hypermédias adaptatifs et la notion de la personnalisation dans le cadre des nouvelles applications du big data. De nos jours, les systèmes documentaires, une composante parmi tant d'autres de l'industrie culturelle, ont bénéficié incontestablement du développement des technologies de l'information et le succès des services. L'utilisateur d'un service d'information documentaire se trouve confronté à une myriade de résultats à l'issue de sa requête, et il aura à sélectionner les informations pertinentes susceptibles de répondre à sa requête si elles existent déjà. Ainsi, il devient inévitable de recourir aux dispositifs de personnalisation de l'information dans les SID, en vue d'atteindre une meilleure satisfaction des besoins de ses usagers.

## **1) Data et économie de la culture**

---

<sup>59</sup>Bustamante, E. «Cultural Industries in the Digital Age: Some Provisional Conclusions», Media, Culture and Society, volume 26, numéro 6, 2004, p. 803-820.

La Data est la grande masse de données. Il s'agit à la fois de données « brutes » comme une page web, une photo, une vidéo et des données plus « raffinées » comme par exemple la matrice de chiffres représentant les liens entre les profils d'un réseau social<sup>60</sup>.

L'industrie culturelle anime le débat sur le phénomène du Big data, notamment en ce qui concerne l'aspect lié au champ juridictionnel de la protection des données personnelles et celui de la fiscalité. Le big data culturel s'alimente surtout des données personnelles qui ne sont autre que des traces numériques dont l'exploitation ouvre plusieurs perspectives aux acteurs et aux entreprises agissant dans ce secteur comme le montre la figure qui suit.

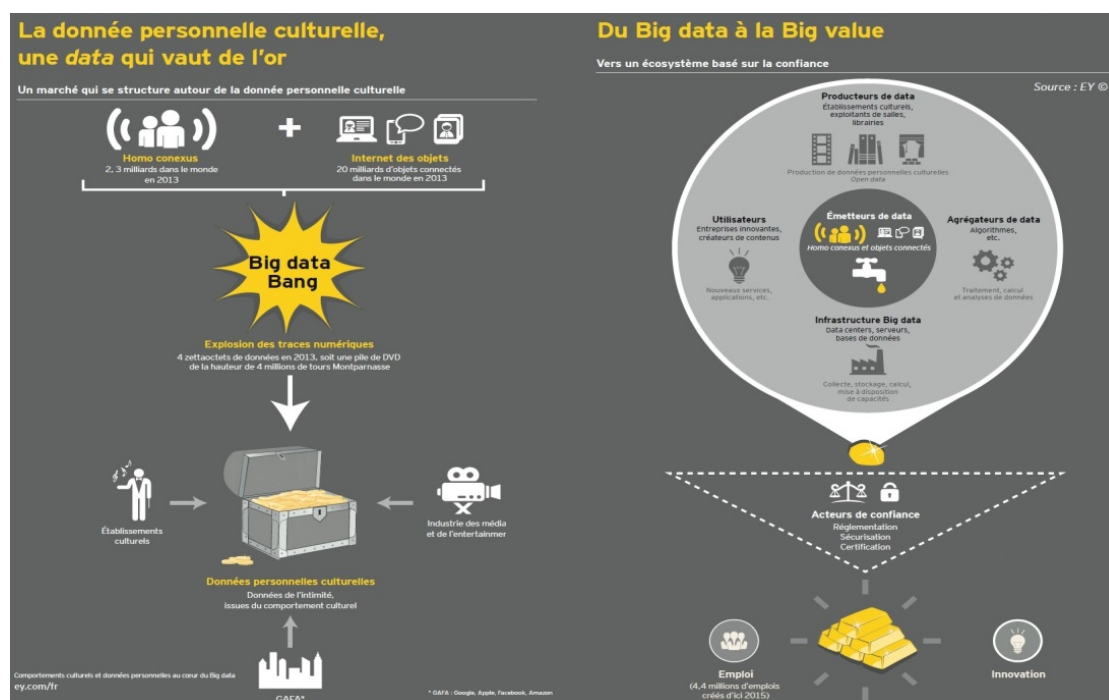


Figure 1 : Le big data culturel<sup>61</sup>

Au cœur de cette masse de données vertigineuse brille une catégorie de données qui vaut de l'or : la donnée personnelle culturelle. À la fois miroir de nos goûts et de nos aspirations et reflet de l'image sociale que nous souhaitons renvoyer, la donnée personnelle culturelle représente en effet un fragment de notre identité. Une donnée d'autant plus précieuse qu'elle introduit un rapport inédit en réconciliant l'empreinte et le calcul : si, à la manière d'une photographie, la donnée numérique conserve la trace de notre activité digitale, elle s'en distingue toutefois par sa disponibilité au calcul. La dimension révolutionnaire du "Big

<sup>60</sup>Galloway, S. ; S. Dunlop. "A critique of definitions of the cultural and creative industries in public policy. International Journal of Cultural Policy 13(1), 2007,17- 31P.

<sup>61</sup>Source : <http://www.ey.com/FR/fr/Industries/Media---Entertainment/Comportements> (consulté le 22/04/2015)

data bang" réside dans l'autonomisation des processus de production et d'échanges massifs, continus et toujours plus rapides de données ubiquitaires.

Dans le secteur médiatique et culturel, le niveau de maturité face à la data diffère selon les acteurs. L'enjeu d'une approche Big data est de consolider et d'exploiter des données dans un contexte de croissance en volume, en vitesse et en variété des sources - notamment digitales - difficiles à réconcilier avec les données historiques.

Les échelles de big Data varient significativement d'une entreprise à l'autre. Il n'existe pas un modèle standard façonné de point de vue de la taille. Cependant, nous évoquons le big Data, au moment où le volume de données à gérer sort du commun, et éventuellement via la découverte de nouvelles sources, et comment s'atteler à les gérer de manière distinguée<sup>62</sup>.

