

Université de Montréal

**On est où là ?**

**Dérision et distanciation dans l'analyse des séries télévisées ivoiriennes**

par Julie Dénommée

Département d'anthropologie  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée  
en vue de l'obtention du grade de Doctorat  
en Anthropologie

Juin 2018

© Julie Dénommée, 2018

## Résumé

Les séries télévisées ivoiriennes des années 2000 remportent un grand succès en Afrique francophone et contribuent à faire de la culture populaire ivoirienne un incontournable de la région. Interrogeant les dynamiques et les implications de ce succès, cette thèse développe une réflexion sur la culture populaire ivoirienne qui délaisse les approches postmodernes et l'économie politique pour privilégier une approche basée sur l'anthropologie de la communication et sur la modalité herméneutique de la distanciation.

Alors que les séries ivoiriennes sont reconnues pour leur critique humoristique, le ton léger et divertissant des séries des années 2000 rompt avec l'esthétique satirique qui les caractérise jusqu'alors et contraste avec la crise sociopolitique que connaît le pays. Interrogeant ces ruptures, le texte revisite les interprétations des articulations entre culture populaire, contextes socioéconomiques, relations de pouvoir et symbolisme pour une compréhension systémique basée sur l'interaction et les cadres de l'expérience.

Documentant l'histoire et les origines des séries télévisées ivoiriennes à travers les dynamiques du genre télévisuel ivoirien, le texte propose par la suite une ethnographie de la production qui établit un parallèle entre le milieu audiovisuel abidjanais et la classe moyenne émergente abidjanaise. Ce parallèle s'observe notamment à travers l'« économie du gombo » qui mise sur des opportunités ponctuelles lucratives et permet d'aller au-delà des interprétations de la débrouille africaine. Adoptant ensuite une posture herméneutique, le texte développe une réflexion sur les redéfinitions de l'intimité en cours dans la société ivoirienne en recourant à diverses figures de la culture populaire ivoirienne. Finalement, le regard se tourne vers les cadres de rencontres qui guident les interprétations des séries, soit l'exigence du miroir et l'africanisme.

À travers ce parcours, le texte propose l'esthétique de dérision en tant que modalité épistémologique de compréhension des séries des années 2000 et met en lumière le potentiel heuristique de la distanciation. La distanciation devient ainsi le socle d'une compréhension qui se laisse guider par l'« ouverture au monde de l'autre ».

**Mots-clés :** Séries télévisées, Côte d'Ivoire, culture populaire, anthropologie de la communication, cadres, distanciation, dérision, intimité, gombo, genre

## **Abstract**

In the 2000's, Ivorian television series are really popular in West Africa, as Ivorian popular culture dominates the region's cultural scenes. Interrogating the dynamics and implications of this cultural success, this thesis proposes a reflection on Ivorian popular culture that abandons postmodern and political economy approaches to a method based on anthropology of communication and on the hermeneutical modality of distanciation.

Ivoirian series are known for their humoristic social criticism. 2000's Ivorian series' lighter humor breaks with this satirical aesthetics and contrasts with the socio-political crisis the country is experiencing. Considering these differences, the text revisits major popular culture interpretations that articulates socioeconomical contexts, power relations and symbolism to rather propose a systemic understanding based on interactions and frame analysis.

Documenting Ivorian series' history and genre, the text goes on to propose an ethnography of production that draws parallels between Abidjan audiovisual milieu and emerging middle class. This parallel can be observed in the concept of "économie du gombo", an economy that focuses on lucrative opportunities and offers an alternative to the widely discussed African "débrouille". Adopting a more hermeneutical stance, the text reflects on intimacy and its redefinition in Ivorian society by resorting to various figures in Ivorian popular culture. Finally, it turns to the encounters frames often used as Ivoirian series' interpretative grid: mirror exigency and Africanism.

Through this journey, the reflection carried out proposes aesthetics of derision as a modality for understanding the 2000' Ivoirian series and highlights distanciation's a heuristic tool in doing so. Distanciation thus becomes the basis of an understanding that is guided by "an openness to the world of the other."

**Keywords** : Television Series, Côte d'Ivoire, Popular Culture, Communication Anthropology, Framework Analysis, Distanciation, Mockery, Intimacy, Gombo, genre

## **Table des matières**

**Résumé i**

**Abstract ii**

**Table des matières iii**

**Liste des figures et images vi**

**Liste des sigles vii**

**Liste des abréviations ix**

**Liste des pseudonymes 10**

**Remerciements 13**

**Introduction 14**

*« Ils ont mis les Français dehors » 14*

*Analyses et résultats de la recherche 17*

*Organisation de la thèse 22*

**SECTION I LES CADRES DE LA TÉLÉVISION IVOIRIENNE 24**

**Chapitre 1. Cultures populaires, communication et cadres de l'expérience 25**

*La culture populaire 25*

*Cultures populaires noire et africaine 31*

*Communication 40*

**Chapitre 2. Cadres ethnographiques : Crises, télévision et culture populaire 47**

*Méthodologie et terrain de recherche 47*

*Crises politiques ivoiriennes 54*

*Le Projet d'éducation télévisuelle (PETV) et la RTI 65*

*Photographie de la culture populaire ivoirienne 73*

## **SECTION II LE GENRE IVOIRIEN 85**

### **Chapitre 3. Générations et récurrences 86**

*La génération 1970 et 1980 : le réalisme développemental 87*

*La génération 1990 : l'esthétique de dénonciation 92*

*La génération 2000 : le succès commercial du film « calebasse » 99*

*La génération 2010: entre Babiwood et l'Afro-Europe 109*

*Récurrences et bouffonnerie 116*

### **Chapitre 4. Panorama télévisuel et populaire 121**

*Panorama télévisuel ivoirien 121*

*La tradition théâtrale ivoirienne 129*

*La tradition cinématographique ivoirienne 142*

*Série ou cinéma ? 149*

## **SECTION III L'INDUSTRIE AUDIOVISUELLE IVOIRIENNE 153**

### **Chapitre 5. Trajectoires personnelles et tournages : Portraits d'une classe moyenne émergente 155**

*Y a-t-il une classe moyenne en Afrique ? 155*

*Classes moyennes abidjanaises. Entre salaire et débrouille : le « gombo » 157*

*Parcours et perceptions sociales 160*

*Méfiance et collaboration entre artisans 167*

*Le tournage 169*

### **Chapitre 6. L'économie du gombo: opportunité, créativité et visibilité 185**

*Deux modèles 185*

*Produire et financer 187*

*Le gombo 200*

*Culture du gombo et circuits internationaux : le cas du scénario 206*

*Diffuser et distribuer 208*

## **SECTION IV HERMÉNEUTIQUE DES SÉRIES IVOIRIENNES 215**

### **Chapitre 7. Intimité et confiance : séries ivoiriennes, culture populaire et dynamiques familiales 217**

*Entre guerre des sexes et sexualité transactionnelle, la redéfinition de l'intimité 217*

*Relations hommes-femmes : figures de la culture populaire 222*

*L'intimité 233*

*Des papas à fils au ghetto 236*

*La connaissance et la redéfinition de la proximité 244*

### **Chapitre 8. Authenticité, exotopie et dérision 248**

*L'exigence du miroir et l'authenticité du quotidien 251*

*L'africanisme et les dynamiques de l'exotopie 260*

*La dérision 271*

### **Conclusion. La distanciation 282**

### **Bibliographie 290**

#### **ANNEXE 1. Les communes d'Abidjan x**

#### **ANNEXE 2. Guide d'entretien xii**

#### **ANNEXE 3. Premier tableau récapitulatif des générations de l'audiovisuel ivoirien xiii**

#### **ANNEXE 4. Liste des premiers thèmes xiv**

#### **ANNEXE 5. Tableau des maisons de production xvi**

#### **ANNEXE 6. Diplôme de Josey xviii**

#### **ANNEXE 7. Ne recule pas de Billy Billy xx**

## Liste des figures et images

Les débats ivoiriens .....	35
Les FRCI. Un dissuasif puissant .....	62
Parodie du slogan gouvernemental.....	65
Canal + devient Canal araignée.....	72
Couverture de Go Magazine .....	76
Kalachnikov dans la sauce graine, Abobo .....	77
Léonard Groguhet dans Comment ça va, 1983 .....	91
Faut pas fâcher.....	96
Gohou et Nastou, Les Guignols d'Abidjan.....	97
Sérapo et sa femme, Sida Dans la Cité .....	99
Akissi Delta, sa mère et sa belle-mère. Ma famille.....	100
Le Mec idéal.....	112
Films produit ou réalisé par Philippe Lacôte .....	114
Et si Dieu n'existait pas... !? .....	115
Abusuan, Henri Duparc .....	147
Ablakon, Roger Gnoan Mbala .....	148
Projection organisée par l'AJTEC-CI au Goethe Institut .....	169
Tournage professionnel.....	172
Tournage amateur.....	174
Les différentes cartes professionnelles de producteurs .....	187
Annonce de casting payant diffusée sur facebook .....	202
Affiche du Festilag .....	203
Séance de formation de Wassakara productions .....	205
Spectacle de Gohou et Nastou à Montréal .....	213
Les filles regrettent les Refondateurs .....	226
Ça se joue à deux : matérialiste et mougoupan .....	230
La servante et la redéfinition de l'intimité .....	236
Censure de l'homosexualité sur la RTI.....	276

## Liste des sigles

AJTEC	Association des jeunes techniciens de la télévision et du cinéma de Côte d'Ivoire
AOF	Afrique-Occidentale française
BIDC	Banque d'investissement et de développement
BURIDA	Bureau ivoirien du droit d'auteur
CEDEAO	Communauté économique des États de l'Afrique de l'Ouest
CIDC	Consortium interafricain de distribution
CHU	Centre hospitalier universitaire
CNAC	Centre national des arts
CNCA	Conseil national de communication et audiovisuel
EDEC	Ecole de danse et d'échanges culturels
EPS	École primaire supérieure
FESCI	Fédération estudiantine de Côte d'Ivoire
FESPACO	Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou
FESTILAG	Festival International du Film Des Lacs et Lagunes
FN	Forces Nouvelles
FONSIC	Fonds de soutien aux industries cinématographiques
FPI	Front populaire ivoirien
FRCI	Forces républicaines de Côte d'Ivoire
GPACT	Grand Prix Africain du Cinéma, de la Télévision et des Tics
HACA	Haute Autorité de la communication audiovisuelle
ISTC	Institut des sciences et des techniques de la communication
IPNETP	Institut Pédagogique National de l'Enseignement Technique et Professionnel
INSAAC	Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
JCC	Journées cinématographiques de Carthage
LMP	La majorité présidentielle
LONACI	Loterie nationale de Côte d'Ivoire
ONAC-CI	Office national du cinéma de Côte d'Ivoire
OIF	Organisation Internationale de la Francophonie
PDCI	Parti démocratique de Côte d'Ivoire
PETV	Projet d'éducation télévisuelle
PIT	Parti ivoirien des travailleurs
RDR	Rassemblement des Républicains



RHDP	Rassemblement des houphouëtistes pour la démocratie et la paix
RTI	Radiodiffusion télévision ivoirienne
RFI	Radio France internationale
SIC	Société ivoirienne de cinéma
SYNESCI	Syndicat des enseignants du second degré
TCI	Télévision Côte d'Ivoire
UCAO	Université catholique de l'Afrique de l'Ouest
UTCI	Union théâtrale de Côte d'Ivoire

## Liste des abréviations

Babi	Abidjan
CCV	Comment ça va
EE	Edutainment
FPF	Faut pas fâcher
SMS	Short message Service
Yakro	Yamassoukro
Yop	Yopougon

## Liste des pseudonymes

Adama	Journaliste culturel
Aimé	Réalisateur. Génération 2010a
Aya	Productrice, réalisatrice, actrice. Génération 2000
Bernard	Acteur. Génération 1990
Charles	Réalisateur. Génération 2010a
Christophe	Producteur. Génération 2000
Claudiel	Producteur et réalisateur. Génération 2000
Coul	Réalisateur. Génération 2010b
Cyrille	Réalisateur et scénariste. Génération 2010b
Daouda	Acteur. Génération 2000
David	Réalisateur. Génération 2010b
Djibril	Acteur. Génération 2010a
Doris	Productrice. Génération 2010a
Dramé	Réalisateur Réalisateur Génération 2000
Fabrice	Réalisateur. Génération 2010b
Florent	Producteur. Génération 2000
Gabriel	Scénariste. Génération 1990F
Georges	Réalisateur. Génération 2010b
Ismael	Scénariste. Génération 2010b
Issa	Producteur. Génération 2010b
Jean-Jacques	Entrepreneur culturel. Génération 2010a
Jeanne	Productrice. Génération 1980
Joachim	Producteur, réalisateur, acteur : Génération 1980
Lala	Réalisatrice. Génération 2000
Marcus	Scénariste. Génération 2010b
Martin	Producteur et réalisateur. Génération 2010a
Mike	Réalisateur. Génération 2010a
Narcisse	Réalisateur. Génération 2010a
Nicolas	Scénariste. Génération 2010b
Paul	Acteur et metteur en scène. Génération 2010b
Pascal	Réalisateur et producteur. Génération 2010a
Patrice	Producteur. Génération 2010b
Pierre	Acteur, réalisateur, producteur. Génération 1990

Prisca	Réalisatrice. Génération 2010b
Raissa	Réalisatrice. Génération 2010b
Rita	Actrice, réalisatrice. Génération 2000
Sami	Assistant réalisateur. Génération 1990
Simon	Réalisateur et scénariste. Génération 2000
Souleymane	Danseur, Génération 1980
Thomas	Réalisateur. Producteur. Génération 2010b

*À Ma famille,  
la mienne,  
et à cette série à travers laquelle tout a commencé*

## Remerciements

J'aimerais remercier l'Université de Montréal, le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FQRSC) et le Centre de recherches en développement international (CRDI) qui ont participé au financement de cette recherche. Je remercie aussi sincèrement mon directeur Bob W. White pour son soutien, son ouverture, sa sensibilité et sa connaissance anthropologique de la culture populaire. Merci académiquement et surtout, humainement pour cette longue aventure. Je me sens privilégiée et chanceuse de t'avoir rencontré et bénéficié de ton encadrement.

Je voudrais également remercier deux personnes importantes dans le développement de ma pensée. Merci à Alberto Florez-Malagon de m'avoir poussée à me questionner, à être (un peu plus) rigoureuse et à aimer la connaissance et à Guy Massart de m'avoir fait découvrir le plaisir de l'ethnographie et de l'écoute et surtout, l'importance du respect et de l'humilité devant l'autre. J'aimerais aussi remercier ceux qui à un moment ont croisé mon chemin et m'ont inspiré : Marie-Nathalie LeBlanc, Aghi Bahi, Yves Winkin, Daniel Yao N'Dri et Moussa Diagne. Finalement, je tiens à exprimer ma reconnaissance aux membres de mon jury de thèse pour leur lecture profonde et engagée, ainsi que leurs commentaires pertinents et constructifs qui ont donné sens à ce travail et enrichi tous les efforts qui ont été mis.

J'aimerais remercier énormément tous ceux qui m'ont partagé leur métier et leur passion à Abidjan: Andy, Honoré, Siam, Sylvestre, Jean-Noël, Aimé, Raymond, Kalilou, Anne-Marie, Guedeba Martin, Kobla, Arantess, Alex, Keïta et tout ceux que je ne peux nommer mais sans qui cette thèse n'aurait pas vu le jour. Un merci tout spécial à Ana Ballo et à toute l'équipe de Bogolan.

J'aimerais aussi remercier tous ceux à Abidjan qui m'ont accueillie et m'ont fait découvrir une autre Côte d'Ivoire. Merci aux Coulibaly pour leur hospitalité, à Céline, Cyrille, Coul, Sonia, Katy et les familles Tognon et Faittey qui m'ont permis de me sentir chez moi. Un merci spécial à Patricia qui m'écoute depuis Dakar et m'a endurée depuis plusieurs années lui exposer mes théories.

Je dois un immense merci à tout.es mes ami.es qui m'ont suivie, écoutée, encouragée et remontée pendant toutes ces années; Ali, Amélie D., Amélie P., Chantal, Edith, Guillaume, Majo, Manon, Marie-Claude M, Marie-Claude V. Un merci spécial à Clémence pour son temps et ses talents de mise en page.

Merci aux familles Dénomée, Martin et Bélanger pour leur support. Un immense merci à ma maman Micheline sans qui cette thèse ne pourrait pas exister, à mon papa André toujours là au bout du fil et à leur conjoint et conjointe. Vous avez tous ont cru en moi et m'avez soutenue toutes ces années malgré l'inquiétude et parfois, l'incompréhension.

Finalement, j'aimerais remercier Roland pour son amour, son soutien et son intelligence. Il y a beaucoup de toi dans ce texte. Merci à Noé et Nadré. Merci de votre patience et de toutes les fois où vous avez compris lorsque je n'ai pas « lâché l'ordinateur ». Je vous aime énormément!

# Introduction

## « Ils ont mis les Français dehors »

Nous sommes en 2005 à Paris. Je tente de commencer une thèse en philosophie sans grande motivation. Un ami qui travaille alors à Dakar me parle d'une possibilité de stage en recherche pour une agence de développement international. Bloquée par la thèse, je choisis l'aventure et pars pour Dakar. Ce choix me mènera pour la première fois en Afrique. Le processus de découvertes et de chocs culturels se révèle multiple. Je découvre la culture sénégalaise et ouest-africaine, la culture du développement international et la culture anthropologique. Le stage se transforme finalement en emploi et je reste 4 ans à Dakar. À mon retour à Montréal en 2009, je reviens vers les études, motivée à entamer une thèse qui prend forme depuis ces 4 dernières années.

En effet, les années au Sénégal sont fertiles à l'analyse. Dans le département de recherche où je travaille, nous mettons en œuvre des projets dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest et développons diverses méthodologies qui combinent recherche et expressions artistiques. Nous collaborons alors avec de jeunes étudiants locaux et des artistes. À travers ces projets, je développe un intérêt autant pour la conception de méthodologies collaboratives que pour la culture populaire et la culture de masse en Afrique de l'Ouest.

Dans ce processus, je m'intéresse particulièrement à la culture populaire ivoirienne. En effet, dans la majorité des pays où je vais, la culture populaire ivoirienne est présente, que ce soit la musique du coupé-décalé, les modèles de pagnes, la série télévisée *Ma famille*, etc. La langue n'est pas épargnée, alors que les expressions « à la mode » en Afrique de l'Ouest sont souvent tirées du français populaire ivoirien. Comme me le dit un jeune Béninois : « Ce sont les Ivoiriens qui disent ça. Nous, les jeunes, on veut parler comme les Ivoiriens, c'est chic. »

Toutefois, l'organisation pour laquelle je travaille ne mène aucun projet en Côte d'Ivoire. J'entends beaucoup parler du pays sans le connaître, ce qui attise ma curiosité. Un jour, je demande à un ami sénégalais à quoi est dû, selon lui, le succès de la culture populaire ivoirienne au Sénégal et dans la région. Il me répond : « C'est parce que la Côte d'Ivoire a mis les Français dehors ». Cette réponse me surprend. La popularité de la culture populaire ivoirienne est-elle reliée à sa relation avec le colonisateur ?

Nous sommes alors autour de 2006. En 2004, les forces armées ivoiriennes liées au président Laurent Gbagbo bombardent la base militaire française de Bouaké, ville du centre qui est la base des rebelles depuis le Coup d'État de 2002. Cette action amène l'armée française à riposter en détruisant l'aviation ivoirienne. Les tensions s'accroissent et les esprits s'échauffent à Abidjan qui est le théâtre de pillages de commerces tenus par des Français ou des Occidentaux. Des chars français arrêtés devant l'hôtel Ivoire par les Jeunes Patriotes, mouvement politique proche de Laurent Gbagbo, tirent sur la foule à balles réelles. Les jours suivants, plus de 8000 expatriés quittent la Côte d'Ivoire. Certains reviendront. Pour d'autres, ce sera un départ définitif.

Est-ce que « mettre les Français dehors » fait référence littéralement aux événements de 2004 ? Ou bien, l'expression évoque-t-elle plutôt un processus plus large, par exemple le discours panafricaniste et anti-impérialiste apprécié à l'époque du président Gbagbo ? Avec le recul des années, on peut toutefois difficilement affirmer que les Ivoiriens « aient mis les Français » dehors, alors que plusieurs liens économiques et politiques perdurent. Toutefois, dans l'esprit de l'époque, la crise ivoirienne marque les imaginaires.

Quoi qu'il en soit, cette réponse de mon ami me trotte en tête. Comment cette « libération » se reflète-t-elle dans la culture populaire ivoirienne ? Est-ce à dire qu'elle est plus libérée ? Assumée ? Cette situation apparaît d'autant plus contradictoire que la culture populaire ivoirienne est appréciée pour sa modernité. Peut-on alors parler d'une modernité qui « aurait mis dehors le colon » ? Quelle serait-elle ? Quelles sont les implications de cette libération pour la notion de tradition, alors que le prisme modernité-tradition est souvent utilisé pour aborder l'Afrique ? La série télévisée ivoirienne *Ma famille* me semble particulièrement indiquée pour aborder ces questionnements, que ce soit à cause du succès qu'elle connaît que des thèmes qu'elle aborde.

Cette série humoristique, très populaire en Afrique francophone, met en scène les relations conjugales et familiales. Ce faisant, elle mélange d'une façon particulière les conceptions modernes et traditionnelles des relations hommes et femmes et de l'urbanité abidjanaise. En effet, bien que campée dans un cadre urbain et moderne, la série présente des modèles de relations hommes-femmes qui diffèrent de ceux promus par la modernité occidentale, par exemple à travers les campagnes de sensibilisations du développement international. Est-ce cette posture, c'est-à-dire une modernité matérielle et non axiologique, qui est appréciée ou sous-entendue par mon ami ?

De la même façon, la série bouscule les visions d'une culture populaire en temps de crise et de processus de décolonisation. Alors que plusieurs modèles entendent ces cultures comme engagées dans



le champs politique, *Ma famille* vise principalement le divertissement. Cette constatation s'applique également au coupé-décalé, production populaire ivoirienne de la même époque qui connaît également un grand succès. Musique et mouvement populaire, le coupé-décalé se danse partout dans la sous-région et est reconnu pour son apologie du luxe et de la modernité, tout en étant dépourvu d'un regard social. Ces caractéristiques soulèvent un deuxième paradoxe de la culture populaire ivoirienne : cette culture populaire au ton léger, moderne et sans propos politiques serait-elle celle d'un pays qui a modifié ses relations de pouvoir au colonisateur ?

Ces paradoxes, s'ils permettent d'alimenter la réflexion, me rendent aussi mal à l'aise en proposant des modèles qui secouent mes visions qui ne peuvent qu'être occidentales. Cette situation rejoint une autre des réflexions de mes années sénégalaises. En effet, si le domaine du développement international provoque généralement son lot de questionnements éthiques et académiques, les projets sur lesquels je travaille m'amènent à interroger l'utilisation de la culture populaire par les ONG. Ces organisations souhaitent miser sur l'auditoire et sur l'accessibilité de la culture populaire pour leurs actions de sensibilisation. Pourtant, les productions les plus populaires présentent des modèles opposés à ces messages. Est-il possible d'utiliser un format en le détachant de son fond ? Quels seront alors la valeur et l'effet de ces productions ? De manière plus générale, que signifie cette déconnexion dans la pratique du développement ? Y nuit-elle ? Est-elle inévitable ?

Ces déconnexions entre les actions de l'ONG et les processus sociaux en cours dans les sociétés où elles interviennent ne sont pas seulement le fait des travailleurs expatriés. Elles surgissent même lorsque l'organisation emploie des employés locaux. Est-ce que la culture du développement prend alors le pas sur les expériences quotidiennes des employés locaux ? Vivant pourtant aussi le « quotidien de ces sociétés », j'ai souvent l'impression de ne le saisir qu'à moitié. Je ressens une dualité, une facette à laquelle j'ai accès, une à laquelle je n'ai pas accès. Est-ce le départ de toute connaissance anthropologique ? Une conséquence de la duplexité de la culture développementale ? Un double ontologique africain ? Une dualité coloniale ?

C'est autour de ces réflexions que se construit la problématique de cette thèse. D'un côté, on retrouve une culture populaire qui revendique sa modernité et son apolitisme, tout en étant appréciée en partie pour sa « libération politique ». De l'autre, provoqué entre autres par un malaise devant les représentations de la culture populaire ivoirienne, un questionnement sur le double dans l'interaction avec une autre société. De ces deux interrogations se dégage l'hypothèse de départ de la réflexion ; par sa relation au colonisateur, par le fait d'être « dénuée du poids colonial », la culture populaire ivoirienne permet une compréhension qui déjoue le double.

## **Analyses et résultats de la recherche**

Afin d'étayer cette thèse, la réflexion se concentre sur la culture populaire ivoirienne des années 2000 qui, alors que le pays est en pleine crise sociopolitique, permette une interprétation des articulations entre dynamiques sociales et politiques. Par exemple, la réflexion sur les représentations des séries ivoiriennes des années 2000 proposent de reconsidérer les enjeux de construction nationale et d'intimité intimement liés à la crise ivoirienne des années 2000. Pouvant être vues, entendues et consommées par tous, ces séries permettent une interprétation depuis une base commune de représentations, éventuellement au-delà du ressenti de double.

Néanmoins, des questionnements subsistent. Malgré cette accessibilité, est-il possible d'avoir une compréhension de ces représentations qui ne soit pas uniquement la mienne ? Quels cadres ou concepts permettent d'articuler ces représentations aux conjonctures historiques, politiques et économiques de la société ivoirienne ? Le texte adopte alors une approche qui reconsidère certains éléments caractéristiques de la culture populaire des années 2000, par exemple le bluff ou les relations conjugales, depuis le concept de structure des sentiments. Toutefois, il apparaît que ce concept permet difficilement de faire sens des expériences et des interactions quotidiennes des Ivoiriens, de leurs compréhensions et perceptions de ces expériences.

Le texte recourt alors aux théories de la communication et utilise les concepts de cadres de l'expérience et d'interactions pour une approche systémique de la société ivoirienne. Ces concepts permettent davantage d'appréhender les différents niveaux qui composent l'expérience et de proposer une interprétation qui rejoint davantage ma posture analytique. En utilisant les interactions comme cadres interprétatifs, le texte fait des bouleversements des cadres interactionnels l'un des cadres interprétatifs de la culture populaire ivoirienne des années 2000.

Au fil de la réflexion se développe une compréhension qui devient possible en repassant plusieurs fois par le même point, mais « à une altitude différente », en suivant la spirale herméneutique de la distanciation (Ricoeur 1983). En approchant les séries ivoiriennes des années 2000 depuis une approche communicationnelle et interactionnelle, la thèse propose une démarche qui permet la compréhension de la culture populaire de l'autre en se laissant guider par un geste herméneutique, celui de la recherche de la distanciation, et approche les séries populaires depuis divers niveaux, leur offrant la capacité de participer à une compréhension des processus immanents à la société ivoirienne.

Peu d'études se sont intéressées aux séries télévisées ivoiriennes, la musique populaire ivoirienne restant un thème beaucoup plus traité par la littérature académique. Pour la décennie des années 2000, la musique du coupé-décalé retient l'attention, abordée depuis l'angle de la modernité et indirectement, d'une certaine émancipation. Le coupé-décalé met toutefois en jeu des dynamiques diasporiques et transculturelles plus éloignées des séries télévisées. Le mouvement reste également moins étudié que le zouglou, genre musical né au début des 1990. Entre les deux mouvements, on observe une rupture de ton et d'intentions. D'une musique satirique née sur les campus universitaires à une musique de « débrouillards » aimant le luxe et la fête, il y a rupture entre la musique populaire des années 1990 et celle des années 2000.

Le zouglou des années 1990 se veut un regard politique et social; il est engagé et traite humoristiquement du quotidien et de ses difficultés. Le coupé-décalé prend le contrepied du zouglou. Aux critiques de matérialisme portées par le zouglou, il affirme le matérialisme. Il ne s'agit plus de porter un regard satirique sur sa société, mais de se mettre en scène. On passe d'une musique engagée et réflexive sur sa société à une musique d'ambiance qui permet de faire la fête, de la satire au divertissement.

Le nombre limité d'études sur les séries télévisées ivoiriennes permet difficilement d'affirmer l'existence de la même rupture de ton dans l'audiovisuel. Pourtant, la question se pose. L'étude entreprend alors une documentation des séries télévisées ivoiriennes, de leurs débuts post-indépendances aux nouvelles *webséries*. Retrouve-t-on la même rupture dans les séries ivoiriennes ? Si oui, peut-on parler alors d'une rupture dans la culture populaire ivoirienne ? À quoi renvoie cette rupture ? À la culture populaire en temps de conflit ? Aux structures de sentiments ?

Le texte utilise le concept de genre pour réfléchir aux ruptures de tons et d'intentions dans les séries ivoiriennes. Il s'intéresse tout d'abord aux dynamiques internes du genre, que ce soit les générations ou les récurrences des séries. On remarque alors une rupture entre les séries populaires des années 2000 à l'humour léger et les séries des années 90 qui donnent dans l'humour satirique, rappelant les ruptures observées dans la musique populaire ivoirienne. À ces dynamiques internes s'ajoutent les dynamiques externes qui articulent le répertoire partagé entre le genre et son public. Ce travail sur le genre permet d'envisager les ruptures de la culture populaire ivoirienne au-delà des structures de sentiments ou de l'articulation conflit-culture populaire pour réintégrer les divers niveaux de l'expérience ivoirienne.

Tout comme pour les séries télévisées, peu d'études se sont intéressées aux conditions d'émergence des industries culturelles en Côte d'Ivoire. Pourtant, l'importance d'une meilleure compréhension des

dynamiques de l'industrie audiovisuelle ivoirienne est mentionnée par presque tous les artisans ivoiriens. Cet aspect devient ainsi un des piliers de l'ethnographie de la production menée. Alors que les études sur les séries télévisées consistent souvent en une ethnographie de la réception, le travail de terrain est plutôt une ethnographie de la production qui permet de documenter l'industrie culturelle ivoirienne, de réfléchir aux contextes socio-économiques qui la produisent et de favoriser l'interaction avec les artisans pour une compréhension commune.

Cette ethnographie propose également une réflexion sur les classes moyennes abidjanaises. Les descriptions des artisans dépeignent un milieu qui ne dépend plus de « la débrouille », cette débrouille souvent associée à la quotidienneté et à l'inventivité africaine. Les artisans recherchent un professionnalisme et une pratique qui vont au-delà de la survie. Ces aspirations et leurs interactions tracent le portrait d'une classe moyenne abidjanaise et d'une industrie audiovisuelle qui bouleversent les visions habituellement entretenues de débrouille, d'individualisme et de méfiance.

L'ethnographie propose donc un nouveau paradigme économique pour l'industrie audiovisuelle ivoirienne et la classe moyenne abidjanaise, l'économie du « gombo ». Le « gombo » s'emploie en Côte d'Ivoire pour désigner une opportunité ponctuelle qui permet de gagner une somme considérable. Le concept d'économie du gombo permet d'aller au-delà de la débrouille africaine et offre un cadre interprétatif de l'industrie culturelle ivoirienne. En effet, les industries culturelles africaines sont majoritairement interprétées depuis les conceptions des industries culturelles du Nord ou depuis leur exotisme. Le paradigme du gombo redéfinit plutôt les dynamiques entre créativité, art et entrepreneuriat hors des paradoxes que peut susciter l'étude des industries culturelles du Sud. Il propose ainsi une alternative qui fournit un cadre interprétatif aux industries culturelles ivoiriennes et un cadre descriptif aux interactions économiques des classes moyennes abidjanaises.

Ces premiers chapitres cernent les séries télévisées ivoiriennes depuis les dynamiques du genre et les contextes de l'industrie audiovisuelle. Cette familiarité face au sujet permet au texte de revenir ensuite vers les malaises au cœur de la réflexion, notamment ceux suscités par la série *Ma famille* et ses représentations des relations hommes-femmes. Si les entretiens des réalisatrices s'avèrent peu concluants pour réfléchir à ces malaises, le texte prend plutôt appui sur les représentations que leurs séries mettent en scène ; histoires, trames narratives et thèmes. Une attention est portée aux interactions entre personnages et à leurs parcours. En recoupant ces parcours aux anecdotes entendues quotidiennement et aux figures de la culture populaire ivoirienne ressort l'expérience des « femmes de galère », ces femmes déclassées par le processus de scolarisation des femmes et par l'émergence d'une nouvelle classe urbaine

aux liens plus distendus avec le village. L'expérience de ces femmes est la trame de fond de *Ma famille* et illumine sous un nouveau jour les relations de confiance et de pouvoir qui y sont représentées.

Le ressenti de « trahison » de ces femmes dans la cinquantaine est corollaire des expériences d'autres femmes qui finissent également par être simplifiées en « figures » de la culture populaire. Le texte s'intéresse aux interactions et aux parcours sous-entendus par ces figures, par exemple les jeunes filles dites « matérialistes ». Si plusieurs des mythes sur ces jeunes filles ont été déconstruits par les études sur le *transactional sex*, le texte adopte une approche qui considère ces relations depuis le cycle interactionnel des relations prémaritales. Ce faisant, le texte met en jeu les cadres d'expériences des jeunes hommes et des jeunes filles et met en lumière la redéfinition de l'intimité en cours dans la société abidjanaise.

Cette redéfinition de l'intimité entamée dans les années 2000 se poursuit dans les années 2010. Le texte la considère depuis la culture du ghetto qui caractérise plusieurs des productions audiovisuelles des années 2012-2014. S'y profile une redéfinition des liens parents-enfants et des mécanismes de transmission qui va au-delà de l'idée de « perte » de la famille. En s'éloignant autant des analyses culturalistes de la conjugalité africaine que des analyses moralisantes de la famille africaine, le texte tente d'éviter de réinscrire ces expériences dans des récits globaux. Il observe plutôt les interactions et le travail relationnel en cours en Côte d'Ivoire pour repenser la triade confiance, proximité et intimité.

Cette approche permet également d'approfondir la réflexion sur les articulations entre contextes sociaux et culture populaire. Par exemple, l'interrogation sur la prédominance des séries conjugales pendant les années de crise se voit interprétée sous divers angles : les dynamiques entre genres télévisuels ivoiriens et globaux ; les contextes épidémiologiques, politiques, éducatifs et sociaux ainsi que les bouleversements des cadres d'interaction à la suite des différentes crises. En adoptant une démarche qui juxtapose divers niveaux d'expériences et de cadres interprétatifs, le texte propose une interprétation systémique de la prédominance des séries conjugales pendant les années 2000.

L'herméneutique des séries ivoiriennes se termine en revenant au questionnement initial : le rapport de la culture populaire ivoirienne à l'autre, particulièrement au colonisateur. Ce faisant, la réflexion ne peut que revenir vers moi qui suis également « un autre » en interaction avec les séries ivoiriennes. Dans ce mouvement réflexif, le texte retourne aux entrevues des artisans, instaurant un dialogue sur les séries qui se superpose aux dialogues des entretiens.

Ces dialogues mettent en lumière « l'exigence du miroir ». Contrainte, intention ou positionnement politique, les artisans présentent l'exigence du miroir comme un espace de rencontres entre eux et l'auditoire ivoirien. Au fil des descriptions apparaissent les regards et les catégorisations identitaires qui définissent ce miroir. Face au regard de l'autre, l'exigence du miroir réifie le quotidien, dépositaire de « l'authenticité ». Ces dernières années, le miroir adopte une posture historique à travers une esthétisation de la tradition qui redéfinit les liens entre modernité et tradition.

Parmi les regards qui définissent le reflet du miroir, l'africanisme joue un rôle important. Il constitue l'un des cadres de la rencontre entre les séries ivoiriennes et l'Occident. D'abord associés à la coopération française, le regard africanisant et son corollaire supposé, le « film de village », suscitent maintenant diverses réactions. Chez les réalisateurs ivoiriens, la position face à l'africanisme devient un marqueur de divergences générationnelles. Quant au public occidental conscientisé aux dynamiques de l'orientalisme, il modifie également ses attentes, mais garde une distance dans le regard. Malgré cette réflexivité, le dialogue autour des séries africaines occasionne toujours plusieurs rencontres manquées.

Si l'exploration de ces processus de catégorisations identitaires permet de réfléchir aux rencontres autour des séries ivoiriennes, la réflexion cherche maintenant une base commune d'où penser les séries. Revenant aux séries télévisées des années 2000, la démarche se penche alors sur un reproche qu'on leur adresse souvent : leur peu d'engagements social ou politique. Cette récrimination des jeunes réalisateurs ivoiriens et des critiques occidentales renvoie à la rupture entre l'esthétique de ces séries et les traditions ivoiriennes d'esthétique pédagogique et d'esthétique de dénonciation.

Penser cette rupture implique de prendre en compte les dynamiques entre le politique et les séries télévisées et la conjoncture des années 2000. Au fil de la réflexion se complexifie la perception de légèreté et de manque d'engagement des séries pour laisser apparaître un esthétique de dérision qui, à travers une moralité ouverte, une démocratisation du savoir et une représentation d'un quotidien ivoirien loin des conflits de l'ivoirité, considère les téléspectateurs comme égaux et leur permet de se distancier des expériences quotidiennes. À la superficialité postulée des séries de l'époque se démarque la posture cathartique et dédramatisante de la dérision. La dérision devient une instance de distanciation pour les téléspectateurs face à leur quotidien, tout en permettant, à travers la démarche herméneutique, de devenir un cadre commun de compréhension.

## Organisation de la thèse

La démarche herméneutique et communicationnelle se construit graduellement à travers quatre sections : 1 – contextes théoriques et ethnographiques, 2 – historique et genre des séries télévisées ivoiriennes, 3 – industrie audiovisuelle ivoirienne et 4 – herméneutique des séries ivoiriennes.

Le texte débute en posant les cadres théoriques qui guident la réflexion. Le chapitre **Cultures populaires, communication et cadres de l'expérience** s'intéresse aux théories de la culture populaire et à celles de la culture populaire noire et africaine. Cherchant à penser ces cultures populaires à travers les expériences et les interactions quotidiennes, le texte se tourne alors vers les théories de la communication et les notions de jeu et de cadre pour une compréhension des différents niveaux sur lesquels se jouent les expériences des Ivoiriens et une nouvelle appréhension de divers phénomènes populaires. Le chapitre **Crises, culture populaire et télévision** examine plutôt les cadres ethnographiques qui permettent d'envisager les séries télévisées ivoiriennes au cœur des interactions locales. S'attardant dans un premier temps à décrire la méthodologie et le terrain de recherche, il retrace par la suite les crises ivoiriennes et leurs conséquences puis enchaîne en brossant un tableau de la culture populaire ivoirienne. Ce faisant, le chapitre pose des points de repère qui jalonnent la réflexion, les crises sociopolitiques mobilisant la culture populaire, la culture populaire mobilisant ces crises. Finalement, le chapitre s'intéresse au cadre de la télévision ivoirienne qui reste l'un des seuls espaces télévisuels non libéralisés d'Afrique.

Le chapitre **Génération et récurrences** s'attelle à la documentation des séries ivoiriennes en abordant les générations d'artisans et les récurrences du genre. Se basant sur les discontinuités de tons, d'intentions, de formes et de modes de production, il identifie quatre périodes principales : le réalisme développemental, l'esthétique de dénonciation, le succès commercial du « film calebasse » ainsi que la génération 2010 entre *Babiwood* et l'Afro-Europe. Ces périodes partagent un répertoire d'histoires, de blagues, d'anecdotes déclinées sous différentes formes. Ces récurrences et les différentes générations articulent le genre aux mouvements de la société ivoirienne. Le chapitre suivant **Panorama télévisuel et populaire** poursuit l'exploration du genre en le considérant depuis les références partagées par les artisans. Il s'intéresse d'abord aux genres globaux populaires en Côte d'Ivoire avant d'enchaîner avec les traditions théâtrales et cinématographiques ivoiriennes qui mettent en lumière une tradition du populaire aussi présente dans le genre ivoirien télévisuel.

Le chapitre **Trajectoires personnelles et tournages : Portraits d'une classe moyenne émergente** combine l'ethnographie de la production à une réflexion sociologique pour proposer le portrait d'une

classe moyenne abidjanaise d'où sont issus plusieurs artisans du milieu audiovisuel. Au-delà de l'individualisme et de la méfiance attribués à l'urbanité africaine, ces artisans basent leur pratique sur l'apprentissage entre pairs et sur l'amitié. À travers cette démarche, le texte s'éloigne des idées de débrouille et de non-choix accolées au quotidien africain pour en présenter un portrait dynamique. Pour y arriver le chapitre **L'économie du gombo : opportunité, créativité et visibilité** revisite l'ethnographie du processus de production depuis le concept de l'économie du gombo. Le « gombo » fait référence à une pratique économique à la base de l'industrie audiovisuelle ivoirienne. Face aux modèles offerts par les industries burkinabé et nigériane, l'économie du gombo offre une compréhension des dynamiques de l'industrie ivoirienne et remet en question certaines lectures paradoxales des industries culturelles et des pratiques populaires en Afrique de l'Ouest.

Le chapitre **Intimité et confiance : séries ivoiriennes, culture populaire et dynamiques familiales** s'intéresse aux modifications à l'intimité en croisant séries télévisées, figures de la culture populaire et observations quotidiennes. En articulant ces diverses échelles aux séries ivoiriennes des années 2000 et à la culture du ghetto des années 2010, le chapitre fait ressortir les interactions entre confiance et proximité dans ce travail relationnel. Le chapitre **Authenticité, exotopie et dérision** réfléchit aux reflets proposés par les séries. Naviguant des propos des réalisateurs aux critiques internationales, il se penche sur deux cadres de compréhension en particulier, l'exigence du miroir et l'africanisme. Problématisant les interprétations de chacun de ces cadres, le chapitre propose une interprétation depuis une critique adressée aux séries ivoiriennes des années 2000 ; le manque d'engagement social et politique. Revisitant leur trajectoire dans l'histoire de séries ivoiriennes, le texte met de l'avant l'esthétique de dérision en tant que modalité de compréhension d'une dynamique populaire ivoirienne, en tant qu'instance de distanciation.



## SECTION I

### LES CADRES DE LA TÉLÉVISION IVOIRIENNE

Les articulations entre cadres sociaux, culturels, académiques et médiatiques sont un des axes d'interrogation de cette thèse tout en constituant l'arrière-plan sur lequel se développent les séries. Cette section se penche donc sur les cadres ethnographiques et théoriques qui guident la production des séries télévisées ivoiriennes et la réflexion sur celles-ci. Se dessinent ainsi les contextes qui délimitent la thèse tout en posant à plat les expériences utilisées dans la démonstration interprétative du texte. Le premier chapitre s'attarde au cadre théorique de la réflexion, allant des théories de la culture populaire aux théories de la communication, alors que le deuxième chapitre présente la méthodologie du terrain de recherche et explore le cadre ethnographique sur fond duquel se développe l'interprétation des séries télévisées.



# Chapitre 1. Cultures populaires, communication et cadres de l'expérience

Au moment d'aborder les différentes dynamiques des séries ivoiriennes, autant celles entre la société ivoirienne et les séries que celles entre les séries elles-mêmes, les cadres habituels de la culture populaire semblent insuffisants à prendre en compte les niveaux d'abstraction et d'expériences en jeu. Après avoir brossé le tableau des différentes théories de la culture populaire, des industries culturelles à la culture populaire noire et africaine aux études télévisuelles, ce chapitre propose de miser sur les théories de la communication pour une compréhension pragmatique et interactionniste des séries ivoiriennes et de la société d'où elles émergent.

## La culture populaire

Réflexion relativement récente, la littérature sur la culture populaire a cherché, dans un premier temps, à démontrer l'intérêt de l'étude des ces phénomènes populaires en insistant sur leur capacité à mettre en lumière des processus autrement invisibles et à interroger les enjeux de pouvoir. Cette réflexion s'inscrit dans un processus de renversement et de démocratisation de la notion de culture qui s'amorce dans les années 60 au sein de la pensée anglaise post-industrielle.

Johannes Fabian (1998) distingue ainsi la « culture populaire », envisagée en termes de mouvement, de la culture « tout court », conçue en tant qu'entité (Fabian 1998, 1). La culture de la tradition structuraliste acquiert une valeur positive qui évacue toutes notions de pouvoir et la place du côté normatif, alors que dans le cadre d'une anthropologie critique, la culture populaire rend possible un nouveau travail analytique. Impliquée dans divers réseaux et institutions, la culture populaire permet de mettre en lumière ce que la culture peut obscurcir.

Le terme populaire possède à ses débuts une connotation militante qui se déploie différemment selon les contextes ; foyer de la révolution en Amérique latine, lieu de performance de la modernité et de l'urbanité en Afrique<sup>1</sup> (Fabian 1998, 2), et critère d' « authenticité » qui le distingue de la Culture des élites en Occident:

---

<sup>1</sup> Fabian mentionne aussi la Chine où la culture populaire équivaut à la « bonne » culture du peuple.

The role of the “popular” in popular culture is to fix the authenticity of popular forms, rooting them in the experiences of popular communities from which they draw their strength, allowing us to see them as expressive of a particular subordinate social life that resists its being constantly made over as low and outside. Hall 1993b, 108.

Le mouvement du populaire renvoie aux premiers écrits de l'École de Francfort sur les formes « basses » de la culture, la Culture contre la culture, et sur la marchandisation de celles-ci. Engagés dans un débat avec Benjamin (rédigé en 1935, publié en 1955), Adorno et Horkheimer (1947) proposent une vision de l'industrie culturelle<sup>2</sup> qui reste une référence importante des traditions matérialistes et qui s'inscrit dans le contexte allemand d'après-guerre. La position de Benjamin, plus proche des *Cultural Studies*, est redécouverte au début des années 1980. Malgré leur divergence sur les possibilités de résistances offertes par la culture « de masse » et sur la place de la culture « bourgeoise », leur conversation, voire leur dialectique, renvoie à une tension qui anime toujours les réflexions théoriques et critiques sur le pouvoir et la culture populaire.

Ce paradigme de la haute et de la basse culture connaît une rupture (Hall 1980) lorsque paraissent *The Uses of Literacy* (1957) de Richard Hoggart et *Culture and Society* (1958) de Raymond Williams<sup>3</sup>. À travers ces deux ouvrages, les auteurs initient l'étude de la culture populaire comme phénomène social, au-delà de l'abrutissement ou de l'aliénation des masses. Hoggart valorise la notion de culture populaire, ou de culture ouvrière, écrivant pendant l'Angleterre post-industrielle. Il lit cette culture comme un « texte » (Hall 1980, 57) où s'énoncent les valeurs et les assemblages significatifs d'une culture ensuite repris dans la culture de masse.

---

<sup>2</sup> Les théories des industries culturelles prendront une voie différente de celle des *Cultural Studies*, bien qu'Adorno soit identifié comme un précurseur commun des deux branches. Lacroix (1986, 9) définit l'industrie culturelle comme : « toute activité de production, distribution et diffusion de produits culturels, symboliques (donc intégrant du travail culturel), organisée selon les principes de séparations producteur-produit et conception-exécution et de la division technique du travail (parcellisation des tâches) », processus se déroulant à l'intérieur du mode de production capitaliste et qui vise finalement la reproduction sociale (Lacroix 1986, 9-10). À la suite d'Adorno, la théorie de l'industrie culturelle se dirige vers celles des industries culturelles, des échanges inégaux et de l'impérialisme culturel. Cette théorie de l'économie politique se diversifie par la suite en cherchant à comprendre ce qui arrive au « capital » lorsqu'il passe à travers l'industrie culturelle (Miège 2004). Ces dernières années, la réflexion s'élargit avec les nouvelles technologies de l'information et une promesse mitigée de transparence et de démocratisation (Magli, Winkin 1999) et de nouvelles terminologies comme industrie créative (Flew, Cunningham 2010, Perticoz 2012). Voir Mattelart, Mattelart 2004

<sup>3</sup> Hall ajoute *Making Of the English Working Class* de E.P Thompson comme troisième livre fondateur des *Cultural Studies* et participant de cette rupture. Hall 1980, 58.

Williams s'intéresse davantage aux interactions entre la culture, la politique, l'économie et la société. Il considère ainsi la culture comme l'ensemble des idées qui permettent à une société de se penser et non comme la « quality of persons or of collectivities (peoples, nations) (...) that could increase, decrease » (Fabian 1988, xi). Ces idées se forment à travers les expériences communes de compréhension. La culture ne se comprend donc pas en étudiant séparément plusieurs systèmes, mais en s'intéressant aux interactions entre les pratiques : « The purpose of the analysis is to grasp how the interactions between all these practices and patterns are lived, experienced as a whole, in any particular period. This is its “structure of feeling” ». (Hall 1980, 60)

En changeant le regard sur la culture, Hoggart, Williams et Thompson ont inspiré les origines des *Cultural Studies* qui prennent leur envol dans les années 70 au département *Cultural Studies and Sociology* (CSS) de l'*University of Birmingham*. Le département est fondé par Hoggart en 1964. Stuart Hall en devient le directeur en 1968. Hall développe une approche sémantique de la culture populaire qui remet en question les modèles linéaires de la communication utilisés auparavant. Ces modèles eux-mêmes s'inscrivent dans le contexte médiatique de l'après-guerre qui réfléchit aux enjeux de propagande. Dans son texte *Encoding, Decoding* (1973), Hall propose plutôt un processus en quatre moments – production, circulation, utilisation et reproduction – qui possèdent une relative autonomie entre eux. Le modèle permet l'interprétation, mettant de l'avant une vision plus ouverte du cheminement d'un message. En effet, bien que le message soit continu, chaque moment peut générer diverses compréhensions de la forme discursive en fonction de ses codes propres. Cette ouverture n'est toutefois pas illimitée, les codes relevant d'un « dominant cultural order » restreignant la polysémie possible.

Further, since these mappings are “structured in dominance” but not closed, the communicative process consists not in the in the unproblematic assignment of every visual item to its given position within a set of prearranged codes, but of performative rules—rules of competence and use, of logics-in-use—which seek actively to enforce or pre-fer one semantic domain over another and rule items into and out of their appropriate meaning-sets. Formal semiology has too often neglected this practice of interpretative work, though this constitutes, in fact, the real relations of broadcast practices in television. Hall 1993a, 99

Dans les années 1980, les *Cultural Studies* s'exportent et gagnent les campus américains. Dans la pensée continentale, de nouveaux auteurs phares s'ajoutent aux corpus des penseurs des *Cultural Studies* : Foucault, Deleuze, Derrida, Barthes, de Certeau et Lyotard. « Cette seconde période se caractérise par un « tournant ethnographique » qui contribue à valoriser parmi les objets d'études, outre les médias et les consommations culturelles, les pratiques identitaires, la construction de collectifs ».

(Van Damme 2004, 50) Le mouvement se démultiplie alors en plusieurs héritages et traditions (*Subaltern Studies*, école latino-américaine...) et touche à de plus en plus de thèmes.

Pour aborder les dynamiques internes aux *Cultural Studies*, je reprends la proposition de Hall dans son article *Cultural Studies: Two paradigms* (1980) qui présente le champ à travers ses lignes de tensions. À cet effet, il utilise deux paradigmes – structuraliste et culturaliste – qui renvoient à des mouvements à l'intérieur des *Cultural Studies* et non aux traditions anthropologiques du même nom.

Whereas, in “culturalism”, experience was the ground—the terrain of the lived—where consciousness and condition intersected, structuralism insisted that “experience” could not, by definition, be the ground of anything, since one could only “live” and experience one’s condition in and through the categories, classifications, and frameworks of the culture. These categories, however, did not arise from or in experience: rather experience was their “effect”. Hall 1980, 66

Afin de bien saisir à quoi réfèrent les deux paradigmes, je présenterai un exemple de théorie des *Cultural Studies* qui relève de chacun d'eux. La théorie ou la méthode de l'articulation peut ainsi être située du côté du paradigme structuraliste à l'intérieur des *Cultural Studies*, étant « le principal outil grâce auquel les *Cultural Studies* théorisent les relations entre la production, la consommation, la politique et l'idéologie. » (Grossberg, Morin 2015, 71) En effet, l'articulation repose sur « two critical dynamics: a contingent joining of parts to make a unity or identity that constitutes a context, and the empowerment and disempowerment of certain ways of imagining and acting within that context. » (Slack 2006, 225). L'articulation s'intéresse donc à l'agencement contingent des forces d'une société à un moment donné, à l'impact de ces agencements et aux possibilités générées par cette conjoncture. Elle permet de faire la carte d'un processus et d'en capter la complexité et les jeux de pouvoir.

Le paradigme culturaliste à l'intérieur des *Cultural Studies* met davantage l'accent sur l'*agency* des récepteurs et éventuellement des producteurs. Ces positions, dans leurs théorisations les plus poussées, sont accusées de ne pas tenir compte de manière suffisante des enjeux de pouvoir et de tomber dans un « paradigme de célébration » (Dolby 2003). L'approche « culturaliste » propose une vision de la culture populaire tel un forum de négociation de la race, du genre, de la nation... (Dolby 2003) dans une tension créatrice avec les instances du pouvoir :

I argue in this essay that it should be understood as a cultural practice that has its own power to create social change—to alter social conditions and the very foundation of people’s lives. I particularly discuss here how popular culture can be mobilized by and with youth to bring about what I term democratic practice. Dolby 2003, 258

Pour les *Cultural Studies*, la culture populaire est donc réactive et créative dans ses interactions au pouvoir. Hall privilégie l'axe « structuraliste » qui, par son approche diversifiée de la totalité, rend possible selon lui une meilleure compréhension du pouvoir et une prise de conscience de ses mécanismes pour une action politique (Hall 1980, 64-71). Pourtant, comme l'indique Abu-Lughod (1990) qui reprend Foucault, le pouvoir n'est pas seulement répressif ; l'étude de la résistance et de la créativité permet une compréhension du pouvoir et de ses mécanismes.

I want to argue here for a small shift in perspective in the way we look at resistance—a small shift that will have serious analytical consequences. I want to suggest that we should use resistance as a diagnostic of power. In this I am taking a cue from Foucault, whose theories, or, as he prefers to put it, analytics of power and resistance, although complex and not always consistent, are at least worth exploring. One of his central propositions, advanced in his most explicit discussion of power, in the first volume of *The History of Sexuality*, is the controversial assertion that “where there is power, there is resistance” (1978: 95–96). Whatever else this assertion implies, certainly Foucault is using this hyperbole to force us to question our understanding of power as always and essentially repressive. Abu-Lughod 1990, 4

Les différentes tensions qui traversent les *Cultural Studies* et sont illustrées par deux approches – la négociation créative des diverses forces et l'articulation des forces, des intérêts et des discours – restent dans un cadre postmoderniste concernées par les jeux de pouvoir. Si ces approches fournissent un outil important de diagnostic du pouvoir, elles ne me semblent pas permettre d'incarner la culture populaire chez ceux qui la font et la consomment. Si Foucault insiste sur le corps, le plaisir et le pouvoir, le corps du biopouvoir reste désincarné<sup>4</sup>.

Se réclamant par intermittence des *Cultural Studies*, les études sur la culture populaire utilisent divers outils de compréhension. D'un côté, le texte demeure l'une des portes d'entrée fréquentes pour la réflexion sur la culture populaire, bien que le fait de « lire » un texte culturel provoque au fil du temps diverses critiques.

Étudier la culture populaire est toujours tâche ardue : l'objet se dérobe. S'agit-il de modes vestimentaires, de styles musicaux, de chansons voire d'attitudes ? Notre solution consiste à travailler sur des textes, mais sur des textes recueillis en situation par des ethnologues de terrain. L'alliance entre textes et terrains permet alors des interprétations contextuelles, détaillées, à plusieurs niveaux, Clifford Geertz dirait

---

<sup>4</sup> Voir Agier 2010 pour une réflexion sur « le biopouvoir à l'épreuve de ses formes sensibles ».

« thick », qui restituent un peu du mouvement des acteurs sociaux. Ricard 134, 2008

D'un autre côté, les études sur la culture populaire s'intéressent à la réception de ces textes.

My first task for the purposes of this essay is to create a working definition of popular culture through a historical overview of the field. As I discuss, popular culture can be understood as a "text" that is received by people and acted on, or as a "lived experience" that is created by people. The two approaches differ in emphasis: in the first case, the focus is on the text, interpretations of the text, and how individuals receive and interact with the text. In the second case, the focus is on youth and the worlds they create. Dolby 2003

Hall est le précurseur des études sur la réception. Dans les années 70, *The Nationwide Project* à Birmingham (Morley, Brundson 1999) en trace la voie. Puis, au début des années 1980, les « women's genres » (Kuhn 1984) suscitent l'engouement de la recherche. En 1985, Ien Ang publie son étude sur la série *Dallas*. Adoptant une démarche dialogique, elle écrit au courrier des lecteurs d'un magazine en disant aimer *Dallas* et demande des témoignages d'auditrices qui l'apprécient également. De ses correspondances, elle tire son étude. Elle est l'une des premières à nommer le processus d'objectification des spectateurs fait par les chercheurs. Les études sur la réception amènent dans leur sillage l'intérêt pour l'agentivité.

Finalement, l'étude de la performance constitue une autre porte d'entrée de la culture populaire qui permet de sortir la connaissance du logos.

In a related critique, Novack (1990: 7) argues that the study of dance has been skewed by the underlying biases of the mind/body dichotomy, which have led scholars to try either to "translate" bodily gesture directly into verbal messages or cognitive systems or, conversely, to simply describe the movements themselves. (see also Martin 1990) This logocentric bias has posed an obstacle to studies of nonverbal practice, even among those for whom practice or performance is a central locus of knowledge construction. Bourdieu, for example, claims that embodied knowledge is "beyond the grasp of consciousness, and hence, cannot be touched by voluntary deliberate transformation, cannot even be made explicit" (1977: 94). Heath 1994, 88

Face à l'entité normative qu'est la culture, l'étude de la culture populaire permet ainsi de s'intéresser aux processus et aux dynamiques et de mettre en lumière les contingences de sociétés qui bougent. Enjeux de classe, de luttes politiques ou d'affirmation identitaire, l'étude de la culture populaire est surtout concernée par le pouvoir, ses jeux, ses résistances. Le contexte particulier de la Côte d'Ivoire où s'articulent facilement culture populaire et crise se prête d'ailleurs à ce type d'analyses. Reste posée la

question de l'universalisme de la culture populaire : parle-t-on de la culture populaire ou des cultures populaires ? D'une culture populaire africaine ? Noire ? Qu'en est-il alors de l'étude d'une culture populaire qui n'est pas la nôtre ? Comment est prise en compte cette altérité dans l'objectification de la culture populaire ? Ces interrogations amènent à m'intéresser plus spécifiquement aux cultures populaires noires et africaines.

## **Cultures populaires noire et africaine**

La culture populaire noire représente un champ prolifique pour l'étude de la culture populaire. West (1990) et Hall (1993) interrogent les conditions historiques qui rendent possible une culture populaire noire : multiples déplacements du pouvoir ; décolonisation, zones d'influences européennes vers américaines, ouverture du postmodernisme à la différence et au populaire, mouvement de la haute vers la basse culture, etc.

À travers ces déplacements de frontières émerge un nouvel espace culturel diasporique, l'*Atlantique noir* (Gilroy 2003), des « formes culturelles stéréophoniques, bilingues et bifocales, initiées, sans plus en être la propriété exclusive, par les Noirs dispersés au sein des structures du sentir, du produire, du communiquer et du souvenir. » (Gilroy 2003, 17)

La culture populaire noire prend ainsi sa place à côté de la culture dominante, dans un questionnement et un équilibre délicat face à l'essentialisme.

I have the feeling that, historically, nothing could have been done to intervene in the dominated field of mainstream popular culture, to try to win some space there, without the strategies through which those dimensions were condensed into the signifier "black." Where would we be, as Bell Hooks once remarked, without a touch of essentialism? Or, what Gayatri Spivak calls strategic essentialism, a necessary moment? The question is whether we are any longer in that moment, whether that is still a sufficient basis for the strategies of new interventions. Hall 1993b, 110

Hall, à l'instar du travail de Gilroy, plaide pour une historicisation de la différence et pour désessentialiser le noir de la culture populaire noire. Ces formes populaires sont vues comme des lieux de résistance des marginalisés. De la même manière, il appelle à ne pas dichotomiser cette résistance, mais à voir ces effets de déplacements.

Now, cultural strategies that can make a difference, that's what I'm interested in— those that can make a difference and can shift the dispositions of power. (...) I



know that what replaces invisibility is a kind of carefully regulated, segregated visibility. But it does not help simply to name-call it “the same.” That name-calling merely reflects the particular model of cultural politics to which we remain attached, precisely, the zero-sum game—our model replacing their model, our identities in place of their identities—what Antonio Gramsci called culture as a once and for all “war of maneuver,” when, in fact, the only game in town worth playing is the game of cultural “wars of position”. Hall 1993b, 107

La discussion hégémonie/résistance, marginal/*mainstream* reste au centre de plusieurs de ces réflexions :

Il n’y a pas de cloisonnement de la culture populaire (...) le centre aménage toujours des plages de liberté qui offrent le change. C’est dire encore que les formes artistiques populaires peuvent à un moment historique être les vexillaires d’une revendication contre-hégémonique et s’installer à un autre moment dans les dorures du centre et être en adéquation avec les codes et les normes antinomiques d’hier. Bouyahia 2011, 3

Ce débat peut porter en lui les termes dont voulait s’éloigner Hall qui réifient autant l’authenticité de l’expérience noire que celle de la marginalité. Par exemple, le hip-hop américain se construit et se vend sur son « authenticité » de la rue (Freitas 2011). Si cette authenticité est reliée à un *story-telling* de l’oralité africaine, elle s’approche de l’authenticité moderne de Taylor (1992). Elle révèle aussi une posture qui affirme que la culture minoritaire doit s’édulcorer en pénétrant le marché populaire. Pourtant, cela néglige deux aspects. D’un côté, le pouvoir « uniformisant » de la culture de masse met en scène des dynamiques d’*empowerment* et de neutralisation, de positionnement. De l’autre, il implique que les valeurs dominantes ne sont pas recherchées par les « minoritaires ».

Les *Black Studies* sont de plus en plus citées dans les études sur la culture populaire africaine, particulièrement celles portant sur la musique populaire, hip-hop en tête.

Si la notion de blackness apparaît comme une traduction de l’expérience d’une condition subalterne à travers le monde, l’africanité revendiquée ici par certains rappers burkinabè correspond à la volonté de clamer une « identité africaine » territorialisée. Cette « identité africaine » affirmée est loin d’être figée, mais, plutôt, mise au service de l’expression d’une subjectivité propre. Cuomo 2014, 51

Si certains auteurs s’intéressent aux réappropriations, créations et affirmations culturelles et identitaires autour d’une identité noire globale, d’autres portent plutôt attention aux structures globales raciales et à leur opérationnalité « négligée » par les études de la race en Afrique. Selon ces derniers auteurs, on observe en Afrique la continuité des dynamiques raciales héritées de la colonisation, faisant

du continent un élément de la *blackness* moderne face à la *global white supremacy* (Pierre 2008). Les chapitres 7 et 8 se penchent sur la mobilisation de diverses catégories identitaires, dont celle du ghetto associé à la culture populaire noire transatlantique, tout en démontrant la polysémie du performatif racial à travers les relations conjugales, notamment en remettant en question l’imaginaire de « l’homme blanc » dans les relations conjugales ivoiriennes (Newell 2009b).

Si l’identité noire constitue une porte d’entrée de la culture populaire africaine, elle est plutôt récente. Dans un premier temps, l’étude des cultures populaires africaines s’inscrit dans une décentralisation du regard et une prise en compte de l’existence des cultures populaires autres. L’Amérique du Sud est à l’avant-plan de cette remise en question qui donne lieu à « des interrogations originales sur le lien entre les cultures populaires et la production culturelle industrielle », notamment à travers les études sur la réception des *telenovelas* (Mattelart, Mattelart 2004, 95) et l’utilisation des *telenovelas* dans un cadre d’*edutainment*<sup>5</sup>, en ligne avec le terrain académique défraîchi par Martín-Barbero ou les expériences menées au Mexique depuis les années 1970 par Miguel Sabido.

La théorie de la médiation du chercheur colombien Jesús Martín-Barbero s’éloigne d’une analyse de la culture populaire axée sur le pouvoir pour s’intéresser aux négociations entre les moments de production et réception. La médiation devient l’espace où se négocient ces tensions. La culture de masse, autrement vue comme une perte, met plutôt en jeu différentes forces sociales et en ce sens, devient objet d’investigation. L’auteur différencie également la culture populaire, régionale et traditionnelle, de la culture de masse et s’intéresse à l’influence de l’une sur l’autre.

The concept of ‘mediation’—not to be confused with ‘mediatization’—entails looking at how culture is negotiated and becomes an object of transactions in a variety of contexts. Mediations could be considered as a social interface, a place from which it is possible to perceive and understand the interactions between the space of production and the space of reception. Media does not only respond to the requirements of the industry and commercial strategies but also takes into account (and represent) the desires and perspectives of the popular classes: it plays a major role in popular culture by offering images and themes that evoke powerful forms of identification. Scolari 2015, 1098

Cambiar el lugar de las preguntas, para hacer investigables los procesos de construcción de lo masivo por fuera del chantaje culturalista que los convierte inevitablemente en procesos de degradación cultural. Y para ello investigarlos

---

<sup>5</sup> Contraction d’éducation et d’*entertainment*. Voir Tufte, 2001, 2002, 2004, 2005 pour des expériences en Amérique latine et en Afrique du Sud. Voir Widmark 2002 pour une étude sur la série ivoirienne d’*edutainment* « Amah Dja-foule ou le succès d’Amah ».

desde las mediaciones y los sujetos, esto es, desde la articulación entre las prácticas de comunicación y movimientos sociales. Martin-Barbero 1998, xxix.

L'étude de la culture populaire africaine est plutôt récente. On tente dans un premier temps de la cerner : dispersée (Fabian 1978), elle se définit entre le traditionnel et l'Occidental (Barber, 1997) ; informelle (Barber 1987), elle permet de voir de nouveaux processus de la société africaine (Fabian 1978, Barber 1987) ; texte (Graebner 1992) en continuité avec les pratiques culturelles de tous les jours, elle se modifie au gré des genres et des recompositions (Barber 1996) ; performance, elle est productrice de connaissances (Fabian 1990, Arnoldi 1995). Elle possède également une dimension historique, souvent vue depuis l'oralité (Barber 1997, 2009, Tomaselli et al. 1995).

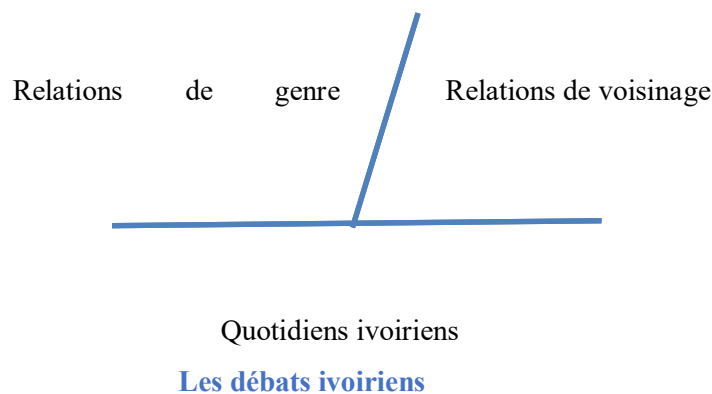
Les premières études différencient l'étude des médias de la culture populaire. Ainsi, en 1995, Bourgault publie une revue de l'état des *mass medias* en Afrique qui s'intéresse autant à l'héritage colonial qu'à l'oralité, tout en questionnant les rapports entre l'État et les médias. Puis, l'expérience particulière de l'Afrique du Sud avec la Commission vérité et réconciliation télévisée et la production de plusieurs séries d'*edutainment* produit un corpus important de réflexions (Bourgault 1996, Kruger 1999, 2009, Dolby 2001, Tufté 2001, Roome 2002, Ndlovu 2013).

Abu-Lughod (1995, 2002, 2005, 2008) réalise l'une des premières ethnographies de la télévision africaine en s'intéressant aux séries égyptiennes. Elle permet de penser la dispersion de l'objet télévisuel en abordant divers contextes ; local, global, personnel, social, production et réception. Se basant autant sur la réception des séries chez des groupes de femmes marginalisées que sur les intentions des producteurs membres de la haute société cairote, Abu-Lughod met en lumière les fossés entre les quotidiens et la sensibilité idéologique des diverses classes de spectateurs tout en démontrant les réappropriations des séries par ceux-ci. Les séries deviennent la médiation où se produit une reconstruction de l'État égyptien.

Parallèlement, Abu-Lughod illustre le déclin du genre du *development realism* bousculé par les forces de l'islamisme transnational et du réalisme capitaliste. Comme nous le verrons aux chapitres 3 et 8, l'idéologie du « développement réaliste » laisse également sa place à la télévision ivoirienne, sans

toutefois adopter un discours global religieux ; islamisme transnational ou pentecôtisme<sup>6</sup>, et répondant partiellement aux demandes du capitalisme global et des processus de globalisation.

Si les séries ivoiriennes ne projettent pas, à l’instar de leurs consœurs nigérianes, un discours d’ascension sociale<sup>7</sup> et n’abordent pas de front la question identitaire au cœur de la crise ivoirienne, elles deviennent une instance de distanciation sur laquelle s’articulent les débats de la quotidienneté ivoirienne, au-delà de la fracture de l’Ivoirité (voir le schéma ci-dessous inspiré d’Abu-Lughod et de Foucault). Alors que les « débats égyptiens » fournissent aux inclus et aux exclus la possibilité de « poser » sur les séries leur vision de ce que devrait être la nation égyptienne (Abu-Lughod), les relations de genre et de voisinage mises en scène par les séries ivoiriennes permettent de « débattre » du quotidien commun de l’Ivoirien. Comme nous le verrons au chapitre 8, ce débat devient possible en éclatant les représentations du quotidien ivoirien. C’est parmi la multitude d’expériences que l’on reconnaît le quotidien ivoirien, au-delà de l’Ivoirité.



Les études de la culture populaire africaine remettent également en question les relations entre le soi et l’autre et leur pouvoir implicite. Fabian interroge les mécanismes de l’écriture anthropologique, en particulier les « temps » entre le terrain et l’écriture, cette dernière figeant l’autre dans un temps distinct. Il nomme cette pratique le déni de *coevalness* (Fabian 2002). Pierre (2008) dénonce aussi cette position chez les chercheurs des études de la diaspora afro-américaine. Abu-Lughod, quant à elle, préconise une ethnographie du particulier contre l’étude de la culture qui hiérarchise l’autre le définissant depuis la position du fort<sup>8</sup> (Abu-Lughod 1991). Fabian critique la prédominance du logos dans l’analyse

---

<sup>6</sup> Voir Meyer (2008, 2010a) pour une analyse du pentecôtisme dans les films ghanéens et Pype (2009b, 2010) pour les films congolais.

<sup>7</sup> I believe the day the middle class becomes the majority in Nigeria and the rest of Africa, Nollywood will have to change its narrative of mobility and collective fantasy or cease to exist. Diawara 2010, 183.

<sup>8</sup> Cette position prend le contre-pied de la théorie féministe qui définit le soi et l’autre en position de vulnérabilité. Abu-Lughod 1991.

occidentale, l'amenant à s'intéresser à la performance. Les connaissances culturelles sont créées ; elles ne sont pas découvertes par le chercheur, mais créées à travers la performance, dont celle de l'ethnographe (Fabian 1990).

Performance is in essence “giving form to”. Giving form to only occurs whenever communicative exchanges are initiated that involve all participants, including, of course, the ethnographer. Fabian 1990, 11-12

En général, la recherche sur la culture populaire africaine s'intéresse à l'expérience et à l'agentivité des spectateurs, producteurs et citoyens. Ces théories rappelant de Certeau misent sur la flexibilité et la stratégie afin de « naviguer » une société en crise (Vigh 2009, 2010, Utas 2005, Christiansen, Utas, Vigh 2006).

Situations of crisis, according to Vigh (2008: 18), “force agents to take into account not only how they are able to move within a social environment, but also how the social environment moves them, and other agents within it, as they seek to traverse envisioned trajectories”. Navigation implies a dialogical relationship between actors and their social environments. Arnaut 2012a, 96

Les dynamiques locales-globales sont grandement mobilisées dans la compréhension de la culture populaire africaine. Dans un premier temps, les performances locales de la culture populaire sont considérées comme un vecteur créatif et expressif de la culture (Arnoldi 1988, 1990). Puis, ces processus identitaires suivent l'esprit des dynamiques de métissage (Amselle 1990)<sup>9</sup>, de créolisation (Glissant 1990) ou d'hybridité (Bhabha 1996) qu'amènent la globalisation et la pensée globale-locale. Ainsi, les produits de la culture populaire globale mettent en scène une variété de référents identitaires, par exemple, les *telenovelas* qui proposent des modèles conjugaux différents aux femmes maliennes et ivoiriennes (Touré 2007) et façonnent les expériences des jeunes.

New hairstyles (permed hair), modern clothing and skin bleaching, for instance, evidence how the modern African woman's body is becoming a showcase of identity changes. Touré 2007, 49

Popular music is not only expression of experience, but constitutive of it (see Askew, 2002)—a site where youth in particular are playing with different identities that draw upon global cultural forms while being distinctively local. Prince 2006, 188

---

<sup>9</sup> Amselle délaisse par la suite le concept de métissage qui implique une « pureté de la race » pour celui de branchement.

Si la culture populaire africaine est considérée par certains comme un forum où se dessinent les processus identitaires, elle reste également pour d'autres « un outil diagnostique important pour l'analyse du pouvoir » (White 2012, 716) que ce soit dans l'observation des liens et intérêts entre artistes et états (White 2008, 2012, Schumann 2013), des techniques de gouvernementalités (Mbembe 1996) ou des figures du pouvoir (Meyer, Warnier 2001).

Les dynamiques entre culture populaire, culture de masse et violence sont également approchées sous différents angles, par exemple pour dénoncer la vision mécanique d'analyses proches du « paradigme rwandais »<sup>10</sup> ou pour s'intéresser à la performativité des genres populaires dans la mobilisation violente.

In tracing genocidal politics to the poiesis of texts, I follow Tambiah's call to give detailed attention to the "performative devices" that are deployed in "mass participatory politics" (1996, p. 141) in order to mobilise people in a dynamic of ethnic polarisation. Broadly speaking, Tambiah uses the phrase to point to the political uses of genres of performance "taken from public culture and popular religion. Arnaut 2008b, 272

Les pratiques de réception sont aussi le sujet de nombreuses études. Les premières études interprètent les pratiques de réception africaines comme une immaturité des publics africains<sup>11</sup>.

The study of the reaction of the Congolese spectators, supported by similar studies undertaken in neighboring territories, leads to a disappointing observation: the African is, in general, not mature enough for cinema. Cinematographic conventions disrupt him; psychological nuances escape him; rapid successions of sequences submerge him. Bever 6, in Diawara 1987

L'esprit de cette attitude perdure chez certains réalisateurs ivoiriens qui considèrent que l'on doit « éduquer » le public. Cette « immaturité » du public est conjuguée à un biais sur le genre alors que persiste le préjugé d'un auditoire majoritairement féminin ; ce que mes observations de la réception des séries ivoiriennes et celles d'Haffner pour les films indiens au Sénégal (1982) contredisent.

Graduellement, les études sur la réception se diversifient et s'éloignent de la condescendance coloniale pour s'intéresser aux particularités des pratiques de réception africaine. Bouchard (2010) se penche sur la place de l'oralité dans la réception et l'appropriation locale d'un produit étranger à travers l'« oralization of the screening apparatus. » (Bouchard 2010, 103)

---

<sup>10</sup> « The Rwandan paradigm is the reductionist notion that mass media indoctrination plays a decisive role in mobilizing African audiences to commit acts of communal violence. » (Théroux-Bonini 2010, ii).

<sup>11</sup> Des extraits de ces interprétations sont rapportés ou énoncés chez: Diawara 1987, Gondola 2013, Barlet 2010.

Il est clair, je le répète, que les publics africains ont leurs propres critères pour juger les films. (...) Il suffit de voir comment certaines répliques sont reprises par les spectateurs qui les « savourent » à nouveau en y mettant leur propre intonation, pour se rendre compte de l'attention à prêter à la forme. D'Almeida Ayi 1983, 148.

Les industries culturelles africaines (Sissoko 2006, d'Almeida Ayi, Alleman 2004, 2006) constituent un objet d'étude plus récent que la culture populaire. Le rapport de l'OIF (2004) sur les industries culturelles du Sud n'aborde que les industries culturelles statistiquement comptabilisables, par exemple la musique malienne et les industries télévisuelles sud-africaine et marocaine. Ce rapport illustre bien un des obstacles à la compréhension des industries culturelles du Sud ; soit l'absence de statistiques culturelles. En leur absence, les industries africaines sont approchées depuis la piraterie et l'informel, par exemple la « rhétorique du blâme » souvent utilisée dans les sociétés africaines (Bahi 2011a, 164) ou depuis les possibilités ouvertes par le piratage, remettant en cause la normativité occidentale dans l'approche des industries culturelles (Mattelart 2011, Forest 2011, Lobato 2010, Paulhiac 2014, Jedlowski 2013).

Sans statistiques culturelles et comptant sur une diffusion limitée et des infrastructures défaillantes, il est difficile d'envisager les industries culturelles du Sud depuis un modèle global, comme le fait l'approche de l'OIF (2004), ou de ne pas tomber dans le piège de la « célébration » de l'économie informelle ou de la modernité dans un exotisme postcolonial (Huggan 2001 in Jedlowski 2013<sup>12</sup>).

Afin d'éviter ces écueils, je présente un axe de compréhension des enjeux des industries culturelles du Sud qui se déploie entre deux modèles : le modèle nigérian et le modèle burkinabè. À cet axe sur lequel s'articule le débat en Côte d'Ivoire, je propose un modèle alternatif inspiré d'une pratique économique très présente en Côte d'Ivoire ; l'économie du « gombo » (Chapitre 6). Le paradigme du gombo s'érige aussi face à la traditionnelle « débrouille » africaine amplement documentée (Diop 2007, Diop 2013, Mefe 2004, Kieffer 2006).

---

<sup>12</sup> The formulation of this interpretation of the video phenomenon is the result of a specific form of "postcolonial exotic" (Huggan), one in which the fascination for non-Western declinations of modernity takes the place of the fascination for the archaic, the traditional, and the tribal. As I will show in the last section of this essay, in reaction to this kind of representation, a number of directors and producers moved toward new economic and narrative strategies. By doing this they aim at moving Nollywood away from the marginal position in which postcolonial-exotic representations have positioned it. Jedlowski 2013, 2.

Nollywood, l'industrie du film nigériane, est l'objet de diverses publications : descriptives (Barrot 2005), abordant les questions de l'entrepreneuriat (Jedlowski 2015), de l'informel (Jedlowski 2012, Lobato 2010, Larkin 2004), du changement social et des enjeux politiques (Haynes 2000, 2006, Haynes Onookome 1995, 1998, Abah 2009), des interactions entre genres, modernité et monde global (Larkin 1997, 2002, 2003), de la religion (Krings 2008), de l'exotisme (Jedlowski 2013) et finalement, de débats remettant au goût du jour l'opposition culture-Culture, entre agentivité et aliénation de la culture de masse (Diawara 2010, Barlet 2005).

Pour les artisans ivoiriens, le modèle nollywoodien fait référence à des producteurs amateurs qui produisent à grande quantité et à moindre coût des films de piètre qualité qui racontent les mêmes histoires et qui ne suivent pas les règles du cinéma. Leur méthode évite les pirates, alors que les producteurs dupliquent et vendent eux-mêmes leur DVD. Selon ce modèle, produire en grande quantité assure des revenus et une diversité permettant éventuellement de se professionnaliser.

Kenneth Nnebue—one of the instigators of Nollywood—and his followers took advantage of the lightness of the camera, the speed of light it absorbs, the relative facility of direct sound recording and the length of video tapes, to use it as an instrument of African storytelling. By doing so, they bypassed several rules developed in Europe, concerning camera positions, the 180-degree rule, and continuity of light and editing. Many Nollywood directors have had to learn these rules of storytelling, not in the classroom, but as required by the story, and in a different manner than francophone and Southern African filmmakers. (...) Francophone directors, by contrast, hide the presence of the digital camera, as they aim to improve the quality of the image toward that of the film. Diawara 2010, 184

Le cinéma francophone auquel fait référence Diawara se rapproche du modèle burkinabé tel qu'envisagé par les réalisateurs ivoiriens. Il évoque une industrie bâtie avec le soutien de la coopération française et qui produit des films « de village », longs et présentant une Afrique dépassée. L'Afrique dépeinte est une réponse aux attentes de la coopération culturelle qui conditionne son aide à cette vision africanisante. Le modèle burkinabé suit également la perception ivoirienne d'un Burkina Faso villageois face à une Côte d'Ivoire moderne. Certains réalisateurs préfèrent cette voie plus organisée, supposant un soutien de l'État. Pour eux, il s'agit de professionnaliser le secteur et de réaliser des films de qualité pour que l'industrie décolle. Toutefois, peu importe le modèle favorisé par les réalisateurs ivoiriens, ils optent tous pour une vision qui n'est pas « calebasse », du village.

Les études des cultures populaires du Sud permettent de décentrer le regard, tout en mettant en lumière des dynamiques qui ne sont circonscrites ni temporellement, ni spatialement. Ces interactions



entre les niveaux globaux et locaux sont d'ailleurs au centre de plusieurs questionnements sur les cultures populaires du Sud, que ce soit la participation à des mouvements mondiaux, la réappropriation ou la perte ou la mise en paroles et en écrits de cette culture. Les études sur les industries audiovisuelles africaines, quant à elles, permettent de documenter la diversité des pratiques de production et de réception, posant la question de la participation des séries aux dialogues quotidiens sociaux et nationaux. Toutefois, au-delà des pistes de réflexion amenées par les théories des cultures populaires audiovisuelles et télévisées en Afrique, la question de l'étude de la culture populaire de l'autre reste posée. Entre l'objectification, la célébration ou les « master narratives through which we inevitably reinscribe those very boundaries between Same and Other » (Gable 1995, 242), comment penser et pourquoi penser la culture populaire de l'autre ?

## Communication

We believe that the paradoxes of abstraction must make their appearance in all communication more complex than that of mood- signals, and that without these paradoxes the evolution of communication would be at an end. Life would then be an endless interchange of stylized messages, a game with rigid rules, unrelieved by change or humor. Bateson 2000, 193

La question ainsi amenée pose une préoccupation qui va au-delà de la culture populaire, celle de l'interaction avec l'autre. En ce sens, les théories interactionnistes et de la communication se révèlent pertinentes à la réflexion. Ouvrant les analyses des *Cultural Studies* et des approches sémiotiques au-delà du texte ou du pouvoir, cette optique permet également d'appréhender les productions culturelles et la culture urbaine de l'autre sans l'exotiser (Bensa). En effet, la démarche interactionnelle de penseurs comme Goffman et Bateson, négligée par les approches postmodernes et poststructuralistes, permet de prendre en compte diverses échelles et cadres et d'entrevoir sous un nouvel angle certains phénomènes comme le bluff ou les relations conjugales qui sont importants pour la culture populaire ivoirienne des années 2000.

Ces phénomènes, par exemple le bluff, sont déjà l'objet d'études et finissent par caractériser la culture populaire ivoirienne des années 2000 et par apparaître comme leur structure des sentiments. Le concept de Williams propose justement de penser un mouvement culturel autant comme expérience vécue et ressentie par des personnes ayant une expérience et une histoire particulières que comme élément d'une structure sociale. La structure des sentiments établit des ponts entre des expériences qui paraissent personnelles et une perception collective du monde vers l'émergence d'un nouveau style partagé. Elle

est valeurs et sentiments activement vécus. Pourtant, étant une pensée de l'immédiat, elle devient observable seulement lorsqu'en émerge une nouvelle.

It was a structure in the sense that you could perceive it operating in one work after another which weren't otherwise connected—people weren't learning it from each other; yet it was one of feeling much more than of a thought—a pattern of impulses, restraints, tones. Williams 1979 in Matthews 2001, 179

Intuitif, le concept fournit un outil méthodologique pour articuler les productions culturelles aux différents processus sociaux (Filmer 2003, 201) et penser l'émergence d'un mouvement. Toutefois, si la structure des sentiments permet de théoriser autant la structure que les perceptions, elle s'intéresse peu à l'articulation quotidienne de ces deux aspects et à la diversité des cadres qui font sens des expériences et des interactions quotidiennes. Pour notre étude, la structure des sentiments n'aborde donc pas la compréhension des divers niveaux sur lesquels se jouent l'expérience des Ivoiriens.

Certains auteurs ont déjà utilisé l'anthropologie de la communication dans le cadre d'études sur la Côte d'Ivoire. Dans son plus récent livre, Bahi (2013) considère l'ivoirité depuis des « différences (s) d'échelle en termes de dynamique interactionnelle » (Bahi 2013, xvi) l'amenant à situer le changement social dans « l'ordinaire de la vie quotidienne » (Bahi 2013, xvii). McGovern (2011), quant à lui, utilise Bateson et Goffman, ces auteurs « concerned with identifying an intermediate level of analysis between that of institutions, that of individual. » (McGovern 2011, 122) Recourant au cadre du jeu (*play frame*), McGovern interroge les liens entre le « playful/hedonist worlds of dance and popular music » et le « “play” element in street violence. » (McGovern 2011, 121)

L'analyse de la décennie 2000 se fait en résonance à deux auteurs, Sacha Newell et Mike McGovern, qui ont tous deux utilisé un modèle relevant de la théorie du jeu, le *bluff*, pour caractériser la structure de sentiments de l'époque. Newell décrit le *bluff* comme un « model of informal economy », à la base également des relations amoureuses :

potential attempts to scam the partner out of as much as possible. Urban sexual antagonism was based upon a performance of conspicuous consumption called the bluff, which is simultaneously esteemed as an illusion of success and demonstration of urban savvy, while feared for its ability to exploit the innocent who fail to penetrate the projected appearance of things. (...) sex and economy parallel each other because they are shaped by the same underlying structure of exchange. The bluff, however, is not a simple projection, for it is explicitly an attempt to model both the self and sexual relationships upon an imagined modern “other”, that is, the Ivoirian understanding of the “West.” Newell 2009b, 379–380

En réponse, le texte prend appui sur deux concepts; le jeu également tel que théorisé par Bateson (1990) et les cadres de l'expérience de Goffman (1974). Le jeu implique un cadre métacommunicationnel qui guide les réactions des participants à l'expérience. Dans le jeu, ce que l'on fait dénote quelque chose qui n'est pas ce que l'on dénote. Il s'agit d'un cadre paradoxal selon la logique russellienne : « les actions auxquelles nous nous livrons maintenant ne désignent pas la même chose que désigneraient les actions dont elles sont des valants pour. » (Bateson 1990, 249) Par exemple, mordiller dénote la morsure sans provoquer ce que la morsure fait. Ce cadre met donc en relation deux niveaux d'abstraction. Le jeu renvoie aux différents niveaux d'abstraction et aux expériences que l'on expérimente à chaque niveau d'abstraction.

Bateson identifie plusieurs interactions qui fonctionnent sous le cadre paradoxal du jeu : le bluff, la menace, le théâtre. Ces paradoxes logiques sont inhérents au processus communicatif. Le plus discuté reste le *double bind* ou l'injonction paradoxale. « Sois spontané » est un exemple de ce type d'injonction. L'exemple de la mère qui dit à son enfant qu'elle l'aime tout en le rejetant de la main est souvent utilisé pour illustrer le concept, principalement dans la compréhension de phénomènes comme la schizophrénie. Malgré la grande utilisation du concept en psychiatrie et en intervention, ce côté thérapeutique intéresse peu Bateson (Winkin 2008). Frye approfondit ce côté non thérapeutique en relatant des instances évoquées par Bateson où joue la double contrainte : « play, training dogs for the blind, self portrait, hypnose, game theory, humor, films. » (Frye 1963, xvii)

Il faut en effet rappeler le travail de Bateson et de certains membres de son équipe dans les années 1960 et 1970 pour raffiner la notion, en revenant sur certains des points qui étaient restés obscurs et surtout, dans le cas de Bateson, en la sortant de son cadre thérapeutique. Il faut citer ce manuscrit de 1975, qui se trouve dans les archives Bateson de la bibliothèque de l'Université de Californie à Santa Cruz (archives remarquablement organisées par Rodney Donaldson). Bateson n'a pas achevé ce texte, qu'il aurait dû envoyer à une encyclopédie allemande qui lui avait demandé de reformuler une fois encore sa définition de la double contrainte. La voici : « Terme flou qui désigne une classe de séquences expérientielles dont on peut croire qu'elles sont importantes en humour, en art, en religion, en maturation et dans la pathogenèse des syndromes psychotiques ». Winkin 2008, 62

Les niveaux d'abstraction permettent d'appréhender le fossé entre le jeu tel que théorisé par Bateson et la compréhension souvent faite de l'injonction paradoxale de la double contrainte. Le cadre paradoxal aligne une séquence d'expériences interprétées par l'intervenant selon les règles d'un cadre. Ces séquences se donnent à différents niveaux d'abstraction. D'autres cadres, comme la relation maternelle, peuvent aussi mettre en jeu des séquences paradoxales en renvoyant à divers niveaux d'abstraction : ma mère me dit de venir la voir et me rejette de la main. L'injonction paradoxale interprète les deux gestes

au même niveau<sup>13</sup>. Pour Bateson, une séquence paradoxale n'est pas nécessairement pathologique, elle permet la création et le changement, bien qu'elle puisse générer des problèmes d'appréhension des niveaux de perception. « Des apprentissages contradictoires déclenchent des « syndromes transcontextuels », inadaptations graves ou bien regain de créativité pour surmonter l'enchevêtrement des règles. » (Bensa 2012, 279)

Le concept de cadre paradoxal et de jeu apparaît alors important à la compréhension des interactions en anthropologie. Il affirme la complexité des échanges et de la communication et la nécessité des ruptures et de la non-linéarité dans nos interactions avec l'autre. C'est à travers ces paradoxes que se crée la compréhension en permettant la créativité dans l'échange. Il rappelle également l'importance du cadre paradoxal et des niveaux d'abstraction dans la compréhension de l'expérience de l'autre, alors qu'il arrive parfois que l'on approche la culture de l'autre depuis l'injonction paradoxale, renvoyant ainsi à la perception du double ou de la dualité dans l'interaction avec l'autre.

Goffman complexifie et approfondit la notion de cadres dans son ouvrage *Les cadres de l'expérience* (1974). Selon Goffman, le cadre a une fonction d'orientation et de perception des comportements. Il détermine différents niveaux de cadres ; le même échange sera sérieux ou non selon le cadre. Ce sont les cadres primaires et secondaires. Le jeu se trouve au niveau secondaire qui renvoie à un cadre primaire. Les cadres secondaires modifient le cadre primaire dans une situation où tous les participants sont au courant de la modification ; ce que Goffman nomme la modélisation. Il peut arriver qu'une seule partie des acteurs modifie le cadre vers un cadre tertiaire. On parle alors de fabrication.