## 2) Synthèse sur l'usage de la Data dans les industries culturelles :

La place de la data structurée et non structurée dans les industries culturelles dans cinq secteurs des industries culturelles a été récapitulée suivant le type de données, le big data et les services qui y sont générés dans le tableau qui suit :

Le secteur	Les principales données exploitées avant la technologie big data	Les nouvelles données à exploiter dans le cadre du big-data	Les services internes et externes déjà développés à partir de la data
Médias	Les données disponibles sur l'audience d'où vient l'importance des projets de leur exploitation à grande échelle.	La conversion de chaque programme visionné, chaque chanson écoutée, chaque avis laissé sur les réseaux sociaux en un large éventail de données traitant de l'audience et ses attentes.	- <i>pure players</i> digitaux comme Google, Facebook, Netflix ou Spotify qui déploient de grands programmes orientés vers la connaissance abyssale du client ; - Proposer le contenu le plus

<sup>62</sup>Katz-Gerro, Tally. Cultural Consumption Research: Review of Methodology, Theory, and Consequence, International Review of Sociology : revue internationale de sociologie, volume 14, numéro 1, 2004, p. 11-29.

			<p>adapté à la cible recherchée et le diffuser au bon moment sur les bons canaux ;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Prédire finement (les films, les émissions etc.), que l'audience plébiscitera fluidement.</li> <li>- Le public d'un même programme soumis à une publicité différente en fonction des caractéristiques de leur profil.</li> <li>- <b>Agences spécialisées dans les prestations de datas sur mesure, <a href="#">Askmedia</a> et <a href="#">Wedodata</a>,</b> produisent en continu des contenus qui seront ensuite repris dans les grands médias français mais aussi sur le web et les réseaux sociaux.</li> </ul>
<b>Presse</b>	Les bases de données volumineuses pour en extraire de l'information et la présenter de façon engageante au public, et des données brutes et hétérogènes.	La vision du journaliste de données, qui fait de l'intelligence visuelle du public (la data visualisation) le data-design pour rendre compte de ses explorations chiffrées.	-Les bases de données enrichies, d'infographies interactives, de timelines et de cartes rich-media, d'applications interactives ;

			<p>-L'emplacement des articles sur l'ensemble des plateformes de diffusion (site web, application mobile, réseaux sociaux) ;</p> <p>- La mise à disposition de données brutes (datas store)</p>
<b>Edition</b>	<p>Les données comportementales et les Data Signs aident à une interprétation statistique des données et entraînent nécessairement un repositionnement des acteurs métiers</p>	<p>La corrélation les données de vente à des données comportementales, et la data sur la lecture, avis, notes, et commentaires recueillies par les plateformes de vente ou les réseaux sociaux.</p>	<p>-La définition d'une politique éditoriale ;</p> <p>-Une compréhension fine des pratiques (de lecture, par exemple) ;</p> <p>-S'informer sur un certain nombre de paramètres : la durée de lecture, la fréquence, le pourcentage d'un livre lu, les passages les plus marquants...</p> <p>- L'auto-édition, à travers des plateformes dédiées à cet effet (<i>Amazon's Kindle Direct Publishing</i> (KDP) en tête) et qui auront à analyser leurs données et proposer un deal plus exclusif à l'auteur</p>
<b>Musique</b>	<p>Les données sociales issues des réseaux sociaux.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La numérisation croissante de la musique</li> <li>• Et les métadonnées de</li> </ul>	<p>-Les algorithmes de recommandation alimentés par</p>

		<p>propriété, les métadonnées de gestion (ou commerciales), les métadonnées descriptives, les métadonnées d'enrichissement, et les métadonnées acoustiques</p> <p><i>L'indexation des textes traitant de la musique avec une fréquence quotidienne</i> (des blogs, des chroniques de disques, des articles, des tweets, des paroles...),</p>	<p>l'indexation détaillée ;</p> <p>-<i>Customisation de l'ensemble de l'expérience pour chaque utilisateur</i>, et pour connaître ces internautes en profondeur avec « <i>un taste profile</i> » ;</p> <p>- Les radios personnalisées et des playlists thématiques (repas, fête, voyage...) ;</p> <p>- Etablir pour chacun de ses abonnés payants ou pas - une carte d'identité qui trace la moindre de ses habitudes.</p>
E-learning	<p>Les données créées par les apprenants pendant qu'ils suivent un cours en ligne ou un module de formation.</p>	<p>Les données d'interaction avec un module de formation centrée sur les politiques de l'entreprise, son / ses progrès, les résultats de l'évaluation, le partage social, et d'autres données en cours de production au cours de son apprentissage et le système de gestion de l'apprentissage, les médias sociaux, et le multimédia.</p>	<p>-Vérifier si un scénario basé sur la réalité est plus efficace qu'une activité de résolution de problèmes ;</p> <p>-Permettre aux professionnels e-Learning de repérer les parties qui peuvent avoir besoin d'être peaufinées dans les cours ou les module ;</p> <p>-Une analyse des modules e-Learning qui sont visités le plus et dans le cas de l'apprentissage</p>

			social des liens partagés avec d'autres apprenants ; -Prédire les modules et les cours futurs, susceptibles d'intéresser les apprenants
--	--	--	---

**Tableau 1 : Data dans les industries culturelles**

Dans le tableau de synthèse ci-dessus, il est clair que la personnalisation par le biais de la recommandation demeure le dénominateur en commun entre les différents secteurs de l'industrie culturelle, et qui placent l'utilisateur au centre de ses préoccupations, en lui épargnant à l'ère de la surcharge cognitive, le fait de défiler dans une longue liste de produits et d'informations et lui faire parvenir cinq à six propositions jugées pertinentes de son point de vue ou bien de celui des utilisateurs similaires.

Toutefois, certains secteurs de l'industrie culturelle et bien avant qu'ils n'arrivent à l'utilisateur final, consommateur de leurs outputs, ils ont emprunté la data aussi pour faciliter le travail du back-office des différents acteurs sur un secteur ou un autre, et c'est bien le cas de la presse et médias ainsi que le secteur de l'édition, qui se distingue sur ce point des autres secteurs mis à la loupe au long du développement qui précède.

### **3) Big data et Services d'Information Documentaires (SID)**

En effet, Le big data dans les services d'information documentaires peut être approché de trois angles différents :

**Les données sont de plus en plus un champ d'intervention des professionnels de l'information, qui auront la tâche de les collecter et les conserver**, en tant que produit du travail des chercheurs, de la même manière pour le corpus scientifique qu'ils produisent (articles, thèses, etc.). Cependant, ces données ont des caractéristiques différentes des documents : elles se présentent sous forme de flux, d'où vient l'importance de dispositifs d'analyse pour les rendre plus exploitables.