Il est possible de confondre les cadres, par exemple en prenant au sérieux une blague. De même, il existe une rupture de cadre qui amène à ne plus savoir comment interpréter ou se comporter, « c'est la nature même de nos croyances et de nos engagements qui, subitement, se trouve modifiée. » (Goffman 2011, 370) En prenant appui sur le concept de cadres d'expérience, je propose ici que les crises ivoiriennes de 2002 et de 2011 provoquent toutes deux des ruptures de cadre à différents niveaux, amenant à revisiter certains concepts comme le bluff de Newell (2009, 2012). Si le bluff peut apparaître comme un élément déterminant du milieu de recherche de Newell, sa généralisation à la société

---

<sup>13</sup> Dans la situation de la mère, l'enfant évalue les deux interactions au même niveau, générant une difficulté à percevoir les niveaux. Si les deux interactions ne sont plus interprétées au même niveau – elle me dit de venir, mais je sais qu'elle ne souhaite pas me donner d'attention – l'injonction paradoxale disparaît.

abidjanaise constitue une confusion des genres d'abstractions et mène à des interprétations hasardeuses<sup>14</sup>. Le bluff se donne à l'intérieur de plusieurs cadres : du *m'as-tu-vu*, à l'arnaque à la mise en scène politique. De plus, il est une pratique présente depuis plusieurs années en Côte d'Ivoire, bien que cette pratique soit plus visible dans la structure des sentiments des années 2000. Finalement, le bluff renvoie à une formation esthétique émergente en étant étroitement lié au capital culturel fourni par le « bon goût », davantage qu'à la mise en scène de la modernité.<sup>15</sup>

Lorsque j'arrive en 2012, il est courant d'entendre les Abidjanais s'exclamer : « avant tout était amusement ». C'est sur cette base que j'aborde le concept du bluff. En ce sens, l'analyse de Newell ne relève pas le cadre de jeu impliqué dans le bluff. Il procure de l'amusement à celui qui fait et à ceux qui regardent. En cela, la société ivoirienne regorge d'interactions quotidiennes qui se placent sous un cadre d'amusement ; les jeux comme le *gate-gate*<sup>16</sup>, les taquineries, les cousins à plaisanterie. Par exemple, arriver à bien taquiner est valorisé socialement. On recherche la compagnie de celui qui taquine. De la même manière, lors d'une négociation au marché, il est fréquent que la vendeuse laisse à un prix plus bas qu'espéré si elle trouve que la personne « a trop bien parlé ».

Dans son livre sur la crise ivoirienne, McGovern (2011) s'intéresse au mouvement entre le zouglou et le coupé-décagé qu'il considère des miroirs sociologiques. Il rejoint alors en partie Newell et son analyse du bluff, faisant de ce dernier un élément de l'imaginaire moral de l'époque : « the hedonistic culture that has groom around coupé-décagé, including suspension of moral disapprobation of fraud. » (McGovern 2011,121) Le coupé-décagé répondrait alors du même esprit que l'arnaque, le bluff et la moralité fluide qui permettent de suspendre sa croyance dans le bien ou le mal de ses actions.

---

<sup>14</sup> Par exemple, en insistant sur l'axe Nord-Sud dans la conception du *nouchi/gaou* : *Nouchi* collapsed all who do not match up to their standards of urban identity into the category of *gaou*. Automatically targeting anyone who either rejects *nouchi* lifestyle or has not yet learned to adapt to it as a potential victim of their scams, including thereby all rural Ivoirians, those indicating their northern origins in dress, demeanor, or name, West African immigrants, or anyone who has a low-prestige job ('proof' of foreign origins in itself). (Newell 2009b, 386).

<sup>15</sup> Je reviendrai au chapitre 7 sur le bluff, l'imaginaire des relations occidentales et le phénomène transnational du *whiteman* qui me semblent aussi problématiques.

<sup>16</sup> Jeu d'enfants : Deux enfants sont au centre d'un groupe. Un enfant commence : « Tu es joli », l'autre répond : « Tu es vilain. » Ensuite, les enfants commencent à s'insulter en recourant à des images drôles afin de faire rire les autres enfants présents. À la fin, les enfants autour votent pour le meilleur. Exemples d'insultes : Tes dents cassées, on dirait comprimés du Ghana. Ton premier caca s'appelle maman la grosse. Tes fesses dures, on dirait foutou dans un frigo. Ta grosse langue, on dirait matelas d'un hôtel. Voir Derive 2008.

McGovern recourt également à la métaphore du jeu que seuls « those culturally fluent can understand it to be off from ordinary life. » Ainsi, ce cadre du jeu permet aux acteurs de la violence de ne pas prendre responsabilité des actes commis. – « Play quotes real life but stakes are lowered. » – tout en participant dans la surenchère politique de la crise et dans l’apaisement rapide des épisodes de violence.

La prédominance des pratiques de bluff pendant les années 2000 suggère donc deux constats. Tout d’abord, les cadres quotidiens des interactions paradoxales restent compréhensibles pour les Ivoiriens malgré les crises politiques, particulièrement ceux du jeu, de la taquinerie, de la séduction et de la menace en politique. Ils en connaissent les règles et les maîtrisent. De la même manière, *Ma Famille* présente un cadre d’interactions familiales peu modifiées par la crise.

Toutefois, le coup d’État de 1999 et la crise de 2002 bousculent d’autres cadres pour les Ivoiriens, dont les règles de succession au pouvoir. Ainsi, autant chez *Ma famille* que dans le coupé-décalé, on porte rarement un regard critique, pédagogique ou satirique. L’environnement politique et social étant incertain et la valeur du développement de la nation compromise, ces visées prennent difficilement sens. La culture populaire adopte une morale ouverte, comme nous verrons au chapitre 8. Face à l’incompréhension se développe un ton dérisoire permettant une prise de distance, une mise à plat de tous les niveaux d’expériences pour les réintégrer dans un cadre d’interactions dont on maîtrise les règles du jeu.

Ainsi, contrairement à l’idée que la perte de repères et la crise sont à l’origine de la prégnance du bluff pendant les années 2000, il apparaît plutôt que celui-ci n’est possible que dans une société où les interactions et les règles restent compréhensibles à la majorité. Du moment où les cadres de l’expérience deviennent incompréhensibles, le bluff laisse sa place. En considérant le genre télévisuel ivoirien à travers ses interactions et en le replaçant dans les processus immanents de la société ivoirienne, apparaissent diverses strates d’influences, d’intérêts et de dynamiques permettant d’interpréter la culture populaire ivoirienne.

En 2011, les cadres quotidiens d’interactions peu touchés jusqu’à maintenant sont rompus. Ce qui devait se gérer entre « Ivoiriens qui n’aiment pas le sang » dégénère. Abidjan, principal lieu des combats, voit se modifier le lien *intime* qui unit ses habitants.

I am particularly inspired by Nyamnjuh and Brudvig’s (2014) characterization of urban social life worlds as inhabited by “intimate strangers”. They correctly argue that most people in African cities feel intimately tied to one another because of the

collective experience of distress and poverty. This closeness—and also the “shared social codes” that result from this intimacy—constitutes the basis for new patterns of inclusion in African cities (Nyamnjoh and Brudvig 2014: 226). They characterize encounters between “intimate strangers” as convivial, and argue that these bring forth new identities and social paradigms, and unprecedented configurations of urban rights and employment (ibid.). Pype 2015b, 460

Cette crise provoque une rupture des cadres de l’interaction quotidienne – relations familiales, relations de voisinage, relations conjugales, déplacements géographiques, etc. Par exemple, certaines personnes changent de quartiers, éprouvées par la violence qu’elles ont connue, des membres de la famille s’installent indéfiniment chez d’autres membres, etc. Les relations conjugales et familiales redéfinissent les conceptions de confiance, de proximité et d’intimité (Chapitre 7).

## **Conclusion**

En résumé, la méthode proposée par ce texte à travers l’anthropologie de la communication modifie l’approche de la culture populaire en tant que forum de négociations ou performance révélatrice de connaissances pour s’intéresser aux cadres d’expériences et aux interactions qui permettent l’interprétation. Ce faisant, la distinction entre culture et culture populaire s’estompe pour une prise en compte des niveaux interprétatifs de l’expérience dans la compréhension. Le texte réinscrit ainsi les approches des dynamiques entre cultures populaires et contextes sociopolitiques dans une étude des cadres (Goffman 1974) et des interactions à travers un « jeu d’échelles » (Bonhomme 2009, 4) qui permet de contextualiser les séries télévisées ivoiriennes, leur financement, leur genre et leur réception et d’interroger la capacité de cette démarche à participer à une compréhension des processus immanents à la société ivoirienne. Cette compréhension initiée par la culture télévisuelle de l’autre doit tout de même rester vigilante à ne pas y mirer son propre reflet. Cette vigilance ethnographique (White 2017) prend la forme d’un horizon herméneutique entre interprétation et rencontre, où la pensée recherche la distanciation.

## **Chapitre 2. Cadres ethnographiques : Crises, télévision et culture populaire**

Ce chapitre présente la méthodologie et le terrain de recherche ainsi que trois contextes ethnographiques qui permettent de penser les séries télévisées ivoiriennes. Il aborde les différentes crises sociopolitiques qu'a connues la Côte d'Ivoire et trace les lignes de reconnaissance et de division qu'elles génèrent, limites toujours en jeu dans les interactions observées par l'étude. Il se tourne ensuite vers le contexte télévisuel ivoirien, principalement la télévision d'État et l'expérience éducative télévisuelle ivoirienne. Finalement, le chapitre introduit les divers mouvements de la culture populaire ivoirienne, permettant de contextualiser l'audiovisuel dans cette culture populaire. Une attention particulière est portée au coupé-découlé qui offre plusieurs similitudes aux séries télévisées ivoiriennes des années 2000.

### **Méthodologie et terrain de recherche**

Une fois dessinés les cadres théoriques de cette étude, ceux-ci doivent maintenant être traduits en méthodologies de recherche qui permettent de s'intéresser aux interactions et aux expériences tout en assurant une attitude réflexive et vigilante. Pour ce faire, deux approches sont favorisées : l'ethnographie de la production et la collaboration. L'ethnographie de la production documente les séries télévisées ivoiriennes, l'industrie culturelle ivoirienne ainsi que les expériences quotidiennes des réalisateurs, alors que la posture collaborative contribue à bâtir un horizon de compréhension commun.

Les ethnographies de la culture populaire consistent souvent en des ethnographies de la réception qui se penchent sur la réappropriation des séries par les récepteurs. L'ethnographie de la production, pour sa part, s'intéresse aux intentions des réalisateurs, aux financements, aux conditions de tournage et aux parcours des artisans. Elle permet de tracer l'historique des séries et de réfléchir aux dynamiques de genre en nuanciant le cadre interprétatif de mondialisation et d'appropriation culturelle qui accompagne la réflexion sur la culture populaire du Sud (Saint 2013). Elle complexifie ainsi l'interprétation des articulations entre culture populaire et processus sociaux en les dégageant des interprétations symboliques et de l'économie politique. Finalement, s'intéresser à la production permet d'intégrer un milieu circonscrit, d'interagir avec les réalisateurs au quotidien et d'établir un cadre commun de compréhension des séries et de l'industrie.



Quant aux méthodes collaboratives, objet de débats<sup>17</sup> (Hale 2007, Sheper-Hughes 1995, Gross, Platner 2002) ces dernières années, elles sont variées ; de la collaboration entre chercheurs à la collaboration entre chercheurs et informateurs à la performance commune. En réponse aux questionnements épistémologiques évoqués en entrée de texte et aux enjeux de la co-temporalité et de la duplicité anthropologique (Pels 1999), les approches collaboratives sont considérées ici afin de penser le double dans la pratique anthropologique.

Quatre outils principaux sont prévus afin de réaliser cette ethnographie de la production collaborative : l'observation, l'entretien, la co-interprétation et la performance. L'observation est intégrante et se fait à tout moment. Elle est immersion dans les expériences de la vie quotidienne. Plus particulièrement, le projet propose de se concentrer sur les pratiques télévisuelles qui entourent les séries ivoiriennes. On peut penser aux visionnements privés et publics, aux lieux de diffusion et à la commercialisation du vedettariat. En ce sens, elle se fait d'abord dans le milieu quotidien ; maison, belle-famille, voisins. Puis, l'observation prend en compte les visionnements publics autour des kiosques et les films-séries présentés au cinéma. Finalement, elle tourne son regard vers les espaces de communication utilisés par les artisans audiovisuels : les émissions à plateaux, les réseaux sociaux, les spectacles, les revues et les affiches publicitaires.

Les entretiens, quant à eux, se centrent sur trois acteurs ; artisans de l'audiovisuel, agents culturels et jeunes chercheurs en communication. Les entretiens des artisans de l'audiovisuel abordent le contexte de production, ses objectifs, leurs perceptions des productions, le financement, permettant de construire un corpus de connaissances sur l'histoire et le genre des séries télévisées, de documenter les interactions du domaine audiovisuel et de cerner ses dynamiques. Les entretiens avec les agents institutionnels visent plutôt à diversifier la vision du domaine audiovisuel, alors que ceux avec d'autres artistes populaires ivoiriens permettent de réaliser un travail de ramifications entre artistes et influences et d'approfondir les données sur l'articulation sociopolitique de la culture populaire.

Les entretiens avec les étudiants, pour leur part, font partie du dispositif collaboratif. Il s'agit d'interpréter des séries populaires ivoiriennes du moment lors de séances de visionnement conjoint. Cet outil cherche la mise en œuvre d'un procédé de distanciation où, en regardant le même objet que l'autre, il est possible d'en dégager une compréhension commune. En plus de ces séances, le dispositif

---

<sup>17</sup> Par exemple, la fondation de la revue *Collaborative Anthropologies* en 2008, publication annuelle qui souhaite susciter les discussions entre les praticiens de diverses recherches collaboratives.

collaboratif prévoit un outil plus performatif : la mise sur pied d'ateliers d'improvisation avec de jeunes techniciens et des étudiants. Ces outils, comme nous le verrons, se révéleront difficiles à mettre en œuvre.

Le départ pour la Côte d'Ivoire est prévu en novembre 2010. La tenue du second tour des élections présidentielles m'amène à le reporter. Puis, la crise postélectorale éclate et je pars finalement pour Abidjan en mai 2012. À mon arrivée, la situation de conflit n'est toutefois pas totalement décañtée. Le manque de liquidités et la destruction du matériel<sup>18</sup>, conséquences de la crise postélectorale, rendent difficile la reprise de l'industrie audiovisuelle. La plupart des artisans que je rencontre ont plusieurs projets en tête, mais doivent auparavant se refaire une santé financière. En plus de la quasi-absence de tournages ou d'activités liées à l'audiovisuel, le climat de l'époque amène les producteurs et les réalisateurs à être méfians face aux demandes d'entretiens :

C'est Martin qui m'a dit qu'il te connaît. Là, ça me rassure, c'est mon grand-frère. Même les gens d'Afrique du Sud, je suis passée par l'ambassadeur. Faut savoir qui est derrière. Doris

De nos jours, beaucoup de gens mentent. Les gens se font passer pour quelqu'un qu'ils ne sont pas et ce qu'ils n'ont pas fait. Paul

Finalement, je réussis à rencontrer certains artisans très connus du milieu. Même s'ils ne tournent pas, ceux-ci ont beaucoup à partager sur l'histoire et le fonctionnement de l'industrie, me permettant d'entamer le travail de documentation. Quelques temps après, je déménage de Yopougon à Cocody<sup>19</sup>. Le contact avec le milieu audiovisuel devient alors plus facile, la majorité des maisons de production se trouvant à Cocody. J'arrive également à m'imprégner davantage de l'environnement socio-économique des artisans audiovisuels en vivant le quotidien d'une famille de classe moyenne à Abidjan : recherche d'appartements, choix d'école, relation avec la nounou, demandes de soutien de l'entourage, relation au village, etc.

Étant mariée à un Ivoirien, je suis en effet immergée dans le quotidien d'un réseau familial et mondain. Nous allons au culte évangélique tous les dimanches. Je suis « fidèle » de l'Église sans être évangélique, me permettant d'avoir un regard de l'intérieur et, surtout, d'être membre de la communauté autour de l'église. Nous avons également un réseau d'amis qui passent à la maison, prennent un verre,

---

<sup>18</sup> « Au sortir de la crise postélectorale, (...) on n'a pas eu d'activité, donc pas d'entrée financière, pendant près de six mois. » (Cyrille), « Je faisais des clips avant, mais ils ont détruit mon studio. Tout a été pillé, il y avait cinq caméras. » (David)

<sup>19</sup> La géographie abidjanaise, rythmée par ses communes, est un élément important de l'appréhension de la culture populaire ivoirienne. (Voir annexe 1)

etc. Si je côtoie des gens de partout, il y a une majorité de personnes du Sud qui sont généralement associées au président Gbagbo. J'ai souvent des discussions politiques, parfois conflictuelles, sur le régime défait de Gbagbo. Cette plongée dans le quotidien et cette confrontation continue d'idées informent les réflexions de cette thèse et permettent d'expérimenter la vie quotidienne abidjanaise.

Mon âge et ma situation familiale teintent aussi mes relations. Contrairement à mes premières expériences africaines où je suis plus jeune et sans enfants, il est maintenant plus difficile de rencontrer les jeunes artistes. Il est donc aussi plus ardu d'organiser des ateliers avec les jeunes. Le contact n'est pas facile, les horaires sont moins concordants et la complicité, moins évidente. Mon statut de chercheur et de vitrine vers l'extérieur s'estompe également plus difficilement dans les interactions. La complicité est plus facile avec les réalisateurs proches de la quarantaine. Pour les plus âgés, il y a plutôt un réflexe de me prendre sous leur aile. La démarche pour entrer en contact avec les artisans change aussi selon l'âge. Pour les plus âgés, le contact se fait surtout par bouche-à-oreille ou lors de conférences sur l'industrie audiovisuelle. Les plus jeunes sont plutôt contactés à travers le groupe *Facebook* « Jeunes techniciens du cinéma de Côte d'Ivoire ».

Les premiers entretiens suivent la méthodologie annoncée au départ, soit des entretiens ouverts avec diverses catégories d'intervenants du domaine télévisuel : réalisateurs, producteurs, techniciens, acteurs et employés du ministère de la Culture. Toutefois, il apparaît vite que cette catégorisation est inefficace ; une même personne pouvant être simultanément réalisatrice et productrice et actrice. De plus, on doit faire une différence entre les artisans devant l'écran et ceux derrière l'écran. Les entretiens avec les agents du ministère de la Culture sont quant à eux peu productifs, le Ministère ayant une implication minimale dans l'industrie audiovisuelle. Finalement, une catégorie d'interlocuteurs négligée se révèle des plus instructives, les journalistes culturels qui possèdent un regard à la fois interne et externe au milieu.

Les entretiens avec les artisans audiovisuels commencent habituellement avec la proposition « de raconter son parcours », laissant vague le point de départ. Cela permet de savoir ce que chacun considère comme significatif dans son choix de l'audiovisuel, étant donné le peu de structures de formation en audiovisuel qui rendent les parcours multiples, sans un point de départ commun. Cela oriente également l'entrevue vers une discussion davantage qu'un entretien fermé. J'arrive donc avec un canevas simple d'aspects à aborder (Annexe 2) et laisse place au flot de la discussion. Je me permets aussi de réagir, de

contredire et d'amener mon point de vue pour faciliter une compréhension commune entre l'interviewé et moi-même.

À la fin de la majorité des entretiens, les réalisateurs/producteurs m'invitent à leur tournage. Au cours du terrain, le tournage devient l'instance principale d'observation des interactions. Être sur le plateau demande également un apprentissage de ma part, aussi bien du fonctionnement du plateau que de l'attitude que je dois y adopter. Ce dernier apprentissage m'amène à remettre en question la valeur d'une observation qui finalement n'est pas vraiment participante, ne possédant pas de connaissances techniques me permettant d'agir sur le plateau. Toutefois, au fil du terrain, le tournage apparaît comme le cœur de l'industrie et un lieu performatif qui permet la rencontre entre les artisans et moi-même et entre les intentions des réalisateurs et les conditions de production.

Entre mars 2012 et mars 2013, je mène 42 entretiens formels et des discussions successives informelles. Je rencontre des producteurs, réalisateurs, scénaristes, assistants réalisateurs, acteurs, monteurs, entrepreneurs culturels, danseurs, journalistes et employés de ministères. Les entretiens se déroulent sur le lieu de travail ou dans un maquis<sup>20</sup>. Ils durent en moyenne deux heures. J'assiste également à une dizaine de tournages. Tranquillement se développent une proximité au milieu et un portrait des différences entre artisans que je formalise dans un tableau (Annexe 3) qui devient la base des générations tracées au chapitre 3.

Convaincre les réalisateurs ou les producteurs de l'intérêt de participer à un entretien se révèle une tâche des plus difficiles<sup>21</sup>. Il est alors motivant de constater que pour certains, les entretiens ne sont pas seulement à sens unique :

Je n'ai pas toujours l'occasion d'échanger longtemps sur mes propres trucs, mes projets, ce que j'aime. En tout cas, ça fait longtemps que je n'ai pas échangé sur ma passion. À la base, mes amis, on ne cause pas beaucoup de ça. On s'intéresse à autre chose de ce domaine, on en parle de manière superficielle. Mais bon... il faut s'intéresser au domaine pour rentrer dans les détails. Thomas

---

<sup>20</sup> Petit restaurant en plein-air

<sup>21</sup> Cette difficulté ne veut pas dire que je sois la seule à profiter des entretiens et que les interviewés soient « des victimes ». Toutefois, dans la recherche d'intérêts personnels que chacun retire de l'entretien, je peux être mal à l'aise avec les rôles qu'on veut me faire jouer : opportunité d'acquérir des ressources financières, prestige, drague, etc.

Il est possible également que certains réalisateurs apprécient ces entretiens parce qu'ils leur permettent de parler de leurs projets sans trop se préoccuper de la concurrence. En effet, les ressources étant limitées, une certaine méfiance existe entre réalisateurs et producteurs qui évitent de diffuser leurs projets de peur de se les faire voler. En tant que chercheuse et Occidentale, je n'apparais pas comme une menace potentielle. De plus, lors de la présentation, il leur est toujours assuré que l'entretien restera confidentiel, même s'il est enregistré. Finalement, les réalisateurs aiment en général se confier sur leur passion, les raisons qui les ont poussés à se lancer dans cette voie, leur vision du cinéma, la qualité ivoirienne ou africaine d'un film ou d'une série, en somme, prendre du recul sur leur pratique quotidienne.

Plus l'étude progresse, plus les entretiens perdent en structure, certains étant plus proches de la conversation et dépassant les trois heures. Vers la fin du terrain, les entretiens redeviennent plus courts et les questions de relance viennent à manquer. Les propos se recourent : « la productivité des observations et des entretiens décroît (...) on obtient de moins en moins d'informations nouvelles ». J'ai « plus ou moins “fait le tour”. » (de Sardan 1995, 69) Il est alors temps de passer à une autre étape, ayant atteint le « principe de saturation » qui « vise à décrire l'espace des possibles dans un espace-temps donné, sur un “problème donné”, » (de Sardan 1995, 72)

Quant aux modalités collaboratives, elles se révèlent plus difficiles à mettre en œuvre. Tout d'abord, l'observation des pratiques autour des séries ivoiriennes et les visionnements communs se heurtent au fait que peu de séries ivoiriennes sont diffusées à l'époque<sup>22</sup> et que celles qui le sont ne sont pas particulièrement appréciées. On leur préfère les séries indiennes et latino-américaines. Les séries africaines regardées sont diffusées sur TV5 et datent d'avant 2010. Cette situation amène à me concentrer sur *Ma famille* pour le visionnement.

Je rencontre alors un étudiant pour l'organisation des ateliers de visionnement et de production. Toutefois, les deux premiers rendez-vous sont plutôt une occasion de me proposer des articles qu'il vend ou d'investir dans un système proche d'une vente pyramidale. Si cela m'informe autant sur la situation financière des étudiants que sur la situation post-crise, elle est aussi un avant-goût des bases sur lesquelles

---

<sup>22</sup>« Justement, y'a pas de films aussi. Le seul que je connais actuellement, c'est celui qui passe les dimanches sur la santé de la reproduction, *Ma femme, mon amie*. (...) ça passe les dimanches à 19 h, 19 h 30, je sais plus. En tout cas, ça passe les dimanches. C'est le seul film téléfilm actuellement que je sais qui passe ». (Claudel)

sera posée la collaboration. Il m'invite ensuite à rencontrer « son maître » en compagnie d'autres étudiants. Les enjeux financiers sont alors soulevés et le professeur souhaite être au milieu du processus de décision et de rétribution. Cette situation complique la modalité collaborative, déjà fragilisée par l'absence de série et par l'investissement financier nécessaire.

Je laisse donc trainer la question qui finit par être oubliée. Je change de stratégie pour l'outil collaboratif et songe à organiser des groupes de discussion entre jeunes scénaristes et jeunes téléspectateurs. Des enjeux logistiques se posent encore, par exemple un espace central pour tenir les ateliers, le remboursement du transport, les dédommagements financiers, les repas, etc. J'ai également des doutes quant à la pertinence d'un tel dispositif qui semble plutôt relié à la relation entre production et réception qu'à une ethnographie de la production. Je laisse donc tomber le projet.

N'étant pas formée en audiovisuel et face aux contraintes pour travailler avec des étudiants qui peinent à s'en sortir, je me rends compte que la composante collaborative de la méthode est difficile à réaliser, outre la participation aux tournages qui revêt un côté performatif sans vraiment permettre la collaboration. J'assiste finalement aux séances de formation de deux groupes de jeunes qui préparent leur production audiovisuelle. Cela a l'avantage d'être un dispositif qui émane des jeunes, sans que je sois au centre de l'organisation. Toutefois, la dimension performative reste marginale. Puis, une opportunité se dessine. La maison de production *Bogolan* m'offre un stage. En plus de ses productions commerciales<sup>23</sup>, la maison a aussi des projets axés sur la communication pour le développement, base sur laquelle se construit la collaboration. La réalisatrice et moi-même partageons les mêmes questionnements sur l'audiovisuel et ses possibilités réflexives. Je prends alors conscience que la modalité collaborative ne peut être forcée et prévue dans une méthode. En effet, pour être collaborative, elle doit être partagée, sinon le rapport de pouvoir qui s'installe ne peut permettre la collaboration. Elle nécessite également du temps.

Entre avril 2013 et mars 2014, soit plus d'un an après mon arrivée, je participe à divers projets de *Bogolan*. La maison de production a surtout besoin de mes capacités de rédaction. Je travaille sur des synopsis et des dossiers de financement et collabore à la réalisation de courts films institutionnels dans

---

<sup>23</sup>Le projet commercial le plus connu de Bogolan est la série de capsules humoristiques *On est où là ?* diffusée sur TV5 : <https://www.youtube.com/watch?v=1cbg88uJWc0>

tout le pays. Lors des tournages, je suis scripte<sup>24</sup> et assiste le monteur. Bien que ces films soient une commande politique, nous les voyons comme une opportunité « sociologique » de montrer des contextes particuliers, approche qui se révélera difficile à vendre aux commanditaires. Finalement, je participe à un projet de communication de masse pour le vivre-ensemble, principalement à la formation de jeunes chercheurs et au dépouillement des données, ce qui me permet également d'enrichir mon cadre interprétatif.

Durant cette période entre mars 2013 et avril 2014, je garde le contact avec peu de réalisateurs, bien que je me tienne au courant de l'évolution de la scène populaire et audiovisuelle, notamment à travers divers groupes Facebook. Cette période est aussi celle de la transcription des données. Je poursuis parallèlement la recherche documentaire à l'aide de documents sur le cinéma et la télévision ivoirienne trouvés à Abidjan. Vers mars 2014, la majorité de mes données sont dépouillées et je me lance dans un exercice de synthèse qui me permet de dégager une vingtaine de thèmes (Annexe 4) sous lesquels sont reclassées les données. Ces thèmes sont par la suite regroupés en cinq grandes sections. À travers ce processus d'aller-retour, de catégorisations et de classements prend forme l'architecture conceptuelle de la thèse.

## **Crises politiques ivoiriennes**

L'histoire ivoirienne des dernières années est secouée par diverses crises. Celles-ci plongent leurs racines dans l'histoire ivoirienne, que ce soit l'héritage d'Houphouët-Boigny (Dozon 2000, 2007, Akindès 2004), la culture politique et ethnique (Memel-Fôté 1999), les conflits fonciers non résolus (Chauveau 2005, Koné 2011) ou la conjoncture des années 1990 faisant suite à la mort du président Boigny. Le champ politique se brutalise progressivement (Akindès 2004, Vidal 2008), notamment sur les campus à travers les manifestations et l'émergence du syndicat étudiant de la FESCI (Konaté 2003) et avec la formalisation de la doctrine de l'ivoirité (Bahi 2013, Marshall-Fratani 2006, Boa 2003).

Un bref retour historique permet de situer les acteurs et de comprendre les positionnements actuels. Au lendemain de son indépendance, la Côte d'Ivoire connaît une période de prospérité qui en fait le « miracle économique » de l'Afrique de l'Ouest. À son indépendance, Félix Houphouët-Boigny du Parti

---

<sup>24</sup> Nous verrons au chapitre 5 que le rôle de scripte est souvent la porte d'entrée pour les jeunes qui souhaitent travailler dans l'audiovisuel. Sans formation, j'aborde mon nouveau rôle de manière intuitive, davantage à la manière où je rédigerai un texte.

Démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI) devient le président du pays. Médecin, chef de canton, planteur et syndicaliste, il est impliqué dans la vie sociale et politique depuis de nombreuses années, étant député ivoirien au parlement français. Houphouët-Boigny, surnommé le Sage d'Afrique, le Bélier de Yamoussoukro ou le Vieux, est reconnu pour gérer le pays en veillant à l'équilibre ethnique selon les principes de l'houphouëtisme, soit la paix, la tolérance et le dialogue. « La paix n'est pas un vain mot, mais un comportement » est une citation qu'on lui attribue souvent. Modéré, il entretient une relation de proximité avec l'ancien colonisateur français, contribuant à positionner la Côte d'Ivoire sur l'échiquier régional.

La stabilité sociale ivoirienne repose en grande partie sur le cacao et le café. Cette conjoncture encourage une mobilité interne ivoirienne de la région du Centre vers celle du Sud ainsi qu'une immigration des pays limitrophes, en particulier du Burkina Faso. Le gouvernement participe également à cette mobilité en favorisant la poursuite des études et les affectations hors de la région d'origine. Au début des années 1980, le cours du cacao descend et le pays entre progressivement en crise économique.

L'instabilité s'accroît avec les années 1990, alors que l'Afrique francophone est secouée par un processus de démocratisation dans le sillon de La Baule où l'aide française est conditionnée à l'adoption de nouvelles mesures de gouvernance. En Côte d'Ivoire, le multipartisme est instauré<sup>25</sup>. Les premières élections ont lieu la même année et sont remportées par le PDCI contre le Front populaire ivoirien (FPI) mené par Laurent Gbagbo. Ce professeur est associé aux troubles qui agitent l'université lorsque les étudiants réagissent à la dégradation de leurs conditions de vie. En 1992, Gbagbo est arrêté et condamné à deux ans de prison.

En 1990, Alassane Ouattara est nommé premier ministre par Houphouët-Boigny. Anciennement au FMI, cet économiste met en œuvre les programmes d'ajustement structurel demandés par les institutions internationales, accentuant la précarité de plusieurs Ivoiriens. Houphouët-Boigny meurt en 1993. Un conflit éclate entre Henri Konan Bédié, le président de l'Assemblée nationale à qui revient le poste selon la Constitution, et le premier ministre Ouattara. Ce dernier démissionne et rejoint le parti fondé par un dissident du PDCI, Djeni Kobina, le Rassemblement des républicains (RDR).

---

<sup>25</sup> Certains préfèrent considérer qu'il s'agit davantage d'une restauration du multipartisme étant donné qu'il coexiste plusieurs partis à l'indépendance finalement intégrés au PDCI.



En 1995, de nouvelles élections présidentielles marquent un quasi-retour au parti unique. À cette époque, les instances intellectuelles du PDCI formalisent les principes de l'ivoirité (CURDIPHE 2000). Souhaitant définir la spécificité culturelle ivoirienne, la théorie stigmatise de plus en plus les étrangers et serait une stratégie visant à exclure Ouattara du poste présidentiel. Le FPI et le RDR font alors front commun pour dénoncer l'ivoirité et boycottent les élections.

En 1999, la veille de Noël, Robert Gueï mène une mutinerie d'officiers qui réclament leurs primes au retour d'une mission en Centrafrique. Gueï promet de faire le ménage et de laisser le pouvoir à la fin de la transition militaire, ce qu'il ne fait pas. En 2000 sont organisées des élections desquelles sont exclus le RDR et le PDCI. Gueï se déclare vainqueur au détriment de Laurent Gbagbo. Aussitôt, des manifestations éclatent et Gueï finit par renoncer au pouvoir. Le soir même, les militants du RDR sortent dans la rue pour réclamer de nouvelles élections. Il y a alors affrontements entre militants du RDR et du FPI. À la suite de ces événements, on retrouve 57 corps dans le charnier de Yopougon qui frappera l'imaginaire national. Les responsables de ces charniers n'ont toujours pas été identifiés.

Dans la nuit du 18 au 19 septembre 2002, une rébellion composée majoritairement de ressortissants du Nord réussit à prendre plusieurs villes du Nord, dont Bouaké et Korhogo, sans s'imposer à Abidjan. Dans la confusion du 19 septembre, Gueï et sa femme sont assassinés ainsi que le ministre de l'Intérieur, Émile Boga Doudou. Les combattants dénoncent l'ivoirité et la discrimination que subissent les personnes du Nord associées aux immigrants sahéliens et voltaïques. La Côte d'Ivoire se retrouve coupée en deux, avec une zone tampon protégée par la France qui délimite le Nord et le Sud. Le Sud est gouverné depuis Abidjan, alors que le Nord est contrôlé par la rébellion des Forces Nouvelles (FN)<sup>26</sup> depuis Bouaké.

En 2004, alors que le pouvoir à Abidjan mène une offensive pour reprendre la ville de Bouaké, une base française est bombardée. La France réplique en détruisant la flotte aérienne ivoirienne. Des troubles éclatent à Abidjan, les commerces et maisons des expatriés sont saccagés. Lorsque les chars français s'installent à l'Hôtel Ivoire, tout près du Palais présidentiel, des protestations se forment contre la présence des chars. Les soldats français tirent sur la foule et on dénombre plusieurs morts civils ivoiriens. S'ensuit une escalade de violence qui est désamorcée par la reprise des pourparlers entre les différentes factions en vue de trouver un accord de paix.

---

<sup>26</sup> Les Forces nouvelles regroupent trois groupes: le MPIGO, le MPCI et le MJF.

En 2007, à la suite d'une série d'accords plus ou moins respectés, l'accord de Ouagadougou est signé. Celui-ci prévoit un gouvernement de transition où sont intégrés des membres des Forces Nouvelles (FN). Leur chef, Guillaume Soro, est nommé premier ministre. Ces périodes sont aussi décrites comme d'autres moments d'un processus de réconciliation. Si les tensions persistent, l'embrasement est absent. Ce statu quo est finalement bouleversé par les élections présidentielles de 2010.

Après plusieurs tergiversations, ces dernières sont organisées en octobre 2010. Après le premier tour, se retrouvent toujours en lice Alassane Ouattara et Laurent Gbagbo. L'ancien président Henri Konan Bédié, représentant du PDCI, est éliminé au premier tour et s'allie à son opposant d'autrefois, Alassane Ouattara, pour former le Rassemblement des houphouëtistes pour la démocratie et la paix (RHDP). Après le deuxième tour du 28 octobre 2010, Gbagbo et Ouattara se déclarent vainqueurs. Ouattara est retranché à l'Hôtel du Golf et y prête serment. Gbagbo, toujours aux commandes effectives de l'État, prête serment au Palais présidentiel.

Pendant plus de 5 mois, les deux candidats restent dans ce face-à-face. En mars 2011, les FN s'allient à Ouattara<sup>27</sup>. Ils partent alors à la reconquête des villes et les prennent une à une parfois dans la violence comme le témoigne le massacre de Duekoué. La prise d'Abidjan s'étale sur 10 jours, transformant la ville en terrain de bataille<sup>28</sup>. Le 11 avril 2011, les forces pro-Ouattara soutenues par la France et les forces internationales arrêtent Laurent Gbagbo. Les proches du président déchu sont emprisonnés dans diverses villes du pays et leurs avoirs sont gelés. La crise fait plus d'un million de déplacés et 3000 morts.

Le 29 novembre 2011, Laurent Gbagbo est transféré à la Cour Pénale Internationale de La Haye. Si d'autres personnalités restent susceptibles d'être accusées de crimes de guerre dans les deux camps, Ouattara affirme par la suite qu'il n'y aura plus d'Ivoirien transféré à la Cour pénale, la justice ivoirienne ayant les moyens de rendre justice. En 2016, Simone Gbagbo, la femme de Laurent Gbagbo, subit son procès en Côte d'Ivoire. Des élections présidentielles ont lieu en 2015 qui reconduisent Ouattara au premier tour à la tête du RHDP face à un FPI divisé.

---

<sup>27</sup> Les relations entre les Forces Nouvelles et Alassane Ouattara restent matière à discussions et divergent selon les positionnements politiques.

<sup>28</sup> Pour un rapport sur les crimes postélectorales, voir « « Ils les ont tués comme si de rien n'était » Le besoin de justice pour les crimes post-électorales en Côte d'Ivoire », <https://www.hrw.org/sites/default/files/reports/cdi1011frwebwcover.pdf>

## Refondation et Émergence

À travers ce récit se dégage la polysémie du terme « crise » dans l'histoire ivoirienne qui fait référence à divers moments et processus étalés dans le temps : coup d'État de 1999, rébellion de 2002, crise postélectorale de 2010, crise financière liée à la chute des prix des matières premières dans les années 80, etc. Malgré cette diversité, une crise reste la plus étudiée, soit celle qui débute avec le coup d'État de 1999 et se durcit en 2002 avec la rébellion. Cette crise donne lieu à la période de La Refondation, soit la gouvernance de Gbagbo qui s'échelonne de 2000 à 2010. Professeur d'histoire et opposant historique, Gbagbo veut fonder à nouveau la Côte d'Ivoire, d'une république de planteurs à une république de professeurs<sup>29</sup>. Le coup d'État de 2002 brouille les cartes et durcit le pouvoir de Gbagbo en le plaçant dans le rôle de l'assiégé<sup>30</sup>. On assiste à l'émergence de nouvelles configurations du pouvoir tel le *gbonhi*<sup>31</sup> (Banégas 2010) centré autour du *Woody*<sup>32</sup>, bousculant les subjectivités ivoiriennes.

The politician who embodied this 'aptitude for artifice' most cogently was President Gbagbo, the Biggest Man in the country at the time, in his capacity as 'the baker' (le boulanger), who, according to the French expression to which this epithet refers, 'rolls everyone in flour' (il roule tout le monde dans la farine) - that is, takes everyone (his colleagues, and his opponents as much as his electorate) for a ride. Arnaut 2012b, 94

Si la crise ivoirienne est décrite dans un premier temps comme une crise de la citoyenneté – qui est ivoirien, qui ne l'est pas (Marshall-Fratani 2006) – elle acquiert vite une portée plus grande. Membre de l'International socialiste, le gouvernement Gbagbo est graduellement mis au ban par les institutions internationales et adopte une position de plus en plus anticolonialiste et panafricaniste. Après les événements de 2004, il insiste sur la nécessité d'une seconde indépendance de la France.

Apart from being a comprehensive policy of rebuilding the country after forty years of what is sometimes called the PDCI monarchy (Gbagbo 2003), Refondation also materialises itself in a new lifestyle and discourse that mark a break with the (neocolonial) pacification of Côte d'Ivoire under Houphouët-Boigny. President Gbagbo, for instance introduced the 'Refondation T-shirt'. Arnaut 2008b, 246-247

---

<sup>29</sup> Sur les croisements entre l'éducation et le politique, voir Proteau 2002.

<sup>30</sup> Encore maintenant, il est courant d'entendre les gens du Sud référer aux gens de la Rébellion et par extension, aux Nordistes, par l'épithète « les Assaillants ».

<sup>31</sup> « Pour peser en politique, désormais, il faut prouver que l'on est capable de tenir le pavé, fût-ce par la violence de l'action milicienne. À l'instar des loubards et « vieux pères » du ghetto (Latour 1999), chacun doit constituer son « gbonhi » (sa bande, son groupe ou sa famille en *nouchi*, l'argot des faubourgs d'Abidjan) pour faire entendre sa voix ou se voir reconnaître dans la société « post-conflit. » Banégas 2010, 24

<sup>32</sup> *Woody* veut dire « garçon » en bété.

Au-delà de la conjoncture ivoirienne, le conflit a une portée régionale, que ce soit avec le Burkina Faso ou la Sierra Leone (Banégas, Marshall-Fratani 2003, Galy 2004) et internationale, particulièrement à travers le rôle joué par la France (Konaté 2005b, Toh, Banégas 2006). Cette dimension internationale en fait un symbole dans la sous-région, tout en bouleversant certains équilibres nationaux, particulièrement au Burkina Faso où le pays fait face au retour des « diaspos » (Bjarnesen 2013).

La période de la Refondation est aussi associée à une modification des relations intergénérationnelles (Akindès 2011), alors que des organisations de jeunes, autant les Jeunes Patriotes proches de Laurent Gbagbo que les Forces nouvelles, acquièrent une importance dans l'exercice du pouvoir. Les Jeunes Patriotes proposent de nouvelles subjectivités d'appartenance et de mobilité (Arnaut 2008a, 2008b, 2012, Banégas 2006) et de nouveaux espaces de paroles (Bahi 2003, Cutolo, Banégas 2012). Les mouvements de Jeunes du Nord sont moins abordés<sup>33</sup>, même s'ils renvoient à des enjeux similaires.

La culture populaire joue un rôle important dans la Refondation (Kamaté 2006, Schumann 2009, Théroux-Bonini 2010) et dans la compréhension des dynamiques qui s'y passent (McGovern 2011). La crise postélectorale permet également d'observer la place de l'internet et des médias sociaux dans la société ivoirienne, apportant une nouvelle dimension aux espaces de parole de la crise (Schumann 2015). Au cœur des questions de subjectivités et de culture populaire se trouvent également les enjeux identitaires et religieux (Le Blanc 2006, 2007), alors que les liens entre religion et politique sont une donnée importante de la Refondation (Mary 2002, Miran-Guyon 2014, 2015).

La Refondation laisse un souvenir ambigu. Si Abidjan semble « doux » à l'époque, plusieurs mentionnent aussi la déliquescence de l'éducation et des infrastructures. La corruption se répand, particulièrement dans le domaine du café-cacao. Les exigences professionnelles diminuent et les concours d'entrée sont achetés par ceux qui en ont les moyens. L'université est, quant à elle, sous la coupole du syndicat étudiant de la FESCI. Si on accuse le gouvernement Gbagbo de favoriser les membres de son groupe ethnique, les Bétés, les ressortissants bétés affirment ne pas être épargnés par la corruption. Dans la polarisation du champ politique, l'entrepreneuriat politique prolifère<sup>34</sup> (Banégas 2010, Schumann 2013).

---

<sup>33</sup> Voir l'ethnographie de Fofana 2011

<sup>34</sup> Ainsi, on parle des « ventriotes » (Banegas 2010) en référence aux Jeunes Patriotes motivés par la politique du ventre.

On réfère communément à la gouvernance de Ouattara comme « L'émergence », relativement à la promesse du gouvernement de faire de la Côte d'Ivoire un pays émergent d'ici 2020<sup>35</sup>. Le qualificatif de « rattrapage » est aussi utilisé par l'opposition, en référence à la tendance du gouvernement à nommer des « Dioulas » et dans une moindre mesure des « Baoulés » pour « rattraper » la domination « bété » de l'ère Gbagbo<sup>36</sup>. Lorsqu'il prend le pouvoir, le régime Ouattara s'attèle à détruire les principaux symboles de la Refondation : la rue Princesse qui est la rue de la fête de Yopougon, les places publiques et agoras, dont la Sorbonne du Plateau ainsi que les statues et monuments érigés par Gbagbo. Les cités universitaires et le Campus, symbole de la FESCI, sont vidés. Si l'Émergence veut se différencier de la Refondation par une nouvelle éthique de travail, le tribalisme et la corruption ont tôt fait de miner les désirs annoncés du gouvernement.

### **Abidjan postélectorale**

Ces crises laissent évidemment différentes traces dans la société ivoirienne. Lorsque j'arrive à Abidjan en mars 2012, on peut sentir ces effets alors que la ville se remet tranquillement du traumatisme que fut la crise postélectorale. Le climat de l'époque est avant tout marqué par la méfiance et la polarisation politique qui caractérisent beaucoup des interactions quotidiennes.

Maintenant, ça a automatiquement une résonance politique. Toi, tu es de quel bord ? Moi, je ne veux pas qu'on sache c'est quoi mon bord. Seulement le jour des élections, je vais voter. Un jeune nordiste qui arrive chez des parents bétés, c'est difficile. Pour eux, c'est le Président qui arrive chez eux... Eux aussi [les gens du Nord] se sentent trop à l'aise maintenant. Simon

La crise exacerbe donc des sentiments qui pourtant la précèdent. Jusqu'à 2010, le conflit ivoirien reste latent, situation de « ni guerre, ni paix » (McGovern 2011) qui profite à plusieurs et qui demeure potentielle pour les autres. La perception dominante est que : « on est tous Ivoiriens, on va régler ça entre nous ». La crise de 2010-2011 brise cet imaginaire en frappant de plein fouet Abidjan, en divisant des familles et en voyant l'intervention directe d'un agent extérieur qui conduit à l'incarcération de Laurent

---

<sup>35</sup> Annoncé lors de sa première allocution à l'ONU le 22 septembre 2011.

<sup>36</sup> « Le concept de « rattrapage » utilisé actuellement par certains pour qualifier avec humour la supposée propension du régime actuel à nommer majoritairement des Dioulas aux postes de décision après l'exclusion dont ils se disaient victimes, traduit l'ampleur des réticences vis-à-vis du dioula. (19) Du rattrapage ethnique dans les nominations dans l'administration publique et les sociétés d'État, Ouattara passe allègrement au rattrapage régional dans les investissements publics. De fait, il s'est engagé à investir massivement dans le nord au détriment des autres régions du pays sous le fallacieux prétexte de rattraper un retard imaginaire. » Notre Voie, Journal Pro-Gbagbo, 05 juillet 2013, cité dans Akissi Boutin, Nguessan 2013, 130.

Gbagbo : « La crise a été un enfer. On ne savait pas ce qu'était la guerre. Les gens n'ont pas digéré. Il faut laisser le temps aux gens de se remettre. » (Adama)

La division de la société qui perdure, majoritairement sous des lignes ethniques, est difficilement discutable au quotidien. D'un côté, le sujet est délicat à aborder publiquement, car il renvoie directement à ce que plusieurs considèrent comme la cause de la crise, la xénophobie. De fait, les propos xénophobes ou à caractère ethnique sont quasi inexistant du discours officiel des premières années de l'ère Ouattara. Toutefois, si ces propos demeurent tabous, les pratiques à tendance ethnicisante sont bien présentes et définissent pour plusieurs la gouvernance du RDR<sup>37</sup>.

Dans les conversations privées, la division s'exprime clairement en termes ethniques et politiques. Des propos tels que « Ceux qu'on a voulu mettre dehors sont au pouvoir », « Ce n'est pas un Ivoirien qui est au pouvoir », « Tu sais, ils sont comme ça eux, palabreux<sup>38</sup>, batteur de femme et alcooliques », « Ceux d'avant, tout est de leur faute » reviennent fréquemment. Cette liberté de parole ne rend toutefois pas plus facile la discussion, car rares sont mes interlocuteurs qui ne prennent pas position dans cette polarisation. Il faut dire que la réticence du discours officiel à traiter du sujet et le fossé entre ce discours officiel et les pratiques ne permettent pas d'enclencher un processus d'aplanissement des divisions.

La méfiance, quant à elle, s'aborde plus aisément que la polarisation. Même si la « culture du soupçon » (Charbonneau 2013) prend forme depuis plusieurs années dans la société ivoirienne, elle est exacerbée par la crise. Cette méfiance est exprimée, ressentie et perçue de diverses façons. À titre d'exemple, on me parle plus d'une fois du silence qui règnerait maintenant dans les taxis collectifs, les *woro woro*, alors qu'auparavant, de courtes discussions et plaisanteries s'échangeaient facilement durant le trajet. Comme nous le verrons, plusieurs pratiques ivoiriennes continuent toutefois de reposer sur la confiance, par exemple les tournages. Ainsi, ce paradoxe des lendemains de crise entre confiance et méfiance, entre familiarité et étrangeté, est illustré par deux expressions entendues quotidiennement à Abidjan et évoquant ces deux postures contradictoires : « On ne sait pas qui est qui » et « On se connaît entre nous ».

---

<sup>37</sup> « Le président Ouattara lui-même a déployé une telle rhétorique pour justifier sa politique de « rattrapage » de la présence des gens du Nord dans l'administration publique. » (Charbonneau 2013, 26)

<sup>38</sup> Qui aime le conflit.

Socialement, cette rupture du lien de confiance favorise la généralisation du « broutage », l'arnaque par internet, qui vise maintenant aussi des victimes ivoiriennes, autant par téléphone que lors d'évènements comme la location de maisons. Elle se répercute aussi dans une méfiance envers les institutions et envers la capacité de la société ivoirienne à se stabiliser. Des moments comme les élections deviennent sources de grandes anxiétés<sup>39</sup>. Dans ce contexte, alors que les Ivoiriens considéraient avant la Côte d'Ivoire comme un pays d'accueil, les stratégies de mobilités émigratoires se multiplient : envoi des enfants pour études à l'étranger<sup>40</sup>, mariages avec un Ivoirien expatrié, demande d'asile, expatriation au Maroc ou en Tunisie<sup>41</sup>, etc. Finalement, cette méfiance est augmentée par la nouvelle armée, les Forces républicaines de Côte d'Ivoire (FRCI), composée en partie d'ex-rebelles et de soldats non formés, considérée comme contribuant directement à l'insécurité<sup>42</sup>.



**Les FRCI. Un dissuasif puissant**  
« Interdit de jeter les ordures ici. Amende : FRCI »

---

<sup>39</sup> En 2015 ont lieu les élections présidentielles qui inquiétaient nombre d'Ivoiriens. Boycottées par l'opposition, ces élections furent plutôt calmes. Pour certains, il s'agit d'un rendez-vous manqué en attendant l'élection test de 2020.

<sup>40</sup> La perception de la qualité de l'éducation en Côte d'Ivoire est en baisse constante. Si le déclin démarre dans les années 1990, il est accéléré par la crise de 2002. Pour un historique des perceptions de l'éducation, voir Sokoty 2011, p. 20 à 32. Pour une analyse des dynamiques de l'éducation sous le gouvernement du FPI, voir Lanoue 2003.

<sup>41</sup> Entre 2005 et 2015, le nombre de résidents permanents d'origine ivoirienne admis au Canada est passé de 294 à 1532, alors que celui des étudiants étrangers en passé de 477 à 1244. [http://ouvert.canada.ca/data/fr/dataset/052642bb-3fd9-4828-b608-c81dff7e539c?\\_ga=1.120766088.1813311220.1482339327](http://ouvert.canada.ca/data/fr/dataset/052642bb-3fd9-4828-b608-c81dff7e539c?_ga=1.120766088.1813311220.1482339327).

<sup>42</sup> L'intégration des anciens rebelles aux anciennes Forces de défense et de sécurité (FDS) crée la nouvelle armée Forces républicaines de Côte d'Ivoire. Dans les faits, cela mène à la création de deux armées (Charbonneau 2013, 16) qui ne se respectent pas.

L'État ivoirien entreprend alors un processus de réconciliation qui mise dans un premier temps sur la relance économique tout en impliquant diverses actions (Charbonneau 2013)<sup>43</sup>. En mai 2011, le gouvernement met sur pied la Commission Dialogue Vérité Réconciliation (CDVR) qui vise à favoriser l'émergence des conditions de la réconciliation. La CDVR remet son rapport le 15 décembre 2014. Dirigée par Charles Konan Banny, ancien premier ministre de Gbagbo et membre du Parti démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI), le parti de Houphouët-Boigny, la CDVR connaît un succès mitigé. Que ce soit pour la personnalité de son président, la divergence des points de vue sur son mandat, sa composition, l'opacité de son mandat et de ses actions, son peu de liens avec les processus juridiques en cours ou la dilution de son action dans une série d'autres initiatives pour la réconciliation (Lopes 2015, Calame, Hubrecht 2015), plusieurs peinent à voir l'action de la Commission.

Je n'ai d'ailleurs vu aucune activité de la Commission lors de mon terrain, sinon des prises de position occasionnelles de son Président<sup>44</sup>. Parcelaire comme impression, il faut spécifier que peu des activités touchent Abidjan<sup>45</sup> et l'œuvre de la commission reste souvent anecdotique.

En dehors de cette initiative pertinente [l'audience au niveau local de plus de 60 000 personnes], l'action de la CDVR s'est surtout inscrite dans le cadre de la symbolique, voire de l'anecdotique. Il en fut ainsi lorsque Konan Banny institua une période de « deuil et de purification » au début de l'année 2012. Cette phase inaugurée à Abidjan fut notamment marquée par le fait que le président de la CDVR s'est agenouillé pendant un moment en signe de repentance. Lopes 2015, 8

Il est ardu de parler de la réconciliation. Le terme est soit connoté politiquement et associé au parti au pouvoir ou apparait comme un terme creux qui circule depuis plusieurs années<sup>46</sup>. La partialité de la

---

<sup>43</sup> Parmi celles-ci, on trouve le dédommagement aux victimes, les processus de désarmement et de réintégration (Chelapi-Den-Hamer 2015), la sécurisation de la vie quotidienne...

<sup>44</sup> « Soixante-deux pourcent (62%), des enquêtés estiment que le processus de réconciliation ne fonctionne pas. Ils utilisent les qualificatifs suivant pour le dire : « au point mort », « mal engagé », « lent, précaire », « illusoire » et « très faible ». Dans ce groupe majoritaire d'enquêtés, on mentionne également que seules les apparitions du Président de la CDVR à la télévision indiquent qu'un processus de réconciliation est en cours. (13) (...) Pour cette majorité, l'institution chargée de favoriser la réconciliation, ne fait rien sur le terrain, car il n'y aucun résultat constaté sur le terrain, elle n'aborde pas les problèmes de fond, n'a pas de capacité de fédération des différences, elle fait plus de publicité qu'elle n'agit. » Observatoire de la justice transitionnelle 2013, 19.

<sup>45</sup> Selon une enquête citée par Calame et Hubrecht (2015), à Abidjan, 70% des sondés n'ont jamais participé à une activité de la commission.

<sup>46</sup> Déjà en 2001, suite au coup d'État de 1999 et aux élections contestées de 2000, le Forum de réconciliation nationale ivoirien est mis sur pied regroupant Laurent Gbagbo, Robert Gueï et Alassane Ouattara. Celui-ci a pour mandat de chercher à analyser les causes de la crise et de proposer des solutions. Il s'agit d'un forum télévisé où chacun peut faire ses doléances et/ou indexer ses bourreaux.



justice qui n'a porté des accusations et condamné que des pro-Gbagbo, la promotion d'individus soupçonnés de crimes<sup>47</sup>, la problématique de l'armée où se fusionnent les forces loyalistes et les groupes rebelles (Fofana 2011) et le sentiment de victime généralisé (Charbonneau 2013) compliquent également les discussions sur le sujet. Malgré cela, un climat social harmonieux reste souhaité par la majorité (Observatoire de la justice transitionnelle 2013), pointant à la confusion qui peut exister entre paix, réconciliation et justice (Charbonneau 2013)

Des paroles qui envoient la paix, la réconciliation. Tout le monde a tué, tout le monde a fait du mal. C'est pour ça que la CDVR me peine un peu. Les gens ont peur de parler, c'est pour cela que l'armée... lâche un peu du lest... La population a peur, les gens ont envie de parler... mais l'armée est autour d'eux. (...) On dirait que certains veulent se venger. Pour habiter une cour commune, on veut savoir d'où tu viens. Les gens ne veulent pas habiter ensemble. C'est l'hypocrisie totale entre amis... on ne s'aime pas, on rit, mais quand ça arrive sur les blagues, lui c'est un gars de Gbagbo ou un gars d'Ado. David

Les conditions de vie quotidienne compliquent aussi la normalisation de la vie sociale. Déjà, plusieurs commerces sont détruits pendant la crise et doivent repartir à neuf ou se refaire un pécule alors que l'immobilisme des 6 mois de crise a causé plusieurs dépenses. De plus, bien que le gouvernement Ouattara réussisse à mobiliser plusieurs financements étrangers pour entreprendre de grands travaux publics : réhabilitation de l'Université, troisième pont d'Abidjan, des kilomètres de routes, construction de plusieurs CHU, ces opportunités se font peu sentir dans la vie quotidienne des populations. Les contrats octroyés à des firmes étrangères ou à des proches du gouvernement créent peu de prospérité dans la population qui a de la difficulté à joindre les deux bouts. Malgré une croissance économique de plus de 7 % depuis 2012, ses effets restent invisibles pour la plupart des Ivoiriens<sup>48</sup>. La communication de gouvernement sur le sujet, « l'argent ne circule pas, il travaille », est rapidement raillé par la population :

---

<sup>47</sup> Par exemple, l'ex com-zone (commandant de zone) de Korhogo, Martin Fofié Kouakou, reste commandant du bataillon d'infanterie de Korhogo sous la présidence de Ouattara, malgré les accusations de l'ONU portées contre lui depuis 2006 et le gel de ses avoirs.

<sup>48</sup> « La croissance ivoirienne n'est pas assez inclusive. Aujourd'hui, près de la moitié de la population est en situation de pauvreté, c'est quasiment cinq fois plus qu'en 1985. Depuis 2012, la pauvreté baisse d'à peine 0,3 % pour chaque point de croissance gagné. » Germain Kramo, 2016 dans *Le Cam*, Morgane. 2016. « Le principal défi de la Côte d'Ivoire est d'assurer un emploi de qualité pour tous ». *Le Monde*. 2 mai. [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/05/02/le-principal-defi-de-la-cote-d-ivoire-est-d-assurer-un-emploi-de-qualite-pour-tous\\_4912266\\_3212.html#pLLWk2sP16jh5dlv.99](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/05/02/le-principal-defi-de-la-cote-d-ivoire-est-d-assurer-un-emploi-de-qualite-pour-tous_4912266_3212.html#pLLWk2sP16jh5dlv.99)



### Parodie du slogan gouvernemental

@kpakpatoya de pub, facebook, 13-03-2013

Finalement, le processus de réconciliation polarise davantage qu'il ne réconcilie, une majorité des acteurs tardant à entreprendre les réformes nécessaires qui pourraient modifier une situation qui, en fin de compte, sert leurs intérêts (Charbonneau 2013). Il s'inscrit ainsi dans les dynamiques de « ni guerre ni paix » qui caractérisent la crise ivoirienne (McGovern 2011, Charbonneau 2013, 11).

Relater les conflits ivoiriens reste un exercice d'équilibrisme qui nous plonge au cœur même des enjeux d'histoire et de vérité au centre du processus de réconciliation ivoirien. Les versions des incidents, les motivations de chacun et les commanditaires des coups d'État et de la rébellion sont toujours sujets à débats et diffèrent selon l'attachement politique, voire selon la région d'origine. Dans ce jeu de funambule, j'ai tenté de m'en tenir aux faits reconnus par tous.

## Le Projet d'éducation télévisuelle (PETV) et la RTI

La production audiovisuelle ivoirienne est également marquée par un contexte télévisuel propre à la Côte d'Ivoire, que ce soit l'omniprésence de la télévision nationale ou le projet télévisuel éducatif que connaît le pays pendant les années 1970. En effet, en 1968, le gouvernement soutenu par l'UNESCO et d'autres partenaires internationaux propose le Projet d'éducation télévisuelle, nommé PETV<sup>49</sup>. Après la mise sur

<sup>49</sup> Le projet est financé et soutenu par la Banque Mondiale, l'Unesco et les coopérations française et canadienne (Brezault 2001). Les partenaires canadiens sont l'Université de Montréal, l'Université de Trois-Rivières et Radio-Canada (Pauvert 1990).

piéd d'un centre de production à Bouaké et la conception des premiers programmes, le premier programme est implanté dans diverses classes en 1971. Seulement accessible dans un premier temps aux classes de CP1 (première année), le projet gagne année après année les autres niveaux scolaires. Cette expansion dote également les classes de téléviseurs. En 1973, le programme est étendu à l'extrascolaire pour les populations rurales adultes afin de rentabiliser les infrastructures du PETV. En 1980, plus de 7 000 émissions ont été diffusées. En 1981-1982, le programme atteint 736 808 élèves, soit 68 % de la population scolarisée (Desalmand 1986, 92.)

Le projet, l'un des plus importants du genre à avoir été mené, fait de la Côte d'Ivoire une vitrine d'observation et d'expérimentation pour les acteurs internationaux qui le soutiennent (Desalmand 1986, Benveniste 1979). La prémisse est que l'école à la télévision permet de rejoindre davantage d'élèves à un coût moindre. Toutefois, le programme est coordonné par des expatriés qui possèdent une connaissance limitée des conditions et contraintes du contexte. Ainsi, certains programmes concernent des réalités très éloignées du cadre ivoirien, par exemple un épisode parle de neige et d'oiseaux à protéger pour traiter de la préservation de la faune et de la flore (Desalmand 1986, 96).

Cette situation amène finalement un vif rejet social (Desalmand 1986). Au début des années 1980, le programme est durement remis en question par les Ivoiriens. Les critiques fusent de partout, initiées par le syndicat des enseignants du second degré (SYNESCI). On reproche au programme d'avoir été imposé par l'étranger qui aurait, en effet, plus poussé pour son implémentation que le gouvernement ivoirien. De plus, alors que le programme devait permettre d'économiser, il entraîne de lourdes dépenses ; les appareils doivent être remplacés, on doit acheter des piles pour pallier le manque d'électrification dans les villages. D'ailleurs, lorsque je tente d'en apprendre plus sur le programme en discutant avec un enseignant des années 70, ce sont surtout des problèmes techniques dont il se souvient. La frustration sociale est alimentée également par la perception que des enseignants locaux sont remplacés par des équipements fabriqués à l'étranger.

Finalement, c'est la méthode même du projet qui est l'objet de critique. On regrette l'éducation d'avant, celle du colon qui « nous apprenait à bien écrire ». Le programme vise davantage l'expression. On aurait ainsi remarqué des lacunes chez les élèves télévisuels en comparaison de ceux de l'école traditionnelle. Avec le recul, le programme amène un choc culturel, non pas juste entre le contexte africain et les consultants étrangers, mais entre une nouvelle vision pédagogique et la pédagogie traditionnelle héritée de l'école coloniale française.

Face à cette levée de boucliers, le programme est complètement délaissé en 1982<sup>50</sup>, alors que la Côte d'Ivoire est également aux prises avec une crise des finances publiques qui entraîne des demandes de restructuration de la part du FMI. Le Programme et l'aura de modernité qui l'entourent sont souvent mentionnés par les réalisateurs plus âgés « tu sais, nous, on a eu l'école à la télévision », conférant une certaine particularité à la Côte d'Ivoire et en faisant un élément important de la culture télévisuelle ivoirienne. Cette mission éducative a également contribué à étendre le réseau télévisuel (Bahi 1994, 246) et propagé l'idée que la télévision peut mener à des changements de comportements. (Bahi 1994)

**« On pirate parce qu'on ne veut pu regarder la RTI. »**

La Radiodiffusion télévision ivoirienne (RTI) constitue également un élément important de la culture télévisuelle ivoirienne.

Notre problème ici en Côte d'Ivoire, c'est qu'après 52 ans d'indépendance, nous n'avons qu'une seule chaîne, contrairement à nos voisins qui ont au moins 3 chaînes. Du coup, les gens de la télé font le malin. C'est la seule chaîne. Simon

C'est en 1951 que Radio Abidjan, qui devient ensuite Radio Côte d'Ivoire, commence à émettre. La diffusion télévisuelle débute le 7 août 1963. Il s'agit surtout de journaux télévisés, de films et de séries étrangères. En 1964, Georges Keïta réalise *Korhogo* connu comme le premier téléfilm ivoirien et inspiré du mythe d'Abla Pokou. Keïta est par la suite nommé à la direction des programmes. En 1972, la gendarmerie et l'armée ivoiriennes coproduisent le film *Hold up à Kossou*. En 1983, Canal 2, une deuxième chaîne publique, est mise en ondes. Elle sera rebaptisée éventuellement RTI 2. Pour des raisons techniques et financières, il existe peu d'archives de la RTI.

À sa création, la télévision de la RTI doit participer à la formation de la nation par la diffusion de connaissances dans la lignée de « la matrice de la RTF, radiotélévision française. » (Bahi 1994, 245) La

---

<sup>50</sup> L'expérience fournit tout de même des pistes intéressantes sur la médiatisation du savoir. Dès les premières années, le Centre de Spécialisation en Technologies de l'Éducation du Complexe d'Éducation Télévisuelle travaille à définir la spécificité de la communication et du savoir médiatisé en effectuant un travail de médiatisation entre pédagogues et techniciens audiovisuels. Le rôle de concepteur multimédia est même introduit dans la chaîne de production (Brezault 2001), à l'avant-garde d'une fonction qui verra le jour beaucoup d'années plus tard. La bande dessinée est également introduite au projet pour « renforcer l'impact » de certaines émissions (Brezault 2001). Ces réflexions posent des interrogations entre connaissance, média et télévision qui reviennent dans ce texte.

mission éducative de la RTI se perd au fil des ans au profit du divertissement, faisant l'affaire des producteurs privés qui commencent aussi à proposer des programmes à la chaîne publique<sup>51</sup>. Les producteurs actuels restent malgré tout critiques de la RTI qu'ils accusent de ne pas les soutenir et de ne pas remplir ses quotas de productions ivoiriennes.

La RTI a obligation de 60 % de programmes nationaux, mission d'accompagnement qu'elle ne remplit pas. Mais on ne dit rien parce que c'est une télé du gouvernement. (...) il y a 40 % qui doivent venir de programme de l'étranger. Ici, c'est 90 % de programme d'ailleurs, 5 % culture interne et 5 % le journal. Simon

Il faut dire que la RTI, à l'instar de plusieurs chaînes sur le continent, a facilement accès à plusieurs productions étrangères grâce à CFI, l'agence française de coopération média, qui met à disposition des télévisions africaines un répertoire de films gratuits. Les agences de distribution comme Côte Ouest ont également un catalogue bon marché. Si le soutien à la production locale s'améliore après 2012, en 2014, la plage horaire la plus lucrative de 19 heures est toujours réservée aux *telenovelas* alors que les séries ivoiriennes sont diffusées à 16 heures. Quoiqu'il en soit, la relation entre réalisateurs, producteurs et télévision nationale reste tendue.

Pendant les années 2000, la chaîne est accusée de faire payer les réalisateurs-producteurs pour diffuser leur série et de prendre un pourcentage sur les annonceurs qu'ils amènent. S'il est difficile de confirmer les chiffres et les coûts alors demandés par la RTI, la même pratique est décrite par la majorité des producteurs et réalisateurs. Étant la seule télévision, les réalisateurs et les producteurs doivent chercher un terrain d'entente avec la RTI

Le drame justement avec la télévision, c'est que non seulement elle nous vend l'espace, mais en plus, lorsque nous nous partons pour avoir des sponsors, des annonceurs sur le film (...) si vous venez avec un annonceur, l'annonceur vous paye, elle demande 40 %, c'est-à-dire non seulement ils nous vendent l'espace, ils ne cherchent pas de sponsors pour nous, nous cherchons nos sponsors, ils prennent 40 % de ce que le sponsor nous donne. L'espace de diffusion, à l'époque, avant la crise, je ne sais pas si maintenant ça changé, mais avant la crise, c'était pas moins de 450 000<sup>52</sup> (900 \$) francs par diffusion. Par diffusion. Alors, imaginez si vous avez 52 épisodes (...) Donc nous finalement, justement ce qui se passait, c'est que

---

<sup>51</sup> L'historique de séries télévisées sera traité au chapitre 3.

<sup>52</sup> Le prix semble avoir été gonflé par mon interlocuteur. Selon les chiffres de Touré (2007), ce montant correspond au prix d'un épisode de *telenovelas* : « National television networks do not buy series, they simply rent them from the agencies, which lend them the broadcasting rights for a number of months and then the movie is returned to the distributor. (...) One telenovela episode costs between 350,000 and 400,000 FCFA Francs (...). The choice of telenovelas by the public networks is not motivated only by a low price, but by the fact they are able to mobilize the audience every night for several months, on a regular basis. » Touré 2007, 44.

les 60 % du sponsor, c'est de ça qu'on prenait encore pour payer. Donc, finalement, la RTI se retrouve avec les 80 % puisqu'on leur donne d'abord 40 % du sponsor, et on paye l'espace avec les 60 %, ben les 60 % que le sponsor nous donnait. Bon finalement, ils se retrouvaient peut-être avec 70 ou 80 %. Et finalement, on se retrouvait peut-être avec 20 %. Daouda

Selon un réalisateur ayant l'expérience des télévisions de la sous-région, la démarche de la RTI n'est pas la norme régionale.

Est-ce que le principe de la RTI est dans toute la sous-région ?

Pas forcément. Il y a 3 procédés. Si tu as un sponsor : tu achètes l'espace et vous faites ce que vous voulez. Sinon, la télé te dit on fait échange à 60-40. Ou bien, la télé est intéressée et la télé achète. Claudel

Le budget de la RTI est estimé à 7 milliards de francs FCFA, soit 19 millions de dollars en 2004 (d'Almeida Ayi, Alleman 2004, 28). Elle est, entre autres, financée depuis 1994 par une redevance de 2000 FCFA (4 \$) prélevée directement sur les factures d'électricité, redevance qui suscite le mécontentement des populations. La RTI peut être qualifiée de télévision étatique ou nationale davantage que publique, bien que sa mission soit celle d'un service public : informer, éduquer, divertir. Sa proximité au pouvoir en fait toutefois un outil de propagande pour plusieurs. Elle est d'ailleurs un enjeu stratégique pendant la crise postélectorale<sup>53</sup>.

La proximité entre la RTI et le pouvoir est d'ailleurs une constante, peu importe le parti en place. Il est ainsi quasi impossible de voir des membres de l'opposition à la télévision nationale et d'y entendre des analyses d'actions du gouvernement. Ce rapport, au-delà de la censure et de la propagande politique, est aussi symptomatique de la culture politique où le parti est identique au gouvernement.

Cette quasi-équivalence entre le parti et la télévision amène la création de nouvelles télévisions régionales lorsque les crises s'enveniment. Ainsi, après la partition du pays entre le Nord et le Sud, les FN qui contrôlent maintenant l'antenne de la RTI de Bouaké lancent leur chaîne: Télévision Notre Patrie. Deux stations privées diffuseraient également depuis Korhogo au Nord du pays (Infoasaid 2011), bien que lors d'une enquête sur les médias à Korhogo, nous n'avons pu confirmer l'existence de ces chaînes à un quelconque moment. Pendant la crise postélectorale de 2011, Télévision Côte d'Ivoire (TCI) émet

---

<sup>53</sup> La marche du 16 décembre 2010 menée par Guillaume Soro vise à « reprendre la RTI ». Elle est un point tournant de la crise et cause une trentaine de décès. Les FN bloquent alors au Nord la diffusion de la RTI, considérée comme porte-voix LMP, alors que le gouvernement Gbagbo empêche la diffusion de TV5, France 24 et RFI.

depuis l'Hôtel du Golf, version ouattariste de la RTI. La TCI est accessible seulement dans quelques quartiers abidjanais.

En 2013-2014, la venue d'Ahmadou Bakayoko, anciennement de Canal<sup>54</sup>, modifie le visage de la RTI. L'institution se dote d'un volet distribution et production et coproduit des séries de réalisateurs ivoiriens<sup>55</sup>. De plus, au ministère de la Communication<sup>56</sup>, la démarche se modifie également alors que la Côte d'Ivoire est présente dans les marchés télévisuels tel le DISCOP<sup>57</sup>, dont une édition se tient à Abidjan. La RTI2 se spécialise également vers un auditoire précis.

Avec le pilote, on a rencontré d'abord le directeur de RTI2 qui a dit que ça, c'est pour lui, jeune, cool, fun, coloré. C'est pour ça qu'on se retrouve sur RTI2. Sinon on voulait RI1 parce que c'est plus... il disait que d'ici 2013, il serait sur tout le territoire. (...) RTI2 est plus Abidjanais. Je pense qu'ils ont créé RTI2 pour le divertissement. Patrice

La libéralisation des ondes est annoncée depuis plusieurs années. Elle suscite différentes réactions. Auparavant dirigé par le Conseil National de communication et audiovisuel (CNCA), l'audiovisuel est maintenant sous la responsabilité de la Haute Autorité de la communication audiovisuelle (HACA) qui remplace la CNCA en avril 2011. Pour certains réalisateurs, l'augmentation de l'offre obligera tout le monde à hausser le niveau. Pour d'autres, en l'absence de production de qualité, ça diminuera le niveau. Finalement, d'autres craignent la politisation de la télévision, à l'instar de la presse écrite<sup>58</sup>.

Ce n'est que politique hein, mon oncle attribue les licences. Rien n'empêche, mais ils ont peur de perdre le monopole de la RTI. Issa

Je pense qu'au début, elles achèteront seulement de vieilles séries ou des petits téléfilms nigériens de qualité lamentable ou des heures de danse du village. Je suis assez sceptique. C'est dommage, on a besoin de concurrence. Jeanne

On a des structures puissantes. Aujourd'hui, on demande une caution d'un milliard. Déjà, il y a des demandes sur la table, à la HACA. Mais ils sont très prudents. Ils

---

<sup>54</sup> Le groupe télévisuel français

<sup>55</sup> « Intensifier la coproduction et le préachat de productions tandis que RTI Distribution procédera à la valorisation des fictions ivoiriennes sur ses chaînes et à l'étranger sur les salons, marchés et festivals dédiés. (...) Pour relever ce défi de la redynamisation du cinéma et de la production de fictions, la RTI a créé la marque « Babiwood », lancé un concours de détection de « Nouveaux talents » de scénaristes qu'elle a formés avec le soutien de l'Organisation internationale de la francophonie. ». « La RTI dévoile sa nouvelle stratégie pour le développement de la fiction ivoirienne ». 2014. *AIP*. 18 octobre. <http://news.abidjan.net/h/512922.html>

<sup>56</sup> Certains réalisateurs considèrent le ministère de la Culture comme le plus apte à les soutenir, alors que pour d'autres, cela relève davantage du ministère de la Communication.

<sup>57</sup> <https://www.discop.com/>

<sup>58</sup> Par exemple, la rumeur veut que le conflit larvé entre Hamed Bakayoko et Guillaume Soro se transpose à travers les licences télévisuelles. Guillaume Soro possède déjà sa web télé sur laquelle il présente aussi de courts sketches humoristiques, <http://www.guillaumesoro.tv>.

ne vont pas organiser les télés comme ça. Au début, pas plus de 5 chaînes privées. Je suis d'accord avec eux. S'il y en a trop, n'importe qui va créer une télé et on va se trouver avec des télés qui seront des officines de propagande. C'est la vraie raison. Ici, il y a de véritables puissances d'argent des hommes politiques et les partis. Le contexte est sensible. (...) Si les gens utilisent les télés... ils veulent éviter l'erreur, le piège des journaux. Adama

Un autre enjeu est celui de la transition vers le numérique qui devait s'opérer avant juin 2015 pour les télévisions africaines. Cette transition doit permettre de nouvelles possibilités de diffusion, comme ce fut le cas lors de l'avènement de la diffusion par satellites. En 2015, l'Afrique de l'Est, la Tanzanie en tête, est beaucoup plus avancée dans ce processus. Si la télévision numérique permet aussi une plus grande interaction, elle cause un problème de décodeurs, particulièrement en régions rurales.

En milieu rural électrifié, la RTI reste ainsi souvent la seule option, exception faite de certains fonctionnaires ou notables, instituteur, infirmier, planteurs, qui peuvent avoir un récepteur Canal +. Ainsi, si l'attrait pour la télévision câblée vient du désir d'une télévision internationale, elle est également conséquence d'un désenchantement face à la RTI : « on pirate Canal, car on ne veut plus de la RTI ».

L'accès à la télévision, surtout câblée, reste un enjeu. Les forfaits de Canal +, seul distributeur de forfait satellitaire à Abidjan lorsque j'y suis, tournent entre 20 000 et 40 000 FCFA (40 et 80 \$) mensuel. En réponse, la pratique de « Canal araignée » se répand à Abidjan. Inspirée des câblages d'hôtel, la stratégie consiste en ce qu'une personne prend un abonnement auprès de Canal + qu'il distribue ensuite à ses voisins « abonnés » à l'aide de câblages rappelant l'araignée. Les voisins payent entre 2000 à 3000 FCFA (4 à 6 \$) par mois. Selon le responsable antipiratage de Canal, il y aurait davantage d'abonnés Canal araignée que d'abonnés Canal +<sup>59</sup>. Canal araignée est accessible dans la majorité des quartiers, même les plus aisés. La technique « araignée » serait aussi maintenant utilisée pour la connexion internet<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> « Côte d'Ivoire/Piratage : destruction de 669 décodeurs de Canal+ Overseas ».2016. APA. 12 mai. <http://news.abidjan.net/h/590861.html>

<sup>60</sup> Degani (2013) s'intéresse à des infrastructures similaires pour la distribution d'électricité en Tanzanie. Ces pratiques de « trafiquer ou de s'asseoir dans le compteur » ont aussi cours à Abidjan. Pour sa part, il les associe à l'éthos de l'*ujanja*, rappelant la ruse du bluff. En effet, le piratage de l'électricité impliquerait un rapport ambigu avec l'État post-colonial.





### Canal + devient Canal araignée @kpatatoya facebook

Canal donne accès à plusieurs chaînes internationales. En premier lieu viennent les chaînes françaises, France 24 et TV5<sup>61</sup>. La plupart des Abidjanais suivent l'actualité internationale et même nationale sur ces chaînes, auxquelles on peut ajouter RFI. Cette prédominance d'une information pensée depuis l'étranger, qui plus est par le colon, amène une confusion sur le destinataire de l'information et est source de rancœurs, comme le démontre un tour rapide sur la section commentaire de leurs pages Facebook. Ces chaînes ont effectivement un statut ambigu : financées par le gouvernement français, elles ont surtout un auditoire africain tout en gardant leur identité française. Cette situation particulière pose également la question des médias d'information en Afrique<sup>62</sup>.

Le forfait de Canal + donne accès à plusieurs chaînes généralistes : TF1, France 2, M6, des chaînes spécialisées : TiJi, PiWi, Disney Chanel, E! ainsi que des chaînes de musique : Trace TV. En 2016, la Côte d'Ivoire ouvre les licences de diffusion satellite, menaçant le monopole de Canal. Des concurrents sont déjà prêts, notamment le groupe chinois *Startimes*. De plus en plus de chaînes panafricaines gagnent aussi en popularité : Africable (Mali), Africa box TV (chaîne musicale), Africa 24, Vox Africa (Cameroun). Elles entretiennent souvent des liens avec la France et sont disponibles sur le bouquet de Canal.

Africa box TV, c'est une télé ivoirienne, elle était à Angré. Mais les séries qui passent sont souvent camerounaises. Ils ont délocalisé à Paris. Jean-Jacques

<sup>61</sup> Audimat : Les médias français consolident leurs positions dominantes à Abidjan (Etude TNS-Sofres/Africascope) ». 2014. *AIP*. 23 juillet. <http://news.abidjan.net/h/504408.html>

<sup>62</sup> Pour une ethnographie de la presse ivoirienne pendant la crise, voir Thérout-Bonini 2010.

La chaîne *NollywoodTV* fait son apparition sur le bouquet de Canal en avril 2013, suscitant un grand engouement : « La chaîne NollywoodTV qui a eu un réel succès en Côte d'Ivoire se classe parmi les dix chaînes les plus regardées à Abidjan, selon l'étude d'auditoire réalisée en 2013 par la société « Tns Sofres ». <sup>63</sup> Toutefois, la popularité de Nollywood TV sera dépassée par celle de Novela TV.

La télévision est d'ailleurs au cœur de la vie quotidienne ivoirienne : on l'allume lorsqu'un visiteur arrive, les chauffeurs de *gbaka* en installent dans leur bus (voir figure ci-dessous), les kiosques <sup>64</sup> en plein air attirent un grand attroupement à la nuit tombée lorsque la *telenovela* commence <sup>65</sup>, etc. Ce succès de la télévision joue également un rôle dans la perte d'intérêt pour les salles de cinéma, détruites ou reconverties en église. En 2015, l'Hôtel Ivoire ouvre de nouveau sa salle de cinéma rénovée et équipée d'un dispositif 3D, le *Majestic*. L'absence de salles et la disparition des vidéoclubs changent les pratiques de visionnement autour des films. D'un acte public, le visionnement devient privé, chez soi, devant son DVD, à l'exception de la télévision du kiosque. Finalement, les nouvelles technologies de l'information complètent le paysage télévisuel ivoirien. Si la Côte d'Ivoire accuse en 2011 un retard dans le développement de l'internet, celui-ci se comble lorsque le pays diversifie ces tables de fibres optiques sous-marines qui connectent le pays <sup>66</sup> et lorsque les services 3G sont introduits en mars 2012.

## Photographie de la culture populaire ivoirienne

La culture populaire est le dernier volet de cette présentation ethnographique. Ainsi, si la réflexion sur la culture populaire, ses dynamiques et ses significations est approfondie tout au long du texte, il s'agit ici d'en brosser un portrait sommaire. Suivant la définition de la culture populaire adoptée par ce texte,

---

<sup>63</sup>Soro, Gnélé. 2014. « Nollywood TV: Désormais sous le contrôle de Canal+ ». *Fraternité matin*. 5 novembre. <https://www.fratmat.info/index.php/culture/item/20130-nollywood-tv-désormais-sous-le-contrôle-de-canal>

<sup>64</sup> Petit restaurant en bord de route où l'on s'assoit pour manger au comptoir. Habituellement tenu par des Guinéens, le menu se compose de spaghetti, rognon, petit pois, omelette, café et thé. Une télévision est accrochée au mur permettant aux passants de se masser derrière ceux qui mangent.

<sup>65</sup> « One can also watch the serials in public places, such as video-clubs, maquis, and shops. People come to watch television in such places because they do not have sets at home, or else because they prefer the atmosphere. In front of shops one can meet people back from work or from a walk, not wanting to skip an episode, and so stopping near a group of viewers in the street to watch the day's episode. Here one watches television in a standing position and the group composition is less steady than inside the compound or within a family. In the street, viewers do not necessarily know each other. » Touré 2007, 46

<sup>66</sup> Wognin, Dieudonné. 2017. « Déploiement de la fibre optique : un projet très attendu ». *Côte d'Ivoire économie*. 2 janvier. <http://news.abidjan.net/h/607086.html>

on retrouve en effet plusieurs intersections entre les diverses productions populaires et la production audiovisuelle.

Pour notre propos, la culture populaire fait référence à une performance populaire imbriquée dans divers réseaux commerciaux et dépassant un cadre ethnique ou régional, incluant les médias et le sport.

[The term «popular arts»] refers to any form of cultural activity or cultural production that is framed in terms of its status as a cultural product or performance. This includes but is not limited to: the performing arts (dance, theater, music, storytelling, comedy), the visual arts (painting, sculpture, handicrafts, cartoons, music videos, whether intended for consumption by locals or tourists), certain forms of popular fiction and film, and certain forms of decoration, (including graffiti, houses, taxis, bodies). These categories are thus a sub-set of the larger category of popular culture, which in addition to everything mentioned above, also includes oral-based forms of cultural expression (rumors, sayings, language, jokes, prayers), public forms of festivity and competition (such as sports, carnival, beauty pageants), and everyday practices and gestures which transcend ethnic-based categories of “folklore” or “tradition”. White 2008, 14-15

Outre son ambiance festive et son humour, la culture populaire ivoirienne est surtout abordée dans sa relation avec la crise sociopolitique, en particulier sa musique populaire. Que ce soit les liens entre le pouvoir et les artistes (Kamaté 2006, Schumann 2013), les pratiques de clientélisme ou la participation de la musique populaire à la production de l’imaginaire national (Bahi 2011b, Konaté 2002), la musique populaire reste l’angle d’approche principal des articulations entre la culture populaire ivoirienne et la situation sociopolitique. D’autres abordent la relation entre crise et culture populaire depuis les médias (Théroux-Bonini 2010, Bahi 2013) ou le sport (Kamaté, Banégas 2010).

Au tournant des années 2010, la crise est omniprésente socialement, mais reste discrète dans les productions populaires. Afin de saisir les différences mouvances de l’époque, je puise à des sources médiatiques : *Facebook*, les panneaux publicitaires, la télévision, etc. Les veillées de prière, les endroits de restauration (maquis, glacier, espace en plein air), les mariages, funérailles, baptêmes et plus récemment, les anniversaires, constituent également des lieux privilégiés de la mise en scène de la culture populaire.

La centralité de l’internet et des réseaux sociaux en fait aussi un espace d’observation majeur. Cette centralité s’observe d’ailleurs à travers des phénomènes comme les brouteurs (Koenig 2014) ou l’utilisation de l’internet pendant la crise (Schumann 2015). Une communauté de blogueurs, promoteurs

de la culture populaire, gagne aussi en importance en Côte d'Ivoire, autant dans les initiatives sociales (CIVsocial<sup>67</sup>) que dans la mise en scène d'une sous-culture abidjanaise.

Lorsque je suis à Abidjan, le climat d'insécurité et le manque de liquidités modifient certaines pratiques populaires. Ainsi, les concerts qui permettent un gain de liquidités rapides et qui sont plus sécuritaires sont des événements courus. Ayant souvent lieu au Palais de la Culture, il s'agit de spectacles de coupé-décalé, d'humour, de musique évangélique et de chanteurs populaires africains, par exemple Salif Keïta et Koffi Olomide. La Caravane de réconciliation est aussi l'occasion de plusieurs spectacles en plein air. Les compagnies de téléphonie mobiles qui organisent souvent ces spectacles sont de grands acteurs de la culture populaire<sup>68</sup>.

L'humour reste l'une des principales caractéristiques de la culture populaire ivoirienne et se manifeste quotidiennement de diverses façons. On peut penser à la revue caricaturale *Gbich* ou aux spectacles humoristiques<sup>69</sup>. Les interactions autour de l'humour sont également une partie importante de la vie quotidienne. Par exemple, si on reçoit une blague par messagerie texte<sup>70</sup>, on cherche une blague reçue dans un autre message qu'on peut renvoyer pour rendre la pareille. Ainsi, des amis me disent prendre leur temps pour concevoir ou transcrire patiemment une longue blague.

L'humour ivoirien est grandement sollicité par la bande dessinée<sup>71</sup>, particulièrement avec la tradition de la caricature de *Gbich*. Celle-ci plonge ses racines dans les pages du journal étatique *Fraternité matin* qui propose un *strip* jusqu'à dans les années 2000. Le personnage de Zézé qu'on y retrouve reste

---

<sup>67</sup> Kouadio, Isidore. 2014. « Côte d'Ivoire: l'hashtag #civsocal vole au secours des populations ». *RFI*. 8 août. <http://www.rfi.fr/afrique/20140808-cote-ivoire-le-hashtag-civsocal-vole-secours-populations>

<sup>68</sup> Concours de Miss Côte d'Ivoire ; multiples salons et foires, événements sportifs (basketball, taekwondo, sélection ivoirienne de soccer).

<sup>69</sup> Selon un promoteur de spectacles abidjanais que j'accompagne pendant près d'un mois en avril 2012, l'humour reste l'un des types de spectacles les plus rentables à Abidjan, principalement parce qu'il demande peu d'infrastructures.

<sup>70</sup> Les blagues et les démonstrations d'amitié et de foi étaient le type de messages que je recevais le plus souvent par messagerie texte.

<sup>71</sup> En Côte d'Ivoire, on retrouve quelques bédéistes (Giroud Gilbert, Benjamin Kouadio). Toutefois, la prégnance de la bande dessinée dans l'image ivoirienne est attribuable surtout au magazine *GBICH* et à ses dessinateurs et rédacteurs, Kan Souffle, Mendoza et son fondateur, Zohoré Lassane. Ce dernier fonde l'association *Tâche d'encre* et crée le très populaire personnage de Cauphy Gombo qui sera éventuellement personnifié à l'écran par Gohou Michel. Finalement, la diaspora ivoirienne contribue aussi à l'émergence de la bande dessinée avec le succès d'*Aya de Yopougon*.

d'ailleurs une institution, allant jusqu'à qualifier un certain type de français ivoirien populaire, appelé « français de Zézé ». *Gbich* contribue aussi à donner une place au *nouchi* dans la culture populaire.

En 2014, sa maison de production, *Afrikatoon*, produit le premier dessin animé 3D ivoirien, *Pokou, reine ashanti* sur le mythe baoulé d'Abla Pokou. La maison enchaîne ensuite avec *Soundiata Keïta, le réveil du lion* et *Wê, l'histoire du masque mendiant*. Le groupe possède également deux magazines très populaires qui utilisent le dessin : *Allô police* et *Go magazine*, magazine « féminin » qui traite de trahison, d'adultère, d'inceste, d'argent, de sorcellerie, d'homosexualité, de chrétienté, des pasteurs, des « gnahi <sup>72</sup>», etc.



Couverture de Go Magazine

Ce magazine surfe sur la culture populaire de « l'eau de rose ». Cette vague est portée en premier lieu par l'écrivain Biton Koulibaly, dont les romans sont de grands succès. Plusieurs ont d'ailleurs été transposés en films. Cette importance de l'« eau de rose » est représentative de la place importante qu'occupent les femmes dans la culture populaire. Lors de concerts, l'auditoire est majoritairement féminin, tout comme lors des veillées de prière. Les créations en pagne et les écoles de stylisme sont un marché en développement à Abidjan, certains stylistes abidjanais ayant une reconnaissance régionale (Pathe'o, Ciss St-Moïse, Michèle Yakice, Gilles Roland Touré).

De plus, de nouveaux espaces de la culture populaire apparaissent autour de la cuisine et de la décoration, espaces normativement attribués aux femmes. Les blogues de recettes, de *foodie* et de

---

<sup>72</sup> Femmes plus âgées qui entretiennent des hommes plus jeunes.

décoration sont en hausse et sont appréciés par les Abidjanaises, comme tout ce qui tourne autour de la décoration d'appartements (peintures de couleurs vives, design sur les murs, nouveaux modèles de meubles, etc.)

De fait, la nourriture et l'action de manger occupent en général une place importante dans les imaginaires africains, comme le démontre l'utilisation de ce lexique par la sorcellerie. Lors de la crise, diverses images montrant de la nourriture circulent, par exemple celle d'une kalachnikov apparue dans une sauce graine à Abobo, variation d'une image aussi présente dans les réseaux sociaux où un cœur apparaît dans une sauce graine.



**Kalachnikov dans la sauce graine, Abobo**  
@facebook

Si les dynamiques autour de la nourriture permettent souvent de comprendre les relations hommes-femmes, elles offrent aussi l'occasion de penser les symboliques liées à l'identité. Ainsi, lorsque le projet *Vivre ensemble* tente de déterminer un symbole de ce vivre-ensemble, c'est finalement un plat, le « garba<sup>73</sup> », qui est nommé le plus souvent lors des entretiens. Le garba est un plat de thon frit salé accompagné d'*attiéké*<sup>74</sup>, de tomates, d'oignons et de piments, peu dispendieux et très populaire. Il est préparé par des hommes du Niger, d'où son appellation Garba, nom commun qui est utilisé en Côte d'Ivoire pour désigner les Nigériens. Depuis la crise, les Ivoiriens ont investi également le commerce du garba que l'on appelle « garba choco<sup>75</sup> ».

---

<sup>74</sup> Semoule de manioc.

<sup>75</sup> Choco dans la langue populaire ivoirienne signifie chic, moderne, de bon goût.

Il est intéressant de constater que le plat censé représenter l'unité nationale est dans un premier temps préparé par les immigrants nigériens. Si cela peut pointer à l'importance de l'immigration dans le tissu social ivoirien, on peut aussi avancer que de n'être associé à aucun groupe ethnique ivoirien ou limitrophe, tels les Burkinabés, offre cette possibilité rassembleuse. En effet, les sauces sont souvent associées à une ethnie : sauce gouagouassou pour les Baoulés, sauce arachide pour les Dioulas, sauce graine pour les Bétés, etc.

Dans le jeu des identités, le nouvel attrait pour la nourriture est davantage tourné vers l'étranger. On s'essaie à la lasagne, aux salades, aux pâtes carbonara... Toutefois, une ligne est tracée entre nourriture étrangère et ivoirienne. Les réinterprétations des plats ivoiriens restent marginales et mal reçues par la population qui considère souvent les plats immuables. Le mouvement est ici inverse à celui observé en stylisme où l'on réinterprète de plus en plus les tissus africains en se basant sur des modèles étrangers.

Les hommes restent plus producteurs que consommateurs de la culture populaire. A l'instar des femmes, ils participent activement aux funérailles et mariages, alors que celles-ci sont plus nombreuses aux églises et aux spectacles. Les hommes se trouvent plutôt dans les maquis, les assemblées politiques et les événements sportifs. Comme l'ont souligné Kamaté et Banégas (2010) lors du match de soccer opposant Chelsea et Barcelone, ces domaines interagissent entre eux. Didier Drogba est d'ailleurs l'un des premiers promoteurs du coupé-décalé (Aka, Aneke 2013). Lors d'un match, il célèbre un but en imitant les mouvements de bras de coupé-décalé, contribuant à la visibilité du style musical.

Le zouglou est la musique nationale pour beaucoup d'Ivoiriens et la première à avoir dépassé les frontières ivoiriennes (Konaté 2002)<sup>76</sup>. Le zouglou vient du *woyo*, l'ambiance facile<sup>77</sup>. Si le *woyo* se fait en différents lieux, le zouglou naît dans les cités universitaires<sup>78</sup>. Musique d'une « génération sacrifiée »<sup>79</sup> (Schumann 2012), les chanteurs de zouglou dénoncent les tares de leur société

---

<sup>76</sup> Avant le zouglou, certains chanteurs connaissent un succès qui dépasse les frontières ivoiriennes : Ernesto Djedje, François Lougah. De plus, des chanteuses d'afro-zouk, Nayanka Bell, Monique Seka et plus récemment Teeyah, ont connu un succès hors de la Côte d'Ivoire, succès qui reste peu documenté ou reconnu.

<sup>77</sup> Armés d'une bouteille vide et d'un tam-tam pour faire le rythme, un ou plusieurs chanteurs entament un morceau connu ou improvisent selon les circonstances. Pour exemple, woyo à Kobakro, espace d'Abobo où il y a plusieurs maquis sous les arbres : [https://www.youtube.com/watch?v=0F\\_Iq65Cw3A&list=PLF478DD48CF758114&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=0F_Iq65Cw3A&list=PLF478DD48CF758114&index=2)

<sup>78</sup> Il gagne ensuite les quartiers populaires (Koumassi, Yopougon), Yopougon détrônant graduellement Treichville comme quartier de la nuit (Konaté 2002, 779).

<sup>79</sup> Titre d'un morceau du groupe de zouglou *Les Salopards*.

(Schumann 2009) et remettent en cause plusieurs dynamiques sociales (les relations avec leurs aînés, la brutalité policière, le déclin du système scolaire, la place de l'argent dans les relations hommes-femmes, etc.). Ces critiques sont insérées dans une description humoristique de leur quotidien. Au fil des années, la critique sociale se politise alors qu'apparaît un « zougloou patriotique <sup>80</sup> » (Schumann 2013).

Le zougloou utilise les langues locales, particulièrement le bété, le dioula, le baoulé, le français ivoirien populaire et le *nouchi*, un « argot créé sur la base du français populaire ivoirien, avec l'apport d'emprunts et de manipulations sur le français, l'anglais et plusieurs langues ivoiriennes. » (Akissi Boutin, Kouadio N'Guessan 2013, 127) S'il avait à sa base une connotation de langue de rue, le nouchi se généralise et certaines de ses expressions sont utilisées par toutes les classes sociales<sup>81</sup>, devenant pour certains « la langue la plus en vue pendant les années de crise. » (Akissi Boutin, Kouadio N'Guessan 2013, 127) Il est vrai que le discours politique, en particulier le président Gbagbo, recourt parfois à des expressions nouchi, en faisant une composante de la parole publique. De plus, la dynamique même du nouchi qui se nourrit à l'actualité pour générer ses images langagières est abondamment servie pendant la crise : gueïser, balayer, dormir au Nord, etc.

## **Le coupé-décalé**

Si le nouchi est la langue de la crise, il n'est toutefois pas la langue du mouvement musical ivoirien le plus en vue hors de la Côte d'Ivoire. En effet, au début du nouveau millénaire, le coupé-décalé se danse dans toutes les discothèques ouest-africaines. Le style détonne par son goût pour la fête et le luxe et arrive même à détrôner la musique populaire congolaise, faisant de la Côte d'Ivoire un incontournable de la modernité. Sa contemporanéité aux séries ivoiriennes des années 2000 et la similitude de leurs ruptures de ton en fait un élément important dans la réflexion sur les séries télévisées des années 2000

La Côte d'Ivoire bouge, même plus que les autres pays, plus que le Burkina Faso.  
Ici, ça bouge. C'est la plaque tournante de la culture. Si les Ivoiriens aiment, toute  
la sous-région aime. Doris

---

<sup>80</sup> De la Galaxie patriotique : institutions, personnes tournant autour du gouvernement Gbagbo et cherchant à « défendre leur patrie attaquée ».

<sup>81</sup> Le *nouchi* est à différencier du *nousi* qui fait référence à une sous-culture abidjanaise qui va au-delà de la langue.



Né dans les discothèques africaines d'Europe autour de 2002, le coupé-décalé connaît un immense succès en Afrique francophone. Il présente un propos moins « local » que le zouglou, reprend en français des éléments à succès de la musique congolaise<sup>82</sup> et est produit en France, donnant accès à une diaspora et à un marché africain plus varié. Musicalement, le coupé-décalé s'inspire du zouglou, du *ndombolo* congolais et de la musique populaire occidentale (Le Seigneur 2013). Si certains le qualifient de « bruit » en référence à l'absence de messages des paroles, ses créateurs embrassent la critique et affirment « faire le boucan », faire du bruit pour qu'on les regarde, être des « boucantiers ».

À l'origine, on trouve des jeunes « partis se chercher en Europe » et qui aiment faire la fête dans les discothèques africaines de Paris<sup>83</sup>. Graduellement, entre diverses performances et pratiques se définit le coupé-décalé. La *jet set* et ses membres, Douk Saga, Molare, Lino Versace, Boro Sanguy, Solo Béton, Kuyo Junior, Bedel Patassé, Shacool et Serge Defallet, sont identifiés comme les fondateurs du coupé-décalé. D'abord une danse, le coupé-décalé devient vite un mouvement culturel. Le producteur ivoirien David Monsoh<sup>84</sup> est le principal producteur de ces DJ de la diaspora. Par la suite, le style s'exporte sur le continent africain. Il est repris par des DJ abidjanais : DJ Boombastik, Mulukuku DJ, DJ Lewis, etc., et par des jeunes issus de milieux aisés qui adoptent la culture de la *jet set* : Jean-Jacques Kouamé, Abou Nidal, Fadiga de Milano, Thierry Koffi.

Les deux mouvements du coupé-décalé diffèrent. La *jet set* reste la plus connue et la plus documentée<sup>85</sup> (Kohlhagen 2005, McGovern 2011, Gawa 2014, Le Seigneur 2013). Les membres de la *jet set*, immigrants en France, seraient des *kenneurs*, c'est-à-dire des personnes qui trempent dans diverses combines.<sup>86</sup> La définition même du terme coupé-décalé signifierait : coupé pour arnaquer et décalé pour s'enfuir (Kohlhagen 2005). Les membres de la *jet set* ont toujours nié ces affirmations et se

---

<sup>82</sup> « C'est la musique congolaise, et en plus c'est chanté en français ; on comprend ce qu'ils disent ! Ils parlent de sape, d'argent, de ceci et cela, et en plus c'est dansant ! Et beh on y va ! Voilà comment ça a pris à toute l'Afrique ! » David Monsoh dans Le Seigneur 2013, 26

<sup>83</sup> Certains parlent parfois de discothèques londoniennes.

<sup>84</sup> David Monsoh a produit l'ancien footballeur ivoirien Gadji Celi, ce qui lui a ouvert des portes et permis de rencontrer le chanteur congolais Koffi Olomidé, dont il sera le producteur. Principal producteur de coupé-décalé (Douk Saga, Molare, Dj Arafat, Serge Beynaud), il lance également un autre chanteur congolais, Fally Ipupa. Monsoh ne produit aucun artiste zouglou (outre Magic System), montrant que le zouglou possède ses propres circuits et dynamiques.

<sup>85</sup> Le Seigneur (2013) identifie 3 périodes stylistiques. Son analyse davantage ethnomusicologique se concentre toutefois plus sur la réception en France et les dynamiques identitaires en jeu.

<sup>86</sup> Trafics de cartes bleues et de chéquiers, des vols de téléphones portables ou encore des collectes d'argent pour des ONG fictives. Kohlhagen 2005, 100

présentent comme des transitaires et des hommes d'affaires. Le terme coupé-décalé est attribué à Dj Jacob, DJ ivoirien de Paris, et renverrait aux mouvements de danse où l'on coupe avec les mains et l'on décale avec les pieds.

La culture de la *jet set* suscite aussi beaucoup de réflexions, surtout son exhibition de la richesse, du luxe et des marques. Pour les différents auteurs, cette mise en scène d'une consommation excessive de luxe occidental explique en partie le succès du coupé-décalé, évoquant un accès à la modernité (Gawa 2014) ou la maîtrise de l'Europe (Kohlhagen 2005) et constituant en période de crise une invitation aux rêves dont ont besoin les Ivoiriens (Le Seigneur 2013) ou une réalisation individuelle face au déclin collectif (Gawa 2014). Cet « éthos de consommation » permet d'être « moderne et civilisé », de « revendiquer son appartenance au monde urbain. » (Gawa 2014, 114) (Newell 2006, 2009b).

Finalement, la pratique du « travaillement » retient l'attention. « Travailler » dans le jargon du coupé-décalé signifie donner des billets de banque, le plus souvent à la foule. Lors de leur entrée dans les discothèques, les DJ distribuent des billets aux spectateurs, ils les « travaillent ». Si la pratique qui consiste à donner de l'argent lors d'une performance est répandue sur le continent (griot, atalaku, etc.), le « travaillement » est le renversement de cette pratique : celui qui donne est celui qui fait le spectacle. Cela évoque l'imaginaire de la « rupture » avec la France et avec les parcours classiques de réussite (Kohlhagen 2005, Gawa 2014). Le *travaillement* serait également perçu à Abidjan comme un « cadeau (...) une forme de reconnaissance de leur souffrance sociale par de nouveaux bienfaiteurs. » (Gawa 2014, 118)

La réflexion sur la culture du coupé-décalé accompagne d'ailleurs plusieurs des études sur la Côte d'Ivoire des années 2000. Par exemple, on associe le mouvement au concept de *bluff* et à la performance de la modernité (Newell 2006, 2009, 2012) où exhiber sa richesse est ce qui permet de l'acquérir (Newell 2012b). Il répondrait aussi aux situations de blocage expérimentées par les jeunes Ivoiriens (McGovern 2011) et au besoin de légèreté face à une société en crise sociale, politique (Kohlhagen 2005) et économique (Gawa 2014).

Si sous certains côtés, ces interprétations rejoignent l'explication de l'émancipation coloniale qu'aurait réussie culturellement la Côte d'Ivoire, elles restent concentrées sur un mouvement venant de la diaspora qui semble davantage se jouer à l'intérieur de dynamiques diasporiques et transculturelles. C'est lors de son arrivée en Côte d'Ivoire et de sa reprise par des DJ abidjanais que le coupé-décalé

s'ancre davantage dans un contexte abidjanais. Seul Gawa (2014) s'intéresse à certains itinéraires de réussite de DJ ivoiriens.

La deuxième vague de coupé-décalé voit le jour à l'arrivée des membres de la *jet set* à Abidjan.<sup>8788</sup> Graduellement, le coupé-décalé devient une stratégie économique pour plusieurs DJ de la ville. Le « travaillement », pratiqué par la *jet set*, n'est plus fait par les DJ abidjanais qui « se feront plutôt travailler ». Alors que pour les premiers « ambienceurs » la fête est au centre, les DJ abidjanais créent maintenant davantage de « concepts ». Les « concepts » sont des mouvements de danse facilement reproductibles que l'on voit dans les clips (par exemple Colgata, Guantanamo, Glissement yobo yobi, ramé ramé, Grippe aviaire). En quelque sorte, les « concepts » reprennent la dynamique créative du nouchi en s'inspirant de l'actualité. On ancre davantage le coupé-décalé aux dynamiques abidjanaises et africaines. Ces DJ recourent d'ailleurs de plus en plus au lingala, ou à ce qu'ils considèrent comme du lingala<sup>89</sup>.

À la fin des années 2000 émerge une autre génération de DJ, anciens arrangeurs de la *jet set* (Serge Beynaud, Baby Philip) au bagage musical plus solide que les DJ abidjanais. La figure principale est DJ Arafat. L'esthétique des clips se modifie et la danse devient plus acrobatique, proche de la culture du *breakdance*. Les danseurs acquièrent d'ailleurs un statut particulier (Ordinateur, Bb sans os, Zota<sup>90</sup>) et la culture des *battles* s'invite. Le nouchi devient aussi plus important et le mouvement s'apparente à une sous-culture jeune. Les prestations se déplacent des boîtes de nuit au Palais de la culture, conséquence d'un public plus jeune et de l'insécurité. Le coupé-décalé reste masculin, celles qui s'y aventurent sont mal vues.

Pour certains, ces DJ « dénaturent le coupé-décalé » en délaissant la culture festive pour un coupé-décalé qui s'inspire davantage du « ghetto », se déclinant en *gangs* et en *clashes* sur les réseaux sociaux.

---

<sup>87</sup> Dans cette vidéo produite par Molare, on peut voir les premiers DJ de la vague abidjanaise. Le clip a été réalisé par Bony Sylvestre qui sera un des producteurs audiovisuels avec qui je travaillerai lors de l'étude. Farot de Jet DJ : <https://www.youtube.com/watch?v=F1DI6jWRcU>

<sup>88</sup> Par la suite, une troisième vague est le retour du coupé-décalé en France avec des sonorités davantage commerciales et diversifiées (coupé-décalé antillais, congolais). La délocalisation géographique concerne également certains DJ de la deuxième vague qui partent à Paris. Le Seigneur (2013) présente une étude intéressante du mouvement coupé-décalé en France.

<sup>89</sup> En effet, les DJ se contentent souvent de reproduire des sonorités proches du lingala, sans comprendre ce qu'ils chantent.

<sup>90</sup> Zota feat. Ordinateur : <https://www.youtube.com/watch?v=qNXFIVYAMHc&index=3&list=RDIXSZoJtEkIM>

La nouvelle vague de DJ s'inscrit dans un registre moral différent, provoque et se fait traiter parfois de « drogués » ou de voyous<sup>91</sup>. Pour d'autres, ces jeunes préfèrent montrer un visage de combattant et profiter des opportunités économiques que leur offre Abidjan.

## **Conclusion**

Partant de la prémisse que le cadre ethnographique délimite l'horizon sur lequel se dressent les futures interprétations, il convient de souligner que certains des éléments abordés seront particulièrement pertinents dans les pages à venir. Ainsi, au-delà des articulations entre crise et culture populaire, l'interaction entre méfiance et confiance propre au début des années 2010 apparaît centrale à la compréhension de la structuration de l'industrie audiovisuelle et des transformations sociales mises en scène par les séries télévisées. De même, alors que la performance ou la théâtralisation caractérise souvent les interprétations des années 2000 (Newell 2009b, McGovern 2011, Miran-Guyon 2014), le texte propose de se concentrer plutôt sur les ruptures générées par les crises dans les interactions interpersonnelles et institutionnelles pour offrir un axe de compréhension des processus sociaux des années 2000 et 2010.

Quant à la culture télévisuelle ivoirienne, la perception de modernité héritée du PETV et l'enchevêtrement entre la télévision publique et le pouvoir jouent sur la définition que font les artisans de l'industrie et des séries télévisées. En effet, s'ils souhaitent en majorité présenter un quotidien moderne, ils comptent également de moins en moins sur la RTI pour y arriver et visent des marchés étrangers. L'accès au satellite et le développement de télévisions africaines leur ouvrent la porte en ce sens. La culture télévisuelle ivoirienne participe autant des dynamiques de genres des séries que de la structuration de l'industrie.

L'importance de la place des femmes dans la culture populaire n'échappe pas aux producteurs ivoiriens qui les considèrent comme leur principal public. Elle met également en lumière divers enjeux de la société ivoirienne ; dont les relations de couple et la montée de l'intimité traitées dans ce texte. Quant à l'humour, elle est un élément central des séries ivoiriennes. Les modifications que connaît

---

<sup>91</sup> Ces accusations concernent surtout DJ Arafat et Debordo Likufa.

l'humour dans son ton et son intention définissent les différentes esthétiques des séries télévisées tout en permettant de retracer l'évolution du genre.

L'ethnographie du coupé-décalé fait ressortir diverses pistes qui permettent également d'aborder les séries et les expériences ivoiriennes des années 2000. En tant que genre musical, les vagues du coupé-décalé résonnent aux générations observables d'artisans ivoiriens, alors que ses dynamiques externes, par exemple l'utilisation du lingala dans le coupé-décalé, pointent au répertoire partagé par les mélomanes ivoiriens, similaires au répertoire partagé pour les séries télévisées. Les stratégies de financement des jeunes DJ des quartiers populaires rejoignent celles des artisans de l'audiovisuel, permettant à l'interprétation de dépasser la « débrouillardise » souvent accolée à la jeunesse africaine. Finalement, le coupé-décalé, tout comme les séries télévisées, reste à être considéré depuis une posture systémique, alors que celui-ci est majoritairement interprété depuis la mise en scène de la modernité et d'un capital symbolique de l'ailleurs et non depuis des dynamiques propres à la société ivoirienne. Dans cet esprit, le texte envisage les séries ivoiriennes depuis leurs intérêts et enjeux plutôt que depuis les dynamiques de mouvements globaux.

## SECTION II

### LE GENRE IVOIRIEN

Peu d'études se sont penchées sur les séries télévisées ivoiriennes, donnant peu de matière sur laquelle baser la réflexion. Devant cette situation, cette section propose de tracer le portrait des séries télévisées en Côte d'Ivoire, définissant du même coup le « genre ivoirien ». Le genre, qui renvoie à des normes partagées par les créateurs et leur public, permet de catégoriser tout en articulant aux processus sociaux en cours. En ce sens, il dépasse le seul outil de l'analyse littéraire. Dans les chapitres qui suivent, les séries ivoiriennes sont abordées depuis les dynamiques internes du genre ; générations, récurrences et dialectique de l'innovation. Elles sont ensuite considérées depuis le répertoire, que ce soit les influences extérieures des séries télévisées ou la tradition populaire endogène ivoirienne.



## Chapitre 3. Générations et récurrences

C'est précisément sur cette réapparition prévue et attendue que se fonde son plaisir, modeste mais irréfutable. Eco 1994, 12

Les séries télévisées ivoiriennes restent un sujet méconnu. Les deux œuvres principales sur le sujet sont la thèse doctorale de Aghi Bahi sur le programme télévisé *Comment ça va?* (1994) et son article de 1999 conceptualisant la « télé-maquis ». Ce chapitre propose de documenter les séries ivoiriennes depuis leurs débuts à la RTI aux productions privées des années 2010 à travers une réflexion sur le genre ivoirien<sup>92</sup>. Pour ce faire, il s'intéresse aux diverses générations qui ont façonné l'audiovisuel ivoirien et aux dynamiques esthétiques récurrentes qui le caractérisent. Que ce soit l'humour, les thèmes ou les personnages types, le genre ivoirien se transforme tout en restant signifiant pour ceux qui l'apprécient.

### Les générations

Les générations réfèrent autant aux artisans qu'aux séries d'une époque donnée, renvoyant aux multiples réalités qu'évoque le concept de génération. En effet, d'un côté, celui-ci est l'un des critères d'identification du genre : « Genre distinctions by generations and by aesthetics sensibility or "school" (...) probably stand as the most important ways of distinguishing different types of *musique moderne*<sup>93</sup> » (White 2008, 33). De l'autre, il est également un concept sociologique, participant autant du biologique, du social que du culturel : « un ensemble (...) d'individus partageant un destin commun » (Mannheim 1990, 69 in Gomez-Perez et al. 2012, 15). Finalement, les acteurs du milieu audiovisuel ivoirien utilisent les générations pour se distinguer entre eux.<sup>94</sup> Les générations sont donc un concept opératoire, un phénomène social et un objet d'étude.

Le texte se sert de ces différentes connotations dans la définition des générations des séries ivoiriennes. Si les générations présentées semblent indiquer un parallèle avec les gouvernances ivoiriennes (1970-1980, 1990, 2000, 2010), l'articulation entre climats sociopolitiques et culture populaire reste l'une des interrogations de cette thèse. Se fier uniquement aux dynamiques

---

<sup>92</sup> Genre entendu au sens de la théorie littéraire et non des dynamiques de sexualisation biologique ou culturelle.

<sup>93</sup> Il s'agit ici de la musique populaire congolaise.

<sup>94</sup> « De ma génération, y reste Attawa Mathieu, y reste Sidiki Bakaba qui est en France, c'est tout ceux de ma génération. Soit, ils ont quitté, soit ils sont morts. Ceux de la génération après, il y a Guedeba Martin, Jeanne Taba. » Bernard

sociopolitiques pour établir les générations reviendrait à prendre comme outil heuristique ce que nous tentons justement de comprendre.

Face à cela, le texte s'appuie plutôt sur les ruptures et les parcours des artisans pour définir les générations. D'un côté, la réflexion se base sur les discontinuités observées dans les séries, que ce soit le format, les thèmes, le ton ou le mode de production. S'inscrivant dans une optique foucauldienne où « le repérage des discontinuités n'est (...) ni un postulat ni un résultat : mais plutôt une "manière de faire" » (Revel 2004, 4), cette méthode permet de délimiter les générations tout en mettant en lumière les processus qui se continuent sur plusieurs générations. De l'autre côté, le texte retrace les parcours des artisans, ces individus qui « partagent un destin commun » et les « cassures entre les générations<sup>95</sup> » qu'ils identifient. À travers ces deux procédés se profilent quatre générations de séries ivoiriennes.

## **La génération 1970 et 1980 : le réalisme développemental**

Au tout début, y'avait Groguhet. (...) Y'avait de l'humour, mais ce n'était pas l'élément fondamental. C'était (...) faire rire les gens d'un problème pour qu'ils en prennent conscience. C'était sa démarche. Adama

La télévision ivoirienne des années 1970 et 1980 s'inscrit dans le courant du *development realism* : « Development realism idealizes education, progress, and modernity within the nation. The aesthetics is connected to an ideology of social warfare and uplift for the benefit of a nation in need of development. » (Abu-Lughod 2008, 81) Bahi (1999) utilise plutôt le concept de paléo-télévision pour qualifier la première télévision ivoirienne, soulignant son volet pédagogique, voire élitiste. La paléo-télévision

s'affiche d'abord comme fonctionnant au contrat de communication pédagogique (...), les téléspectateurs y constituent une sorte de « grande classe » dont les professionnels de la télévision seraient les « maîtres » (Missika, Wolton, 1983, 128). (...) Cette posture pédagogique envahit plus ou moins toutes les émissions quels que soient leur fonction et leur genre ; elle constitue la position énonciative majeure de la paléo-télévision, son image de marque : ce qui fait qu'on la regrette, mais aussi ce par quoi parfois elle agace (que n'a-t-on pas dit contre l'ennui généré par ce ton jugé trop pédagogique !). Casetti, Odin 1990, 10

---

<sup>95</sup> Entretien de Nicolas.



Lors des premières années de la RTI, il est courant de confier la réalisation des programmes à des réalisateurs étrangers vus comme des « experts ». (Diawara 1992, 56) (Bachy 1983a, 30-31) Puis, en 1969, l'Ivoirien Léonard Groguhet rentre de ses études en France et réalise le classique de la télévision ivoirienne, *Comment ça va*<sup>96,97</sup>.

J'étais prof d'art dramatique à l'INSAAC. À l'époque, c'était l'INA<sup>98</sup>. Je suis rentré de France après mes études d'art dramatique à la Blanche<sup>99</sup> (...) en 68. L'Institut existait déjà. J'ai été dare-dare affecté comme prof d'art dramatique. Parallèlement aux cours à l'INA, j'ai été contacté par des amis pour animer des émissions à la télévision. C'est en animant ces émissions que l'idée m'est venue de faire de l'humour par les sketches. Et puis ça prit. Voilà comment c'est parti en 68-69. Et c'est véritablement en 70 que ça prit. L'émission s'appelait *Pour ou contre?* Après, ça changé de nom, *On a gagné affaire*. Ça pas fait 6 mois. J'ai changé encore, *Comment ça va*. (...) L'émission a eu beaucoup de succès, non seulement en Côte d'Ivoire, mais en Afrique. Même nos amis Français de temps en temps regardaient l'émission. (...) Voilà comment est né le téléfilm des téléfilms en Côte d'Ivoire, précurseur à la fois des téléfilms et de l'humour à la télévision. Léonard Groguhet, mai 2012

Groguhet est considéré comme le doyen de la télévision ivoirienne, même si peu de réalisateurs se réclament aujourd'hui de son influence. *Comment ça va* (CCV) se rapproche du *developmental realism* par ses objectifs, tout en s'éloignant, par son genre humoristique, des mélodrames égyptiens décrits par Abu-Lughod.

D'une durée de trente minutes, *CCV* est diffusé à ses débuts à 12 h 30. Puis, en 1975, le programme est déplacé le samedi soir après le journal de 20 heures. À la même époque, il adopte la formule qu'on lui connaît aujourd'hui (Bahi 1994, 10). Groguhet conçoit, réalise et joue dans *CCV*. Il n'écrit pas de scénarios et propose plutôt des pistes sur lesquelles les acteurs improvisent.

---

<sup>96</sup> *Comment ça va*, La galère des chauffeurs de patron (avec Akissi Delta et Léonard Groguhet) : <https://www.youtube.com/watch?v=XwkSzowkPtU>, Année 1983 : [https://www.youtube.com/watch?v=fBCZJXVPn\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=fBCZJXVPn_M), Les fraudeurs de la Sotra :

<sup>97</sup> Beaucoup d'éléments de cette section sont tirés de Bahi Aghi. 1994. *Narration, traditions et modernité dans le discours filmique de Comment Ca Va ? Une émission de la télévision ivoirienne*, Université Lumière Lyon 2, 1994, ANRT diffusion, 506p.

<sup>98</sup> Institut national des arts. L'INSAAC est le résultat de la fusion entre l'Institut National des Arts (INA) et le Centre d'Animation et de Formation Culturelle (CAFAC) en 1986. Avant la création de l'INSAAC, l'INA avait pour mission de former les personnels techniques des différentes disciplines artistiques et les enseignants des collèges et lycées. L'INA, pour sa part, est créée en 1971. Groguhet, de retour en 68, doit ainsi avoir attendu quelques années avant d'être affecté à l'INA.

<sup>99</sup> L'école de la Rue Blanche est le surnom de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT). De 1941 à 1997, elle est située sur la rue Blanche dans le 9e arrondissement de Paris. Depuis 1997, elle est à Lyon.

Je n'écrivais pas, j'improvisais, c'est-à-dire, je note le titre, je prends une phrase comme inspiration et j'en fais un film. C'était ça. Ça durait 20 minutes, parce qu'on nous demande de pas faire plus. C'était bon pour nous. Moi j'improvisais, je prenais note des choses insolites. Ça me suffit. Je dis : « Mets la caméra ici, le preneur ici, le champ ici ». Je dis : « Tu dis ça : madame vous êtes très belle. Je veux que tu le dises comme ça, avec ce que tu ressens ». Il va aller vers vous, on va reprendre 4 ou 5 fois jusqu'à ce que je sois content. Y'en a qui fatiguait de reprendre le film tout le temps. Ils ne savaient pas pourquoi. Mais quand le film passe et la séquence arrive, le public en raffole dans le quartier. Léonard Groguhet, mai 2012

Chaque semaine est tournée l'émission du samedi suivant. Le programme se compose surtout de sketches qui critiquent les mœurs des Ivoiriens. Les personnages de Groguhet gardent les mêmes noms, bien que leurs fonctions, rôles, métiers et positions changent au gré des sketches. Ils représentent habituellement des jeunes âgés de 20 à 40 ans à l'intérieur de diverses interactions sociales et familiales : patron-employé, mari-femme, etc.

N'utilisant pas plus de trois à quatre plans et une caméra fixe, Groguhet filme de front avec peu de mouvements (Bahi 1994, 81). Dans sa réalisation, il varie entre les registres en alternant les scènes jouées et celles où il s'adresse directement à la caméra (Bahi 1994, 64). Cette modalité du « locuteur » se rapproche du journal télévisé, pouvant conférer un ton de vérité<sup>100</sup>. Cet extrait permet d'observer le ton et le registre utilisés par Groguhet lorsqu'il prend le rôle de locuteur :

Alors la rougeole est une maladie très dangereuse pour les enfants. Faites-vous vacciner, ne faites pas comme ce couple : pendant que ses camarades, au village, se réunissent pour faire vacciner leurs gosses, leurs femmes enceintes, eh ben ce couple refuse ; la femme est enceinte, elle a refusé. Maintenant, elle met son enfant au monde, le même il attrape une maladie, c'est précisément la rougeole. Alors le gosse, patatra ! (...) N'attendez pas d'avoir huit mois, neuf mois avant de vous faire vacciner, madame! Avec le ventre comme ça ! Vous n'êtes pas encore vaccinée et vous n'êtes pas encore en règles ! (...) allez voir votre sage-femme dans le quartier ! Troisième mois, ping ! La piqure est partie et ainsi de suite jusqu'à l'accouchement comme ça le bébé est protégé et vous aussi ! (...) vous allez perdre votre enfant vous allez commencer à pleurer houah ! Houah ! Houah ! Alors que c'est de votre faute ! (...) Y'en a même qui disent que c'est au village qu'on a mangé l'âme de votre enfant. Alors, c'est pas parce qu'on a mangé l'âme de votre enfant qu'il est mort ou qu'il est devenu lôgo lôgo<sup>101</sup> (...) c'est vous-même qui avez bouffé l'âme de votre propre enfant parce que vous ne l'avez pas vacciné. Hein ! Bahi 1994, 208-209

---

<sup>100</sup> Pour Bahi (1994), Groguhet campe le conteur moderne.

<sup>101</sup> Logo logo : avec un pied handicapé.

Au-delà des problématiques sociales, Groguhet vise aussi les élus ou politiciens qui faillissent à leurs tâches.

Avant l'avènement des maires, les gars qui exerçaient cette profession étaient heureux. Avant l'élection des maires des communes d'Abidjan, ils vidangeaient tranquillement sans problèmes. Depuis qu'il y a eu des maires à la tête des communes, cette profession souffre beaucoup. Vous les connaissez, c'est les gars à qui vous faites appel quand vos fosses septiques sont pleines. C'est une profession qui est nécessaire dans la vie de l'homme. Ils vont à Adjamé, vous les chassez. Ils vont à Port-Bouët, vous les chassez! Ils vont à Attécoubé, vous les chassez! Ils vont à Koumassi, vous les chassez! Ils vont dans la lagune, où ils vidangeaient, à Attécoubé comme à Treichville, vous les chassez! Mais où voulez-vous qu'ils aillent vidanger? (...) Tous ces bâtiments qu'on construit, ces caniveaux que vous voyez là, ben c'est ce que vous devinez! (...) Alors il faut faire quelque chose pour eux hein! Je pense que chaque maire devrait prendre ses responsabilités. Parce que n'oubliez pas que ce sont ceux-là qui vous ont élus hein! Bahi 1994, 208-209

Le propos de Groguhet insiste sur la responsabilité et la conscience professionnelle et nationale en utilisant un ton moralisateur qui identifie clairement le bon et le mauvais (Bahi 1994). S'il critique les politiciens, la critique ne vise pas le président Félix Houphouët-Boigny. En effet, comme nous le verrons au chapitre 8, *CCV* joue un rôle de soupape sociale pour le gouvernement du PDCI en offrant un canal de dénonciations, tout en se gardant de remettre en cause le système politique. L'émission est suspendue quelques fois pour des raisons nébuleuses (Bahi 1994, 8). Graduellement, Groguhet se retire dans son rôle de réalisateur et de producteur (Bahi 1994, 140-148). À partir de cette époque, il ne mentionne plus la RTI comme producteur, se présentant comme le producteur.

Groguhet attribue la fin de *CCV* à des circonstances politiques. À la suite des critiques qu'il portait à l'écran, les cadres du PDCI auraient obtenu l'arrêt du programme à la mort de Houphouët-Boigny. D'autres parlent plutôt de la redondance de l'émission. Sans oublier que lorsqu'il se tourne vers la production privée, Groguhet perd le soutien de ses acteurs qui sont alors des fonctionnaires de la RTI et touchent un salaire mensuel.

Alors pourquoi cette émission de... trop? C'est que les sketches de Léonard Groguhet ressemblent de plus en plus à des reportages déjà réalisés ou reprennent des décisions déjà prises. Perroquet? On se demande bien où est passé le *CCVA* qu'on appréciait tant. Groguhet a quitté le terrain des critiques acerbes à travers le comique sérieux pour s'installer dans des discours laudatifs, encenseurs... Ce qui a dû détourner de *CCVA* bien des gens. Ils sont nombreux, aujourd'hui, ceux qui préfèrent les sketches de Wintin Pierre et Vieux foulard. Il est grand temps, sans doute, pour le « doyen » de repenser son émission. Car ça ne va plus tout à fait. Koffi Michel *Ivoir Soir* Mardi 20 août 1991, Bahi 1994, annexe 36

Après *Comment ça va*, Groguhet joue dans *Ma famille*, où il tient le rôle du père de Delta. En 2011, il est nommé président du Comité de gestion, réforme et restructuration du BURIDA<sup>102</sup> qui fait office de conseil d'administration.



**Léonard Groguhet dans *Comment ça va*, 1983**

Vers la fin des années 1970, le contrat développemental de la télévision se diversifie et fait place au divertissement. Des émissions musicales voient le jour, dont *Podium*<sup>103</sup> et *Première Chance*. De nouveaux comédiens font leur apparition aux côtés de Groguhet : Toto et Dago<sup>104</sup>, Wintin Wintin Pierre et Vieux foulard, Tonton Jupiter, Ayatollah, Bouffe-tout, Mademoiselle chôcôbi (Bahi 1994). Les duos Toto et Dago et Wintin Wintin Pierre et Vieux Foulard prennent graduellement la place de *CCV* dans le cœur des téléspectateurs.

Ce changement amène aussi une modification des objectifs des programmes. Alors que Groguhet dénonce les comportements sociaux, la télévision des années 80 tourne davantage autour de quiproquos

---

<sup>102</sup> Bureau ivoirien des droits d'auteur.

<sup>103</sup> Animé par le populaire Roger Fulgence Kassy (RFK), *Podium* révèle, entre autres, Alpha Blondy et Meikway.

<sup>104</sup> Toto et Dago : <https://www.youtube.com/watch?v=311O8nMJBpA>

et du rapport ville-village. Par exemple, dans *Abidjan, c'est technique*<sup>105</sup>, Wintin Wintin et Vieux Foulard mettent en scène un villageois qui arrive à la gare d'Abidjan et rencontre une vieille connaissance qui l'invite au restaurant. Après le repas, l'ami file en douce laissant le nouveau venu avec une lourde facture. Le titre fait référence aux codes nécessaires pour survivre à Abidjan, la « technique ».

Plutôt que le développement de la nation, l'humour des années 80 introduit donc un humour destiné à faire rire. La figure du *gaou*, du villageois, devient plus présente. Si cet humour met toujours en scène divers rapports de pouvoir et joue sur un certain capital culturel, il place les humoristes au sein de la société ivoirienne et non depuis un piédestal éducatif. La différenciation sociale en est la trame de fond. La montée de l'humour ville-villageois décrit les conflits d'une société à laquelle les humoristes revendiquent appartenir.

Certains sketches continuent la lignée de l'humour pédagogique, par exemple la fonctionnaire du sketch de Toto et Dago qui fait le commerce de tissus au lieu de travailler. En introduisant les situations de quiproquos et en s'inscrivant davantage dans la société ivoirienne, Wintin Wintin Pierre et Vieux Foulard préparent les années 90. Leurs sketches sont en vente en cassettes vidéo distribuées par Daniel Cuxac, figure importante des années 1990. Ces vidéos et la tentative de Groguhet d'une production professionnelle privée annoncent également l'émergence de la production privée, rupture marquante de la production des années 2000.

## **La génération 1990 : l'esthétique de dénonciation**

La décennie 1990, quant à elle, est marquée par l'introduction du satellite et de la télévision câblée en Côte d'Ivoire. Cela force la télévision publique ivoirienne à accélérer le mouvement de diversification et d'augmentation de la programmation ivoirienne de sa grille<sup>106</sup>. Dans ce contexte naît le théâtre filmé, ou la télé-maquis, consécration du genre ivoirien ou institutionnalisation du genre initié par Groguhet. La télé-maquis est définie comme :

un ensemble d'émissions faites par les Ivoiriens avec des moyens ivoiriens pour des Ivoiriens. Ce sont surtout des émissions fictionnelles mais de cette fiction

---

<sup>105</sup> Wintin wintin et Vieux foulard, *Abidjan, c'est technique*: <https://www.youtube.com/watch?v=AgbC4tsXJ0M>

<sup>106</sup> *Qui fait ça*, émission humoristique à sketches, reprend la place laissée par *Comment ça va*. Le dimanche, on retrouve *Dimanche passion*, émission humoristique à sketches tournée cette fois devant public. La chaîne TV2, à vocation plus locale, présente également un programme humoristique les jeudis: *À Abidjan, on dit quoi même*. Finalement, on retrouve plusieurs programmes de variétés musicales et *Mensonge d'un soir* où sont racontés des contes (Bahi 1999, p. 16- 17).

particulière qui monte de toutes pièces une histoire avec des faits vrais. Ces émissions préfigurent les séries télévisées de Côte d'Ivoire en même temps qu'elles sont des voies « originales » de penser le film narratif. Bahi 1999, 19-20

Sur le plan social, la décennie 1990 est une période d'ouverture : le multipartisme, l'intervention du FMI dans l'économie ivoirienne, les actions des ONG, le contact avec la culture populaire afro-américaine (le basketball, les vidéoclips, le hip-hop<sup>107</sup>, les *sitcoms*), les *telenovelas*, etc. C'est également la décennie du zouglou, confirmant la place de la culture populaire dans la parole publique et la montée d'une esthétique satirique (Schumann 416, 2011)<sup>108</sup> plutôt que pédagogique<sup>109</sup>.

Cette transformation de l'intention est observable dans plusieurs pans de la culture populaire ivoirienne, amenant certains à parler d'une esthétique de dénonciation (N'dri 2014). Au cinéma, on peut citer *Bal Poussière* (1988) d'Henri Duparc et *Au nom du Christ* (1993) de Roger Gnoan M'bala. À la télévision, cet esprit est incarné par *Faut pas fâcher*. On pense aussi aux débuts en 1999 de la revue *Gbich* qui mise sur la caricature satirique. La satire ne cherche pas à éduquer mais à dénoncer, en restant plus social que politique. Pour ce faire, elle utilise l'humour. Par moments, la satire reprend l'intention développementale, par exemple, en faisant en sorte que les « gens rient puis prennent conscience lorsqu'ils rentrent à la maison »<sup>110</sup>.

La remise en question du rôle d'accompagnateur au développement de la nation est également suscitée par les transformations politiques. D'un côté, la crise des années 80 rompt avec la vision d'une Côte d'Ivoire prospère, petit « miracle économique ». De l'autre, la démocratisation amène une plus grande permissivité du système politique. Il faut aussi compter avec un public abidjanais plus éduqué qui cherche moins à être instruit que divertit et traité d'égal à égal. Finalement, l'ouverture à l'étranger multiplie les influences, par exemple les *Guignols d'Abidjan* qui seraient inspirés des *Guignols de l'info* (Gbanou 2012, 94).

---

<sup>107</sup> *Vidéo star plus* sur la RTI ne passe à l'époque que des vidéoclips d'artistes américains. Animé par Yves Zogbo Junior.

<sup>108</sup> « En définitive, le zouglou ne se saupoudra pas ostensiblement de sexe, même s'il ne lésina ni sur l'humour, ni sur l'auto dérision ou la critique sociale. » Konaté 2002, 778

<sup>109</sup> Certains artistes de zouglou prendront par la suite leur distance de l'esthétique de dénonciation dans les années 2000 avec l'émergence du zouglou patriotique. (Schumann 2009, 2013)

<sup>110</sup> Tiré de l'entrevue de Henriette Duparc par Daniel N'dri Yao que je remercie pour l'accès à cet entretien.

Cette section présente trois séries des années 1990 afin d'illustrer les innovations caractéristiques de cette génération : l'institutionnalisation du théâtre filmé à travers la série *Faut pas fâcher* ; le début de la production privée et du marché de la diaspora avec *Les Guignols d'Abidjan* ainsi que l'introduction du feuilleton par *Sida dans la cité*.

### ***Faut pas fâcher***

L'émission *Faut pas fâcher* (FPF) <sup>111,112</sup> demeure le classique de la télévision ivoirienne pour plusieurs artisans, trop jeunes pour avoir vu *Comment ça va* qui n'est plus diffusé depuis 1993. En ondes de 1995 à 2011, *FPF* est ainsi l'étalon à partir duquel ils se positionnent : « je ne voulais pas faire du *FPF* », « c'est comme *FPF* ». *FPF* reprend la formule des sketches de *CCV* tout en délaissant la figure du locuteur et en adoptant un ton plus satirique que pédagogique ou moralisateur. <sup>113</sup> On retrouve ainsi deux éléments de rupture entre les deux programmes : le changement dans l'humour et l'arrivée du scénario.

Groguhet a décidé de partir et peu de comédiens l'ont suivi. Ça leur semblait risqué. La télé a récupéré ceux qui sont restés et leur a demandé de faire une production. C'est comme ça que *Faut pas fâcher* est né. C'est une série satirique, dans un autre registre. (...) Avec *Faut pas fâcher*, on rit plus, on tourne tout en dérision. Y'a pas cette leçon de morale à la fin. Amener les gens à rire de tout et de rien, plus d'accents sur l'humour. (...) Dans *Faut pas fâcher*, il y a des scénarios avec des dialogues précis, bien calés, avec ce que les gens doivent dire. Adama

*FPF*, c'est aussi son réalisateur Guedeba Martin. Ayant un parcours semblable à celui de Groguhet, il est d'ailleurs présent lors de mon entretien avec Groguhet <sup>114</sup>. À son retour de France, Guedeba devient professeur à l'INSAAC puis prend les rênes de *FPF* en 1995. Ce faisant, il mise sur de nouveaux acteurs et de nouvelles troupes et contribue à faire connaître une deuxième vague d'acteurs ivoiriens : Adrienne Koutouan, Marie-Louise Asseu, Zoumana, Ayatollah et H Camara <sup>115</sup>. Les acteurs qui jouaient précédemment dans *CCV* se retrouvent plutôt dans un autre programme de la RTI, *Qui fait ça ?*

---

<sup>111</sup> *Faut pas fâcher* : [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_6QST7sack](https://www.youtube.com/watch?v=j_6QST7sack)

<sup>112</sup> Le titre de l'émission est inspiré d'un morceau zouglo du groupe Les potes de la rue : <https://www.youtube.com/watch?v=csZMEnyuUBs>

<sup>113</sup> Groguhet, pour sa part, décrit *CCV* également comme un programme à sketches satiriques.

<sup>114</sup> « Après [*CCV*], mon jeune frère qui est là, que j'ai eu comme élève, mon disciple à La Rue Blanche, me remplace à l'INSAAC et à la télévision. » Léonard Groguhet lors de mon entretien parlant de Guedeba.

<sup>115</sup> Djessan Ayateau, surnommé Ayatollah, comédien populaire reconnu comme « bossu ». Il est décédé en 2006. Camara Yerefe, dit Camara H, est assassiné aux premières heures de la crise en 2003. On le disait d'allégeance RDR, parti d'Alassane Ouattara.

*FPF* est retiré de la grille horaire au changement de gouvernement en 2011 en raison, selon certains, de l'origine ethnique de Guedeba qui est la même que Laurent Gbagbo. Toutefois, à l'instar de *CCV*, plusieurs mentionnent que *FPF* était devenu redondant. Lors de notre rencontre, Guedeba anime un programme d'humour à la radio nationale, possède sa structure privée de communication et de formation, est toujours professeur de l'INSAAC et siège au BURIDA avec Groguhet. En 2011, *FPF* est remplacé par *Fais pas ça* à la sensibilisation très poussée<sup>116,117</sup>. En 2015, *FPF* réintègre la grille de la RTI les samedis soir, mais sans Guedeba.

Le parcours de Guedeba est représentatif de celui de la majorité des artisans de la génération 1990. Formés à l'étranger, ils sont cooptés par la RTI à leur et enseignent à l'université. Les groupes de pairs et le réseau jouent d'ailleurs un rôle important dans leur processus de réintégration. À la suite d'une formation de base, ils vont parfois faire d'autres formations qui leur permettent de se diversifier et d'avoir plus d'opportunités.

J'ai fréquenté l'Université de Paris 3, Sorbonne nouvelle. (...) Je suis rentré en 1982 en Côte d'Ivoire. (...) Entretemps, pendant que j'étudiais encore le théâtre, mes amis et moi, chaque fois que nous venions en vacances, nous créions des pièces de théâtre. Une nous a fait connaître du public ivoirien : *I + I = I*. Quand je suis rentré, j'enseignais. Et comme déjà au niveau de la télé un certain nombre de réalisateurs me connaissaient... Et une émission d'humour avait commencé et ils avaient besoin de gens pour encadrer l'émission, c'est *Faut pas fâcher*. C'est comme ça qu'en 1995, je suis tombé sur cette émission. (...) J'ai aussi été à l'ISTC pour le cinéma. (...) C'est comme ça que j'avais été scénariste principal, acteur, metteur en scène et réalisateur de *FPF* de 1995 à 2010. Entretemps, j'ai joué dans des films ivoiriens dont le plus célèbre est *Au nom du Christ*. Guedeba Martin

---

<sup>116</sup> Fais pas ça: <https://www.youtube.com/watch?v=EgsMlzHFFe8>

<sup>117</sup> Pour illustrer le manque de nuance de *Fais pas ça*, un scénariste caricature : « tu as un vieux en habits bétés qui se chamaille avec un vieux en boubou malinké. Un vieux en habits baoulés vient leur demander pardon. »





Faut pas fâcher

## Les Guignols d'Abidjan

Aujourd'hui, il y a des acteurs très connus qui ont commencé comme ça, avec un producteur qui les a lancés dans la diaspora. Gohou, ce n'est pas la RTI qui l'a lancé, l'a fait connaître. Avant, il y avait un producteur antillais qui envoie dans la diaspora les DVD. Et Nastou aussi. Ils étaient trois. C'est comme ça qu'on l'a connu. Et maintenant, *Ma famille* l'a révélé aux Ivoiriens. Mais ils étaient connus avant dans la diaspora. Pierre

Le programme *Les Guignols d'Abidjan*<sup>118</sup> amorce la production privée en Côte d'Ivoire à travers la vente directe à la diaspora. Daniel Cuxac, entrepreneur culturel et producteur de musique cubaine, met sur pied la troupe des Guignols d'Abidjan en 1993. Ses acteurs, Gohou Michel, Maiga Sédatif, Vieux Sidiki, Nastou, Amélie Wabéhi et Yapo Angèle la tueuse, ne sont pas très connus à l'époque. Remarquant l'engouement des expatriés ivoiriens pour les cassettes que leur amènent leurs visiteurs du pays, Cuxac fait le pari de produire une émission à Abidjan qui sera directement vendue en France. Les épisodes des *Guignols* durent plus d'une heure et sont écrits par la troupe elle-même. Chaque épisode raconte une histoire comique, s'éloignant des visées sociales de *CCV* et *FPF*.

Cette rupture de ton et d'objectifs s'explique par l'auditoire différent. On ne cherche plus à influencer ou à conscientiser les Ivoiriens à travers la mise en scène de leurs quotidiens, mais à le décrire à ceux ne

---

<sup>118</sup>Les Guignols d'Abidjan, <https://www.youtube.com/watch?v=H0BqLoGsg90>, <https://www.youtube.com/watch?v=w0HXXLgPMKE>, <https://www.youtube.com/watch?v=MFbHxyhjLPQ>

vivant plus en Côte d'Ivoire. Comment vit-on maintenant à Abidjan ? Qu'est-ce qui est « in » ? Avec les *Guignols*, que ce soit les acteurs, le style de jeu, l'humour, on anticipe *Ma famille*. Cuxac propose un modèle qui ne passe pas par la RTI et rejoint directement le public expatrié. À l'époque, la RTI est en effet en majorité productrice de sa programmation ivoirienne. En 2000, une nouvelle version des *Guignols d'Abidjan* est réalisée.



Gohou et Nastou, *Les Guignols d'Abidjan*

## Sida dans la cité

*Sida dans la cité*<sup>119</sup> est une série d'*edutainment* visant à sensibiliser et à informer sur le VIH<sup>120</sup>. Elle est produite par Population Services International (PSI), ONG intervenant dans la santé de la reproduction, et par le Comité National de Lutte contre le Sida. Les 11 premiers épisodes de la série sont diffusés en 1995. Puis, 20 autres épisodes sont présentés entre 1996 et 1997. La série, scénarisée par Alexis Don Zigré, remporte le prix de la meilleure série au FESPACO 1995 (Shapiro et al. 2003). Finalement, une dernière saison de la série est présentée en 2003.

*Sida dans la cité* innove dans le paysage ivoirien en adoptant le format du feuilleton. On suit l'histoire de Serapo et de sa femme plutôt que des sketches sans liens entre eux. En effet, l'*edutainment* (EE) utilise les feuilletons<sup>121</sup> et le mélodrame depuis les premières *telenovelas* de Miguel Sabido au projet sud-

<sup>119</sup> Sida dans la Cité: <https://www.youtube.com/watch?v=O8zykl2palc>

<sup>120</sup> En 1991, Henri Duparc réalise *La rue princesse* sur le sujet du VIH. En 1993, Kitia Touré réalise trois courts-métrages *Mon nom est la « Vie »*, *Ça n'arrive pas qu'aux autres*, *Au nom de l'amour*, série *Les gestes et la vie* pour sensibiliser sur la maladie. La série *Amah Djah Foule* est réalisée aussi par Don Zigré dans une optique d'*edutainment* (Widmark 2002).

<sup>121</sup> «The turning point in edutainment is the use of drama and entertainment for educational purposes. Most often it is done by integrating instructive or best practices into a fictional narrative, often a radio drama or a television series, and thereby communicating to the audiences how they can tackle specific issues, often health

africain *Soul City*<sup>122</sup> (Tufté 2002, Kruger 2004) afin de susciter un « emotional engagement » qui favorise le changement de comportement et éventuellement, la conscientisation et l'*empowerment*<sup>123</sup> (Tufté 2002, 12). L'une des principales faiblesses des premières œuvres de *EE* reste toutefois « the lack of connection to « the cultural waters » - and life experience of the people » (Tufté 2004, 93), ce qu'évite *Sida dans la Cité* en utilisant « les mêmes figures, la même esthétique et [en] vis [ant] les mêmes publics » que la télé-maquis (Bahi 1999, 18).

Toutefois, si la série se rapproche de l'esthétique ivoirienne sur ces aspects, elle maintient le format « feuilleton » peu présent en Côte d'Ivoire à cette époque. Il est possible que les créateurs aient considéré que ce format permettrait davantage l'attachement émotif envers les personnages, comme stipulé par l'*EE*, que le format de sketches, tout en estimant que le message, la forme, passerait mieux par l'humour que par l'émotion dramatique plus éloignée de l'esthétique ivoirienne<sup>124</sup>. Pourtant, les *telenovelas* sont de plus en plus populaires à l'époque. La dynamique entre sketch et feuilleton donnera finalement lieu à *Ma famille* et son genre « feuilleton hybride »

On me parle souvent de *Sida dans la Cité*, bien que les avis divergent au sujet de la série. Certains se la rappellent avec nostalgie, alors que d'autres disent avoir trouvé ennuyante ou effrayante une série traitant de ce thème. À l'instar de *FPF*, la série est diffusée en Afrique francophone<sup>125</sup>, traçant la route du futur succès des séries ivoiriennes à l'échelle régionale.

---

issues, in their everyday life. A large part of the entertainment value of the drama lies in the moral dilemmas and drama that are spun around the problems that are articulated by the health problem the characters may have. » Tufté 2002, 3

<sup>122</sup> Série qui a été exportée en Côte d'Ivoire, Tufté 2004, 90

<sup>123</sup> Les théories de l'*EE* passent par diverses phases, telles qu'esquissées en introduction, d'une approche diffusionniste à une approche participative et communautaire. Tufté (2004) identifie une troisième vague (2004) qui tente de combiner les deux approches pour un changement social.

<sup>124</sup> Ce choix suscite quelques questions. D'un côté, la série aurait-elle été plus accessible en gardant le format sketch ? Il faut dire que l'attachement émotif des séries à sketches passe davantage à travers la personne du comédien qu'à travers le personnage, ce qui pourrait avoir effrayé certains comédiens. De fait, Lance Touré qui jouait Serapo a longtemps été associé à son rôle. De l'autre, si on introduit le format série, pourquoi ne pas adopter celui de mélodrame ? Peut-on déduire que le genre ivoirien se définit davantage dans l'humour que dans le sketch ?

<sup>125</sup> Cameroun: <http://karimalo.blogspot.ca/2013/03/sida-dans-la-cite-regard-sur-une.html>



### Sérapo et sa femme, Sida Dans la Cité

Finalement, vers la fin des années 90, on observe de plus en plus de productions qui adaptent les romans de la littérature à l'eau de rose de Biton Koulibaly<sup>126</sup> ou la collection Adoras (série *Ah ! Les Femmes*<sup>127</sup>, *Cache-cache d'amour* [2000], *Le pari de l'amour* [2002]). Ces productions tournent autour des dynamiques relationnelles entre hommes et femmes et préfigurent ainsi les séries des années 2000.

## La génération 2000 : le succès commercial du film « calebasse »

La Génération des années 2000 se démarque comme la génération de la production privée. Puisant à diverses inspirations globales – *sitcoms*, séries jeunesse, séries médicales, *telenovelas* – tout en s'inscrivant dans le genre populaire comique ivoirien, la génération 2000 diversifie les productions ivoiriennes et participe à la mise sur pied d'une industrie. À l'instar du Nigéria, le numérique explique en partie le boom de la production par l'accès facile et le rythme de travail flexible et rapide qu'il permet.

C'est parce qu'aujourd'hui, le cinéma est tellement moins cher. On prend sa caméra et on filme. Et puis on retourne et on regarde. Mais en 35 mm quand on tournait, la journée même on allait à l'aéroport pour envoyer en France pour développer là-bas. Et c'est deux ou quatre jours après qu'on voit le résultat. Et si tu dois reprendre et que ton décor est détruit... La bande était chère. Ici, 2500 ou 2000 FCFA (5 ou 4 \$) la cassette, on peut filmer sur place, on voit maintenant s'il y a des erreurs. C'est facile, quelque part le cinéma est ouvert. Dieu merci. Pratiquement tout le monde arrive à en faire. Sami

<sup>126</sup> Isaïe Biton Koulibaly; auteur ivoirien prolifique de romans à l'eau de rose

<sup>127</sup> Ah! les femmes: <https://www.youtube.com/watch?v=aOfmrHBIOLM>

Tu vois la réalisation. Y'avait plein de personnes, mais personne qui maitrisait le style *sitcom*, rapide. Comment produire vite et sans argent ? Simon

L'intention des séries se modifie également. Elles délaissent la dénonciation et la pédagogie pour une posture plus commerciale. L'humour et parfois le drame sont mobilisés pour présenter la modernité abidjanaise, particulièrement à travers les histoires familiales.

### Akissi Delta et Ma Famille



Akissi Delta, sa mère et sa belle-mère. *Ma famille*.

*Ma famille*<sup>128</sup> est la série ivoirienne qui remporte le plus grand succès, à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. « La première série privée en Côte d'Ivoire qui a du succès » (Simon). *Ma Famille*, c'est aussi sa créatrice, Akissi Delta.

Aujourd'hui, y'a une fille qui fait la fierté, Delta. Elle était... je suppose... Delta était une danseuse... j'ai dit, cette fille, elle a quelque chose de formidable. Elle n'est pas partie à l'école. Je l'ai rencontrée, envoyée par un ami, quand je l'ai vue devant sa caméra, sa prestation. Mon caméraman, paix à son âme, John Aka qui disait : « Léonard, tu perds ton temps, on ne va rien faire ». Je lui ai dit : « Laisse, celle-là, ce sera notre Greta Garbo ». Il dit : « Ah, Léonard, tu nous fais perdre le temps ». Aujourd'hui, on a eu une très bonne comédienne et qui a retenu. Elle n'a pas fait l'école et elle a fait un téléfilm qui a duré 2 ou 3 ans. N'eut été la jalousie des uns et des autres... Formidable. Léonard Groguhet,

---

<sup>128</sup> *Ma Famille* : <https://www.youtube.com/watch?v=4bIYAps7qwo>

Groguhet hésite sur ce que faisait Delta avant qu'il ne la remarque, car il y a toujours cette caractéristique qui la suit ; elle est analphabète. Malgré les exploits de *Ma famille*, elle reste, pour elle et pour les autres, analphabète. Alors que plusieurs lient les faiblesses de la série au « manque de formation » de la créatrice, il est possible que ce soit justement cette oralité dans la conception de la série qui explique une partie de son succès et de son influence.

De son vrai nom Loukou Akissi Delphine, Delta débute dans l'industrie en 1976 en tant qu'actrice pour un photo-roman et danseuse. En 1977, elle commence dans *CCV* et reste employée de la RTI jusqu'en 2000. Elle joue avec les plus grands où elle apprend la direction de plateau et expérimente divers contextes politiques et historiques. Vers la fin des années 90, elle est directrice artistique de *Qui fait ça ?* et invite plusieurs des acteurs qui se retrouveront dans *Ma famille*. Lorsqu'elle quitte la RTI, on lui doit des arriérés de salaire. En échange, elle négocie du temps d'antenne, car le temps d'antenne est alors payant. L'accord tient jusqu'en 2008, quand un conflit autour des redevances publicitaires amène la fin de *Ma Famille*. Depuis, elle peine à tourner jusqu'à ce qu'elle signe avec la chaîne A+, chaîne africaine de Canal +, pour la réalisation de la suite de *Ma famille*. Selon Delta<sup>129</sup>, des facteurs politiques, un manque de valorisation du cinéma et son analphabétisme expliquent qu'elle ait de la difficulté à trouver du financement.

En Côte d'Ivoire, il y a le football, la musique et les téléfilms. Drogba, A'salfo<sup>130</sup> et moi. Mais, nous ne sommes pas au même niveau. On me rabaisse toujours en disant que je n'ai pas étudié, que je suis sotté, que je ne comprends rien. Que je suis une rebelle ! Akissi Delta, avril 2012

Moi j'ai innové, avant tout était des séries sur des thèmes de santé<sup>131</sup> et tout, mais moi, j'ai parlé des problèmes du quotidien, de la maitresse et tout. Maintenant, les gens, quand ils font des films, c'est toujours cette recette qu'on va reprendre. J'écris, je réalise, je produis. Bon, c'est parce que je ne veux pas écrire Akissi Delta partout que j'écris Bohiri mise en scène. Sinon, quand je ne tourne pas, je mets mon pantalon, je dis à la caméra ici, je place la scène. Si je tourne, je cours en haut, on me maquille rapidement et je tourne. Ce n'est pas parce que j'ai envie de ça, c'est parce que ça coûte cher. Pour le scénario, je parle et les gars ici écrivent. On était

---

<sup>129</sup> Je rencontre Akissi Delta en 2012 pour discuter d'opportunités de production plus que de son œuvre. L'entretien ne sera pas enregistré.

<sup>130</sup> Didier Drogba, joueur international de soccer. A'salfo, leader du groupe Magic System au succès international.

<sup>131</sup> Delta semble faire référence ici à *Sida dans la Cité* et ne pas considérer *CCV* et *FPF* dans la tradition des séries.

en train d'écrire un scénario quand vous êtes rentrés. (...) Chaque ligne je l'ai écrite.  
Akissi Delta, avril 2012

*Ma Famille* tourne autour d'un couple principal, Delta et Bohiri, et leur couple d'amis, Gohou et Clémentine<sup>132</sup>. Bohiri, homme d'affaires prospère, a beaucoup de maîtresses et une mère qui n'aime pas Delta et veut lui imposer une deuxième épouse « du village ». Autour de la demeure familiale gravitent les enfants du couple, la principale étant Nastou, le neveu de Bohiri, Oupoh, les domestiques, les belles-mères et les maîtresses, dont Malou, la comédienne Marie-Louise Asseu. Akissi, douce et respectueuse, tolère les incartades de son mari et l'irrespect de sa belle-mère, attitude qui en bout de ligne lui donne raison, car c'est elle « qui est toujours dans la maison ». Gohou, petit de taille, et Clémentine, femme imposante, forment le couple opposé. Gohou tente par tous les moyens de tromper le caractère explosif de sa femme et de sortir en cachette avec ses maîtresses. Ils sont entourés de Marie-Laure, leur servante, d'Amélie, copine de Clémentine et de son mari, Decothey. Autour de ce noyau central évoluent plusieurs personnages secondaires : le couple polygamique de Dosso, Gbazé, et Ange, leurs voisins Kouadio, Amoin et Djangoné, le gérant de la cabine téléphonique, Abass, et plusieurs autres qui s'ajoutent au fil des saisons.

Les épisodes de *Ma Famille* tournent habituellement autour d'un thème et peuvent se poursuivre sur plusieurs épisodes. Afin de donner une idée des thèmes, voici certains épisodes : *Le divorce*, *Bulletin de salaire*, *Sida*, *Les griffes de ma belle-mère*, *Le droit des enfants*, *La réconciliation 1 et 2*, *Attikié*, *Delta refuse le divorce*, *Bohiri exige la séparation des biens*, etc. Les thématiques choisies servent à mettre en scène les quiproquos et les histoires conjugales qui composent la trame de *Ma Famille*. La série est reconnue pour le jeu des comédiens, l'humour et la mise en images de la vie quotidienne des Ivoiriens, voire des Africains de l'Ouest. Delta, quant à elle, ne se considère pas comme une actrice comique : « Je ne fais pas de spectacles, je ne suis pas humoriste. Adrienne (Koutouan), elle bouge, elle est humoriste. Moi, je suis plutôt dramaturge (...) Le film est comique, mais si je pousse trop, ça sonnera faux. » (Akissi Delta, avril 2012)

Delta joue surtout sur les contrastes et les quiproquos en y ajoutant une bonne observation de ce qui se passe dans la société ivoirienne. Pour illustrer son humour, elle donne l'exemple de Abass, le gérant de cabine téléphonique, à qui on demande dans un épisode d'être bilingue pour pouvoir occuper ce

---

<sup>132</sup> Akissi Delta, Michel Bohiri, Michel Gohou, Clémentine Papouet

poste<sup>133</sup>. *Ma Famille* fait rire et ne cherche pas à éduquer. Delta ne s'aventure ni dans la critique politique ni dans la dénonciation sociale.

Puis Delta tranche avec ça en faisant *Ma famille*. En s'intéressant aux problèmes de couple dans la maison, leurs stratégies. C'est un autre registre. Elle voulait fonctionner sur le mode de feuilleton, avec des épisodes qui s'étendent sur plusieurs semaines. Mais la fonction est ludique, pas éducative<sup>134</sup>. C'est une autre démarche de Delta. Sa démarche est calquée sur le *sitcom* qu'elle a essayé d'adapter avec une histoire, des personnages. L'autre différence notable : les personnages de Delta restent les mêmes du début à la fin de la série. Alors que dans *Comment ça va*, ce n'était pas comme ça. Tu peux être directeur, tu peux être pauvre demain, braqueur... Les personnages changeaient. Y'avait pas d'image fixe. On identifiait les personnages avec des noms d'artistes (...) c'est une autre démarche qui décide de répondre à une nouvelle réalité. Le contexte social a changé, ce ne sont plus les années 80. Ce n'est plus le parti unique. Y'a internet, y'a le satellite, le câble, donc les gens ont d'autres repères. Avant, c'était seulement la RTI. Je comprends sa démarche. Elle ne pouvait plus fonctionner comme à l'époque. On avait des séries américaines, *Le prince de Bel Air*, *le Cosby Show*. (...) En choisissant un créneau qui intéresse tout le monde : les problèmes de couple. Ça existe dans tous les foyers et ils le rendent bien, ce qui explique le succès. Adama

Formée par Groguhet, elle laisse une grande place à l'improvisation. La série commence donc un nouveau genre entre feuilleton et sketch, avec une continuité des personnages et des décors au fil des épisodes.

Oui, entre nous [FPF] et *Ma famille*, nous... nos personnages évoluent, c'est-à-dire, par exemple dans *Ma famille*, Bohiri sera Bohiri jusqu'à la fin. Alors que lorsque Jimmy Danger a joué un rôle donné, il joue un autre rôle dans l'autre scénario avec un autre jeu. Au plan de la réalisation, nous, nous n'avons pas assez de temps, la plupart de nos scènes se passent dans un concours, c'est-à-dire les scènes ne sont pas loin les unes des autres. Eux, ils ont un espace, nous nos espaces sont pluriels. Fondamentalement, il y a une différence si on fait une analyse au plan du jeu, des thématiques et de la réalisation et, sûrement aussi, au plan de l'audimat. Guedeba Martin

La série est surtout reconnue pour la centralité qu'elle donne aux problèmes conjugaux. Pour la majorité des personnes interviewées, ce tournant vers le couple s'inscrit dans un mouvement vers le

---

<sup>133</sup>Les gérants de cabine se trouvent à chaque coin de rue à Abidjan. Ils sont l'exemple du débrouillard. Ils vendent des minutes de recharge pour les cellulaires tout en jouant le rôle de cabine téléphonique. Comme tout le monde peut le faire, on assume qu'être gérant de cabine ne demande aucune qualification précise. Il est donc comique de demander d'être bilingue pour ce poste.

<sup>134</sup> Ce commentaire semble une autre référence à *Sida dans la cité*.



quotidien, vers ce qu'ils « vivent à tous les jours », clé du succès de la série. *Qui fait ça*, mis en scène par Delta, laisse d'ailleurs présager cette tangente dès les années 90<sup>135</sup>. Les références à *Sida dans la cité* lorsque l'on parle de *Ma famille* démontrent également une influence du feuilleton qui met en scène des couples et leur intimité<sup>136</sup>.

Contrairement aux *telenovelas* qui attireraient majoritairement un auditoire féminin en Afrique (Touré 2007), la croyance veut que « les rues se vident » lorsque *Ma famille* commence. En effet, hommes et femmes suivent les séries ivoiriennes, particulièrement *Ma famille*, comme le confirment la majorité des hommes interviewés. Au-delà du genre, c'est donc plutôt l'âge, la disponibilité et le capital éducatif qui déterminent l'attachement aux séries présentées sur la RTI.

La répétition de l'expression « les rues se vidaient » chez plusieurs de mes interlocuteurs renvoie également au contexte de couvre-feu dans lequel la Côte d'Ivoire se trouve après le coup d'État de 2002. La réalisatrice Siam Marley nomme d'ailleurs son documentaire sur Delta, *Couvre-feu*<sup>137</sup>.

*Ma famille*, le succès, c'est que c'est proche du quotidien. Le contexte même a rapproché. On était dans un système de couvre-feu. Les Ivoiriens avaient besoin de quelque chose, un téléfilm bien qui nous permettait de rester à la maison. Puis nos frères de la diaspora avaient envie de se rapprocher du monde ici, du mode de vie ici où on travaille. Doris

Delta scénarise, joue et produit *Ma Famille*. Alex Qwassy, Alexis Don Zigré (*Sida dans la cité 1 et 2*) et Tano Kadio réalisent la série avant que Delta ne prenne le relais. Les tournages s'étalent entre 2003 et 2008. Au-delà du conflit avec la RTI, la fin de la série est aussi causée par le départ des comédiens et par une certaine redondance, à l'instar de *Comment ça va* et de *Faut pas fâcher*.

Elle, ce ne sont que les problèmes de couple. Le danger, c'est que ça lasse. Il faut inventer le jeu. C'est ce qui est arrivé. Plus de 300 épisodes. Ils avaient un peu fait le tour de la question, il fallait trouver autre chose. Elle est seule à écrire. Je comprends, elle ne veut pas qu'on arrache son projet. Elle veut endosser le projet complètement. (...) Je pense perso qu'elle aurait dû ouvrir (...) Là où ils ont péché, ils n'avaient pas un bon scénariste pour penser une bonne histoire. Les comédiens ne font pas les histoires. Adama

---

<sup>135</sup> Les épisodes disponibles laissent voir une série plus axée sur les problèmes de couples que sur les problématiques sociales.

<sup>136</sup> On peut toutefois observer diverses conjonctures qui mènent à ce regard sur les dynamiques du couple. En effet, dans *FPF* et *CCV*, on retrouve souvent des couples, habituellement Gazekagnon et Djuedjuessi et Camara H et Akissi Delta, mais la figure est secondaire aux thématiques sociales traitées.

<sup>137</sup> Couvre-feu : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=film&no=18141>

Les critiques sur le scénario de *Ma Famille* sont courantes, par exemple le manque d'évolution des personnages. Cette critique renvoie habituellement à une vision plus traditionnelle du genre ivoirien où les personnages doivent « émuler » le public et au « manque de formation » de Delta.

L'histoire reste confuse. Si vous avez regardé les épisodes de *Ma famille*, vous allez comprendre qu'il y a des personnages dont on n'a pas résolu l'histoire. Par exemple, Kouadio et Amoin. Gohou et Clémentine (...) Un scénariste a le souci de résoudre tous les problèmes, mais les personnages statiques... Psychologiquement, les personnages restent dans leur logique. Gabriel

Ainsi, en mettant en scène un quotidien abidjanais moderne et esthétiquement plaisant, Akissi Delta exporte le genre ivoirien à la télévision africaine francophone. De plus, en adoptant un ton qui ne cherche ni à éduquer, ni à dénoncer, Delta se place elle-même, et son personnage, au sein de sa société et arrive à « présenter vraiment comment on vit ».

## Les entrepreneurs culturels

Historiquement, y'a toujours eu des séries comme *FPF* pendant 20 ans. Je faisais du docu en arrivant. Puis, j'ai vu l'engouement pour les *telenovelas* en discutant avec des fans. Je leur parlais des alternatives, en dehors de *FPF*, qui parleraient des gens qui peuvent être des voisins, des frères dans une dynamique de ville moderne, sans toute la symbolique qui rappelle le village. Abidjan, il faut montrer Abidjan dehors, pas comme un *sitcom* à la *Ma famille*. J'étais convaincu que les gens avaient besoin de ça. Et que c'était possible. Jean-Hubert Nankam

D'origine camerounaise, Jean-Hubert Nankam fonde la maison de production Martika, une des plus établies pour la fiction en Côte d'Ivoire<sup>138</sup>. Après avoir été producteur de télévision en France, Nankam vient en Côte d'Ivoire au milieu des années 1990 dans le cadre d'un projet de TV5. Après avoir produit plusieurs émissions plateaux et débats pour la RTI, Nankam se lance dans la fiction avec la série *Class A*<sup>139</sup>, en portant une attention spéciale aux désirs du public. Sa démarche est résolument plus commerciale que Delta. En cela, il conçoit la diversité de l'auditoire et les créneaux que l'on peut investir à travers différents genres.

---

<sup>138</sup> Jeune Afrique le place parmi les 50 personnalités les plus influentes de Côte d'Ivoire en mars 2015, « Côte d'Ivoire : Jean Hubert Nankam, pour un p'tit bisou ». 2015. Dossier Les 50 personnalités qui font la Côte d'Ivoire. *Jeune Afrique*. 4 mars. <http://www.jeuneafrique.com/225888/economie/c-te-d-ivoire-jean-hubert-nankam-pour-un-p-tit-bisou/>

<sup>139</sup> Class A: [https://www.youtube.com/watch?v=o1b1ssg\\_Y18](https://www.youtube.com/watch?v=o1b1ssg_Y18)

Il produit ainsi des séries jeunesse qui rejoignent une tranche de la population ivoirienne moins intéressée par le « théâtre filmé » : *Class A* en 2005 met en scène des jeunes de la vingtaine<sup>140</sup> et *Teenager*<sup>141</sup> en 2010, des collégiens. Selon lui, *Teenager* lui permet du même coup « d’avoir les parents [comme auditoire] qui sont préoccupés par l’éducation de leurs enfants à cet âge » et les enfants. Pour *Class A*, il confie la réalisation à Zadito<sup>142</sup>, puis à Armand Brice Tchikamen.

Quand on était jeune, on regardait *Beverly Hills*. C’était dans l’esprit. Je suis parti sur ça. Je me suis dit : Il faut qu’on sorte de ce qu’on a l’habitude de voir. À l’époque, y’avait *Ma famille* et y’avait *FPF*. Il fallait donner un dynamisme, des mouvements de caméra. C’était mon *challenge* : plus bouger la caméra, entrer dans les personnages, les laisser se mouvoir. La majorité des tournages, la caméra était fixe. Y’avait pas de mouvement, on n’entrait pas dans les personnages. Armand Brice Tchikamen

Nankam met en place un modèle financier qui lui permet de rentabiliser ses productions. En recourant à de jeunes acteurs, il présente ses tournages comme des opportunités de formation. Il a ainsi accès à un bassin d’acteurs dont le seul cachet est le remboursement de leurs frais de transport<sup>143</sup>. Il peut aussi compter sur les compagnies de téléphonie mobile comme commanditaires qui souhaitent se rapprocher des jeunes.

On décide de faire sept épisodes sans moyens. *Martika* en tant que société finançait *Class A* en projet interne, pour voir si ça fonctionnait. (...) Au bout de sept épisodes, je présente à la RTI. Je ne suis pas producteur de série, donc ils ne me répondent pas. Un des problèmes est le temps que peut mettre un diffuseur pour répondre à un pilote.<sup>144</sup> À l’époque, on n’avait pas confiance au privé. C’était différent de *FPF* et de *Ma famille*. (...) J’envoie à un ami à Télé Sud, Constant Nemale, qui passait de diffusion internet à télé, il a adhéré tout de suite et donné son accord de diffusion pour des épisodes de 13 minutes alors que j’avais tourné des 26 minutes. Ça faisait 14 épisodes de 13 minutes. (...) J’ai fait mon buzz. Par contre pour la RTI — qui m’a contacté entre temps — je dois construire une saison. On trouve les moyens internes, j’ai la bande-annonce, j’obtiens de diffuser le pilote. C’est une nouvelle façon de produire une série en Côte d’Ivoire. (...) Au bout du 6<sup>e</sup> ou du 7<sup>e</sup> épisode, ça démarre comme ça, je négocie avec MTN<sup>145</sup>. Jean Hubert Nankam

---

<sup>140</sup> Génération qu’il dit « A...pour Africaine, Abidjanaise, Adolescente, Académique, Action, Actuelle, Accro, Ambitieuse, Ambigüe, Amoureuse, Aigris, Arriviste, Affectueuse, Affairiste, Descriptif de Class A, <http://www.martikaproduction.com/classa/serie.php>

<sup>141</sup> Teenager: <https://www.youtube.com/watch?v=vKi66a62WY>

<sup>142</sup> qui joue dans *Ma famille*

<sup>143</sup> Approximativement 4\$ par jour, voir le chapitre 5

<sup>144</sup> Ce problème se présente aussi lors de dépôts de demandes de financement à des organismes internationaux qui exigent un accord de pré diffusion, ce qui peut être difficile à obtenir avec la RTI.

<sup>145</sup> Compagnie de téléphonie mobile sud-africaine. Une des compagnies principales en Côte d’Ivoire avec Orange (France) et Moov’ (Etislat, Emirat Arabes Unis)

Arantess de Bonalii est le réalisateur le plus prolifique de la génération 2000. Véritable entrepreneur, il a su profiter d'une formation offerte en cinéma dans les années 1990 par le gouvernement ivoirien. Il ouvre par la suite sa boîte de productions où il produit, réalise ou écrit la majorité des téléfilms des années 2000, parfois en sous-traitance. Pour Arantess, la mise sur pied de l'industrie est essentielle si chacun veut arriver à produire plus. Ainsi, il crée en 2013 un gala ivoirien du cinéma, le GPACT. Plusieurs jeunes réalisateurs témoignent de l'aide qu'il leur apporte, que ce soit financièrement ou en termes de formation.

En éliminant les commandes et en tenant compte des productions signées par ma structure ces cinq dernières années, en longs-métrages, je suis à 16 films et pour les feuilletons, je suis à 12. (...) Je travaille souvent à deux équipes lors des tournages. Je suis un bourreau de travail. Une équipe finit à midi, puis une autre commence jusqu'à minuit. (...) Après avec Gohou, j'ai fait *Cauphy Gombo*<sup>146</sup>. C'était des gags tirés de *Gbich*. Gohou lui ressemblait. Gohou était déjà connu avec les *Guignols* fait par Daniel Cuxac. (...) J'ai fait des films comme *Nafi* que je n'ai pas signés. Quand on met le nom de ma société, *Box office studio*, ou qu'on met supervision de la mise en scène : Arantess, tout le monde sait ce que ça veut dire. Je le faisais pour qu'elles (les réalisatrices) trouvent les moyens pour tourner<sup>147</sup>. Arantess de Bonalii

La démarche artistique d'Arantess est résolument ancrée dans une vision commerciale. Selon lui, le succès de l'industrie ivoirienne passe par une plus grande production de films et par le retrait du financement de l'État. En effet, ce soutien n'encourage pas les réalisateurs à commercialiser leurs films, mais à vouloir un produit financé par subventions. Sa dernière production, *Au cœur du pouvoir*, est tournée entre la Côte d'Ivoire et le Bénin et est diffusée sur quatre chaînes nationales.

Les quatre télévisions me permettent de récupérer mon investissement, je ne fais pas de bénéfice. J'ai tourné sur deux capitales, par conséquent (...) J'amène une équipe de chaque pays. C'est à ma charge. Tous mes films sont des succès au Bénin : *Nafi*, *Squatters*. (...) Mon coproducteur est béninois. Il venait prendre mes films ici. Dans [*Au cœur du pouvoir*], on est dans une ville africaine qu'on ne nomme pas. Il y a des images des deux villes. Arantess de Bonalii

À la suite du succès de *Ma famille* et de l'effort de ses deux producteurs, on assiste à un boom des séries ivoiriennes pendant les années 2000.

---

<sup>146</sup> Cauphy Gombo: <https://www.youtube.com/watch?v=cNYZF6qcV-g>

<sup>147</sup> Arantess fait références aux réalisatrices-actrices qui ont signé plusieurs téléfilms dans les années 2000 et à qui la rumeur attribue d'être plus facilement financées parce qu'elles auraient des liens avec des hommes puissants.

Jusqu'en 2004, y'avait pas encore le boom audiovisuel ici. *Ma famille* existait déjà, mais le boom se fait au niveau de la production (...) dans les produits de pub, et puis dans les clips, et puis dans les séries. Patrice,

Y a-t-il un renouveau en 2002 ?

Oui, à la faveur de la vidéo, des caméras numériques. Sinon, avant il fallait, 500 millions de FCFA (1 million \$) pour faire un film. Avant, avec 100-150 millions (200 000- 300 000 \$), tu faisais une série. Maintenant, avec 15-20 millions (30 000-40 000 \$), tu fais 13 épisodes d'un feuilleton et tu peux les proposer à une chaîne de télé qui fait 6 mois. Et les 20 millions (40 000 \$) qu'on te donne te permettent de continuer. Dramé

L'explosion des téléfilms ivoiriens entre 2006 et 2010 bénéficie ainsi d'une conjoncture particulière : le numérique, le succès de *Ma famille*, l'appui de mécènes politiques (chapitre 6) et le succès de la culture populaire ivoirienne hors de ses frontières. Certains téléfilms s'inscrivent dans le genre de *Ma Famille* (*Un Mari pour deux sœurs*, *Le prix de l'amour*, *Le Choix de Marianne*, *Les mariés du net*, *Mariage à 3*, *Le virus*, etc.) et sont produits par d'anciens acteurs de *Ma Famille* ou par de nouveaux producteurs comme Pierre Laba. Arantess a réalisé plusieurs de ces téléfilms qui comptent sur le même bassin d'acteurs emblématiques de la génération 2000.

D'autres explorent de nouveaux genres ; les séries médicales avec *Dr Boris*<sup>148,149</sup>, les séries jeunesse avec *Campus*<sup>150,151</sup> et *Class A* et les drames proches des *telenovelas* ; *L'histoire d'une vie*<sup>152</sup>, *Sah*

---

<sup>148</sup> Dr. Boris <https://www.youtube.com/watch?v=ZsDYMgg03io>

<sup>149</sup> Dr Boris devait être la série événement des années 2000: totalement financée par une banque, sortie régionale simultanée dans 7 pays. Ce ne fut pas le cas.

<sup>150</sup> Campus: <https://www.youtube.com/watch?v=JI37rIBObLI>

<sup>151</sup> La série est écrite et réalisée par Zadito, premier scénariste et réalisateur de *Class A*. Elle est produite par John Chahin Sombo, un militaire qui a investi dans la culture populaire, notamment à travers sa maison de production, *Productions JCS*, et sa chaîne de restaurant, le *Poulet Show*. JCS a produit *Stars tonnerres* et *Campus*. Il a mauvaise réputation dans le milieu, car les castings de ses séries sont payants, entre 10 000 et 30 000 frs (entre 20 et 60\$) par casting. « 200 personnes à 20 000 (40\$) francs lui donne 4 millions (8 000\$), il vient de financer sa série » (Djibril). De plus, JCS productions est la première maison de production citée lorsqu'on parle des relations problématiques entre les jeunes filles et les réalisateurs (chapitre 5).

<sup>152</sup> *L'histoire d'une vie*: <https://www.youtube.com/watch?v=RtnN9RQuZ8Ym>, coproduit par Yolande Bogui, maison de production Emmaus, et réalisée par Arantess. C'est la première fois que la maison de distribution Côte Ouest se lance dans une co-production.

*Sandra*<sup>153</sup> et *Nafi*<sup>154</sup>. Malgré cette apparente diversité des genres, l'opinion répandue à Abidjan n'est qu'aucune de ces séries ne sort de la trame « relation homme/femme, les histoires de famille, de tromperie ».

*Dr Boris*, vous allez penser que c'est un film médical... ils ont montré un docteur qui cherche femme<sup>155</sup>. Y'a pas de situations dans un hôpital où les gens se battent, à la *Dr House*. David

La consécration suprême pour une série reste la diffusion sur TV5. Outre *Ma famille*, les séries *L'histoire d'une vie*, *Sah Sandra*, *Nafi*, *Dr Boris*, *Class A* et *Teenager* sont diffusées sur TV5. Autour des années 2010, les producteurs des années 2000 qui ont davantage d'expérience et de moyens se tournent vers la sous-région afin d'acquérir de nouveaux marchés. Ils cherchent à produire des séries panrégionales, c'est-à-dire filmées et jouées par des acteurs de différents pays. Par exemple, comme nous l'avons vu, Arantess propose un casting et un tournage entre le Bénin et la Côte d'Ivoire pour *La saga des héritiers*. Delta, quant à elle, travaille à la suite de *Ma famille* intitulée *Ma grande famille* et devant être tournée entre plusieurs pays.

## La génération 2010: entre Babiwood et l'Afro-Europe

Je ne sais pas, j'ai espoir... Surtout avec la nouvelle génération qui a beaucoup de motivations, beaucoup de choses intéressantes à faire. J'ai espoir, je vais continuer. Aimé

Je le fais par passion. Je vais te facturer à l'heure et tu ne pourras pas payer, c'est beaucoup de travail. Je le fais parce que je veux une vraie industrie cinématographique. Issa

Puis, la passion! Le cinéma est magique. Je veux faire du docu et des fictions, je suis passionné des deux. Georges

La génération 2010 est enfant du boom audiovisuel des années 2000 et des années de crise. Elle possède également par le truchement d'internet un accès qui façonne sa vision et lui offre davantage d'opportunités. En l'absence d'écoles de formation, la majorité des artisans se forment par tutoriels ou

---

<sup>153</sup> Sah Sandra : <https://www.youtube.com/watch?v=fc4kOLBrIvA>, produite par une mécène qui souhaite rester dans l'ombre et réalisée par la boîte de production *Malessy*.

<sup>154</sup> Nafi: <https://www.youtube.com/watch?v=FFUsn9wZbDo>. Série la plus populaire après *Ma famille*, elle est adaptée d'un roman de Biton Koulibaly. Produite par l'actrice Djuedjuessi<sup>154</sup> et réalisée par Djuedjuessi et Arantess, elle présente une famille musulmane et polygame où la jeune Nafi tente de réussir par les études.

<sup>155</sup> Qui drague.

par cours en ligne<sup>156</sup>. Certains peuvent compter sur des résidences à l'étranger. N'ayant pas encore produit d'œuvres majeures, ses artisans soulignent la passion qui est leur motivation première. Ils dénoncent le peu de formations de qualité offerte et souhaitent dépasser ce qu'ils nomment « l'amateurisme » de leur prédécesseur. Pour eux, l'expression « cinéma calebasse » qui réfère dans un premier temps aux « films du village » décrit maintenant les films et séries des années 2000, aux histoires et techniques de tournage limitées

On a insisté pour [mettre le terme] jeunes, même si y'a des moins jeunes pour que, voilà, on ne nous mélange pas. On n'a pas leur statut. On n'a pas les mêmes problèmes. Ils sont rassasiés, ils ont gâté leur nom. Ça nous crée tous des problèmes. Cyrille

Les Delta ? Entre eux et nous, y'a encore une cassure. C'est la génération intermédiaire, *Ma famille, Nafi*. Ce sont des films produits par des dames qui ont été actrices chez Groguhet. Jusqu'à *Ma famille*, la Côte d'Ivoire ne produisait pas autant. On consommait burkinabè, limite malien. Le Burkina Faso avait la tradition. *Ma famille* a lancé l'audiovisuel ici. C'est vrai que ce n'est pas parfait, mais ç'a eu le mérite de lancer. Maintenant, y'a toute une jeunesse qui s'est engouffrée dedans. (...) Cette génération veut maintenant faire évoluer les choses. On essaie déjà à l'écriture de changer. Même quand on regarde les films actuels, ça casse des films d'avant dans les trames. On veut aller de l'avant. On est pu dans ces histoires de rivale de telle dame, l'enfant de telle dame, monsieur trompe sa femme. C'est basique en fait. C'est des choses qu'on avait l'habitude de voir quand on était petit. Maintenant, on essaie d'oser, de faire des trucs policiers, malgré le peu de moyens qu'on a. Ça joue sur la qualité de nos films parce qu'on n'a pas les moyens techniques. On écrit de grosses choses et on n'a pas les moyens techniques. Nicolas

La maîtrise technique et le désir de ne pas être cantonnés définissent pour plusieurs le cinéma qu'ils souhaitent réaliser. Il y a une volonté généralisée de s'éloigner des films de « maris et de femmes » ; on veut toucher à plusieurs genres : film d'action, comédie romantique. On assiste également au retour du long-métrage qui permettrait de démontrer davantage ses habiletés techniques.

Long-métrage, ça, c'est du cinéma. La télé d'aujourd'hui ne peut pas accompagner le cinéma. À la télé, les gens sont trop théâtraux. Si on dit cinéma, il faut des vrais acteurs. (...) La télé est trop théâtre. J'ai vu des cadreur télé, ils viennent filmer mon film comme reportage, mon long-métrage. Narcisse

Le contexte amène également de nouveaux formats. Certains, inspirés par *Caméra café*, optent pour la capsule courte, plus facilement rachetée par les chaînes et permettant une diffusion sur internet. Pour

---

<sup>156</sup> L'internet - ses possibilités, ses désavantages et ses arnaques - revient aussi comme un thème important: *Déconnexions* de Honoré Essoh, *Brouteurs.com* de Alain Guikou et *La carte mémoire* de Emmanuel Goueu

d'autres, en particulier ceux comptant sur des acteurs étudiants ou élèves, le long-métrage est plus aisé à produire, car il se tourne sur une période plus courte. La maîtrise technique passe, quant à elle, par une spécialisation des rôles : scénariste, producteur et réalisateur. Finalement, la relation avec la diaspora amorcée depuis les années 90 gagne en importance ; de jeunes réalisateurs se réclament maintenant d'un « cinéma afro-européen ».