L'utilisation du big data permet d'**analyser les statistiques de consultation et d'utilisation des ressources documentaires et des services des bibliothèques en vue de proposer de nouveaux services aux usagers ou aux bibliothécaires**. A titre d'exemple nous citons, [le réseau des bibliothèques de Singapour](#), composé de plusieurs bibliothèques publiques, et qui a développé l'utilisation du big data, pour analyser les statistiques des prêts en relation



avec les données bibliographiques, et ainsi proposer aux usagers des recommandations d'usage.

Outre cela, le big data peut aussi être de bon vent pour la politique d'acquisition, en termes des sélections des ressources susceptibles d'enrichir le fonds documentaire, en jouant la carte des données à l'image du profil sociologique des lecteurs qui fréquentent chaque bibliothèque du réseau, les contraintes de place et le taux de rotation des collections.

Dans cette optique, les services d'information documentaires se trouvent dans la logique d'offrir un service de big data pour les chercheurs, permettant de définir leurs critères de recherche, et de les appliquer à des outils d'analyse pour extraire de nouvelles informations à partir des données. En effet, il ne s'agit pas juste de restituer une collection telle quelle ou à l'indexer en plein texte, mais plutôt de la triturer sous tous les angles en extrayant, autant que possible, les data. Si dans les archives du Web il y a de la donnée structurée (par exemple celle qui serait issue du Web de données...).

#### **4) Synthèse sur l'usage de la Data dans les SID :**

Avant d'appréhender les pratiques d'usage des données dans les services d'information documentaires, nous passons en revue des types des données objet des éventuels usages ainsi que leur caractérisation et échelles.

<b>Données structurées dans les SID</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'ensemble des valeurs possibles est déterminé et connu à l'avance ;</li> <li>- Les données counter ;</li> <li>- Les données bibliographiques ;</li> <li>- Les résumés et les index ;</li> <li>- Les thésaurus et ontologies ;</li> <li>- Facilement extraites des bases de données, tableurs, formulaires etc.</li> <li>- Elles permettent d'ajouter des informations sémantiques qui aident les robots à mieux comprendre les contenus ;</li> <li>- Exploitées après un traitement, tri, sélection, indexation et résumé etc.</li> <li>- Les informations proviennent désormais tant <u>des bases de données internes qu'externes</u>, ainsi que les réseaux sociaux ;</li> <li>- Les données sont stockées de manière organisée et par conséquent facilement compréhensibles.</li> <li>- Elles prennent plusieurs formes : textes, images, vidéos etc.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>Pas des niveaux de données massives à signaler.</u></li> </ul>
<b>Données non structurées dans les SID</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La digitalisation massive de l'action des entreprises culturelles a entraîné <u>une explosion des sources de données</u> à disposition ;</li> <li>- Les données logs ;</li> <li>- Les données proviennent des bases de données, mais aussi les réseaux sociaux, des formulaires générés sur les sites web ou via les emailings, des cookies, des services clients, des systèmes d'information (CRM, ERP, plateformes de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Les bases de données analytiques optimisées à des fins de BI et de datawarehouse. Grâce à la mise en œuvre d'architectures massivement parallèles, de dispositifs d'indexation, de technologies "<i>in-memory</i>" et d'appliances ;</li> <li>- La croissance exponentielle du volume de données traitées et stockées est générée en particulier par l'automatisation :</li> </ul>

	<p>Marketing Automation), des applications mobiles, des données comptables</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Les données sont représentées ou stockées sans format prédéfini ;</li> <li>- L'absence de format entraîne des irrégularités et des ambiguïtés qui peuvent rendre difficile la compréhension des données ;</li> <li>- Les informations que renferment les données non structurées sont analysées pour améliorer le marketing relationnel et la gestion des relations clientèle (CRM, Customer Relationship Management) ;</li> <li>- Les données sont difficilement localisables en raison du coût de stockage élevé corrélé au volume important.</li> </ul>	<p>données RFID, données générées par le système de production, droits d'accès, données des capteurs dans des bâtiments ou l'environnement, données de systèmes embarqués, informations issues du World Wide Web, du site web de l'entreprise ou de sa boutique en ligne et les médias sociaux ;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Des bases de données NoSQL (comme MongoDB, Cassandra ou Redis) qui implémentent des systèmes de stockage considérés comme plus performants que le traditionnel SQL pour l'analyse de données en masse (orienté clé/valeur, document, colonne ou graphe) ;</li> <li>- Des infrastructures de serveurs pour distribuer les traitements sur des dizaines, centaines, voire milliers de nœuds. C'est ce qu'on appelle le traitement massivement parallèle. Le frameworkHadoop est sans doute le plus connu d'entre eux. Il combine le système de fichiers distribué HDFS, la base NoSQLHBase et l'algorithme MapReduce ;</li> <li>-Le stockage des données en mémoire (Memtables) permet d'accélérer les temps de traitement des requêtes.</li> </ul>
--	--	---

**Tableau 2 : Data dans les SID**

Il est évident que la data au cœur des SID couple celles structurées et celles non structurées, pour en dériver des usages divers que nous allons approcher dans les passages qui suivent,

comme il est à signaler que le phénomène du Big Data est présent dans les données non structurées avec des nouvelles possibilités technologiques.

En effet, les services d'information documentaires rassemblent et traitent les données de manière traditionnelle en l'absence des analyses abyssales, de traitement, ou d'exploration poussées, qui produisent des résultats remarquablement informatifs. Toutefois, les SID se contentent des variables quantitatives et les conclusionssimples et arithmétiques (pourcentages, minimum, maximum, moyennes, etc...) pour informer leur décision<sup>63</sup>.

Pour voir l'usage des données dans les SID, nous proposons de conduire une enquête par questionnaire dans certaines SID universitaires au Maroc.