## **Les Afro-européens**

Contrairement aux années 60 où il y a une « suspicion de traître envers [c]es cinéastes africains établis en Europe, vus comme déconnectés » (Barlet 2005, 45-46), les cinéastes afro-européens font face à un public urbanisé qui se sent davantage outillé à comprendre des références étrangères et à des techniciens qui ne se perçoivent pas menacés par le retour de ceux formés en Europe.

Par exemple, un scénariste de la génération 2010 faisant allusion à une réalisatrice revenue de France me dit : « Si tu viens ici depuis la France, il faut faire avec, il faut t'adapter », contrastant avec la réaction d'un réalisateur de la génération antérieure : « Le problème, c'est qu'elle ne connaît pas la mentalité de son peuple. C'est ce qu'elle a vu ailleurs qu'elle vient imposer aux gens ». Ainsi, si le retour des cinéastes en Côte d'Ivoire ne suscite plus la méfiance, il reste toutefois difficile pour ceux qui reviennent.

Les gens te jugent trop. Ils n'aiment pas quand tu es direct, quand tu dis ce que tu penses. Franchement, je ne sais pas comment agir avec les gens ici. En Europe, ils n'aiment pas tout le monde mon côté africain, je parle trop fort, je gesticule, je suis exubérante. Les Européens fuient ça. Je suis au milieu. Raïssa

Cette génération entretient face à l'Occident une relation moins problématique identitairement, mais plus conflictuelle politiquement. En effet, une grande partie des artistes rencontrés se reconnaissent dans le discours de Laurent Gbagbo et dénoncent l'influence qu'a toujours la France en Afrique. On différencie toutefois la France de l'Occident et la modernité n'est plus vue comme opposée à l'identité africaine. On reconnaît la force d'ici et on se sent à l'aise là-bas : on navigue l'entre-deux.

Je voulais te parler du fait que je fais du cinéma afro-européen. C'est le créneau que j'ai trouvé pour parler de mon cinéma. Je ne fais pas du cinéma africain et pas du cinéma européen. J'essaie de mélanger les deux. Je n'ai pas bien défini la différence. Normalement, on dit la nationalité d'un film selon ses producteurs. Mais ça va au-delà de ça. C'est le vécu du réalisateur, c'est sa sensibilité, ce sont les détails dans le film, la façon de parler des acteurs. C'est tout ça qui fait africain, européen ou américain. (...) Heureusement que les pionniers ont fait les films pour qu'on puisse définir nos films par rapport à eux. C'est devenu la norme du cinéma africain. Je filme un peu à l'européenne où on parle vite, y'a pas de temps mort. Je n'aime pas quand dans un dialogue, on parle et l'autre attend deux minutes avant



de parler. C'est converser ça. Je fais vraiment du cinéma afro-européen. (...) Y'a 20 millions de francophones dehors qui ne se reconnaissent dans aucun cinéma africain et encore moins dans l'Européen où ils ne sont pas représentés. Y'a quoi pour eux ? Raïssa

Deux longs-métrages de réalisateurs ivoiriens obtiennent une reconnaissance internationale : *Le Mec idéal* d'Owell Brown, né en France, et *Run* de Philippe Lacôte, franco-ivoirien, ce qui n'était pas arrivé depuis les années 1990 (Chapitre 4). Si ces longs-métrages ne sont pas des séries télévisées, ils participent de la définition de l'industrie audiovisuelle des années 2010.

*Le Mec idéal* est une comédie romantique sortie en 2011. Après avoir réalisé le long-métrage *No Way* en 2005, Brown sent sa carrière bloquée en France et revient en Côte d'Ivoire, son pays d'origine. Il y tourne alors *Le Mec idéal* qui remporte l'étalon de bronze au FESPACO, renouant avec la tradition du cinéma ivoirien populaire hors du circuit des festivals internationaux et du cinéma de répertoire.

J'ai voulu voir ce qu'on pouvait faire en Côte d'Ivoire. Je suis d'origine ivoirienne et je suis toujours venu en vacances, pas comme certains de mes amis qui sont nés là-bas et qui sont tellement coupés, très Français. Peut-être parce que je suis réalisateur, j'ai l'esprit plus ouvert. Je me sens bien dans tous les pays. Je continue la navette, mais je viens ici. J'ai vécu un peu... Les histoires, c'est ce qu'on vit, ce qu'on raconte. Je voulais faire un film, mais pas un drame. On était en crise. J'ai eu l'idée du *Mec idéal*. J'ai écrit. On a tourné en 2009 et terminé en 2011. Ç'a été sélectionné au FESPACO. Owel Brown



Le Mec idéal

*Le Mec idéal* met en lumière certaines ambiguïtés dans la réception de l'audiovisuel afro-européen comme nous le verrons au chapitre 8, notamment entre la culture de masse et l'africanisme. Critiqué pour sa légèreté, le film traite également des rapports homme-femme.

C'était le rapport homme-femme. C'est un truc très important à comprendre en Afrique, à gérer. Dans un système où c'est difficile pour les jeunes femmes, ce n'est pas évident. Il y a beaucoup de difficultés. J'ai voulu travailler dans les rapports humains. Comment une fille tombait en amour, quels étaient ses critères. Il y a ses parents derrière. C'est un conte de fées africain, alors que la réalité est tout autre. Elle aurait choisi le gars qui a de l'argent.

Question : Tu voulais dire que c'est possible ou que c'est mieux ?

Que c'est possible, qu'on peut le faire, que l'amour est plus fort. Ce n'est pas évident, à cause du poids de la famille. Les filles ici sont très accrochées à la famille. C'est aussi un nouveau cinéma qui respire la fraîcheur, la réalité, le contemporain, l'urbain. Faut pas négliger cette réalité de l'Afrique. Owell Brown

Le film reste pour plusieurs la référence du nouveau cinéma ivoirien, autant dans la technique que dans la reconnaissance internationale. Il est le seul film à être distribué et que l'on trouve facilement en magasin au prix de 3000 FCFA (6 \$).

Philippe Lacôte, franco-ivoirien, s'inscrit également dans la mouvance afro-européenne. Formé en France, il rentre en Côte d'Ivoire en 2002, quelques jours avant la crise. Il filme la crise pendant des années à Yopougon où il réside et réalise en 2008 le documentaire *Chroniques de guerre en Côte d'Ivoire*<sup>157</sup>. Il fonde deux maisons de productions, Wassakara Productions basée en Côte d'Ivoire et Banshee Films, en France. Ces maisons<sup>158</sup> produisent entre autres *Le djassa a pris feu*<sup>159</sup>, film d'essai ivoirien présenté au Festival de Toronto (Banshee films).

---

<sup>157</sup> Chroniques de guerre en Côte d'Ivoire, 2008, réalisé par P. Lacôte, produit par le G.R.E.C.: [http://www.grec-info.com/fiche\\_film\\_visionneuse.php?id\\_film=126](http://www.grec-info.com/fiche_film_visionneuse.php?id_film=126)

<sup>158</sup> La maison Wassakara Productions participe aussi au long métrage éthiopien *Lamb* projeté à Cannes dans la catégorie Un certain regard, 2015 et au documentaire *Boul Fallé, la voie de la lutte* de Rama Thiaw, réalisatrice « afro-européenne » sénégalaise.

<sup>159</sup> Extrait : Le djassa a pris feu: <https://www.youtube.com/watch?v=zOfeoTy6--w>



### Films produit ou réalisé par Philippe Lacôte

Le projet *Run*<sup>160</sup> est sélectionné pour l'atelier Ciné Fondation du Festival de Cannes en 2012. En 2014, le film est sélectionné à Cannes dans la section *Un certain regard*. *Run* traite de la crise ivoirienne en s'attardant à la genèse de la violence. Contrairement au *Mec idéal*, *Run* ne s'inscrit pas dans le registre populaire et traite de politique depuis une approche presque mystique<sup>161</sup>. Cette position esthétique est peu présente dans les productions ivoiriennes et semble avoir eu une réception mitigée à Abidjan, sans compter que certains considèrent le film comme une commande du gouvernement Ouattara.

Alors que ces deux réalisateurs ont un lien avec la France, une autre productrice, Marie Amon, rentre en Côte d'Ivoire après une expérience aux États-Unis. Elle produit à Abidjan la série télévisée, *Chroniques africaines*, diffusée sur A+ et lauréate au FESPACO. Par la suite, elle produit et réalise les séries *Chez Colette*, *Boutique Hôtel*, *20-30-40*, diffusées sur différentes chaînes : RTI, Nollywood TV, RedTV. Ses séries s'inscrivent davantage dans la tendance *Babiwood*, tout en y amenant son expérience de production acquise à l'étranger. Cela permet également de poser la question de la différence entre l'Europe et l'Amérique dans l'« Afro-Européen ».

<sup>160</sup> Bande annonce Run, P. Lacôte (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=3b-gpW9humM>

<sup>161</sup> Guguen, Guillaume. 2014. « Cannes : “Je n’ai pas fait le film ‘Run’ pour réconcilier les Ivoiriens” ». *France 24*. 18 mai. <http://www.france24.com/fr/20140518-festival-cannes-run-cote-ivoire-lacote-bankole-gbagbo-ble-goude>

## Babiwood

Le parcours d'Amon permet de souligner le continuum qui existe entre les Afro-Européens et *Babiwood*. *Babiwood* est le nom donné par certains à l'industrie audiovisuelle ivoirienne, de *Babi*, surnom d'Abidjan, et du traditionnel *wood*. Dans ce texte, *Babiwood* réfère aux producteurs et réalisateurs des années 2010 formés en Côte d'Ivoire. Tout comme les générations précédentes, la plupart de ces artisans sont formés sur le tas en travaillant sur d'autres tournages. Ainsi, s'ils aspirent à se différencier du genre ivoirien, celui-ci reste au cœur de leur formation. Ils sont en général sévères face à la génération précédente et à l'État et insistent sur leur fait qu'ils n'attendent rien de personne.

Guy Kalou, acteur et producteur, est l'un des principaux promoteurs du concept de *Babiwood*. Il organise une caravane<sup>162</sup> pour son film *Et si Dieu n'existait pas... !?*<sup>163</sup> réalisé par Alain Guikou. Histoire d'amour, morale catholique et musique chrétienne, le film s'inscrit dans la société abidjanaise du moment, tout en mettant en scène un phénomène inspiré des films américains, le tueur à gages. Projeté hors compétition au FESPACO 2013, le long-métrage diffère des deux autres longs-métrages afro-européens, autant en termes de scénario que de maîtrise technique. On reste proche du téléfilm.



**Et si Dieu n'existait pas... !?**

---

<sup>162</sup> Kalou organise des séances de diffusion dans des écoles, des collèges et des terrains vagues. Alors qu'une séance au cinéma vaut 3000 FCFA (6\$), il propose une projection dans les quartiers à 500 Fr (1\$), évitant du même coup les frais occasionnés par le transport pour se rendre au cinéma.

<sup>163</sup> Bande Annonce Et si Dieu n'existait pas, A. Guikou: <https://www.youtube.com/watch?v=D9RHMel6XXc>

Alain Guikou, réalisateur de cette génération, est un peu plus âgé que certains autres représentants. Dès sa première réalisation, *Signature*, il exprime un désir d'un « cinéma » plus commercial : Autodidacte passionné de cinéma, il réalise en 2012 *Brouteurs.com*<sup>164</sup> diffusé sur TV5.<sup>165</sup>

Venant d'une famille modeste, je n'ai pas eu la chance de poursuivre des études pour faire une formation. Je me suis formé seul, autodidacte. J'ai commencé à lire. (...) Tu vois les magazines de cinéma, *Première*, *Studios*. Ça, je les ai depuis 10 ans peut-être, ce sont les numéros qui m'ont marqué. J'achetais ça dans les librairies par terre<sup>166</sup>. Je lisais, je me documentais. (...) Puis l'internet est arrivé et ç'a accéléré les choses. (...) [Un de mes grands frères] m'a donné une chance de me frotter à l'audiovisuel, à la pub. Je me suis découvert un talent pour les synopsis de pub. L'agence a fermé. On m'appelait en freelance. J'ai réalisé même des spots. Puis, j'ai été embauché par *Pubcom*. C'est de là que me vient l'idée de *Signature* en 2003-2004. Alain Guikou, février 2013

Le genre ivoirien se diversifie encore, principalement vers le film d'action qui devient le plus prisé<sup>167</sup>, à un moment où la violence a un nouveau visage dans le quotidien ivoirien. La relation à la violence reste toutefois ambiguë, seulement certains réalisateurs abordent la crise directement<sup>168</sup>. Après l'esthétique de dénonciation des années 1990 et le divertissement comique des années 2000, on voit la naissance d'un désir de décrire cette violence, soit par la fiction, soit en traitant de la crise, pour éviter qu'« un Blanc ne raconte encore l'histoire de la Côte d'Ivoire » (Fabrice). Finalement, on déplace les intrigues familiales vers les nouvelles formes de cohabitation (colocations, maisons partagées, immeubles à logement), bouleversées entre autres par la crise et s'inscrivant dans la redéfinition de l'intimité en cours<sup>169</sup> (chapitre 7).

## Récurrences et bouffonnerie

La télé maintenant, ça pas de tête, pas de queue. Quand je regarde un sketch, je dois voir la fin dedans. Quand je vois un sketch et je ne vois pas la fin, ce n'est pas la peine, je ferme. Léonard Groguhet, mai 2012

---

<sup>164</sup> *Brouteurs.com*, 2ième saison.

[https://www.youtube.com/watch?v=M7py6bsM4YA&list=PLUefslIqJ\\_3cMiWbVZLxG1WGG2bKTsIbq](https://www.youtube.com/watch?v=M7py6bsM4YA&list=PLUefslIqJ_3cMiWbVZLxG1WGG2bKTsIbq)

<sup>165</sup> Les brouteurs désignent ces jeunes qui utilisent internet pour des arnaques sentimentales ou financières.

<sup>166</sup> Vendeur de livres d'occasion sur le sol

<sup>167</sup> *National Security* (Andy Melo), *Ultimatum* (Djakaridja Diarrassouba), *Manigancse* (Barbour Nekpadro Marina), *Brouteurs.com* (Alain Guikou), *Et si Dieu n'existait pas* (Alain Guikou), *Carte mémoire*, *Amissa* (Hyacinthe Hounsou)

<sup>168</sup> *L'autre Côte d'Ivoire* (Honoré Essoh), *Une minute de silence* (Armand Breh), *Cinq boîtes de lait* (Siam Marley).

<sup>169</sup> *2 couples*, *1 foyer* (Jean-Noël Bah), *La villa d'à côté* (Bernard Mafili), *HLM* (Tristan Le Paih)

Au gré des changements entre générations, on observe également des récurrences qui définissent le genre ivoirien. Ces récurrences fondent le plaisir (Eco 1994, 12) tout en s'inscrivant dans une « dialectique entre répétition et innovation » qui compose l'« esthétique des formes sérielles. » (Eco 1994, 20)<sup>170</sup> Groguhet dans sa critique des sketches actuels pointe justement au manque de « récurrences ».

Les sketches du temps de Groguhet présentent en effet des formules répétitives de l'humour ivoirien, proche des « standards » de la tradition jazz. Ces formules concernent autant le fond (les thèmes<sup>171</sup>) que la forme (sketchs, bouffonnerie, etc.). Elles sont constituées d'histoires drôles ou de blagues qui s'adaptent à différents formats. Par exemple, un homme d'une soixantaine d'années me raconte le sketch du défunt qui se lève avec Gazekagnon dans *Comment ça va*. En révisant mes notes, je m'aperçois que j'ai noté le sketch à moitié. Je demande à un ami d'une trentaine d'années s'il peut me le raconter à nouveau. Trop jeune, il ne se rappelle pas *CCV*. Ayant l'intuition d'un répertoire de blagues partagées par l'imaginaire ivoirien, je modifie alors ma question : « Y a-t-il une histoire ou une blague de cercueil que les gens aiment raconter ? » Il me répond : « Et bien, il y a l'histoire d'un homme qui n'avait pas trop d'amis et à son enterrement, tout le monde vient le pleurer et se lamenter. Tout d'un coup, le cadavre se lève et tout le monde s'enfuit. Et là, on rit. En fait, quand j'y pense, c'est même un peu le sens du nom de Gazekagnon<sup>172</sup> qui veut dire en bété "le cadavre a beaucoup de parents" ».

Cet exemple illustre le répertoire partagé de blagues et d'anecdotes. La plupart du temps, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une « histoire vraie » ou d'une blague. De la même manière, on ne

---

<sup>170</sup> Les spectateurs « tirent plaisir de l'absence d'histoire (si une histoire est bien une succession d'évènements censés nous amener d'un point de départ à un point d'arrivée auquel nous n'aurions jamais songé); la distraction consiste en cette réfutation de l'existence d'une succession d'évènements, dans le retrait de la tension du passé-présent-futur au profit de la concentration sur un instant, qu'on aime précisément parce qu'il est récurrent ». Eco 1994, 13

<sup>171</sup> Par exemple, les blagues sur la maîtrise de la langue française avec une optique de classe type le bilinguisme d'Abass, gérant de cabine. Ainsi, Wintin Wintin et Vieux foulard dans *Secrétaire général* mettent en scène un secrétaire général questionné par des journalistes à son retour de mission. À un journaliste qui lui demande si l'accueil a été « chaleureux », le secrétaire répond : « oui, il fait chaud à la descente de l'avion en effet ». Le journaliste reprend la question et le secrétaire se fâche : " « ça fait 6 mois j'ai pas vu soleil. Là-bas, c'est accueil froidure, c'est pas accueil chaleureux ». Un autre journaliste poursuit sur « l'état de santé des relations entre l'organisme du secrétaire et les congrégations à caractère politologique ». Le secrétaire : « ouais, l'état de santé des Blancs, c'est que c'est *Dje Kouadio* (paludisme) qui est en bas. Ça tout le monde y sont au courant. C'est leur petite maladie, façon crise carniaque (sic) ». On peut aussi ajouter les contrastes entre ville et village souvent mis en scène. <https://www.youtube.com/watch?v=VzKjdD7TOBY>

<sup>172</sup> Comédien phare de *Comment ça va*

peut savoir si Groguhet emprunte à ce répertoire ou s'il y contribue. Par exemple, Pierre-Marie Sindo réalisateur du dessin animé *C'kema*, capsule humoristique de deux minutes, explique mettre en dessin dans sa série des histoires déjà connues, légendes urbaines ou blagues :

*C'kema*... Ce n'est pas écrit, ça n'a rien d'hyper original. Ce sont les histoires connues, les blagues qu'on entend. Un peu de tout, les choses qu'on raconte au quartier, des choses qu'on a vécues qu'on habille ou tout simplement des blagues.  
Pierre-Marie Sindo

Cet humour est aussi incarné par le jeu de certains comédiens, dont l'évocation du seul nom suffit à faire sourire (Gazekagnon, Gohou). Ces récurrences sont toutefois remises en question par la nouvelle génération qui préfère la comédie romantique (*Le Mec idéal*, *L'amour en bonus*, *Football love*) à l'humour bouffon, bien que l'on trouve souvent dans les nouvelles productions un personnage qui campe le rôle de bouffon. Cette distance face à la bouffonnerie se matérialise surtout dans la critique du jeu de certains comédiens, tels Gohou ou Koutouan.

Le théâtre, c'est la base. Ça brise certaines choses. Quand les jeunes veulent commencer, je leur dis : fais du théâtre. Mais souvent, c'est juste du théâtre de bouffon. Ça se voit dans nos séries télé où les gens sont dirigés par des gens qui sont théâtraux. Même pour dire bonjour, on lui dit qu'on ne le sent pas, pour simple bonjour, il faut alerter le voisinage. Je leur dis que c'est faux, que dans la cour commune, tout le monde ne parle pas comme ça. Les profs, les gars à la banque, ils sont aussi dans les cours communes, les gens ne crient pas tout le temps. Peut-être les femmes... mais c'est trop ! Trop théâtral. Ça va passer parce que la jeune génération ne voit pas les choses comme ça. Djibril

La jeune génération critique également une autre récurrence du genre ivoirien : les jeux autour de l'identité des acteurs. En effet, les comédiens des générations précédentes utilisent souvent un pseudonyme qui devient le nom de leur personnage. Par exemple, dans *CCV*, les comédiens *Gazekagnon*, *Magneto*, *Bagnon*, *Djuedjuessi*, *Delta*, *Dent de Man* jouent sous ce nom dans les différents sketches. La pratique du pseudonyme perd en popularité dans les années 1990 alors que certains acteurs gardent leur identité civile, par exemple Adrienne Koutouan dans *FPF* ou Wahebi Amélie dans les *Guignols*, ou uniquement leur prénom, tel Fortuné dans *FPF*. Puis, *Sida dans la cité* vient avec les identités fictionnelles. Ainsi, le comédien Lance Touré joue le rôle de Serapo dans la série.

*Ma famille* modifie encore la pratique ; le personnage fictionnel de la série porte le nom de l'acteur à l'état civil. L'acteur Bohiri est Bohiri dans *Ma famille*. Il sera également Bohiri dans une autre série, mais avec un nouveau rôle. De la même manière, Gohou est marié à Nastou dans une série et dans une

autre, Nastou est la fille de Gohou. Si la pratique est dite initiée par Delta<sup>173</sup>, elle s'inscrit dans la tradition du genre ivoirien, remplaçant le pseudonyme par l'identité civile et contribuant au *branding* des comédiens

C'est *Ma famille* qui a inventé de garder les mêmes noms. C'est Delta qui a eu cette idée, elle a dit : « Si on porte nos mêmes noms, on nous identifie ». Parce qu'on n'existait plus à un moment, on faisait pu de film. C'était pour que les gens soient visibles. Elle a eu raison. Les acteurs ont commencé à avoir la cote, on les invitait partout. Simon

Les jeunes artisans rejettent cette pratique par désir de créer une distance entre eux et leurs personnages et par aspiration à un modèle plus global, à sortir du « typique Ivoirien ».

Ce que je pense d'avoir gardé les noms ? C'est n'importe quoi. J'ai toujours critiqué ça. Tu ne peux pas jouer tous les personnages avec ton nom. C'est typique Ivoirien. Jimmy Danger, Zoumana, partout on les appelle comme ça. Dans *N.*, je jouais H. On m'appelle [dans la rue] comme ça. Je dis : « [H.], c'est mon personnage ». On répond : « Ah, ce n'est pas ton nom ? ». Je ne sais pas où ils ont enlevé ça. On ne veut pas ça... Ça va changer. Ça va s'imposer d'ailleurs. Y'a des gens qui viennent de l'extérieur avec qui tu joues qui te disent : non, pas ça. Djibril

Pour plusieurs, cette confusion entre l'acteur et son personnage nuit à la cohérence de l'histoire et à la qualité du jeu. L'acteur Gohou est souvent cité à ce sujet :

Est-ce qu'il peut jouer autre chose que son rôle ? (...) Tu peux le diriger, mais faut reconnaître qu'il y a le personnage... il faut insister. Il est entré dans un cadre de jeu, il est difficile de l'enlever, tu peux le diriger... Mais ça lui colle, ça ressort toujours. Georges

Un autre exemple est Akissi Delta dans *Et si Dieu n'existait pas... !?* Alors qu'elle campe le rôle d'une mère de famille mariée à un directeur d'hôpital d'une ville régionale, Delta garde ses modèles de pagnes extravagants et ses bijoux qui cadrent mal avec son personnage. Malgré leurs efforts pour modifier la relation acteur-personnage, les jeunes acteurs se retrouvent coincés dans ces rôles typés et dans l'identité traditionnelle associée entre le personnage et leur acteur. Cela s'ajoute à une mécanique qui dépasse le genre ivoirien :

On m'offre toujours les mêmes types de rôles. Le jeune premier qui fait du charme à une meuf. Ça me saoule. (...) Même les téléspectateurs, ils vont se fatiguer. Tu vas revenir avec les mêmes tics, la même façon de regarder, de toucher. Djibril

---

<sup>173</sup> Comme nous le verrons au chapitre suivant, cette pratique s'utilise aussi dans le *sitcom* américain (Roseanne, Seinfeld, Ellen, etc).



## Conclusion

En résumé, le genre ivoirien puise à un répertoire partagé d'histoires, de blagues, d'anecdotes, de rumeurs et de personnages qu'il décline sous différentes formes, variations sur un même thème appréciées par les téléspectateurs. La culture populaire internet utilise d'ailleurs le terme *trope* en référence à ces lieux communs auxquels recourent les scénaristes<sup>174</sup>. En résonnant directement auprès des spectateurs, ils deviennent un raccourci qui en dit rapidement plus. Les jeunes contestent de plus en plus ces récurrences dans une dialectique récurrence-innovation (Eco 1994) intrinsèque au genre des séries.

D'une émission phare produite par l'État au succès commercial de *Ma famille*, les concepts de genre, de générations et de récurrences permettent de brosser le portrait des séries, de leurs différences et ressemblances, de leurs filiations, tout en les articulant aux processus sociaux et politiques ivoiriens. Graduellement, d'un genre ivoirien qui se définit face à l'autre, on s'approprie divers genres pour en faire des genres ivoiriens.

---

<sup>174</sup> Bien que le terme fasse habituellement référence à des figures de style littéraires, il signifie ici des narratifs répétitifs, presque des clichés qui ont un pouvoir significatif et opératif pour les auteurs. Le site TVtropes répertorie les principales tropes: « For creative writer types, tropes are more about conveying a concept to the audience without needing to spell out all the details ». <http://tvtropes.org>

## Chapitre 4. Panorama télévisuel et populaire

Ce chapitre poursuit l'exploration du genre depuis le panorama ivoirien. Le panorama fait référence à ce qui est partagé par les producteurs et les spectateurs, une « approche » où « il s'agirait d'appréhender simultanément le détail et le panorama, de distinguer le global dans le local et vice-versa, dans le cadre d'une *anthropologie du visuel* qui devrait, en toute logique, remonter le fil du temps » (Werner 2012, 109).

Ainsi, le panorama se veut d'abord un voyage télévisuel à travers le répertoire des références globales partagées par les artisans et le public ivoiriens. Ensuite, alors que ces traditions rejoignent des aspects locaux du genre télévisuel ivoirien, le texte « remonte le fil du temps » pour s'intéresser à ce genre humoristique dans les traditions théâtrales et cinématographiques ivoiriennes. Face à des courants plus intellectuels, on observe la continuité d'une tradition populaire qui se prolonge jusqu'à *Ma famille*.

### Panorama télévisuel ivoirien

Les trucs épisodiques intéressent l'Ivoirien parce qu'ils se scotchent à l'histoire. Nos premières productions – le cinéma était payant – c'était parce que Groguhet faisait des sitcoms à la télévision. (...) Les Ivoiriens ont été préparés aux histoires à suite. Il y a aussi les téléfilms américains, *Dallas*, *Dynastie*. Puis les séries brésiliennes, *Dona Beija*. Quand ça passe, tu ne vois personne dans la rue. Claudel

Un genre partage certaines caractéristiques qui lui permettent d'être reconnu par un public. Ces normes partagées par les créateurs et leur public peuvent renvoyer à la fois à l'universel et au spécifique. Elles puisent donc à la culture télévisuelle d'un pays qui va au-delà de ses productions nationales. Le panorama télévisuel ivoirien est considéré ici depuis les genres étrangers qui ressortent des propos des réalisateurs et des producteurs.

Proches des séries ivoiriennes, on retrouve les séries burkinabés qui remportent un grand succès. Par exemple, la série *Les Bobodioufs*<sup>175</sup> est très populaire entre 2000 et 2003. Précédant *Ma Famille*, la série s'inscrit dans la transition vers le format feuilleton, bien qu'elle reste associée au « théâtre filmé » à sketches satiriques : « Les Bobodioufs ? Ça, c'est côté satirique. (...) Je parle [de] série qui est racontée

---

<sup>175</sup> Épisode 18, *Les Bobodioufs*, Burkina Faso : <https://www.youtube.com/watch?v=OSnj3b-Diwc>

étape par étape. C'est un peu nouveau dans la sous-région, avec le style. » (Adama) Malgré le dynamisme de l'audiovisuel burkinabé et la diffusion des séries burkinabés sur TV5, les réalisateurs ivoiriens ne se disent pas influencés par le genre. En effet, ils considèrent l'esthétique ivoirienne à l'avant-garde de la modernité en Afrique de l'Ouest francophone et entretiennent une dynamique identitaire où le Burkina Faso est l'arrière-cour de la Côte d'Ivoire, le « village »<sup>176</sup>.

Le marché UEMOA est friand de films ivoiriens. C'est le style des Ivoiriens, la culture, la manière d'être des Ivoiriens. La Côte d'Ivoire est l'eldorado, on nous considère comme l'Europe. Quand tu admires quelqu'un, tu aimes ce qu'il fait. (...) Y'a un désir de quelque chose de nouveau. On était habitué aux mêmes films. Ils veulent quelque chose de nouveau, ils sont fatigués du vieux cinéma, je veux dire des films burkinabés. Les gens sont fatigués de la brousse, la même thématique de pauvreté, le folklore, on veut des personnes qui vont au travail, d'autres sujets qu'aller aux champs. Christophe

Le modèle ivoirien est beaucoup copié en matière de musique, d'ambiance dans la musique. C'est une référence pour la sous-région. C'est ça l'atout des séries ivoiriennes. Les Ivoiriens aiment l'ambiance, la mode. C'est ce qui fait que les gens vont voir les séries : les nouvelles tendances, l'ambiance, comment les jeunes se comportent (...) Ici, les gens adorent faire la fête. Ce n'est pas comme au Burkina Faso ou au Bénin où les gens sont calmes. Charles

Autre puissance régionale, les films de Nollywood sont également présents sur les écrans ivoiriens, quoique la vague Nollywood soit plutôt récente et n'obtienne pas un succès fulgurant. À mon arrivée à Abidjan en 2012, aucune chaîne diffusant des films nigériens n'est offerte. On trouve les DVD nigériens sur les étals des vendeurs de DVD piratés. En 2013, Canal + ajoute à son bouquet la chaîne *Nollywood TV* rendant ainsi accessible à un plus grand public abidjanais les films de Nollywood. Quelques mois après, Canal inclut aussi la chaîne *Novelas TV* qui supprime Nollywood TV pour les cotes d'écoute<sup>177</sup>.

Si on aime que les Nigériens mettent les réalités africaines à l'écran, le public ivoirien est en général moins friand des histoires de sorcellerie. Certains me diront que ça leur fait peur, d'autres dénoncent une redondance de ces histoires simplistes, alors que d'autres mentionnent la pudeur de mettre cela à l'écran. On peut aussi relier le peu de présence de la sorcellerie à l'absence de séries évangéliques sur les écrans

---

<sup>176</sup> Les liens entre les deux pays sont pourtant multiples, ambigus et contradictoires, que ce soit pour des enjeux politiques (Banégas, Otayek 2003), de mobilité (Bjarnesen 2012, 2013a) et entre les deux industries. Ainsi, plusieurs acteurs ivoiriens jouent dans les séries burkinabés. Les deux pays ont même déjà eu un projet de nationalité commune.

<sup>177</sup> Ce qui est le cas pour la majorité des pays francophones, Polle, Benjamin. 2017. « Médias : le palmarès des chaînes de télévision les plus regardées en Afrique francophone ». *Jeune Afrique*. 20 février. <http://www.jeuneafrique.com/404632/economie/medias-palmares-chaines-plus-regardees-afrique-francophone>

ivoiriens<sup>178</sup>. Notons également que dans l’imaginaire social ivoirien la sorcellerie est associée aux étrangers (Bénois, Togolais ou Nigériens) ou aux peuples ivoiriens du Nord. Étant des sociétés initiatiques, il est plus difficile de mettre à l’écran les secrets autour de cette connaissance. Finalement, pour les artisans ivoiriens, le genre ivoirien se définit par sa modernité et par extension, son urbanité. La sorcellerie reste associée au village.<sup>179</sup>

Pour les réalisateurs ivoiriens, l’importance de Nollywood est surtout en termes d’industrie, plutôt que de style. Ils reconnaissent également une qualité technique aux films nigériens qui ont, selon eux, plus de rythme et de décors que les films ivoiriens. Par ailleurs, plusieurs confondent les films nigériens, ghanéens ou sud-africains. Par exemple, la série sud-africaine *Jacob’s Cross* très populaire à Abidjan est identifiée « au film *anango*<sup>180</sup> ». Pour cette raison, je préfère parler d’une présence des téléfilms de l’Afrique anglophone plutôt que de Nollywood, sans y inclure toutefois les téléfilms évangéliques ghanéens qui ne sont pas très populaires.

Si le film marche au Nigéria, vous êtes milliardaires. Le Nigérien achète des DVD qui parlent de ses histoires et regarde d’abord ça avant de regarder autre chose. Culturellement, je ne sais pas pourquoi, mais le Nigérien est d’abord fier de sa culture. Florent

Nigéria ou Ghana ? J’ai du mal à voir la différence. Ils font des coproductions. C’est le même style. Ce n’est pas alarmé, ce n’est pas trop villageois. Tu vois des voitures, de la royauté. Tu vois la dame démunie. Il y a le suspense quand la voiture gare, de bons plans serrés. La femme te parle, c’est fort, puissant, dynamique. Ici, on fait des scènes de village avec des plans larges, une caméra statique. On n’a pas de vrais plans. Jean-Jacques

Les productions américaines restent la référence télévisuelle la plus mentionnée par les réalisateurs ivoiriens. Leur présence sur les écrans ivoiriens remonte aux années 1980, alors que la RTI diffuse entre autres la série *Dallas*. La boze américaine occupe aussi une place de choix, alors qu’Houphouët-Boigny, grand amateur de boxe, fait éretransmettre en direct les combats en pleine nuit. Finalement, le western, très populaire en Afrique francophone<sup>181</sup>, occupe également une place spéciale dans le répertoire partagé ivoirien. Au milieu des années 80, les westerns du dimanche après-midi sur la RTI sont une institution

---

<sup>178</sup> Pour une réflexion sur la dynamique entre la représentation de la sorcellerie et les séries évangéliques au Congo, voir Pype 2009b.

<sup>179</sup> Pour des exemples de la relation sorcellerie-village au Congo, voir Pype 2009b, 112.

<sup>180</sup> On appelle ainsi les Nigériens en Côte d’Ivoire.

<sup>181</sup> La plupart des études se penchent sur le Western en République démocratique du Congo, voir Mbemba 1984, Gondola 2013 et pour l’influence sur le cinéma africain, voir Saint 2013

et sont mentionnés par les réalisateurs comme des inspirations importantes. Les westerns sont également projetés au cinéma.

Puis je découvre un nouveau réalisateur, Sam Peckinpah. Il a fait *Guet-apens*, *The Getaway* avec Steve McQueen. J'ai vu une autre façon de faire des films, il y avait de l'action, on ne tournait pas de la même manière. Je voyais les films au cinéma *Magic*. Puis, j'ai commencé à faire attention aux films à la télé. On n'avait pas de télé, on trichait en allant regarder chez les voisins. Simon Templar, *Le Saint* avec Roger Moore. Puis la télé a été partout en noir et blanc. Puis, j'ai commencé à m'intéresser, à regarder tous les films. Et je voyais aussi les films au cinéma. En 1982 ou 84, j'ai vu *Rambo* et *Commando*. J'ai suivi la rivalité entre Stallone et Schwarzi. Puis la rivalité entre Van Damme et Dolph Lundgren. Charles

Les années 80 sont également marquées par l'apparition des vidéoclubs où sont diffusés ces films d'action<sup>182</sup>. En plus des films américains, on y présente aussi des films pornographiques et surtout, les films de Kung Fu, que ce soit Bruce Lee, Jackie Chan ou « shaolin ». La RTI diffuse tous les samedis après le journal télévisé la série *Kung Fu* avec David Caradine. À la même époque, Van Damme introduit les films de karaté à l'américaine. Le cinéma d'art martial est un déclencheur pour plusieurs réalisateurs.

Puis en 78, je suis allé au cinéma la première fois à Marcory. J'ai vu un film, *Big Boss* avec Bruce Lee et ça m'a scotché, épaté, de voir dans le noir avec du monde, silence et dans un grand écran blanc et on voit des images, de l'action, une histoire. C'était le top pour moi. J'avais 8 ans. Charles

J'ai grandi près d'un cinéma à Abidjan, *Le Magic*, où dans mon enfance je passais le plus clair de mon temps. Un jour, alors que nous regardions un film de Bruce Lee, un homme s'est levé avec un couteau et a transpercé l'écran pour poignarder le méchant du film. Depuis, j'ai toujours été frappé par la force de vérité du cinéma et la mythologie qu'il pouvait créer. Philippe Lacôte<sup>183</sup>

Pendant la décennie des années 90, l'institution « ciné nuit » diffuse les samedis à minuit des films d'action ou des films d'horreur. La RTI présente aussi des séries américaines populaires : *Mac Giver*, *Fresh Prince of Bel Air*, *Beverly Hills 90210*, *21 Jump Street* et *Alerte à Malibu*. Pendant les années 2000, les séries d'actions américaines, par exemple *24 heures chrono* et *Prison Break*, sont très appréciées. Diffusées sur Canal +, elles créent aussi un lucratif commerce de DVD gravés. Ces séries seront par la suite diffusées sur RTI 2. Le succès d'une série peut se mesurer à la quantité de personnes

---

<sup>182</sup>Les vidéoclubs sont des petites salles avec un lecteur VHS où l'entrée est à 100 ou 200 FCFA (entre 0.20 et 0.40 \$). Lors de ma recherche, j'ai cherché les vidéoclubs qui ont presque disparu avec l'avènement des DVD et de l'internet. Le seul vidéoclub que j'ai pu voir était à Abobo.

<sup>183</sup>Guguen, Guillaume. 2014. « Cannes : "Je n'ai pas fait le film 'Run' pour réconcilier les Ivoiriens" ». *France 24*. 18 mai. <http://www.france24.com/fr/20140518-festival-cannes-run-cote-ivoire-lacote-bankole-gbagbo-ble-goude>

qui utiliseront un surnom qui en est dérivé ; Shaolin, Dylan, Brandon, Jack Bauer. Les réalisateurs apprécient également l'image positive, le patriotisme et la force que projettent les films américains.

Si jamais il y a la guerre aux États-Unis [on va croire que] une seule personne pourrait les sauver. Est-ce que tu vois ? Ils ont su faire ça. C'est la première puissance mondiale, mais ils exagèrent. Pour nous, les Américains peuvent tout faire. L'Américain est fier de lui, il tape sa poitrine. Paul

La plupart des réalisateurs considèrent toutefois que le niveau technique américain est difficile à atteindre dans le contexte ivoirien et préfère viser les films d'Afrique anglophone.

Tout le monde voudra faire des films avec des armes. C'est ça qui les stimule. Quand ils regardent le cinéma américain et européen, ils te diront que c'est Jack Bauer qui leur plaît. C'est ce qu'il fera. (...) Tu ne vas pas te dire que tu fais un film comme les Américains qui ont tout le matériel avec 100 000 000 \$. Et avec 10 000 000 FCFA (20 000 \$), tu auras un film propre ? Les Ghanéens, ils font des films, propres, simples. Quand ils mettent des fusils, ils gâchent tout. Jean-Jacques

Le cinéma afro-américain plus militant ne remporte pas un gros succès ; les revendications des Afro-américains<sup>184</sup> résonnant peu au quotidien des Ivoiriens. De jeunes réalisateurs mentionnent plutôt le modèle de réussite des comédies afro-américaines. Toutefois, les séries qui portent sur l'esclavage tel *Roots*<sup>185</sup> et *Shaka zulu*, la série sud-africaine souvent prise pour une série américaine, restent très populaires.

Non, je n'aime pas l'esprit Spike Lee. J'aime son style, mais les revendications sociales et politiques, je n'aime pas. Tout ce qui est division, je n'aime pas. Pourquoi les Noirs sont brimés ? Il a dit que Tarantino ne devait pas réaliser *Django*, je suis pas là-dedans. Charles

Il veut faire comme Tyler Perry, le pape du cinéma afro-américain. Lui, il se définit par rapport à lui. Il a trouvé ce truc qui fait qu'il n'a pas besoin de faire des films revendicateurs comme Spike Lee. Il fait de l'argent avec ça. Il a créé une industrie autour du cinéma afro-américain. Les enfants américains se retrouvent dans ces films. Raïssa

Les films français « où l'on aime trop manger et où y'a pas d'action » ne sont pas très prisés, exception faite des films de Louis de Funès qui participent du répertoire ivoirien. Ce sont d'ailleurs les seuls films

---

<sup>184</sup> Jusqu'à *Black Lives Matter*, les forums de discussion virtuels ivoiriens n'abordaient presque jamais les enjeux des Afro-américains.

<sup>185</sup> Werner (2012) parle d'un traumatisme laissé chez les spectateurs après la diffusion de *Roots*, ce qui ne semble pas le cas chez ceux avec qui j'en ai discuté à Abidjan.

non américains présentés dans les vidéoclubs. Si le cinéma français n'est pas très populaire, la télévision française, en particulier TF1, est très suivie. Les docu-fictions présentées en après-midi sont très appréciées. Le concept de ces reconstitutions de faits vécus par des acteurs a été repris par la série *Chroniques africaines* diffusée sur A+ et gagnante au FESPACO 2015.

Qui t'a inspiré ? Bon... Je ne sais pas. Groguhet, c'était... pff. Il m'a un peu inspiré, mais c'était beaucoup pour faire rire. J'étais petite, mais c'est beaucoup plus international mon influence. Les films français, Louis de Funès. Prisca

Les *telenovelas*, aussi appelées « films brésiliens » ou « film de 19 heures » en référence à leur case horaire, sont rarement mentionnées par les réalisateurs, mais s'imposent dans le répertoire télévisuel ivoirien à la suite de leur diffusion massive dans toute l'Afrique de l'Ouest (Touré 2007) depuis les années 1990. Mélodrames ou *telenovelas* (Touré 2007, Werner 2012), les « women's genres » (Kuhn 1984) sont d'ailleurs l'objet de la majorité des études sur les séries télévisées non occidentales. Si on retrouve certains éléments des *telenovelas* dans le genre ivoirien, le mélodrame, quant à lui, reste marginal, malgré la présence de genres mélodramatiques étrangers sur les écrans ivoiriens depuis plusieurs années.

Ang (1985) dans son étude sur *Dallas* affirme que les mélodrames captent leur auditoire à travers le registre de l'émotion et les situations de la vie quotidienne davantage qu'à travers le suspense narratif<sup>186</sup>. Tufte reconnaît que ces situations de la vie quotidienne procurent une « ontological security » qui ne passe pas nécessairement par les émotions, mais par les

plots, persons, issues and their relevance to the public's own concerns in everyday life. ( ... ) The 'true life' character of telenovelas validates the viewers' daily life, making them recognize themselves as actors in their daily story. Despite often portraying a material world far from the viewers' own lives, the telenovelas touch some everyday experiences which are highly recognizable for them (...) counterbalancing the many processes of socio-cultural and political-economic marginalization experienced by many low-income citizens of Brazil. Tufte 2004

---

<sup>186</sup> « While the Ewings were larger than life in terms of their opulent lifestyle, and were the constant subject of grandiose narrative plots including murder attempts, kidnappings, dubious billion dollar business deals, political machinations, mistaken identities, and so on, the hub of the story – and the key anchor for the intense audience involvement – were the ordinary human dimensions of personal and family relationships, marked by age-old rituals such as births, marriages and deaths, the intimacies, disappointments and petty jealousies of romance and friendship, and the moral dilemmas brought about by conflicting interests and values. In short, it is at the intimate level of feeling that *Dallas* resonated. This has remained the key ingredient of the soap opera genre in general – an important element of its enduring global appeal, to which I shall return. » Ang 2007, 1-2

En modifiant l'intention pédagogique et satirique et en se concentrant à « mettre leur quotidien à l'écran », les séries des années 2000 s'inscrivent dans ce discours de mise en scène de la vie quotidienne. Elles le font toutefois sans adopter un « strong Manicheistic scheme » (Abu-Lughod 2002, 116) et divers ressorts de mise en scène tels le zoom et la musique qui mettent de l'avant une « rich inner life. » (Abu-Lughod 2002, 117) Comme nous le verrons (chapitre 8), les séries ivoiriennes présentent plutôt un quotidien diversifié et une moralité ouverte.

Les réalisateurs reprochent aux *telenovelas* leur manque d'originalité<sup>187</sup>.

Dès le premier mois, tu sais tout... tu restes pour savoir à quel moment il va dire telle chose. Moi, je n'aime pas parce que... on sait tout! Il arrive jusqu'à... on ne sait pas ce qui va se passer, il est proche de le dire et puis... il le dit pas, on reprend... Les gens aiment, ça passe le temps. Jean-Jacques

S'ils ne les apprécient pas, les réalisateurs reconnaissent toutefois la popularité des *telenovelas* et s'en inspirent. Si on peut supposer que le « doublage brouille les caractéristiques culturelles » (Werner 2012, 100) ou que « les relations sociales en termes de filiation, d'unions matrimoniales, de divorces, de disputes et de réconciliations » (Werner 2012, 102) sont représentées de manière similaire, l'attrait des *telenovelas* pour les réalisateurs Ivoiriens réside dans leurs représentations urbaines et modernes de la vie quotidienne, dans leur capacité à vendre du beau et dans leur proximité à l'esprit africain.

L'innovation, c'est participer à placer le rêve ivoirien au-delà de ce qu'on connaît. Delta a essayé avec une jeune femme huppée qui vient avec majordome. Nous, on a mis les accessoires. L'aisance des personnages. (...) Les accessoires, c'est nouveau pour les décors. C'est vrai que les films ivoiriens plaisent pour les scénarios, mais ils restent du travail pour les décors. C'est souvent une maison. (...) Quand on regarde les films des Blancs, on sent le détail, on sent la recherche. (...) Souvent, c'est dû à un manque de budget. (...) Souvent, on a l'impression que seuls les blancs ont besoin de la qualité. Tout le monde en a de besoin. Christophe

Le seul programme qui marche, ce sont les films brésiliens. On a la même culture que les Sud-Américains : l'amour, je rêve, le prince charmant, j'étais pauvre, je deviens riche... C'est l'esprit de l'église ça. On espère, on regarde des films où on ne travaille jamais, on ne fait que de l'amour. On est dans un roman. C'est bien ça pour l'Afrique, c'est un esprit bien africain. Simon

---

<sup>187</sup> Comme le dit le rappeur Billy Billy : « Politique africaine, ça on connaît. C'est comme film brésilien, ça pas même début mais ça même fin ».



Le cinéma indien connaît un grand succès en Afrique dans les années 70 et 80 (Larkin 1997, 2003), intérêt qui décline avec les années (Barlet 2010) pour se tourner finalement vers les séries indiennes. Celles-ci concurrencent maintenant les *telenovelas*. En effet, en 2011, la RTI privilégie les séries indiennes aux *telenovelas*, celles-ci étant « plus proches des valeurs culturelles des Ivoiriens »<sup>188</sup>. Au-delà d’histoires similaires aux *telenovelas* présentées avec plus de pudeur, la forme des séries indiennes plaît avec leurs coups de théâtre et leur jeu tout en gros plans.

Moi, j’aime beaucoup les films hindous. Ils font... même si on n’aime pas leur style, leur truc, mais leur réalisation... Quand ils montrent une scène, il y a du suspense, ils montrent le visage, la musique. Ils sont pros. Quand mes sœurs regardent ça, elles disent : regarde, regarde, ils vont faire ça. Même les hommes maîtrisent les chansons indiennes. Mais les films brésiliens, c’est toujours la même chose. Ismael

Pendant les entretiens, plusieurs parallèles sont posés entre le *sitcom*<sup>189</sup> et *CCV* ou *Ma famille*. On retrouve pourtant peu d’études sur les sitcoms africains. Celles qui le font concernent surtout les rapports ethniques<sup>190</sup> et la construction nationale (pour le Kenya, voir Ndonye, Yieke, Onyango 2015, pour l’Afrique du Sud, voir Roome 1999). On s’intéresse habituellement davantage aux *sitcoms* anglais et américains (Mills 2004, 2009) et aux sitcoms afro-américains, principalement le *Cosby Show* (Inniss, Feagan 1995). Considéré comme un genre conservateur (Mills 2004) à l’instar du mélodrame, le *sitcom* apparaît surtout lié à la culture anglo-saxonne.

Ainsi, bien que l’appellation *sitcom* résonne peu aux oreilles de la majorité des Ivoiriens, *Ma famille* en présente certaines des caractéristiques. La série ne s’aventure ni dans la critique politique ni dans la dénonciation sociale et rejoint l’« apparent failure to engage with social or political developments » (Mills 2004, 64) du *sitcom*. Ensuite, le format, la durée, les décors, le style de tournage ainsi que la continuité des personnages et leur peu d’évolution psychologique s’apparentent également au *sitcom*. Une différence notable est l’absence de rire en fond sonore (Kalviknes-Bore 2011b).

---

<sup>188</sup> « Or, souligne-t-on à la RTI, “les *telenovelas* posent un problème de mœurs”. Du côté des téléspectateurs comme de l’autorité de régulation audiovisuelle, “on se plaint de voir un couple s’embrasser” ou “la fille ravir le fiancé de sa mère” ». AFP. 2009. « Les séries télé triomphent avec leurs histoires de familles ». *Jeune Afrique*. 26 août. <http://www.jeuneafrique.com/158539/societe/les-s-ries-t-l-triomphent-avec-leurs-histoires-de-familles/#ixzz3KrzIUjBP>

<sup>189</sup> situation comedy

<sup>190</sup> Ndonye, Yieke, Onyango (2015) questionnent l’effet de préjugés ethniques dans les sitcoms kenyans.

## La tradition théâtrale ivoirienne

Le *sitcom* ayant ses origines dans le vaudeville, le théâtre et le music-hall (White 2016), peut-on en dire autant du genre ivoirien, souvent appelé par ailleurs « théâtre filmé » ? Reprenant les similitudes entre les séries ivoiriennes et la farce, cette section pose la question des interactions entre le genre des séries télévisées ivoiriennes et le théâtre ivoirien. En traçant le portrait de la tradition théâtrale ivoirienne se dessine l'importance de la tradition populaire et des passerelles existantes entre théâtre et télévision, laissant voir un répertoire partagé de la performance populaire ivoirienne.

Les passerelles entre théâtre et télévision sont observables chez les premiers réalisateurs formés au théâtre en France pour qui le passage à la télévision permet de rejoindre une audience plus large. Ces liens se continuent dans les années 1990 lorsque les réalisateurs font appel aux acteurs du théâtre scolaire, institution culturelle importante de l'époque.

Je suis comédien de formation. Je ne suis pas un homme de télévision. Je suis comédien, homme des planches. Je me suis dit qu'un comédien doit avoir plusieurs cordes à son arc. Quand l'occasion s'est présentée, je me suis dit qu'au lieu de faire des mises en scène sur scène, la télévision étant là, elle peut diffuser beaucoup plus largement. La télévision prend le pas sur le théâtre, mais ça ne va pas avoir le même impact. Chacun a son importance. (...) Moi, j'ai fait une formation classique en France. Donc j'essaie d'adapter le classicisme au modernisme de chez moi en puisant dans le terroir. C'est vrai que ç'a eu du bon succès. J'ai pris chez les Blancs un peu et pour nous, comment les Noirs, on pense. J'ai mis ça ensemble et ç'a collé. En même temps, le Blanc il aimait ça aussi, il trouvait ça nouveau. C'est bizarre et puis les Noirs aussi. Joachim

Une autre dynamique s'observe alors que le théâtre est fournisseur, non seulement de ressources humaines, mais de contenus pour la télévision. Les pièces du théâtre scolaire sont diffusées le vendredi<sup>191</sup> et des pièces du « théâtre de boulevard » ivoirien sont filmées pour être présentées sur la RTI.

C'est la pièce « Kouao Adjoba » de l'écrivain ivoirien Amon d'Aby. C'était en 1971-1972 que j'ai représenté cette pièce à la RTI. À cette époque, Georges Tai Benson était le directeur des programmes. Grâce à lui, j'ai touché la coquette somme de soixante mille (60.000) FFCFA (120 \$).<sup>192</sup> Adjé Daniel

---

<sup>191</sup> Y. Konaté, conversation personnelle

<sup>192</sup> « Interview / Adjé Daniel, artiste comédien pleure : "Si je n'étais pas malade, je serais allé voir Gbagbo pour m'aider" ». 2010. *La dépêche d'Abidjacsan*. 17 mai. [http://www.ladepechedabidjan.info/Interview-Adje-Daniel-artiste-comedien-pleure-Si-je-n-etais-pas-malade-je-serais-alle-voir-Gbagbo-pour-m-aider\\_a476.html](http://www.ladepechedabidjan.info/Interview-Adje-Daniel-artiste-comedien-pleure-Si-je-n-etais-pas-malade-je-serais-alle-voir-Gbagbo-pour-m-aider_a476.html)

Ces pièces de théâtre filmées ne sont toutefois pas ce que désigne l'expression « théâtre filmé » qui réfère aux séries télévisuelles des années 1990 et 2000.

Le passage du théâtre à la télévision en Afrique reste relativement peu étudié. Au niveau régional, Ricard (1982) s'intéresse à la relation entre théâtre populaire et cinéma au Nigéria à travers les expériences d'*Ajani Ogun* (1975), premier film du cinéma yoruba à travailler avec des acteurs du théâtre populaire, et de *Bankolé Bello*, première collaboration entre universitaires et hommes de théâtre populaire. Selon Ricard (1982), on assiste alors à un cinéma « sous la coupole » du théâtre. Fabian (1990) se penche plutôt sur le processus de tournage d'une pièce de théâtre populaire pour la télévision alors que Pangop (2005) documente l'émergence du « théâtre filmé » au Cameroun dans un contexte de disparition des salles de cinéma et d'affluence des vidéos nigériens et ivoiriens. En Côte d'Ivoire, très peu d'études sont consacrées à la relation entre théâtre et télévision. Gbanou traite de la figure du guignol de la tradition théâtrale et la mise en scène de la violence dans le téléfilm les *Guignols d'Abidjan* (Gbanou 2012).

Afin de documenter les interactions entre télévision et théâtre, le texte propose un retour sur la tradition théâtrale ivoirienne. Il est habituellement supposé que le « théâtre » dans sa forme occidentale est introduit en Afrique par les missionnaires ou par les colonisateurs. Toutefois, on reconnaît également une théâtralité précoloniale qui perdure toujours, notamment dans le théâtre africain.

Le théâtre africain témoigne de la permanence d'une « théâtralité sans théâtre », inhérente au continent et que sous sa forme disons « occidentalisée », il est né dans un contexte social et culturel particulier. Jouanny in Fendler et al. 2001, 319

La théâtralité ou théâtralisation (*theatricality*) (Fiebach 2002, Fabian 2004) précoloniale en Afrique francophone est donc vue comme une part essentielle de la vie quotidienne. Elle répond aux besoins de la vie communautaire en permettant d' « open up more easily to collective values and thus to become integrated into cohesive social units. » (Fiebach 2002, 29) Elle prendrait également naissance dans des sociétés hiérarchisées et normatives aux interactions sociales rigides où l'individu est défini en termes de rôle, statut ou lignage<sup>193</sup> (Conteh-Morgan 1994, 9-10) et où subsiste dans cette « predominantly Islamic region (...) a substratum of Pre-Islamic cultural institutions and beliefs, initiation rites and ritual

---

<sup>193</sup> par exemple les sociétés wolofs et mandingues.

performances. » (Conteh-Morgan 1994, 11) Ces pratiques présupposent une ritualisation non seulement des relations individuelles mais de la vie collective<sup>194</sup>.

Parmi ces dernières pratiques, Conteh-Morgan identifie le théâtre bambara sacré *Do* (Conteh-Morgan 2004, 11). Le Mali est d'ailleurs réputé pour sa tradition théâtrale endogène. En effet, la tradition bambara compte sur un théâtre sacré, le *do*, sur un théâtre populaire, le *koteba* (de Noray 1997) et, au centre du Mali, sur un théâtre de marionnettes (Arnoldi 1995). Le *koteba* reste le plus discuté et est maintenant associé à des projets de théâtre pour le développement. Dans la société bambara, il joue un rôle de régulateur social<sup>195</sup>. Signifiant escargot en bambara, il est habituellement présenté au centre du village par un groupe de jeunes où se retrouvent musiciens, chanteurs, acteurs, danseurs et public<sup>196</sup>. En Côte d'Ivoire, malgré la présence de la culture mandingue au Nord et le fameux *Ensemble Koteba* de Souleymane Koly, d'origine guinéenne, je n'ai pu trouver de mentions de ce théâtre endogène.

### **Les premiers pas du théâtre populaire ivoirien**

Selon un acteur reconnu en Côte d'Ivoire, le théâtre traditionnel ivoirien n'existe pas :

Le théâtre n'est ivoirien que parce qu'il est joué par les Ivoiriens... sinon on le joue en français. Il y a des contes et des conteurs, mais c'est le récit d'une personne qui joue plusieurs rôles. Mais avec une distribution d'acteurs arrangés, non, il n'y en a pas. Il y en a dans les églises, c'est comme le théâtre moderne. Pour l'évangélisation, les églises protestantes ont développé très tôt une forme théâtrale pour l'évangélisation. Mais là aussi, ça se faisait selon les normes européennes, pas des normes africaines. Joachim

---

<sup>194</sup> Le contexte décrit par Conteh-Morgan (2004), que ce soit l'organisation sociale ou les sociétés préislamiques, concerne davantage les sociétés mandingues que les sociétés forestières. En ce sens, les pistes d'explication proposées sont moins convaincantes pour des sociétés comme la société bété, où il y a une possibilité pour tout un chacun de prendre le pouvoir (Voir Mc Govern 2011). On y retrouve alors la possibilité d'atteindre un but plutôt que de se le voir attribué (Conteh-Morgan 2004, ascribed vs achieved, 11).

<sup>195</sup> « Le répertoire reflète la fonction même du kotéba : mêler divertissement et harmonisation sociale. En tournant en dérision, mais aussi parfois en tragédie, des problèmes sociaux, le kotéba véhicule en permanence l'idée de l'interaction individu-société. On trouvera donc dans le répertoire aussi bien des scènes de la vie quotidienne que des fresques historiques. » de Noray 1997, 135.

<sup>196</sup> Pour une description plus complète, voir Diawara Gaoussou 1990

On trouve toutefois des pratiques d'improvisation en Côte d'Ivoire qui en font selon certains l'origine du théâtre néo-africain francophone (Warner 1976, 93)<sup>197</sup>. En effet, en 1932, à l'école primaire supérieure<sup>198</sup>(EPS) de Bingerville, l'actuel lycée classique et moderne de garçons, le directeur Charles Béart remarque par sa fenêtre un attroupement autour de jeunes élèves faisant des improvisations. (Warner 1976, 93, Gnaoulé-Oupoh 2000, 29)

Appréciant le théâtre, le directeur décide d'encourager ce « théâtre » qui se développe à l'école entre 1932 et 1936. Béart réserve les mercredis et samedis soir pour les représentations et aménage un théâtre de verdure (Warner 1976, 93). On trouve toutefois aujourd'hui peu de traces de ces saynètes, si ce n'est dans les souvenirs des étudiants de l'EPS et du personnel enseignant (Gnaoulé-Oupoh 2000). Performés par des jeunes âgés de 16 à 20 ans, les sketches sont proches du folklore et plus comiques que satiriques (Gnaoulé-Oupoh 2000, 35-36). Ils traitent de thèmes tels « le mariage, le tribunal indigène, le marchand de bangui <sup>199</sup>.» (Warner 1976, 94) Éventuellement, ce théâtre se transporte sur la place publique. La première pièce écrite est *Les villes* de Bernard Dadié (1933) jouée par les élèves de l'EPS à la fête de l'enfance (Wagner 1976, 94). Dadié et d'autres élèves de l'EPS continuent le théâtre lorsqu'ils vont à l'école de Ponty.

Les discussions sur la spontanéité de l'initiative des élèves de l'EPS restent ouvertes. Pour Wagner, l'initiative est moins spontanée qu'il n'y paraît, résultant du besoin de se divertir des étudiants et d'intentions pédagogiques de la part des enseignants. Il est vrai que le directeur Charles Béart y voit rapidement un intérêt pédagogique, en phase avec la philosophie éducative franco-africaine de l'époque : « Une véritable culture ne peut être entièrement importée ; il faut qu'elle puise sa force dans le sol même » (Général Brévié 1932, 171 in Wagner 1976, 107). Pour Barbe (2014) qui traite autant des pièces de l'EPS que de celles de Ponty, il s'agit plutôt de « pièces de commande » dont l'écriture résulte d'une démarche ethnographique de collecte d'informations dans les villages de la part des élèves (Barbe 2014, 37).

S'il est vrai que le directeur joue un rôle dans l'institutionnalisation de ces saynètes, les descriptions qui nous parviennent laissent plutôt penser à une initiative spontanée de la part d'élèves. Celle-ci et la

---

<sup>197</sup> « Faut-il rappeler que le théâtre africain de langue française est né en Côte d'Ivoire avec la pièce *Assymen Dahyle* de Bernard Dadié ». Ndao 1999, 204

<sup>198</sup> Dans le système d'éducation colonial, les EPS servent d'intermédiaire entre l'école primaire de village et les écoles fédérales, éventuellement regroupées à l'École de Ponty (Akira et al. 2003, 7-8).

<sup>199</sup> Vin de palme

réception des autres élèves laissent également supposer que la tradition du sketch était déjà connue des élèves, suggérant à son tour une pratique ancrée dans la vie de l'époque. Il est possible que ces performances puisent au théâtre amené par les missionnaires et non aux performances endogènes. Toutefois, les informations disponibles sur les sketches ne permettent pas d'entrevoir d'intentions pédagogiques ou évangélisatrices de la part des élèves.

Une conjoncture culturelle, sociologique et éducative<sup>200</sup> particulière mène ainsi à l'éclosion du théâtre scolaire donnant éventuellement lieu au théâtre de Ponty. À cela, il faut ajouter des facteurs individuels, donc l'appréciation de Béart pour le théâtre. Lorsqu'il dirige l'École de Ponty de 1939 à 1945, il y favorise également la création d'un climat « propice au divertissement et à l'expression dramatique chez les élèves » (Wagner 1976, 106) et donne l'impulsion au théâtre de Ponty.

Le théâtre de l'école William Ponty<sup>201</sup> est considéré comme le père du théâtre en Afrique de l'Ouest. Dans la foulée de la philosophie de l'époque, ces pièces puisent au terroir africain pour faire l'apologie de la culture française. Elles se composent majoritairement de farces et d'épopées historiques classiques (Hopkins 1965, 191). Ce théâtre scolaire est symbolisé par les « devoirs de vacances » où on invitait les élèves à « étudier » leur société pendant les vacances. En 1948, au sortir de la Deuxième Guerre, le système d'éducation est modifié et met fin à l'école de Ponty. Ce théâtre se continue alors dans l'œuvre des Centres culturels en AOF (Mbaye 2006).

Les plus célèbres représentants ivoiriens de l'École de Ponty sont François Joseph Amon D'Aby (*Kwao Adjoba*, 1953), Bernard Binlin Dadié (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, 1936) et Germain Coffi Gadeau (*Mon Mari*, 1942). De retour en Côte d'Ivoire entre 1935 et 1938, ces auteurs continuent le développement du théâtre ivoirien. En fondant le Théâtre Indigène de Côte d'Ivoire, ils souhaitent dynamiser la vie culturelle abidjanaise. Les objectifs de ce théâtre indigène restent l'éveil et l'enseignement à la « civilisation » à travers des pièces accessibles.

---

<sup>200</sup> Pour une analyse de la philosophie éducative et l'éclosion du néo théâtre africain, voir Wagner 1976. Pour une description du contexte éducatif et de l'environnement social qui le façonne, voir Akira et al. 2003

<sup>201</sup> En 1903 est créée l'École William Ponty qui vise à former une élite indigène lettrée pouvant soutenir le colon dans ses efforts de conquête culturelle. Constatant l'échec de cette approche, l'École met ensuite de l'avant la culture franco-africaine « qui incite à prendre appui sur sa culture pour reconnaître la supériorité de la culture française. » (Gnaoulé-Oupoh 2000, 37) C'est sur ces bases que naît le théâtre de l'École William Ponty. En se basant sur des histoires indigènes, ces pièces font l'apologie des valeurs françaises.

Coffi Gadeau s'éloigne de ces objectifs (Gnaoulé-Oupoh 2000, 101). En 1942 lorsqu'il écrit *les recrutés de M. Maurice* qui porte sur le travail forcé, « pour la première fois en Côte d'Ivoire (...) sous la forme d'une comédie d'apparence anodine, un indigène prenait position contre cette institution redoutable qui était le travail forcé. » (Amon d'Aby 40 in Gnaoulé-Oupoh 2000, 101) La pièce est censurée par le pouvoir colonial<sup>202</sup>, qui encourageait par ailleurs la production du théâtre. De cette époque, peu d'œuvres écrites sont restées.

Préfigurée par la pièce de Gadeau, la période suivante voit une certaine prise de conscience dans les colonies. Vers la fin des années 1940, les trois dramaturges ivoiriens du Théâtre indigène s'impliquent en politique. Dadié est incarcéré. Face à cette effervescence, la colonie française cherche à endiguer le mouvement culturel en promouvant l'optique franco-africaine, notamment à travers le réseau des centres culturels. À Abidjan, les dramaturges fondent le *Cercle culturel et folklorique* de Côte d'Ivoire. Dans ce climat instable, ils reprennent les principes de la culture franco-africaine. Ils visent à éduquer et à favoriser l'union française et disent faire un théâtre « pragmatique et social ». Entre 1953 et 1958, 11 pièces proches de la comédie seront écrites et jouées (Gnaoulé-Oupoh 2000, 111).

Contrairement au théâtre de Ponty, le théâtre folklorique doit chercher à amener la réflexion sur les coutumes et les entraves qu'elles peuvent constituer. Les thèmes abordés sont : le retour à la terre, le parasitisme social, l'amour conjugal, la pitié, la chefferie traditionnelle (Gnaoulé-Oupoh 2000, 112). On reconnaît ici une approche adoptée par les premiers cinéastes et réalisateurs ivoiriens. Si l'amour conjugal évoque aussi un des thèmes majeurs des années 2000, l'optique d'éveil des consciences pourrait l'en différencier.

Les faiblesses de ces pièces identifiées par Gnaoulé-Oupoh rappellent en plusieurs points les critiques portées aux téléfilms ivoiriens. Caricaturales, ces pièces seraient des comédies de situation, où la psychologie des personnages n'est pas approfondie et les intrigues sont pauvres. Dadié explique cette situation par les conditions matérielles entourant l'écriture de ces pièces. Par exemple, elles doivent être écrites en quelques heures (Gnaoulé-Oupoh 2000, 129-130). On avance également le fait que ces pièces sont écrites pour un public analphabète et qu'elles prennent alors la forme de farces enfantines, recourant à la bouffonnerie et aux coups de théâtre (Gnaoulé-Oupoh 2000, 131). Finalement, on pointe aussi le

---

<sup>202</sup> Bien qu'en la lisant, le gouverneur ivoirien envoya deux émissaires évaluer les conditions sur les chantiers.

manque de formation des dramaturges. On retrouve donc en substance les critiques portées aux séries des années 2000.

Gnaoulé-Oupoh qualifie ces pièces de « folkloriques », en les interprétant dans la lignée de leur encadrement idéologique colonial. Ce folklore s'exprime par une présentation des scènes de la vie, sans mise en scène, donnant des spectacles tout en longueur. On reconnaît ici encore les critiques portées à la télévision ivoirienne. Pour Béart, ce théâtre tente de mettre à l'écrit ce qui était de l'improvisation, amenant du « mauvais théâtre » : « N'écrivez pas pour écrire... ce qui devrait être improvisé. Les pièces sont faites pour être jouées » (Béart in Gnaoulé-Oupoh 2000, 132).

Ce théâtre qui cherche également à plaire à un public européen en lui décrivant la vie quotidienne est de plus en plus remis en question. Selon Béart, il a besoin de se renouveler (Gnaoulé-Oupoh 2000, 137) alors que le dramaturge sénégalais Abdou Anta Ka considère que ce théâtre doit sortir de son « adolescence » et accorder une « individualité psychologique à l'homme » (in Gnaoulé-Oupoh 2000, 138).

Quelques années plus tard, le Guinéen Keïta Fodeba propose une nouvelle avenue avec la création des Ballets africains à Paris en 1952. Dans une optique moins psychologisante que Ka, Keïta amène une réflexion sur la performance : « l'homme se révèle, révèle le plus profond de sa vie intérieure : on chante aussi bien pour dire merci, on danse quand on est content, mais on danse aussi pour signifier sa douleur » (Keïta in Gnaoulé-Oupoh 2000, 139). Cette nouvelle vision de la performance modifie la conception de la mise en scène, critiquée dans le théâtre post-Ponty : « L'art scénique consiste d'ailleurs dans la transposition de la réalité et l'utilisation des éléments. Faut-il dire des artifices mis à notre disposition ? » (Gnaoulé-Oupoh 2000, 140)

## **Le théâtre de recherche**

En Côte d'Ivoire, le renouveau de la tradition théâtrale vient en 1966 avant la pièce *Monsieur Thôgo-Gnini* de Bernard Dadié. Dans cette pièce, il ne s'agit plus de présenter l'action civilisatrice de la colonisation ou un portrait de sa société. Se déroulant en 1840, la pièce traite du rôle d'intermédiaire auprès du colon. Dadié aborde le thème des indépendances et l'attitude des nouveaux dirigeants. Il décrit également le processus d'aliénation culturelle tout en donnant une image du peuple qui se révolte dans la chute de Thôgo-Gnini. Au-delà des thèmes, la pièce s'inscrit dans le renouveau du théâtre africain et incorpore divers types de performance qui dépasse le texte écrit.



La rupture dans la tradition ivoirienne se concrétise en 1972, lorsque Jean Favarel organise la première saison théâtrale ivoirienne. Lors de cette tournée, des débats se tiennent entre les pièces et mettent à jour les dissensions entre ceux intéressés par la tradition théâtrale française et ceux désirant un retour vers une authenticité africaine. La décennie 70 voit ainsi l'émergence d'un théâtre de réflexion et d'affirmation identitaire nationale et culturelle. Cette forme intellectuelle se voulant plus près de l'authenticité reste plus étudiée (Raschi 2003) que les formes plus populaires comme le théâtre de Ponty ou le théâtre de Boulevard (Gnaoulé-Oupoh 2000).

Cinq grandes expériences théâtrales marquent les décennies 70 et 80 : La griotique de Niangoran Porquet<sup>203</sup>, le Kotéba de Souleymane Coly, les Guirivoires de Marie-Rose Guiraud, le théâtre rituel de Werewere Liking et Marie-Josée Hourantier et le Didiga de Bernard Zadi Zaourou (Gnaoulé-Oupoh 2000, 151). Notons que Coly, Liking et Hourantier ne sont pas d'origine ivoirienne, mais sont attirés par le climat culturel abidjanais de l'époque.

L'exemple du Didiga illustre la teneur de la rupture : sa performance et sa recherche. Selon Zaourou, le Didiga est l'art traditionnel du chasseur dans l'oralité bété (Gnaoulé-Oupoh 2000, 163). En langue bété, « didiga » s'utilise également dans un récit pour signifier le moment où la brousse se tait d'un seul coup. « Alors là, je rentre en brousse et... didigaaa... » Dynamique de contestation culturelle (Arnaut 2008, 228) et art du récit et du silence, le Didiga évoque le mystère et l'enchantement, l'« impensable » selon l'Occidental.

Cherchant « l'authenticité », mais restant conceptuels, on reproche aux artistes du « théâtre de recherche » leur hermétisme et leur tendance à se reposer « sur des formes esthétiques intellectualisantes et [à se] préoccup [er] excessivement de la conquête d'une réputation internationale » (Raschi 2003, 83). Ces auteurs souhaitent affirmer l'Afrique et l'africanité à la face du monde, créer un théâtre qui exalte les traditions et rites ivoiriens et s'opposer au théâtre classique. Toutefois, l'affirmation demande la reconnaissance de celui face à qui on s'affirme et finalement fait de celui-ci le destinataire de son œuvre.

---

<sup>203</sup> C'est à Niangoran-Porquet que l'on fait remonter la création du concept de l'Ivoirité. Il s'agit alors de définir ce que la Côte d'Ivoire peut amener de particulier au reste du monde et à la construction de l'Afrique. Il s'agit d'un concept culturel sans la connotation politique qui lui sera ajoutée pendant les années 1990 lors des conflits au sein du PDCI. Voir Boa Thiemele 2003

L'*Ensemble Koteba*<sup>204</sup> de Souleymane Koly se distingue en se rapprochant davantage du théâtre populaire. Guinéen, Koly assiste à des représentations des Ballets de son compatriote Keita Fodeba en Guinée. Il adopte alors une démarche qui s'en approche à travers la danse et le chant. Sociologue, Koly utilise ces performances pour mettre en scène la vie quotidienne, « une forme de comédie musicale vaudevillesque africaine. » (Chalaye 2015) La popularité des œuvres de Koly les amène à être diffusées à la télévision<sup>205</sup>. Par la suite, il fonde le groupe les *Go de Koteba*, plus musical, et un ballet contemporain, *Jeune Ballet d'Afrique Noire*.

Plusieurs ensembles chorégraphiques, des Ballets, rythment la performance ivoirienne. En 1974, le gouvernement ivoirien met sur pied le *Ballet national ivoirien* dirigé par Mamadou Condé, également Guinéen. D'autres groupes se lancent aussi dans la danse et la formation de danseurs. Le fondateur de l'un de ces groupes, le *Djolem*, présente ici l'effervescence nationale et internationale autour de ces groupes. Puis, graduellement, l'intérêt pour ces performances, tout comme pour celles du théâtre, diminue. Des dissensions apparaissent, certains, comme Guiraud, s'expatrient. À l'heure actuelle, seuls *La Villa Ki-Yi* et l'*EDEC* de Guiraud ont toujours pignon sur rue à Abidjan, sans le rayonnement d'antan.

Nous avons même ce lieu qu'on appelle les grandes troupes d'Abidjan que nous avons créées en association. Le Djolem, le Koteba, la Villa Ki-Yi<sup>206</sup>, Marie-Rose Guiraud. Ces 4 troupes ont fondé ce qu'on appelle les Grandes troupes d'Abidjan et ça avait fait plaisir au ministre de la Culture dans le temps, le ministre Zadi Zaourou. Parce que lui-même en tant qu'artiste écrit le théâtre. Donc, il avait beaucoup aimé. Mais, le problème argent nous a encore séparés. On a fait beaucoup de palabres dessus et puis bon on s'est séparés. (...) Bon la troupe de la Villa ki-yi est là, mais elle est trop musicale, guitare, machin, c'est un peu trop occidentalisé. Ce que vous [les Occidentaux] n'aimez pas, vous voulez avoir quelque chose d'authentique. Le Djolem, c'était vraiment l'authentique. Nous n'avons pas de guitares, nous avons calebasses, balafons, tamtams et nos masques, nos danses, c'était vraiment ça, c'était l'authenticité. Les pieds dans la tradition et la tête dans le modernisme. (...) C'est la danse, c'est la comédie musicale, bon c'est un peu ça. On dénonce un peu les tares de la rue, les tares sur la scène. (...) Le théâtre africain, il est monté sur ce qu'on voit dans la rue de tous les jours. C'est comme ça les mises en scène viennent. (...) Des gens comme Groguhet se promènent, regardent la rue, saisissent des petites scènes de rue, les mettent en scène et puis chaque semaine, une fois par semaine, la télévision diffuse. Ça, c'est différent. Des gens comme nous voyons beaucoup plus large... Salif Coulibaly

---

<sup>204</sup> Selon Gnaoulé-Oupoh (2000, 184), ce kotéba n'a rien à voir avec le théâtre traditionnel malien, alors que pour Chalaye (2005, 2) « Souleymane Koly avait eu l'idée de génie d'adapter à la scène ce rituel mandingue proche du théâtre forum qui permet de dénoncer les travers de la société et peut aider à s'en défaire. »

<sup>205</sup> Adama Champion: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVTnOPsD-RU>

<sup>206</sup> La Villa Ki Yi de Werewere Liking est toujours située en 2015 au carrefour de la Riviera 2 à Cocody.

## Le théâtre populaire ou de boulevard

Si l'*Ensemble Koteba* se trouve à mi-chemin entre le théâtre expérimental et le théâtre populaire, la tradition populaire héritée de Ponty continue à se développer, bien qu'elle reste moins documentée que le théâtre de recherche qui vient à représenter la tradition théâtrale « officielle ». Le théâtre populaire s'incarne dans les années 1970 à travers l'Union théâtrale de Côte d'Ivoire (UTCI).

Adjé Daniel, homme de théâtre des années 70 et 80, est le principal représentant de cette tradition populaire. N'ayant qu'un cours primaire, Adjé réussit à remplir les plus grandes salles d'Abidjan. Il décrit son théâtre comme du « théâtre terre à terre » qui fait ressortir « les choses du terrain ». Il reprend souvent les pièces folkloriques post-Ponty, dont la plus célèbre *Kouao Adjoba* ou des dramaturges populaires, comme *La couronne aux enchères*, et écrit *Les mains vides*, des pièces qui « traversaient la chair des gens. » Pour Adjé, le théâtre populaire traite de :

sujets portant sur les us et coutumes. C'est ce qui creuse l'écart avec les jeunes gens actuels. Eux, ils jouent les aspects de la vie courante. Ce qui caractérisait mon théâtre, c'était mon caractère naturel. On était à couteaux tirés avec les amis de l'INA (Nldr, Institut national des arts), notamment Bitty Moro et Bienvenue Néba. Parce qu'on ne jouait pas les pièces qu'ils jouaient. Eux, ils ont été formés dans les instituts de théâtre français. Ils ne jouaient pas une seule pièce de nos contrées. Les formateurs de l'INA trouvaient que ce que nous faisons était péjoratif. Ils qualifiaient sans vergogne nos représentations de théâtre de boulevard. Adjé Daniel<sup>207</sup>

En 1982, le gouvernement met sur pied le théâtre scolaire qui révèle plusieurs acteurs ivoiriens, dont Zoumana, Assandé Fargass et des auteurs comme Hyacinthe Kacou. Ce théâtre s'inscrit également dans la tradition populaire de Ponty et des pièces folkloriques post-Ponty. Cette filiation à travers l'institution de l'école n'est pas surprenante si l'on se fie à l'intention pédagogique d'un certain théâtre depuis l'époque coloniale. Pendant les années 1980 et 1990, le théâtre scolaire fleurit en Côte d'Ivoire, le lycée de Divo en étant l'épicentre.

---

<sup>207</sup>« Interview / Adjé Daniel, artiste comédien pleure : "Si je n'étais pas malade, je serais allé voir Gbagbo pour m'aider" ». 2010. *La dépêche d'Abidjan*. 17 mai. [http://www.ladepechedabidjan.info/Interview-Adje-Daniel-artiste-comedien-pleure-Si-je-n-etais-pas-malade-je-serais-alle-voir-Gbagbo-pour-m-aider\\_a476.html](http://www.ladepechedabidjan.info/Interview-Adje-Daniel-artiste-comedien-pleure-Si-je-n-etais-pas-malade-je-serais-alle-voir-Gbagbo-pour-m-aider_a476.html)

Y'avait un programme qu'on appelait « théâtre scolaire ». Quand je suis rentré [de France], la plupart on nous a pris comme formateur. Je me suis tellement intéressé à la chose que je me suis accolé à des lycées où je suis allé faire des troupes, former les élèves. J'ai parcouru au total plus de 10 lycées où j'ai donné l'amour du théâtre aux jeunes qui ensuite sont venus à l'école nationale du théâtre. Aujourd'hui, ils sont là, ils enseignent. Quelques-uns font de la télé. J'ai formé certains qui sont maintenant des grands comédiens avec le théâtre scolaire, par exemple Djimy Danger, Manan Kampess... J'en passe. C'était à la fois académique et informel.  
Guedebe Martin

En 1994, le théâtre scolaire est arrêté pour faire place à *Vacances culture*. Le ministre de la Culture de l'époque, le fondateur du Didiga, Zadi Zaourou, a d'ailleurs déjà affirmé : « Le public ivoirien est encore habitué, disons-le, à ce que j'appelle le petit théâtre, c'est-à-dire un théâtre qui est encore mal guéri de sa bouffonnerie » (Zadi Zaourou in Gnaoulé-Oupoh 2000, 168), laissant présupposer peu d'intérêt envers ce type de théâtre populaire venant d'un homme ayant voulu rompre avec les traditions théâtrales de Ponty.

À la même époque fleurissent diverses troupes de théâtre populaire qui montent également des scènes de boulevard. Certains acteurs viennent du théâtre scolaire, repérés dans les quartiers autour des Centres culturels. La prégnance des troupes de boulevard est telle qu'au moment de concevoir les *Guignols d'Abidjan*, on s'appuie sur une troupe de théâtre pour réaliser une émission de télévision (voir chapitre 3). Les acteurs de théâtre passent donc facilement du théâtre au cinéma à la télévision et les metteurs en scène, de la mise en scène à la réalisation, tel Alexis Don Zigré qui réalise *Sida dans la cité*.

Zahon culpabilisait puis il m'a amené au Soleil de Cocody avec Diallo Ticouaï Vincent, une des grandes troupes de l'époque, la plus en vue à part Were-Were Liking, Marie-Josée Hourantier, Souleymane Koly, mais eux, c'était plus de la recherche, de la comédie musicale. Nous, on faisait du boulevard. Et puis Adjé Daniel. On jouait beaucoup à l'époque. Ma première parution au Soleil de Cocody, c'était le 26 décembre 1986. Ma formation, c'est la pratique du métier. On avait des saisons théâtrales. Pendant les vacances, on faisait les répétitions, la création, on montait le spectacle. Puis on jouait pendant les vacances, à partir du 28 novembre jusqu'en début janvier. Puis, on revenait en janvier à Abidjan et on repartait en février. C'était la bonne époque. Ce n'était pas très bien payé, mais c'était régulier. Et on allait souvent en tournée, ce qui était bien pour nous, jeunes filles de familles pas très aisées. Je suis restée au Soleil de Cocody jusqu'en 1990. En 1991, je veux pu jouer parce que le traitement ne change pas. (...) J'intègre la troupe nationale de la Fédération dirigée par feu Pierre Ignace Tressia. Puis en 91-92 ou 92-93, j'intègre le N'Zassa Théâtre d'Assandé Fargass avec qui je fais quelques festivals. Toujours du Boulevard. Les troupes éclatent, il y avait une léthargie. Marie-Louise Asseu

L'origine et l'identité du théâtre « africain » renvoient à un jeu de miroirs infini. Le répertoire populaire d'Adjé puise au théâtre folklorique post-Ponty lui-même considéré comme « encadré idéologiquement par les colons », auquel les expériences théâtrales des années 70 tentent de répondre par la recherche de l'authenticité. À son tour, ce théâtre de recherche se perd graduellement dans sa conceptualité et sa légitimité internationale et vient à être considéré comme étranger. Redevient Ivoirien alors le théâtre populaire, bien qu'il renvoie au théâtre colonial de Ponty.

Si Adjé nous apprend que le théâtre populaire est appelé péjorativement par les « gens de l'INA » théâtre de boulevard, le terme est maintenant utilisé par les artisans pour faire référence au théâtre populaire sans connotation péjorative :

Niangoran Porquet, lui, avec un degré moindre parce que, lui, il traitait de la Griotique... et la Griotique quand même, c'était un peu plus élevé. L'entendement, le niveau était beaucoup plus élevé pour comprendre ce qu'il disait puisque c'était en forme de poèmes. C'était poétique. (...) si tu veux même, c'était expérimental, mais un peu mystique aussi. (...) Mais par contre, on retrouvait ça dans un autre genre de théâtre qu'on appelle théâtre de boulevard. Voilà, le théâtre de boulevard. Par exemple, ce qu'ils ont repris ici [au Palais de la culture] maintenant, je crois, ils jouent les vendredis ici : *On se chamaille pour un siège*<sup>208</sup>. Ça, c'est un théâtre de boulevard, et vraiment, c'est de l'humour.

Et ça, c'est Ivoirien ?

Voilà, ça, c'est Ivoirien ! Daouda

À la suite à l'arrêt du théâtre scolaire, des crises politiques, de la fermeture des salles et du désengagement de l'État, les troupes de théâtre ont de plus en plus de difficulté à monter des pièces. Certains comédiens du théâtre de boulevard se reconvertissent alors en humoristes, les spectacles d'humour demandant moins d'investissement. Pendant la décennie 2000, la principale activité théâtrale émane du Palais de la culture où Sidiki Bakaba fonde l'*Actor Studio*.

Proche du président Gbagbo, Bakaba est directeur du Palais de la culture lorsqu'il y fonde son centre de formation, l'*Actor Studio*. Réalisateur et acteur, Bakaba<sup>209</sup> est d'abord formé à l'INA, plus proche

---

<sup>208</sup> Pièce écrite en 1982 par Hyacinthe Kacou

<sup>209</sup> Bakaba a participé à plusieurs films ivoiriens (*Visage de femmes, Bako, L'autre rive, L'État sauvage, Le professionnel*); a mis en scène plusieurs pièces (*Maitre Harold, zoo story, empereur Jones, Les déconnards, l'homme sur le parapet du pont, C'est ça là même, Papa bon Dieu, Monoko-Zohi*) et réalisé deux documentaires (*Côte d'Ivoire terre d'espérance, La victoire aux mains nues et Los Palenqueros*).

d'un théâtre classique. Puis, à travers son centre, ils forment la majorité des acteurs qui animent la génération audiovisuelle de 2010<sup>210</sup>. Ne reposant sur aucune structure officielle autre que celle liant Bakaba et Gbagbo, *l'Actor Studio* ne survit pas à l'exil de son fondateur en France au changement de régime.

En 99, au Palais de la culture, on a décidé de former des gens intéressés par le théâtre et le cinéma. Y'a eu un casting, on était près de 400 à 700 personnes, on est resté 30. On a eu une formation pendant 2 ans qui était très pratique. Avec Sidiki Bakaba, Guedebe Martin, Bomou Mamadou, Adama Dahico, Decothey pour l'humour. C'était pour avoir une formation complète. Le Palais finançait, nous, on se débrouillait pour manger et le transport. Ce qui est intéressant pour la pratique, c'est qu'on avait des créations théâtrales en même temps. Ce n'est pas comme une école où tu montes juste à la fin la pièce. On montait des pièces comme une troupe ministérielle, voilà. Chaque année, il y a une pièce. Et après les 2 ans, on a commencé à flirter avec la caméra. Ici, les pièces étaient filmées, après 30 à 40 répétitions. Celle qu'on a jouée le plus souvent, c'est *C'est ça la même*. On a joué, on a joué. Un boulevard ivoirien. Kané Mahoula

La troupe de *l'Actor Studio* est donc formée au théâtre classique dans la tradition de son fondateur, mais aussi à l'humour. Les pièces qu'on y monte sont proches du boulevard, démontrant le processus de légitimation de la tradition populaire du théâtre ivoirien. Dans ce processus, la télévision interagit avec la tradition populaire ivoirienne.

En tissant les différentes filiations du théâtre populaire de Ponty au Boulevard, l'exercice nous ramène à l'origine des sketches de l'EPS de Bingerville : performance endogène ou pièces présentées par les missionnaires<sup>211</sup>. Un début de réponse semble se trouver avec la farce africaine, bien que les études sur celles-ci restent également évasives quant à leur origine. Pour Hopkins (1965), la farce est « surprenamment » proche du kotéba et de Ponty, faisant davantage penser aux pièces de la période folklorique ivoirienne :

Ce sont les farces satiriques, jouées le plus souvent dans la langue du pays et inspirées de situations familières au pays. Elles sont satiriques et comiques, (...) Pendant la période coloniale, quelques-unes avaient trait à la faiblesse de caractère des Africains qui travaillaient pour l'administration européenne, ou à des processus tels que le recrutement de soldats africains. La ressemblance entre la plupart de ces farces satiriques et le théâtre « kotéba » est surprenante, et par leur satire et leur

---

<sup>210</sup> Kané Mahoula, Beugré Diep, Mike Danon, Gbessi Adji, Prisca Masceleney, Lauraine Koffi, Yann Bahjat, Guy Kalou

<sup>211</sup> On m'a mentionné également une pratique endogène chasseurs à Odienné au Nord de la Côte d'Ivoire qui consiste en des mimes de dérision faits par les chasseurs.

humour elles se rapprochent aussi beaucoup de quelques-unes des pièces présentées par le théâtre de l'École William Ponty. Hopkins 1965, 176

Pavis, quant à lui, parle « d'un genre traditionnellement nommé « bas » ou « vulgaire » qui met en valeur le corps de l'acteur et ses ressorts physiques du comique, rappelant les enjeux de classe et du populaire dans l'interprétation de la tradition théâtrale. Tout est « extériorisé », ce qui assure le succès visuel et théâtral de ce genre. » (Pavis in Doho 1998, 84-85) Pour Doho, la farce est un « théâtre-danse », car tout farceur africain est non seulement un acteur, mais aussi un chanteur doublé d'un danseur (Doho 1998, 85). La farce met en scène des « archétypes » souvent dénigrants pour l'Africain (Doho 1998, 85), les farceurs africains n'ayant que continué l'œuvre des colons commencée par Ponty et appuyée par le pouvoir en place au lendemain des Indépendances. (Doho 1998, 85-93). Ainsi, si les descriptions de la farce rappellent la tradition du populaire qui nous intéresse, le biais élitiste des études qui y sont consacrées nous en apprend peu sur leur origine.

## **La tradition cinématographique ivoirienne**

Donc, c'est pour dire que ces différentes formes de théâtre, expérimentales et Boulevard, existaient et ont bien cohabité. Il y avait du public pour chacun des deux théâtres. Mais quand il a fallu maintenant partir au cinéma, il a fallu faire en tout cas un mélange des deux genres. Et même quand un film comme *Au nom du Christ* qui est une pièce dramatique il faut le dire... Mais y'avait de l'humour dedans pour faire passer l'esprit de ce villageois-là qui, du jour au lendemain, dit qu'il est envoyé de Dieu et tout ça. La population l'a tourné en dérision même si après, il y a eu des adeptes. Et puis, sa fin tragique. Mais y'a toujours de l'humour. Pour faire passer. Daouda

En raison du manque d'archives<sup>212</sup>, il est difficile de retracer l'influence de la tradition cinématographique ivoirienne dans le genre télévisuel alors que plusieurs réalisateurs rencontrés n'ont pas vu ses films. S'il y a influence, elle passe davantage à travers les comédiens qui vont facilement du théâtre à la télévision au cinéma. Les réalisateurs actuels se positionnent d'ailleurs plutôt face aux doyens de la télévision que face aux premiers cinéastes de leur pays.

---

<sup>212</sup> Outre les films de Duparc et de Gnoan M'bala facilement trouvables en VOD ou chez les « pirates », il est difficile de se procurer les premiers films ivoiriens. Un étudiant en cinéma à l'Université de Cocody me rapporte que selon la rumeur, aucun exemplaire de Djeli ne resterait, tous brûlé lors des diverses crises. Cette rumeur est toutefois infondée, le film ayant été projeté ces dernières années, par exemple aux JCC 2015.

Le répertoire du cinéma ivoirien se compose surtout de comédies satiriques, renvoyant une fois de plus à la tradition populaire de la farce. Ce côté humoristique du cinéma ivoirien est considéré comme une exception dans la tradition cinématographique<sup>213</sup> africaine plus militante<sup>214</sup>.

In African Filmmaking North and South of the Sahara, Roy Armes also points out that 'Very few African filmmakers have produced out-and-out comedies, and comedy can in no way be regarded as one of the 'traditions' of African cinema' (2006, 110, emphasis added). Although Ngangura's and Armes' observations are mostly valid, it should also be mentioned that there is a historical exception: for reasons that have not to date been investigated in African film scholarship, filmmakers from the Ivory Coast have consistently produced comedies in lieu of making more militant films. Tcheuyap 2010, 26-27

Cette particularité du cinéma ivoirien renvoie une fois de plus à la tradition populaire ivoirienne. Pour considérer la question, retraçons la tradition cinématographique en Côte d'Ivoire. Si le cinéma divertit tôt les colons européens en Afrique, il se développe à travers des « tourneurs » (Retord in Bahi 1994, 247) qui, au début des années 1930, introduisent les premiers films de fiction et mettent en place l'embryon d'un réseau de distribution et de salles. Au début des années 50, on compte ainsi une dizaine de salles de cinéma (Retord in Bahi 1994, 247). Au même moment, le *Colonial Film Units*, la mission belge du cinéma et le Comité du film ethnographique en France participent à former un bastion de techniciens ou de films tournés en Afrique, bien que l'approche reste paternaliste et raciste (Diawara 1987).

À l'instar du théâtre, le cinéma des colons est simple et « pédagogique » pour un public vu comme des enfants à éduquer (Bachy 1983a, 24, Tcheuyap 2010, 26, Diawara 1987). Des missionnaires belges au Congo misant sur le pouvoir des images se mettent en quête de contes et légendes traditionnels desquels ils tirent des films « populaires » (Diawara 1987 conteste l'appellation populaire pour ces films). Ces films doivent faire rire pour éduquer, une « éducation par le cinématographocomique » (Haffner 1997, 6)

---

<sup>213</sup> J'utilise ici le terme cinématographique au sens traditionnel en faisant référence aux longs-métrages tournés sur pellicule. La définition du terme « cinéma » après le numérique sera l'objet d'une discussion ultérieure.

<sup>214</sup> Saul (2010) mentionne également la présence de films légers et divertissants au Gabon soutenus par des investisseurs français et de films pornographiques au Cameroun. (139-140)



Contrairement au théâtre et à la tradition de Ponty, la France est réticente à laisser les indigènes utiliser l'image, beaucoup plus facile à comprendre que le papier et l'écriture<sup>215</sup>. En 1934, le décret Laval interdit de filmer en Afrique sans autorisation et de diffuser des films anticoloniaux<sup>216</sup>. Vu le peu de cinéastes africains, le décret vise davantage les réalisateurs français en cette période où les idées anti-colonisatrices font leur chemin. Par exemple, René Vautier vient en Côte d'Ivoire tourner un réquisitoire contre la colonisation, *Afrique 50*, qui lui vaut une peine d'emprisonnement<sup>217</sup>. Pour la même raison, en 1955, Paulin Soumanou Vieyra (Bénin) et Le Groupe Africain du Cinéma tournent le premier court-métrage africain, *Afrique-sur-Seine*, à Paris et non en Afrique. (Diawara 1992, 33)

À la même période, le cinéaste et anthropologue Jean Rouch développe en Afrique le film ethnographique, ou cinéma-vérité, et l'anthropologie partagée. Le réalisateur travaille avec des artisans africains qu'il fait ses assistants et contribue ainsi à former des cinéastes importants tels les Nigériens Moustapha Alassane et Oumarou Ganda<sup>218</sup>. Il aurait également travaillé avec le cinéaste ivoirien Désiré Écaré (Ruby 2000, 211). Rouch réalise deux films à Abidjan, *Moi, un Noir* sur l'immigration ouest-africaine et *La pyramide humaine* sur les rapports entre Blancs et Noirs dans une classe de lycée abidjanaise. Rouch est l'un des précurseurs de la Nouvelle Vague en France (Colleyn 2008) et fut au cinéma africain ce que « Jean-Paul Sartre was to *Négritude* » (Diawara 1992, 24), un médiateur, un traducteur et un bénéficiaire<sup>219,220</sup>.

En 1960, les proclamations d'indépendance sont filmées et projetées dans tout le pays. La France change également d'attitude face au cinéma dans ses colonies. La collaboration de Rouch et des étudiants africains est déterminante à amener cette vision, tout comme le désir de la France de maintenir une relation particulière avec ses anciennes colonies (Diawara 1992, 24). Ainsi, on forme des techniciens et

---

<sup>215</sup> « Le crayon est déjà dangereux, mais il n'a besoin que de papier, et pour que ce papier ait quelque importance faut-il qu'il soit imprimé, et diffusé, et surtout lu, et l'on sait que la grande lutte contre l'analphabétisme ne va s'engager qu'après les indépendances. La caméra, et donc l'écran, c'est autrement plus risqué, les yeux et les oreilles apprenant très vite la langue des images et des sons. » (Haffner 1997, 4)

<sup>216</sup> Le documentaire *Les Statues meurent aussi* de Chris Marker et Alain Resnais sera censuré sous ce décret.

<sup>217</sup> Pour une histoire du cinéma en Côte d'Ivoire, voir 1983b.

<sup>218</sup> faisant du Niger le second producteur de films après le Sénégal (Saul 2010,137).

<sup>219</sup> « Sartre's strategic collaboration with Black intellectuals were both instrumental and mutually beneficial. » (Jules-Rosette 1997, 265)

<sup>220</sup> Pour une discussion sur la posture problématique de Rouch, non seulement dans l'histoire du cinéma africain mais dans son intention « partagée », voir White 2004

fournit du matériel pour filmer les *Actualités*<sup>221</sup> (Haffner 1997, 11), c'est-à-dire les premiers journaux télévisés qui documentent les activités du père fondateur<sup>222</sup> (Tcheuyap 2015, 12).

La présence des réalisateurs formés à l'étranger, et des techniciens formés par les *Actualités* et une certaine effervescence amènent les pays africains à soutenir de diverses manières leur cinéma national : par le soutien à quelques cinéastes indépendants sans création d'industries nationales, en en faisant une filiale de la télévision nationale – le cas de la Côte d'Ivoire — ou en limitant le soutien aux productions du ministère de l'Information, type *Actualité*. Seuls la Guinée, le Burkina Faso et le Mali tentent de mettre sur pied des infrastructures nationales (Diawara 1992, 56)

C'est en 1966 que Sembène Ousmane (Sénégal) réalise le premier long-métrage *La Noire de...* La même année a lieu la première édition des Journées cinématographiques de Carthage (JCC) suivi trois ans après par le Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO). Le cinéma africain de 1960-1970 est un cinéma militant et intellectuel, évoluant dans le même climat culturel que le théâtre de recherche.

“The terms of resistance were so powerfully set by Sembene [Ousmane] and his generation, it became almost impossible for any filmmaker [...] not to take a politically engaged position” (Harrow, *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press 2007, p. 19.) This political commitment was based on the perception that cinema, like literature, must be a tool for social transformation. In other words, it has a mission. Tcheuyap 2015, 7

Avec un État quasi absent et largement dépendant du financement externe, le cinéma africain est marqué par le « mégotage » comme dirait Sembène Ousmane, une « recherche morcelée de financement par les producteurs réalisateurs démunis » (Bachy 1983a, 19). En effet, les productions peuvent s'échelonner sur plusieurs années, entre la débrouille et la recherche de fonds. Les réalisateurs produisent donc peu ; il peut y avoir jusqu'à 20 ans d'écart entre leurs productions. Ils mettent ainsi bout à bout les « mégots » pour composer une cigarette.

---

<sup>221</sup> Claude Jutras et Bernard Brault furent invités à tourner sur les *Actualités* ou à collaborer avec des cinéastes africains (Diawara 1992, 54)

<sup>222</sup> Selon Rouch, les *Actualités* influencent la méthode des cinéastes africaines et déterminent en partie la relation entre l'État et les réalisateurs.

La première expérience audiovisuelle ivoirienne est également celle des *Actualités Ivoiriennes* (Bachy 1983a, 12) diffusées dans tout le pays en ciné-bus après l'Indépendance. En 1962, l'État met sur pied la Société ivoirienne de cinéma qui aura pignon sur rue jusqu'en 1979 avec divers mandats relatifs au développement audiovisuel (Bachy 1983a, 30). En 1980, la Côte d'Ivoire laisse au privé la production cinématographique après la création l'année précédente du Consortium interafricain de distribution (C.I.D.C.) qui vise au dépassement des cinémas nationaux pour le futur du cinéma africain (Diawara 1992, 82).

Les années 1960 sont celles des cinéastes formés en France avec une approche plus intellectuelle et psychologisante : Timité Bassori, Henri Duparc et Désiré Écaré. Bassori réalise le premier moyen-métrage ivoirien en 1964, *Sur la dune de la solitude*<sup>223</sup>, une fiction pour la télévision reprenant la légende de *Mamy Wata*. Lorsqu'il rentre en Côte d'Ivoire en 1963, il devient réalisateur à la télévision et est détaché en 1966 à la Société ivoirienne de cinéma (SIC). En 1969, il réalise le premier long-métrage ivoirien, *La femme au couteau* qui traite d'acculturation et d'inhibition sexuelle.

Désiré Écaré se rend en France en 1961 pour passer son bac et suivre des cours de théâtre. Après des études en art dramatique, il rentre à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC, maintenant La Fémis). En 1968, Écaré réalise *Concerto pour un exil*, un moyen-métrage sur la vie des étudiants africains à Paris. En 1969, il enchaîne avec la comédie satirique *À nous deux la France* qui traite du même sujet mais depuis l'histoire d'une étudiante noire à Paris. Faute de moyens, ce ne sera que 15 ans plus tard qu'il réalise *Visages de femmes* (1985) traitant de l'émancipation des femmes. Le film fait scandale au FESPACO où on lui reproche une scène dite pornographique tout en obtenant un prix à Cannes.

D'origine guinéenne, Henri Duparc<sup>224</sup> est le cinéaste le plus prolifique de Côte d'Ivoire. Après des études à Belgrade et à Paris, il rentre en Côte d'Ivoire en 1969. Son premier film, *Mouna ou le rêve d'un artiste* (1969), traite des problèmes de l'artiste et de son insertion dans les circuits internationaux et reste dans la lignée des films de répertoire. À la suite de ce film, Duparc remet en question son approche intellectuelle et s'oriente vers un cinéma populaire. En 1972, il réalise *Abusuan*, signifiant la famille chez plusieurs peuples Akans, où il traite de l'exode rural et des responsabilités d'un cadre envers sa famille.

---

<sup>223</sup> Le film sera projeté de nouveau en mars 2015 lors du Cinquantenaire du cinéma ivoirien.

<sup>224</sup> Pour en savoir plus, <http://www.henriduparc.com/>

Léonard Groguhet joue dans le film. On reconnaît d'ailleurs l'intention pédagogique de *Comment ça va ?* derrière le propos du film. Il fait 100 000 entrées en 4 mois (Ruelle 1978, 57).



### Abusuan, Henri Duparc

En 1976, il réalise *L'herbe sauvage* sur les problèmes d'un jeune couple. Ce film confirme le tournant de Duparc vers le cinéma populaire. Fonctionnaire à la SIC, il crée en 1983 sa boîte de production, *Focale 13*. Il y réalise ses plus grands classiques ; *Bal poussière* (1989, 300 000 entrées en France) et *Rue princesse* (1993) qui donne son nom à la fameuse rue de Yopougon. Dans ses comédies satiriques, il traite de la polygamie, de la prostitution, du sida, des traditions...

Déjà au départ, tous ces sujets traitent de thèmes assez graves, tristes. Pour passer des messages, il [Henri Duparc] se rend compte qu'on passe mieux des messages par l'humour, la satire. (...) La polygamie dans le film est enjolivée. (...) Y'avait des gens éduqués qui tombaient amoureux de filles non éduquées. C'est le côté romanesque [de *Rue princesse*]. Face à des sujets graves, il a enveloppé ça dans une histoire romanesque et musicale, dans la joie. Même les prostitués vivent ensemble en communauté, dans la joie. Josie veut chanter aussi, c'est une fille joyeuse, elle veut s'amuser, son oncle l'a mise à la rue. Henriette Duparc <sup>225</sup>

Après Duparc, Roger Gnoan M'Bala est l'un des cinéastes ivoiriens les plus prolifiques. En 1972, Gnoan M'Bala réalise le court métrage *Amanie*, la même année qu'*Abusuan*, qui traite aussi de l'exode rural. Après *Amanie*, il choisit l'humour et la satire pour traiter de la société ivoirienne. Il réalise quelques courts et longs-métrages (*Le chapeau* 1976, *Ablakon* 1984, *Bouka* 1988) et obtient l'Étalon de Yenenga au FESPACO pour *Au nom du Christ* (1993), comédie satirique sur la place et les abus de la religion. Seul *Adangaman* (2001) s'éloigne de la comédie satirique et amorce un nouveau registre en proposant un regard africain sur l'esclavage (Bahi 2013, 19).

---

<sup>225</sup> Merci à Daniel N'dri Yao pour l'accès à cet entretien qu'il a réalisé avec Mme Henriette Duparc, veuve d'Henri Duparc.



### Ablakon, Roger Gnoan Mbala

M'Bala, c'est un humoriste, il est plutôt porté sur la moquerie. Il rit des choses, il ne prend pas les choses au sérieux. Il vous fait rire de vos propres travers. Comme Molière. *Ablakon*, son premier film sur les enfants, c'est un monsieur de la haute société qui retrouve sa maîtresse et se fait prendre par la police. Le commissaire lui prête sa tenue. Il est dans la dérision. Il se moque. *Bouka*, c'est une histoire qui vient d'une nouvelle de Timité Bassori, écrivain et cinéaste. C'est l'histoire d'un jeune homme qui tue son oncle. C'est chez les Agni. Il tue son oncle, prend l'héritage, sa femme et puis le fils que l'oncle a laissé. Mais le fils se révolte contre le neveu qui prend sa maman. *Au nom du christ*, c'est l'histoire de la religion et l'argent [les faux pasteurs] trompent, prennent de l'argent, j'aime bien cette histoire parce qu'elle est toujours d'actualité. Gabriel

Contrairement au théâtre ivoirien où il existe deux traditions qui se juxtaposent, la tradition cinématographique populaire reste la plus connue au pays, mais est minoritaire et déconsidérée dans la tradition cinématographique africaine. Si la littérature de l'époque sur le sujet tourne autour de l'opposition entre art et culture populaire et est très peu réflexive des approches sur le cinéma africain (Binet 1984, 46), on remarque ces dernières années un regain d'intérêt et une revalorisation de ce cinéma populaire (Diawara 2012, Tcheuyap 2015), amenés en partie par l'émergence de *Nollywood*.

Ce cinéma populaire, auquel on peut aussi ajouter le succès *Pousse-Pousse*<sup>226</sup> du Camerounais Daniel Kamwa, diverge du cinéma qui, dans la lignée de Sembène et de la charte d'Alger, contribue à la construction de la nation et à l'éveil d'une population vue comme aliénée. Le cinéma populaire se tourne plutôt vers le quotidien duquel il traite avec humour. Ces films remportent un grand succès commercial.

<sup>226</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=O6p-b6nZqU>

*Pousse-pousse* (1975) du Camerounais Daniel Kamwa fait 400 000 entrées à Abidjan et *Djeli* (1981) de Fadiga Kramo en fait 800 000 (Camera nigra 1984, 4).

The danger of obsessively political films was actually raised much earlier by Pierre Haffner who asserted that only a minority of spectators could identify with narratives on liberation and nation building (Pierre Haffner, *Essai sur les fondements théoriques du cinéma africain*, Dakar, NEA, 1978, p. 28 & 61.) This perception is further illustrated by Henri Duparc's *Caramel* (2005), a comedy which is an allegory of the relationship that African cinema bears to its audience. Tcheuyap 2015, 8

Au tournant des années 2000, les longs-métrages se font plus rares. Duparc réalise *Une couleur café* en 1997 et *Caramel* en 2004. On assiste surtout à une diversification du genre ; Gnoan M'Bala réalise *Adangaman* sur le rôle des Africains dans l'esclavage, Sidiki Bakaka réalise *Roues libres*, un *suspense* mettant en vedette des handicapés et Éliane de Latour réalise *Bronx Barbes* sur les ghettos d'Abidjan. Il faut attendre 2011 et Owell Brown pour voir le retour de la Côte d'Ivoire au FESPACO et le retour du long-métrage.

## Série ou cinéma ?

Cette redéfinition du long-métrage s'inscrit également dans un autre mouvement, celui d'une délimitation de plus en plus floue entre cinéma et série télévisée, principalement en raison du numérique. Pour la majorité des artisans rencontrés, travailler dans le domaine audiovisuel est « faire du cinéma ». Ajoutons que cette distinction s'atténue aussi mondialement alors que la qualité technique et narrative des séries rejoint toujours plus celle du cinéma.

Y'a pu de cloisonnement à faire parce que beaucoup de films sont financés par la télévision. Mais comme il n'y a pas d'économie du cinéma et de la télévision dans nos pays, les gens gardent la séparation. C'était vrai en Occident dans les années 50-60. C'est fini, même au niveau des formats. Le cinéma utilise le numérique maintenant. Le débat du FESPACO<sup>227</sup> est dépassé. Le support, celui qui va en salle, s'en fout. Beaucoup de salles en Europe sont passées au numérique. On sait que les jours de la pellicule sont comptés, même pour le cinéma. Aimé

Malgré ces frontières de plus en plus floues, la question reste d'actualité pour certains cinéastes ivoiriens, car elle renvoie à des enjeux de distinction ; soit la maîtrise technique et la relation à l'étranger.

---

<sup>227</sup> Lors de l'édition 2013, le FESPACO annonce qu'il modifie ses règles pour accepter en compétition les films tournés en numérique.

En effet, la pellicule, en opposition au numérique, dérange, car elle implique plusieurs difficultés de tournage et fait allusion au mépris des doyens envers le numérique. La pellicule, le format long-métrage et le lieu de diffusion demeurent les caractéristiques physiques les plus citées pour établir la différence entre les deux médias.

Normalement, il faut une différence entre la télé et le cinéma. Déjà un long-métrage, c'est grand écran et y'a des choses qu'on peut se permettre qu'on ne peut pas faire dans une série télé. On peut mettre des interdictions de censure, interdit aux 17 ans. Mais au cinéma... on te mettra interdit aux moins de (...) en long-métrage, on ne coupera pas, c'est du cinéma. Mais on coupera à la télé. Il y a plus de liberté. Il y a l'heure de passage, 19-20 heures, les enfants sont là. Le cinéma, ce sont les adultes, on peut interdire aux enfants. Djibril

Le débat reste intergénérationnel, entre doyens « puristes » et jeunes « vidéastes », et culturel, entre le cinéma vu comme art et la télévision vue comme divertissement. Il évoque également le peu d'influence des premiers cinéastes sur les réalisateurs actuels. D'une manière plus générale, il renvoie aux redéfinitions des logiques de réciprocité et de transmission de connaissance qui seront abordées au chapitre 7.

La nuance ici entre cinéma et série, ça ne vaut pas la peine. On tourne tout en vidéo, c'est la même chose. On mélange. Les puristes ici, ils ont un problème. Comme les anciens, pour eux, le cinéma, c'est 35 mm, ou au moins 16 mm. Ce que nous on fait, ce n'est pas du cinéma pour eux. Donc, on les laisse dans ça et nous, on tente de faire évoluer les choses. Nicolas

Malgré le peu de filiations affichées entre les réalisateurs actuels et les doyens du cinéma ainsi que les ambiguïtés liées à la différence entre les deux, le cinéma et la télévision participent d'un mouvement similaire, celui de la performance populaire ivoirienne. Si l'origine de ce genre comique, entre pratiques performatives endogènes et outil colonial, reste floue, celui-ci est maintenant considéré proprement « ivoirien » et le retracer permet de souligner les mises en abyme identitaires créées par la recherche d'authenticité et le regard de l'autre, comme nous le verrons au chapitre 8.

## **Conclusion**

En résumé, le panorama télévisuel ivoirien se compose de genres proches culturellement (burkinabè et anglo-africain) avec lesquels les réalisateurs ne se reconnaissent pas nécessairement d'affinités. On retrouve également des influences occidentales et orientales identifiées par plusieurs réalisateurs comme le déclencheur de leur passion. Les *telenovelas*, quant à elles, s'imposent dans le répertoire télévisuel ivoirien, bien que la majorité des réalisateurs s'en distancient. Un autre genre, le *sitcom*, connu à travers

les *sitcoms* afro-américains diffusés en Côte d'Ivoire (*Fresh Prince of Bel Air* et *The Cosby Show*) est moins présent dans les discours sur le répertoire télévisuel, bien qu'il propose plus de similitudes aux ténors du genre ivoirien tel *Ma famille*.

Ce genre ivoirien, parfois appelé « théâtre filmé », se rapproche de la farce africaine qui est la plus souvent associée au théâtre de Ponty, sans soulever la possible filiation à une théâtralité déjà présente en Afrique. En se transposant à l'écran, la farce se libère des rapports de force qui la traite en genre mineur, tout en continuant de miser sur les situations cocasses, le jeu physique et la mise en scène d'archétypes. En effet, alors que l'espace théâtral reste associé à certains enjeux de distinction, le médium télévisuel permet la démocratisation des messages et de leur récepteur (Chapitre 8) et, dans ce cas, la réhabilitation du genre de la farce. À ses débuts, les sketches satiriques de Groguhet et de Guedeba se posent en position de force sur la quotidienneté ivoirienne. Toutefois, à partir de *Ma famille*, le genre se détache de son intention pédagogique et renoue avec l'improvisation. La dérision devient ainsi sa force (chapitre 8) et ne constitue plus un déni de soi tel que le soutient Doho (1998), si tel est qu'elle l'ait vraiment été.

Un mouvement semblable est amené par le tournant vers les films populaires de Duparc qui entame une nouvelle phase du cinéma ivoirien où le regard se tourne vers la société ivoirienne plutôt que vers la relation entre le colonisateur et l'Afrique et la construction de la nation africaine. En cela, l'impulsion est proche de celle du théâtre ivoirien, où le populaire est vu par certains comme renvoyant à un discours d'asservissement face à une pratique artistique intellectuelle d'affirmation de soi. Pourtant, ces pratiques « émancipatrices » s'inscrivent aussi dans des discours globaux et redeviennent des pratiques d'une nouvelle forme d'assimilation, souvent considérées comme étant pour les Blancs ou l'élite. Finalement, dès ses débuts, ce cinéma populaire entretient des liens avec la télévision en abordant des thèmes similaires.

Ces productions ont la même ambition : mettre de l'avant certains travers de la société ivoirienne par l'humour. Contrairement au théâtre de recherche qui cherche à affirmer l'identité ivoirienne et panafricaine, les cinéastes et réalisateurs de l'époque visent à faire à réfléchir ou à promouvoir des comportements à travers l'humour, entretenant à l'instar du théâtre populaire une filiation ambiguë avec les productions coloniales<sup>228</sup>. Quoi qu'il en soit, Duparc, Adjé et Groguhet ont su anticiper le tournant

---

<sup>228</sup> On note aussi d'autres réalisateurs comme le Camerounais Dikongue-Pipa qui, après quelques films plus intellectuels, se lancent dans le cinéma populaire. On peut aussi penser au premier long-métrage privé ghanéen



vers la culture populaire et la réhabilitation du populaire des années 1980. Comprendre ce mouvement et les conjonctures qui l'ont amené nous mène au cœur des dynamiques des séries télévisées. Si ces chapitres ont dressé la table, ce questionnement se décline sous plusieurs formes tout au long du texte.

---

*Love Brewed in the African Pot* de Kwaw Ansah qui remporte un grand succès. Finalement, même Sembene se laisse tenter par un film plus léger avec *Faat Kiné* (1999). (Saul 2010, 140)

## SECTION III

# L'INDUSTRIE AUDIOVISUELLE IVOIRIENNE

Une des méthodes privilégiées par ce texte pour penser les séries télévisées est l'ethnographie de la production. Consistant avant tout en des entretiens d'artisans du milieu audiovisuel, cette ethnographie permet de cerner leurs environnements sociaux et les contours de l'industrie audiovisuelle en devenant tout en relevant les principales préoccupations des artisans ivoiriens, soit la mise sur pied et la prospérité de leur industrie. À cet effet, les théories des industries culturelles actuelles sont de peu d'utilité et permettent difficilement de saisir les dynamiques à l'œuvre dans le milieu ivoirien.

Pour certaines, elles amènent surtout un regard prescriptif en proposant aux industries du Sud des recommandations calquées sur un « modèle universel » de développement des industries culturelles<sup>229</sup>. D'autres, centrées sur les particularités des industries du Sud, insistent plutôt sur l'informel, connoté positivement ou négativement<sup>230</sup>, ou sur la modernité exotique de ses artisans, reprenant le geste orientaliste du postmodernisme exotique<sup>231</sup>. Finalement, l'approche critique relevant davantage de l'économie politique et des théories de la mondialisation<sup>232</sup> inscrit le milieu ivoirien dans les flux globaux d'échanges culturels, mais permet peu de saisir les processus socio-économiques locaux qui s'y jouent.

Cette section propose de réfléchir à l'émergence de l'industrie audiovisuelle ivoirienne depuis ses pratiques, des tournages aux modes de financement, répondant ainsi aux préoccupations du texte et à celles des artisans ivoiriens. Se dessinent alors les portraits d'une industrie et d'une classe moyenne caractérisées par une diversification des sources de revenus, un sens aigu de l'opportunisme et la possibilité de faire des choix.

---

<sup>229</sup> Voir le rapport de l'OIF sur les industries culturelles du Sud, d'Almeida Ayi, Alleman 2004.

<sup>230</sup> Voir les nombreuses discussions sur le piratage dont Mattelart 2011 et les approches comparatives, Lobato 2010.

<sup>231</sup> Voir Jedlowski 2013 et surtout, Huggan et son concept d'exotisme postcolonial, 2001.

<sup>232</sup> Pour un exemple, voir Ze Belinga 2007.



## **Chapitre 5. Trajectoires personnelles et tournages :**

### **Portraits d'une classe moyenne émergente**

Ce premier chapitre se consacre aux modalités des tournages, aux parcours et aspirations des artisans et aux interactions entre eux. On rencontre des artisans qui, s'ils s'appuient peu sur la mobilisation politique, basent leur pratique sur l'apprentissage entre pairs et sur l'amitié. Ce portrait contredit l'individualisme souvent associé à l'industrie audiovisuelle et à la classe moyenne, tout en remettant en question l'apathie politique qui lui est parfois attribuée.

Ce faisant, le chapitre s'intéresse à la classe moyenne, non à ses représentations dans la culture populaire<sup>233</sup> ou à son rôle en tant que témoin de l'émergence de classes sociales (Barber 1987), mais en tant que plate-forme de réflexion sur les dynamiques de l'industrie audiovisuelle ivoirienne. Cette approche qui combine ethnographie de la production et réflexion sociologique propose donc un nouvel angle de compréhension de l'industrie audiovisuelle en traçant le portrait sociologique de ses artisans.

La réflexion sur l'industrie audiovisuelle se poursuit au chapitre suivant en s'intéressant aux diverses étapes du processus de production et à l'économie du *gombo*. Ce concept qui complexifie l'idée de « débrouille » accolée au quotidien de l'urbanité et à la pratique culturelle africaine propose une compréhension de l'industrie qui passe par la création d'opportunités et par la visibilité. Du même coup, cette vision redéfinit certaines dynamiques vues parfois comme paradoxales, soit la tension entre création artistique et entrepreneuriat et celle entre visibilité et mise en scène de soi.

#### **Y a-t-il une classe moyenne en Afrique ?**

Pour penser l'environnement socio-économique de l'industrie audiovisuelle ivoirienne, le texte utilise le concept de classe moyenne, un concept qui suscite de plus en plus d'attention<sup>234</sup> en Afrique et est l'objet de plusieurs débats. Peut-on vraiment parler de classe moyenne africaine ? Face à cette question qui revient, le texte recourt au concept de classe moyenne en résonance aux expériences quotidiennes de

---

<sup>233</sup> Voir par exemple Darbon avec la bande dessinée *Aya de Yopougon* (Darbon 2012, 44).

<sup>234</sup> Pour une idée de la diversité des formes que prend la réflexion, voir le numéro d'*Afrique contemporaine* 2012/4 ou le projet *classesmoyennes-afrique* : <http://www.classesmoyennes-afrique.org/2009/05/une-autre-histoire-sur-un-pays/#gallery>

plusieurs Ivoiriens, dont les artisans de l'industrie audiovisuelle, qui se voient dans l'entre-deux, entre la galère des *moisis*<sup>235</sup> et la réussite des *babatchès*<sup>236</sup>.

Diverse, difficilement cernable, enjeu politique, levier de développement, discours économique, la classe moyenne africaine se définit ces dernières années dans un jeu entre l'afro-pessimisme des années 1990 et l'afro-optimisme des années 2000, entre des causes externes du sous-développement ou des potentiels internes de développement, entre la crise perpétuelle et la résilience (Copans 2004, 900). Fantasme, ethnocentrisme ou mouvement social, la classe moyenne est un enjeu politique et sociologique.

Sa définition est liée pour certains au discours du développement, prenant la place laissée vacante par des concepts comme société civile (Darbon 2012). Dans cette optique, elle est un gage de démocratisation et de développement économique. Pour d'autres, elle est un discours des milieux financiers mondiaux et de la presse occidentale qui la voit comme un nouveau débouché et un agent stabilisateur. Ce même discours devient alors un mirage face aux inégalités, à l'individualisme et à la dépolitisation que connaît la classe moyenne africaine (Servant 2010).

Pour d'autres, la classe moyenne se caractérise par ce qu'elle n'est pas, ni trop riche, ni trop pauvre, un entre-deux (Darbon 2012). En ce sens, elle peut être chiffrée, bien que l'exercice demeure difficile étant donné qu'une majorité de personnes possède des revenus très bas. Les institutions internationales définissent ainsi des caractéristiques particulières pour la « classe moyenne africaine », révélant pour certains le peu de pertinence du concept (Darbon 2012, Toulabor 2012).

Comment en faire un concept central sur lequel reposeraient les espoirs de développement « endogène », alors qu'il est si indécis et si incertain, que son usage scientifique est controversé et demeure limité. N'ironise-t-on pas en transformant *middle class* en *muddle class* (classe confuse) ? L'Afrique a même droit à sa définition spécifique – une définition pour les pauvres ! – puisque la Banque africaine de développement fait commencer la classe moyenne à partir d'un pouvoir d'achat de deux dollars par personne et par jour (en parité des pouvoirs d'achat). Jacquemot 2014, 203

Discours ou réalité la classe moyenne africaine ? Dans sa réponse, le texte refuse d'essentialiser le concept ou de lui attribuer des qualités ou des pouvoirs intrinsèques, tel que l'individualisme ou le garant

---

<sup>235</sup> Personne sans argent.

<sup>236</sup> Très riches, souvent identifiés aux ministres, grands commerçants, hommes politiques.

de la démocratisation. Il l'utilise plutôt pour nommer l'expérience de plusieurs Abidjanais et Ivoiriens qui ont accès à l'éducation, à des moyens technologiques, à des loisirs et à la possibilité de faire des choix, mais qui espèrent toujours améliorer leur sort. Si ces critères ne sont pas exhaustifs ou exclusifs à la classe moyenne, ils suggèrent une classe de l'entre-deux qui n'est ni celle du ministre ni celle du journalier qui survit grâce à la débrouille. Le texte souhaite présenter l'expérience de cette classe émergente en la juxtaposant à la classe moyenne antérieure définie autour du fonctionnariat. Entre salariat et débrouille, cette classe adopte l'économie du *gombo*.

### **Classes moyennes abidjanaises. Entre salaire et débrouille : le « gombo »**

En Côte d'Ivoire, les années du « miracle économique » contribuent à créer une classe moyenne principalement associée à la figure du fonctionnaire. Puis, la crise des ajustements structurels des années 1990 réduit considérablement le rôle de l'État. Les fonctionnaires voient leur pouvoir d'achat diminuer, ceux à la retraite n'arrivent plus à soutenir leurs enfants au chômage, les étudiants reçoivent difficilement leur bourse. Une certaine précarité s'installe et la classe moyenne se diversifie<sup>237</sup>. À l'instar d'un mouvement répandu en Afrique, le salariat cesse d'être le visage de cette classe moyenne et « nombre d'acteurs impliqués dans des activités du secteur informel » (Darbon 2012, 42) peuvent maintenant aspirer à faire partie des classes moyennes abidjanaises.

Cela donne également lieu à la multiplication des stratégies économiques dans la population ivoirienne, résumée généralement sous le vocable « débrouille ».

Le recours croissant à la débrouille, aux réseaux de solidarité et au secteur informel présente depuis longtemps des limites que les politiques de lutte contre la pauvreté, dans un contexte d'affaiblissement de la régulation étatique, n'arrivent plus à relayer. Akindès 2000, 135

Dans le langage populaire ivoirien, les stratégies économiques<sup>238</sup> sont identifiées par plusieurs termes :

---

<sup>237</sup> Darbon en présente un portrait à travers la bande dessinée *Aya de Yopougon*. (Darbon 2012, 44-45).

<sup>238</sup> La littérature répertorie d'autres types de stratégies : le « transactional sex », souvent abordé depuis la jeune fille (Braun 2014, Cole 2009, Hunter 2002), le programme d'ajustement domestique (PADOM). (Akindès 2000, 133) où l'homme tient le rôle habituellement dévolu aux femmes dans les *relations intéressées du transactional sex*, le *bluff* (Newell 2009b) davantage compris comme un paradigme relationnel, les stratégies à la marge de la légalité : *ken*, *business*, *kata*, *gba*, *couper* (Kolhangen 2005) et sa variante des dernières années, le broutage (Koenig 2014). Ces dernières stratégies seront abordées à la section suivante dédiée aux interactions familiales.

- le *djossi* est le petit boulot qui ne paye pas trop, mais qui est régulier
- le *gombo* est une activité lucrative extra qui résulte souvent d'une opportunité, mais qui n'est pas un travail régulier
- la *débrouille* est l'ensemble des activités occasionnelles qui permettent de survivre, mais qui ne changent pas la situation de la personne
- le *champ*<sup>239</sup> est le travail régulier, comme le champ d'où l'on tire sa subsistance

La débrouille fait partie des incontournables lorsqu'il est question du quotidien urbain africain. Au-delà d'être des petites activités qui permettent de survivre au jour le jour, la débrouille est aussi souvent envisagée depuis un angle moral, un « échange généralisé de services » où la ruse et la raison du plus fort constituent « de nouveaux repères de moralité » (Kieffer 2006, 76) et possédant une logique et des codes qui lui sont propres (Newell 2006).

Mais la « débrouille », c'est aussi ce système de représentations, ces valeurs, cette éthique de la rue, qui participe de la fabrication et de l'amplification de la violence urbaine. La culture de la « débrouille » favorise l'érosion du modèle de développement des premières décennies d'indépendance (Diop 2007, 29)

Elle peut toutefois aussi être porteuse d'espoir à travers l'apprentissage et la migration.

[La débrouille], c'est tenter de trouver une place dans le secteur informel, accepter, dans certains cas, les dures lois de l'apprentissage, mais c'est aussi « partir » à tout prix, c'est-à-dire gagner l'Europe, les États-Unis ou l'Afrique australe (Diop 2007, 29).

La débrouille est également au cœur des définitions du milieu culturel, perçue comme un obstacle (Mefe 2004) ou comme une force (Diop 2013). L'interprétation du milieu audiovisuel produite ici vise à se distancier de celles de la débrouille. En effet, les artisans rencontrés ne dépendent pas de la débrouille, bien que le *gombo* leur permette d'arrondir leurs fins de mois.

Le vocable *gombo* est très courant à Abidjan. Inspiré par le légume du même nom, le *gombo* désigne un type de stratégies économiques où l'on a accès à un montant d'argent qui « glisse » à l'instar du légume gluant, que l'on peut dépenser facilement. Pour certains, il fait partie de la débrouille :

Toutefois, la « débrouille » pourvoit les apprentis d'une source de gain occasionnel, le *gombo*, du nom d'une plante oléagineuse, base d'une sauce très répandue dans le pays. Le *gombo* des apprentis est donc l'argent qu'ils « coulent » [glissent] dans leurs poches, une sorte de compensation occulte et illicite pour leur travail

---

<sup>239</sup> Utiliser plutôt en plaisanterie.

normalement gratuit. On appelle *gombo* tous les extras, les menus services ou petits travaux payés par les clients directement à l'apprenti, les petites réparations des garagistes, les retouches des tailleurs, tout ce que l'on peut faire dans le dos, à l'insu ou en absence du patron ou du deuxième patron, ce dernier étant d'ailleurs le plus habile et assidu dans la pratique du *gombo*. Viti 2005, 1049-1050

Hors de la Côte d'Ivoire, le *gombo* peut référer aux montants – aux enveloppes – que reçoivent les journalistes dans leur couverture de l'actualité (Frère 2000, Mazzocchetti 2006, Dassie 2004, Banégas 2014). La définition du *gombo* que je propose va toutefois plus loin que la débrouille occasionnelle ou le domaine journalistique. Le *gombo* est une opportunité qui fournit un extra d'une somme inhabituelle pour celui qui le reçoit. Par exemple, pour l'apprenti : « c'est un gros montant 2000 francs (4 \$) pour un apprenti non rémunéré. Le *gombo*, c'est un montant qui n'est pas ton activité principale. »<sup>240</sup> Il est toutefois à différencier d'un deuxième emploi<sup>241</sup> ; le *gombo* est ponctuel ou ne nécessite pas un gros investissement en temps pour la personne concernée.

Il est fréquent lors de mes conversations à Abidjan qu'on me parle d'un *gombo* présent ou futur ; un groupe de fonctionnaires associés en Groupes d'intérêts économiques (GIE) qui envisagent d'arrondir leur fin de mois en achetant un taxi commun appelé *woro-woro* ; un chauffeur de taxi qui cultive ses deux hectares de laitue à Bingerville, un commissaire retraité qui souhaite organiser un commerce de friperie avec le Canada, un jeune diplômé qui surveille les examens du bac, une jeune diplômée qui fait la promotion de produits au supermarché, un *binguiste*<sup>242</sup> de retour qui fait de l'élevage de poulets à Bingerville, etc.

Le *gombo* ne relève pas de l'imaginaire du « ghetto » ou de la galère, comme il en est parfois pour la débrouille (voir citations précédentes). Il n'entretient pas de frontières ambiguës avec la légalité et en ce sens, est à différencier des pots-de-vin ou autres *bakchichs* qui sont plutôt des *kens*. Il est lucratif, c'est-à-dire qu'il va au-delà de la survie et en ce sens, n'est pas l'apanage des classes les plus pauvres. Il a

---

<sup>240</sup> Discussion personnelle avec un collaborateur : homme, Abidjanais, 39 ans. Fonctionnaire ayant été au chômage et vivant de *gombos* pendant 10 ans entre la fin de ses études et sa réorientation dans la fonction publique en 2011. Cette période de chômage est également celle entre le coup d'état de 1999 et la crise postélectorale de 2011. Son histoire recoupe donc celle souvent entendue chez plusieurs hommes ayant la vingtaine au début de la crise.

<sup>241</sup> À différencier de la pratique connue sous le terme *moonlighting*.

<sup>242</sup> Un Ivoirien résidant en Occident, habituellement en France.



ainsi une couleur morale différente de la débrouille, le *gombo*, c'est de la « bonne débrouille » qui rapporte et est bien vue socialement.

Si la débrouille et le gombo, c'est différent ? Oui... non, c'est la même chose, mais le gombo doit glisser, donner plus en fait.

Glisser ?

Ça doit rapporter. C'est la bonne débrouille, la débrouille lucrative<sup>243</sup>.

Ainsi, le *gombo* décrit le quotidien d'une partie de la classe moyenne abidjanaise qui ne vit pas la galère de la débrouille ou l'aisance des classes riches, mais arrive à atteindre ou à maintenir un certain niveau de vie grâce aux *gombos*. Ce « niveau » de vie est variable, mais l'accès aux gombos démontre qu'on réussit à miser sur une capacité que l'on possède : le réseau, la connaissance informatique, un talent, une belle présentation de soi, un montant à investir, et surtout, sur une opportunité à saisir.

## Parcours et perceptions sociales

Afin de brosser le portrait de cette classe moyenne et des artisans de l'audiovisuel ivoirien, le chapitre s'intéresse à leurs parcours et aux perceptions sociales des métiers de l'audiovisuel. Il se penche ensuite sur les tournages, cœur de l'industrie. Se dégage alors un milieu différent de celui dépeint par mes interlocuteurs qui insistent souvent sur l'amateurisme et le manque de solidarité.

L'intérêt pour le parcours professionnel des artisans découle d'un choix de l'étude de ne pas aborder le milieu et l'industrie audiovisuelle depuis les infrastructures ou le discours du « manque de ressources », mais plutôt depuis les expériences et les parcours de ses artisans. Pour retracer ces trajectoires, chaque entretien débute ainsi par une question sur le « parcours <sup>244</sup> ». À travers ces récits se dégage un portrait socio-économique des artisans, de leurs choix et leurs attentes.

---

<sup>243</sup> Discussion personnelle avec un collaborateur : homme, Abidjanais, 39 ans. Fonctionnaire ayant été au chômage et vivant de *gombos* pendant 10 ans entre la fin de ses études et sa réorientation après un concours de la fonction publique (2001-2011). Cette période est également celle entre le coup d'état de 1999 et la crise postélectorale 2011 ; son histoire recoupe celle souvent entendue chez plusieurs hommes ayant la vingtaine au début de la crise.

<sup>244</sup> Question : Peux-tu me parler de ton parcours ?

« Le premier combat à mener est de mieux nous former ». La formation est l'un des enjeux les plus mentionnés par mes interlocuteurs, bien qu'ils aient habituellement une formation universitaire dans un autre domaine.

J'ai une formation en économie, Bac+ 3 en éco. Le cinéma, c'est plus par passion que je le fais. Je n'ai pas suivi de formation, dans une école, non. J'ai commencé par l'écriture, c'est ce qui me définit en ce moment : je suis scénariste. Mais j'essaie d'embrasser d'autres métiers sur le tas. Nicolas

En 2013, on compte une école de formation privée en communication orientée journalisme, l'Institut des sciences et des techniques de la communication (ISTC), une formation en théâtre à l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) et des études en cinéma à l'Université de Cocody et à l'Université catholique de l'Afrique de l'Ouest (UCAO), formation plus théorique. Les comédiens ont, pour leur part, une formation pratique acquise à l'intérieur de troupes ou de centres de formation.

Une école de formation au cinéma se voulant pratique existe à la fin des années 1990, jusqu'au décès de son fondateur. Bah Souleymane est un proche du PDCI, alors au pouvoir, et apprécie le cinéma. Il crée donc une option cinéma à l'IPNETP<sup>245</sup>. Sa vision présage de l'entrepreneuriat du milieu audiovisuel, tel que nous le verrons au chapitre suivant.

Le jour où on devait sortir, il (Bah) a dit que le réalisateur qui sort d'ici et qui fait des demandes d'emploi, il a perdu. Vous-mêmes vous êtes des entreprises, vous drainez les autres avec vous. Cherchez les fonds et vous serez riches. Puis, la crise est arrivée. Dramé

Pour ceux n'ayant pas connu ces écoles, ils mettent à profit le capital acquis lors de leurs études en d'autres domaines et transforment leur intérêt pour l'audiovisuel en formation autodidacte, que ce soit à la bibliothèque, sur internet ou « sur le tas » en fréquentant les plateaux de tournage. Dans la majorité des cas, la démarche est personnelle.

Dans nos biblios, il y avait des séries : *Que sais-je ?* J'avais découvert une série de cinq ou six bouquins sur le cinéma, la collection avec la boussole dessus. C'est là que j'ai commencé à me former. Patrice

En 2001, je me forme en ligne à la réalisation, j'avais les basiques, avec *Ciné Cours*<sup>246</sup>. La ligne [internet] n'était pas trop bonne, mais on nous envoyait des

---

<sup>245</sup> Institut Pédagogique National de l'Enseignement Technique et Professionnel.

<sup>246</sup> Plusieurs réalisateurs sont formés « par les Canadiens » à travers le site *Ciné Cours*<sup>246</sup>. Il s'agit d'un site québécois qui offre des cours par correspondance. Le site est parfois ambigu, par exemple lorsque l'on présente l'agrément du Ministère de l'emploi et du développement local du Québec comme garant de la formation. Au

docs vidéo et tu télécharges. Il n’y avait pas d’interactivité. On apprenait à faire un film, toute la didactique. Mais j’avais mon bagage de terrain. Simon

Je faisais anglais à l’Université, je n’ai pas terminé à cause de l’argent et à la radio, on me proposait un poste. Il y avait la guerre des machettes<sup>247</sup> à l’Université. Donc, on y allait et on ne faisait pas cours. C’était en 99-2000 par là. 1999... 98, c’était la période la plus chaude avec les machettes. J’ai appris la radio sur le tas, sur le terrain avec des gens plus expérimentés. Je suis parti à Dakar sans formation, puis il y eut l’ONG, puis tout s’enchaîne. Puis le cinéma. (...) J’ai ensuite été assistant de réalisation tout en prenant des cours du soir, donc finalement choisir l’option « attendre qu’on me donne ma chance ». Cyrille

Tout ce que j’ai appris, je le dois à Claudel. Il a eu la chance de faire une école de cinéma, ça n’existe plus. Il nous a appris beaucoup de choses : les plans, l’organisation d’un tournage. J’ai appris avec lui. Maintenant, j’essaie de faire mon bonhomme de chemin. Nicolas

Le réseau social et la visibilité sont les meilleurs alliés d’un jeune artisan qui veut se former, que ce soit pour que des artistes établis viennent les chercher ou pour frapper à plusieurs portes. De fait, l’interdépendance entre « doyens et apprentis » permet la réalisation de plusieurs œuvres audiovisuelles :

Après, je suis tombé par chance sur un doyen, Alexis Don Zigré. Il a fait la dernière saison de *Sida dans la cité*. Quand j’ai fini à l’école, j’écrivais au service culture [d’un journal]. Y’a le film *La passion du Christ* qui sort. Je fais un papier sur le film. Il a aimé le papier qui donnait le goût de voir le film. Il ne savait pas que j’étais dans la production audiovisuelle. Il appelle à la rédaction. Pour lui, il voulait échanger avec moi, il trouvait que l’article présentait bien le film. En discutant, je lui dis que je viens de l’ISTC, que je viens de finir. Il appelle mon patron et lui dit que je suis son stagiaire. Puis, je suis rentré dans le milieu de la production ici. Patrice

En Afrique, les stages sont difficiles. Jusqu’à présent, le cinéma n’est pas développé. J’ai fini en 98 et c’est en 2003 que j’ai eu mon premier stage (...) J’ai commencé en tant que perchiste et après, j’ai été assistant réalisateur. Je faisais les deux en même temps. On était deux techniciens, un réalisateur — cadreur et son assistant. Après 2003, Claudel m’a appelé pour être assistant. Dramé

---

début de mes recherches, l’adresse postale indiquée est également inexistante. Depuis, l’adresse a été modifiée et correspond à celle d’un acteur de Québec. Sur le site *Facebook*, la plupart des étudiants sont étrangers. Les gens interrogés à Montréal du milieu ne connaissent pas l’école et émettent quelques doutes sur une formation aussi pratique que celle de réalisation dispensée par correspondance. Toutefois, cette formation est en général appréciée par les artisans ivoiriens qui l’ont suivie : « La formation, c’est important. J’ai fait une formation en réalisation de cinéma, *Ciné court*. C’est en ligne, ça m’a permis d’avoir une formation de 9 mois en 12 mois, j’ai bien validé. Ça m’a permis de m’assoier et de critiquer un film. Je ne vois plus les films comme le citoyen lambda. » Thomas

<sup>247</sup> La « guerre des machettes » a opposé deux branches rivales de la Fédération estudiantine de Côte d’Ivoire (FESCI), voir Konaté 2003

Les jeunes artisans choisissent souvent de bifurquer de leur formation initiale par passion ou par fascination pour la télévision. D'autres viennent d'un milieu social prédisposé aux arts et à l'audiovisuel ou disposant d'une certaine liberté.

Mon père aimait les BD. Donc je savais dessiner. Quand je faisais le CM1, avant même de faire la formation en électronique, je trouvais la réalisation magnifique. Comme un chef d'orchestre, il guide les personnes. Mais c'était compliqué, il n'y avait pas d'écoles. Mon père travaille à la RTI, il est ingénieur technique des médias. On a bougé dans les régions. On a tous fait une série scientifique [au bac]. Mon petit frère a travaillé à la RTI à la transmission. (...) On a grandi dans la technique. J'ai fait électro et musique parce que je suis passionné. Après, maintenant, c'est le cinéma. Georges

Ça commencé à l'enfance. Je regardais la télé et je voulais être journaliste. Les gens à la télé me plaisaient avec leur manière de parler, je voulais ressembler à ces gens. Surtout ceux de la première chaîne (RTI). Je regardais le journal avec les parents, même sans comprendre puisque ces gens qui parlaient m'épataient. Puis il y a eu les films. Souvent, je ne comprenais même pas. C'est parti comme ça. Prisca

J'aimais regarder la télé au village. Il y avait la télé dans les écoles primaires. Au moment de mon CP1, c'était la dernière des télévisions dans les écoles. (...) Pour moi, la télé était extraordinaire. On ne peut pas le toucher, mais il parle comme nous, on voit la fumée. En Seconde, j'ai fait la connaissance de Claudel. C'est lui qui m'a incité, moi je voulais faire droit. (...) Puis Claudel m'a dit : « À la retraite, tu ne sauras pas quoi faire. Au cinéma, tu es dedans jusqu'à ta mort, tu rencontres des gens. C'est un monde merveilleux. Tu te fais des amis. » Dramé

C'est ma grande sœur, ma propre grande sœur, Aya, du même ventre. Elle était dans le domaine, elle travaillait avec la RTI quand on l'a mis dehors comme elle avait des différends avec eux. Elle a fait son scénario. Elle est venue me voir pour que je l'aide. C'est comme ça que je suis rentré. Je l'aidais au scénario, puis script, puis assistant réalisateur, puis j'ai décidé de faire mes propres œuvres. Pascal

J'étais en train de faire ça quand je rencontre Aya qui est une cousine à moi. Je la rencontre à la télé, j'étais allé payer des VHS à la télé pour le documentaire. On se rencontre à la télé, elle dit qu'elle me cherchait, qu'elle veut faire un film, j'ai besoin d'un gars comme toi, innovant. Simon

Lorsque la famille n'est pas dans le domaine télévisuel ou artistique ou provient d'un milieu plus précaire, les réactions au choix d'un métier dans l'audiovisuel sont plus mitigées et divergent selon le sexe. Ces inquiétudes semblent d'ailleurs liées davantage à des considérations financières, surtout pour les hommes, qu'à des perceptions morales, telles qu'observées pour les danseuses de Kinshasa (Braun 2014a)<sup>248</sup>.

---

<sup>248</sup> Nous verrons au chapitre 7 les différences entre les sociétés congolaise et ivoirienne relativement à la visibilité des femmes, le travail et les menaces que cela représente.

Pour plusieurs parents de filles, devenir actrice<sup>249</sup> devient une occasion de se faire voir et de trouver un mari intéressant ou, tout au moins, de ramener un petit montant à la maison. Cette réaction des parents illustre l'importance du *gombo* et la connotation positive du métier de comédienne, comme le montre l'estime dont jouissent les premières actrices ivoiriennes. Seules les actrices-élèves constituent une exception alors que les parents veulent voir leur fille terminer leurs études et ne pas être distraite par un tournage ou par une grossesse.

Tous les réalisateurs demandent pourquoi Narcisse fait un contrat avec les acteurs. C'est parce que les parents des acteurs, ils se demandent : c'est quoi le tournage ? Quand une jeune fille quitte la maison pour faire un film, il pense qu'elle va chercher garçon. À un moment, les filles ne venaient plus. Quand il y a eu le contrat, je suis passée chez plusieurs parents. Je leur ai expliqué le contrat, ce qu'on allait leur donner après la sortie. [Elles] sont revenues. Ismael

Pour les jeunes hommes, le métier est vu comme instable et permettant difficilement de faire vivre une famille. Les fréquents appels à l'aide d'artistes malades entretiennent l'idée que l'audiovisuel permet de s'en sortir ponctuellement, mais ne permet pas la stabilité<sup>250</sup>. Ainsi, les parents décourageraient certains de suivre cette voie qui « ne permet pas de gagner sa vie ».

Pour la plupart, ce sont des élèves ou des déscolarisés qui aiment le théâtre et le cinéma et qui voudraient en faire leur métier. Vous savez, c'est encore ancré dans l'esprit des parents. Quand leurs enfants disent qu'ils veulent faire du théâtre, ils leur répondent : ça va t'amener où ? Regarde ceux qui t'ont devancé. Donc tout de suite, on crée un blocage financier et psychologique. C'est contre tout ça qu'on lutte. Ce n'est pas facile. Daouda

Quant aux artistes, ces perceptions et la visibilité que procure leur métier sont vécues de manière différente selon la position devant la caméra. Les acteurs sont les « célébrités » alors que les techniciens et les réalisateurs sont « associés » à cette célébrité, mais n'en jouissent pas toujours directement.

---

<sup>249</sup> Les jeunes femmes optent moins pour les métiers derrière la caméra, sauf celui de maquilleuse et de costumière. Je n'ai rencontré qu'une monteuse. En ce qui concerne les rôles de productrice et de réalisatrice, on retrouve davantage de femmes, particulièrement depuis les années 2000.

<sup>250</sup> On retrouve sur internet une quantité d'articles dédiés aux artistes ivoiriens malades qui lancent des appels à l'aide. On peut également trouver sur *YouTube* les appels à l'aide de ces artistes : Amoin, Gbazé Thérèse, Marie-Laure, Tatiana de Makensira, Cousin Victor, Vieux Kokoré, Agnima. 2012. « Mort en cascade des artistes ivoiriens : Et pourtant, ils peuvent vivre mieux et plus longtemps ». *L'Éléphant déchaîné*, 7 février. <http://news.abidjan.net/h/425647.html>

Pour les acteurs, la célébrité est à double tranchant. D'un côté, ils déplorent les attentes de leur entourage qui les croient riches parce qu'ils les voient à l'écran. Ces attentes ne se limitent d'ailleurs pas à la famille, mais s'étendent à des inconnus. Par exemple, j'accompagne un comédien à un spectacle de *stand-up* dans un petit *club* de Cocody. Il reçoit un cachet de 70 000 FCFA (140 \$) pour sa prestation. À notre départ, il remet 10 000 FCFA (20 \$) au gardien de la voiture, soit presque 15 % du revenu de sa prestation. Lorsque je le questionne sur le montant démesuré (on donne habituellement autour de 100 FCFA pour ce service), il me dit qu'il doit préserver son image. Ces pratiques de rétribution ne sont toutefois pas seulement destinées à sauver la mise en scène de soi, elles s'inscrivent aussi dans un travail de distribution (Ferguson 2015) où il est attendu de ceux qui ont plus qu'ils redistribuent<sup>251</sup> une richesse vue comme collective.

D'un autre côté, la célébrité amène un réseau social, capital tout aussi important et prestigieux.

Je le dis avec beaucoup de fierté, je suis très riche. Je n'ai pas de compte en banque, mais je suis riche parce que quand je sors et que j'ai un problème, il y a toujours quelqu'un prêt à m'aider. Quand je fais la queue à l'hôpital, quelqu'un vient me chercher. Avant, quand la Côte d'Ivoire était florissante, les gens dans les magasins offraient les réparations de ma voiture. Je suis riche, y'a pas juste le compte en banque. (...) Beaucoup de gens sont remarqués, par exemple Groguhet. Il l'a fait aussi avec beaucoup de passion. Il est très connu. C'est la passion qui fait qu'on travaille régulièrement. J'ai commencé par mes études, je faisais de la comptabilité. J'ai beaucoup d'amis comptables. Ils ont réussi leur vie, mais les portes qui s'ouvrent devant moi, les honneurs, ils ne les reçoivent pas. Avant la crise, un d'eux était chef de service puissant au ministère des Finances, il avait des passeports de service ivoiriens. Une fois, il est parti avec son passeport privé périmé. Il m'a appelé : « Joachim, je veux un passeport ». Je suis allé à la sureté avec lui et j'ai demandé à voir le directeur. Je lui ai parlé du cas de mon ami. C'est urgent le passeport. Tout puissant avec son argent, il n'avait pas ce passe-droit-là. Ça, c'est une richesse. J'ai un oncle aussi tout puissant chef de service. Une fois, j'étais en convalescence, mon oncle m'appelle : « écoute, je vais à Bouaké aux funérailles. Veux-tu venir, tu vas te reposer ? » Il y avait toutes les personnalités du pays. Un ministre me voit et dit de venir. On est parti avec les ministres. Je raconte ces anecdotes pour dire que la richesse ne se quantifie pas toujours. C'est ça qui fait ma passion. Ça, c'est l'agréable. Joachim

Ces perceptions sociales varient également selon les époques. Selon les doyens, on assiste maintenant à une perte de prestige des comédiens de théâtre.

---

<sup>251</sup> Voir le morceau *Vieux père* de Tiken Jah Fakoly. Le chanteur y décrit son retour en Côte d'Ivoire où les jeunes se promènent sans travailler, sans aller à l'école et ne font que tendre la main. « Vieux père, c'est ton fils », renvoyant à ce *vieux père* que l'on respecte et qui a réussi mais qui nous est redevable. <https://www.youtube.com/watch?v=Te2fT5hnt9k>. Cette situation se voit aussi avec les footballeurs.

Ceux qui sont formés [au théâtre] à l'INSAAC après six ou sept ans d'étude, ils trouvent dégradant de monter sur scène. Beaucoup ont commencé avec beaucoup de talents et ne veulent plus monter sur scène à la fin et portent des pantalons taille haute. Ils se sont laissé convaincre que le théâtre est la dernière chose. Certains se convertissent en prof de lettres, d'autres se convertissent à l'audiovisuel. Il y en a deux ou trois ici. Ils sont rares : dans une promotion de vingt personnes, trois ou quatre s'intéressent à la scène. Joachim

Les réalisateurs et les techniciens, quant à eux, préfèrent la discrétion. Ainsi, par crainte de sorcellerie et de jalousie, pour éviter certaines contraintes sociales ou par tempérament, ils souhaitent être « reconnus pour leur travail, non pour leur personne » et se félicitent que : « À Abidjan, tu peux difficilement mettre un visage sur mon nom ».

Ici, on ne me connaît pas vraiment, même sur mon projet, je suis discrète. J'ai beaucoup à faire encore. Les gens qui sont « m'as-tu-vu », ils n'ont pas vu beaucoup de choses. Même si je suis dans un cadre convivial, je préfère laisser parler mes projets. Il faut laisser parler le travail. Si le travail est bien fait, pas besoin de se vendre. Doris

J'ai changé mon nom, car lors de ma formation, je me suis aperçue que ma personne ne pouvait pas être cinéaste, parce que ma personne est beaucoup trop impliquée dans les domaines spirituels et religieux, je ne pouvais pas être cinéaste. Mon éducation de base, ma personne, ne me donne pas la possibilité de faire des folies. Comme cinéaste, je peux faire des folies, je donne mon intelligence et mon énergie à quelqu'un d'autre. Claudel

Cette discrétion nécessite diverses stratégies. Par exemple, une réalisatrice signe ses réalisations de son nom de naissance alors que son nom de femme mariée reste pour ceux qui la connaissent en privé. Malgré leur peu de visibilité publique, les réalisateurs apprécient la reconnaissance et l'accès à une certaine élite. Cette proximité au politique est d'ailleurs prisée et presque nécessaire à leur travail, tant comme mécène que comme protecteur. Cette discrétion face à la célébrité du grand public ne s'applique donc pas à leurs productions pour lesquelles ils recherchent une visibilité ni à leur implication dans le milieu<sup>252</sup>.

En résumé, les artisans de l'audiovisuel proviennent d'un milieu qui a la capacité de leur offrir des études postsecondaires, capital qu'ils utilisent pour se former par leurs propres moyens à l'audiovisuel. Ce choix de carrière est habituellement motivé par des préférences personnelles. Alors que subsiste chez

---

<sup>252</sup> Ces stratégies rappellent les différentes postures adoptées dans la société abidjanaise quant à la visibilité, la performance et la mise en scène de soi. Ces postures dépendent autant du tempérament, que du milieu socio-économique ou de la culture professionnelle.

la classe moyenne la peur de retomber dans la précarité (voir Ortner 1998), ces jeunes font un choix qu'ils pensent capable de leur permettre d'aspirer à la mobilité sociale supérieure et de gagner leur vie à travers la reconnaissance sociale, la visibilité et les opportunités qu'il implique (chapitre 6). Quant à l'entourage des artisans, les attentes et les attitudes face aux métiers de l'audiovisuel varient selon le sexe, l'époque, la place devant la caméra et la proximité au milieu artistique.

## **Méfiance et collaboration entre artisans**

Cette position d'équilibriste, d'« entre-deux », de la classe moyenne est souvent associée à l'individualisme, que l'on soit de tradition libérale ou marxiste.

Les membres des classes moyennes africaines (...) ne se pensent jamais comme une force collective, une identité d'action, mais plutôt comme une masse d'éléments apposés poursuivant individuellement les mêmes objectifs. (Darbon 2010, 44)

Au-delà d'un individualisme qui serait « inhérent » à la classe moyenne, on peut expliquer le peu de collaborations occasionnelles entre les artisans par la concurrence dans la recherche de financements. On se méfie de l'autre qui peut nous voler notre concept, notre bailleur. Les artisans demandent ainsi une plus grande structuration du milieu qui permettrait davantage de solidarité, par exemple avec la mise en place d'assurances<sup>253</sup> ou d'associations pour contester certaines décisions du gouvernement. Ce dernier souhait reste ambigu alors que cette même structuration est considérée comme une responsabilité de l'État.

Beaucoup de réalisateurs ne connaissent pas les syndicats, les associations ont de la difficulté à décoller. « Tout le monde » dit œuvrer à la promotion du cinéma ivoirien, mais reste très jaloux de leurs infos et des possibilités de financement. Lala

Cette solitude pèse sur plusieurs artistes.

On m'a mis la pression pour que je protège le scénario. J'ai fait le BURIDA<sup>254</sup> et copyright dépôt, mais ce n'est pas ça qu'on gagne. Certains peuvent être contents de se retrouver seuls. Mais moi ça m'a fait mal de me retrouver seul à Tunis. Cyrille

---

<sup>253</sup> Les manchettes parlent de plus en plus d'artistes malades ou décédés faute de soins. Des levées de fonds sont souvent lancées à travers les médias.

<sup>254</sup> Bureau ivoirien du droit d'auteur.



Un jour, je ferai un collège de scénaristes et un collège de producteurs pour aller chercher les moyens, et un collège de réalisateurs, je veux pu être le seul. Claudel

Concurrent ? Bon, ça dépend. Moi, je ne veux pas utiliser ce mot. Dans un avenir proche, je préfère être partenaire. Je refuse même concurrent, même si... bon. On est concurrent qu'on le veuille ou non du moment où chacun produit de son côté des œuvres, parce qu'après, il y a comparaison. Mais ça n'exclut pas de faire demain des choses en commun. Ce n'est pas intéressant d'être seul dans son coin. Thomas

Ainsi, les dynamiques de l'industrie expliquent en partie la suspicion et le manque de coopération entre artisans. Toutefois, si à première vue le milieu semble individualiste ou méfiant, on observe diverses pratiques d'entraide, par exemple sur le modèle de la relation « grand-frère, petit-frère ».

Il m'a même donné 100 000 FCFA (200 \$) à l'époque. Il est venu sur le plateau, prêté sa maison, une voiture, ses potes. Il a été adorable. Raïssa

Maintenant, on travaille ensemble avec Martin. C'est mon petit frère, il est très gentil. Il était là dimanche à la réunion des producteurs. Rita

Il y a un réalisateur-producteur qui a eu à me secouer. (...) Il m'a dit certaines choses. Il connaît les réalités et il a l'expérience des scénarios. C'a été un peu violent au départ. Quand on commence, on est fougueux, on pense qu'on a l'idée du siècle. Lui il est franc, il est dur. Maintenant, je le connais. Avec l'expérience, je suis plus patient. Cyrille

J'aime aider les autres aussi. Par exemple, David. J'encadre ses acteurs, je l'encadre. Je vais à Yop, il ne me paye pas pour ça. Juste l'aider pour qu'il devienne un bon réalisateur, pour qu'il puisse aider d'autres aussi. On a besoin de beaucoup de réalisateurs pour que le cinéma décolle en Côte d'Ivoire. Ici, ça ne marche pas comme ça, les réalisateurs ici se lancent des piques à chaque fois. Charles

Les jeunes artisans utilisent davantage les associations. En 2013, on en retrouve deux principales : *Africadoc* et *l'Association des Jeunes Techniciens de la Télévision et du Cinéma de Côte d'Ivoire (AJTEC)*. *Africadoc* est une association régionale ouest-africaine basée en France qui souhaite encourager la réalisation de documentaires africains. Le président d'*Africadoc* est à la base de la mobilisation contre les frais de tournage. Lors du FESPACO 2013, l'association a organisé en compagnie d'une association de critiques d'art un convoi vers le Burkina Faso pour la durée du festival au prix modique de 60 000 FCFA (120 \$), transport et hébergement inclus.

J'ai eu *Africadoc*, c'était un appel à projets. Cyrille m'a incitée à proposer mon projet de film et ç'a été retenu. Ils vont m'aider à tourner. Comme ils partent au FESPACO, je devais partir avec eux, mais je n'ai pas pu à cause d'un boulot. Au retour, on va tourner. Prisca

Ensuite, on retrouve *l'Association des Jeunes Techniciens de la Télévision et du Cinéma de Côte d'Ivoire*. Fondée en 2009, l'Association souhaite contribuer à l'industrie en organisant des formations, des ateliers et des discussions entre les jeunes. Elle est à la base du groupe *Facebook Jeunes du Cinéma et de la TV de Côte d'Ivoire* qui compte 1188 membres en 2014.

Techniciens, ça ne vous minimise pas ?

On voulait tout le monde, pas juste les cinéastes. (...) Mais on ne veut pas les acteurs, on n'a pas les mêmes réalités. Pour ne pas avoir tout le monde, juste les techniciens. Nous, on voulait l'arrière-scène. À la base même, les scénaristes, on n'en voulait pas. Mais les producteurs, on les a... Mais bon... On ne les considère pas vraiment comme les techniciens. Mais le réalisateur est un technicien, comme le caméraman, le perchiste, le preneur de son, le décorateur, tous ces gars. Dès fois, il y a une hiérarchie. Il y a même une association de réalisateurs. On a insisté pour les jeunes, même si y'a des moins jeunes pour que voilà, on ne nous mélange pas. (...) Mais je n'ai pas eu le retour, la réaction que j'attendais des jeunes. Ça m'a démotivé. Cyrille



### Projection organisée par l'AJTEC-CI au Goethe Institut

S'associer permet à ces jeunes au réseau plus limité d'accéder à davantage d'opportunités. Toutefois, ces collaborations entre artisans ne sont pas uniques ; elles sont d'ailleurs ce qui rendent possibles les tournages au début des années 2000. En s'intéressant aux dynamiques d'entraide et de collaboration sur les plateaux de tournage, on s'éloigne encore de l'individualisme attribué à l'industrie.

## Le tournage

La majorité des entretiens termine par cette invitation de mon interlocuteur : « Tu viendras assister à mon tournage ». Le tournage, c'est la performance : on y met en œuvre ses habiletés, on montre son

talent, on est un « réalisateur ». Recenser les invitations au tournage permet également, au-delà des réponses évasives, de capturer le portrait de l'industrie à un moment précis. En effet, pour les artisans, le tournage est le critère du dynamisme du milieu plus que les fonds disponibles. Par exemple, à savoir s'il y a reprise de l'audiovisuel après la crise de 2011, la réponse reste la même : « ça va, ça tourne, les tournages ont repris ». Toutefois, en me promenant sur ces différents tournages, je constate qu'ils ne se déroulent pas tous de la même manière et ne démontrent pas la même vitalité de l'image ivoirienne.

Au cours de mon terrain, j'identifie divers types de tournage que l'on peut situer dans un continuum entre deux pôles : professionnel et amateur, qualificatifs qui reflètent davantage les conditions de tournage que le niveau professionnel du producteur ou du réalisateur. Le tournage « professionnel » correspond à l'idéal mentionné par les artistes : « Un tournage devrait se passer comme ça », c'est-à-dire chaque acteur devrait être payé, nourri, etc. Le tournage amateur apparaît davantage comme un *gombo*<sup>255</sup>, une source de revenus d'appoint pour le réalisateur ou le producteur. Par exemple, un réalisateur-producteur a un centre de formation d'acteurs<sup>256</sup>. Tourner sa série – qui ne sera peut-être jamais diffusée – devient une légitimité et une façade pour son école. Afin de me faire une idée, je présente ici deux journées de tournage pour chaque type du continuum.

Tout d'abord, commençons par une journée sur le tournage « professionnel » d'une série financée par une ONG, une série proche de l'EE. La journée débute à huit heures au bureau du producteur. Le réalisateur-producteur tient à la ponctualité. Deux voitures sont disponibles et nous amènent au lieu de tournage, une villa dans le quartier chic du Vallon à Abidjan. On m'explique qu'il s'agit d'un studio privé qu'on peut louer. Il y a un fond vert<sup>257</sup> et des appareils de sonorisation pour le mixage, mais je ne les verrai pas ce jour-là. En effet, nous nous limitons à une petite pièce fermée, décor pour un bureau.

Avant de commencer le tournage, un petit déjeuner est servi à toute l'équipe : sandwich, chocolat chaud et café. Je suis surprise de reconnaître la jeune fille qui sert les déjeuners. Elle fréquente l'église évangélique où je vais les dimanches. Puis, je me rappelle que c'est à travers un ami qui est aussi à cette église que j'ai eu le numéro de ce producteur. En effet, au fil à mesure que la relation se développe avec les artisans, on en vient à oublier comment s'est passé le contact initial. J'apprends du même coup que

---

<sup>255</sup> Voir chapitre 6

<sup>256</sup> Voir chapitre 6

<sup>257</sup> Le fond vert est utilisé pour les effets spéciaux. Il permet l'incrustation ; filmer un personnage et remplacer le fond.

le producteur est le beau-frère d'une autre fidèle, tutrice de la jeune fille, et que son mari est le régisseur de plateau. Je ne le connais toutefois pas, les femmes venant souvent seules à l'Église.

Pendant le déjeuner, les trois costumières en profitent pour repasser les costumes de la journée. Elles me disent être les apprenties de la styliste responsable des costumes. Puis, nous passons au tournage. Nous sommes près d'une vingtaine de personnes pour le tournage et une ambiance de camaraderie règne. Il y a cinq ou six acteurs présents ; les acteurs ne venant que sur les tournages qui les concernent. On trouve également le réalisateur, le metteur en scène, les deux cadresurs (caméramans), le perchiste et son apprenti, le directeur photo, la maquilleuse et son assistante, les trois costumières, le script, l'accessoiriste et son apprenti et le régisseur.

La scène est une rencontre entre deux hommes. Le metteur en scène répète avec les comédiens avant le tournage. On tourne à deux caméras, permettant deux prises de vue pour chaque prise. Le bureau est exigu et la climatisation est arrêtée, trop bruyante pour les micros. Si on y ajoute les fenêtres fermées pour le bruit extérieur et les *spots* lumineux, il fait très chaud dans la pièce. Le réalisateur se promène derrière chaque caméra pour valider les plans. Plusieurs prises sont faites. Deux ou trois fois, la scène doit être reprise, car un téléphone cellulaire vibre et est capté par les micros.

Les discussions avec les artisans sont limitées entre les prises, les micros étant hyper sensibles. Ils ne peuvent pas non plus s'éloigner du tournage, au cas où une retouche au maquillage serait nécessaire, un bouton serait à recoudre ou un accessoire resterait à trouver. Nous tournerons cette scène toute la matinée. Selon les techniciens, il est habituel de prendre une matinée pour rassembler le nombre de prises acceptables. Un dîner de poulet-poisson-*attiéké*<sup>258</sup> est ensuite servi.

Nous quittons la villa pour une clinique d'un quartier adjacent. La clinique appartient à un ami du réalisateur qui lui prête une chambre pour la scène. Il faut une chambre assez grande pour que l'équipe de tournage tienne au complet. Nous avons droit à la suite. Le manège recommence : répétitions du metteur en scène, prises, validations des cadrages, climatiseurs coupés, téléphones qui vibrent. Nous reprenons une scène plusieurs fois ; un des comédiens intervertit sans cesse l'ordre des mots d'une phrase de son texte. Il demande au réalisateur de pouvoir utiliser l'ordre des mots qui lui vient naturellement sans changer le sens du dialogue. Le réalisateur refuse et insiste sur le dialogue. La journée avance, la

---

<sup>258</sup> Semoule de manioc.

fatigue se fait sentir et la discipline sur le plateau est difficile à garder. Nous sortons de la salle pour ne plus déranger. Les techniciens me taquent et me disent que j’aurai bientôt un rôle dans la série. Cette demande reviendra à chaque tournage, mais je n’accepterai pas par gêne et par un certain sentiment d’imposture. Finalement, nous terminons le tournage vers 16 h 30. Selon les techniciens, il est tôt pour finir la journée de travail. Ils travaillent souvent jusqu’à tard dans la nuit.



Maquilleuse et costumière



Réalisateur et acteur, studio

### Tournage professionnel

Ce tournage est représentatif des tournages « professionnels » auxquels j’assiste. On recourt en général des endroits vastes et confortables où toute l’équipe peut être présente. Les techniciens et comédiens sont pris en charge pour la nourriture et le transport et ont parfois un contrat de travail. Ils ont été recrutés par casting ou sont connus du milieu ou de la famille. Un scénario est remis à chaque technicien et chacun a un rôle plus ou moins défini sur le plateau. Une attention spéciale est portée à l’éclairage, à la lumière et à la tenue du script. Ce type de tournage concerne aussi les pubs des grandes agences de communication d’Abidjan ou des films institutionnels.

J’entends parler pour la première fois d’un tournage amateur par l’entremise d’un ami ayant joué dans une série diffusée sur la RTI. Étudiant en droit, il y a joué pour le plaisir. La série est maintenant terminée et il ne souhaite plus recommencer, la pression étant trop lourde de la part de la famille qui le voit à la RTI et croit « qu’il a réussi maintenant » alors qu’il n’était pas payé. Il me met en contact avec le réalisateur qui tourne une nouvelle série.

La journée de tournage commence par un rendez-vous à une crèmerie de Cocody à midi. En retard, le réalisateur m'amène ensuite à la maison de production à deux pas de là. Je suis d'ailleurs déjà venue dans cette rue résidentielle pour rencontrer un entrepreneur de l'évènementiel. Le producteur traîne une mauvaise réputation dans le milieu. On l'accuse d'exiger des faveurs aux jeunes filles qui souhaitent passer à l'écran. Ses séries s'inscrivent dans une diversification de ses activités lucratives, alors qu'il investit également dans la restauration et la production de télé-réalités. La maison de production se trouve dans une jolie villa. Une réceptionniste nous reçoit puis nous continuons dans les bureaux à l'arrière. Deux jeunes filles attendent sur un sofa. Les acteurs sont déjà là. Le réalisateur me fait assoir et me présente son parcours. Il me montre ensuite le scénario qu'il écrit pour la série. Plusieurs pages sont éparées sur son bureau. Il est réalisateur, scénariste et metteur en scène. Nous attendons toujours une des actrices.

À son arrivée, nous sortons filmer une scène en extérieur dans les rues avoisinantes. Les acteurs portent leurs propres vêtements avec lesquels ils sont arrivés pour le tournage. Le réalisateur propose que nous allions prendre le déjeuner dans un petit kiosque à côté. Petite bicoque en paille, on sert des petits poissons grillés à 100 FCFA (0.20 \$) chacun et des boules d'attiéké. Le réalisateur demande à un acteur de commander le repas pour tout le monde, avec une boisson gazeuse. L'acteur paie le tout de sa poche sur demande du réalisateur. Nous partons ensuite au tournage. La scène est une rencontre en pleine rue entre les deux acteurs. Le soleil est haut et il fait très chaud. Le réalisateur prend le rôle de metteur en scène et fait répéter la scène aux acteurs. Ces derniers sont de jeunes étudiants sans formation spécifique. Ils ont été recrutés par casting ou par contacts. Un perchiste et un cadreur accompagnent le réalisateur. La scène est reprise quelques fois. Comme nous tournons à une caméra, nous devons reprendre la scène pour avoir d'autres plans. Par moments, le réalisateur demande aux enfants du voisinage de se taire. Malgré la simplicité du tournage, le réalisateur fait attention à ses plans.

Nous passons ensuite à la deuxième scène tournée dans la rue adjacente. Un des jeunes comédiens en est à sa première expérience. Jouer dans la série constitue pour lui un passage vers la carrière de mannequin qu'il souhaite avoir. Le réalisateur reprend plusieurs fois avec lui le court texte qu'il doit réciter. Le tournage finit vers 16 heures. Le réalisateur m'invite pour une bière en compagnie des deux jeunes acteurs, sans l'actrice. Nous partons en taxi vers un petit maquis. Après deux bières, je rentre pour éviter d'être mal interprétée. Dans le bar, la hiérarchie entre le réalisateur et les comédiens s'amenuise et chacun prend la facture à tour de rôle. Finalement, le réalisateur me recontacte plusieurs fois pour des sorties détentes avec l'équipe de tournage à Bassam au prix de 5000 FCFA (10 \$)



Dans la rue



Dans l'appartement du réalisateur

### Tournage amateur.

Les tournages amateurs se déroulent souvent à l'intérieur même de l'appartement des réalisateurs, ces derniers cumulant les rôles de monteur, réalisateur, producteur, acteur ou scénariste. Les techniciens sont en nombre réduit sur le plateau, comptant seulement un caméraman et un preneur de son. La discipline est moins rigoureuse ; laxiste comme décrite plus haut ou démesurée à l'instar d'un tournage auquel j'assiste où le réalisateur crie, rabaisse et humilie les acteurs. Les repas ne sont pas fournis. Sur le même tournage où le réalisateur humilie les acteurs, seul lui a mangé devant le reste de l'équipe. Les comédiens fournissent leurs costumes.

À mon arrivée en Côte d'Ivoire, un tournage international vient de se terminer<sup>259</sup>. Ces tournages sont vus comme des occasions de formation et d'apprentissage pour le milieu ivoirien.

Je vous avais dit que je faisais un tournage sur Yamoussoukro avec un Français. Je pensais que j'étais fort et tu te rends compte que tu ne vaux rien. (...) Il est compliqué. Pour tourner, il tient compte du soleil. J'ai appris avec lui. J'ai une caméra, je prends des images comme ça. Je pensais que je maîtrisais. Narcisse

Actuellement, je travaille sur des scénarios de long-métrage avec une structure française (...). J'ai écrit, ils produisent et réalisent. Ils étaient ici il y a 2 semaines. (...) C'est différent de travailler avec eux, ils sont tellement pros, c'est deux façons de travailler. On se contente ici du minimum. De travailler avec eux, je me rends compte qu'on a beaucoup à faire. Nicolas

<sup>259</sup> *Les rayures du zèbre* de Benoît Mariage, 2014

Chaque type de tournage implique une hiérarchie et une répartition des tâches. Lors des premiers tournages, une personne tient plusieurs rôles. Les doyens de la télévision ivoirienne, Groguhet et Guedeba, scénarisent, réalisent et jouent dans leurs productions. Pour certains, cette cumulation des rôles est également une prise de pouvoir. Ces premiers producteurs-réalisateurs sont également des fonctionnaires salariés. L'arrivée de la production privée avec *Ma Famille* ajoute les motivations financières à ce désir de contrôle.

La recherche de financement amène toutefois une diversification des rôles. En effet, un partenaire financier privé préfère sentir qu'une équipe porte un projet plutôt qu'une seule personne qui cumule tous les rôles. Un jeune producteur me relate les stratégies mises en œuvre pour donner l'impression que le producteur a une équipe et ainsi démontrer le sérieux de son entreprise. Par exemple, certains utilisent un « prête-nom » pour dissimuler qu'une personne campe tous les rôles, d'autres attribuent à certaines personnes sur le plateau des rôles qu'ils n'ont pas joués « Le nom que tu vois au générique n'est pas représentatif de qui a fait quoi ». Une autre réalisatrice affirme ajouter des noms pour « que ça fasse plus sérieux ».

La pratique des prête-noms amène la sous-traitance chez les réalisateurs. Ainsi, un réalisateur raconte avoir réalisé 40 épisodes d'une série sans que son nom apparaisse au générique. Conjuguer production et réalisation permettrait aussi selon certains qu'un producteur garde les financements sans la pression d'un réalisateur qui est investi, selon les artisans, de la responsabilité de faire un bon produit tout en veillant au respect des acteurs.

Le producteur a eu 20 millions pour un court-métrage, il dit aux acteurs : j'ai eu 5 millions, on va faire avec ça. Il ne dit pas tout ce qu'il a eu : il garde le secret, il garde l'information, comme ça, il réussit à avoir les yeux sur tout. Je combats ça, ça tue la qualité. Le cadreur doit pouvoir lire le dossier et connaître la question du financement et des dossiers à monter. David

Le problème, c'est le cachet. Ce qui dérange, c'est la mauvaise foi. Quand y'a pas de cachet, on fait avec. Mais quand on dit que y'a pas de cachet et que y'en a derrière, ça dérange. De gros cachets en plus. (...) Tout se sait. Ils te disent : « Y'a pas de soutien, on n'a personne ». Et après on voit les remerciements dans le générique. Et on est dans le milieu, déjà la logistique, c'est le réalisateur qui est propriétaire. (...) Quelqu'un peut prendre 100 millions (200 000 \$) et ils te donnent 250 000 (500 \$), alors qu'il a dit qu'il prendrait 5 millions (10 000 \$). Djibril



Finalement, ce flou entre les rôles nuit selon ces acteurs à la production ivoirienne, car plusieurs visions s'affrontent sur un plateau sans qu'une équipe hiérarchisée soit vraiment constituée. En effet, dans la culture revendiquée des plateaux abidjanais, la hiérarchie est importante. Il existe toutefois plusieurs types de *leadership*. Certains sont très sévères, parce que « les Ivoiriens ont la tête dure » alors que d'autres préfèrent user de psychologie et de souplesse afin de tirer le meilleur de leurs acteurs. La relation d'autorité se donne surtout entre les acteurs et le réalisateur.

Le jour où tu es venue sur le tournage y'a des gens qui ont pas aimé ma façon de diriger. Ce sont les techniciens. (...) Ils ont parlé avec [la productrice] et ont dit que je *clashais* les gens. Quand j'étais gamine en Côte d'Ivoire, on était comme ça. On taquinait beaucoup. Je suis partie et je reviens, c'est pu comme ça. (...) [Les producteurs] ne m'ont jamais dit ce que les gens pensaient de moi. Si tu ne respectes pas la hiérarchie sur un tournage, ça ne va pas marcher. C'était ma boss, elle aurait pu m'en parler pendant la semaine de pause. Raïssa

Les gens te regardent en tant que réalisateurs. Ce n'est pas tout le monde qui se soumet aux ordres. Je ne te donne pas directement les ordres à haute voix devant les gens. Je t'appelle et on se parle un à un. Je ne crie jamais sur les acteurs. Ça peut les désorienter et je laisse les acteurs me proposer comment eux ils conçoivent le texte. Si ça ne me plait pas, je leur dis ma vision en accord avec le directeur artistique. Dramé

Pour moi, les acteurs, je ne suis pas trop dur avec eux. Si tu cries trop sur eux, ils ne peuvent pas rendre ce que tu veux. Ils sont stressés. Perso, il faut les amadouer pour qu'ils donnent le meilleur d'eux-mêmes. Si je vois que tu *flashes*<sup>260</sup> sur un plateau, je peux raconter des histoires pour faire rire et puis tu rentres dans le jeu. (...) Je vous mets en concurrence avec une autre personne. Je taquine. Même quand on tourne, les acteurs je les mets en concurrence. Toi bété, toi baoulé, qui va dominer ? Alors, tu ne veux pas te laisser dominer. C'est la rigolade. On se taquine, on se parle mal. Et puis, on va prendre une bière. On rigole. Chez nous, on se dit que le plateau, c'est comme une forêt sacrée. Rien de là ne doit sortir. On ne va pas raconter à nos femmes, nos amis. Pascal

Lorsque les acteurs sont les élèves des centres de formation, l'autorité du réalisateur se confond à celle d'un maître.

Pourquoi [ce réalisateur] est-il si dur ?

Moi je le comprends parce que, Ivoirien, quand tu montres la facilité... Il faut montrer que c'est sérieux. Il est âgé de 46 ans, il se déplace et il vient. La moindre des choses, c'est de le respecter. (...) L'Africain, c'est comme ça, si tu n'es pas dur, ils exagèrent. Quand tu apprends avec la chicotte, c'est comme ça. À l'école, c'est comme ça. C'est avec l'autorité que les gens apprennent. Paul

---

<sup>260</sup> Flasher : que c'est difficile, que tu n'y arrives pas.

Par moments, il exagère. Au tournage, il a tapé dans le bas ventre d'une fille. Elle est venue apprendre. David

De la même manière, l'importance accordée au respect du scénario varie selon les réalisateurs ; certains sont très stricts alors que d'autres préfèrent laisser les acteurs se réapproprier le scénario et miser sur l'improvisation propre au jeu ivoirien.

Je veux qu'on respecte le scénario par contre. Dès fois, si je veux que ce soit long à la fin, je les laisse improviser. Dès fois, il y en a qui sont bons. Dès fois, il y en a qui ne sont pas bons. Gohou, tu ne peux pas le maîtriser. Même quand tu lui montres le scénario, il regarde, il dit, j'ai compris. Quand il dit « popopo », c'est qu'il a oublié le scénario et autre chose va sortir. Si tu dis : « coupez » quand il fait « popopo » ... peut-être que ça va t'arranger ce qu'il va sortir. Donc moi je les laisse, puis je réécrit des bouts de scénario pour insérer. Pascal

Faut pas préétablir une mise en scène sinon tu bloques l'acteur s'il a bossé ses textes. Le cinéma africain est différent du cinéma américain et français. Sa force est l'intuition. Si tu enlèves ça aux acteurs... L'intuition, c'est le premier jeu qu'il a envie de te proposer. S'il a compris, il saura comment le jouer. Si ça marche dans ta mise en scène, tu acceptes. Ça ne va pas, tu modifies. (...) si tu lui imposes tout, il a pu sa raison d'être. Le réalisateur doit pouvoir céder du pouvoir à l'acteur. Claudel

La définition des rôles sur le plateau n'est toutefois pas donnée une fois pour toutes et se fait souvent au gré des interactions. Pour plusieurs, le développement de l'industrie passe d'ailleurs par la professionnalisation des métiers. Par exemple, pour le moment, l'attribution du titre de « réalisateur » est parfois basée sur le capital culturel, éducatif, matériel et social que peut mobiliser le chef du plateau. D'autres fois, c'est seulement sur le simple fait de posséder une caméra et de filmer.

C'est pour ça que quand ils se disent réalisateur et tu les regardes... Non seulement, faut aller à l'école et puis tu as besoin d'un parcours pour devenir réalisateur. Tu as des gens, ils filment les mariages et les clips et se disent réalisateurs. La réalisation oblige à des règles. Dramé

Y'a pas d'école, pour faire réalisateur, tes parents ont l'argent, ils achètent l'équipement en Europe. Tu fais les clips un peu, un peu. C'est comme ça les *Boss playa*<sup>261</sup>. Ils font les clips, ils sont à Cocody. Ils ont fait un film. C'est leurs parents en Europe. (...) On n'a même pas 1000 FCFA (2 \$) par jour. On a vu qu'on ne peut pas les approcher. Nous, on ne peut pas s'asseoir et se dire qu'on est réalisateur. Quand tu n'as rien ici... Même les réalisateurs qui n'ont rien ici, ceux qui sont assis à la maison. Y'en a un ici qui fait photocopie. Qui va venir lui donner son film pour

---

<sup>261</sup> Maison de production audiovisuelle ivoirienne qui a acquis une réputation régionale, <http://www.boss-playa.com/wp/about-us/>

qu'il le réalise. Il m'a montré ses images. Il est réalisateur, il est obligé d'être assistant réalisateur. Il m'a montré les formations qu'il a faites. Paul

Certains réalisateurs commencent en tant qu'assistants réalisateurs, ayant quelques fois de la difficulté à sortir de ce rôle qui demande également une psychologie particulière.

L'assistant réalisateur, il est doux. Quand tu fais un film, tu dois être doux. Tu dois les comprendre psychologiquement. J'ai appris ça de l'Américain. Il préfère me crier dessus plutôt que de crier sur l'acteur. [Les réalisateurs en Afrique] ça crie, ça humilie. David

L'assistant réalisateur se rapproche du metteur en scène. Ces deux rôles ont l'avantage d'offrir un chemin vers la réalisation et de permettre dégager un revenu en donnant des formations à de jeunes acteurs. Le metteur en scène travaille les textes avec les acteurs, fait des séances hors du tournage et joue le rôle d'une personne expérimentée sur le plateau. Dans la hiérarchie, on pourrait le placer en seconde position derrière le réalisateur, d'autant plus qu'il s'agit souvent d'acteurs connus.

Ces 5 dernières années, je suis beaucoup plus derrière la caméra et formateur. Beaucoup veulent faire du cinéma, mais y'a pas la disposition. Je leur donne quelques conseils pour ne pas être ridicule, le minimum, savoir les émotions, où aller chercher (...) Y'a des réalisateurs difficiles parce que vous n'avez pas la même vision. Le truc logique, ça ne passe pas. Et là, tu fais diplomate avec le réalisateur. Y'a des gens avec qui vous apprenez. Au travail, ça se passe bien. Djibril

Finalement, le dernier échelon est le rôle de scripte, porte d'entrée pour plusieurs. C'est la position que l'on m'offrait sur les plateaux.

Les techniciens englobent les cadreur ou caméramans, les perchistes ou preneurs de son, les maquilleurs, les accessoiristes et les costumiers. De plus en plus, les réalisateurs travaillent aussi avec un directeur photo. Les techniciens travaillent par équipes ; ils se déplacent ensemble d'un tournage à l'autre. Contrairement à la relation avec les acteurs, celle entre les techniciens et le réalisateur est davantage basée sur la confiance que sur l'autorité.