### **5) L'usage fait des données produites par le SID de la BU au Maroc, exemple d'une enquête**

Les données produites ou reçues par les services d'information documentaires des Universités sont destinées à plusieurs usages et cumulées sur une période allant de 2 ans à 10 ans, pourtant les collections s'accroissent de 2% à 5%, voici les usages cités dans les réponses collectées :

- La recherche bibliographique et fulltext ;
- Mettre à disposition du public et des chercheurs le fonds documentaire ;
- Réunir la documentation existante en relation avec les sciences de l'information ;
- Encourager la recherche dans les domaines liés aux sciences de l'information ;
- Etablir des coopérations avec les institutions et organisations nationales et internationales dans le même domaine ;
- Mieux cerner les besoins ;
- Les données produites servent à orienter les usagers dans leur recherche d'information.

Nous déduisons de cette panoplie d'usage des données dans les SID que, malgré le fait que les données évoquées en haut soient jugées insuffisantes surtout concernant les usagers, elles sont déployées pour les orienter et cerner leurs besoins, et leur acheminer de nouveaux services sachant qu'avec les mutations technologiques aujourd'hui la période sur laquelle sont colligées les données semble longue (2ans au moins), alors que ces données sont mises à jour chaque jour dans d'autres SID de par le monde.

Les services d'information documentaires interrogées classent l'importance voire la nécessité d'un système de recommandation pour faciliter l'accès aux ressources documentaire de manière plus personnalisée de la manière suivante :

---

<sup>63</sup> DENNI, Gaëlle. Quatre catégories d'outils pour l'auto-évaluation au SICD2 de Grenoble, 2010.



**Figure 2 : La nécessité d'utilisation des données pour l'offre dans les SID des BU au Maroc**

Il est clair que la majorité des professionnels de l'information et de la documentation (soit 75%) considèrent que d'autres données mises à leur disposition en plus de celles disponibles permettent d'aider les usagers à exploiter le fonds du SID, ce qui donne une idée sur l'adaptation moyenne des instruments d'accès et d'utilisation des ressources aux attentes des usagers, et leur niveau de satisfaction par voie de conséquence.

Par analogie avec la vision régnante dans les logiques d'exploitation de la Data dans des unités info-documentaires universitaires, nous trouvons que certaines Grandes Universités en Europe ont déjà accompagné cette mouvance de l'usage de la Data, en soulignant leur tendance remarquable vers la personnalisation des services documentaires et culturels, en jouant cette carte de la Data.

## **Conclusion**

L'exploitation de la Data dans la spirale des industries culturelles d'une manière générale, permet d'identifier et d'appréhender les opportunités de création de valeur. Dans ce cadre, nous pouvons déceler cinq typologies de création de valeur dans les industries culturelles. Toutes reposent sur l'exploitation de la Data en temps réel à travers la prise en compte des éléments suivants :

Une entreprise agissant dans la sphère culturelle peut créer de la valeur en étant créatrice du flux de données, soit à dessein, soit en tant que produit secondaire d'une autre activité. Le développement des applications pour les dispositifs mobiles permet de plus en plus à ces entreprises de générer des flux de données en temps réel sur les usages et leurs usagers. Ces données peuvent être ensuite diffusées à des partenaires qui les exploiteront afin de créer des services à valeur ajoutée, avec une possibilité d'opérer une éventuelle agrégation du flux Data afin de leur donner un nouvel objet.

De plus, la Data au cœur des industries culturelles crée nouveaux services et améliore la qualité de services existants, tout en tenant compte de l'analyse et la visualisation de

données en temps réel. L'objectif est ici d'améliorer les prises de décision et d'approfondir la connaissance d'un sujet (par exemple via des tableaux de bord ou du datamining).

Il est vrai que pour saisir ces opportunités, les organisations du monde de la culture et du contenu doivent s'équiper de nouveaux outils et les décideurs en comprendre les enjeux.

## Bibliographie

Barnier, G. (2002). *Théories de l'apprentissage et pratiques d'enseignement. Rapport de conférence*. Nice.

Chartron, G. (2011, décembre). Tendances lourdes et tensions pour les filières du document numérique. *Le Document à l'ère de la différenciation numérique*, Maroc.

Chloe, L. (2017). *L'impact de la data sur les métiers des industries culturelles et créatives. Retour sur l'étude de Cap Digital*. Consulté le 24 août 2024, sur <https://mbamci.com/data-metiers-culturels-et-creatifs/>

CNIL (Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés). (2015). *Industries créatives, contenus numériques et données : les contenus culturels vus au travers du prisme des données. Le graal de la recommandation et de la personnalisation. Cahiers Innovation & Prospective, n°3*. Consulté le 25 juin 2016, sur <https://www.cnil.fr/fr/innovation-prospective/publications>

Collet-Thireau, K., & Thomas, J.-P. (2015). Big Data et Open Data : quel impact pour les professionnels de l'information ? *I2D – Information, données & documents*, 53(4), 9-10. Consulté le 24 septembre 2023, sur <https://www.cairn-int.info/revue-i2d-information-donnees-et-documents-2015-4-page-9.htm>

Coutaz, J. (2013, septembre). Essai sur l'interaction Homme-Machine et son évolution. *Bulletin de la Société Informatique de France*, n°1, 15-33.

Darquie, G. (2015). *L'écriture de récits interactifs : outils dédiés et enjeux de conception* [Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université Paris 8].

Le Coadic, Y.-F. (1999). Le besoin d'information. *Bulletin des bibliothèques de France*, 3 [En ligne].