Les techniciens, on n'est pas nombreux, on se connaît. Si tu as travaillé avec une équipe, tu ne continues pas à travailler avec une autre équipe. Par exemple, *Ma famille*. Si elle doit faire *Ma famille*, la version panafricaine, elle ne peut pas prendre une autre équipe. Elle va travailler avec la même équipe : Soro, Mobio, Mafili, Damien. Elle ne peut pas prendre l'équipe des Arantess : Albert Kouassi, Arantess, Kobla, Joël, l'ingénieur de son. Georges

C'est l'équipe technique, elle ne bouge pas. Même sur *Ma famille*, sur *Dr Boris*. Quand je me déplace, c'est avec l'équipe. Je discute et je mets mes gars. C'est comme ça. Si vous me proposez d'autres personnes, on peut essayer. Quand on se connaît depuis longtemps, on sait ce que l'autre veut. Comme le cadreur, il sait où il doit se placer. Y'a une complicité. On se taquine même sur le plateau, on s'insulte, on prend un pot. Je me dis par exemple, mon directeur photo. Je connais sa touche. Ce n'est pas la même chose si je prends un nouveau directeur photo. Ce n'est pas sûr que ce soit ce que je veux. Les premiers jours, on risque de se disputer et il va penser que je cherche à le décrédibiliser devant les gens. Dramé

Ensuite, j'ai intégré une équipe et j'ai appris sur le tas. Tu vas remarquer qu'ici, ça marche un peu comme ça. On intègre les équipes. La plupart de ceux qui sont techniciens n'ont pas fait d'écoles de cinéma. Ils apprennent sur le tas. Moi j'ai intégré l'équipe d'Arantess. J'ai commencé comme scénariste puis j'ai fait script, ce qui n'était pas évident. J'ai appris sur le tas. Puis, assistant réalisateur que j'ai appris sur le tas. Tout ce que j'ai appris, je le dois à Arantess. Nicolas

Présents parfois sur les tournages, les scénaristes gagnent en importance. La place de l'improvisation et de l'oralité dans la tradition télévisuelle ivoirienne minimise jusqu'à récemment leur apport. Comme nous le verrons au prochain chapitre, de plus en plus de jeunes se réclament du titre de scénariste. Lors des entretiens, les scénaristes aiment présenter leur méthode de travail. Une distinction est ainsi posée entre le rôle de dialoguistes et celui de scénariste :

Voilà mon prochain film... [il me montre plusieurs feuilles sur lesquelles il travaille] Depuis hier, voici comment je fais les fragmentations, ce sont des principes personnels, ce ne sont pas des choses apprises à l'école. Il y a 4 grands royaumes, plateaux :

1, 2, 3, 4

Voici les acteurs de chaque plateau, certains sont dans les deux. Et après, je fais la bible. Je fais l'étude psychologique de chaque rôle. Après, qui va tourner avec qui et pour combien de séquences. C'est en fonction de ça que je définis le rythme de mon film avant de le commencer. Nos films sont lents parce qu'on parle beaucoup. Et plus tu parles, moins il y a d'actions. La description, ce sont des actions. On parle moins. Après, je fais la liste séquentielle. Je mets les épisodes : Séquence 1 : tel fait ci, tel fait ça... Puis, je donne à un dialoguiste qui va me faire ça. Claudel

Les acteurs, pour leur part, ne sont pas liés à une équipe et sont dépendants de la disponibilité et des types de rôles ainsi que des castings. Par le fait même, les jeunes comédiens sans formations sont surreprésentés dans les séries : ils attirent le public et ne sont pas exigeants sur le cachet.

Les années passent, je prends de l'âge, je n'ai pas de perspectives. Pour le futur, il va venir un moment où on ne me prendra plus pour jouer des rôles de jeune premier. On me prendra pour des rôles de vieux. Mais y'a combien de productions où y'a des vieux ? Donc, il faut savoir qu'un jour viendra où je jouerai moins. Djibril

La question du cachet est au centre de beaucoup de discussions sur les plateaux de tournage. Les tournages amateurs ne donnent habituellement rien aux acteurs qui paient même pour assister à la formation. Quant aux techniciens, étant souvent les « petits » des réalisateurs, ils reçoivent un petit montant.

Par exemple, on n'a pas donné d'argent aux acteurs pendant 6 mois. Mais les acteurs ont joué. Même le producteur m'a félicité. On n'avait pas d'argent pour les payer, mais les acteurs voulaient venir. On ne leur donnait même pas le transport, pas de bouffe. David

On ne leur donne souvent que le transport, c'est-à-dire entre 2000 et 4000 FCFA par journée (4 à 8 \$). Les tournages tirant vers le professionnel fournissent le transport et la nourriture. Parfois, un petit montant forfaitaire y est ajouté.

C'est une dame qui aime le cinéma depuis plusieurs années, une dame mécène. Elle a de bonnes idées. Je lui ai dit de payer les gens qui viennent aux répétitions même si je sais qu'ailleurs ça ne se fait pas. Y'a des moments où les acteurs payent. Mais quand tu finis un casting, ils ne doivent pas payer. S'ils ne sont pas prêts, tu les formes. On leur donne le transport. Tu vas voir que... ça les met dans un bon esprit. Et sinon, tu vas être confronté à : « je ne suis pas venu parce que je n'ai pas mon transport ». Djibril

Sur les tournages professionnels ou pour les acteurs plus célèbres, un cachet est convenu entre 100 000 et 200 000 FCFA (200 à 400 \$). Pour un technicien, ça tourne plutôt autour de 50 000 FCFA (100 \$) la journée. Dans les tournages professionnels, la figuration y est même remboursée habituellement d'une somme de 500 FCFA (1 \$).

Pour un long-métrage, c'est entre 150 000 et 400 000 FCFA (300-800 \$) pour deux semaines. Y'a pas que le temps, y'a le personnage, le travail qui est dedans. Pour quelqu'un de consciencieux, tu prépares ton personnage. Le plus souvent, il n'y a pas de costumes. On a des habilleurs, mais pas des costumiers qui font les raccords. 150 000, il te reste pu grand-chose après. Et au BURIDA, tu ne reçois rien. Et il y a l'image, on n'arrive pas à comprendre que tu n'aies pas d'argent, que tu négocies tes taxis. Je ne peux pas me permettre de prendre un agent. Il faudrait qu'il me trouve des contrats faramineux. Même si on sait qu'il y a du talent, personne ne te donne 2 millions FCFA (4000 \$), 500 000 ou 300 000 FCFA (1000 \$, 600 \$), c'est plus le prix. Derrière la caméra, en tant que directeur artistique, je touche plus. Là, j'ai fini cette série. Mon cachet, honnêtement, c'était bon. Djibril

L'amitié est au centre des tournages. La plupart sont d'ailleurs possibles parce que l'on aide l'autre. Les rapports d'amitié brouillent également les cartes, ce qui est problématique pour certains artisans. En effet, la notion de « forfaitaire » implique que les critères pour déterminer le montant du cachet ne sont pas fixes et peuvent changer en cours de tournage, mais « comme ce sont des amis... »

Ce sont nos amis. Ce sont des trucs forfaitaires. Il vient t'aider, tu lui donnes quelque chose, pas selon ce qu'il faut, mais un forfait. Quand on tourne, il y a le petit-déj', le repas de midi et le transport. Ça, c'est le minimum. C'est la régie sur tous les tournages où je suis allé, il y a au moins la nourriture prévue. Nicolas

Un ami m'a donc fait un forfait et on s'est mis au travail, pour finalement l'achever en janvier 2013. Ce dernier ayant ses activités, on faisait le montage durant ses moments libres. (...) Avec ceux qui ont été caméramans et acteurs, on a convenu qu'en échange, je collaborerai gratuitement aussi sur des courts-métrages qu'ils sont en train de préparer. Cyrille

J'ai fait le film<sup>262</sup> à 1 700 000 FCFA (3400 \$). J'ai donné 100 000 FCFA (200 \$) à A., elle voulait plus d'ailleurs. 50 000 aux autres (100 \$). On a expliqué les difficultés. Si j'avais eu 2 millions (4000 \$), j'aurais donné plus. Raïssa

D'abord, j'ai commencé sur fond propre puis un jeune Ivoirien à Paris m'a aidé. Il a fait un apport de 5 millions FCFA (10 000 \$). Ça a tourné autour de 12 millions (24 000 \$). Je n'ai pas payé des cachets, c'était des amis. J'ai un truc à faire, j'ai besoin que tu sois là. On a une sympathie développée entre nous. On a nos groupes d'amis. Rita

Si les techniciens et les acteurs travaillent gratuitement, les réalisateurs le font aussi en espérant « que cela leur rapporte à long terme » et qu'ils réussissent à convaincre les techniciens qu'ils ne gagnent pas beaucoup dans le film.

Actuellement, je suis serré. L'argent qui me revenait, je l'ai mis dans l'autre production. Même mes derniers films, je n'ai pas encore payé. Je tiens un langage de vérité avec les gars. Il y a un groupe qui m'a envoyé à la gendarmerie. On m'a prêté de l'argent, j'ai réglé ça. Mais les autres, je n'ai pas payé. Ils m'appellent pour plaisanter, mais ils veulent l'argent. Ce qui est sûr, je vais vous payer. Y'a d'autres qui veulent que je fasse un nouveau film. Pascal

Les tournages se font très rarement en studio<sup>263</sup>. En 2014, la maison de production *Cinekita* basée à Paris et fondée par la chanteuse ivoirienne Madeka ouvre un studio à Abidjan, mais il s'agit surtout d'un studio de doublage pour les productions de *Nollywood*. En l'absence de studio d'envergure, la période

---

<sup>262</sup> Un court-métrage.

<sup>263</sup> Il se raconte qu'un groupe français développe un studio à Bassam pour faire de la Côte d'Ivoire une plateforme du cinéma en Afrique de l'Ouest. Le groupe Vivendi annonce en septembre 2015 la création de 10 salles de spectacle en Afrique francophone, Canal Olympia, et sa branche musicale, Universal music, annonce son installation à Abidjan. Ces divers investissements peuvent avoir alimenté la rumeur. « Musique : Universal s'installe à Abidjan », 2015. *Jeune Afrique*. 10 août. <http://www.jeuneafrique.com/mag/255329/economie/musique-universal-sinstalle-a-abidjan/>, 22/09/2015. « Afrique: Vivendi va bâtir des salles de spectacle ». 2015. *Le Figaro*. 29 septembre. <http://www.lefigaro.fr/flash-eco/2015/09/29/97002-20150929FILWWW00136-afrique-vivendi-va-batir-des-salles-de-spectacle.php>, 29/09/2015

de repérage des lieux de tournage est importante et exigeante. Il arrive souvent qu'on me demande : « Connaitrais-tu une villa, un bureau, etc. où je pourrais tourner ? »

J'accompagne un réalisateur dans une journée de repérage pour sa nouvelle série. Il cherche une villa cossue comme décor principal. Nous nous rendons à Cocody en compagnie d'un intermédiaire qui garantit la bonne foi du réalisateur, « un chrétien ». La propriétaire de la villa pose plusieurs questions lors de notre rencontre, allant des contraintes logistiques à la moralité de la série devant ses filles adolescentes. Finalement, elle mentionne la possibilité d'utiliser son sous-sol, ce qui serait moins contraignant pour la vie familiale. La rencontre dure une demi-journée et nous restons pour le déjeuner. Elle finit par refuser, ce qui ne déçoit pas le réalisateur qui trouvait la situation compliquée. En tout, la rencontre nous prend presque la journée.

Une fois la période de repérage terminée, l'équipe de production demande les autorisations de tournage auprès de l'*Office national du cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI)*. Lors de mon séjour, une polémique éclate autour des frais de tournage. La nouvelle structure annonce qu'elle fera payer désormais les autorisations de tournage. Une mobilisation s'organise chez les jeunes réalisateurs et une pétition de plus de 100 noms est présentée à l'ONAC-CI. Les jeunes cinéastes ne veulent pas subventionner une institution qui ne les soutient pas. Certains cinéastes plus près des structures étatiques dissuadent les jeunes d'entrer en conflit ouvert avec l'ONAC-CI. Pour les jeunes, la structure ressemble aux doyens du cinéma : des fonctionnaires habitués à dilapider les fonds publics. Aux dernières nouvelles, la mobilisation n'avait pas produit de résultats, mais reste l'une des seules mobilisations du milieu audiovisuel auxquelles j'ai pu assister. Avertir les autorités de son tournage est important dans le contexte d'insécurité ivoirien.

On a un problème pour tourner des scènes de rue avec des armes. Tu dois avoir un permis. Ici, il faut une permission. Il a une permission de 3 mois pour tourner. On a demandé à l'ONAC-CI. Si on va dans un quartier, on va aussi demander la permission à la gendarmerie. Il y a deux gendarmes qui viennent surveiller pendant les tournages et on les paye 10 000 FCFA (20 \$) par jour. Avant, il n'y avait pas de problèmes. Avant, ils viennent garer et ils s'en vont. Maintenant, la méfiance fait que ce genre de films [d'action] a besoin d'autorisations. David

Plusieurs des tournages se font aussi en extérieur, ce qui, dans une ville populeuse et bruyante comme Abidjan, occasionne coûts, retards et négociations.

Quand je place ma caméra pour tourner, je dois négocier avec tous les espaces. On n'a pas de studio. Par exemple, un maquis. Je ne veux pas qu'il y aille du bruit

pendant le tournage. Je négocie avec le maquis et les alentours. Il faut payer pendant que vous êtes là, parce qu'il n'y a pas de clients. Charles

L'Afrique ne peut pas s'en sortir avec ça. La France et les États-Unis s'en sortent parce qu'ils ont des studios. Nous, si on veut de la pluie, on attend la pluie. On joue avec le temps normal. Claudel

J'ai aimé un peu les vieux films de Duparc, y'a du monde dans leur film, l'ambiance africaine. On a des problèmes ici avec des films avec du monde. C'est ce *challenge*, genre les scènes de marché. C'est toujours à la maison. C'est la facilité. Coul

Ici, on est dans un pays chaud. C'est Sydney Pollack dans *Out of Africa*. Il a vu le climat... avec son expertise, il a vu la très bonne lumière à une heure donnée. (...) Donc, en Côte d'Ivoire on peut tourner, mais il faut trouver le temps idéal. Ici, on n'a pas le temps. Ici, tu mets ta caméra à midi... ton image va éclater. Charles

Finalement, bien que les avancées technologiques favorisent la multiplication des tournages, avoir accès à du matériel de pointe reste aléatoire et dépend du réseau. Les demandes de soutien envers les structures publiques concernent d'ailleurs autant l'accès à du matériel que des fonds.

Pour le tournage, j'ai eu la chance, grâce à quelques amis, d'avoir une caméra assez professionnelle sans frais, j'ai juste eu à payer le caméraman. Le studio d'enregistrement que j'ai loué m'a aussi été fait à moitié prix. Mais là encore, les moyens étant limités, je n'ai pas pu me déplacer pour faire certaines interviews, surtout que je devais louer une autre caméra, celle qui m'avait été prêtée étant à ma disposition pour quelques jours. Cyrille

Je tournais avec des grues de 21 m à 150 000 FCFA par jour (300 \$), avec des rails et des objectifs de qualité. Y'a un ami qui a le matériel. Un Sénégalais. Quand il me contacte, il me met à disposition avec de bons prix. Narcisse

La principale difficulté des tournages reste de fait le côté aléatoire et imprévisible.

Le tournage s'est bien passé, tous les intervenants ont reçu leur cachet, techniciens comme acteurs. Mais au moment du montage, la structure qui devait le faire a subitement augmenté ses frais et n'ayant plus grand-chose, j'ai dû le monter moi-même et finalement avoir une production de faible qualité. (...). La production était donc bouclée à 95 % en août et ce n'est qu'en septembre 2012 que je m'y suis remis. Cyrille

Tout se passait à merveille et à 2 journées de la fin du tournage, une succession d'évènements malheureux s'enchaîna, impossible de tourner! Trop de problèmes! Et plus de sous! La pression s'accroît, apparition de mysticisme ; des corbeaux qui nous suivent en longueur de journée, le fameux taureau noir<sup>264</sup>, bref, je ne savais plus ou j'en étais, perdu j'ai même failli renoncer. Hyacinthe Hounsou, page Facebook

---

<sup>264</sup> Le taureau, signe de sorcier dans les cauchemars.



## Conclusion

En résumé, en s'intéressant aux parcours et aux perceptions du milieu audiovisuel, ce chapitre présente une classe urbaine qui, sans pouvoir se former à l'audiovisuel faute de structures, met à contribution son capital éducatif et social pour faire le choix de ce que plusieurs appellent leur « passion ». Ce choix, s'il peut paraître risqué pour leur entourage, mise sur la visibilité et les opportunités que le milieu offre. Ces opportunités deviennent plus visibles à travers la description des types de tournages qui diversifie la vision du milieu audiovisuel. Bien que certains tournages amateurs puissent rappeler la débrouille, chacun tente d'insuffler à son tournage une culture et une pratique audiovisuelles réfléchies, expliquées et parfois, revendiquées par ses artisans. À travers ces différents portraits, le texte présente un environnement socio-économique qui ne vit pas dans la précarité et où ne prédominent pas les rapports de force de la débrouille. Se dégage plutôt un milieu vif qui crée et profite des opportunités pour améliorer son niveau de vie. Finalement, ces tournages mettent en lumière les interactions entre artisans. Ce faisant, le discours de l'individualité se nuance alors qu'apparaissent diverses relations de collaboration ; le petit et grand frère, le vieux père<sup>265</sup>, les relations familiales et surtout, l'amitié, au cœur de la possibilité de tourner.

---

<sup>265</sup> Autant dans les pratiques de redistributions chantées par Tiken Jah que dans une sorte de tutorat ou de parrainage informel présent dans tous les milieux.

## Chapitre 6. L'économie du gombo: opportunité, créativité et visibilité

Lorsque je commence cette section sur l'industrie audiovisuelle, deux pensées me trottent en tête : le peu de valeur heuristique des théories des industries culturelles dans la réflexion et le malaise face à une description de l'industrie audiovisuelle qui s'attarde à la débrouille et à l'informel<sup>266</sup>. Dans cet esprit, le chapitre précédent s'intéresse aux discours de débrouille et d'individualisme attribués à l'industrie audiovisuelle à travers l'ethnographie de la production audiovisuelle et la réflexion sur la classe moyenne. Retraçant les trajectoires des artisans et les différents types de tournage, il peint le portrait d'artisans éduqués qui savent collaborer et qui font le choix de l'audiovisuel, métier apprécié qui permet une visibilité porteuse d'occasions. L'expérience de ces diverses personnes est pensée comme une classe moyenne émergente qui compte de plus en plus sur les opportunités et sur la diversification des activités, sur l'économie du *gombo*.

Ce chapitre aborde l'industrie audiovisuelle ivoirienne à travers le concept de *gombo*. Offrant une solution au peu d'options heuristiques disponibles pour penser les industries audiovisuelles du Sud, le paradigme du *gombo* fournit également un modèle de compréhension alternatif aux modèles mis de l'avant par les artisans de l'industrie souvent inspirés des expériences d'autres pays africains. Il permet ainsi d'interpréter les succès et les échecs des différentes étapes du processus de production en fonction de leur capacité à générer des opportunités. Finalement, le paradigme du *gombo* propose une manière originale d'envisager les rapports entre art et entrepreneuriat, entre visibilité et opportunité.

### Deux modèles

Plusieurs enjeux liés à la croissance des industries culturelles en Afrique ont déjà été identifiés par la littérature. Ils concernent autant les équipements et la formation que les politiques fiscales pour les entreprises culturelles. On recense également certains obstacles régionaux que ce soit la circulation des œuvres et des artistes, la mise en réseau des opérateurs dans la sous-région ou la lutte contre la piraterie

---

<sup>266</sup> Que ce soit la débrouille ou l'informel, les deux concepts entraînent avec eux une moralité sous-jacente, valorisée positivement ou négativement, qui est également à la base de mon inconfort face à ces termes. Par exemple : « Incontestablement, l'irrespect de l'autorité semble généralisé en Côte d'Ivoire. La piraterie est dans la rue, bien souvent dans une occupation anarchique des lieux qui illustre bien l'incapacité des pouvoirs publics à réguler la gestion de l'espace du commun et à mettre de l'ordre » (Bahi 2011a, 180).

(Cappiello 2005, 9-11). Si l'enjeu de la formation est soulevé au chapitre précédent par les jeunes artisans, les entrepreneurs de l'audiovisuel ivoirien identifient les problèmes de l'industrie en fonction d'une grille de lecture qui oscille entre deux visions. D'un côté, on retrouve les producteurs qui demandent une professionnalisation et une structuration de l'industrie, évoquant ce que l'on peut appeler le modèle burkinabé où on produit moins de films, de meilleure qualité et souvent subventionnés. De l'autre côté, il y a ceux qui prônent une industrie capable de se développer selon ses propres moyens, en produisant beaucoup, peu importe la qualité. Ils en appellent alors au modèle de *Nollywood*.

À ces pôles, on peut ajouter l'exemple marocain souvent cité et qui s'impose de plus en plus en Afrique de l'Ouest. Bâti autour du Centre cinématographique marocain<sup>267</sup> qui multiplie les productions du pays et soutient la production de la région<sup>268</sup>, il allie le côté plus travaillé des productions du modèle burkinabé au développement endogène et non basé sur l'extérieur du modèle de *Nollywood*.

Le débat se pose entre qualité et quantité, autofinancement et subventions<sup>269</sup>, professionnalisation et débrouille, formel et informel, balises internationales et ancrage local, soutien de l'État ou libre marché. Les producteurs se positionnent sur cet axe, alors que le paradigme du *gombo* propose une vision des enjeux depuis d'autres critères. Dans l'esprit du chapitre précédent et de *Nollywood* qui a bousculé les discours sur l'informel (Lobato 2010), ce chapitre interroge les approches habituellement utilisées pour penser l'industrie audiovisuelle depuis l'économie du *gombo*. Il apparaît une industrie audiovisuelle ivoirienne et une forme de travail qui conjuguent à sa façon création et entrepreneuriat ainsi que visibilité et opportunité.

---

<sup>267</sup> <http://www.ccm.ma/>

<sup>268</sup> Par exemple, co-productions africaines en 2014 :  
<http://www.ccm.ma/inter/phactualite/coprod31042014.pdf>

<sup>269</sup> Pour une idée de l'état du cinéma en Afrique, voir ce récapitulatif de RFI sur la sélection africaine du FESPACO 2013. Informations par pays : [http://static.rfi.fr/fespaco/cles-cine-fespaco.html?keepThis=true&TB\\_iframe=true&height=700&width=1000&lg=fr](http://static.rfi.fr/fespaco/cles-cine-fespaco.html?keepThis=true&TB_iframe=true&height=700&width=1000&lg=fr)

## Produire et financer

Afin de penser l'industrie, le texte s'intéresse à différentes étapes du processus de production : financement, distribution, diffusion ainsi que production, principalement à travers les entrepreneurs culturels (Mbaye 2011, Röschenhaler, Schulz 2015)<sup>270</sup> et les maisons de production.

Ainsi, au cours de l'étude, une recension des maisons de productions est effectuée. Toutes n'ont pas la même solidité financière : certaines ont plusieurs employés et arrivent à se maintenir ; d'autres n'ont qu'une production à leur actif et tentent de produire à nouveau. Finalement, certaines sont créées en vue de la réalisation d'un projet en particulier. (Voir le tableau en Annexe 5)



### Les différentes cartes professionnelles de producteurs

Cette recension confirme la centralité du quartier de Cocody pour la production ivoirienne. En moyenne, les maisons de production ont un employé, souvent une assistante de la famille élargie. L'agence *Boss Playa* est un cas à part. En Côte d'Ivoire, elle est surtout reconnue pour les clips et l'évènementiel. Établie dans toute la sous-région, elle a réalisé la série *Kiara* au Gabon. On peut classer ces maisons sous trois vagues en fonction de leur année de création. Cette classification diffère quelque

---

<sup>270</sup> Dans la littérature francophone, la recherche sur le moteur Cairn avec les termes « entrepreneur culturel » ne fournit aucune référence significative. Voir Leblanc 2012 pour une discussion de l'entrepreneuriat religieux en Côte d'Ivoire.

peu des générations des séries ivoiriennes traitées au chapitre 3. En effet, la production étant dans un premier temps l'exclusivité de la RTI, les premières séries populaires ne sont pas l'œuvre de la production privée<sup>271</sup>.

Une des premières maisons de productions, *Dialogue*, est fondée par une Française expatriée à Abidjan en 1985 (1986 selon le journal officiel), à l'époque où la RTI monopolise la fiction. Elle se concentre alors sur la publicité et les films institutionnels. Au début des années 2000, la maison tente la fiction en réalisant deux comédies : *Cache-cache d'amour* (2000) et *le pari de l'amour* (2002).

La société est créée en 1985. J'avais une société en 1970 dans l'édition surtout et la pub. On a commencé en 85 pour faire de la fiction. Mais c'est difficile. Il n'y a pas d'organismes pour ça. Il faut faire de l'alimentaire. On a viré tout de suite vers les pubs ; lessive, Nescafé. Ensuite, on a fait des films institutionnels pour des sociétés et des films didactiques sur l'éducation, la santé publique, des campagnes sur le sida, sur d'autres maladies. Il y a des choses sur l'hygiène scolaire, les grossesses en milieu scolaire, de la sensibilisation entre 1985 et 1995. Il n'y avait pas tellement d'ONG, mais des ministères : agriculture, santé, eaux et forêts, énergie. Beaucoup de choses de ce genre, beaucoup en agriculture et notamment dans toutes les langues – culture, café, cacao, riz – et avec la coopération française.  
Martine Ducoulombier

Jean-Hubert Nankam, un expatrié camerounais ayant travaillé en France, fonde la maison de production *Martika* en 1996. Il propose alors des émissions plateaux à la RTI et se tourne vers la fiction au milieu des années 2000 avec la série *Class A*. La dernière maison de cette vague, *Bogolan*, est créée en 2003. En 2008, elle diverge du film institutionnel qu'elle produit à ses débuts en proposant de petites capsules humoristiques, *On est où là ?* Les entrepreneurs audiovisuels de cette première vague participent à plusieurs rencontres avec le gouvernement où des recommandations sont avancées pour la structuration de l'entreprise. Ils se rapprochent ainsi du modèle burkinabé, bien que Nankam finance sa série *Class A* avec la commandite privée, amorçant le mouvement du balancier vers le développement de l'industrie à la *Nollywood*.

---

<sup>271</sup> Ce peu d'intérêt premier pour la fiction de la part de la production privée télévisuelle diverge du parcours du cinéma ivoirien. En effet, vers la fin des années 70, les cinéastes ivoiriens évoluent presque déjà dans une industrie privée, deux décennies avant que le mouvement ne gagne l'univers télévisuel, une situation peu commune dans la région (voir chapitre 4). Ainsi, si la figure du réalisateur qui se promène de coopérations en ambassades à la recherche de fonds domine la vision du cinéma africain, les réalisateurs ivoiriens fondent leur maison de production, Henri Duparc avec Focale 13 et Jean-Louis Koula et Yeo Kozoloa avec les Films de la Montagne.

Il faut attendre le succès de *Ma famille* (2003-2008) pour que les maisons de production se diversifient et privilégient un développement à la *Nollywood*, amorçant la deuxième vague de producteurs. La série écrite, produite et réalisée par Akissi Delta remporte un succès sans précédent. Elle est l'une des premières séries réalisées par une production privée à être destinée au public ivoirien<sup>272</sup> (voir chapitre 3). La réalisatrice-productrice fonde par la suite *LAD Productions* qui, comme le montre la photo de Delta sur la carte professionnelle, est fortement associée à la personne d'Akissi Delta. Le succès de la série peut expliquer cette stratégie de personnification, bien que la majorité des producteurs préfèrent plutôt mettre de l'avant une équipe, donnant une impression de solidité à leur entreprise. Le parcours sinueux de *Ma famille* semble d'ailleurs donner raison à ces derniers.

En effet, si la série voit le jour grâce à l'amitié (voir chapitre 3 et 5), son succès amène un besoin de professionnalisation. Delta embauche alors une chargée de production qui est par la suite approchée par une maison de production française pour débaucher certains comédiens de *Ma Famille*. L'intention est de les mettre sous contrat et de leur assurer un revenu mensuel. Encore maintenant, les versions sur la fin de *Ma Famille* sont nombreuses.

Ils ont fait un coup à Delta, la jalousie. Celle qui était chargée de ses relations extérieures, c'est elle qui est allée prendre les contacts avec quelqu'un d'autre et elle l'a phagocytée. La pauvre. (...) Ils ont pris contact, signé. Qui a payé les 3 millions ? Ils ont détourné tous les comédiens. On les payait au mois, à la fin du mois, des salaires de 2 millions (4000 \$). Les Gohou avait 2 millions FCFA, d'autres 1 million (2000 \$). Elle est venue me voir en pleurant, je lui ai dit : ne pleure pas, ça n'ira pas loin. C'est toi qui les as formés. Joachim

Ce qui a manqué, c'est une politique de recherche de financement. *Ma famille* a ouvert les yeux sur les stratégies de financement. (...) On tourne et on met à la RTI. *Ma famille*, ce sont les premiers à sortir. On se dit qu'y'a l'argent à gagner. (...) Les gens tournaient par amitié. Maintenant, on monte un projet, on cherche du financement, des partenaires, comme une compagnie. Ç'a été le problème de *Ma famille*, de l'amitié sans contrat. Doris

Le fonctionnement informel et basé sur les pairs de *LAD productions* est repris par plusieurs acteurs qui tentent la réalisation. « Tout le monde part du dérivé de *Ma famille*... Delta s'est fait de l'argent avec *Ma Famille*. Donc, c'était l'objectif de Dosso : faire comme Delta qui s'est fait de l'argent avec *Ma*

---

<sup>272</sup> Voir le chapitre 3 pour un historique des séries et de leur genre. *Les Guignols d'Abidjan*, série privée produite avant *Ma famille*, est destinée à la diaspora.

*Famille*<sup>273</sup> » (Adama). Toutefois, peu d'entre eux ont une maison de production, bien qu'ils réalisent une partie des productions des années 2000. L'autre partie de cette production est l'œuvre des maisons de production fondées après 2005. Elles complètent la deuxième vague amorcée par *Ma famille*.

Le succès de *Ma famille* amène donc des opportunités de financement et de diffusion desquelles profitent les nouveaux entrepreneurs culturels. Favorisés également par un climat sociopolitique de mécénat d'hommes politiques, ces entrepreneurs posent les bases d'une industrie qui, inspirées par l'exemple nigérian, misent sur le numérique et l'accessibilité. C'est à travers eux qu'arrive le boom de la production ivoirienne.

La troisième vague des maisons de production arrive après 2009. Ces nouvelles maisons tentent des stratégies novatrices, telles que des coproductions avec divers partenaires (distributeurs, chaînes de télévision, compagnies de téléphonie), des collaborations avec des ONG, des concours, des partenariats autour d'événements sportifs, etc. Cette diversification des stratégies amène également un désir de structuration face à l'explosion du numérique. Toutefois, cette structuration, contrairement à celle voulue par la première vague, ne passe plus nécessairement par l'État qui devient plutôt un acteur parmi d'autres.

Les questions de la structuration et de la qualité versus la quantité campent les débats de l'industrie au travers des époques : doit-on produire beaucoup à moindre qualité ou produire peu, mais de bonne qualité ? Au-delà de l'aspect générationnel, la position des producteurs sur le sujet dépend également de plusieurs facteurs : connexions et expériences à l'étranger ; identité professionnelle<sup>274</sup> ; contexte social et politique ; succès rencontré par les productions, et tend à se modifier au long du parcours professionnel. Si ces considérations et opinions restent théoriques et variées, les pratiques des producteurs se ressemblent et constituent « l'économie du gombo ».

## Sources de financement

L'enjeu majeur demeure le financement. Les producteurs mentionnent plusieurs sources de revenus : financements privés et publics ; coopération internationale ; *love money*, sources qui s'inscrivent dans

---

<sup>273</sup>En 2008, l'acteur de *Ma Famille*, Dosso, cherche à produire la série *Sicobois*. En 2007, Marie-Louise Asseu, actrice de *Ma famille*, réalise *Un mari pour deux soeurs*. Quant à Clémentine Papouet, elle réalise *Amah Sahoua* en 2008.

<sup>274</sup> Réalisateur, réalisateur-producteur, producteur.

l'économie du *gombo*, mais restent envisagées par les entrepreneurs sous l'angle du modèle de développement qu'ils préconisent, à la burkinabé ou à la nigériane.

Le financement public est vu comme une aide ponctuelle à la production. Ces subventions et aides évoquent ainsi le modèle de développement de l'industrie « burkinabé », voire occidentale. Pourtant, elles constituent davantage un *gombo* pour les réalisateurs, un revenu supplémentaire occasionnel. Si les attentes des artisans envers l'État étaient élevées dans le passé en termes de financement et d'organisation de l'industrie, elles diminuent ces dernières années pour un discours où l'on compte beaucoup plus sur soi-même. Les artisans maintiennent toutefois la pression en tenant un discours où l'on exige un soutien de l'état, même si dans les faits, ils s'arrangent très bien sans.

En même temps qu'on se plaint du ministère, il ne faut pas les attendre. Mais il faut quand même exiger d'eux quelque chose, sinon pourquoi y a-t-il un ministère ?  
Djibril

L'Office national du cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI) est l'organe censé offrir soutien et structure à l'industrie ivoirienne. Il gère également le *Fonds de soutien aux industries cinématographiques* (FONSIC). Les deux sont récents : votés en 2008, ils deviennent effectifs autour de 2012. Puis, on retrouve la Direction du cinéma et des industries culturelles qui a un rôle d'orientation politique. Ensuite, différents ministères : culture (ONAC-CI, théâtre scolaire, Direction des industries culturelles), communication (RTI et libéralisation), intégration régionale (tarifs douaniers, création d'un espace culturel régional) interviennent pour financer, promouvoir ou réguler l'audiovisuel en Côte d'Ivoire.

[Pour m'aider à financer une formation au Burkina Faso] j'ai déposé au ministère et ils m'ont envoyé à l'ONAC-CI. Je les connais bien. Hien Sié m'a dit qu'il n'y a pas de fonds encore. Au Ministère de l'Intérieur aussi on dit ça. Ils octroient aussi des bourses. Comme au ministère de l'Intérieur, ils sont plus portés sur tout ce qui est extérieur. Là-bas, il y a un service, il s'occupe des agences humanitaires. Comme je fais partie d'un mouvement humaniste, j'ai amené la lettre sous ce mouvement. Georges

Le ministère de l'Intérieur et son ministre, Hamed Bakayoko, sont également cités par les producteurs, ce qui est plutôt surprenant si on considère le rôle du ministère de l'Intérieur. Ce lien avec la culture populaire semble dû à la personnalité du ministre, connu pour son amour de la rumba congolaise<sup>275</sup> et des caméras. Bakayoko (RDR) était déjà ministre sous le gouvernement de réconciliation

---

<sup>275</sup> « Le ministre Hamed Bakayoko reçoit Koffi Olomidé ». 2015. Abidjan TV. <http://abidjantv.net/art-et-culture/le-ministre-hamed-bakayoko-recoit-koffi-olomide/>



de Laurent Gbagbo. Son approche qui rappelle celle de la Refondation permet de saisir la transformation dans la relation entre les artistes et le gouvernement depuis le nouveau gouvernement de 2011.

En effet, le président Gbagbo, réputé proche des artistes, fonctionne davantage sous le mode du mécénat, tel l'*Actors studio* de Sidiki Bakaba<sup>276</sup>. Bakayoko continue cette lancée en favorisant le financement provenant directement du ministre davantage que du portefeuille ministériel<sup>277</sup>. Pourtant, au ministère de la Culture<sup>278</sup>, on insiste sur la centralisation et l'institutionnalisation des processus.

Chaque système a son fonctionnement. Si tu as un réseau, tu peux avoir des fonds. Ceux qui étaient là se sont plus enrichis que de débloquent le cinéma. Je me dis même que ceux qui avaient des liens directs avec le Président [Gbagbo] auraient pu avancer les choses. Il était plus accessible. Le système en place, on n'a pas d'accès. Tu dois passer par la Culture. C'est verrouillé, c'est normal. Mais ceux qui auraient pu faire avancer le cinéma c'était ceux d'avant. Il faut reprendre les salles. Le mécénat a diminué. On est pu dans le même système, c'est un autre. C'est un peu plus organisé, même si c'est la même mentalité. C'est plus ou moins organisé. (...) Tu ne vas pas aller dans le bureau du ministre pour demander de l'argent. Mike

Y'a des artistes qui ont émergé par leur talent et que le grand public a aimés. Quand le public adule un artiste, les hommes politiques y adhèrent aussi. À partir de là, on a commencé à devenir amis des hommes politiques pour la valeur du travail qu'on faisait. Certains hommes politiques ont même aidé ces artistes financièrement et socialement. À partir de 99 jusqu'à la crise, le dernier président en tout cas il aimait bien ce qui se passait au plan artistique. Beaucoup d'entre nous ont été reçus et aidés par le dernier président.

Il y avait un fonds ?

Bon, c'était de personne à personne. Lui, il comprenait la position, que ce travail était bénévole. Il savait qu'on ne gagnait rien. Comment les gens qui font de telles productions vivent. Le Président, dans son pouvoir régalien, il pouvait nous aider, alors que nous n'avions pas le nécessaire pour vivre. Il nous a aidés dans le système de production pour aller plus loin. Il a donné aux plus méritants. Pierre

Les nouvelles pratiques politiques depuis 2011 modifient les demandes des artisans. Le soutien voulu n'est plus vraiment financier et suit les lignes des modèles de développement préconisés. Certains souhaitent plutôt une caution morale ou un « patronage » qui peut ouvrir des portes. D'autres aimeraient que du matériel technique soit mis à disposition ou que le gouvernement offre une assistance à la rédaction de dossiers.

---

<sup>276</sup> Voir chapitre 4

<sup>277</sup> Mentionnons que cette pratique n'est toutefois pas disparue du gouvernement Ouattara.

<sup>278</sup> Depuis 2011 et toujours en poste en 2018, Maurice Bandama est le Ministre de la culture, donnant une stabilité à un ministère qui voyait se succéder un ministre par année depuis plusieurs années.

On pourrait avoir un département au ministère pour aider à trouver les financements, à monter les dossiers. Au Burkina, il y a 5 millions pour des visas pour chercher les financements. Quand tu signes, c'est à l'Ambassade, le Burkina se porte garant que son argent soit bien utilisé. Simon

On a envoyé un courrier au ministère de la Culture, à l'ONAC-CI. On a essayé d'avoir un rendez-vous pendant des mois, on n'a pas eu de suite. On voulait leur dire qui nous sommes, ce qu'on voulait. Peut-être qu'ils n'avaient pas le dossier. (...) On ne voulait que le matériel. Leur matériel devait être mis à la disposition des cinéastes ivoiriens : éclairage, rail, caméra, son. Les gens utilisent, mais ils louent ce qui est censé être pour les cinéastes. C'est une structure de l'État ivoirien. Dans le dossier, on n'a pas demandé l'argent, on a juste demandé le matériel. Cyrille

L'administration des fonds est confiée à l'ONAC-CI. L'Office est créé en 2008 par le président Gbagbo avec un budget pressenti d'un milliard de FCFA (plus de 2 millions \$). Jusqu'en 2011, l'Office vit sous les auspices du Centre national des arts et de la culture (CNAC), partageant ses locaux et ses budgets. C'était toujours le cas lorsque j'y suis allée en 2013. Depuis, l'Office a son siège à Cocody. À travers le FONSIIC, elle a apporté son soutien à Philippe Lacôte, à Owell Brown et à *Et si Dieu n'existait pas* pour le kinéscopage au Maroc. Le budget de fonctionnement de l'ONAC-CI serait de 100 millions FCFA (225 000 \$). Alors que ses directeurs affichent une volonté de structurer l'industrie davantage que de soutenir un projet en particulier, force est de constater que l'appui reste pour l'heure plus ponctuel que structurel. Lors de mon terrain, l'Office hausse les frais de tournage, ce qui provoque une résistance chez plusieurs artisans. Le débat autour de la mesure permet de faire ressortir les lignes de fracture entre générations et entre les modèles de développement de l'industrie.

Au-delà de l'aide du Fonds de soutien, une nouvelle loi pour l'industrie cinématographique est adoptée en 2014<sup>279</sup>, répondant aux nombreuses critiques sur la précédente loi de l'audiovisuel de 2004<sup>280</sup> :

On crée un code de l'audiovisuel, la loi de 2004. Ce sont des journalistes qui l'on écrit, ça parle d'eux tout le texte. On oublie les caméramans, les preneurs de son, les réalisateurs, les gens même du cinéma (...) Le code ne me prend pas en compte, on me demande de prendre ma carte. On met dessus : presse audiovisuelle. Je ne suis pas de la presse. Simon

---

<sup>279</sup> En juillet 2014 est adoptée la loi n°2014-426 relative à l'industrie cinématographique ivoirienne et portant sur cinq points principaux : confirmation de l'ONAC-CI, affirmation légale des métiers du cinéma, réglementation des salles de cinéma, renforcement du soutien financier de l'Etat à travers le Fond de Soutien à l'Industrie Cinématographique (FONSIIC) et allègements fiscaux.

<sup>280</sup> LOI N° 2004 - 644 du 14 décembre 2004 portant régime juridique de la Communication Audiovisuelle, modifiée par l'ordonnance n°2011- 474 du 21 décembre 2004 et l'ordonnance n°2011-075 du 30 avril 2011.

L'État ne constituant pas un bailleur privilégié pour les producteurs, ceux-ci se tournent vers le financement privé. L'objectif principal est de trouver un sponsor. Le sponsoring consiste à trouver un annonceur qui finance la série en échange d'une visibilité lors de la diffusion. La première cible des producteurs sont les compagnies de téléphonie mobile – Orange, MTN, Moov' – qui sont aussi les principaux partenaires de toutes les manifestations de la culture populaire (spectacles, défilés, etc.).

J'avais un acteur qui était numéro 3 d'Orange. Il me fait convoquer par le directeur marketing. La veille, il me dit que son patron veut le voir, alors que j'étais déjà en discussion avec MTN. Ils m'ont bluffé en me disant qu'ils allaient parler de la série en Afrique du Sud. MTN m'intéressait beaucoup, ça me donnait le Cameroun et le Bénin. Ils ont dit que lorsqu'ils vont en Afrique du Sud, ils vont caler ça. Alors, l'acteur me dit que son directeur veut me rencontrer. La veille, je demande au gars : Où en êtes-vous ? Il me dit qu'il a obtenu un accord d'Orange pour sponsoriser la série. Le plus dur dans le modèle économique, c'est le sponsoring. Le patron a validé, l'agence Voodoo a donné son accord. En réalité, je vais à ce rendez-vous pour passer l'accord. C'est inespéré. Mais quand j'appelle J. de MTN en Afrique du Sud, il me dit : y'a pas de problème papa, ça va marcher. Ne sois pas trop gourmand. Il y a la Côte d'Ivoire, le Cameroun, le Bénin et la Guinée. Je vise un accord pour ces quatre pays avec le plus gros pourcentage pour la Côte d'Ivoire. Les autres, 40 %. J'ai rendez-vous le lendemain à Orange. Figure-toi, je n'ai rien eu d'Afrique du Sud et j'ai commis la bêtise de ne pas appeler le patron d'Orange pour annuler. (...) Pour [mon autre série], je montre à Coz qui ne me répond pas. Je prends rendez-vous à Orange (...) Il me rappelle l'épisode précédent, qu'ils ont regretté. (...) Elle me dit : tu veux combien ? Je balance un chiffre haut, leur faire croire que je vaux de l'or. Je voulais 60 % du montant. Sur les quatre collaborateurs, deux disent OK pour le montant proposé. Florent

Vers 2008, un fonds est créé que ces compagnies doivent financer à hauteur de 2 % de leurs profits. Toutefois, bien que plusieurs artisans mentionnent ce fonds, il reste difficile de trouver une œuvre qu'il aurait financée.

« En attendant que le législateur se réveille et fixe un impôt obligatoire aux sociétés de téléphonie et de vente de mobiles, de tablettes numériques, les androïdes de la place », le directeur général de l'ONAC-CI les a appelées à comprendre que « c'est un devoir moral d'instituer un mécénat » au profit du cinéma et de l'audiovisuel.<sup>281</sup>

---

<sup>281</sup> Schadé Adédé 2012. « Office national du cinéma de Côte d'Ivoire: La plongée de Kitia Touré sur la production et la coproduction ». *Notre Voie*, 29 août. <http://www.notrevoie.com/develop.asp?id=47251>

De nouveaux commanditaires apparaissent ces dernières années aux côtés des compagnies de téléphone ; les banques et les compagnies locales de cosmétiques. De plus, le placement de produits est de plus en plus utilisé par les entreprises<sup>282</sup>.

Finalement, les bailleurs de fonds nationaux ont commencé à s'intéresser à nous et c'est comme ça que le premier téléfilm qui a vraiment été sponsorisé, ce fut Dr Boris. Il a été sponsorisé par une banque. C'était la première fois qu'une banque sponsorise, finance un film. Et de surcroît, une banque internationale parce que la banque a des succursales dans sept pays d'Afrique. La banque Atlantique. Daouda

Trouver le financement a été difficile. Le film a été fait avec des partenaires, des privés, des sponsors. Gandour<sup>283</sup>, c'est le premier partenaire en placement de produit. Puis, il y a des amis et du mécénat. Comium<sup>284</sup> est venu beaucoup plus tard et m'a donné des clopinettes. Mike

Pour certains producteurs, la nécessité de partenaires financiers privés exige de présenter une image de l'industrie qui en est une de prospérité. Un des défis pour le milieu ivoirien est donc de convaincre de la rentabilité de l'audiovisuel, de rendre conformes les entreprises de production et d'instaurer un climat de confiance. Ce dernier défi dépasse le seul milieu ivoirien et reste un problème de l'économie ivoirienne en général.

Quand je vois un cinéaste dire à la télévision que ça ne marche pas le métier... Au même moment, je demandais un prêt à une banque et c'est sorti dans la presse qu'une productrice de circonstance ivoirienne qui a fait cinq ans sur les antennes, elle dit que ça ne marche pas. La communication fait partie du professionnalisme. Tout acte qu'un cinéaste fait, il réfléchit. Il faut d'abord penser à l'industrie. C'est d'abord la recherche de l'économie qui tourne du secteur (...) Il y a des producteurs qui me doivent des sous, mais je ne vais pas réclamer. Si elle a, elle va me donner. Si je la salis, elle ne pourra pas chercher l'argent et je ne la récupérerai jamais. Claudel

J'ai deux ans d'existence avec ma boîte, mais je me débrouille. J'ai mon avocat, je me suis déclarée. J'essaie d'avoir une assistance, des techniciens, un partenaire connu, la Banque mondiale, des partenaires bancaires. Je me débrouille pour que tu aies confiance. Les gens se disent que si tu tournes avec l'argent de ton cousin, tu n'as pas de pression. Tu prends, tu t'habilles puis tu tournes. Mais si c'est la banque, tu as une obligation de résultat. Ça peut nous faire avancer. Quand tu as les idées, tu te dis que les gens sont là pour t'accompagner. Les mentalités commencent à changer. Doris

---

<sup>282</sup> Le placement de produit n'est pas nécessairement discret, par exemple comme dans le vidéoclip du Congolais Fally Ipupa et de la Française Lynnsha avec la compagnie camerounaise Biopharma. <https://www.youtube.com/watch?v=liPxSGnFmgM>

<sup>283</sup> Compagnie de cosmétiques ivoiriennes.

<sup>284</sup> Compagnie de téléphonie mobile ivoirienne.

Peu de garantie légale et de rentabilité maintiennent le financement des entreprises à un stade toujours marginal. Pour les producteurs, la principale source de financements reste « l'argent de ton cousin », d'individus, ou le « love money ». On s'inscrit dans la tradition de l'audiovisuel et du cinéma en Afrique où le réalisateur cogne de porte en porte pour récolter les fonds, du « mégotage » (voir chapitre 4). En l'absence de possibilités de crédit, le « love money » constitue une des sources de financement importantes de l'économie ivoirienne<sup>285</sup>. J'étais ainsi surprise du nombre de personnes me demandant des prêts et du montant élevé de ceux-ci.

J'ai appelé mon père, je lui ai demandé 2 millions FCFA (4000 \$). Il a dit oui, mais avec la guerre, il m'a juste donné 1 million (2000 \$). J'ai mis mes sous aussi. J'ai fait le film à 1 700 000 (3400 \$). Raissa

Fin 2004, j'ai un ami dont je vais taire le nom parce qu'il a des problèmes politiques. À ce moment-là, il n'était pas dans la politique. Quand il s'y est mis, je lui ai dit de ne pas se mettre là-dedans. Il a cru en moi. Il était directeur informatique dans une société. Il m'a mis à disposition 2 500 000 FCFA (5000 \$), c'est venu un peu, un peu, mais il a mis. Charles

Ce *love money* se différencie du mécénat aussi prisé par les réalisateurs, particulièrement dans les années 2000. Le mécénat à l'ivoirienne ou à l'africaine (Cappiello 2005) provient d'individus qui n'ont pas de liens d'amitié ou conjugaux avec le réalisateur ou le producteur.

Les méconnus ou les inconnus, des entrepreneurs qui investissent les revenus d'une autre activité sur l'activité artistique. Il ne s'agit pas là de mécénat stricto sensu puisqu'ils sont entièrement partie prenante de l'activité qu'ils développent pour ne rien demander à personne, ils passent souvent inaperçus. Mais peut-être que l'espoir d'une plus ample dynamisation du secteur culturel repose sur eux, et sur la capacité des États à stimuler l'émergence de ces nouveaux entrepreneurs via des mesures d'allègement fiscal (Cappiello 2005, 16)

C'est Y. le producteur. Il est professeur de lycée avec ses petits moyens. Il réalise son rêve de produire un feuilleton. C'est notre ami. Étant enseignant, il a vu beaucoup de choses qui ne lui plaisaient pas. (...) On prépare aussi un autre feuilleton. La productrice est Gouro<sup>286</sup>. Elle a voulu le titre dans son ethnie<sup>287</sup>. Ce sera bientôt. (...) C'est une dame qui aime le cinéma depuis plusieurs années, une dame mécène. Elle a de bonnes idées. (...) C'est son mari qui l'aide, c'est un homme d'affaires. Dramé

---

<sup>285</sup> Lors d'une conférence sur le financement de l'audiovisuel organisée par la Direction des industries culturelles, on insiste d'ailleurs sur l'importance de cette source, autrement négligée.

<sup>286</sup> Groupe ethnique du centre de Côte d'Ivoire, culturellement proche des Mandés.

<sup>287</sup> Dans la langue parlée par son groupe ethnique.

S'ils le font souvent par intérêt pour l'audiovisuel et demeurent impliqués dans ce qu'ils financent, d'autres mécènes semblent peu motivés par l'audiovisuel, mais plutôt par une opportunité d'affaires.

J'ai coproduit avec un monsieur. Le monsieur n'est pas dans le cinéma, quand tu finis un film, il duplique le film et il vend. C'est un businessman, l'argent est pour lui. Dans notre contrat, lui, il vend le film. Il pirate le film en Europe. Moi c'est au niveau des diffusions télévisées. C'est le contrat. Il fait les CD et moi, la diffusion télé. C'est comme ça on a travaillé. Pascal

On raconte également que des hommes politiques auraient financé les séries de leurs « maitresses » pendant les années 2000. Finalement, ce financement individuel ouvrirait la porte aux prêts usuraires, bien que ce cas de figure n'ait été mentionné qu'en une instance<sup>288</sup>. Le « love money » joue donc un rôle important face à la difficulté pour trouver la première avance de fonds qui permet de réaliser quelques épisodes. Une fois ceux-ci diffusés, une entreprise privée peut approcher le producteur et lui permettre de boucler les épisodes restants ou de rembourser les prêts contractés en début de tournage.

La plupart des artisans ivoiriens comptent peu sur les financements internationaux offerts par les coopérations internationales. Ce modèle économique associé au Burkina Faso expliquerait en partie selon eux pourquoi les films burkinabés ont une esthétique de village, de « films calebasses ». En effet, ils répondraient à « l'orientalisme » de la coopération. Depuis le début des années 2000, on observe toutefois une prise de conscience chez les bailleurs de cet « orientalisme » (Cappiello 2005, 12).<sup>289</sup> Le financement de la coopération apparaît également lié à la culture du long-métrage. Ainsi, les doyens du cinéma ont profité davantage de ces financements. Philippe Lacôte renoue avec le circuit international à travers son film *Run*.

L'action culturelle française à Abidjan se décline à travers l'Institut français, l'agence française de coopération des médias ou CFI ainsi que le Service de coopération et d'action culturelle et son attaché audiovisuel régional basé au Burkina Faso. La coopération allemande est présente à travers l'Institut

---

<sup>288</sup> « Je n'ai pas trouvé de financement. Que ce soit au niveau des banques et autres structures, personne ne m'a fait confiance pour la réalisation du projet de mes rêves. J'ai été obligée d'emprunter de l'argent aux usuriers. J'ai pu emprunter 45 millions et je dois rembourser à 90 millions. J'ai « acheté » de l'argent pour débiter le tournage. Je me suis appliquée. Je n'ai pas voulu faire intervenir d'autres personnes pour qu'on ne dise pas après que c'est une analphabète, c'est nous qui l'avons faite. ». Sanou, A. 2011. « Akissi Delta, productrice de films : "Ma famille a été financée par les usuriers" », *Nord-Sud*, 30 novembre. <http://news.abidjan.net/h/418186.html>

<sup>289</sup> Pour une discussion approfondie de « l'africanisme », voir chapitre 8

Goethe qui est associé au Festival Ciné Droit-Libre et qui organise des ateliers de formation et des projections. Ici aussi, l'action des coopérations reste plus orientée cinéma que séries.

Les séries, quant à elles, peuvent compter principalement sur l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF). Même si l'OIF suit la tendance mondiale et vise à soutenir la pérennisation d'une industrie davantage qu'un financement ponctuel de projets, le *Fonds Image de la francophonie* reste l'un des seuls fonds disponibles pour les producteurs ivoiriens<sup>290</sup>. Celui-ci couvre la production, le développement ou la finition d'une série habituellement à hauteur de 40 % de son budget. Toutefois, les producteurs ont souvent peu de familiarité avec le montage de dossiers internationaux et se butent à des obstacles du contexte ivoirien. Par exemple, l'OIF demande un accord de prédiffusion, ce que la RTI donne très rarement.

Si les producteurs ivoiriens restent plutôt indifférents au financement occidental, ils se tournent de plus en plus vers le Sud pour une coopération sud-sud ou une coproduction.

Pour les partenaires extérieurs, j'approche l'Ambassade d'Afrique du Sud. Ils n'ont pas de fonds pour la production. On pourrait être partenaire technique et de traduction pour le marché anglophone. Doris

Le Centre marocain de la cinématographie aussi de plus en plus commence vraiment à nous aider, pas financièrement, mais comme ils ont du matériel surtout de postproduction, ils interviennent beaucoup aussi. Daouda

Les institutions régionales offrent une aide différente qui souhaite répondre à l'un des principaux défis des producteurs, l'accès au crédit (OIF 2004, 40). Ainsi, l'OIF créé en partenariat avec la Banque d'investissement et de développement de la CEDEAO (BIDC) le *Fonds de garantie des industries culturelles* qui vise à réduire le risque pour les établissements financiers qui prêtent aux entreprises culturelles en se portant garant de 70 % du montant du crédit. À la séance d'information destinée aux producteurs sur ce fonds, la réaction est plutôt froide.

Un autre type d'aide internationale est celui des organisations non gouvernementales. N'étant pas des organisations de développement culturel, leur financement ne vise pas le soutien à la structuration de l'industrie ou le financement d'œuvres en particulier. Les ONG ou agences de l'ONU commandent plutôt des œuvres audiovisuelles qui servent leurs objectifs de développement ou de sensibilisation.

---

<sup>290</sup> <http://www.francophonie.org/Fonds-image-de-la-Francophonie.html>

En 2001, je fais un téléfilm de sensibilisation de l'ACDI qui a financé une ONG locale, *Notre nation*, pour un téléfilm pour magnifier la femme, *Fanta si, Fanta*. Mon premier téléfilm. Je n'ai jamais postulé à des dossiers de financement. L'ONG avait déjà son financement. Claudel

Ce genre de productions est à la base de mon questionnement (voir en introduction). Au-delà de l'impact de ce genre de productions en termes de changement social, je remets en cause l'impact de ces commandes des ONG sur l'industrie audiovisuelle ivoirienne. Mon hypothèse première est que ces productions télécommandées constituent une pratique nuisant à l'industrie, déconnectée, voire impérialiste et décriée par les artisans. En effet, certains réalisateurs dénoncent les « films alimentaires » lors des entretiens. Toutefois, ils affirment également rechercher ce type de collaborations, amenant ma réflexion sur une autre voie.

Mon hypothèse de départ sur la déconnexion des ONG au soutien de l'industrie associe d'emblée industrie audiovisuelle et créativité. Ces productions commandées seraient ainsi dans un rapport inégal à l'avantage des ONG et desservant l'audiovisuel en canalisant sa création et son développement selon des termes de référence, tout comme l'est la consultance pour la recherche en sciences sociales (de Sardan 2011b). Cette vision première témoigne autant d'une conception de l'art que des rapports de pouvoir qui existent dans la culture du développement. Ainsi, le discours sur « l'alimentaire » apparaît plus destiné à conforter mes préjugés qu'à refléter les pratiques des artisans. En effet, alors que je suis divers tournages, il semble plutôt que ces actions des ONG s'insèrent dans l'économie du *gombo* et font partie du financement des maisons de production. Ils offrent aux producteurs une liberté plus grande que le serait une collaboration entre ONG et maisons de production où le rapport de pouvoir resterait de toute façon favorable à l'ONG qui amène les fonds<sup>291</sup>. Chercher à subventionner l'industrie autrement s'inscrirait dans les rapports d'assistanat souvent décriés.

---

<sup>291</sup> Si l'enjeu du temps disponible reste significatif pour les artisans, tel celui entre consultance/recherche mis de l'avant par de Sardan (2011b), l'influence de ces commandes d'ONG sur leur pratique reste minime, contrairement aux règles de la consultance qui viennent bouleverser la pratique de la recherche sociale. En effet, les ONG restent des acteurs mineurs dans l'audiovisuel, contrairement à la consultance dans le domaine de la recherche qui est souvent le seul débouché.



Lors de mon étude, j'accompagne deux maisons de production qui travaillent en collaboration avec des ONG. Ces projets qui s'étalent sur plusieurs années leur assurent un fonds de roulement et offrent une perspective sur la diversité de la collaboration. En effet, un des projets a été proposé par la maison de production et non par l'ONG. Cette dernière, en acceptant un projet d'abord conçu par la maison de production, profite de l'expertise audiovisuelle<sup>292</sup> et commerciale de la maison, alors que la maison de production acquiert un financement plus stable. Ce type de collaboration est possible s'il y a un intérêt personnel de la part des réalisateurs.

Il ressort de ces expériences une remise en question de l'alimentaire, c'est-à-dire de ces productions qui n'intéresseraient pas vraiment les réalisateurs, mais leur permettraient de « manger ». En effet, comme me le dit une réalisatrice, ce type de films fait partie de son métier de réalisatrice, ils lui permettent de l'exercer, tout en lui offrant des sources de financement. C'est entre autres grâce à ses réalisations « alimentaires » qu'elle acquiert des fonds pour des projets plus personnels. Ces diverses réalisations entrent dans la définition du métier de réalisateur et deviennent des *gombos* qui permettent à l'industrie d'exister. Au-delà de l'acte artistique, cette réalisatrice aime son métier pour la liberté, le rythme de vie et les rencontres qu'il offre.

## **Le gombo**

Ces collaborations avec des ONG font donc partie de l'économie du gombo, pratiques importantes du quotidien abidjanais tel que vu au chapitre précédent. En effet, collaborer avec les ONG revient à saisir une opportunité lucrative, tout en acquérant une expérience qui structure aussi l'industrie. Si ces opportunités peuvent être externes, tels les films alimentaires, le fonctionnement de l'industrie génère lui-même des gombos qui lui permettent de survivre. Ainsi, les différents gombos permis par l'industrie sont autant des opportunités saisies par les artisans que des instances qui contribuent à définir l'industrie.

Dès les débuts de l'audiovisuel ivoirien, le gombo s'insère au cœur du fonctionnement du milieu.

Les réalisateurs ici dans les débuts, c'était un financement extérieur et des fonctionnaires. Ils produisent, mais en font comme un gombo. Ils ne font pas de ça un métier à plein temps. Alors que nous on veut que ça soit temps plein. Donc, le monsieur attend ses congés, genre chaque année, pour tourner. Ils étaient

---

<sup>292</sup> Au-delà des cadres de l'EE qui guident souvent la pratique audiovisuelle des ONG.

fonctionnaires et n'avaient pas de problèmes à dépenser les subventions. S'ils devaient rembourser les fonds, ils auraient travaillé tout le temps. Sami

On y retrouve les caractéristiques de l'économie du gombo : une activité qui n'est pas l'activité principale, qui demande un effort circonscrit dans le temps et qui « glisse », c'est-à-dire qui procure de l'argent se dépensant facilement.

La majorité des gombos, des « activités parallèles », sont donc des activités liées au milieu de l'audiovisuel. À mon arrivée, une des plus utilisées est celle des castings payants. Toutefois, au cours des deux années que j'ai passées en Côte d'Ivoire, les castings payants sont de plus en plus critiqués, jusqu'à être interdits dans la nouvelle loi relative au cinéma. Ils s'apparentent en effet parfois à une arnaque.

Cela s'est passé ici pour un monsieur, J., qui se fait passer pour un producteur. (...) Il dit qu'il fait le casting payant à 20 000 FCFA (40 \$). Comme tu vois, il y a la naïveté des jeunes gens. Ils veulent faire du cinéma, donc ils sont prêts à payer. Imagine 1000 personnes qui font un casting à 20 000 FCFA. 20 millions (40 000 \$), son film est bouclé. Daouda

Tous les castings ne sont toutefois pas aussi lucratifs. Ainsi, lorsque je passe la journée avec un comédien populaire du moment, il m'amène dans un petit bureau de Treichville. Arrivent deux jeunes filles pour passer une audition. Chacune lui remet 5000 francs (10 \$). Il les prend en photos puis les filme lorsqu'elles récitent un court texte. Il termine en leur parlant de la série qu'il s'apprête à réaliser, lui qui n'a jamais réalisé. L'acteur mise ainsi sur sa célébrité et sur l'ambition des jeunes filles pour gagner un revenu supplémentaire.

Un autre type de casting est celui lancé par des gens n'ayant rien à voir avec le cinéma. On placarde des affiches photocopiées annonçant un casting. Un numéro de téléphone est indiqué ainsi que les coordonnées de l'évènement qui se tient habituellement dans une grande place publique, telle la place Ficgayo à Yopougon. Ce type de casting s'approche du *broutage* tout en témoignant des opportunités que permet l'industrie audiovisuelle.

Les gens organisent toujours. Ce sont des gens pas connus dans le métier. Les gens connus, tu ne les verras jamais organiser des castings comme ça. Souvent, on se demande où ils tournent. Puisque les techniciens on se connaît presque tous et quand tous ceux que tu connais ne sont pas sur le projet... qui tourne ? C'est carrément un business. Y'a un gars à Yop qui a carrément construit un maquis avec les castings. Il avait organisé un grand casting pour une série. Il avait fait ça à 25 000 FCFA (50 \$), au tout début de *Ma famille*. Il a eu plein de personnes. Je ne

pense pas qu'il ait écrit le scénario. De plus en plus, les gens comprennent que c'est de l'arnaque. Nicolas

**Miss Mister**  
UNE EMISSION TELE REERLITE

**Inscription 10.000 frs**

**GAGNE**  
- 1.000.000 frs cfa  
- un voyage en Espagne  
tout frais payé sur 7 jours  
1er rôle dans un film

**LIEU D'INSCRIPTION**  
SOCOCE - STUDIO PHOTO  
ANGRE - ABIDJAN PRO  
RIVIERA PALMERAIE - FASHION PHOTO  
MARCORY - CORPS ET LUNIERE  
YOPOUGON - PRESTIGE PHOTO

les auditions auront lieu le samedi 01 decembre 2012  
Infoline : 03 71 63 18 / 09 05 61 29

#### **Annnonce de casting payant diffusée sur facebook**

La création d'outils de communication autour du cinéma et de la télévision, tel un magazine, constitue d'ailleurs un autre type de gombo. Par exemple, un jeune entrepreneur lance un site web pour diffuser de l'information sur le cinéma africain. Selon lui, en fournissant une plate-forme où les producteurs peuvent faire la promotion de leurs œuvres, il contribue à l'édification de l'industrie, tout en étant pour lui une possible source de revenus. Toutefois, le site n'existe plus. Plusieurs de ces outils fonctionnent en monnayant un espace qui permet une visibilité, tout en étant temporaires. L'investissement vaut le coût, étant donné qu'être visible permet d'avoir plus d'opportunités, de gombos.

Ces dispositifs de communication prennent aussi la forme de festivals et de galas. L'actrice Naky Sy Savané lance en 2012 le festival de films des Lagunes, FESTILAG, qui compte plusieurs partenaires, dont l'OIF, TV5, Orange, LONACI,<sup>293</sup> et qui revient chaque année depuis.

---

<sup>293</sup> Loterie nationale de Côte d'Ivoire.



Affiche du Festilag

Le réalisateur Arantess initie quant à lui le Grand Prix Africain du Cinéma, de la Télévision et des Tic, le GPECT, gala du cinéma africain. La première édition a lieu en juin 2013. Arantess fait du GPECT la fête de l'audiovisuel glamour et commerciale contrairement au FESPACO qui serait le festival du film d'auteur.

Au FESPACO, la star est plus réalisatrice que les autres compartiments, alors qu'au GPECT, la star, c'est le film, les acteurs qui sont vus dans le film. Ensuite, nous nageons plus dans le cinéma d'esthétisme, un cinéma qui se vend même s'il ne répond pas à toute sorte de critères académiques définis. Le GPECT est annuel. Le FESPACO est la promotion et la reconnaissance de l'académie. Le GPECT, c'est la promotion et la commercialisation. Nous sommes par essence un marché avant d'être un festival. C'est le lieu où nous venons vendre toute sorte de créations. Au FESPACO, ce n'est pas le marché, mais la compétition entre des créateurs. Ce qui fait du lauréat du FESPACO, un individu dont les œuvres ne peuvent être vendues<sup>294 295</sup>.

<sup>294</sup> Lasme, Guy. 2013. « Bientôt un festival annuel en Côte d'Ivoire. ». *Ivoire Presse Média*. 2 mai. <http://news.abidjan.net/h/458533.html>

<sup>295</sup> On retrouve aussi deux festivals qui ne sont pas financés par des fonds privés : a) le Festival Ciné droit libre organisé par des artisans du milieu et financé par le Goethe Institut et d'autres partenaires, b) le Clap Ivoire, concours international de courts-métrages financé par le ministère de la Culture, en est à sa quinzième édition en 2015 et représente un tremplin pour plusieurs réalisateurs.

Le doublage est aussi une opportunité qui gagne en popularité. Étant donné le succès des films de *Nollywood* et de la chaîne *Nollywood TV*<sup>296</sup>, plusieurs producteurs profitent de ces sources de revenus qui permettent une ouverture sur d'autres marchés.

Pour le moment, je travaille sur un projet de *dubbing* de film. Il y a l'ambassade qui m'a confié de petits films sur la démocratie, je suis en train de faire les voix françaises et de faire les sous-titrages de mon film puisque le festival est mi-juin.  
Patrice

Un autre gombo des artisans/entrepreneurs de l'industrie audiovisuelle est celui des « écoles d'actorat », c'est-à-dire les petits centres de formation d'acteurs. Quelques-unes appartiennent à des acteurs alors que d'autres sont fondées par des réalisateurs. Ayant lieu les mercredis ou les samedis matin, ces centres de formation regroupent habituellement des étudiants ou des jeunes qui souhaitent faire carrière dans le cinéma. Ces derniers payent entre 2000 et 5000 FCFA (4 à 10 \$) la séance. Certains réalisateurs choisissent quelques-uns de ces élèves pour apparaître dans leurs productions. Ces jeunes ne payent alors plus la formation, mais jouent gratuitement dans les productions du réalisateur. En me promenant dans les diverses « écoles », je rencontre les mêmes jeunes qui participent à plusieurs formations, suscitant un esprit de compétition entre réalisateurs qui cherchent cette clientèle.

Quelques-unes de ces formations se déroulent les mercredis après-midi au Palais de la culture. Elles sont dispensées par des artisans déjà connus du milieu. D'autres sont organisées les samedis matin dans les cours ou les classes d'écoles primaires. Pendant deux mois, je me suis rendue à une formation du samedi matin. Une quarantaine de participants s'entassent alors dans une salle d'école primaire. Le formateur/fondateur discourt pendant deux à trois heures sur l'industrie du cinéma ivoirien, la technique et l'importance d'être professionnel. Il est entouré de ses collaborateurs. Les étudiants exécutent ensuite de petits ateliers. La séance est à 2000 FCFA (4 \$) qui serviraient à couvrir la location du local.

Le formateur exhorte ses étudiants à participer aux lancements et aux projections de films ivoiriens. Il affirme aussi les aider à trouver des contacts dans le milieu. Les étudiants les plus doués participent à la série qu'il filme. Il possède une vision claire de ce qu'il souhaite atteindre avec son centre de formation. Les élèves sont en général des jeunes de la commune. Certains viennent d'un autre centre de formation, dont la personnalité du fondateur suscite des réactions ambivalentes.

---

<sup>296</sup>Bouillon, Sophie. 2014, « L'Afrique, boulevard pour Nollywood TV ». *Libération*. 21 septembre. [http://www.liberation.fr/ecrans/2014/09/21/l-afrique-boulevard-pour-nollywood-tv\\_1105536](http://www.liberation.fr/ecrans/2014/09/21/l-afrique-boulevard-pour-nollywood-tv_1105536)

En effet, ce dernier réalisateur présente son centre comme une façon de venir en aide aux jeunes. Il les fait tourner dans ses productions – jamais diffusées – sans les rémunérer, mais en « assurant leur avenir » : « Je le fais jouer dans un ou deux films, puis je tente de l’envoyer en France. C’est une future star. »<sup>297</sup> Le modèle mis de l’avant par ce réalisateur s’apparente à celui des académies de football qui poussent à Abidjan. Inspirés par les joueurs ayant été repérés et amenés dans des centres de formation en Europe, ces entraîneurs, assurant pouvoir offrir un meilleur avenir à ces jeunes, mettent également de l’avant un supposé réseau de relations à l’étranger.

Finalement, un autre exemple est les ateliers de scénario. Par exemple, Philippe Lacôte et sa maison Wassakara Productions organisent un atelier de scénario dans le but « de soutenir les jeunes réalisateurs et de contribuer à l’émergence de nouveaux scénaristes » aux frais de 35 000 FCFA (70 \$) pour 12 séances à Bassam.



**Séance de formation de Wassakara productions**  
@ facebook de Wassakara productions

Réaliser peut également être un gombo, que ce soit des clips, des publicités ou de la sous-traitance. Lorsque les réalisateurs prestent pour d’autres, ils différencient le travail de sous-traitant qu’ils effectuent de leurs propres productions. Ils renvoient alors à la ligne mince entre entrepreneuriat et création dans l’économie du gombo. Il semble en effet que cette appropriation du projet personnel vise autant l’implication artistique personnelle que la maîtrise des retombées du projet ; visibilité, contrats de sponsoring, etc. qui va au-delà du gombo.

---

<sup>297</sup> Conversation personnelle.

Puis j'ai eu le gombo de Pubcom. J'ai fait des spots et j'ai fait un clip pour des petits frères. Le clip a remporté meilleur clip. J'ai commencé à écrire S. pendant que je travaillais à Pubcom. Charles

Surtout que la première fois que j'ai eu des sous pour un long-métrage, c'était avec une boîte française. Des gags de caméra cachée. Ils m'ont acheté cinq scénarios, mes premiers sous. C'est difficile de survivre du métier. J'ai eu la chance d'avoir flirter avec le journalisme, jusqu'en avril. Le journalisme, c'est alimentaire, ce n'est pas gentil, mais c'est la réalité. Cyrille

Moi je suis producteur et réalisateur. Sinon de temps en temps, je preste en tant que réalisateur. Y'a des boîtes qui me sollicitent sur des projets précis, spot ou film institutionnel. Mais ici, c'est ma boîte. (...) Si on veut s'en sortir, on doit se diversifier dans son boulot, pas seulement réaliser, mais savoir écrire, cadrer, monter pour offrir des prestations. Et ton métier de réalisateur, c'est pour tes projets. Patrice

Le gombo permet donc autant de gagner un revenu supplémentaire que de mettre sur pied l'industrie. En effet, l'économie du gombo, en plus d'assurer le financement des films, joue un rôle dans le développement des structures de l'industrie, que ce soit le doublage, la formation ou les festivals. Pour les artisans, l'opportunité économique est liée à l'activité artistique dans une organisation du travail qui ne problématise pas cette alliance.

## **Culture du gombo et circuits internationaux : le cas du scénario**

Toutefois, lorsque confrontée à des circuits extérieurs, cette organisation du travail est perturbée. En ce sens, le scénario est au cœur des bouleversements en cours dans la pratique audiovisuelle ivoirienne. Il illustre les tensions d'un milieu qui tente de percer les réseaux mondiaux de l'audiovisuel. D'un côté, il confirme la présence de nouvelles opportunités à travers l'internet. De l'autre côté, ces opportunités nécessitent une maîtrise de l'écrit et de diverses aptitudes, d'un certain capital culturel. Finalement, elles demandent de la rigueur, que ce soit pour les demandes de financement ou les séances de *pitch*, on se doit d'avoir un scénario construit et maîtrisé.

Que ce soit en lien avec l'oralité ou la place de l'improvisation dans le genre ivoirien, le scénario est plutôt absent de la pratique ivoirienne et est depuis ses débuts lié à l'étranger. Toutefois, on observe un engouement grandissant chez les jeunes Ivoiriens pour le scénario, un phénomène qui semble particulier

à l'industrie ivoirienne<sup>298</sup>. Confrontés à l'absence de structures de formation, les jeunes scénaristes tentent de contacter des scénaristes établis, de se former à l'aide de tutoriels en ligne ou d'utiliser diverses stratégies offertes par l'étranger ; que ce soit des résidences, des concours de scénario ou des séances de *pitch*.

Avant j'écrivais sans connaître la logique du scénario. J'écrivais des histoires. J'ai lu des extraits de scénarios sur internet, j'ai appris comme ça la méthodologie. Je suis resté à lire et à parfaire ma technique. Jusqu'en 2006, je participe à un concours national. Nicolas

Je travaille sur un scénario depuis 2008, un long-métrage qui m'a permis de participer à des ateliers. (...) Puis, au Festival de Carthage en 2010, j'ai fait un pitch de scénario. Vous soumettez un scénario et un petit jury vous demande de passer devant eux. Une dizaine de scénarios sont sélectionnés, vous venez, ils vous posent des questions. Chacun pitch son scénario. (...) Y'a deux activités qui se ressemblent. L'autre, c'est « production network », un speed dating avec des producteurs. C'est horrible, je vais pu jamais faire ça. Tu racontes la même histoire. Au bout de ça, c'est le scénario qui a été retenu, qui a gagné une bourse. Malheureusement pour moi, cette année-là, le CNC a décidé de convertir les 10 000 euros en résidence d'écriture. J'ai fait 2 fois 30 jours en France. (...) J'ai eu la chance aussi de rencontrer une réalisatrice par internet qui est franco-camerounaise. Depuis 20 ans, elle est aux États-Unis. (...) Elle s'est engagée pendant près d'un an. Puis, on ne s'est pas entendu sur certains points. Après avoir mis le projet de côté, je travaille avec un jeune producteur ivoirien. Cyrille

Outre un accès plus facile à des ressources sur le scénario, l'attrait du rôle de scénariste chez les jeunes tient aussi à la professionnalisation des métiers. En effet, on retrouve de moins en moins de « producteur-réalisateur-scénariste ». Toutefois, il reste peu fréquent qu'un réalisateur s'intéresse à un scénario qu'il n'a pas commandé. Ainsi, le côté créatif demeure limité pour les scénaristes. Le scénario continue d'être davantage une porte d'entrée ou un *gombo*.

Je préfère maintenant qu'on me donne un sujet. Avant, j'écrivais ce que j'aimais, mais quand j'allais voir les gens, ils me disaient que le sujet est bon, le travail est bon, mais MOI, j'ai une idée que je souhaiterais... Ils me soumettent leur idée. Donc pourquoi je me fatigue, je me pratique à épouser leurs idées. Si j'écris pour moi, je le garde pour un jour. C'est un défi pour moi qu'on me confie une idée. Arnaud

Les producteurs n'aiment pas trop nos histoires. Parce qu'ils ont le sens plus commercial alors que ce que tu écris, c'est plus des films d'auteur qui touchent ta sensibilité. Il n'y a pas de place pour le cinéma d'auteur, à moins que tu veuilles te

---

<sup>298</sup> « Hier, je discutais avec un ami du Nigeria qui s'appelle Jaman Anikulapo Kuti (...). Il m'expliquait qu'il y'a pas mal d'écoles, mais qu'il constate que, malheureusement, tous les jeunes veulent être acteurs et réalisateurs. Très peu veulent être scénaristes et qu'il y a vraiment un manque d'intérêt pour l'ensemble des métiers qu'on retrouve dans l'éventail du cinéma. » Yacouba Konaté, « Pr Yacouba Konaté, Directeur général du Masa : "Voici les vrais problèmes du cinéma africain" ». 2015. *Le sursaut*. 4 mars. <http://news.abidjan.net/h/527702.html>



faire plaisir. Sinon, les gens pensent commerce, comment rentabiliser le film. (...)  
Si tu n'as pas d'argent et que tu es scénariste, ton scénario reste dans les tiroirs.  
Gabriel

Les scénaristes doivent également composer avec les moyens financiers et techniques qui jouent sur la créativité, tout comme les demandes particulières de producteurs qui souhaitent créer un personnage ou donner un rôle à une connaissance au détriment de l'histoire.

Y'a un monsieur qui a le matériel incroyable ; Univers média. M. Lamine. Il a le matériel cinéma qui faut pour faire les bonnes choses. Y'en a beaucoup qui ont du matériel, mais lui... Je suis en train d'écrire son long-métrage pour lui. Avant quand j'écrivais, je me censurais, car je me disais que je n'aurais ni le matériel ni les gens pour faire. Maintenant, on peut faire des folies. Nicolas

Le scénario n'est pas bouclé au début. On a 8 ou 13 épisodes bouclés, on commence le tournage. Et après, ça devient un fourre-tout, on met des histoires pour gagner du temps, peu importe la cohérence. Mais étrangement, ça plait au public. Donc, on le fait pour le public. Personnellement, je ne veux pas faire mon film comme ça. C'est pour ça que ma série n'est que de 26 épisodes. Je crois qu'en 26, ce sera clair, concis et précis, cohérent. (...) En général ici, je boucle ton scénario selon le nombre d'épisodes. Je donne à la personne et après on me demande de créer un rôle de jeune fille. Tu sens que le gars veut caser quelqu'un. Souvent, tu as des difficultés à faire les ramifications de cette histoire-là. Nicolas

En résumé, l'intérêt grandissant du scénario chez les jeunes Abidjanais répond à l'augmentation des opportunités autour du scénario offerte par l'accessibilité à l'internationale. Toutefois, la culture de ces financements et le travail demandé sur le scénario bousculent l'équilibre entre créativité et entrepreneuriat des scénaristes. Le scénario est donc à la croisée des chemins en ce qui a trait au rapport à la créativité. Il permet d'illustrer les enjeux de l'industrie audiovisuelle ivoirienne qui ne complexifie pas dans ses pratiques les dynamiques entre créativité et rentabilité, face à une culture internationale qui insiste sur un scénario maîtrisé et cohérent, par-delà les enjeux économiques.

## **Diffuser et distribuer**

Les étapes de diffusion et de distribution mettent aussi à jour d'autres difficultés de l'économie du gombo. En effet, autant pour des questions de perceptions que de structures, les producteurs et les réalisateurs arrivent peu à se faire voir et à percer le marché de la distribution, engendrant une difficulté à obtenir et à identifier les opportunités.

Chacun fait son truc. Y'a pas de circuit déjà tracé. C'est ça qui nous fait tâtonner.  
Je produis, mais je vends comment ? On réfléchit beaucoup, on est obligé. Doris

Plusieurs entrepreneurs et réalisateurs du milieu considèrent être face à un marché monopolisé par des acteurs étrangers qui bloquent les opportunités. À l'origine, les compagnies de distribution sont aux mains des étrangers, notamment les maisons SECMA et la COMACICO (Dakar, Abidjan, Douala) (Bachy 1983a, 25). Les cinéastes africains, fidèles à l'esprit de l'époque, demandent la création de sociétés nationales de distribution (D'Almeida Ayi, 1983, 145), une aventure qui s'arrête en 1985 (Bachy 1983a, 25-26).

Outre *CFI*, la coopération média française, qui tient en quelque sorte un rôle de distributeur, *Côte Ouest* constitue la société de distribution la plus importante. Fondée en 1993 à Abidjan, elle est le plus important distributeur en Afrique francophone. Deux autres maisons de production composent aussi alors le panorama ivoirien : *Convergence* qui appartient à un Ivoirien et *Al Shanna*, à un Libano-Ivoirien. Pour les producteurs ivoiriens, ces sociétés offrent des prix dérisoires et peu d'opportunités.

D'autres considèrent le circuit bloqué par les pirates. Pour certains, il est inutile de penser à une distribution par DVD, car « les pirates ne les laisseront pas faire ». Pourtant, il a été difficile lors de l'étude de trouver certains films ou séries africaines, même chez les pirates. Il faut dire qu'en 2012-2013, la piraterie est discrète. En effet, si la contrefaçon de DVD est répandue pendant la décennie 2000, elle semble perdre du terrain après la crise de 2011 alors que les réseaux liés à la galaxie patriotique (Banégas 2010, Bahi 2011a, N'Tchabétien Silué 2012) et le centre de production<sup>299</sup> de l'Université de Cocody sont démantelés. L'accès à internet, à *YouTube* et au *streaming* prend aussi une part du marché des pirates.

L'attitude des producteurs face à la contrefaçon suit les lignes de division autour du modèle privilégié de croissance pour l'industrie : on demande une intervention de l'État pour démanteler les réseaux ou on souhaite utiliser les pirates pour sa distribution, à la nigériane. *Le Mec idéal* (2011) tente une distribution formelle à travers divers points de vente dans la ville, misant sur la visibilité et la notoriété comme atouts de réussite. « J'ai fonctionné comme j'aurais fait en Europe en pro : en salle puis à la télé puis en DVD. J'ai fait le processus normal d'un film. Je n'ai pas gagné d'argent, mais la notoriété ». Owell Brown

---

<sup>299</sup> Au courant des années 2000, des étudiants profitent de l'électricité offerte dans les cités universitaires et des franchises universitaires pour organiser des unités de production sur le campus.

De fait, les jeunes entrepreneurs du milieu contestent de plus en plus cette démission des producteurs devant la piraterie.

Quand un film est fini, on ne pense pas à le dupliquer. Le problème, on ne pense pas à la reproduction. Le Ghana et le Nigéria pensent à la diffusion, ils s'en foutent des pirates. (...) Au moins, il doit y avoir des kiosques de ventes de CD (...) Personne ne va quitter Yop pour aller en Zone 4. Les films ne sont pas disponibles. Ce n'est pas parce que les Ivoiriens ne veulent pas voir d'autres films (...) Les gens ne vont pas quitter le quartier (...). C'est le coût de trois jours de marché. Les pirates font du corps à corps, du porte-à-porte. Toujours, on fait des séminaires de réflexion pour aller où. Arrêtons de réfléchir. Si quelqu'un pense que réellement on veut vendre, faites un prix en fonction de l'Ivoirien lambda, disponible et prix accessible. (...) Les Nigériens, ils font leur film, ils se piratent. Moi je vais faire mon long-métrage, je vais le projeter dans les quartiers. Les jeunes ont besoin qu'on puisse les voir, on ne fait pas les films pour qu'ils restent dans les tiroirs. David

Parallèlement, des producteurs commencent à repérer certaines opportunités de distribution. Par exemple, une productrice approche la société de distribution Côte Ouest pour une coproduction, traçant la voie de futures opportunités :

On a fait 15 épisodes puis on a déposé un dossier de coproduction à Côte Ouest. (...) Chacun fait son travail, je produis, ils distribuent. Ce n'est pas facile avec Côte Ouest. Ça dépend du contrat. Ils sont coproducteurs et distributeurs. Ils ont la meilleure casquette. Mais c'est une stratégie pour m'envoyer où je n'allais pas arriver. Ça stabilise. On peut produire un film et pas le vendre si on n'a pas de réseau.

D'autres se rapprochent de partenaires étrangers ou se spécialisent dans un type de productions, ce qui leur permet d'avoir un réseau plus ciblé. Par exemple, une maison de production se spécialise dans les productions au ton « développemental » susceptibles d'intéresser les ONG et de trouver un réseau de distribution alternatif.

Les producteurs restent la plupart du temps leur propre distributeur, bien que la diffusion télévisée ou en salle soit difficile. D'un côté, la RTI vend les espaces de diffusion et demande aux producteurs d'amener leurs annonceurs (voir chapitre 2)<sup>300</sup>. Les producteurs se tournent alors vers les télévisions

---

<sup>300</sup> La RTI s'inscrit ainsi dans le modèle de l'économie du gombo où les espaces de visibilité ont un coût.

internationales. Certains vendent à CFI<sup>301</sup> qui distribue leur programme gratuitement aux télévisions nationales ouest-africaines. D'autres le vendent plutôt à TV5, ce qui leur assure un bon prix, alors que certains souhaitent éviter à tout prix ces avenues qui bloquent la vente aux télévisions ouest-africaines.

En Afrique, il y a 14 télévisions francophones. Certains donnent 75 000 FCFA (150 \$) l'épisode, d'autres 22 000 FCFA (45 \$) payables l'autre année. Tu acceptes. Mais en stratégie, tu fais d'abord 14 télévisions. TV5, c'est bon après un an de diffusion en Afrique. Les télévisions publiques peuvent recevoir gratuitement, je veux d'abord que les télés publiques achètent déjà... Si CFI et TV5 veulent acheter, il n'y a pas de problèmes pour la rediffusion des épisodes pour la télé publique. Je préfinance ainsi mon prochain film. Claudel

Ces stratégies internationales restent toutefois limitées à certains producteurs étant donné le niveau de qualité demandé.

Avant, TV5 avait du mal à diffuser les programmes africains à cause de problèmes d'images et de son. J'ai dû réétalonner pour TV5. (...) On a pu gérer ça, mais on n'était pas au niveau. Florent

Tout comme pour la distribution, de nouvelles stratégies de diffusion apparaissent. Certains organisent des projections de leur production en plein air ou dans des écoles. Par exemple, un producteur projette son film en compagnie de quelques acteurs du film dans une école de mon quartier. La séance est à 500 FCFA (1 \$). Il dit le faire en plusieurs endroits d'Abidjan pour réintroduire la culture cinématographique.

L'enjeu des salles de cinéma revient d'ailleurs souvent dans les discussions. Certains utilisent toujours les deux salles restantes<sup>302</sup> pour donner une certaine visibilité à leurs productions.

Le gars doit louer la salle. Il y a deux options : soit, le cinéma n'a pas confiance en ton produit qui n'aura pas de buzz, il te loue la salle à 350 000 FCFA (700\$) pour une soirée. Soit, ils sentent qu'il y a un buzz autour, vous vous entendez sur leur pourcentage et tu leur verses un petit truc. Cyrille

Pour d'autres, l'absence de salles offre des opportunités exploitables à moyen terme, telles des séances au maquis.

Il faudrait peut-être une formule plus souple. Y'a deux générations d'Ivoiriens qui n'ont jamais mis les pieds dans une salle de cinéma. (...) Mon cousin a 16 ans, il

---

<sup>301</sup> L'agence française de coopération médias.

<sup>302</sup> Les cinémas de Sococé et de Prima en 2012 et 2013. Par la suite, la salle Majestic ouvre à l'Hôtel Ivoire.

est précoce ; avec sa copine, il va au maquis et non au cinéma. L'écran des maquis est pour les matchs de foot. C'est mal adapté au portefeuille et c'est une question de culture. Ici [dans le maquis où nous nous trouvons], ils ont un écran pour le cinéma en plein air, ce serait un endroit idéal, ils ont la sono, tout. Cyrille

Les salles sont sales, il y a l'insécurité, le cinéma bateau impossible à climatiser. Ce n'est pas luxueux, les toilettes sont sales. À la télévision, on passe des films rares sur le bouquet. Alors, pourquoi aller au cinéma ? Personne ne va me frapper si je reste chez moi. Je peux enregistrer. Il faut donner une plus-value au cinéma ! Le luxe. Si j'invite quelqu'un, il ne faut pas avoir à réfléchir. (...) À l'intérieur [du pays], il n'y a rien à faire. Les maquis marchent parce qu'on ne sait pas le soir où aller. Claudel

Finalement, afin de multiplier les opportunités, les producteurs et les réalisateurs maximisent les plates-formes de diffusion en variant les formats des productions et en utilisant plusieurs espaces de communication autour de la production.

Je l'avais prévu comme série, mais y'a une technique ici. Quand tu fais une série, tu fais un long-métrage de 1 h 30 que tu rentabilises au cinéma, tu prends les sous et tu continues ta série. Charles

Ce sont tous des longs-métrages. Ça fait deux ou quatre heures de temps. Donc, on coupe en série de 26 minutes. Chez moi, quand j'écris, je pense à une série. J'écris plus large. Quand on réalise, ça peut faire cinq heures de temps. Donc, je raccourcis l'histoire et ça devient un long-métrage. C'est comme L., ça fait neuf épisodes. Puis, j'ai raccourci à deux heures pour un long-métrage. Ça te fait plus gagner. Pascal

Quand on fait un film et qu'on vient en parler à la télé, les gens y vont. On essaie de forcer la RTI à faire un partenariat. Quand un réalisateur sort un film, il paie un montant forfaitaire et il a droit à plusieurs spots. Pour que les gens aient envie ! Les gens sont comme ça. On les voit sur Facebook. Ils ont envie de bouger. C'est un processus. Mike

Les gens ont vu le film sur internet. La communication a pris. Quand tu vas sur Facebook, nous avons été les premiers à mettre des photos de tournage, à montrer étape par étape. Au départ, beaucoup me demandaient pourquoi j'exposais les secrets de mon film. Je leur dis : moi j'ai fait communication. Maintenant, ils le font tous. Quand je suis arrivé, ça ne se faisait pas. Ils ont vu la nouvelle idée et ça m'a amené de nouveaux sponsors. Narcisse

Finalement, entre diffusion et distribution, certaines maisons créent des chaînes *YouTube* et profitent de la monétisation offerte par le site. Ils acquièrent les droits d'autres séries qu'ils diffusent sur leur chaîne.

Là, c'est sur le net, par le biais de *YouTube*. Vu que maintenant il y a les chaînes *YouTube*, on arrive à monétiser au nombre de vues. Ça, ça marche plutôt bien. Au-delà de la télé, on est arrivé à nous implanter sur une nouvelle plate-forme. Thomas

Contrairement aux expériences autour du scénario, cette opportunité offerte par l'extérieur reste dans les dynamiques de l'industrie audiovisuelle ivoirienne, tout comme les artistes qui sortent de la Côte d'Ivoire. En effet, si la diaspora est dans un premier temps un marché pour les DVD comme l'a démontré le succès des *Guignols d'Abidjan* (voir chapitre 3), elle est maintenant une opportunité de gains rapides à travers les prestations et les spectacles.



**Spectacle de Gohou et Nastou à Montréal**  
21 mars 2015 @Kaji Kaji2015

L'économie du gombo s'inscrit donc dans un équilibre entre opportunité ponctuelle et visibilité. Si les festivals locaux comptent parmi les gombos, les festivals internationaux sont plutôt une instance de visibilité. Ne misant pas sur la possibilité de trouver un distributeur lors de ces festivals, les entrepreneurs ivoiriens comptent sur ceux-ci pour acquérir une notoriété<sup>303</sup>. Devant les difficultés pour le visa et pour assumer les coûts, il s'agit d'un équilibre entre l'investissement, la visibilité et les opportunités qui en découleront.

Pour *Vues d'Afrique*, j'ai financé. Quatre personnes sont parties : deux acteurs et un scénariste. (...) Elles sont là-bas avec une caméra et ils filment en compagnie d'une journaliste de la RTI avec ordre de mission de la RTI. Ça renforce nos relations avec la RTI. Je veux qu'il soit partenaire. Si on a un prix, ça va aider ma saison deux. Il y aura un document filmé par la journaliste. Pour régler les problèmes de fonds, je dois prévoir ces stratégies. Florent

---

<sup>303</sup> Par exemple, ce jeune réalisateur amateur invité par le ministre et la RTI après avoir reçu un prix honorifique au *Monaco charity film festival*.

## Conclusion

En résumé, le développement de l'industrie audiovisuelle ivoirienne est envisagé par les entrepreneurs à travers un axe qui va du modèle burkinabè au modèle nigérian définissant pour chacun une conception de l'industrie et des solutions à son développement. La préférence pour un modèle de développement dépend de plusieurs facteurs – contacts avec l'étranger, formation, contexte sociopolitique – et varie au fil d'un parcours professionnel. Devant ces modèles, le texte propose plutôt une interprétation de l'industrie audiovisuelle ivoirienne qui se base sur un modèle économique très présent dans la société ivoirienne, l'économie du gombo.

L'économie du gombo fonctionne par opportunités lucratives, comparativement à la débrouille qui implique un investissement de temps important pour un revenu minime. Bonne débrouille, le gombo ne renvoie pas à l'imaginaire de la galère et implique un dynamisme, autant de l'économie que de celui qui « grouille ». Pour l'industrie audiovisuelle, cette approche permet une interprétation qui entrevoit ses forces et ses faiblesses à travers les opportunités générées. Au-delà du débat formel/informel, qualité/quantité, le *gombo* structure et finance.

Finalement, cette approche fait ressortir les méthodes de travail des artisans de l'industrie audiovisuelle ivoirienne. Elle implique des dynamiques qui lui sont propres, par exemple une articulation particulière de l'entrepreneuriat et de la créativité qui ne les entrevoit pas de manière paradoxale. La connotation négative des films alimentaires résonne davantage à une vision étrangère de l'art et de l'industrie culturelle. Il en va de même des dynamiques de la visibilité qui s'inscrivent à travers divers cadres de l'économie du gombo, de la recherche d'opportunités à la concurrence entre pairs, plutôt qu'à travers un bluff paradoxal interprété depuis la binarité simulacre/authenticité de la pensée postmoderne. (Newell 2012b). Cette section trace le portrait d'une industrie et d'un milieu socio-économique caractérisés par une diversification des sources de revenus, un sens aigu de l'opportunisme et la possibilité de faire des choix. En s'intéressant aux interactions, aux intérêts et aux perceptions des producteurs et des réalisateurs, elle cherche une compréhension qui tente de sortir des interprétations mettant de l'avant le paradoxe.

## SECTION IV

# HERMÉNEUTIQUE DES SÉRIES IVOIRIENNES

Jusqu'à maintenant, la réflexion a articulé le genre et la production audiovisuelle aux contextes ivoiriens. Dans cette section, la démarche s'inverse. Il s'agit de penser la société ivoirienne depuis la lentille des séries télévisées et de la culture populaire, sans les limiter au rôle de miroir ou de pièces démonstratives d'un argumentaire plus large<sup>304</sup>. En lieu d'une lecture documentaire<sup>305</sup> qui s'intéresse à « ce que dit le récit », le texte adopte une lecture herméneutique qui part de ses propres inconforts pour une réflexion sur les processus interactionnels en cours dans la société ivoirienne.

Cette approche se distingue de la lecture herméneutique de Macé qui s'intéresse plutôt à « ce que l'on fait du récit », c'est-à-dire à la transposition des imaginaires de la fiction en « raisonnement sociologique » (Macé 2016, 77). Ce faisant, le texte utilise également une définition différente du concept de cadre en référant à un cadre proche de Bateson qui renvoie à la « multiplicité des mondes » (Lefebvre 1992, 192) plutôt qu'à un cadre performatif<sup>306</sup> qui rappelle les *Cultural Studies*.

La méthode herméneutique propose ainsi un itinéraire en deux temps qui se déroule sur fond de crises sociopolitiques et de ruptures (voir chapitre 1)<sup>307</sup>. Tout d'abord, le premier chapitre de la section cherche à percer l'inconfort ressenti parfois devant *Ma famille* alors que le chapitre suivant se concentre sur l'interprétation des séries télévisées à travers divers cadres de rencontres.

---

<sup>304</sup> Voir Gbanou (2012) et Nyamnjoh (2015) dans leur réflexion sur *Les Guignols d'Abidjan*.

<sup>305</sup> « C'est-à-dire « la fiction comme reflet de l'expression située d'une époque, d'un regard, ou comme redoublement d'une théorie sociologique déjà connue » Macé 2016, 77

<sup>306</sup> « Les cadres sont le produit d'actions et rendent possibles des actions, y compris des actions et des critiques qui mettent ces cadres mêmes à l'épreuve ». Becker 1985 in Macé 2016, 78

<sup>307</sup> Les cadres quotidiens d'interactions apparaissent peu perturbés par les crises de 1999 et 2002, contrairement à 2011. À titre d'exemple, le texte utilise le bluff (Newell) présenté comme paradigmatique des années 2000 qui nécessite en fait une continuité des cadres d'interactions quotidiens pour avoir lieu. Il diffère en cela de la satire qui nécessite une continuité des cadres d'interactions avec le pouvoir et qui est donc beaucoup moins présente dans les années 2000 (voir chapitre 8).





## **Chapitre 7. Intimité et confiance : séries ivoiriennes, culture populaire et dynamiques familiales**

Pour réfléchir aux processus ayant cours dans la société ivoirienne, ce chapitre prend d'abord appui sur les séries ivoiriennes des années 2000 et la culture du ghetto des années 2010. Les séries des années 2000 étant particulièrement concernées par les relations hommes-femmes, le texte s'intéresse à ces dynamiques en reprenant l'intuition des études de la santé de la reproduction (Desgrées du Loû 2014, Castro 2015) qui souhaitent s'éloigner du culturalisme dans l'approche de la conjugalité. À travers diverses figures des séries télévisées et de la culture populaire, le texte explore la question de la confiance dans les interactions conjugales et la redéfinition de l'intimité (Zelizer 2005). Puis, il poursuit la réflexion en s'intéressant aux interactions familiales entre parents et enfants à travers la culture ghetto des années 2010. Sont alors mises en jeu les notions d'intimité, de réciprocité et de confiance (Nyamnjoh 2015, Geschiere 2013) et démontée l'image des « papas à fils » des années 2000.

### **Entre guerre des sexes et sexualité transactionnelle, la redéfinition de l'intimité**

Peu d'études approchent la culture populaire ivoirienne depuis l'angle des relations hommes-femmes. Touré (2007) s'y intéresse depuis l'impact des *telenovelas* dans les démonstrations d'affection dans le couple et les dynamiques identitaires observables principalement sur le corps des femmes. Akindes propose une réflexion sur la danse *mapouka* où les femmes « reclaim the ownership of their bodies that they do not want to see regulate from outside, by males or by a dominant group » (Akindes 2002, 100). Hagan (2010) se tourne plutôt vers les pagnes comme pratique communicationnelle endogène qui permet aux femmes de participer à la vie politique du pays. On se concentre donc sur le corps des femmes en tant qu'espace de luttes et de prises de pouvoir.

La recherche sur les couples en Côte d'Ivoire est aussi mince. L'étude de Vidal (1977) reste pionnière. L'auteure décrit les tensions au sein des couples mariés abidjanais amenées par l'urbanisation et par l'indépendance financière des femmes. Bien que le titre évoque une étude de genre, le point de vue demeure davantage celui de la femme. L'auteure aborde peu l'anxiété des hommes face aux changements au sein du couple et de la masculinité en général préférant évoquer leur réaction violente et la peur de perdre le pouvoir dans cette « guerre des sexes ». Quelques années plus tard, on assiste d'ailleurs à une

féménisation des métiers de l'informel permettant l'autonomie de femmes seules (Ori 1998), le phénomène des « femmes libres » (Koenig 2016) et influençant les masculinités abidjanaises (Matlon 2014).

Au début des années 2000, Newell (2009b) se penche également sur les relations hommes-femmes en s'intéressant aux modalités d'échanges et à leur performance relativement à son analyse du modèle économique du bluff.

I argue here that Ivoirian urban sexual antagonism was based upon a performance of conspicuous consumption called the bluff, which is simultaneously esteemed as an illusion of success and demonstration of urban savvy, while feared for its ability to exploit the innocent who fail to penetrate the projected appearance of things. This model, I suggest, is the basis for both economic production and sexual relationships in urban Cote d'Ivoire. In other words, sex and economy parallel each other because they are shaped by the same underlying structure of exchange.  
Newell 2009b, 379-380

Son analyse plus relationnelle que Vidal concerne plutôt les jeunes non mariés. L'argent et la rationalité économique restent toutefois au centre. Alors que plusieurs auteurs font remonter le rôle de pourvoyeurs des hommes à la colonisation (Vidal 1977, Koenig 2016), Newell (2009b, 380) le relie à la conception ivoirienne de la modernité occidentale. D'autres auteurs soulignent la difficulté qu'ont les femmes éduquées, les « intellectuelles », à se marier (Proteau 2002, 283, LeBlanc 2007). Face à cette situation, les femmes mettent de l'avant d'autres aspects de leurs expériences, telles les femmes musulmanes éduquées qui recourent à une stratégie de « conversion » leur donnant accès à de nouveaux espaces de « mariabilité » (LeBlanc 2007). L'anxiété amenée par la perspective d'hommes et de femmes luttant sur « le même terrain » constitue également un obstacle à la scolarisation des jeunes filles (Proteau 2002, 284).

Ces dernières années, les relations hommes-femmes sont souvent abordées depuis les pratiques du « *transactional sex* »<sup>308</sup>, soit des échanges de biens matériels habituellement de l'homme vers la femme qui sont intrinsèques à l'existence d'une relation romantique ou sexuelle. La notion naît au croisement des premières études sur la santé de la reproduction et le VIH (Castro 2012) et des études féministes axées sur les stratégies des femmes en Afrique (Cole 2009). En effet, le terme cherche à différencier ces

---

<sup>308</sup> La traduction française du terme ne fait pas consensus : fréquentations indemnisées (ECPAT 2007), échanges sexuels monétarisés (Cheikh 2009), échanges economico-sexuels (Tabet 2006), sexualité transactionnelle (Koenig 2016).

pratiques de la prostitution, à reconnaître la spécificité de la relation entre amour et argent et à s'éloigner de la stigmatisation qui peut suivre ces relations en Occident.

En Côte d'Ivoire, Longfield (2004) propose une typologie des différents types de relations, du copain au *sugar daddy*, alors que Newell (2009b) interprète ces relations dans la continuité du *bluff* et d'une mimétique de l'Occident. Koenig (2016) s'emploie plutôt à nuancer le rapport souvent vu comme automatique entre sexe et argent en s'intéressant aux ruses érotico-lucratives des jeunes filles des quartiers précaires abidjanais qui négocient ainsi les normes sociales pour prolonger la période prémaritale « et tenter de contrecarrer la fragilité de leur situation socioéconomique. » (Kœnig 2016, 82)

À travers cette démonstration, Kœnig propose une vision qui, « basée sur la capacité de résistance des individus » (Kœnig 2016, 80), est souvent mise de l'avant dans les études sur les relations transactionnelles. Braun (2014a) s'éloigne de ces interprétations dans son étude sur les danseuses au Congo et propose qu'au-delà d'une négociation, ces relations renforcent le système patriarcal et placent les femmes devant une double contrainte, entre vertu et débrouillardise. Ce jeu entre les cadres génère une anxiété chez les femmes et les hommes

Castro (2012) traite également de ces relations en s'intéressant aux soupçons qu'ont les jeunes hommes maliens dans leurs relations hétérosexuelles. Partant de la théorie des échanges économico-sexuels de Tabet (2004), elle considère que les échanges matériels sont « structurellement insérés dans des transactions économiques implicites ou explicites » (Benquet et Trachman 2009 in Castro 2012) et tente de déchiffrer les ordres moraux qui jouent dans les qualifications de l'un et l'autre pour observer les arrangements moraux du Mali contemporain (Castro 2012, 4). En quoi la petite amie de la relation quotidienne n'est-elle pas de la prostitution si je dois lui donner des cadeaux ? Elle s'intéresse ainsi aux relations hétérosexuelles prémaritales « ordinaires » et au milieu de la prostitution.

Les études anthropologiques récentes sur les relations transactionnelles en Afrique (Braun, Kœnig, Castro) sont donc conscientes de l'eurocentrisme qui guette la réflexion sur le sujet, mais ne souhaitent pas en faire une contrainte. De la même manière, elles s'éloignent d'une posture qui célèbre la prise de pouvoir des femmes dans la gestion des relations transactionnelles et reconnaissent les angoisses et anxiétés des jeunes hommes et des jeunes femmes. Ces études s'intéressent plutôt aux « difficultés that emerge » dans le processus de transformation de l'amour moderne (Braun 2014, 181), aux différents

niveaux de l'économie morale des « échanges économico-sexuels » (Castro 2012, 23) et aux « changements sociogénérationnels » dans les relations de genre (Kœnig 2016, 64).

Le texte reprend les postures de ces études, particulièrement la démarche de Castro, en articulant divers niveaux de compréhension, en se concentrant sur « les relations hétérosexuelles prémaritales “ordinaires” » (Castro 2012)<sup>309</sup> et en se basant partiellement sur la théorie des échanges économico-sexuels de Tabet. À travers ce concept, le texte déstabilise en effet l'opposition occidentale/africaine des relations romantiques et délocalise les sexualités africaines (Arnfred 2004) de la position d'« autre » où la pensée occidentale l'a assignée.

Ce faisant, le texte s'inscrit également dans les approches adoptées par les études sur la lutte au VIH qui cherchent à s'orienter vers une approche épidémiologique traditionnelle (Castro 2015) et à s'intéresser à la conjugalité. Y est interrogée l'approche différenciée, voire culturaliste et morale (Bibeau 1991), sur la sexualité des Africains. Le champ aborde ainsi la conjugalité en Afrique comme des expériences davantage qu'une mécanique homme-femme. Ses auteurs s'attardent, par exemple, à la communication au sein des couples (Tijou Traoré 2006), aux perceptions sur le couple africain : « femme victime », « homme coupable », absence de conjugalité (Desgrées du Loû 2014)<sup>310</sup>, etc.

Le texte reprend donc en le nuancant le concept d'échanges économico-sexuel pour qui l'accès différencié des femmes aux ressources les amène à utiliser leur corps comme ressources, les maintenant dans un rapport asymétrique dans les relations hommes-femmes. Les échanges économico-sexuels font partie de toutes les relations, de la prostitution au mariage, bien que cela ne soit pas toujours admis explicitement<sup>311</sup>. Si le concept permet d'éviter de singulariser les relations transactionnelles africaines en intégrant les échanges compensatoires au cœur même de la structure des relations hétérosexuelles, il laisse de côté l'expérience de la conjugalité.

---

<sup>309</sup> Transactions intimes hétérosexuelles non maritales, Koenig 2016, 81

<sup>310</sup> Ces perceptions restent motivées en partie par la coexistence de « modèles familiaux et matrimoniaux divers et parfois très éloignés de notre modèle européen de famille nucléaire et monogame. » (D. du Loû 2014, 31)

<sup>311</sup> « L'idée d'un champ étendu d'échange économico-sexuel, d'un continuum réel est énormément affaiblie, à la limite l'échange économico-sexuel peut devenir un pur mot qui désigne le « sexe contre paiement ». Et ça, ce n'est pas très intéressant. Ce n'est pas ça sur quoi je voulais travailler : je voulais travailler sur quelque chose qui est vraiment à la base des rapports sociaux de sexe dans les différentes sociétés et qui prend des formes sans doute extrêmement différentes. Parfois l'échange est bien visible, est bien admis et parfois il ne l'est pas du tout. Le mariage d'intérêt, il y a un siècle, n'était pas vu comme quelque chose d'extrêmement négatif. Mais maintenant, tu ne dirais pas à une amie : je fais un mariage d'intérêt. Et pourtant on disait et on dit des choses comme : elle a trouvé un bon parti. » Tabet dans Trachman 2009

Benquet et Trachman (2009) revisitent Tabet en se concentrant sur les rapports changeants entre les sphères de l'intime et du marchand, « une tentative de penser les nouvelles articulations entre rapports économiques et sexualité à partir de la complexité des pratiques où sexualité et économie interfèrent. » (Benquet, Trachman 2009, 2) Ils suivent ici la voie tracée par les travaux de Viviana Zelizer pour qui « les transactions économiques n'effacent pas les relations personnelles, mais déplacent les frontières de l'intimité et conduisent les individus à effectuer un travail de distinction des sphères intimes et marchandes. » (Benquet, Trachman 2009, 2)

La sociologue Viviana Zelizer s'intéresse aux approches ayant guidé l'appréhension des relations entre les sphères marchandes et intimes. Son approche permet d'aborder l'expérience du couple et de l'argent à travers les diverses sphères qui le traversent. Elle s'éloigne ainsi de ce qu'elle nomme « les théories des sphères séparées » ou « des mondes hostiles et les approches du « tout au rien » qui, en voulant dépasser la théorie des modes hostiles, donnent préséance à un seul aspect. On peut penser ici à Tabet et son tout au rien politique ou Newell qui penche vers le réductionnisme économique, le tout-rationnel. Zelizer propose plutôt la théorie des croisements :

Il est en effet possible de combler le fossé entre ces univers de relations à condition de reconnaître qu'il existe différents types de liens et qu'ils n'appartiennent pas à un unique contexte social. Quelle que soit la situation, les gens établissent des distinctions fortes entre diverses sortes de relations interpersonnelles en les nommant différemment ou en les associant à des symboles, à des pratiques et à des moyens d'échanges distincts. (...) Les gens déploient en général de grands efforts pour se mettre d'accord sur le sens de leurs relations et pour en fixer les limites, mais c'est surtout vrai de celles qui mêlent des transactions d'ordre économique et intime. (...) Le travail relationnel comprend donc l'instauration de liens sociaux privilégiés, leur préservation, leur reconfiguration, leur démarcation des autres relations, et parfois leur dissolution. Zelizer 2005, 10

En interrogeant les relations, leur sens, leurs règles, leurs négociations, on peut suivre le « travail relationnel » de délimitation des relations, des symboles et des modalités de l'échange, qui permet d'entrevoir les différentes relations entre hommes-femmes depuis un travail de « reconnaissance de liens différenciés » (Zelizer 2005, 10). À travers ce processus se dégage une redéfinition de l'espace de l'intimité, c'est-à-dire des liens de confiance et des conditions d'échanges qui y ont lieu.

L'anxiété (Braun 2014a), la méfiance (Castro 2012) et la vengeance (Lesourd 2010) sont souvent mentionnées lorsqu'il est question des relations transactionnelles. En associant intimité et confiance, on permet ainsi d'amener la réflexion sur les relations transactionnelles vers une redéfinition de l'intimité,

de ses limites et des critères de la confiance, tout en reconnaissant les difficultés que comportent ces relations :

Les gens s'emploient couramment à différencier les types de transferts monétaires qui conviennent à leur relation telle qu'ils la définissent. Ils usent de symboles, de rituels, de pratiques et de formes de monnaies concrètement reconnaissables pour bien spécifier la nature de la relation. Dans la sphère intime, la confiance et la prise de risque rendent ce travail relationnel encore plus délicat et lourd de conséquences. Zelizer 2005, 26

## **Relations hommes-femmes : figures de la culture populaire**

Afin de penser les relations hommes et femmes, le texte recourt aux séries télévisées et aux images fréquemment mobilisées par la culture populaire. En les juxtaposant à diverses expériences observées au quotidien, il propose un aller-retour entre culture populaire et expériences permettant de faire ressortir les différents contextes sociaux et les différents niveaux sur lesquels s'interprètent les relations intimes en Côte d'Ivoire.

La télévision des années 2000, produite en grande partie par des femmes, reste très centrée sur les relations hommes-femmes (chapitre 3). Contrairement aux productrices nigérianes issues des classes moyennes à aisées (Jedlowski 2015) ou aux réalisatrices égyptiennes progressistes parfois politiquement engagées (Abu-Lughod 2008), les productrices-réalisatrices-actrices<sup>312</sup> des séries ivoiriennes des années 2000 sont peu ou pas scolarisées. Ces femmes sont appréciées et valorisées, malgré qu'elles soient très visibles (Braun 2014a, 2018, Jedlowski 2015). Le succès, associé à un imaginaire de réussite financière, et leur âge peuvent expliquer en partie l'affection qu'on leur porte<sup>313</sup>, même si on leur prête parfois d'avoir réussi grâce à des liaisons sentimentales avec des hommes politiques.

Cette arrivée des femmes réalisatrices pendant les années 2000 modifie la représentation des couples et surtout des femmes au cinéma et à la télévision<sup>314</sup>. Lorsqu'elles prennent la caméra, elles souhaitent

---

<sup>312</sup> Akissi Delta, Djuedjuessi, Marie-Louise Asseu, Maï La bombe, Bleu Brigitte.

<sup>313</sup> Jedlowski (2015, 4) démontre que le succès des femmes entrepreneurs dans la vidéo au Nigeria a modifié la perception négative traditionnelle des femmes dans le divertissement.

<sup>314</sup> Désiré Écaré traite de la femme dans *À nous deux, France!* qui met en scène une jeune étudiante africaine à Paris qui voit ses compatriotes préférer la compagnie des femmes françaises aux Africaines. En 1985, son film *Visage de femmes* interroge les luttes émancipatrices des femmes à travers des portraits : une jeune villageoise qui trompe son mari avec un jeune revenu de France et une femme d'affaires citadine à la recherche de financements pour ouvrir un restaurant. Henri Duparc met également la femme en vedette à travers Binta, la jeune

moins montrer la femme comme un modèle de lutte face à l'adversité que présenter leurs expériences et leurs relations, principalement le mariage, la famille, l'amitié. Ainsi, *Ma famille (2003-2008)* met en scène différents personnages féminins. Delta est une femme trompée par son mari qui, à force de douceur et de compréhension, reconquiert son foyer. Clémentine et Gbazé sont les « palabreuses » qui en font voir de toutes les couleurs à leur mari. Il y a ensuite les jeunes femmes plutôt naïves, les maitresses et les « mamans ».

Dans le long-métrage *Un mari pour deux sœurs (2007)*, Asseu présente une femme qui abuse de la confiance de sa sœur et « vole » son mari. Son deuxième film, *L'histoire des copines (2008-2009)*, traite de la solidarité entre amies. Léa Dubois dans *Le prix de l'amour (2007)* se penche sur la femme dans le couple à travers deux cas de figure, la femme pure et innocente et la manipulatrice. Finalement, Bleu Brigitte dans son téléfilm *Le virus (2007)* présente le cas d'une femme qui soutient son conjoint lorsque la situation financière est difficile et puis se fait mettre de côté lorsque la situation économique s'améliore.

Les jeunes filles tiennent des rôles secondaires et restent relativement absentes des séries des réalisatrices des années 2000. Elles acquièrent toutefois une importance lorsque l'industrie se développe et que les entrepreneurs culturels, particulièrement masculins, visent certains publics, rappelant la centralité de la jeune femme dans l'imaginaire social (Braun 2014a, 149).

La Côte d'Ivoire, si tu captés les femmes de 20-30 ans, tu as tout le pays, les hommes de tous les niveaux. Chacun regarde son quotidien, ce sont des amants potentiels. Ils sont beaucoup derrière ces femmes. C'est la plus grosse clientèle d'Orange, les jeunes filles. [Dans ma série], j'ai mis plusieurs modèles. (...) À travers ces trois filles, c'est une vitrine d'Abidjan. (...) Trois femmes différentes, c'est un réseau relationnel. Chaque réseau correspond à une fille (...) Ce sont les cibles qui m'intéressent. Certaines cibles te ramènent d'autres. Florent

Pour la jeune génération de réalisateurs, les modèles sont plus éclectiques. On traite du couple comme un sujet parmi d'autres. La jeune fille est aussi plus présente et envisagée face à sa famille, à ses amitiés et à ses choix. La famille nucléaire est de plus en plus représentée. Prisca Marceleney réalise *La villa d'à côté* qui traite de colocation et d'amitié puis *L'amour en bonus* sur l'amour et l'argent, sujets repris dans certains épisodes des *scripted realities* de *Chroniques africaines* (réalisées et produites par les sœurs

---

femme délurée que Demi-Dieu souhaite épouser (Bal poussière, 1985) et Josie, jeune prostituée dynamique en quête de bonheur (Rue Princesse, 1991). Ces cinéastes présentent des femmes qui s'affranchissent des contraintes du mariage ou de la société ivoirienne.



Amon, 2015). Siam Marley réalise *5bdl* sur un jeune couple pendant la crise de 2011. Une autre réalisatrice projette de réaliser *Abla Pokou*, mythe fondateur de Côte d'Ivoire et une autre, un long-métrage sur la vie sentimentale des femmes handicapées.

Au premier regard, les séries des années 2000 donnent ainsi une impression de « guerre des sexes » où chacun tente de prendre le dessus sur l'autre, causant une certaine lassitude. Toutefois, lorsque l'on croise la trame de ces séries à l'histoire personnelle de ces productrices et aux situations entendues au quotidien, de nouvelles trames émergent

### **La femme de galère et la femme de la réussite**

Akissi Delta illustre bien la trajectoire des réalisatrices des années 2000 et de la femme de galère. En effet, la culture populaire ivoirienne de ces années présente une histoire différente de celles des « intellectuelles » peinant à se marier (Le Blanc 2007) ou des femmes libres assumant leur émancipation sociale (Kœnig 2016). Il apparaît plutôt que pour ces femmes maintenant proches de la cinquantaine, l'éducation de leurs consœurs et l'urbanisation ont concouru à limiter leur chance de se marier et ont modifié les voies de la mobilité sociale<sup>315</sup>.

Après l'indépendance, le gouvernement déploie des efforts pour favoriser la scolarisation des filles.

In 2004, the levels of literacy for adults were 60.1% for males and 38.2% for females; whereas for youths, they were 69.5% for males and 51.5% for females (UNESCO 2005). It is in the 1980s that highly educated women became visible in the national landscape, especially in white collar-type employment. Leblanc 2007, 38

Cette nouvelle situation bouleverse les relations matrimoniales. Au nombre de ces changements, on peut citer le report de l'âge du mariage et la difficulté pour les femmes « intellectuelles » de se trouver un mari (Leblanc 2007, Proteau 2002). Toutefois, le personnage de Delta résonne davantage au synopsis du téléfilm *Le virus* de Bleu Brigitte et à une histoire maintes fois entendue à Abidjan. Cette histoire est celle de la « femme de galère », celle ayant accompagné son copain ou mari alors qu'il était dans une passe difficile et qui est finalement laissée de côté lorsque celui-ci réussit.

---

<sup>315</sup> Par exemple, Delta revient souvent sur son analphabétisme et sa naïveté qu'elle considère responsables des revers de sa carrière et de ses malchances en couple. « Les hommes se moquaient de moi parce que je ne savais pas lire ». À la fin du documentaire *Couvre-feu* de Siam Marley qui lui est consacré, Delta insiste sur l'importance pour les jeunes filles de s'éduquer, « car c'est la seule façon de trouver un mari ».

Pour ces femmes, le mariage se déroulait entre deux personnes du même village ou de la famille élargie. Dans ce cadre, les lendemains de l'indépendance ouvrent une nouvelle avenue pour leur futur ; épouser un jeune fonctionnaire et améliorer leur niveau de vie. Puis, dans les années 80 et 90, de plus en plus de femmes sont scolarisées et l'urbanisation amène davantage de jeunes hommes en ville, une classe moyenne se forme. Au même moment, la crise économique et la féminisation de l'informel (Darbon 2014) donnent la possibilité à certaines femmes d'avoir accès à des ressources financières.

Ces femmes soutiennent alors les hommes pendant leur étude et la relation se termine lorsque l'homme atteint un statut qui lui permet de prendre une femme de son « niveau ». « Il sortait avec la vendeuse d'allocos pendant la fac, il l'a laissé lorsqu'il a commencé à travailler ». De plus en plus, des aspects de classe viennent jouer dans les choix des époux ; la classe moyenne se marie entre elle. En ville et au village, les femmes non scolarisées se sentent trompées et trahies. Dans la vie quotidienne et publique, les exemples de ces femmes délaissées sont nombreux<sup>316</sup>. Alors que l'accès à l'éducation est réputé favoriser la mobilité sociale, la scolarité des femmes en Côte d'Ivoire a aussi réduit la possibilité de mobilité pour certaines femmes en participant à la création d'une classe moyenne.

Cette trame des relations hommes-femmes est celle des téléfilms des années 2000, expliquant du même coup l'importance accordée à l'adultère et au manque de confiance dans les couples. D'ailleurs, la majorité des réalisatrices des années 2000 ne sont pas mariées. Que la rumeur associe parfois une partie de leur réussite à un supposé statut de maitresses d'hommes politiques confirme le rôle d'arrière-plan de ces femmes non éduquées, celui de maitresse ou celle à qui on préfère une autre.

La maitresse qui réussit à produire grâce à l'argent d'un homme évoque également à une image fréquente de l'imaginaire ivoirien : l'association entre femme et argent. Contrairement à la femme de galère où la femme soutient l'homme, les représentations d'une jeune femme tentatrice et avare (Braun 2014a) ne sont propres ni à la Côte d'Ivoire<sup>317</sup> ni à l'Afrique<sup>318</sup> et renvoient au *transactional sex* discuté en début de chapitre. Si cette situation est amplement chantée par les chanteurs zouglou, elle demeure

---

<sup>316</sup> On peut penser aux deux hommes politiques ; Affi Nguessan(FPI) et Bruno Koné(RDR) qui, après avoir été mariés avec une femme de leur village, se sont séparés pour épouser une femme de leur entourage urbain.

<sup>317</sup> Pour le Congo, voir Braun, 2014. Pour la Côte d'Ivoire, voir Newell, 2009b

<sup>318</sup>Par exemple, *l'enjo kosai* en Asie ou le concept de *survival sex* aux États-Unis, <http://blogs.worldbank.org/impactevaluations/what-do-people-mean-when-they-talk-about-transactional-sex>

relativement absente des représentations de la télévision des années 2000 et du coupé-décalé. Pourtant, lors de ma recherche, un cas de figure reste fortement associé aux années 2000 et à la culture politique de la Refondation ; celui de hauts placés du régime ou du café-cacao et leurs copines à qui ils offrent des voitures 4x4 et des appartements à Cocody. Ces jeunes femmes belles et à la mode deviennent « la femme de la réussite ».



**Les filles regrettent les Refondateurs**  
@Gbich

Passer à la télévision est considéré par ces jeunes filles comme l'opportunité de se « faire remarquer au quartier » d'un homme important. On affirme du même chef que certaines se présentent aux castings seulement pour se faire voir et sont prêtes à tout pour passer à l'écran, incluant avoir des relations sexuelles avec les réalisateurs. Contrairement aux réalisatrices des années 2000, la visibilité de ces jeunes filles (Braun 2014a) suscite des jugements. D'un côté, on les accuse de n'avoir aucune autre motivation que celle d'être vues et ensuite, on les soupçonne d'avoir des relations sexuelles avec des réalisateurs<sup>319</sup>.

---

<sup>319</sup> « Je disais ça sur *Facebook* à une fille, elle voulait faire un casting, je lui ai dit que j'allais la draguer. Ah oui... nous sommes un peu vicieux. Par exemple, je peux coucher avec elle, mais ce n'est pas sûr que je la prenne dans le film si elle ne joue pas bien. Si tu ne joues pas bien, même si tu acceptes... tu tournes, je peux t'aider à te former. Mais ce n'est pas condition obligée. » Charles

Notons que ces jugements ne concernent pas les jeunes actrices ayant réussi, celles-ci étant vues comme « sérieuses » face à ces jolies filles « qui ne veulent que se faire voir ».

C'est l'envie de se faire voir, peu importe les moyens. Même si tu dois payer [les castings]. Je ne sais pas pourquoi elles veulent se faire voir. C'est l'ambiance des Ivoiriens. Elles aiment se faire voir. Même quand on ne les paye pas. Elles sont prêtes à tout pour passer à la télé, même dans une pub. Et puis on parle d'elles.  
Prisca

Cette image de la jeune fille pauvre et du « ministre » reste proche des discussions autour des échanges transactionnelles, bien qu'elle s'en différencie par la clarté du cadre de compréhension. De plus, si cette histoire m'est souvent mentionnée, on retrouve peu d'exemples<sup>320</sup>. Elle semble plutôt s'insérer dans le contexte des années 2000 alors que les maquis se multiplient dans la métropole, qu'une certaine opulence se répand et que le politique utilise la culture populaire pour occuper une partie de l'espace public. Cette proximité au populaire entretenue par le gouvernement Gbagbo ouvre la porte à une plus grande accessibilité aux classes politiques, elle donne la perception d'ouvrir l'élite.

Rappelant la trame narrative d'ascension sociale des *telenovelas*, ces histoires restent toutefois absentes de la télévision et de la musique des années 2000, le coupé-décalé plus préoccupé à se chanter lui-même et les réalisatrices plus proches de l'expérience de femmes de galère. La télévision est liée à la figure de la femme de réussite en tant que vitrine lui permettant de se faire voir. On peut également penser que cette absence est due à une certaine réticence à mettre en scène les hommes de pouvoir.

Ainsi, si cette histoire récurrente des années 2000 est perçue comme partie de la tradition ivoirienne<sup>321322</sup>, elle révèle également la possibilité d'une nouvelle mobilité sociale. Elle est l'autre facette de l'expérience de la femme de galère et, tout comme elle, renvoie à une redéfinition des classes sociales et des parcours de mobilité souvent peu explorée.

---

<sup>320</sup> En 2002, le ministre Aboudramane Sangaré épouse la Miss Côte d'Ivoire 2000, Linda Delon Kouamé. Pendant les années 1990, le fils du Président Bédié, Patrick Bédié, épouse la Miss Côte d'Ivoire 1996, Aicha Rani Keïta.

<sup>321</sup> « C'est une réalité, les hommes prennent l'argent des foyers pour des petites. C'est une de nos caractéristiques. Aujourd'hui, c'est rendu normal. Avant, on se cachait un peu. Si on revient en arrière, ça fait partie de nos cultures. Si on va dans certains villages, nos parents, ils avaient l'habitude de marier plusieurs femmes. » Thomas

<sup>322</sup> Un aspect peu exploré dans la littérature sur la sexualité transactionnelle reste la sexualité des femmes ménopausées et des personnes âgées (Freeman, Coast 2014, Bledsoe, Banja 2002). Dans plusieurs sociétés africaines traditionnelles, les femmes n'ont plus de relations sexuelles après la ménopause (pour les Gouros, voir Haxaire 2003, pour les Béti du Cameroun, Vincent 2003), offrant un nouveau statut social aux femmes (Vincent 2003) et pouvant motiver la prise d'une nouvelle épouse. S'il est difficile de connaître la continuité de cette pratique en milieu urbain, la sexualité des jeunes filles reste liée à celle des femmes plus âgées.

## La matérialiste et le mougoupan (MP)

La figure de la jeune femme de « réussite » évoque une autre image fréquente des imaginaires ivoiriens et africains, celui des jeunes filles matérialistes. Contrairement aux *telenovelas* qui présentent habituellement deux cas de figure, une femme bonne et gentille et une méchante matérialiste prête à tout pour arriver à ses fins, l'imaginaire social ivoirien caricature habituellement les jeunes femmes dans un seul sens, des matérialistes insatiables. Si cette image s'inscrit historiquement dans les phénomènes d'urbanisation, de report de l'âge du mariage et de scolarisation ainsi que dans l'expérience des femmes libres (Kœnig 2016), elle renvoie également à la place des jeunes filles dans l'imaginaire colonial (Braun 2014a). En Côte d'Ivoire, le matérialisme des femmes fait partie du répertoire humoristique ivoirien et de la musique zouglou<sup>323</sup>.

Ces dernières années, une autre image vient concurrencer la « matérialiste » dans la culture populaire ivoirienne : le « mougoupan »<sup>324</sup>. L'expression est formée des termes nouchi « mougou » : avoir des relations sexuelles et « pan » : fuir. Dans le « mougoupan », il ne s'agit pas d'obtenir des cadeaux matériels, mais de tromper l'autre sur ses sentiments, possiblement en donnant des cadeaux, pour avoir ce que l'on veut, soit une relation sexuelle. Le terme se développe avec les réseaux sociaux, peut-être même encouragé par ceux-ci. En effet, il est plus facile de fuir quelqu'un rencontré via *Facebook* ou *whats app*, que quelqu'un habitant proche de chez soi.

Les mougoupan sont dans la capitale, toujours prêts à VI [vendeur d'illusions] les plus faibles d'esprit. Mais le mougoupan c'est qui ? C'est l'homme ou la femme à la recherche de relation à durée déterminée. En gros qui ne cherchent pas à faire du sérieux. Bien que les femmes s'y mettent de temps en temps, les hommes restent les maîtres incontestés en la matière.<sup>325</sup>

Si le « mougoupan » ne suscite pas de réprobations morales, il n'est pas non plus valorisé socialement, pas plus que ne l'est automatiquement un homme qui entretient plusieurs relations. En effet, il est souvent avancé qu'un homme africain ayant plusieurs femmes ou copines est signe de richesse et de prestige.

---

<sup>323</sup> Premier Gaou de *Magic System*, cité également par Newell (2009b), reste l'exemple le plus connu.

<sup>324</sup> Voir le morceau du groupe All black, Mougoupan : <https://www.youtube.com/watch?v=rHy9Te8neSc>

<sup>325</sup> Tiré de l'article *Top 5 des attitudes qui caractérisent un MOUGOUPAN*. Fatoumbi, Mélissa. 2017. « Top 5 des attitudes qui caractérisent un MOUGOUPAN ». *Buzzy Africa*. <https://buzzyafrica.com/articles/top-5-des-attitudes-qui-caracterisent-un-mougoupan>.

Voir aussi le texte humoristique de Atyto, Qu'est-ce qu'un mougoupan ?, [http://www.atyto.com/detail\\_articles.php?idLink=195](http://www.atyto.com/detail_articles.php?idLink=195)

Cette conception renvoie à la vision traditionnelle où le paiement de plusieurs dotes est signe de richesse<sup>326</sup>. Toutefois, à l'époque actuelle, on peut s'interroger sur le destinataire de cette démonstration de « prestige ». Pour la majorité des femmes, avoir « des rivales » est plutôt une cause d'anxiété, d'insécurité ou de diminution des revenus et peu d'entre elles trouvent prestigieux un homme accumulant les relations<sup>327</sup>. Quant aux hommes, si certains valorisent la masculinité et la capacité à jouer sur plusieurs tableaux que cela suppose, d'autres le considèrent comme une source de problème et une perte de temps. Il arrive même qu'un homme marié ayant plusieurs fréquentations soit l'objet de réprobations de la part de sa famille. Malgré tout, pour plusieurs, tromper est dans la « nature de l'homme » et la famille enjoint la femme trompée à « serrer son cœur »<sup>328</sup>.

Ainsi, ces deux images qui se chevauchent dans la culture populaire – « matérialiste et mougoupan » – permettent d'aborder différemment les relations transactionnelles. Si certaines jeunes filles entretiennent des relations pour faire face à la vie quotidienne et familiale, ces relations se veulent aussi parfois un jeu que les deux acteurs maîtrisent. En effet, ces interactions peuvent renvoyer aux « jeux de l'amour » (Poulin, 2007), à la taquinerie et au plaisir du jeu au quotidien (voir chapitre 1). Alors que les études sur les relations transactionnelles ont tendance à s'articuler autour de l'agentivité, des pratiques de résistance des femmes ou des contraintes auxquelles font face les jeunes filles et parfois les jeunes hommes, la matérialiste et le mougoupan illustrent les interactions autour de ces relations. Sans nier l'asymétrie qui peut présider à ces relations, le texte souhaite s'attarder à ces cadres d'interactions pour sortir de la performance de l'apparence, de la singularisation de la sexualité africaine ou du transactionnalisme motivé par l'aliénation économique.

---

<sup>326</sup> Braun rapproche également les relations transactionnelles de la pratique de la dote.

<sup>327</sup> À différencier de la polygamie « assumée » qui met en jeu des considérations différentes.

<sup>328</sup> Ces « acquis » sur la nature de l'homme et de la femme sont de plus en plus contestés. Pendant deux ans, j'étais membre d'un groupe Facebook de femmes Abidjanaises de plus de 3000 membres. Sur l'adultère, les positions se divisent en deux camps : 1- Tu es mariée, les hommes sont comme ça, tu endures. 2- Tu devrais le laisser. Il ne te respecte pas, ne dépense pas son argent pour tes enfants et te met en danger.



Ça se joue à deux : matérialiste et mougoupan  
@nouchi.com

Entre ces deux caricatures, matérialiste et mougoupan, se dégagent diverses expériences, dont certaines génèrent des confusions de cadres. La première est la plus documentée, celle du « gaou » (Newell 2009b) où la jeune femme use de ruses (Koenig 2016) pour « jongler entre les bureaux » (Braun 2014a) et faire face à ses obligations financières. Ensuite, on retrouve « le mougoupan » où l'on fait miroiter des sentiments à une personne pour avoir des relations sexuelles. Dans ces deux relations, il y a une confusion des cadres, amenée par les difficultés économiques, les réseaux sociaux, la mobilité sociale, les sentiments, etc.

Ensuite, il y a les relations où les enjeux peuvent être plus clairs ou être définis par d'autres aspects, tels l'âge, la classe sociale, etc. On pense ici au cas précédent de la jeune fille remarquée par un homme riche ou à la « gnanhi », la femme plus âgée avec un jeune. S'il est possible d'être trompé dans ces relations, certaines caractéristiques, dont la grande disparité sur certains aspects, posent tout de même certaines limites. Finalement, il y a les relations plus ambiguës, où se mêlent sentiments, attentes, difficultés financières, familles, jeux d'amour, taquinerie, c'est-à-dire les relations prémaritales.

## Les relations prémaritales : études et diplôme

La terminologie de relations prémaritales (Castro 2012) permet ainsi de recadrer la compréhension des relations avant le mariage en incluant l'échange de biens matériels et le multipartenariat<sup>329</sup> : « most men and women instead engaged in polyamorous sexual relations and this was considered normal up at least into one's thirties » (Newell 2009b, 389-390). Le report de l'âge du mariage et la scolarisation des filles participent de l'allongement de cette période prémaritale, sans modifier toutefois les modalités de l'échange, expliquant en partie l'importance des relations transactionnelles et de la femme de galère dans la culture populaire des années 1990 et 2000.

Les jeunes hommes subissent ces changements aux relations prémaritales sans que soient modifiées leurs obligations. Ils doivent ainsi soutenir les filles qu'ils courtisent sur une plus longue période. Ces mêmes jeunes hommes sont les mêmes qui animent la scène zouglou. Il n'est donc pas étonnant de les voir insister sur le matérialisme des filles. Cette conjoncture contribue également à la « femme de galère » : il devient plus facile pour un étudiant de fréquenter sur plusieurs années une femme qui peut subvenir à ses besoins.

Autour des années 2010, la perception sur les relations prémaritales se diversifie alors que plus de voix de jeunes filles se font entendre dans l'espace public. Par exemple, un épisode de *Chroniques africaines* (2014-2015) humanise l'histoire de la jeune « femme de réussite » en montrant que l'allongement de la période maritale fait aussi peser plus de responsabilités sur la fille. En effet, on peut demander à une étudiante de se charger du paiement d'une facture à la maison. Souvent sans revenus, les jeunes filles doivent donc trouver une source de revenus. Les jeunes hommes, quant à eux, sont coincés entre le chômage et les exigences de la relation.

Pendant que je dois aider ma copine avec sa facture d'électricité et que je n'ai rien, un autre homme aide ma sœur avec notre facture d'électricité. Je préfère quand même qu'une fille me demande de l'argent, si elle ne le fait pas, je vais devenir suspicieux et penser qu'un autre homme l'entretient. Homme, 35 ans

Malgré les risques encourus par la fille, la pratique permet donc de mesurer l'engagement et le sérieux du jeune homme. De la même manière, aider financièrement la jeune fille dans un environnement où

---

<sup>329</sup> Ces deux caractéristiques – échange de biens matériels et multipartenariat – restent les plus utilisées pour définir les relations transactionnelles en Afrique.



domine le chômage offre l'opportunité au jeune homme de confirmer qu'il est le seul prétendant. Si cette dynamique est souvent décriée, elle participe au choix du conjoint qui est l'un des enjeux majeurs de la période prémaritale<sup>330</sup>.

Le morceau *Diplôme*<sup>331</sup> (2015) de la chanteuse ivoirienne *Josey* illustre l'enjeu majeur du choix du conjoint, surtout du point de vue de la jeune femme. Le morceau raconte l'histoire d'une jeune femme qui est en couple depuis 10 ans. Elle attend toujours que son copain la demande en mariage, alors que celui-ci « l'étudie toujours », c'est-à-dire étudie si elle est celle qu'il doit marier. Elle lui demande alors : mais quel genre de diplôme vaut autant d'études ? La chanson est très populaire chez les jeunes femmes qui s'y reconnaissent et dérange certains hommes<sup>332</sup> (voir Annexe 6).

Dans ce choix du conjoint, plusieurs critères ressortent. D'un côté, les demandes matérielles des filles et le multipartenariat, s'ils sont aussi propres à la période du flirt, participent également du choix. En effet, la façon dont un prétendant va gérer ces aspects fait partie des critères du choix. Non seulement assumer certaines dépenses de la fille permet de confirmer qu'elle ne voit pas d'autres hommes, la grosseur et la fréquence de ses demandes donnent une idée sur la « raisonabilité » de la fille. De la même manière, le garçon doit pouvoir prendre soin de la fille, même s'il a d'autres fréquentations. Ainsi, les rapports entretenus à l'argent ; pingre, cachotier, dépensier, rentrent en ligne de compte dans cette période « d'études ».

La relation à la famille constitue un autre critère, autant pour les filles que pour les garçons. Par exemple, une mère peut inciter sa fille à épouser celui qui peut prendre soin d'elle et négliger un chômeur, tout comme la mère du jeune homme se méfie des filles que lui présente son fils. Au-delà de l'influence des parents dans le choix du conjoint, la place que le prétendant ou la prétendante laisse aux parents dans la relation peut aussi être un critère. Finalement, si le fait d'avoir un emploi ou d'être susceptible d'en avoir un à moyen terme est important pour choisir le futur époux, il l'est de plus en plus pour le choix de l'épouse. En effet, les nouvelles dynamiques de l'intimité et le coût de la vie nécessitent souvent deux salaires.

---

<sup>330</sup> Pour un aperçu de ces dynamiques au Burkina Faso, voir Attané 2007; Calvès, Kobiané, 2014, Calvès 2014.

<sup>331</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=dK\\_Mh00lozQ](https://www.youtube.com/watch?v=dK_Mh00lozQ)

<sup>332</sup> Le morceau sera parodié en reprenant l'image des femmes matérialistes.

En résumé, bien que plusieurs évoquent une recrudescence des mariages<sup>333</sup>, la période prémaritale reste une étape assez longue, surtout pour les hommes. Les femmes cherchent à se marier plus tôt, car elles ont l'impression que le mariage assure leur sécurité et celle de leurs enfants, particulièrement en cas de répudiation ou de décès<sup>334</sup> et qu'elles sont limitées biologiquement. Quant aux hommes, pour diverses raisons, ils sont plus âgés au moment de se marier (Calvès 2014, 269). Pourtant, au-delà des aspects économiques, sociaux et biologiques et des critères de choix, il ressort de mes conversations une tension entre épanouissement personnel et vie conjugale chez les hommes qui renvoie à la redéfinition de l'intimité actuelle en Côte d'Ivoire.

## L'intimité

En effet, les débats et tensions présentés dans les relations prémaritales renvoient aux processus en cours dans les relations maritales, soit la redéfinition de l'intimité. Zelizer définit l'intimité comme des « interactions » qui « dépendent d'une connaissance et d'une attention particulière apportée au moins par une personne et ne s'étendant pas à une tierce partie. Ainsi définies, les relations intimes reposent à divers degrés sur la confiance » et impliquent « une réciprocité dans la confiance » (Zelizer 2005, 18), bien que celle-ci soit parfois inégale. Alors que les cadres de la confiance sont remis en question dans la société ivoirienne, on assiste à une redéfinition de l'intimité, et donc des rôles dans le couple et des relations avec la famille élargie. À travers ces changements de perception se dessinent diverses tensions, dont la remise en question du rôle des hommes et des femmes dans le foyer et la place de la famille dans le mariage.

Ces modifications des rapports de force et des attentes envers l'autre sont visibles dans plusieurs des productions audiovisuelles du début des années 2010 (*5bdl*, *Un foyer pour deux*, *Et si Dieu n'existait pas*, *Football love*, *Sah Sandra*). Les frontières de l'intimité se resserrent, axées davantage sur le couple et les enfants. Le thème de l'infidélité diminue en popularité au profit des relations au sein du couple,

---

<sup>333</sup> Pendant mon étude, il y a eu 22 mariages civils, religieux ou traditionnels dans mon entourage. La mobilité ressort également comme un facteur important, le tiers de ces mariages étant entre un Ivoirien de la diaspora et un Ivoirien au pays.

<sup>334</sup> Pourtant, la loi sur la famille protège davantage les enfants que la femme. Par exemple, en cas de décès, la femme n'hérite pas. Le droit coutumier risque également de l'emporter. Quant à la protection des enfants, le statut matrimonial de la mère n'a aucun effet sur les droits de l'enfant reconnu par le père. Ainsi, la protection légale offerte par le mariage à la femme reste avant tout une perception.

par exemple le soutien mutuel, l'infertilité, le rapport avec la famille élargie, etc. On s'éloigne également du ton de confrontation mis en scène par les séries des années 2000.

Sous plusieurs aspects, ce redécoupage de l'intimité rappelle le modèle nucléaire occidental, bien que dans les discussions à Abidjan, plusieurs cherchent à s'en différencier. Si pour Newell les couples ivoiriens s'inspirent de leur perception des « Western's romantic relations, in which the man pays and the woman receives (Newell 2009b, 379-380) », la division pourvoyeur-consommatrice dans les rôles homme-femme est plutôt présentée comme purement « ivoirienne ». Elle est d'ailleurs opposée aux couples « trop égalitaires » des Blancs. Lorsque les femmes, davantage que les hommes, disent préférer « un Blanc », elles font plutôt référence au romantisme et au respect qu'elle projette dans les couples occidentaux qu'au soutien financier.

Ces perceptions permettent de camper les termes du débat entre argent, responsabilité, complicité et respect. Si les femmes souhaitent davantage de respect et de complicité, elles préfèrent que l'homme reste le pourvoyeur de la famille. Lorsqu'elles travaillent, elles gardent leurs revenus pour leur propre famille. En effet, en Côte d'Ivoire, contrairement à d'autres sociétés africaines (Braun 2014a, 2018), il est bien accepté, voire recherché, qu'une femme travaille, « qu'elle se débrouille » et qu'elle soit une « battante ». Les hommes cherchent donc du soutien dans leur engagement financier envers la famille, mais craignent toutefois de perdre leur rôle de chef de famille. Ainsi, si les désirs coïncident sous certains aspects, leurs conséquences possibles et le partage des responsabilités font problème.

Ces tiraillements dans le couple sont bien illustrés par le débat engendré par la nouvelle loi sur le mariage. En 2013, le gouvernement ivoirien passe la loi 2013-33 relative au mariage. La nouvelle loi stipule que la notion de chef de famille n'existe plus et que la famille est gérée conjointement par l'homme et la femme. Les couples sont tenus d'assumer les dépenses proportionnellement aux revenus de chacun<sup>335</sup> et ont le même niveau d'imposition. Le choix de la résidence doit aussi se faire conjointement.

---

<sup>335</sup> Alors que plusieurs personnes confient ne pas divulguer leur salaire à leur conjoint ou conjointe, qu'implique cette contribution en proportion des revenus ? De plus, est-ce que la contribution non financière, par exemple les tâches ménagères, sera également prise en compte ? Ainsi, les relations intimes et les activités économiques étant liées également par des cadres institutionnels (Zelizer 2007), la nouvelle loi participe de la redéfinition de l'intimité dans les couples.

Cette loi fait grand bruit<sup>336</sup>, comme l'indiquent les multiples discussions et articles de journaux qu'elle suscite. Tout d'abord, elle dérange dans ce qui est perçu comme son application la plus visible : la modification du livret de famille remis au couple lors du mariage qui supprime la notion de chef de famille, livret qui n'a pourtant qu'une portée symbolique. Ensuite, si certaines femmes sont plutôt favorables à la loi, plusieurs la dénoncent. Chez une majorité d'hommes, la perte du statut de chef de famille déplaît, est vu comme une menace. Certains m'ont dit qu'il s'agissait d'une loi féministe<sup>337</sup>. Finalement, pour plusieurs hommes et femmes, elle va à l'encontre des valeurs africaines et religieuses.

Cette loi touche au cœur des dynamiques en tension dans les couples abidjanais et pose la question des rapports de force dans le couple, entre implication financière et équilibre. Ce faisant, elle a aussi des conséquences dans les relations avec la famille élargie. La « guerre des sexes » ne concerne plus la perte de pouvoir des hommes, mais les tiraillements des hommes et des femmes entre responsabilité financière et relations sentimentales, au plus fort du travail de redéfinition de l'intimité actuelle.

Cette nouvelle intimité prend également forme spatialement. On retrouve de plus en plus de maisons où habite seulement la famille nucléaire. D'un côté, les difficultés économiques, l'urbanisation et l'éloignement physique du village amènent les familles à être de plus en plus réticentes à héberger plusieurs membres de leur famille. De l'autre, la redéfinition des liens de confiance amène aussi une nouvelle vigilance, par exemple avec les « servantes ». On rechigne à prendre une fille de la famille qui pourrait aller commercer dans la grande famille et on préfère de jeunes filles étrangères. Cette nouvelle pratique entre toutefois en tension avec l'intimité recherchée par le couple, les « servantes » devenant une source d'anxiétés pour plusieurs femmes abidjanaises.

---

<sup>336</sup> Pour une idée des arguments apportés : « Côte d'Ivoire : qu'est-ce qui change dans le code de la famille ? » 2012. *Jeune Afrique*. 4 décembre. <http://www.jeuneafrique.com/173177/politique/c-te-d-ivoire-qu-est-ce-qui-change-dans-le-code-de-la-famille/>, « La nouvelle loi sur le mariage, « une loi de communication pour une cogestion de la famille » (Expertes) » 2014. *AIP*. 26 juin. <http://news.abidjan.net/h/501853.html>, <http://www.village-justice.com/articles/nouvelle-ivorienne-mariage-contenu,15072.html>

<sup>337</sup> On peut toutefois se demander ce que les femmes gagnent avec cette loi qui propose avant tout des modifications symboliques vers l'égalité dans le couple et non de mesures concrètes pour faire face aux inégalités souvent le lot des femmes. À cela, ajoutons que le titre de « chef de famille » leur permet souvent de responsabiliser leur mari dans l'engagement familial et que la prise en charge proportionnelle des dépenses représente pour elles un manque à gagner alors qu'elles s'occupent souvent de leur propre famille. Le rôle de « chef de famille » permet ainsi de responsabiliser leur mari dans le soutien de la famille et d'être soutenues si l'on ne travaille pas. Malgré les nombreux débats dans l'espace public, la loi sera votée à très grande majorité par une assemblée sans opposition.



### La servante et la redéfinition de l'intimité

@Gbich !

La montée des églises évangéliques contribue également à modifier les liens de confiance envers la famille élargie. En effet, elles s'offrent comme communauté familiale de substitution et n'hésitent pas à dénoncer les héritages familiaux de sorcellerie ou à accuser de sorcellerie un membre de la famille. De plus, après la crise, plusieurs de ces églises insistent sur une interprétation de la bible où la famille nucléaire est la pierre angulaire : « Ta famille doit passer en premier ; il faut t'occuper de ta femme et de tes enfants ».

En partant des figures de la culture populaire, des narratifs de séries télévisées des années 2000 et 2010 et d'une observation des relations entre hommes et femmes à Abidjan, se dessinent diverses relations entre les hommes et les femmes et les cadres qui leur donnent sens. S'y trouvent alors imbriqués divers processus sociaux, la scolarisation, la crise, les réseaux sociaux. Dans le travail relationnel en cours en Côte d'Ivoire sont redéfinis les étapes de la vie conjugale, la gestion des transactions économiques, l'engagement et la relation à la famille élargie. Ces processus sont accompagnés par des changements au niveau législatif, une modification de la culture politique et un renouveau de la place du religieux.

### Des papas à fils au ghetto

Alors que la présence des femmes dans la culture populaire ivoirienne permet de prendre la mesure des tensions que connaît le cadre conjugal, les initiatives artistiques des jeunes étendent cette réflexion au

cadre familial. À travers deux projets audiovisuels de jeunes et le rap du tournant des années 2010, cette section s'intéresse aux attentes des jeunes face à leur cadre familial, prolongeant la réflexion sur l'intimité aux dynamiques de réciprocité, aux tensions intergénérationnelles et au désir de connaissance au-delà de l'individualisme attribué aux jeunes des années 2000.

La littérature sur la jeunesse ivoirienne est plus fournie que celles sur les femmes et reste souvent dépendante du contexte théorique dans lequel elle est produite. Ainsi, on parle de générations politiques dans les années 70, sociales dans les années 80, culturelles dans les années 90 (Arnaut 2008) et postmoderne dans les années 2000. Depuis 2010, les jeunes sont davantage abordés depuis leurs stratégies économiques, le « broutage » (Bogui 2010, Koenig 2014) et l'entrepreneuriat (LeBlanc 2012).

La crise des années 2000 constitue un moment important dans la réflexion sur la jeunesse. Le mouvement patriotique et les dynamiques de la violence (Konaté 2003, Vidal 2008, Banégas 2010, Arnaut 2012a, 2012b) restent les plus étudiés<sup>338</sup>, alors que l'on retrouve moins d'écrits sur les groupes rebelles du Nord (Akindès, Fofana 2011, Fofana 2011). De façon générale, on s'intéresse à l'identité « jeune » et à ses modes de définitions de soi, qu'ils soient politiques (Banégas 2010), performatifs (Arnaut 2008) ou religieux (Leblanc 2007). Les approches rappellent celles sur la sexualité transactionnelle « within the on-going quest to strike the right balance on youth agency » (Arnaut 2012b, 3), entre l'autonomie et la subjectivation politique (Arnaut 2008, 336, Banégas 2010).

Au tournant des années 2010, le regard se modifie. On délaisse la subjectivité des acteurs pour se tourner vers les dynamiques de la crise. La culture populaire devient un élément important de compréhension ; que ce soit l'audiovisuel et le piratage (N'Tchabétien Silué 2012, Bahi 2011a, 2011b), le football (Kamate, Banegas 2010), le zouglou (Schumann 2009, 2011, 2013) ou la théâtralité du quotidien (McGovern 2011). Les rapports intergénérationnels (Akindès 2014<sup>339</sup>, McGovern 2011), déjà anticipés par la « gérontocratie » (Konaté 2003), deviennent centraux à l'interprétation de la crise.

---

<sup>338</sup> Que ce soit ses espaces de prises de paroles (parlements de rue, Sorbonne ou Agora) (Bahi 2003, Banegas 2012, Toh, Banegas 2006), ses processus de subjectivité (Banégas 2010) et de mobilité (Arnaut 2008) ou la transposition du conflit à l'espace rural (Chauveau 2005)

<sup>339</sup> Conférence dans le cadre du projet *Vivre ensemble*.

La musique populaire reste un canal privilégié pour suivre les diverses générations de jeunes, des premiers rythmes modernes de l'aloucou (Gnahoré 1982) au mouvement zibility d'Ernesto Djedje<sup>340</sup> au ziguehi inspiré des sous-cultures urbaines des ghettos (de Latour 2001a, 2001b, 2003, 2005). Puis vient la « génération sacrifiée » (Schumann 2012) du zouglou et celle de la fête du coupé-décalé (voir introduction et chapitre 2) où le « success is measured by making easy money, often by dubious and illegal means » (McGovern 2011, 106). Prenant appui sur ce mouvement et un épisode des *Guignols d'Abidjan*, Nyamnjoh (2015) réfléchit aux conséquences de cet opportunisme personnel sur l'inclusivité en Afrique et sur la persistance des liens fraternels.

Les relations familiales, en particulier celles des jeunes avec leur famille, restent toutefois moins étudiées que les relations hommes-femmes. Certaines études sur la « famille » ont tendance à s'intéresser à ces relations intergénérationnelles depuis la « perte », la « fragilisation » (Assy 2003), à « décrire les systèmes de parenté en Afrique comme invariables, se dégradant plutôt que se transformant, (...) incapable d'intégrer le dynamisme des réseaux de parenté et leurs processus de changement, sauf s'ils se conforment à une notion fixée de la modernité. » (Thorsen 2009, 68)

Les bouleversements à ces relations sont donc parfois considérés comme « inhérents à l'ouverture du pays sur le monde extérieur et à l'influence croissante des cultures occidentales. » (Lou, Baude, Mieyaa 2011, 338) Que ce soit l'économie de marché, l'école moderne, les *mass medias* ou le droit moderne, ces éléments étrangers fragilisent les relations intergénérationnelles au sein de la famille en lui imposant des valeurs extérieures et en délégitimant l'autorité des parents et des méthodes de faire africaines (Assy 2003), les enfants devenant « les parents de leurs parents ».

Pourtant, l'influence des forces extérieures et la fragilisation de la famille restent dans plutôt des postures assumées dans l'imaginaire davantage que démontrées<sup>341</sup>. Plutôt qu'une singularisation du couple africain tel que vu précédemment, on assiste sous cet angle à une occidentalisation des dynamiques familiales parents-enfants. Les deux positions ont toutes deux le même écueil : elles s'attardent peu aux interactions. Par exemple, on évoque le changement d'autorité des parents ou la mise

---

<sup>340</sup> Pour un article sur la musique populaire ivoirienne et non un genre en particulier, voir Bahi 2011b

<sup>341</sup> L'étude de Djo, Baude et Mieyaa (2011) sur la famille recomposée démontre bien ces postures. Les auteurs postulent l'émergence d'une famille recomposée à l'Occidentale. Pourtant, après étude, il ressort que prédomine plutôt « la culture [dans] les différents aspects de la recomposition familiale [et dans] l'appropriation manifeste (...) des changements familiaux par l'enfant ». Ainsi, il ne s'ensuit pas une montée de la famille recomposée, mais plutôt une diversité de familles « composées » répondant aux pratiques de la société ivoirienne.

à distance de la famille élargie comme des pertes sans s'attarder aux interactions et aux expériences que cela amène. Les études du champ de la santé de la reproduction semblent une fois de plus adopter une approche plus pragmatique, par exemple en s'intéressant aux interactions et à la communication parents-enfants au sujet des IST/SIDA (Doudou 2007) alors que les études plus récentes sur les transformations à la famille africaine cherchent à déconstruire également ces idées reçues (voir Calvès et al. 2018)

En écoutant les jeunes artistes de deux projets cinématographiques, le texte propose une réflexion sur les interactions dans la famille depuis leurs attentes et leurs perceptions. Si ces jeunes espèrent davantage de leurs parents, la logique de la réciprocité entre parents et enfants ne semble pas modifiée. Il en va différemment de la grande famille alors que l'on assiste à un déplacement de la confiance de la grande famille vers les groupes de pairs, par exemple dans le concept du ghetto.

Ainsi, contrairement à une jeunesse qui aurait pris le pouvoir sur ses parents, les productions audiovisuelles des jeunes laissent transparaître une recherche de connaissances sur leurs traditions, leurs pratiques et leurs origines. Les parents sont vus comme les principaux dépositaires de cette connaissance, dans un processus de démocratisation du savoir également amené par l'audiovisuel<sup>342</sup>. Cette recherche s'inscrit de plus dans l'humilité prônée par les jeunes, réponse possible aux incertitudes héritées de la crise de 2011.

### **Le ghetto, un nouvel espace interactionnel**

L'élasticité de la notion de jeunesse en Afrique est connue<sup>343</sup>. Lors de l'étude, les jeunes de l'audiovisuel s'identifient comme « jeunes » en fonction des productions qu'ils ont déjà réalisées et de leur âge biologique. Par exemple, Owell Brown et Philippe Lacôte, malgré leurs succès internationaux, sont souvent considérés comme des jeunes. Ainsi, la jeune génération d'artisans se définit entre jeunesse biologique et accomplissement professionnel. Elle suit également un autre axe de division, celui des classes sociales, illustré spatialement dans la division entre les quartiers centraux et les quartiers périphériques.

Les jeunes rencontrés font partie de deux projets de cinéma dans les quartiers de Koumassi et de Yopougon et non à Cocody où se concentre la production audiovisuelle. Collégiens, « brouteurs »,

---

<sup>342</sup> Voir Barber 2009 sur la démocratisation des savoirs à travers les techniques électroniques.

<sup>343</sup> On n'a qu'à penser aux blagues sur l'aile jeunesse d'un parti composée de quaranténaires.



lycéens ou chômeurs, ils se démarquent de leurs collègues cinéastes par leur milieu socio-économique et leur âge et s'en approchent dans leur attitude face à la famille, à la formation et à la transmission de connaissances. Ainsi, malgré les divergences socio-économiques, on peut reconnaître une certaine continuité dans les attitudes face à la famille.

Le premier projet est un centre de formation fondé par un jeune réalisateur à peine plus âgé que ses élèves. Celui-ci se décrit comme un enfant d'Abobo qu'il quitte précipitamment lors de la crise postélectorale de 2011. Autodidacte et réalisateur de clips dans un premier temps, il utilise internet et la « fréquentation des aînés » pour se former. Il se décrit comme un spécialiste des effets spéciaux. Après avoir réalisé une série et un long-métrage, il travaille maintenant à sa propre série pour laquelle il obtient une coproduction de la RTI et qui sert de support à son centre de formation. Chaque étudiant débourse 2000 francs (4 \$) par séance. Il justifie le montant demandé en faisant appel à la « logique de réciprocité », rappelant les dynamiques familiales<sup>344</sup> et insiste sur l'attitude à adopter pour réussir qui repose en grande partie sur l'humilité et le respect des doyens.

J'ai refusé de gros contrats pour vous [enseigner], mais vous venez pour éventuellement me venir en aide. Quand vous aurez réussi, je vais vous demander de sciencer<sup>345</sup> un peu pour moi.

Vraiment les aînés, c'est important. On ne connaît pas les contacts des gens. Alors ta petite impolitesse, tu la regrettes. (...) J'ai pris mon temps pour connaître les réalisateurs. C'est l'humilité qui te fera réussir. C'est un métier relationnel, il faut des contacts. David

Le deuxième projet est un long-métrage réalisé par des jeunes de Koumassi avec l'aide d'un réalisateur un peu plus âgé, responsable de la communication dans un ministère. Inspiré par les films de danse, le jeune scénariste les adapte au coupé-décalé.

J'ai commencé à écrire un film de danse, je partais dans les écoles voir les *battles*. Chaque mercredi, il y a des *battles*, seulement de *breakdance*. Pourquoi ne pas faire la promotion du coupé-décalé, un film comme *Street dance* ? On sait que coupé-décalé, c'est Ivoirien pour rivaliser le *breakdance*. Ismael

À travers ce film et d'autres qui suivront, ces jeunes gagnent en prestige dans leur quartier reconnu comme un bastion de « brouteurs ». Le succès du casting que lancent les jeunes démontre la popularité

---

<sup>344</sup> La rhétorique utilisée s'apparente à celle de l'exhortation avant la quête dans les églises évangéliques, entre culpabilité et promesse d'un avenir.

<sup>345</sup> de réfléchir, autrement dit, de réfléchir à comment vous me donnerez un peu d'argent.

des pratiques artistiques dans le quartier. Cet intérêt motivé également par la possibilité de « gombos » va au-delà de l'origine, du statut et de la sous-culture à laquelle adhèrent ces jeunes.

Y'a plein de jeunes qui veulent faire du cinéma. Plein à Koumassi qui ont des scénarios, qui vont sur le *net* chercher les cours de réalisation. Des infographes, des monteurs (...) Y'a des jeunes aussi qui savent danser, chanter. Y'a en plein qui ont des talents. Certains s'associent, font des magazines. J'ai une amie, elle fait entre 100 et 200 magazines par semaine, elle vend dans les écoles. Ismael

Moi, j'étais couturier. Au début, j'étais stressé. Y'avait tellement de monde. À cause de mon patron, je n'allais pas vraiment à fond. Puis on m'a dit de m'engager si je voulais faire du cinéma. C'était mon rêve depuis tout le temps.

Il y a les choccos et les nouchis. On vivait la compétition entre nous. Au début, un s'habillait choco, classe. Un autre avec une culotte, des chaussures bizarres, nouchi. Tous les problèmes d'argent que cela cause.

J'étais dans un cyber avec un scénario de cinéma. Pendant que je broutais, je suivais les cours du cinéma. Je draguais les Blanches de l'Europe. Deux personnes sont venues vers moi (...) Elles m'ont dit : on a un projet, on a besoin de quelqu'un qui connaît le b-a-ba. Nous, on a déjà le scénario, toi tu vas les former, les mettre en confiance. Je dis : il n'y a pas de problème si c'est le travail. Je faisais le broutage pour avoir de quoi à manger, ils m'ont proposé de faire quelque chose que j'aime. J'ai suivi.

On observe d'ailleurs une théâtralité commune entre le broutage et le jeu d'acteurs. En jouant sur cette théâtralité, on permet aux jeunes de prendre confiance en eux, comme le démontre la pratique du « dégammage » :

Quand tu vas à l'origine de « dégammage », la gamme, en termes ivoiriens, c'est le bon sens, le sens direct. Le dégammage, c'est la dérive. On dérive le bon sens. Je leur ai inculqué ça. C'est facile de jouer le rôle de la femme enceinte quand on est entre nous. On se connaît tous. Donc, je leur dis : faites-le dehors, sur la voie publique. Si vous le faites dehors, ce sera encore mieux sur scène. La gamme normale, c'est dans une salle. Vous dégammez, vous faites vos bêtises ailleurs. Je dégamme si je verse la bière sur moi [ici au maquis]. C'est comme du « m'as-tu-vu » pro [fessionnel] pour tuer des complexes chez les acteurs. Paul

Avec le premier dégammage, ce qui était à l'intérieur de moi, je l'ai sorti. Par exemple, il faut faire croire qu'une personne a enceinté une autre, jusqu'à appeler les FRCI.

À travers ces projets de longs-métrages et leurs interactions entre eux, ces jeunes illustrent les modifications aux dynamiques familiales et intergénérationnelles. Se réaliser et devenir quelqu'un dans le quartier fait partie de leur démarche. À travers des modalités comme le « dégammage », le groupe leur donne cette confiance, il devient un cadre relationnel. Ils y trouvent une sécurité qui va au-delà des lignes de division de la société ivoirienne. Le travail est également à la base de la valorisation positive. Il leur

permet de se réaliser et ainsi de remettre, d'être réciproque envers ceux qui les ont formés. L'apprentissage et l'humilité face à ceux qui les ont devancés sont d'ailleurs vus comme essentiels à leur réussite, mettant de l'avant la centralité des connaissances dans leur démarche. Ces différentes attitudes se trouvent au cœur de la redéfinition des attentes des jeunes envers les parents et de l'intimité face à la famille élargie.

Les valeurs et le discours mis de l'avant par ces jeunes rejoignent le discours du rap abidjanais qui prend de l'essor un peu avant 2010. On retrouve déjà une tradition rap abidjanaise plutôt marginale (Steezo, Almighty, M.A.M, Nash, Prisca) lorsqu'émerge ce rap à la sonorité particulière, représentée par Garba 50 et Billy Billy<sup>346</sup>. Originaires de Yopougon, ils dénoncent leurs conditions de vie. Leurs paroles engagées politiquement<sup>347</sup> et socialement contrastent avec le coupé-décalé populaire à l'époque.

Le morceau *Ne recule pas*<sup>348</sup> de Billy Billy s'adresse aux jeunes hommes<sup>349</sup> des quartiers pauvres (il cite Wassakara, Yopougon et Derrière rail, Abobo). Le rappeur les incite à travailler à leur réussite et à ne compter que sur eux-mêmes. Son discours insiste sur le fait d'être « garçon » et s'éloigne du fatalisme attribué ou imaginé africain. Il termine sur une note d'espoir : demain tu pourras être celui qui a réussi. (voir Annexe 7)

Billy Billy ainsi que les films des jeunes « cinéastes » de Koumassi et de Yopougon aiment mettre de l'avant leur quartier, leur « ghetto ». Le ghetto n'est pas nouveau dans la culture populaire ivoirienne. Le film *Bronx Barbes* (2000) d'Éliane de Latour aurait fait 20 millions de francs de recettes (40 000 \$)

---

<sup>346</sup> En 2014, la sonorité rap se transforme à nouveau avec Kiff no beat qui remporte un succès au-delà des frontières ivoiriennes. Tout comme pour les premiers artistes de coupé-décalé, Didier Drogba se fait promoteur du groupe S'inscrivent également dans ce mouvement des artistes tels Tour 2 Garde et Bopp de Narr. Ce rap rejoint l'esprit de la troisième vague du coupé-décalé et reprend des thèmes tel le matérialisme des filles : *Wari* (l'argent) de Tour 2 garde, *Vilain* de Bop de Narr et *Approchez regardez* de Kiff No Beat et Dj Arafat qui utilise même le terme de *kpoclé*, soit prostitué.

<sup>347</sup> Billy Billy indexe le gouvernement Gbagbo dans *Bété a réussi*, puis le gouvernement Ouattara dans *Ma lettre au président* et *Dioula a pris coupe*.

<sup>348</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=3iQ15W\\_ObH4](https://www.youtube.com/watch?v=3iQ15W_ObH4)

<sup>349</sup> Billy Billy s'adresse davantage aux jeunes hommes, ne faisant que quatre références aux femmes. La première « Mais qui allait porter la croix, si c'était une femme qu'on appelait Jésus? » rappelle la supériorité de l'homme et la responsabilité qu'elle suppose. Les trois mentions suivantes: « Lève-toi, lève-toi ma sœur, ne recule pas », « Tu es une femme, dis-toi que je travaillerai pour que mon mari me respecte » et « omah [maman] toi qui vends alloco là » cherchent à encourager la femme à travailler et illustrent les redéfinitions des rapports économiques décrites précédemment.

selon la rumeur abidjanaise. Le ghetto actuel semble toutefois diverger du ghetto abidjanais marginal et liminaire étudié par Éliane de Latour dans les années 1990 :

terme attribué aux lieux de rassemblement des jeunes en rupture dans les villes; ils peuvent se trouver n'importe où, dans un immeuble désaffecté, un cinéma populaire, un carrefour, au bout d'un marché, sous un pont, même dans des quartiers reconnus comme « chic ». Ces places sont liées à la drogue, aux activités délinquantes en même temps qu'elles définissent une communauté. (...) Par extension, on appelle ghetto n'importe quel endroit où des personnes ont l'habitude de se tenir. de Latour 2003, 171

Pour les jeunes du cinéma ivoirien, le ghetto est davantage une référence au répertoire de la culture populaire noire, que ce soit au cinéma américain ou au film brésilien *La Cité de Dieu* souvent cité comme inspiration. Ce n'est pas tant la construction racisée du ghetto brésilien (Amparo 2014) qui résonne à leur quotidien que la violence qui s'y dégage<sup>350</sup>.

Selon moi, ce côté ghetto revient parce que les gens comprennent la dynamique d'un film par le côté ghetto. En véhiculant un côté ghetto, ils ont une dynamique de film. Si tu regardes les films américains, ils vont vous parler des films de ghetto, avec action, coups de poing. Jean-Jacques

Mon film, c'est ce qui se passe à Abobo... à la gare routière... Pk18. (...) J'ai vu tout ça. J'ai essayé de comprendre. Je me suis assis. Un jour, un gars d'Abobo qui gérait, ces petits ont fait un coup entre eux pour prendre le marché de vols. C'est un réseau géré par un groupe. Ismael

Finalement, le ghetto, c'est aussi un lieu ambivalent entre confiance et contraintes :

Emplacement is about the ambivalence of being embedded in, or entangled with, urban space and implies a feeling of familiarity as well as a sense of structural and material impediments. Billy Billy's aesthetics of urban emplacement, his stylistic combination of romanticisation and critique do not only evoke the familiarity that Wassakara offers its residents, which lends itself to feelings of recognition and solidarity, but also expose the structural inequalities that the neighbourhood's failing infrastructure reflects. Bjarnesen 2013 <sup>351</sup>

Sans être liminal, le ghetto s'inscrit donc dans une esthétique de démarcation et de différenciation de soi qui met de l'avant la nécessité du travail, de l'humilité et de la fraternité. Le ghetto devient le groupe où l'on peut s'épanouir en compagnie de ses pairs, sans renier la violence qui parsème la quotidienneté

---

<sup>350</sup> Ce film est aussi mentionné par les « Microbes », ces jeunes constitués en gangs qui commettent de graves agressions à Abidjan. Voir *Paroles de microbes* par Francis Akindes <https://www.youtube.com/watch?v=c8YQZnm1U>

<sup>351</sup> Voir aussi l'analyse de Fall et Massart 2007 sur la banlieue dakaraise

abidjanaise. Tout comme Dj Arafat a son *yorogang*, son entourage et ses admirateurs, le ghetto devient l'un des nouveaux cadres de la confiance après 2011.

## **La connaissance et la redéfinition de la proximité**

Le ghetto mis en scène par les jeunes est donc davantage qu'un genre évoquant une culture globale noire ou une sous-culture marginale. Il s'agit d'un cadre d'expériences pour ces jeunes qui renvoie à des valeurs et à un espace de confiance, un espace non pas géographique, mais interactionnel. Au-delà des divisions de la société ivoirienne, ils retrouvent ici une « deuxième famille ». Tout au long de mes conversations, les parents — le père et la mère — restent toutefois très présents dans les discussions. La famille proche n'est pas déclassée par la famille du ghetto. Bien que ces jeunes souhaitent souvent davantage de reconnaissance de la part de leurs parents, les interactions familiales restent connotées positivement pour eux.

Ainsi, les jeunes rencontrés s'inscrivent en porte-à-faux avec certaines analyses des relations parents-enfants et avec une image de la culture populaire des années 2000, celle du « papa à fils ». En effet, la perte d'autorité des parents sur les enfants est un enjeu souvent abordé dans les discussions quotidiennes. « Il va sans dire que l'éducation de l'enfant scolarisé échappe largement à ses parents pour être l'apanage de l'enseignant. L'école a trahi en quelque sorte la Famille dans la mesure où en se substituant à celle-ci n'a pas daigné épouser les méthodes et les préoccupations fondamentales de la société africaine. » (Assy 2003, 449) Se faisant, « l'enfant tend à imposer sa logique à ses parents, encouragé à cela par la culture dominante : à la ville comme à la campagne, le sentiment dominant met le monde à l'envers, l'enfant devenant le père de ses parents » (Assy 2003, 450).

Pendant les années 2000, l'argent et non l'éducation vient à être le déstabilisateur de la relation parents-enfants. Ainsi, les DJ aiment dire qu'« avant il y avait les fils à papa et maintenant, il y a les papas à fils ». Il faut dire que « l'échec du papier des Blancs », la désillusion des diplômés au chômage, a depuis longtemps nuancé l'impact de l'éducation.

As discussed above, since the 1980s the university has ceased to be an effective route for socio-economic advancement, with the disintegration of the 'established equation between education, employment and social success' (Banégas and Warnier 2001: 6). Since then, musicians, athletes, religious leaders and brouteurs (Abidjanese slang for cybercriminals) have become role models and popular opinion leaders. Schumann 2012, 549

Si ces discours sont toujours tenus, les pratiques des jeunes révèlent un respect pour leurs parents et pour la connaissance. En effet, l'échec du diplôme n'a pas amené les jeunes loin des bancs d'école et on doit « bring formal education back into the conversation about youth and urban livelihoods in Africa » (Pype 2015a, 8). L'école reste valorisée socialement pour les jeunes, tout comme la connaissance. Il s'agit de la connaissance audiovisuelle, mais également celle de leurs traditions.

Ton film de rêve ?

Sur ma tradition à moi... *Le sentier de la connaissance*. Un jeune en Europe qui est parti apprendre la magie. Son père Ébrié qui est chef canton, il détient la tradition. Le jeune revient au pays et va au village. (...) Le père va lui montrer son pouvoir. Le père vient réveiller son fils à trois heures du matin. Ils vont couper les médicaments pour quelqu'un qui est très malade. (...) Aux champs, le père dit qu'il n'a pas sa machette et demande au fils de repartir au village chercher la machette. Ils sont rentrés dans la forêt sacrée. Le père a rassuré son fils avant en lui mettant la main sur l'épaule. Quand il revient au village, le fils entend le tamtam parleur qui annonce la mort du chef, son père. Il retourne aux champs, il voit son père assis sur un baobab. Il retourne au village, il voit sa mère en train de pleurer. (...) Il retourne à la forêt. Il demande : quel esprit es-tu ? Je ne suis pas un esprit, je suis ton père. Non, mon père est mort. Puisque tu dis que je suis mort, retournons au village. Son père lui parle en mettant la main sur son épaule... en mettant la main sur son épaule : le village reprend ses bruits normaux. Son père lui dit : arrête de te troubler. En mettant la main sur ton épaule, je t'ai fait voyager au jour de ma mort. Moi, je ne pouvais pas y aller. Je suis resté dehors. Et le sentier que tu as pris, c'est le sentier de la connaissance... pour que tu connaisses la connaissance africaine. Je t'ai fait pleurer dans ton esprit. Si tu me défiais, ça aurait été ta mort. La magie que vous apprenez en Europe, c'est la goutte d'eau. (...) Il ne faut pas concurrencer avec la tradition africaine; il ne faut pas les confronter. David

Si le film met en scène le discours de perte de respect des jeunes envers leurs parents, le message du jeune réalisateur est plutôt une démonstration du désir des jeunes de connaître leur culture et leurs origines et la place qu'occupent leurs parents dans ce processus. En effet, le manque de transmission parentale de connaissances est souvent amené par les jeunes sur des sujets aussi variés que les plantes médicinales ou la sexualité. Ce désir s'inscrit également dans « l'humilité » de reconnaître ses origines ; « Si tu es un enfant de pauvre, agis comme un enfant de pauvre »<sup>352</sup>. Contrairement au coupé-décalé, les jeunes rencontrés ne souhaitent pas se distancier de leur milieu d'origine, mais l'affirmer. Si les *kenneurs* du coupé-décalé sont partis de rien pour devenir riches, ces jeunes connaissent leur milieu, s'en revendiquent et en font leur capital culturel.

---

<sup>352</sup> Billy Billy, *Ne recule pas*

Allant de pair avec la reconnaissance de son milieu d'origine, les jeunes sont conscients des difficultés de leurs parents. Ils attendent ainsi moins de soutiens financiers de leurs parents et répètent qu'il faut compter sur soi-même. Alors que leurs prédécesseurs blâment leurs « vieux pères », leurs aînés sociaux, leur père fondateur<sup>353</sup>, ces jeunes mettent de l'avant la nécessité de réussir par soi-même : « Personne n'a appelé personne. Tu es venu de toi-même, personne ne t'a invité »<sup>354</sup>.

Malgré cette affirmation de leur individualité dans la réussite, ils remettent peu en cause les logiques de réciprocité envers leur famille proche<sup>355</sup>. Toutefois, que ce soit dans les productions cinématographiques ou dans l'esprit du ghetto, on observe une transformation de la réciprocité envers ce que l'on appelle « la grande famille », transformation reliée à la redéfinition de l'intimité. Celles-ci ont plusieurs visages. Par exemple, plusieurs donnent maintenant davantage à la quête de l'église qu'au soutien de leur famille élargie. La quête participant également d'une logique de réciprocité : « Je donne à Dieu pour obtenir protection et bénédiction », plusieurs considèrent ainsi que la bénédiction de Dieu leur apporte plus qu'un hypothétique soutien de la famille élargie en retour. En d'autres mots, ils font plus confiance à la quête qu'à la famille élargie.

De la même manière, lorsque le neveu d'une famille que je connais revient d'un court voyage, on lui dit qu'il n'y a plus de place pour lui dans la maison familiale où il logeait. La famille craint qu'il ne raconte leur intimité à la grande famille. Au même moment, la meilleure amie de l'une des filles de la maison, d'une autre origine ethnique, a des conflits chez elle. La jeune fille est accueillie par la famille. Lors des événements familiaux (dote, funérailles), elle a les mêmes tâches que les filles de la maison.

Pour cette famille, la redéfinition de l'intimité passe donc par accorder plus de confiance à une amie de la ville qu'à la grande famille du village, tout comme on accorde plus de confiance à Dieu qu'à un membre de la grande famille pour notre réussite future. Cette redéfinition des interactions de la confiance est géographique et spirituelle. L'exemple religieux n'est pas anodin. Geschiere (2013) propose une réflexion similaire en s'intéressant aux conditions historiques qui articulent intimité, confiance et sorcellerie. Le village est vu comme le lieu de la sorcellerie (Pype 2012) et la famille est considérée comme la seule source de sorcellerie (Geschiere 2013). Ces tensions redéfinissent l'intimité. Si le

---

<sup>353</sup> « This implies that this generation of Ivoirians was orphaned by the simultaneous withdrawal of the state, along with the 'Father of the Nation'. » Schumann 2012, 545

<sup>354</sup> *Billy Billy, Ne recule pas.*

<sup>355</sup> Pour un constat similaire, voir Koenig 2014, 2016.

proverbe affirme qu' : « il n'y a que le sorcier qui est issu de ta famille qui peut te livrer », on reste avec l'impression que ceux qui sont près de nous ne peuvent être sorciers : « Ceux avec qui je suis tout le temps, je ne peux les voir comme des sorciers ». Se redéfinissent ainsi les frontières avec la famille restée au village en rétablissant l'espace interactionnel proche de soi comme celui de la confiance.

À travers les projets mis en œuvre par ces jeunes et leurs discours, on assiste à une redéfinition de la fraternité au-delà de la famille élargie et non à une remise en question de la dynamique fraternité/intérêt commun menacée par l'opportunisme (Nyamnjoh 2015) tel qu'avancé à propos du coupé-décalé. Proximité de la ville, dynamiques de la sorcellerie, émergence des églises, mobilités internationales, modifications des attentes envers la famille, déceptions envers les institutions, la confiance, la réciprocité et l'intimité (Nyamnjoh 2015, Geschiere 2013) apparaissent au cœur des redéfinitions et de la compréhension des interactions familiales et intergénérationnelles mises en scène par la culture populaire.

## **Conclusion**

En résumé, ce chapitre suit une intuition herméneutique où la reconnaissance d'un inconfort signale autant une incompréhension du phénomène qu'une incompréhension des cadres disponibles d'appréhension du phénomène. Ainsi, face aux représentations du couple dans *Ma famille* et aux approches sur les relations hommes-femmes en Afrique, le texte suit plutôt l'intuition des études de la reproduction en s'éloignant d'une approche particulariste des relations conjugales africaines pour se concentrer sur les cadres de l'expérience de la conjugalité et de l'intimité. De la même manière, face à l'individualisme du coupé-décalé et aux interprétations qu'il en est fait, le chapitre se penche sur des projets de jeunes et sur un genre musical engagé socialement pour penser les dynamiques familiales hors du registre de la perte d'autorité et de connaissances. Il s'intéresse alors à la continuité et à la redéfinition du processus de réciprocité, entre confiance et intimité.



## Chapitre 8. Authenticité, exotopie et dérision

Si le chapitre précédent entame le geste herméneutique en dialoguant avec les représentations des séries télévisées, de la culture populaire et les expériences entendues au quotidien, ce chapitre continue la conversation avec les producteurs et les réalisateurs. Questionnant leurs motivations et aspirations, il juxtapose leurs paroles à la littérature sur le cinéma africain et à la critique occidentale des séries ivoiriennes.

Le texte questionne ensuite les cadres qui rendent ces rencontres possibles, offrant le mouvement réflexif qui permet de confronter les premières interrogations autour de l'interaction avec l'autre. À travers ces différents cadres s'observe un aller-retour qui crée une ambiguïté sur le destinataire de la série et donc, sur le reflet présenté. Si les séries sont décrites comme un miroir de la société, à qui le miroir fait-il face ? À la société africaine ou à la société occidentale ? Quel impact cela provoque-t-il sur le reflet du miroir ? Que ce soit pour des raisons économiques, idéologiques ou historiques, l'image produite vise souvent un double destinataire.

Historiquement, cette ambiguïté s'inscrit dans un rapport entre le colonisateur et la population africaine. Du Bois décrit cette expérience des Afro-américains depuis la « double conscience », soit l'expérience de se voir à travers les yeux de l'autre.