Tricot, A. (n.d.). *Recherche d'information et apprentissage avec documents électroniques. Hypermédias et apprentissage*. Consulté le 15 octobre 2023, sur <http://andre.tricot.pagesperso-orange.fr/TricotLECAI.pdf>

Prevu. (n.d.). *Visualisation des statistiques sur la bibliothèque universitaire de l'Université Paris 8*. Consulté le 10 octobre 202, sur <http://www.prevu.fr>

Simonnot, B. (2006). Le besoin d'information : principes et compétences. In *Thémat'IC 2006 : Information : besoins et usages*, Strasbourg. Consulté le 23 septembre 2023, sur <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notice-1940>

# Programme



**The International  
Conference on Cultural  
Engineering and  
Heritage Development**

First Edition

**La Conférence  
Internationale sur  
l'Ingénierie Culturelle et  
le Développement du  
Patrimoine**

Première édition

**المؤتمر الدولي للهندسة  
الثقافية وتنمية التراث**

الدورة الأولى

Rabat, December 4–6, 2024

Rabat, du 4 au 6 Dec. 2024

الرباط، من 4 إلى 6 دجنبر 2024

**Cultural and Creative  
Industries in Africa and  
the Arab World**

**Industries Culturelles et  
Créatives en Afrique et  
dans le monde arabe**

**الصناعات الثقافية والإبداعية  
في إفريقيا والعالم العربي**

**Scientific  
programme**

**Programme  
scientifique**

**البرنامج  
العلمي**



**Mercredi 4 décembre 2024**

**الأربعاء 4 دجنبر 2024**

## Cérémonie d'ouverture de la conférence

## حفل افتتاح المؤتمر

10 :00 - 10 :10	Mot de <b>S.E. Chakib BENMOUSSA</b> <i>Haut-Commissaire au Plan</i>	كلمة السيد شكيب بنموسي المندوب السامي للتخطيط
10 :10 - 10 :20	Mot de <b>M. Salah Eddine BAHJI</b> <i>Directeur de l'École des Sciences de l'Information</i>	كلمة السيد صالح الدين بهجي مدير مدرسة علوم المعلومات
10 :20 - 10 :30	Mot de <b>M. Eric FALT</b> <i>Directeur du bureau de l'UNESCO pour le Maghreb</i>	كلمة السيد ايريك فالت مدير مكتب اليونسكو الإقليمي لمنطقة المغرب العربي
10 :30 - 10 :40	Mot de <b>M. Nabhan bin Harith Al HARASI,</b> <i>Président de l'Union Arabe des Bibliothèques et de l'Information</i>	كلمة السيد نبهان بن حارث الحراسي رئيس الاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات
10 :40-10 :50	Mot de <b>M. Ahmed BOUKOUS</b> <i>Recteur de l'Institut Royal de la Culture Amazighe</i>	كلمة السيد أحمد بوكوس عميد المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
10 :50 - 10 :55	Projection vidéo : " <b>Du manuscrit papier au manuscrit numérisé</b> " <i>(Produit par l'Union arabe des bibliothèques et de l'information)</i>	عرض شريط مصور: "من المخطوط الورقي إلى المخطوط المرقم" (إنتاج الاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات)
10 :55-11 :05	Mot de <b>Mme Loubna MOUNA</b> <i>Cheffe de projet Maison de l'oralité et Directrice exécutive de l'ONG Wespeak Citizen</i>	كلمة السيدة لبنى مونة رئيسة مشروع دار التراث الشفوي
11 :05 - 11 :10	Mot de <b>M. Hassan El OUAZZANI</b> <i>Coordinateur général de la Conférence internationale sur les industries culturelles en Afrique et dans le monde arabe</i>	كلمة السيد حسن الوزاني المنسق العام للمؤتمر الدولي للصناعات الثقافية في إفريقيا والعالم العربي
11 :10-11 :40	Visites des expositions : • " <b>Les visages de l'oralité</b> " • " <b>Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe</b> "	زيارة المعارض • "وجوه الشفاهية" • "منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية"
	Pause thé	استراحة شاي

## Conférences d'ouverture

## المحاضرات الافتتاحية

11 : 40-11 :55	<b>Diplomatie culturelle et industries culturelles : le temps de l'Afrique</b> <i>Pr Eugène ÉBODE (Administrateur de la Chaire des littératures et des arts africains de l'Académie du Royaume du Maroc)</i> Modératrice : <b>Dr. Hayat ZEROUALI</b> (Professeure chercheuse, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc)
11 :55-12 :05	نقاش - Débat



12 :05-12 :20

## فرص الاستثمار في الثقافة في الوطن العربي

الدكتور نيهان بن حارث الحارثي (عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، رئيس

الاتحاد العربي للمكتبات والمعلومات)

تيسير: د. نزهة ابن الخياط (أستاذة باحثة في ميدان علوم المعلومات، الرباط، المغرب)

12 :20-12 :30

نقاش - Débat

12 :30-14 :00

Déjeuner

غذاء

### Panels scientifiques

### الندوات العلمية

## I. Industries culturelles et créatives : politiques culturelles, numérique et ingénierie culturelle

## 1. الصناعات الثقافية والإبداعية : السياسات الثقافية والتكنولوجيا الرقمية والهندسة الثقافية

14 :00-14 :15

### الهندسة الثقافية والابتكار الاجتماعي للحفاظ على التراث المحلي: دراسة حالة لسلطنة عمان

حليمة بنت سليمان البلوشية (رئيسة قسم المكتبة بمركز تقنيات التعليم بجامعة التقنية والعلوم التطبيقية بالمصنعة، سلطنة عمان)، د. سالم سعيد علي الكندي (أستاذ مشارك في دراسات المعلومات والإنترنت، قسم دراسات المعلومات، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان)  
تيسير: د. ماجد أبو شرحة (أستاذ علم المعلومات وإدارة المعرفة، جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، المملكة العربية السعودية)

14 :15-14 :30

### توظيف الهندسة الثقافية كأداة للقوة الناعمة في سلطنة عمان: دراسة حالة مؤسسات المعلومات

د. سالم سعيد علي الكندي (أستاذ مشارك في دراسات المعلومات والإنترنت، قسم دراسات المعلومات، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان)  
تيسير: د. ماجد أبو شرحة (أستاذ علم المعلومات وإدارة المعرفة، جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، المملكة العربية السعودية)

14 :30-14 :40

نقاش – Débat

14 :40-14 :55

### Les politiques culturelles et le numérique : quelle contribution pour une meilleure gestion des Industries Culturelles et Créatives au Cameroun

Silvère Rodier MVONDO OMGBWA (Maître en Relations Internationales, Institut des Relations Internationales du Cameroun (IRIC) Université de Yaoundé II, Cameroun)

Modérateur : Driss KSIKES (Chercheur, doyen associé à la recherche et l'innovation, HEM-LCI Education, Maroc)

14 :55-15 :10

### موقع الحقوق الثقافية ومؤسسات الوساطة الثقافية في دستور 2011

د. محمد أمين بنيوب (أستاذ التعليم العالي بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي)

Modérateur : Driss KSIKES, (Chercheur, doyen associé à la recherche et l'innovation, HEM-LCI Education, Maroc)

15 :10-15 :20

نقاش – Débat

15 :20-15 :35

### L'exploitation de la data dans les industries culturelles et les services d'information documentaires.

Dr. Amine SENNOUNI (Professeur chercheur, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc)

Modératrice : Imane HILAL (Professeure chercheuse, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc)

15 :35-15 :45

نقاش – Débat

## II. Musée, Art et Société

## II. المتحف والفن والمجتمع

15 :45-16 :00

### Mot introductif de la séance : Musée, Art et Société

Abdellah KAROUM (Chercheur, Directeur artistique et critique d'art, Royaume-Uni)

16 :00-16 :15

### La Maison de l'Oralité Tigmimi N Wawal, un modèle innovant pour valoriser le patrimoine culturel amazighe

Loubna MOUNA (Cheffe de projet Maison de l'oralité et Directrice exécutive de l'ONG Wespeak Citizen), Mustapha MEROUAN (Chercheur USMBA Fès/INSAP Rabat et conservateur de la Maison de l'Oralité Tigmimi N Wawal)

16 :15-16 :30

### Projection du documentaire "Ahwach, les voix du rituel"

16 :30-16 :45

### أهمية دار الآثار الإسلامية في تعزيز وتطوير الصناعات الثقافية بالكويت

د. محي الدين كوكو بخيت (متحف الكويت الوطني)، حسن حسين محمد حسن الفيكاوي (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت)

16 :45-17 :00

### Entrepreneuriat féminin dans la promotion des musées au Cameroun : cas de Yaoundé

Dr. Luc Bertrand ONDOBO. (Historien de l'Art, Chargé de Cours École Supérieure Internationale de Génie Numérique-Université Inter-Etats Congo-Cameroun à Sangmelima)

17 :00-17 :15

### Promotion des collections de tapis marocains dans les institutions publiques pendant la période du protectorat français (1912-1935)

Khalid LOUKID (Conservateur du Musée National du Tissage et du Tapis (Dar Si Said, Maroc)

Modérateur du panel : Dr. Samir KAFAS, Professeur chercheur, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Sultan Moulay Slimane, Beni Melal, Maroc

17 :15-17 :25

نقاش – Débat

Jeudi 5 décembre 2024

الخميس 5 دجنبر 2024

## III. Entrepreneuriat, patrimoine et économie de la culture

## III. ريادة الأعمال والتراث والاقتصاد الثقافي

9 :00-9 :15

### An Evaluation of the Drivers and Barriers to Success in Creative Entrepreneurship: A Case Study of Fashion and Design Ventures Death Valley

Sanae EL OUALI (Business Science Institute, Casablanca, Maroc)

Moderator : Dr. Abdelmjid LAFRAM (Research Professor at the School of Information Sciences, Morocco)

9 :15-9 :30

### إحياء التراث الصناعي كمورد جديد للسياحة: أولويات الحفاظ وآليات الاستثمار

د. ياسر هاشم الهياجي (أستاذ إدارة التراث المشارك، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية).  
تيسير: د. عبد المجيد لفرم (أستاذ باحث بمدرسة علوم المعلومات)

9 :30-9 :40

نقاش – Débat

9 :40-9 :55

### L'intention d'entreprendre dans le secteur culturel et créatif au Maroc : : Cas des étudiants du centre d'excellence en ingénierie culturelle de l'Université Hassan II

Mounia DIAMANE (Mounia DIAMANE Maître de conférences FLSHM – Université Hassan II de Casablanca)

Modérateur : Dr. Ibrahim ASSABANE (Professeur Chercheur à l'École des Sciences de l'Information à Rabat, Maroc)

9 :55-10 :10

### L'artisanat du tapis à l'aune du contexte socioéconomique marocain

Dr. Hatim BOUMHAOUAD (Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Institut Supérieur de l'Information et de la Communication (ISIC) – Maroc)

Modérateur : Dr. Ibrahim ASSABANE (Professeur Chercheur à l'École des Sciences de l'Information à Rabat, Maroc)

10 :10-10 :20

نقاش – Débat

## IV. Les bibliothèques et les industries culturelles et créatives

## IV. المكتبات والصناعات الثقافية والإبداعية

10 :20-10 :35

### استشراف دور المكتبات الأكاديمية في سلطنة عمان في تعزيز الاقتصاد البنفسجي

سالمة سليمان الريامية (اختصاصية معلومات بمكتبة الأطفال العامة، سلطنة عمان)، د. فاتن فتحي محمد (أستاذ مشارك، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان)، د. نبهان بن حارث الحراصي (عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، (أستاذ مشارك، جامعة السلطان قابوس، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان) تيسير: عبد الله الهنائي (مدير المكتبة الطبية بجامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان)

10 :35-10 :50

### دور المكتبات في تطوير الصناعات الإبداعية والابتكار الثقافي في المؤسسات الثقافية: وزارة الثقافة نموذجاً

د. ماجد أبو شرح (أستاذ بجامعة إمام عبد الله بن فيصل) تيسير: عبد الله الهنائي (مدير المكتبة الطبية بجامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان)

10 :50 -11 :00

نقاش – Débat

11 :00-11 :15

استراحة – Pause

## V. Propriété intellectuelle : secteurs du livre, du cinéma et de l'audiovisuel

## V. الملكية الفكرية : قطاعات الكتاب والسينما والوسائط السمعية والبصرية

11 :15-11 :30	<b>La protection du Droit d'auteur dans le secteur du livre au Maroc : enjeux financiers, juridiques et éthiques</b> <i>Dr. Hanane El YOUSFI (Professeure chercheuse, École des Sciences de l'information, Rabat, Maroc), Dr. Malika HANANE, (Professeure, chercheuse, École des Sciences de l'information, Rabat, Maroc)</i> <i>Modérateur : Fouad SOUIBA (Chercheur, scénariste, réalisateur, Maroc)</i>
11 :30-11 :45	<b>Droit d'auteur et valorisation des contenus culturels dans les industries culturelles et créatives au Burkina Faso</b> <i>Manégda Justin ROUAMBA (Conseiller en communication, Enseignant-vacataire à l'Université Joseph KI-ZERBO, Ouagadougou)</i> <i>Dr Jacob Yarassoula YARABATIOULA (Enseignant-chercheur à l'Université Joseph KI-ZERBO, Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, Ouagadougou)</i> <i>Modérateur : Fouad SOUIBA (Chercheur, scénariste, réalisateur, Maroc)</i>
11 :45-11 :55	نقاش – Débat
11 :55-12 :10	<b>حقوق الملكية الفكرية كأداة لتثمين البعد التراثي للصناعات الثقافية والإبداعية: دراسة حالة حول التراث السينمائي في خمسينيات وستينيات القرن العشرين</b> <i>مروة حلمي (باحثة في السياسات الثقافية، خبيرة لدى اليونسكو بشأن اتفاقية 2005 لحماية وتعزيز تنوع التعبيرات الثقافية. جمهورية مصر العربية)</i> <i>تسيير: عبد الحكيم قرمان (خبير دولي في الملكية الفكرية، رئيس الائتلاف المغربي للملكية الفكرية)</i>
12 :10-12 :20	نقاش – Débat
12 :20-12 :35	<b>Le cinéma au prisme de la production audiovisuelle au Maroc : Apports des chaînes de télévision publique à la production et à l'exploitation des œuvres cinématographiques</b> <i>Dr. Abderrahim AMEUR (Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication, Membre du Laboratoire LT2C, FLSH, Université Mohammed V de Rabat, Directeur de la Médiathèque de la Fondation de la Mosquée Hassan II), Dr. Mohamed BENDAHAN (Professeur de l'Enseignement Supérieur, Laboratoire LT2C, FLSH, Université Mohammed V de Rabat), Dr. Yassine AKHIAE (Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle)</i> <i>Modérateur : Moulay Driss JAÏDI, (Professeur Chercheur, Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel et du Cinéma, Rabat, Maroc)</i>
12 :35-12 :45	نقاش – Débat
12 :45-14 :00	غذاء – Déjeuner

## VI. Média, médiation, numérique et Archives

## VI. وسائل الإعلام والوساطة والرقمنة والأرشيف

14 :00-14 :15	<b>Mot introductif : Archives orales du Sud Est tunisien : l'expérience d'une narration radiophonique et perspectives de valorisation</b> <i>Dr. Nozha SMATI (Professeure chercheuse, Université de Lille, France)</i>
14 :15-14 :30	<b>دور الوساطة الثقافية في تعزيز الريادة والإبداع الثقافي في المجتمع المغربي.</b> <i>د. عمران الوطني. (أستاذ مادة الفلسفة، أستاذ زائر بالمعهد العالي للإعلام والاتصال، المغرب)</i>

14 :30-14 :45

## واقع الصورة الرقمية للتراث التونسي: بين التعزيز والتغيب

د. بنور حكيمة سندس (أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة، تونس)

14 :45-15.00

## الصناعة الثقافية في وسائل الإعلام ورقمنة الأرشيف الصوتي للإذاعة الوطنية التونسية

(فاطمة العايب (تونس)، د. بسمة البصير (تونس)، عيبر مجدي (تونس)، وصال بن مسعود (تونس)

تسيير المحور: د. نزهة سماتي (أستاذة باحثة، جامعة ليل، فرنسا)

15 :00 -15 :10

نقاش – Débat

## VII. Patrimoine, développement inclusif et société

## VII. التراث والتنمية الشاملة والمجتمع

**دور إعادة إحياء التراث اللامادي للمواقع الأثرية العالمية في تعزيز السياحة الثقافية وفق متطلبات التنمية السياحية المستدامة : حالة دراسية: مدينة تدمر الأثرية في مرحلة إعادة الإعمار السورية**

25 :10-15 :15

د. عماد الدين عساف (عضو هيئة تدريسية في كلية الهندسة المدنية بجامعة دمشق، النائب الأول لرئيس اتحاد الأدباء السياحيين العرب)، د. ماجدة سكر (ماجستير في إدارة التراث الثقافي وتسويقه - كلية السياحة - جامعة دمشق، دمشق، سورية)

تسيير: د. عبد الواحد بن نصر (أستاذ باحث بالمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، الرباط، المغرب)

40 :25-15 :15

**مساهمة الخريطة التراثية في التنمية المستدامة للقرى في المغرب: دراسة لنماذج**

د. رتيبة ركلمة (أستاذة بكلية اللغات والفنون والعلوم الإنسانية بأيت ملول، جامعة ابن زهر، أكادير).

تسيير: د. عبد الواحد بن نصر (أستاذ باحث بالمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، الرباط، المغرب)

50 :40-15 :15

نقاش - Débat

05 :50-16 :15

استراحة - Pause

## VIII. Industries culturelles et créatives et développement des expressions artistiques

## VIII. الصناعات الثقافية والإبداعية وتطوير

## التعبير الفني

20 :05-16 :16

**الصناعات الموسيقية ودورها في التنوع الاقتصادي: دار الأوبرا السلطانية أنموذجا**

عبد الله الهنائي (مدير المكتبة الطبية بجامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان)، د. فaten فتحي محمد (أستاذ، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان)، د. نيهان بن حارث الحراصي (عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، أستاذ مشارك، جامعة السلطان قابوس)

35 :20-16 :16

**أغاني الملوحة في الثقافة الشعبية التونسية من المحلية إلى الشعبية: منطقة سمّامة نموذجا**

د. ماهر بن عباس بن حسن الهاللي (وزارة التربية والتعليم، سلطنة عُمان)

50 :35-16 :16

**Intermedialité et traditions musicales tunisiennes filmées. Intégration confuse et projections diffuse**

Dr. Imed GHDEMSI (Professeur chercheur, Université de Sousse, Tunis)

تسيير المحور: د. أحمد عيدون (باحث في علوم الموسيقى)

00 :50-17 :16

نقاش - Débat

09 :30-9 :45	<b>L'industrie de la mode au Cameroun : tendances, défis et opportunités de croissance</b> <i>Paul MENANG MENANG (Doctorant en Études Culturelles, Département d'Histoire, FLSH, Université de Douala-Membre de l'Institut des Études de Géopolitique Appliquée)</i> <i>Discutante : Dr.Noza SMATI (Professeure chercheuse, Université de Lille, France)</i>
09 :45-9 :55	نقاش - Débat
09 :55-10 :10	<b>La restitution des biens culturels camerounais dérobés pendant la colonisation : quelles perspectives ?</b> <i>MinsiAmbomo Jeanne ARIANE (Doctorante au Département Des Sciences Historiques et du Patrimoine, Université De Douala, Cameroun)</i> <i>Discutante : Dr.Hanane el YOUSFI (ProfesseurChercheur à l'École des Sciences de l'Information à Rabat, Maroc)</i>
10 :10-10 :20	نقاش - Débat
10 :20-10 :35	<b>Patrimoine documentaire et mémoire des lieux : Numérisation, médiation numérique et perspectives muséales : Cas du fonds d'archives de la photothèque de l'École Nationale d'Architecture de Rabat</b> <i>Nora CHERRAT, Doctorante, Laboratoire MIKS, ESI, Rabat, Maroc</i> <i>Discutante : Dr. Hayat ZEROUALI, (Professeure chercheuse, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc)</i>
10 :35-10 :45	نقاش - Débat
10 :45-11 :00	استراحة - Pause
11 :00-11 :15	<b>Industries culturelles et diplomatie culturelle au Maroc : Défis et opportunités</b> <i>S'mahane JBILOU (Doctorante, Laboratoire MIKS, ESI, Rabat) Pr. Hassan El OUZZANI (ProfesseureChercheur, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc)</i> <i>Discutante : Fatima Ait MHAND(Archéologue, expert, Chargée de la coopération internationale, Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, Maroc)</i>
11 :15-11 :25	نقاش - Débat
11 :25-11 :40	<b>Préservation des archives patrimoniales numériques : état des lieux et perspectives.</b> <i>OuafaeEL-KASRI (Equipe IRIS, Laboratoire MIKS, ESI, Rabat, Maroc)</i> <i>Dr. Bouchra EL IDRISSI (Professeurechercheuse, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc)</i> <i>Discutante : Dr.Malika HANANE (Professeurechercheuse, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc)</i>
11 :40-11 :50	نقاش - Débat
11 :50-12 :05	<b>Protection du Patrimoine culturel immatériel marocain par les outils de la propriété intellectuelle</b> <i>Chahinaz FRID (Doctorante, Laboratoire MIKS, ESI-Rabat, Maroc)</i> <i>Discutant : Dr. Amine SENNOUNI (Professeur Chercheur, École des Sciences de l'Information, Rabat, Maroc)</i>
12 :05-12 :15	نقاش - Débat
12: 15 -12:30	كلمة الختام - Mot de clôture



## Exposition Les visages de l'oralité

En mai 2023, une résidence photographique a réuni Abdellah Azizi (photographe et réalisateur de Ouarzazate), Ken Wong Youk Hong (Street Œil français) et Mustapha Merouan (enseignant et chercheur en études amazighes).

Ils sont partis à la rencontre de poètes et de poétesses Amazighs de la confédération de tribus des Ait Ouaouzguite à laquelle appartient le village d'Ait Benhaddou dans la province de Ouarzazate, d'artistes de Tapis de Taznakht et de bergers des Ait Atta dans la province de Tinghir. Chacun des deux photographes a pris en photo au même moment, les mêmes personnes. Une occasion unique de confronter la sensibilité d'un regard "étranger" et un regard "autochtone".

## معرض وجوه الشفاهية

في ماي عام 2023، جمعت إقامة فوتوغرافية عبد الله عزيزي (مصور فوتوغرافي وصانع أفلام من ورزازات) وكين وونغ يوك هونغ (مصور فوتوغرافي فرنسي) ومصطفى مروان (أستاذ وباحث في الدراسات الأمازيغية).

انطلقوا لمقابلة شعراء وشاعرات أمازيغ من قبائل آيتأوزغيت، التي تنتمي إليها قرية آيتبنحدو في إقليم ورزازات، وصانعي السجاد من تازناخت، ورعاة من آيت عطا في إقليم تنغير. التقط كل من المصورين صورًا لنفس الأشخاص في نفس الوقت. وقد كانت فرصة مدهشة للمقارنة بين حساسيات وجهة نظر "أجنبية" ووجهة نظر "محلية".





## Exposition des publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe

Après 23 années d'activités, l'Institut Royal de la Culture Amazighe (l'IRCAM) a pu s'ériger en pôle de référence dans le domaine des études amazighes, en inscrivant son action dans l'objectif stratégique de la promotion de la culture amazighe.

La production scientifique de l'Institut couvre divers domaines de connaissance liés à l'amazighité, notamment l'éducation, la langue, l'histoire, l'anthropologie, la littérature, les arts, la traduction et les nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Cette production témoigne de l'engagement de l'IRCAM dans le processus de modernisation de la culture et de standardisation de la langue afin qu'elles soient un levier de développement durable dans un Maroc uni dans sa diversité linguistique et culturelle.

## معرض منشورات

### المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

منذ 23 سنة من نشاطه، أصبح المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية قطبا مرجعيا ورياديا في مجال الدراسات الأمازيغية، بانخراطه في تحقيق الهدف الاستراتيجي للنهوض بالثقافة الأمازيغية.

وهكذا، فقد تمكن المعهد من إغناء هذه الثقافة بالعديد من الإصدارات التي تساهم في تنمية البحث وإعادة الاعتبار للثقافة الأمازيغية بمختلف تعابيرها وتجلياتها. ويغطي الإنتاج العلمي للمعهد مختلف المجالات المعرفية، ذات الصلة بالأمازيغية، وخاصة منها التربية، واللغة، والتاريخ، والأنثروبولوجيا، والآداب، والفنون، والترجمة وتكنولوجيا المعلومات والاتصالات الجديدة.

وتكشف هذه الانتاجات عن عمق وفاعلية انخراط المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في سيرورة تحديث الثقافة الأمازيغية، ومعية اللغة وجعلها رافعة حقيقية للتنمية المستدامة في مغرب موحد في تنوعه اللغوي والثقافي.