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. Du Bois 1996, 5

Tobing Rony transpose la double conscience au domaine de la représentation et du cinéma à travers l'expérience du « troisième œil<sup>356</sup> » où l'on regarde en se sachant l'objet du regard de l'autre, où l'on se

---

<sup>356</sup> « Pour le formuler d'une manière plus classique, le troisième œil renvoie à l'expérience que l'on peut faire lorsque, au cours par exemple d'une dispute avec la personne que l'on aime, on a l'impression qu'un troisième œil s'échappe de son propre corps et qu'il observe l'altercation avec le détachement du zoologue penché sur tel ou tel spécimen. « Je nous observe, la personne que j'aime et moi, dans une dispute amoureuse des plus classiques. » (...) Tout le monde, ou presque, a fait l'expérience de ce troisième œil. Mais pour une personne de couleur qui a grandi aux États-Unis, l'expérience consistant à se percevoir comme un objet est particulièrement formatrice. » Tobing Rony 2007, 77

voit « soi-même à travers le regard du premier monde » (Colley 2010, 1057). S'intéressant à diverses représentations du début du 20<sup>e</sup> siècle, elle pointe à l'intersection entre films ethnographiques, représentations et racialisation tout en présentant diverses performances qui mettent en jeu ces expériences. Le « troisième œil », comparativement à la double conscience, permet de « voir le processus même qui crée la fission, [d'] observer les conditions qui donnent naissance à la double conscience » (Tobing Rony 2007, 77).

L'anthropologie et l'ethnographie jouent également un rôle dans ces regards duaux portés sur soi. Le regard ethnographique apparaît comme une rencontre entre l'Occident et l'Afrique qui est structurante pour le cinéma africain, quoique pas toujours consciente. Le cinéaste ivoirien Kitia Touré cerne bien la question au début des années 80. Se référant au cinéma africain des années 1970 et 1980, Touré dénonce son « didactisme étroit », calqué sur des « ethnographies simplistes » africaines (Touré in Binet 1983, 79). S'il fait partie de la définition de soi, le troisième œil ethnographique est également perpétué par certaines institutions.

Dès le premier film réalisé par des Noirs Africains, *Afrique sur Seine* (1955), Paulin Soumanou Vieyra et ses amis de Groupe africain du cinéma se sont employés à retourner le regard porté sur eux par le colon. Mais ce retournement était essentiellement directionnel : le film était réalisé sous le patronage du Comité du film ethnographique. Barlet 2005, 47

Esthétique anthropologique favorisée par la coopération française (Barlet 2005, 39), les relents ethnographiques guident toujours l'intention de l'image, celle de détailler son quotidien sans porter attention aux processus. Ainsi, se sortir du réflexe ethnographique toujours présent va au-delà des seules représentations pour s'intéresser aux formes et aux codes de l'image

C'est ce que Sembène Ousmane disait à Jean Rouch : « dans le domaine du cinéma, il ne suffit pas de voir, il faut analyser. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui est avant et après ce que l'on voit. Ce qui me déplaît dans l'ethnographie, excuse-moi, c'est qu'il ne suffit pas de dire qu'un homme que l'on voit marche, il faut savoir d'où il vient, où il va... » Et lorsque Rouch lui demandait pourquoi il n'aimait pas « ses films purement ethnographiques, ceux dans lesquels on montre, par exemple, la vie traditionnelle », Sembène lui répondait : « Parce qu'on y montre, on y campe une réalité, mais sans en voir l'évolution. Ce que je leur reproche, comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes. » Barlet<sup>357</sup>

---

<sup>357</sup> Barlet, Olivier. 2015. « Cannes 2015 : où est l'Afrique ? (avant festival) ». *Africultures*. 10 mai. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12957>

Si l'interprétation du troisième œil de Tobing Rony est politique, Colleyn l'utilise pour illustrer la complexité des regards dans une approche plus épistémologique. « Sans doute tout groupe humain a-t-il besoin d'un certain degré d'exotopie, d'une certaine confrontation transculturelle. Comme on le sait, l'identité culturelle provient d'une relation, d'un échange de regards, non d'une ontologie. » (Colleyn 2010, 1057) L'exotopie chez Bakhtine renvoie à une extériorité qui permet une compréhension de l'autre.

Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une *autre* culture (...) Un sens se révèle dans sa profondeur pour avoir rencontré et s'être frotté à un autre sens, à un sens étranger : entre les deux s'instaurent comme un dialogue qui a raison du caractère clos et univoque, inhérent au sens et à la culture pris isolément. À une culture étrangère, nous posons des questions nouvelles telles qu'elle-même ne se les pose pas. Nous cherchons en elle une réponse à ces questions qui sont les nôtres, et la culture étrangère nous répond, nous dévoilant ses aspects nouveaux, ses profondeurs nouvelles de sens. Si nous ne posons pas nos propres questions, nous nous coupons d'une compréhension active de tout qui est autre et étranger. Bakhtin 1984, 348

Le « troisième œil » voit dans ce contact culturel une instance de domination et propose une démarche de *transformation active* (Tobing Rony 2007, 82). Bakhtin s'intéresse davantage à l'interaction entre les cultures, socle d'une *compréhension active*, sans nommer les relations de pouvoir qui peuvent présider à ces rencontres.

Une compréhension qui ne s'arrêterait qu'à regarder l'autre n'offrirait rien d'autre qu'une duplication de la culture donnée, et ne comporterait rien de nouveau. Une compréhension active ne renonce pas à elle-même (...). L'important dans l'acte de compréhension, c'est, pour le *comprenant*, sa propre exotopie dans le temps, dans l'espace, dans la culture – pas rapport à ce qu'il veut comprendre. Bakhtin 1984, 347-348

Bien qu'elles diffèrent dans leur intention idéologique, la transformation et la compréhension actives mettent toutes deux de l'avant un mécanisme épistémologique commun, une compréhension de soi à travers la relation à l'autre. Pour Tobing Rony, cette relation à l'autre passe par la représentation, ajoutant un troisième acteur dans ce jeu complexe des regards. Si le terrain permet une « exotopie dans le temps, dans l'espace, dans la culture » (Bakhtin), la représentation fournie par les séries télévisées diversifie le mécanisme épistémologique.

Ainsi, la réflexion de ce chapitre se joue, entre autres, sur une tension idéologique et des rapports de pouvoir ; entre la compréhension de soi du public ivoirien qui comprend le regard occidental et la

compréhension occidentale de soi qui s'appuie sur un autre imaginé par l'Occident même. Peut-on dans ce cas chercher un cadre commun de compréhension ? Pour y arriver, le texte s'intéresse une fois de plus aux séries des années 2000 où les réalisateurs se réapproprient leur image en « présentant leur quotidien ». Ce processus se fait en résonance aux images de l'Autre disponibles, ces images des films et séries américaines et européennes qui restent toutefois aussi celles d'un quotidien médiatisé. Dans ce jeu de définitions de soi, le chapitre s'intéresse aux cadres interprétatifs de ces différentes images, soit l'exigence du miroir et l'africanisme. En explorant ces cadres, le texte met en exergue les dynamiques des rencontres manquées et de mise en abîme identitaire à la recherche d'une base commune de compréhension.

« L'exigence du miroir » est vu comme un cadre commun d'attentes entre les réalisateurs et leurs publics. Il se modifie au fil du temps, tout comme les critères qui guident son reflet et ses représentations. Motivée par des enjeux idéologiques, identitaires ou économiques, l'exigence du miroir permet de revisiter les processus en cours, de l'authenticité attribuée au quotidien à l'esthétisation de la tradition. Quant à l'africanisme, malgré ses prises de conscience et modifications, elle continue à définir une certaine vision du cinéma africain. Au-delà de limiter l'Afrique à ses représentations, le cadre africanisant fait également ressortir les différences de cultures de réception et de consommation en jeu.

Finalement, mesurant les enjeux politiques d'une théorie des représentations télévisuelles de l'Autre tout en reconnaissant la spécificité herméneutique fournie par l'exotopie, le texte s'intéresse à la rencontre manquée entre engagement politique et social et télévision calebasse, à cette rupture dans la culture populaire ivoirienne et dans les attentes envers la culture populaire. À travers ce processus historique ressort la moralité ouverte offerte par ces séries dans le contexte politique et social, l'esthétique de dérision. Ainsi, à la recherche d'une base de compréhension commune entre l'exigence du miroir et l'africanisme se faufile l'esthétique de dérision des années 2000, instance de distanciation et de compréhension.

### **L'exigence du miroir et l'authenticité du quotidien**

There is a saying in a Nollywood film that "the face is the mirror of the mind" (See top secret); to paraphrase this, I would say that the Nollywood video screen has become the mirror of Africa. Diawara 2010, 178

Si les vidéos et les séries populaires ivoiriennes des années 2000 sont considérés par la majorité des Ivoiriens comme un miroir de la société, il reste que le concept pose quelques problèmes à la réflexion. Tout d'abord, si la télévision est un miroir, comment m'assurer que je n'y perçois pas que mon propre reflet ? De la même manière, si le miroir n'est qu'un reflet du quotidien, pourquoi ne pas seulement observer ce quotidien plutôt que sa représentation ? Autrement dit, quelle est la spécificité du médium ? C'est à partir de ces questions que le texte questionne la notion de miroir et des compréhensions qu'il propose.

Historiquement, le miroir se veut un procédé de distanciation. On cherche à représenter le peuple pour amener chez lui une prise de distance avec les élites: « It is also a cinema of distanciation, because the director does not want the viewer to identify with the new African elites who do nothing to raise the consciousness of the masses. » (Diawara 2010, 23) Ce cinéma est par la suite remis en question, vu comme « déconnecté » des émotions du public africain<sup>358</sup>. L'« espace miroir » (Gardies 1989) adopte alors une visée socioculturelle (Bahi 1994, 220) où les cinéastes montrent le peuple pour qu'il se reconnaisse :

Moyen de communication autant qu'évènement, le cinéma, ainsi redéfini, abolirait le mécanisme rationnel de distanciation qu'induit la majorité de la production actuelle et favoriserait chez le public africain les formes d'empathie culturelle, émotionnelle et sociologique auxquelles aspire ce dernier. Gazungil 1984

Graduellement se développe une compréhension du miroir où celui-ci doit résulter d'une interaction entre les réalisateurs et les spectateurs, un jeu entre les attentes du public et l'intention du réalisateur. La télévision ivoirienne dès ses débuts adopte une vision du miroir plus interactionnelle que de distanciation :

La problématique du regard renvoie à celui du spectateur ou à celui du film lui-même (...). En fait, dans *Comment ça va*, elle peut être présentée comme une articulation de deux regards : le regard de la caméra et le regard à la caméra. Bahi 1994, 79

Dans *Comment ça va*, le miroir est pédagogique et vise le développement. Il répond au cadre d'appréhension du réalisateur et des spectateurs. L'humour, le côté local et la figure du locuteur qu'est Groguhet composent le reflet du miroir. Ils permettent au public et au réalisateur de se rejoindre dans un

---

<sup>358</sup> Voir chapitre 4

cadre commun de compréhension. Les similitudes au conte, explorées par Bahi (1994), peuvent constituer les bases historiques de ce cadre commun.

Avec l'arrivée de la télé-maquis dans les années 90 (Bahi 1999), le reflet du miroir se modifie. Le développement de la télévision satellitaire amène une télévision locale qui ne cherche plus seulement à reproduire ce qui se fait à l'étranger. Télévision de peu de moyens, la télé-maquis est une télévision populaire qui mise sur l'humour et la représentation du quotidien. L'expression est tirée du « maquis ivoirien », un espace en plein air où manger et boire. Il est opposé par Bahi au restaurant à l'occidental. Dans le maquis, contrairement au mimétisme qui prédomine dans la société ivoirienne,

il [l'Ivoirien] n'est plus sur ses gardes. Il se surveille moins, il se repose. (...) Il aura tendance à se « singer lui-même ». Il imitera non plus les manières de l'Occidental, mais celles de l'Ivoirien (l'Africain), reprenant de façon ostentatoire les manières locales. Bahi 1999, 23

Il en est de même de la télé-maquis qui caricature le quotidien. Si Bahi explique ce ton caricatural par le relâchement que permet le maquis hors des contraintes extérieures imposées du quotidien, il est également conséquence de la conscience de l'autre. S'amplifier exige une conscience de soi qui vient au contact de l'autre. Si l'autre participe indirectement de la posture pédagogique de *Comment ça va* à travers le *developmental realism*, il est au cœur des interactions qui définissent la télé-maquis, autant dans son exagération du quotidien que dans sa posture satirique. De fait, la satire ivoirienne a souvent opéré depuis la conscience de l'autre et reste liée à la recherche d'une certaine « modernité ».

L'exigence du miroir de la télévision des années 2000 diffère de celui de la télé-maquis en laissant tomber la satire des années 1990. Pour certains, ce mouvement des productions numériques africaines « filmed and edited in a raw manner, with no reflexivity and no effort to distance the spectator from the reality of the world of the film » (Diawara 2010, 183) est une faiblesse. Pour d'autres, cela ajoute à la proximité recherchée : « *Ma famille*, c'est ce que nous vivons tous les jours ». On me l'a dit et répété ; parce qu'elle s'y reconnaît, la sous-région suit *Ma famille* et les autres séries ivoiriennes, jusqu'à faire de « l'effet miroir » un des critères reconnus d'appréciation des productions africaines :

Pourquoi *Ma famille*, avec la faiblesse des moyens de production, est la référence de la série populaire africaine ? À cause de l'effet miroir, tout simplement. Les Africains veulent se voir, se reconnaître dans leurs histoires. Alors, même si vous

produisez un film, une série, digne d'Hollywood et que les codes ne sont pas africains, le public se désintéressera.<sup>359</sup>

Si les Africains se voient déjà depuis au moment au cinéma et à la télévision, que ce soit dans le miroir de la distanciation, dans l'espace-miroir ou dans le miroir caricatural de la satire, quelles sont les particularités du miroir de *Ma famille* qui lui vaut ce succès et cette reconnaissance régionale ? D'un côté, l'exigence du miroir actuel se fait dans une démarche politique de réappropriation de son image par l'Afrique, par ses réalisateurs et par son public qui voit un contexte inédit. En effet, si la mise en images de l'Afrique est présente depuis les débuts du cinéma africain, elle est souvent considérée comme ayant été faite depuis les « codes » de l'autre. Le cinéma ivoirien, *Comment ça va* et les programmes dits de télé-maquis apparaissent alors pionniers dans le mouvement de réappropriation de l'image depuis les codes africains.

En observant les séries ivoiriennes populaires, on remarque que les codes africains semblent liés en partie à une diversification du quotidien. En effet, en représentant des couples de plusieurs milieux socio-économiques qui vivent des situations similaires, *Ma famille* multiplie les reflets de la société en les faisant cohabiter dans le même univers, renforçant l'impression pour chacun que « c'est ce que nous vivons au quotidien ». En présentant plusieurs contextes, elle s'approche davantage du « quotidien ». De la même manière, elle ne cantonne pas les représentations au village ou à la pauvreté en mettant à l'écran une famille aisée et un environnement moderne. Au niveau national, on peut également penser que dans un contexte où des ruptures se jouent entre Ivoiriens, elle insiste sur la continuité des relations quotidiennes. Finalement, cette représentation ouvre la porte à une moralité ouverte, une nouvelle interaction entre réalisateur et spectateur qui permet une plus grande égalité de pouvoir.

Si les critiques insistent souvent sur le manque de réflexivité de ces séries, l'exigence du miroir constitue également une contrainte pour certains réalisateurs qui souhaiteraient se permettre davantage de liberté fictionnelle. L'exigence du miroir les obligerait « à montrer tous les détails et à ralentir le rythme du film ». Il s'agit d'ailleurs de l'une des critiques de Nollywood qui serait « bad because it is based on a zero degree of narrative » (Diawara 2010, 1983). Le cinéma calebasse participerait toujours de l'intention ethnographique en détaillant trait pour trait le quotidien, au détriment de l'histoire ou du rythme.

---

<sup>359</sup> Tirée d'une discussion *Facebook* sur une nouvelle série ivoirienne, commentaire d'un internaute se décrivant comme un jeune sociologue ivoirien.

Malgré tout, l'exigence du miroir facilite les tournages dans un contexte économique difficile en ne nécessitant que des environnements du quotidien. De plus, l'exigence du miroir se permet plusieurs jeux avec le quotidien. Le succès d'une série dans les années 2000 implique de fait une capacité à juger des éléments qui doivent être reflétés le plus fidèlement possible et ceux qui peuvent en déroger sans que cela soit soulevé par les téléspectateurs.

Quand Bohiri veut tromper sa femme... On veut tellement montrer qu'il trompe sa femme... en même temps, elle n'est jamais sortie en ville et quelqu'un lui a dit : j'ai vu ton mari en ville avec une autre. Non, il l'invite dans sa maison, et la copine est là dans la maison, elle sort. (...) Ce n'est pas si représentatif de la réalité. Jean-Jacques

Les conditions de l'adultère n'ont donc pas besoin d'être représentées fidèlement, contrairement, par exemple, aux funérailles qui doivent être reflétées le plus précisément possibles sinon le film est critiqué. Ces scènes sont ainsi souvent longues et expressives<sup>360</sup>. Le public sera dur si la représentation faite s'approche du cliché cinématographique occidental d'une famille vêtue de noir et réunie autour d'un cercueil. L'importance de la représentation du rite funéraire est ainsi exacerbée par la connaissance du rite de l'Autre. Peu importe que la représentation des funérailles soit aussi stylisée par les films hollywoodiens, « l'exigence du miroir » la prend de façon brute et exige que son quotidien soit rendu de façon aussi brute. La représentation peut autant mettre en scène des funérailles chrétiennes ou musulmanes, du moment qu'elle résonne au quotidien et ne connote pas une influence étrangère.

On notera au passage que, si la confrontation médiatisée avec d'autres cultures peut faire évoluer les identités locales, elle peut aussi les renforcer à travers une conscience plus aiguë des différences entre « Nous » (Sénégalais, Africains, pauvres, musulmans) et « Eux » (Blancs, riches, chrétiens). Werner 2012, 106

Le reflet exigé semble ainsi diverger selon plusieurs critères. D'un côté, s'il renvoie à un élément identitaire dont la représentation occidentale est connue, il impose alors une reprise en main de cette représentation par les réalisateurs. Si une représentation n'est pas contestée ou relevant d'un enjeu identitaire propre, elle peut seulement n'être que postulée, sans nécessité de description fidèle, tel l'adultère. De la même manière, si la représentation constitue une réponse aux images de pauvreté et de misère auxquelles est souvent cantonnée l'Afrique, tel l'environnement luxueux des personnages centraux de *Ma famille*, elle répond aussi à l'exigence du miroir des années 2000, sans rencontrer

---

<sup>360</sup> Voir par exemple la scène des funérailles dans *Et si Dieu n'existait pas?!*



l'exigence du réel. On peut aussi penser que la connotation négative ou le « secret » entourant certaines pratiques joue sur la fidélité du reflet attendu.

Cet exemple renvoie à la dialectique de l'exigence du quotidien. En réaction au quotidien médiatisé de l'Autre, le quotidien ivoirien vient à être réifié, comme le dépositaire ultime de l'expérience authentique africaine. La dialectique met ainsi au cœur de la définition de son quotidien les images d'un quotidien autre, qui est pourtant lui aussi médiatisé. Dans ce dialogue, la médiatisation des deux quotidiens est laissée de côté. Si le mouvement participe d'une reprise en main de l'image, le quotidien présenté en vient souvent à être réifié, en occultant le processus de médiatisation. L'exigence du miroir met en lumière la dialectique des quotidiens médiatisés qui en viennent à définir « l'authenticité » de la représentation africaine.

Vers la fin de la décennie 2000, l'exigence du miroir est de plus en plus questionnée par les réalisateurs. Prenant appui sur les *telenovelas* ou le cinéma américain, ils affirment que « le cinéma, c'est vendre du rêve ». Ce rêve n'est toutefois pas détaché en entier de l'exigence du réel. Lorsque les séries souhaitent présenter la haute société, les protagonistes doivent posséder les attributs imaginés à ce statut social. Pour d'autres, il s'agit de faire rêver devant le miroir : « tu vois, une femme de 45-50 ans, tu la fais rêver de toujours rester une jeune fille ». Un réalisateur affirme ainsi qu'il n'aurait jamais embauché Gohou, handicapé, parce qu'on « doit voir de belles choses à l'écran ». Le rêve est souvent associé à l'esthétisme.

Le cinéma, c'est le rêve. Regarde les États-Unis comment ils nous ont vendu le rêve, à gober leur cinéma. Les gens ne comprennent pas, ça me fait mal. (...) Ils rêvent de cinéma américain, nigérian, ghanéen. Tu ne peux pas venir avec l'histoire d'une fille qui vend des ignames et faire une histoire. Il faut un bon scénario, un traitement. Jean-Jacques

D'autres souhaitent plutôt passer un message précis, se rapprochant alors des procédés de distanciation ou de pédagogie. Si ces positions répondent souvent à une conviction des réalisateurs, il faut souligner qu'elles permettent aussi d'obtenir plus facilement un financement des ONG :

Le film TA3 n'est rien d'autre qu'un miroir dans lequel tous les acteurs du système éducatif se doivent de jeter un coup d'œil afin que chacun fasse son autocritique et entreprenne de s'améliorer, sinon de se parfaire. Yaya Sylla<sup>361</sup>

Finalement, les artisans reconnaissent de plus en plus jouer avec les reflets qu'ils présentent en choisissant ce qu'ils souhaitent montrer. Certains présentent ce qu'on ne peut habituellement pas dire, alors que d'autres préfèrent montrer de bons modèles.

Je dénonce beaucoup de problèmes ; l'égoïsme de l'humain, les gens qui plantent des couteaux dans le dos, les professeurs qui, par complaisance ou parce qu'ils tombent amoureux, ils font du n'importe quoi. Ça exprime la réalité africaine, l'égoïsme africain. (...) Je ne suis pas trop humoristique, j'aime décrire des situations, ce qui sort un peu de l'ordinaire. Je ne viens pas pour dire ce que tout le monde voit, mais ce qu'on voit et qu'on ne peut pas dire. Pascal

Je ne pense pas qu'on doit tout montrer à la télé, ça crédibilise des attitudes. (...) Dans une autre série de jeunes, *TA3*, les filles parlent de règles en retard, de coucher avec des professeurs. (...) Y'a ce dessein des gens qui ne prennent pas le temps de penser à des limites. Dès le premier épisode, il y avait déjà du sexe. La télévision ne peut pas montrer ça. Florent

Si ces séries remportent un certain succès sans toutefois présenter quelque chose de nouveau, on retrouve une instance particulière du miroir ; celle du film historique, qui permet d'entrevoir une modification à l'interaction du miroir. Bien que les films historiques soient un genre presque inexistant en Côte d'Ivoire pour le moment, la majorité des réalisateurs caressent l'espoir d'en réaliser un. Dans la sous-région, les épopées épiques ghanéennes (Meyer 2010b) ou la production malienne, *Les rois de Ségou*, obtiennent un succès considérable. Lors des entretiens, sept réalisateurs différents confient rêver de réaliser le mythe fondateur ivoirien d'Abla Pokou.

Alors que la réappropriation de leur image par les pays africains passe souvent par une affirmation de leur modernité, l'émergence des films épiques apparaît comme une « visualisation of tradition and heritage » hors du champ discursif où se déploient jusqu'alors les emplois de la « tradition. » (Meyer 2010b)

He also once created a brassiere from cobra skin, although in the olden days women would not wear a brassiere. He told me that he derives inspiration from photo-books on African arts and culture, and mixes different materials to create 'imaginary cultures' which have little resemblance with real ones. His aim was not to 'truly'

---

<sup>361</sup> Dibi D. 2013. « Cinéma / Après la première saison : le producteur du feuilleton TA3 attend 49 millions FCFA ». *L'intelligent d'Abidjan*. 25 février. <http://news.abidjan.net/h/452582.html>

depict an ‘authentic’ traditional culture that existed once upon a time, but to design appealing images that invoke a sense of ‘tradition’ as beautiful. The fact that he talked about ‘traditions’ in the plural also marks the opening up of traditional cultural repertoires to the imagination. Meyer 2010b, 14

Les réalisateurs des films ghanéens ouvrent la tradition à l’imagination et la positionnent sur un nouvel échiquier plus esthétique et hors de la confrontation tradition-religion.

I began to realize, through conversations with these young people, that these ‘epics’ do not so much pretend to offer a historical representation of the past, but rather an imaginative account of the past, feeding as much on fact as on creativity. Meyer 2010b, 14

Chez les réalisateurs et le public ivoiriens, on sent un désir similaire d’esthétisation de la tradition, qui s’effectue autour d’autres enjeux. Les enjeux religieux ne sont pas prédominants dans la culture populaire ivoirienne comme ils le sont au Ghana. Le premier film à caractère historique est un dessin animé. En effet, en 2013, la structure *Afrikatoon*, appartenant aux propriétaires de *Gbich*, produit le dessin animé *Pokou, reine Ashanti* inspiré du mythe baoulé d’Abla Pokou. La maison de production enchaîne les années suivantes avec *Soundiata le réveil du lion* et *Wê, l’histoire du masque mendiant*.

Que les premiers films historiques soient des dessins animés n’est pas surprenant, plusieurs réalisateurs soulignent les difficultés de tourner des films historiques. Face à celles-ci, les réalisateurs se disent « en formation » pour réaliser ces œuvres majeures.

Tout ça, c’est entraînement. Je veux faire un vrai film de fiction, comme les Chinois qui racontent l’histoire de leur empire. Ils ont une histoire. Nous, on a une histoire, Abla Pokou. J’en ai parlé, puis j’ai vu qu’on faisait Abla Pokou. Il y a les histoires mandingues. On ne connaît pas l’histoire des amazones. Je m’entraîne pour ces films-là. Narcisse

Le mythe d’Ablaha ou Abla Pokou que plusieurs souhaitent mettre en images est un mythe baoulé. Abla Pokou est membre de la royauté ashanti — parfois reine, parfois princesse, parfois sœur de la reine<sup>362</sup>. Son peuple attaqué part en exil. Se faisant, il doit traverser le fleuve Comoé. Le génie des eaux demande à Pokou le sacrifice de son enfant. La reine sacrifie son enfant, traverse le fleuve et sauve son peuple en le menant en Côte d’Ivoire. Le terme « baoulé » signifie donc « l’enfant est mort ». La reine Pokou est également le premier film réalisé en Côte d’Ivoire. En effet, en 1964, Georges Keita réalise

---

<sup>362</sup> Pour une idée du mythe d’Abla Pokou et des liens entre oralité et textualité, voir Viti 2009

*Korhogo* sur la reine Pokou et qui est pour plusieurs années, d'après Paulin Soumanou Vieyra, le « programme le plus important de télévision jamais réalisé en Afrique. » (Hennebelle 1978, 169-170)

L'engouement pour la reine Pokou renvoie également pour le répertoire global ivoirien au succès de *Roots* en Côte d'Ivoire. Contextuellement, la gouvernance de Gbagbo et les questionnements identitaires de la période sont marqués par l'émergence de diverses historiographies<sup>363</sup>. Finalement, les réalisateurs se disent séduits par le potentiel romanesque de la légende.

Si je fais Pokou, je veux qu'il y ait toutes les émotions à l'intérieur. C'est un grand drame, mais il faut rire, être triste et avoir de l'espoir. Le message de Pokou, c'est un message d'espoir aussi, de sacrifice de soi pour les autres. Comme le Christ a fait. C'est comme l'histoire du Christ, il se sacrifie pour les autres. Elle sacrifie sa chair pour son peuple. Charles

ABLAHA POKOU, la série, est l'histoire de la Reine Pokou telle qu'on la connaît au travers des livres d'histoire. Mais au-delà, c'est l'histoire d'une jeune princesse qui vit dans l'insouciance et l'abondance d'un palais, d'une femme confrontée aux intrigues, de l'amante qui donne naissance assez tardivement à un enfant de l'amour qu'elle est obligée de sacrifier pour l'amour de son peuple et son devoir politique, pour devenir Reine. Lala

Permettant l'ouverture des considérations identitaires, religieuses ou esthétiques, le miroir historique permet de jouer avec l'exigence du réel en fonction de nouveaux processus en cours dans la société ivoirienne. Il met également en lumière une autre facette de la reprise en mains de leur image par les Ivoiriens, celle de la mise en images de leur histoire qui reste jusqu'à maintenant marquée par l'imagerie du colon. Finalement, il témoigne d'une plus grande maîtrise technique et de nouvelles possibilités pour les réalisateurs ivoiriens.

En résumé, le miroir et son reflet dépendent des cadres d'interactions entre le réalisateur et les spectateurs qui varient selon les époques et les contextes socio-économiques de réception<sup>364</sup>. Toutefois, ce reflet reste également marqué par les reflets étrangers et les interactions historiques et globales entre le public africain et le public du Nord, de l'authenticité à l'esthétisation de la tradition.

---

<sup>363</sup> « Since the early days of Gbagbo's rule, but mainly since the outbreak of the September insurgency, the issue of historical belonging is a central one. In all, one can observe a proliferation of 'history' and historiography in the public sphere. This takes the form of scholarly and popular writings and statements on radio and television, mainly concerning the Houphouët era, but also with a much broader scope. » Arnaut 200, 246-247.

<sup>364</sup> « Les Ivoiriens, ce que j'entends, les gens ont envie de se voir à l'écran. Mais souvent quand ils regardent un film, ils ne font pas de décalage avec le personnage. (...) Ben non, mon but, ce n'est pas qu'il soit comme ça dans la vie. Ça va changer... Mais bon, ça dépend de la classe sociale de la personne qui regarde. » Mike

## L'africanisme et les dynamiques de l'exotopie

L'exigence du miroir est donc décrite comme une reprise en main de leur image par les Africains. Pourtant, lorsque l'on écoute les réalisateurs, un doute subsiste : à quel public s'adressent les séries ivoiriennes ? S'il est souvent reproché au cinéma de répertoire africain de prendre comme destinataire « les publics des festivals internationaux », cette question demeure également en suspens à l'écoute des réalisateurs des séries télévisées. Pour certains, il s'agit de s'affirmer face au regard étranger sur l'audiovisuel africain, occasionnant diverses rencontres manquées.

Je me donne comme défi de corriger le prisme déformant des regards extérieurs sur le cinéma africain. Claudel

Ainsi, reprendre leur image signifie souvent pour les réalisateurs des années 2000 la sortie de « l'africanisme », variante de l'orientalisme. L'africanisme fait référence aux savoirs produits sur les sociétés africaines par les Européens à la période coloniale (Mouralis 2001, 23, 24) et, dans le sens de Saïd, à la réduction de l'autre à ses textes, à son folklore où l'Occident se construit à travers l'autre. L'africanisme entretient historiquement une relation de proximité avec l'anthropologie (Mudimbe 1986, 1-2).

En ce qui concerne l'image, l'africanisme s'exprime de deux manières. Selon les réalisateurs ivoiriens, le principal agent de l'africanisme est la coopération française. Si leur dénonciation est politique et idéologique, elles concernent surtout les ressources financières de la coopération qui ne seraient accordées qu'à des films qui proposent une image traditionnelle ou pauvre de l'Afrique.

Il faut aller avec la coopération française, il fallait filmer un peu à la... *papa, au village*. En Côte d'Ivoire, on n'est pas dans ce genre de truc, ce n'est pas le Burkina Faso. Quand on produit un truc, c'est léger, une comédie romantique. Parler de sérieux, du sida, de la pauvreté, on ne peut pas juste parler de la misère. J'ai des notes qu'on m'a envoyées de Paris. Moi je travaille pour les Ivoiriens, pas pour les Français qui aiment la misère. Mes films ne sont pas pour l'exportation. Les gens en ont marre de la misère, on ne va pas leur en parler en plus. C'est un des gros problèmes. L'Occident cherche l'Afrique d'avant, des éléphants, des serpents à toutes les 5 minutes, un génie. Non, l'Afrique avance, pas besoin de ressasser les vieilles histoires. (...) Ce sont des tas de nostalgiques de la coopération, dans les ONG et l'assistance technique. Jeanne

Malgré cette perception des réalisateurs, le débat sur l'africanisme et son influence dans la coopération culturelle qui est d'actualité pendant les années 1990 et au début des années 2000 (Cappiello 2005, 12) perd de son acuité. Se profile maintenant une opposition davantage du ressort de la

culture populaire ; c'est-à-dire celle entre la haute et la basse culture. Ainsi, la coopération française, l'OIF ou les festivals internationaux cherchent davantage les films « de répertoire » que les films commerciaux. La rencontre manquée vient donc tout autant de la culture de la coopération internationale qui valorise le Culturel sur le commercial que d'un africanisme latent.

*La pirogue*<sup>365</sup> m'a énervé. Le sujet faut le traiter, mais autant il l'a traité, autant ça m'énerve qu'on parle tout le temps des mêmes choses. C'est paradoxal je sais, mais autant je suis contente, autant ça m'énerve. Quand tu traites ce genre de sujet, tu as les *tunes*<sup>366</sup>. Imagine je vais à l'OIF dire que je veux faire un film d'action en Côte d'Ivoire. Raïssa

De fait, le débat autour de l'africanisme révèle également une fracture générationnelle. Pour les jeunes cinéastes, les cinéastes ont leur part de responsabilités dans la perpétuation des images africanisantes. Selon eux, les réalisateurs ont souvent hésité à présenter d'autres images et ont misé sur les préjugés africanisants pour rendre leur film attrayant sur le marché international. Chez ces jeunes, on constate une indifférence et une dépolitisation face à l'africanisme, voire un utilitarisme assumé.

Pour notre univers audiovisuel, ce serait de financer nos propres productions. Il y a une chose que je pense, tout ce qui parle d'aide, c'est de permettre de faire juste ce qu'il faut. Tu veux faire un film, je te donne ce qu'il faut. Tu seras conditionné dans ton écriture. C'est normal qu'on finisse dans un village après. On a toujours les mêmes histoires. Aujourd'hui, le studio, notre but, c'est de trouver le moyen de nous autofinancer. (...) Pour pouvoir avoir un vrai cinéma, une véritable identité, c'est un financement produit 100 % par nous-mêmes et c'est possible. Nos pays ont l'argent, mais ils l'utilisent à d'autres fins. Ce n'est pas avec des fonds d'aide que tu peux faire *Avatar*. Les moyens conditionnent la créativité. Thomas

Ça nous crée tous des problèmes. Le truc, l'Occident a passé 20 ou 30 ans à financer nos films. On devrait pu être à ce stade-là. On vit à leurs dépens. L'Occident impose ses films, c'est ce qu'on dit. Est-ce que c'est vraiment ça ? Combien de films ont été proposés qui ne rentrent pas dans leur canevas ? On dit que l'Occident veut des films de village. Mais, est-ce qu'en face, il y a eu beaucoup de films qui proposaient autre chose ? Ça peut être vrai qu'ils refusent, mais je pense que les gens n'osent pas présenter. Eux, ils ont commencé, nos aînés, ils ont grandi dans les villages, alors que nous, en ville. C'est la réalité qu'ils connaissent. Donc, c'est ce qu'ils veulent montrer au début. S'ils voient que ça a marché, ils se disent que c'est ce qu'ils veulent... Alors ils proposent. Le jeu est double. Cyrille

On a voulu voir la culture africaine. On dit coupé-décalé, c'est *brouteur, faroteur*. Il fallait expliquer qu'au-delà de cette danse, c'était de l'art. Ça répondait à un symbole culturel. En réalité, ça ne répondait à rien. Mais, on a créé le sens avec la danse des masques. Les Blancs, vous aimez ça. Comme un film américain. Narcisse

---

<sup>365</sup> *La pirogue*, Moussa Touré, 2012

<sup>366</sup> Argent.

Quand on va dans les festivals, on dit prix d'encouragement, j'ai horreur de ça. C'est parce qu'on est naze. Quand je vois *Transformer* et *Ultimatum...* S'ils ne gagnent pas, on va dire que l'Occident n'aime pas l'Afrique. Notre cinéma n'est pas commercial. On fait du cinéma pour tendre la main, pas pour vendre. David

Le « village » en tant qu'emblème de l'africanisme est également de plus en plus contesté par ces jeunes réalisateurs, comme le démontrent l'esthétique des vidéoclips produits depuis 2014 qui sont tournés au village ainsi que le retour au film historique et à l'esthétisation de la tradition (Meyer 2010b) :

Je ne suis pas de ce débat cinéma calebasse. Je trouve même ça stupide. Pour moi, le cinéma, c'est une œuvre, comme tout autre, comme la littérature, la musique, c'est-à-dire le scénariste est libre de développer l'histoire où il veut. Après, si on fait des statistiques et on se rend compte que la majorité des films se déroulent dans la campagne africaine. OK, mais dire que c'est réduire l'image de l'Afrique à ça, c'est qu'il y a une réalité, l'Afrique, c'est aussi ça! Je trouve dommage que ce discours vienne de nous-mêmes. C'est un peu comme si on rejetait une partie de nous. Après je trouve que le truc n'est pas de se plaindre. Si on se rend compte que la majorité des films se font en campagne, écris quelque chose qui se passe en ville. Thomas

La critique du cinéma de village équivaut pour certains au *cinéma calebasse* qui ressort pourtant comme un terme polysémique, référant parfois à un cinéma du village ou africanisant et parfois, aux téléfilms numériques des années 2000, *Ma famille* en tête. La critique ivoirienne du cinéma calebasse et du cinéma de village se déploie ainsi dans une optique de changement générationnel, de démarche commerciale et d'un débat entre haute et basse culture.

Des films par exemple, le mariage de la bonne. Mon mari est sorti avec la bonne, où on veut nous amener à croire que notre cinéma, c'est ça. Des histoires à dormir debout. Des histoires qui n'ont pas de sens. Les calebasses ; ce sont des choses que les gens voient à tout bout de champ. Le mari sort avec la bonne : ce sont les films qui sortent tout le temps. David

Le cinéma calebasse doit continuer à exister parce que ça constitue notre histoire. Après chaque cinéaste choisit son sujet, son genre de cinéma. Il y a certains cinéastes qui ont essayé différents genres. Tu n'es pas obligé de faire juste du cinéma calebasse. Aujourd'hui, c'est difficile pour un Africain de faire de la science-fiction. Ils regardent, mais en faire ? Raïssa

La critique africanisante a toutefois aussi produit une critique du cinéma calebasse. Notons toutefois un changement dans les représentations de l'africanisme. En effet, face à la prise de conscience des réflexes orientalistes et africanisants, plusieurs ont adopté une attitude opposée, soit la valorisation de la modernité et d'un certain quotidien africain, la recherche non plus du village, mais de la « contemporanéité ». S'intéressant parfois au marginal et proche du *postcolonial exotic* (Huggan 2001),

cet africanisme participe d'une redéfinition de la fiction africaine et de l'exigence du miroir, comme nous le verrons avec l'exemple de *Timbuktu*.

Depuis cette nouvelle posture, le cinéma est qualifié de brut, simpliste, primaire, à l'instar de Nollywood. Bien qu'il représente la modernité, mouvement important dans le rejet occidental de l'africanisme de la première heure, il ne la présente pas de la « bonne manière ». Au Festival international du film amateur de Kélibia, FIFAK 2010, en Tunisie, on présente la comédie *Mariage à trois visages* du réalisateur martiniquais habitant en Côte d'Ivoire, Pierre Laba. Ci-dessous, trois critiques :

Les spectateurs n'ont pas apprécié cette narration au premier degré, simpliste et naïve, a-t-on dit. D'autre part, l'autodérision appliquée aux Africains noirs a déplu. Profiteurs, matérialistes à la recherche du gain, filous et manipulateurs, tels apparaissent les Africains présentés dans le film. Quant à la femme, future mariée, elle est plutôt débile, analphabète, manquant de culture et de savoir-vivre au point que l'une des intervenantes écœurée par cette image de l'Africaine analphabète n'a pas manqué de relever que l'on peut être analphabète et intelligente. Cet humour n'a pas été efficace et s'est plutôt retourné contre une image réelle et pourquoi pas valorisante d'une Afrique qui se bat au quotidien pour survivre. Beaucoup de clichés dans le film sont péjoratifs, rabaissent les Africains noirs et confirment l'image que des Occidentaux ou autres racistes et méprisants voudraient donner de l'Afrique noire. (...) Le film se voulant une comédie, comment expliquer, s'interrogent les intervenants, que les deux Français (le père – futur mari et sa fille) n'aient pas été un seul instant tournés en dérision comme ce fut le cas pour les protagonistes africains du film ? Il est vrai que la France reste la puissance supérieure épargnée par la moindre critique. Le film ne s'est-il pas terminé par le cri de Zass, le visa brandi à la main, autour de : "Vive la France". À moins que le réalisateur ait voulu y placer un humour... trop incompris par les spectateurs.<sup>367</sup>

Filmé de manière primaire et très gauche, ce long métrage décline à tout-va les préjugés ironiques des plus exotiques sur les paysans et villageois africains représentés notamment par Amoin qu'on voit, pour ne citer que cet exemple, une fois mariée à l'homme blanc et partie en France, ignorer la chambre à coucher de sa nouvelle demeure pour dormir sur le carrelage froid de la salle de bains (sic). Comme si, de sa vie, elle n'avait jamais vu un lit. Comment oser, en tant que réalisateur africain [Martiniquais, Pierre Laba vit depuis 1999 en Côte d'Ivoire, Ndlr], galvauder et conforter de tels préjugés et tourner en dérision la prétendue « naïveté primitive » de cette paysanne ivoirienne ? Vouloir faire rire au détriment d'un personnage, d'une classe ou encore filmer son propre peuple avec un regard notoirement occidental est, pour le moins, dépassé, voire ridicule!<sup>368</sup>.

---

<sup>367</sup> Borsali, Noura. 2010. « Rencontre avec Pierre LABA, réalisateur martiniquais "Je suis un amateur qui aime le cinéma" ». *Africine*. 14 juillet. <http://www.africine.org/?menu=art&no=9733>

<sup>368</sup> Dami, Samira. 2010. « Ouverture du 25e Fifak (Kélibia 2010) L'édition du défi ». *Africine*. 30 septembre. <http://www.africine.org/?menu=art&no=9730>



Cela étant dit, nous pouvons nous situer dans le contexte africain, comme se défend Pierre Laba lui-même, et comprendre que le film fasse consciemment référence au feuilleton africain. Les artistes interprètes sont en effet bien connus du public ivoirien et burkinabé grâce à des feuilletons télévisés dans lesquels ils ont joué des rôles qui les ont rendus populaires et somme toute familiers pour les habitants de ces deux pays. Des rôles utilisant l'humour et le jeu comique fortement appréciés par le public local.<sup>369</sup>

Ces critiques reprennent plusieurs postures africanisantes, en particulier celle de déterminer l'image que l'Afrique subsaharienne doit renvoyer d'elle et, à l'exception du dernier extrait, se considérer comme le destinataire unique du film, occasionnant plusieurs rencontres manquées. Tout d'abord, il y a confusion sur la valorisation des personnages. Par exemple, les personnages africains apparaissent plus futés que le personnage français qui se laisse prendre au piège. Les mauvaises intentions que leur prête la critique tunisienne face au personnage français semblent plutôt du registre d'Africains malins qui atteignent leur but en profitant de la naïveté des Blancs, recouvrant ce que le zouglou nomme « la dette coloniale ». En effet, le mari français représente un moyen davantage qu'une personne et est dépeint comme un « gaou ».

Ensuite, il y a confusion sur le genre du cinéma calebasse et son esthétique de la dérision. Les agissements de la paysanne qui arrive en ville sont des classiques du cinéma calebasse. On peut y ajouter un certain regard ivoirien sur le Burkina Faso vu comme plus villageois. Finalement, affirmer que le regard du film est occidental passe à côté des mécanismes de la dérision. La réaction tunisienne qui demande modernité et image de l'Afrique forte renvoie au nouveau visage de l'africanisme qui, dans sa défense d'une Afrique mal représentée, réaffirme les termes selon lesquels elle doit le faire. La dérision vient choquer l'Autre qui pourrait voir ses propres préjugés dans cette Afrique caricaturée.

Les films dits de répertoire sont également abordés parfois depuis une posture africanisante, centrant la critique sur les représentations de l'Afrique davantage que sur le langage et la forme cinématographique. Prenons pour exemple les films *La pirogue* de Moussa Touré et *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako.

Le problème essentiel du projet [La pirogue] est donc de soumettre le réel (les tentatives de migration où des personnes risquent leur vie) à une fiction qui, dans sa narration, se retrouve placée sous l'autorité d'un regard qui ne semble pas être

---

<sup>369</sup> Abdelkèfi, Ilhem. 2010. « "Mariage à trois visages", de Pierre Laba Un triptyque humain décevant ». *Africine*. 30 septembre. <http://www.africine.org/?menu=art&no=9732>

celui du réalisateur sénégalais Moussa Touré. Confusion entre folklore et rigueur documentaire (les rituels détachés de leur signification, les scènes de repas qui semblent tournées dans le seul but de montrer que les Africains de l'Ouest mangent avec la main) ; musique hollywoodienne qui dramatise ce qui ne l'est pas par les acteurs ; mouvements des corps soumis, on l'a dit, à un scénario démonstratif.<sup>370</sup>

La peur, la terreur, on ne la sent pas dans le film de Sissako. Au contraire, des femmes défient les islamistes qui ne disent rien. Les hommes d'Ansar Dine ont quasiment l'air de bons gars. Où est la terreur ? Nulle part. Le film a un vernis poétique trompeur et ses images léchées gommant la réalité.<sup>371</sup>

La critique sous-jacente de *La pirogue* vise son dialoguiste et producteur français auquel se serait subordonné le réalisateur sénégalais : « *La Pirogue* n'a peut-être rien à voir avec le cinéma africain, avec un cinéma fait par des Africains avec des mots Africains »<sup>372</sup>. Le réalisateur se serait ainsi laissé imposer une parole, une langue surtout, qui ne représenterait l'Afrique que dans les mots et le point de vue de l'Europe. De fait, la critique devient une critique de la morale compassionnelle occidentale. Évoquant la nécessité de juger le cinéma africain comme tout autre cinéma, la critique poursuit plutôt dans une critique politique du rapport entre Occident et Afrique et en vient à subordonner le jeu et la réalisation d'Africains à des attentes occidentales sur la posture qu'ils devraient adopter.

Quant à *Timbuktu*, la critique lui reproche de ne pas avoir décrit finement le djihadisme au Nord-Mali, de l'avoir poétisé. Se faisant, on exige du film des représentations hyper réalistes. Tout comme *La pirogue*, le film aborde un sujet difficile qui touche particulièrement l'Afrique et duquel on souhaite une description des événements qui ne « démontrent » pas, ne poétisent pas, une représentation des éléments « tels qu'ils sont », fidèles aux attentes de l'Occident. Si on peut toujours questionner l'approche d'un

---

<sup>370</sup> Urumi, Marc. 2012. « La Pirogue. Moussa Touré ». *Bub*. 29 octobre. <http://www.bubzine.fr/2012/10/29/la-pirogue/>

<sup>371</sup> Ouimet, Michèle. 2015. « La vérité tronquée ». *La Presse*. 26 février. [http://plus.lapresse.ca/screens/feee297e-3cf4-46d7-969c-f81d6b4fe184\\_7C\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/feee297e-3cf4-46d7-969c-f81d6b4fe184_7C_0.html)

<sup>372</sup> « Une des scènes voit l'un des protagonistes annoncer : « Je vais parler comme un politicien ». Mais le seul « parler comme » qui existe dans le film concerne un langage extérieur aux bouches des personnages. Ceux-ci paraissent subordonnés à des dialogues écrits dans le seul but de communiquer des informations au public et de s'ajuster à des commodités de scénario. Au lieu d'une langue cahoteuse et imagée, le dialoguiste et producteur français a choisi la sienne, terne, aseptisée, prétentieuse dans ses bons mots, dans son ton et dans sa volonté d'explication du monde. » Urumi, Marc. 2012. « La Pirogue. Moussa Touré ». *Bub*. 29 octobre. <http://www.bubzine.fr/2012/10/29/la-pirogue/>

film, ces deux critiques s'en prennent aux représentations de l'Afrique choisies face à celles qui devraient être, plutôt qu'à ses qualités cinématographiques<sup>373</sup>.

Le ton démonstratif, voire moraliste, des films africains est souvent au cœur des enjeux d'appréhension des films entre cultures. Ainsi, la critique du court-métrage *5BDL* de Siam Marley le qualifie de démonstratif et d'inspiration chrétienne moraliste.

La sélection accumulait cependant des films démonstratifs et surjoués qui n'auraient pas dû y figurer. *Cinq boîtes de lait* de Siam Marley (Côte d'Ivoire), d'inspiration chrétienne moraliste, montre une famille confrontée à la guerre civile : le père sort pour essayer de trouver du lait pour le bébé, mais devra se compromettre à piller pour l'obtenir. Il sauve l'enfant, mais en sera puni. Barlet<sup>374</sup>

La réalisatrice ivoirienne de *5BDL* présente ainsi l'évangélisme du court-métrage :

Dieu, ce n'est pas l'affaire du prêtre ou du pasteur. C'est ton histoire perso. On n'a pas jugé. C'est pour ça que *5bdl* me plaît. Même si ce couple-là est chrétien – je ne juge pas... Mais ce qui m'intéresse, c'est comment leur foi fait que, devant la difficulté créée par l'homme, ils vont réagir. Tu te rends compte que la belle-mère qui est venue habiter avec eux parce qu'elle s'est faite agressée seule chez elle pendant la guerre. Ils sont maintenant tous ensemble. Pendant la guerre, c'était ça. Elle est venue habiter pendant la crise et avec les délestages pourris. La belle-mère ne croit pas trop aux Évangélistes. Sa fille dit à son mari : si tu peux trouver du lait, prends-en, on demandera pardon à Dieu plus tard.

Q : Ce n'est pas l'apologie du fatalisme ?

Ça, c'est le propos de Yehni<sup>375</sup>. (...) C'est l'ironie. C'est un message fort. Ça veut dire qu'il ne faut jamais douter de Dieu quoi. Si tu doutes, tu es puni. Je trouve que c'est trop facile. Mine de rien, il y a la réalité qui est là. J'ai eu la même lecture que toi, je l'ai plus fait pour le public. Je me suis dit que l'histoire touchait les Ivoiriens. J'étais complètement d'accord avec le sujet global, avec la quotidienneté... je n'ai pas cherché à comprendre Dieu, la religion. Quand je rentre dans les trucs de Dieu... En ce moment, je prépare un court sur un enfant qui porte plainte contre Dieu. Tout le monde me dit qu'ici... Siam Marley

Marley, qui habite et étudie en France depuis quelques années, illustre le dilemme : « J'ai eu la même lecture que toi », c'est-à-dire la mienne et celle de Barlet qui relève immédiatement le message

---

<sup>373</sup> Ce qu'évite par exemple cette critique du film *Viva Riva ! : Viva Riva !* n'est pas plus un portrait réaliste de la société congolaise que le *Scarface* de De Palma ne dépeignait la sociologie de la communauté cubaine à Miami. Il s'agit ici de film noir, de violence chorégraphiée, de grotesque. » Sotinel, Thomas. 2012. « "Viva Riva !" : feux croisés dans Kinshasa convulsée ». *Le Monde*. 18 avril. [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/04/18/feux-croises-dans-kinshasa-convulsee\\_1686646\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/04/18/feux-croises-dans-kinshasa-convulsee_1686646_3476.html)

<sup>374</sup> Barlet, Olivier. 2015. « *Fespaco 2015 : la transition et après ?* ». *Africultures*. 10 mars. [http://africultures.com/fespaco-2015-la-transition-et-apres-12843/?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=429#sthash.hWK5m5Br.dpuf](http://africultures.com/fespaco-2015-la-transition-et-apres-12843/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429#sthash.hWK5m5Br.dpuf)

<sup>375</sup> Yehni Djidji, bloggeuse et écrivaine ivoirienne qui a écrit la nouvelle *5BDL*.

*évangélique*. Toutefois, elle ne fait pas cas de cette approche, n'a pas « cherché à comprendre Dieu, la religion » étant « complètement d'accord avec le sujet global, avec la quotidienneté ». L'évangélisme ne fait donc pas vibrer ses cordes, mais celles du « public » sans se poser trop de questions. Elle dira d'ailleurs au courant de l'entretien que l'église fait partie du quotidien de la majorité des trentenaires qu'elle rencontre à Abidjan.

Finalement, le cadre africanisant et ses rencontres manquées sont bien illustrés par l'exemple de la langue ivoirienne. En effet, pour certains producteurs et réalisateurs africains, le français populaire ivoirien est un frein à l'exportation des films.

Le parler des personnages semble enfermer le film [*Génération décalée : les héritiers de Douk Saga*] dans une tour d'ivoire. Le film se coupe d'une partie du monde lorsqu'il met en scène uniquement comme discours dominant le *nouchi* (français de Côte d'Ivoire). Le réalisateur doit penser le film dans l'universalité en sous-titrant son œuvre en français ou en anglais classique.<sup>376</sup>

En Afrique, on fait du brut qui n'intéresse pas les télés occidentales. Je prends par exemple, le cas du *Gohou Show*. Il parle le *nouchi* dans la série. C'est l'argot ivoirien, je suis d'accord. L'Ivoirien va rigoler, mais le Camerounais ne le comprendra pas. Pour une production qui veut se vendre à l'international, il ne faut pas utiliser un langage local. (...) C'est un aspect commercial dont il faut tenir compte si l'on veut exporter son film. Pour preuve, TV5 a accepté de diffuser la série *Gohou Show*, à condition qu'elle soit sous-titrée en français, pour ceux qui ne comprennent pas le *nouchi*. Jean-Roke Patoudem, producteur camerounais<sup>377</sup>

Pourtant, un des films ivoiriens récents qui réussit une percée internationale<sup>378</sup> est *Le djassa a pris feu*<sup>379</sup> de Lonesome Solo tourné seulement en *nouchi*. Cette particularité a plu en festival international. L'idée questionne les jeunes réalisateurs :

La plupart des réalisateurs qui m'approchent me disent ça, moi je cherche un scénariste qui va me faire un truc pro, international, du bon français, pas du local alors que c'est ce qui fait notre identité. (...) *Le djassa a pris feu*, c'est pour mettre en valeur le *nouchi*, un langage de rue. Ç'a pris de l'ampleur, les gens ont aimé. On se dit que le français ivoirien, c'est du terre-à-terre, leur œuvre n'émergerait pas, ne sortirait pas d'ici. Marcus

---

<sup>376</sup> Kabre, Victor. 2015. « Génération décalée : Les Héritiers de Douk Saga ». *le.faso.net*. 9 mars. <http://lefaso.net/spip.php?article63625>

<sup>377</sup> Sangaré, Yacouba. 2013. « Interview de Yacouba Sangaré avec Jean Roke Patoudem (Producteur de films) "En Afrique, il y a des producteurs privés" ». *Africine*. 23 janvier. <http://www.africine.org/?menu=art&no=11265>

<sup>378</sup> Hedrén, Katarina. 2013. « African films to look out for ». *The Guardian*. 23 janvier. <https://www.theguardian.com/film/2013/jan/23/african-films-watch-out>, Sélection officielle au TIFF 2012 : <http://thetfs.ca/2012/09/10/tiff-review-burn-it-up-djassa/>

<sup>379</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zOfeoTy6--w>

Il faut que les gens se retrouvent dans le truc. Même en dehors d'ici, les gens ont aimé les séries à cause des expressions ivoiriennes très colorées. Mais on perd ça au fil du temps, il y a le souci de rendre ça accessible, mais est-ce que c'est ça ? On a passé du temps à danser sur la musique congolaise ou américaine, sans rien comprendre. On peut être proche sans comprendre. Cyrille

Le débat autour du *nouchi* met en lumière deux dynamiques du cadre africanisant. D'un côté, l'intérêt pour les productions étrangères en Occident dénote une certaine culture de l'altérité chez le public, qui mélange autant l'intérêt pour l'autre que celui pour l'art. De l'autre, les réalisateurs et producteurs ivoiriens baignent dans une culture qui, comme nous l'avons vu au chapitre 6, combine aussi bien opportunisme économique que créativité. Ainsi, en plus des différences culturelles nationales, la rencontre autour des productions vidéo ivoiriennes se passe aussi entre diverses cultures de réception. Pour les réalisateurs ivoiriens, le succès d'un film à l'étranger tient dans sa capacité à lire ce que le public recherche, ce qui est compliqué par les différents cadres culturels en jeu. Comme le montre l'exemple du *nouchi*, les jeunes réalisateurs prennent graduellement conscience de son pouvoir d'attraction, contrairement à l'impression première que la langue rendrait le film moins accessible. Au-delà des différences culturelles entre Afrique et Occident souvent mises de l'avant, la perception de « l'accessibilité » met davantage en jeu différentes cultures de réceptions et de consommations culturelles.

De plus, dans ce désir de s'adresser aux auditoires occidentaux, les réalisateurs recourent aux représentations de ceux-ci qu'ils maîtrisent le mieux, c'est-à-dire celles des séries et films américains. Comme il arrive souvent aux téléspectateurs d'une autre culture, ils ne prennent pas en compte la médiatisation de la représentation et l'interprètent de façon brute. L'exemple de la magie cité au chapitre précédent le démontre alors que le réalisateur perçoit la magie des représentations occidentales selon sa conception du mysticisme.

Prendre conscience de la réception et de la compréhension des films étrangers par les réalisateurs ivoiriens aide à contextualiser sa propre compréhension des séries étrangères et fait partie de la démarche herméneutique de ce texte. Par exemple, « chez les Blancs, quand vous vous séparez, vous vous lancez des assiettes par la tête. Ils font ça dans les films ». Ces représentations en guidant la perception qu'ont les réalisateurs du public occidental jouent donc un rôle dans les dynamiques de réception et de compréhension entre cultures.

Le cadre africanisant qui met en interaction perceptions, savoirs et attentes offre rarement une compréhension des films et des contextes sociaux qui les créent. D'un côté, ce cadre de rencontre reste important pour plusieurs producteurs et réalisateurs qui souhaitent sortir de Côte d'Ivoire. En effet, il amène un certain public à rechercher les films africains tout en créant une rupture, due aux différences des cultures nationales, de réception et de consommation. De l'autre côté, il permet également d'interpréter plusieurs des regards qui se posent sur ces films. Selon ceux-ci, le film est trop africain ou moralisateur s'il suit une logique africaine ou trop « orientaliste » et africanisant s'il tente de parler aussi à l'Occident.

Cette situation, proche de la double contrainte, crée une tension dans plusieurs productions. Ainsi, le film d'animation *Aya de Yopougon*, tiré de la bande dessinée de la Franco-Ivoirienne Marguerite About, met en scène les différentes obligations d'un réalisateur ivoirien. La critique occidentale apprécie la fraîcheur, la démonstration sans misérabilisme, la langue, alors qu'en Côte d'Ivoire, la langue semble parfois empruntée. Si l'environnement et les situations mises en scène dans le film plaisent en Côte d'Ivoire, les références à l'homosexualité amènent un débat plus présent en Europe qu'à Abidjan. Finalement, d'autres éléments résonnent pour les deux publics, mais différemment. Ainsi, les vieilles pubs africaines au début du film rappellent la popularité en Occident des vieilles publicités africaines disponibles sur *YouTube*, alors qu'ils sont des rappels nostalgiques pour le public africain.

Le ton afro-européen répond en général plus facilement aux différents niveaux du cadre africanisant, bien que l'expérience afro-européenne reste davantage circonscrite aux cinéastes ayant une expérience diasporique. Pour les jeunes réalisateurs qui aspirent à sortir du cadre africanisant, la réponse se trouve plutôt dans l'ouverture à de nouveaux genres.

Au Nigéria, récemment, j'ai envie d'y aller, je ne connais pas leur cinéma. Je vois qu'ils ont un fait un film d'action avec une prise d'otages dans un avion. Ça, c'est typique américain, y'a pas de morale dedans, des histoires qui se font en Amérique. Comment le Nigéria peut faire ça alors qu'ils sont en Afrique, ils ont la guerre. Mais ce n'est pas ça qu'ils montrent. Ils essaient de créer un contenu, de divertir les gens. Pour ça, on crée des histoires. Raïssa

Ce n'est pas forcément que ça représente l'Afrique. Mais notre identité doit être majorée. Je me rappelle, des amis à Londres. Je vois comment ils vivent. J'ai envie d'écrire sur leur façon de vivre, l'interaction entre les différentes communautés, c'est une ville cosmopolite. Quand je vois ça, je n'écris pas en tant qu'Africain, mais en tant que personne universelle qui a vécu une histoire. Vouloir forcément... Patrice

Dans cette optique, les contraintes amenées par les auditoires étrangers sont perçues comme des occasions d'amélioration technique et de dépassement des productions actuelles. Remarquons que si l'international fait théoriquement référence à l'Occident, dans la pratique, il s'agit plutôt d'un international « afro-européen », soutenu structurellement depuis la France ou la francophonie, mais destiné à un public africain ou de la diaspora.

Je voulais Côte Ouest... C'est connu internationalement. Les gens leur font confiance. Si Côte Ouest a pris techniquement, ça va. Côte Ouest, il y a des normes à remplir. Ils mettent les normes hautes. Mais si tu es motivé, tu réussis. TV5 demande de relever le niveau. C'est à nous de nous organiser et travailler correctement. Faut pas se comporter comme des jardiniers. Doris

Je ne vise pas les télévisions d'ici pour la diffusion parce que si j'ai le bon matériel, ça sera gros et ça devra être rentable. Et ici, il n'y a pas de budgets. Tout ce que je fais maintenant, je vise l'international, même dans mon écriture, que ce soit proche de ce qu'ils demanderont. Par exemple, *Canal + Afrique*. TV5 est une lucarne. Les télé panafricaines aussi comme *Vox Africa* sont des lucarnes. Pas la *RTI*. (...) Du coup, on vise l'international, mais faut améliorer nos programmes. Si on veut les marchés burkinabés, maliens, c'est facile, on fait comique. Mais si on fait plus sérieux, on a ces marchés et on peut avoir les marchés ailleurs. L'humour, c'est culturel. Ici, les gens ont aimé *Ma famille*, au Congo, tout ça. Nicolas

On peut parler de notre culture dans un film, mais il faut avoir quand même la tactique et respecter les normes internationales. Un film, faut que ça bouge. Ce n'est pas *Ma famille* : on place la caméra, comme au théâtre, Charles

Ainsi, les jeunes cinéastes souhaitent hausser le niveau technique, diversifier les genres et travailler les histoires, permettant selon eux au cinéma ivoirien d'être un bon cinéma.

Pour moi, ce qui est important, tout cinéaste te dira ça, ce qui est important pour un film, peu importe la nature, même le documentaire, c'est l'histoire. Est-ce que l'histoire va intéresser, va captiver ? Je crois que dans les pays occidentaux où le cinéma est à sa place, on ne se pose pas ce genre de questions. C'est pour dire que nous, on a un sérieux problème en Afrique, on est trop susceptible. On se fait trop d'idées sur chaque chose, les détails qui n'ont pas leur place. Et ça nous empêche de travailler comme il faut.

Est-ce que c'est se définir dans le regard des autres ?

Effectivement, qu'est-ce que les gens pensent de nous ? Alors qu'aujourd'hui, on a beaucoup à partager à travers notre culture, c'est quelque chose qui est unique. Chaque peuple a sa manière de vivre, pas de question à se poser sur des détails. Pourquoi nos films se passent dans les villages ? Les villages font partie de chez nous. Et puis je fais un film en ville sur une histoire pas intéressante. Les Blancs veulent nous voir dans ceci dans cela... En même temps, est-ce que ça n'existe pas chez lui ? Ben oui, on filme dans des lieux qui existent. Il faut qu'on arrête de se focaliser sur ces détails et produire des bons films, avec de bonnes histoires et la méthodologie du cinéma. Thomas

## La dérision

Jusqu'à maintenant, le chapitre s'est intéressé aux reflets de la télévision et aux cadres qui leur donnent sens. À travers l'exigence du miroir et l'africanisme se jouent des rencontres entre réalisateurs et publics africains et étrangers, ainsi que des enjeux idéologiques. Alors que ces rencontres et ces enjeux mettent en scène un processus de catégorisations identitaires<sup>380</sup> qui articule « différents niveaux d'identification » (Aterianus-Owanga 2014, 968), le chapitre tente maintenant de proposer un cadre commun de compréhension des séries qui prenne en compte cette mise en abîme des regards.

Pour ce faire, le texte se penche une fois de plus sur les séries télévisées des années 2000, depuis un reproche qu'on leur adresse souvent, soit leur peu d'engagements social ou politique. Si ces reproches proviennent dans un premier temps des critiques occidentales ou culturelles, il est aussi de plus en plus mis de l'avant par les jeunes cinéastes.

On a des films de foyer... la jalousie, un cinéma de famille, mais qui nous ne dit pas les problèmes que nous rencontrons et que nous devons réparer. Aucun film sur les déchets toxiques. Si les gens avaient vu ça, les maladies qui sont apparues, les gens auraient fait attention. Par exemple, le réchauffement climatique, l'Afrique ne se sent pas concernée... David

Abordant du même coup les méthodes de sensibilisation et le pouvoir du politique, ce jeune réalisateur participe d'un mouvement générationnel qui souhaite s'éloigner des films de « famille » pour « passer un message » et « sensibiliser à des problèmes sociaux ». Pourtant, les séries ivoiriennes ont, comme nous l'avons vu, investi ce créneau depuis leurs débuts. Les séries calebasses représentent plutôt l'exception dans le mouvement historique des séries. En se penchant sur les contextes politiques et sociaux des années 2000 et en retraçant les dynamiques qui les ont amenés, le chapitre s'intéresse aux trajectoires de l'engagement dans ces séries pour proposer un terrain commun de compréhension, soit la dérision.

---

<sup>380</sup> Je préfère catégorisations à « catégories identitaires » (Aterianus-Owanga 2014) pour représenter le mouvement incessant qui s'y joue. Les catégories identitaires permettent « d'appréhender les négociations, les glissements et les transformations de différentes entités (Africain, Gabonais, Fang, etc.) qui, bien qu'« imaginaires » (Anderson 1996) ou « virtuelles » (Lévi-Strauss 1977), possèdent une existence réelle dans les discours et les faits de conscience des individus rencontrés. » (Aterianus-Owanga 2014, 947-948)



Dès le départ, la culture politique ivoirienne est liée aux séries télévisées. Dans les années 1960, la critique des élus est permise, principalement dans leurs déviances face aux principes édictés par le chef de l'État (Touré 1981), mais pas celle d'Houphouët-Boigny.

Au tout début, il y avait Groguhet. Le gouvernement lui avait demandé... Ils ont besoin de savoir les problèmes de la société, ce qui ne va pas. C'est le parti unique, pas de critique et un seul journal, *Fraternité matin*. Les préoccupations quotidiennes, la vie, le travail, les difficultés à l'école, le banditisme, même les problèmes de couple, l'adultère, les problèmes sociaux. Il n'y avait pas de tribune pour rendre compte de ces problèmes. Il a proposé ce projet à la télé de faire une série satirique, rire en faisant réfléchir les gens. Au début, ça commence par dénoncer l'glle problème, puis il y a une fin heureuse, une solution. Adama

*Comment ça va* est l'œil du régime tout en étant sa justification. L'émission permet une soupape sociale tout en proposant une critique sociale « constructive »<sup>381</sup>. Le gouvernement peut ainsi affirmer : « la liberté d'expression existe, la preuve : Groguhet réalise *Comment ça va* ».

« Suis-je au service du pouvoir ? Oui et non, répondait ainsi L. Groguhet dans la presse, je fais la part des choses... car autant je déplore la gestion désastreuse, le laxisme de certaines autorités, autant j'œuvre pour ce pouvoir quand j'éduque les citoyens dans le sens civique » Ivoire Dimanche, 4 mars 1979 in Bahi, 1994

Lors de notre rencontre en 2012, Groguhet revient sur l'impact de *Comment ça va ?* et se distancie plus clairement du pouvoir.

Je ne fais pas de cadeaux. Au président de la République, les ministres, les directeurs de société. Les gens ne savaient pas à qui j'allais m'attaquer ensuite. Le samedi, on avait une émission de 20 minutes. Donc, les gens étaient inquiets. (...) À l'époque, il y a en a qui me rencontraient et me disaient : Tu as encore ta tête sur les épaules ? C'était le parti unique et ce n'était pas facile de critiquer les gens au pouvoir. Je m'y risquais. C'était grave, les gens trouvaient que... Finalement, ils ont pris la chose d'un autre côté. Le gars nous critique, ça fait mal, mais faisons-en sorte que ça fasse moins mal en riant. Ça adoucit leur colère, ils rigolent un peu et ils apportent la pression dans leur service<sup>382</sup> s'il s'agit de cela. Quand on fait un film, le lendemain, il y a des surprises. C'est ça qui est extraordinaire. J'ai eu des émissions fortes. On voyait les décisions vites prises après. Des amis ministres me disaient : « c'est toi le véritable chef de l'état. Le Président nous demande : est-ce que vous avez regardé *Comment ça va ?* » Le Président les obligeait en quelque sorte à regarder l'émission tous les samedis. Le Président, quand une émission passait, il prenait note aussi. Un exemple, on a fait une émission sur le parcomètre.

---

<sup>381</sup> « La presse de Côte-d'Ivoire peut critiquer. Nous acceptons les critiques de la presse étrangère sans rien dire, pourquoi donc refuserions-nous celles de la presse nationale ? La liberté est donc totale. Nous voulons cependant une critique constructive, et non pas des critiques à l'occidentale, c'est-à-dire critiquer pour critiquer (Fraternité-Matin, 3 octobre 1980, p. 15). » Touré 1981, 45

<sup>382</sup> Son ministère ou son département. Le service signifie le lieu de travail.

On gare et on met le jeton. J'ai fait l'émission, les gens sont venus me dire : faut faire attention, les parcomètres, c'est la Première Dame et des amis qui ont la société. J'ai dit : je fais une émission sur les parcomètres, pas sur la Première Dame. Je fais l'émission sur ceux qui ont bâti les parcomètres qui les ont mis sur les trottoirs. Les trottoirs, ça nous appartient, à tous. Tu fais un truc chez toi à la maison, pas de problème. Le trottoir nous appartient à tous, tu fais quelque chose, tu prends l'argent et ça ne va pas dans la poche de l'État. Le film est passé le samedi. Le dimanche, le Président a donné l'ordre de démolir tous les parcomètres. L'émission a amené quand même beaucoup de choses, sans prétention. Si cette émission existait encore, on serait à l'abri de beaucoup de choses, c'est-à-dire là, mon petit [Guedeba Martin] va vous dire deux mots sur ça. Le contexte n'est plus le même. Ça a changé. On marche sur des œufs. Faut faire attention où tu mets ta caméra et ta bouche.

C'est plus difficile que du temps du parti unique ?

C'était difficile au temps du parti unique et maintenant que nous sommes en démocratie, c'est encore difficile. Grogueh Léonard

Si la situation reste précaire pour les artisans télévisuels en l'absence de libéralisation des ondes télévisuelles et de soutiens à la production, l'ensemble de la situation des médias n'est toutefois plus la même qu'au temps du parti unique. La presse écrite est libéralisée et, malgré les interdictions de publications occasionnelles, un bref regard à la *titrologie* démontre l'éventail des positions<sup>383</sup>. La libéralisation de la radio privée amène également des émissions comme *l'Afterwork* de Nostalgie, très populaire entre 2013 et 2014<sup>384</sup>.

À la mort d'Houphouët-Boigny en 1993, la RTI arrête *Comment ça va ?* et se dote d'une nouvelle émission satirique, *Faut pas fâcher*, réalisée par Guedeba Martin. Si *Comment ça va* introduit la critique sociale plutôt que politique, *Faut pas fâcher* continue la tradition avec une technique plus aboutie et un ton moralisateur moins présent, voire plus humoristique. Le multipartisme des années 1990 dilue le

---

<sup>383</sup> La Côte d'Ivoire est classée 86e sur 180 pays dans l'Index de Reporters sans frontières sur la liberté de la presse, ayant gagné 14 positions, de 101 en 2014 à 85 en 2015 et 81 en 2017. <http://index.rsf.org/#!/index-details/CIV>

<sup>384</sup> Cette émission réunit divers humoristes qui imitent les présidents africains à qui le public peut poser des questions en direct. La majorité des présidents ouest africains ont leur caricature. En Côte d'Ivoire, le premier ministre est également caricaturé tout comme les Présidents Ouattara et Bédié. Seul Gbagbo n'est pas caricaturé. Pour plus d'infos : Lachapelle, Judith. 2014. « Oser se moquer du pouvoir en Côte d'Ivoire ». *La Presse*. 28 juin. <http://www.lapresse.ca/international/afrique/201406/28/01-4779578-osser-se-moquer-du-pouvoir-en-cote-divoire.php>, Niakate, Haby. 2014. « Côte d'Ivoire : « L'Afterwork » de Radio Nostalgie ou les Guignols de l'info ». *Jeune Afrique*. 15 septembre. <http://www.jeuneafrique.com/44253/societe/c-te-d-ivoire-l-afterwork-de-radio-nostalgie-ou-les-guignols-de-l-info/>

rapport paternaliste entre le parti et la télévision d'État. La série se décrit donc davantage comme dénonciatrice qu'actrice de développement aux côtés de l'État<sup>385</sup>. L'humour reste la principale protection et la critique politique oscille entre critique des élus et critique du système, par exemple celle du « séfon » qui est entré dans le vocabulaire courant.

Quand on regarde le titre même, *Faut pas fâcher*, peu importe la gravité, la critique, les blessures, les insultes, ne vous fâchez pas. Parce qu'il n'y a qu'en agissant de la sorte qu'on peut avancer. Avec les critiques, on avance. On doit reconnaître son tort. (...) Nous sommes un pays en voie de développement. Alors, il faut dénoncer le népotisme. D'ailleurs, par rapport à ça, nous avons créé la notion de « séfon ». Dans *Faut pas fâcher*, ils font en séfon. Tout le monde connaît. (...) Par exemple, quand nous avons trouvé le terme de séfon, je vous assure qu'il y a des ONG qui sont venues nous solliciter et attribuer des prix. Parce qu'en ce temps, le problème de népotisme, que ton oncle soit quelque part pour avoir du travail... Quand on a exploré le thème, toute la population a applaudi. (...) C'est un mot que j'ai inventé comme ça. Je me souviens, il y avait une étudiante qui habitait chez nous. Elle avait pour époux, un Béninois, un fon. Je l'ai appelé, je doutais. Elle me dit : fon. J'ai ajouté sé-fon. Les Ivoiriens ont pris ce mot. Certains ont fait des chansons, dont Alpha Blondy. Il en a fait une chanson avec le thème. (...) Ce sont des mots qui sont restés dans le vocabulaire des Ivoiriens. Si tu dis ça à quelqu'un le soir, il saura de quoi il parle. On donnait à la langue française une compréhension locale. Guedeba Martin

L'introduction du scénario qui constitue une différence majeure entre les deux programmes permet également l'apparition de la censure. En effet, pour *Comment ça va*, les comédiens sont informés le matin même des thèmes et le laps de temps entre le tournage, le montage et la diffusion est très court<sup>386</sup>, possiblement pour s'assurer que personne ne soit au courant du contenu de l'épisode<sup>387</sup>. En travaillant par scénario, on donne l'occasion à la RTI de regarder les scénarios avant diffusion.

Moi d'abord, j'avais la liberté de création et puis, je fais doucement. Parce qu'eux se font piéger parce qu'ils écrivent. Moi je n'écrivais pas, j'improvisais, c'est-à-dire je note le titre, je prends une phrase comme inspiration et j'en fais un film. Léonard Groguhet

Il ne faut pas écorcher le pouvoir. Les scénarios étaient lus par un comité de lecture qui dit d'enlever des bouts

Depuis 95 ?

Non, depuis les années 2000 que cette façon de voir nous a été... Qu'on voit cette façon de voir! C'était à partir d'un scénario que j'ai écrit. C'est un couple stérile, on accuse la femme. Finalement, le gynéco lui dit que ce n'est pas elle. Le mari proteste. On en était là quand un jour on m'appelle pour me dire que le scénario ne

---

<sup>385</sup> La fonction éducative s'atténue à travers *Faut pas fâcher*, voir chapitre 3.

<sup>386</sup> Conversation avec Aghi Bahi.

<sup>387</sup> Officiellement, ce serait pour préserver l'effet de surprise.

doit plus passer parce qu'il y a des familles qui sont choquées. (...) Ça dérangeait des couples, pas n'importe quel, des couples de la *high*, peut-être un ministre ou un DG. Et puis l'émission était tellement regardée. On a arrêté. Depuis ce jour... (...) Il y a eu aussi au plan politique. On voyait les ministres... Ça aussi, une partie du scénario a été enlevée. (...) Au plan politique, nous cherchions à amener les politiques à comprendre ce que notre société doit être. Quand on est ministre, on doit être rigoureux, responsables. Quand on est PDG, le même travail doit se faire. On essayait de voir que même si le Président est Président, c'est à cause des électeurs. Il doit en tenir compte, la gestion des biens de l'état doit être rigoureuse. Un ministre ne doit pas s'approprier. De 1981 à 2000, on ne nous a rien dit. C'est à partir de 2002, avec la situation de crise et tout ce qui était politique. Quand on parle des ministres, des PDG, des présidents, surtout si on n'en parle pas en bien, c'est enlevé. Guedebe Martin

On assiste donc à une modification majeure dans la relation entre la politique et la télévision au début des années 2000, modification permise par le scénario et justifiée par la crise. Au même moment, on observe un rapprochement entre la culture populaire et le pouvoir, que ce soit à travers le mécénat, le zouglou patriotique (Schumann 2013) ou les réseaux de distribution des structures militantes (N'Tchabétien Silué 2012). Comme le dit un réalisateur, Gbagbo « a peur du pouvoir des artistes et leur amène un nouveau respect. » Cette proximité du pouvoir à la culture populaire correspond à la proximité au peuple que veut incarner Gbagbo. Paradoxalement, cette reconnaissance par le pouvoir occasionne également une montée de la censure. Finalement, on assiste à un élargissement du cercle des intouchables. Passant du « bon père de famille » au clan, au *gbonhi* (Banégas 2010), ce n'est plus seulement le Président qui doit être ménagé, mais tout son entourage qui devient intouchable.

Au début des années 2010, la censure tourne davantage autour d'enjeux moraux que d'enjeux politiques qui restent trop délicats pour être abordés. Elle est de plus souvent exigée par le public. Par exemple, la RTI est interpellée lorsqu'elle présente des productions étrangères où apparaissent des scènes d'homosexualité.



### Censure de l'homosexualité sur la RTI

@facebook ODCI Observatoire démocratique de Côte d'Ivoire

De la même manière, le film *Squatter* d'Arantess de Bonalli qui met en scène des ébats sexuels « a été censuré ici, mais est passé au Bénin ».

[On me dit souvent] : Ah, mais pourquoi vous vous embrassez, ce sont les Blancs qui font ça, on n'est pas arrivé à ce stade. Vous vous embrassez vrai vrai, mais ça c'est pour les Blancs. Djibril

Les sensibilités religieuses motivent également certaines demandes de censure. Ainsi, la série *Illusions perdues* qui traite d'un pasteur arriviste et matérialiste mérite les foudres du public chrétien alors qu'une *telenovela* turque essuie les mêmes critiques de la part de spectateurs musulmans.

Pour certains, ces censures morales, qui semblent correspondre à la montée des églises évangéliques et d'un Islam plus fondamentaliste, se font aussi selon un jeu de deux poids, deux mesures, frappant plus durement les séries ivoiriennes.

Ben moi je ne comprends pas... il faut qu'on nous donne les vraies raisons. Embrasser, on regarde les *telenovelas*, ils s'embrassent. Tout le monde regarde. (...) TA3, on nous a dit... il y avait un petit pédé, on a dû l'enlever de la série. Ils ont même voulu enlever les séquences où il joue. L'enfant est fort d'accepter de jouer son rôle. La RTI a dit de l'enlever. Pour une affaire de moralisation de la société. Par contre, au moment on disait ça, il y avait un couturier pédé dans une série brésilienne. Il avait l'allure d'une femme, faisait tout comme une femme, mais ils ne l'ont pas enlevé.

La censure n'est donc pas uniquement l'apanage du pouvoir politique, mais une force réclamée à tour de rôle par divers acteurs, avec un retour en force des acteurs religieux. Quant à la relation entre critique politique et télévision ivoirienne, elle consiste historiquement en une critique des pratiques des élus. Les programmes, les systèmes ou les décisions politiques sont rarement abordés, à l'instar du traitement de la politique au quotidien qui reste personnifié sur ses leaders. Lorsqu'ils le sont, cela remporte un grand succès, comme le démontre l'exemple du sefon.

Les réalisateurs qui souhaitent toucher au politique orientent d'ailleurs maintenant leur réflexion vers cette avenue. Pour eux, le défi actuel consiste à montrer le fonctionnement de la politique, de la « boîte noire », de la « mise en scène ». La désacralisation de la politique passe par la présentation de ses ressorts, de ses mécanismes et de ses stratégies alors que la classe politique joue sur cette opacité. L'*Afterwork* s'inscrit dans ce processus de désacralisation.

On montre le problème de la pauvreté, mais on ne montre pas pourquoi vous êtes pauvres. C'est ce que les gens veulent savoir. On veut montrer les solutions, mais on ne montre pas le problème.

Il faut dédramatiser la politique. *A.*, ce sont les coulisses d'un pouvoir : comment on vit au pouvoir. *L.*, ce sont les coups bas politiques : comment faire pour arriver au pouvoir. Pour dédramatiser, je veux que les gens croient dans la politique, sinon ils risquent de croire aux armes. Claudel

Il faut de la pratique. Il faut réfléchir sur le scénario. Voilà comment les hommes politiques font leur discours, ils doivent savoir les mots forts de leur discours pour que ça prenne. Tu travailles ton scénario. Obama quand il s'arrête et met ses mains comme ça, c'est étudié. C'est une mise en scène. Si dans la manière de dire, les gens ne le sentent pas... David

Pour d'autres réalisateurs, traiter de politique ne peut faire l'économie de la guerre, bien qu'il soit toujours difficile d'aborder le sujet en 2012-2014. Au-delà des blessures récentes, l'exercice demande un jeu d'équilibriste entre raconter et prendre parti.

Le cinéma doit traduire le quotidien, un thème dans lequel tout le monde se retrouve. Les films politiques, on n'aime pas. On veut une vision généraliste des choses. J'en ai parlé. On achetait les choses à prix cher, les banques étaient fermées. Je l'aborde en disant que c'est le quotidien, pas en disant que c'est tel ou tel. Peu ont abordé la crise, j'ai essayé d'en parler en rigolant. C'est ce qu'on a vécu. Ils en rigolent, c'est leur quotidien. C'est de l'humour et du réalisme. Je ne dis pas x est venu me frapper. Je dis : on m'a frappé, je n'ai pas aimé ça. Doris

C'est un film politique, mais pas directement. Le projet de *Run* est évidemment de témoigner de la crise que la Côte d'Ivoire a vécue, mais c'est de la fiction. La fiction permet la distance et d'humaniser les personnages. Ce n'est pas une thèse politique. On ne dit pas qui a raison ou qui a tort. Ce n'est pas ma volonté. Je voulais me questionner sur la violence. Le film est un parcours initiatique à travers la trajectoire

de *Run*. Je voulais me questionner sur les raisons qui nous ont poussés à la violence<sup>388</sup>.

Certains réalisateurs croient à la fonction cathartique dans un processus de guérison. Bogolan réalise ainsi des capsules-chocs intitulées *Trait d'union*<sup>389</sup> qui donnent la parole à des victimes de la crise, mais qui ne seront pas diffusées par la RTI, celle-ci estimant qu'il est trop tôt pour passer ce genre de discours sans encadrement particulier.

La prochaine fois, on va suivre la marche de ceux qui ont fui la guerre, qui ont marché des jours dans la forêt. Il n'y aura pas de problèmes, parce que même si on dit... on est obligé de voir quand on parle de réconciliation, c'est tout ça. Si on veut cacher, c'est comme des bandages, mais la plaie est là. Si on crève l'abcès, les gens pleurent. (...) Les gens étaient écorchés vifs. Mais si on tourne la deuxième saison, je pleure, c'est une thérapie pour moi quand j'écris. Je suis du Centre-ouest. Je me dis que tout le monde a vécu. On ne peut pas parler des Ivoiriens et sauter cette partie en disant que les Ivoiriens sont toujours gais. Le ministre de la Culture a vu le film et ils n'ont rien dit. Ils savent que les Ivoiriens ont souffert. Au-delà de la casquette politique, ce sont des hommes. Doris

Quant à la critique sociale, elle est incarnée dans un premier temps par le réalisme développemental puis par l'esthétique de dénonciation (voir chapitre 3). Les séries calebasses sont par la suite vues comme ayant peu de considérations sociales, alors que ce créneau est envahi par les ONG et plus dernièrement, par une logique plus « évangélique ». Celle-ci fait davantage appel à la peur que la posture sensibilisatrice qui vise plutôt à modifier les comportements en supposant que l'ignorance en est à la base.

Moi je me suis dit : Dr Boris, il y a beaucoup d'analphabètes, peu de gens savent lire, donc il faut sensibiliser. Par exemple, comment le palu se développe ? C'est comme ça j'ai vu ça. Celui qui regarde, il aurait dû pouvoir se souvenir de trucs à travers ce qu'il a vu à la télé, que ce soit des plantes traditionnelles. C'est pour cela qu'il y avait un tradipraticien, Bo, c'est lui qui s'occupait de ça. L'autre s'occupait de la médecine moderne. Puis, Bo est devenu chrétien, il est allé à l'église. On ne s'était pas entendu sur ça. Pascal

Si tu as regardé *Hotel Rwanda*, ils ont montré les atrocités de la guerre. Les gens allaient se rendre compte. On n'a pas vulgarisé un tel film au moment où on devait le vulgariser. On aurait dû même faire des séminaires sur ce cinéma. (...) C'est ce genre de film qui faut faire pour alerter la population. Ce sont les films qu'on fait avec notre culture, de notre manière pour alerter notre peuple. (...) Vous savez pourquoi la guerre ? Parce qu'on a passé tout notre temps à faire des films de

---

<sup>388</sup> Forster, Siegfried. 2014. « Philippe Lacôte : "Run témoigne de la crise vécue en Côte d'Ivoire" ». *RFI*. 17 décembre. <http://www.rfi.fr/culture/20140519-philippe-lacote-run-crise-cote-ivoire/>

<sup>389</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EJj3t7gwu28>

sensibilisation. On n'a pas fait des films pour effrayer les gens. Faites un film où on découpe les gens, on les tue, c'est tellement horrible que les gens pleurent. (...) Par exemple, un film [habituel] sur l'excision : le sous-préfet veut qu'on arrête l'excision et là, les femmes se réconcilient. Atou<sup>390</sup>... Et on dit que c'est un film pour lutter contre l'excision. Qu'est-ce qui fait peur ? La mort. Faites un film où la fille que tu as excisée et qui est morte ressuscite. Personne ne fera d'excision. C'est le meilleur message. C'est à l'Occidental, propre, commercial. Ici, tout le monde va crier. David

La « logique évangéliste » n'est pas le prosélytisme, mais plutôt une grille d'appréhension du social qui s'apparente aux discours des églises évangéliques : manichéen, prophétique, qui redéfinit les communautés d'appartenance, particulièrement les liens familiaux, et qui se basent sur le témoignage, la peur et les émotions. Elle gagne en popularité pendant les années 2000 alors que se multiplient les églises évangéliques, puis se généralise dans la parole publique après la crise de 2011 au-delà des appartenances religieuses. Bien que l'évangélisme soit présent dans cette parole publique, on ne retrouve pas de séries évangéliques à proprement dites, contrairement au Ghana (Meyer) ou au Congo<sup>391</sup> (Pype). On compte également peu de pasteurs très riches qui auraient les moyens de financer ce type de séries. Hormis la musique chrétienne et les veillées de prière, l'influence évangéliste dans la culture populaire semble surtout effective dans les cadres d'appréhension du quotidien.

Quant aux séries de sensibilisation, elles restent l'œuvre des agences de développement et s'inspirent du cinéma calebasse et de l'humour pour passer leur message.

L'humour par la sensibilisation ou le contraire... il faut trouver le moyen de combiner les deux. Un film peut parler d'humour. Il faut panacher un peu. (...) On peut faire rire en sensibilisant. Les gens ont aimé *Sida dans la cité*. Prisca

De fait, l'humour ivoirien entretient une relation ambiguë à la critique sociale. Ainsi, on pourrait penser que certaines formes comiques courantes, par exemple le quiproquo du villageois en ville ou les blagues du « français de Moussa »<sup>392</sup>, s'apparentent à un humour « bourgeois ». Toutefois, le « français

---

<sup>390</sup> Atou se dit en Côte d'Ivoire lorsque l'on prend quelqu'un dans ses bras. Dans le langage courant, devient équivalent à faire une embrassade.

<sup>391</sup> République démocratique du Congo

<sup>392</sup> Le « français de Moussa » se réfère à un français parlé sommairement et truffé d'expression en langues locales. Moussa évoque le commerçant dioula ou le boutiquier sans études qui « se débrouille » en français.



de Moussa » reste celui des parents de la plupart des Abidjanais et est plus proche d'un français populaire<sup>393</sup> que d'un humour de classe.

Pour d'autres, l'humour adopte la posture du sujet postcolonial qui joue sur les transgressions,

When comedy appears in a film—usually via a gag—it erupts and thereby disrupts orders, institutions and codes. Perhaps, then, we can think of comedy not as 'distracting' or 'diverting'—as Boughedir emphatically suggested—but as disruptive. The comic effect is generally one of shock or surprise—in turn engendering transgression. Tcheuyap 2010, 29

À travers ces diverses grilles d'analyses plus occidentales : changement social, sensibilisation, humour de classe, humour du plus fort ou humour de transgression et celles des forces moralisatrices qui définissent une certaine parole publique se dessine la dérision ivoirienne.

Observatrice de sa société, Delta offre avec *Ma famille* plusieurs tableaux, situations et personnages. Le spectateur se positionne alors face à ceux-ci et adopte le ou les personnages qui lui parlent. La réalisatrice propose ainsi un texte ouvert qui n'est pas neutre au spectateur ivoirien et qui joue sur les lignes de faille qui structurent la société ivoirienne. Cette posture de Delta s'approche d'une « moralité ouverte » et rappelle l'analyse de Barber sur l'hermétisme des traditions orales qui se modifie au contact des médias (Barber 2009). Les séries calebasses bousculent l'hermétisme de « la sagesse africaine » en misant sur l'accessibilité du message pour tous. Les réalisateurs comptent sur cette « transparence » pour s'adresser au public.

Alors que certains différencient la satire de l'humour « divertissement » de *Ma famille*, d'autres identifient plutôt une continuité dans l'humour ivoirien, la satire sociale. Finalement, d'autres y voient une thérapie. Je préfère le terme dérision qui rappelle le côté cathartique par la dédramatisation.

*Ma famille*, il n'y a pas de satire, c'est de l'humour. Ils touchent des problèmes, mais ça n'a pas de fonctions éducatives. C'est surtout les problèmes de couple. À la fin, ils ne donnent pas une leçon comme on le faisait avant. C'est ce qu'on vit au quotidien. On rit, ça termine sur une note d'humour. Chacun se fait une idée. Mais l'objectif, c'est de rire de nos problèmes quotidiens. Akissi ne s'occupe pas que la vie soit chère, que les élèves boivent. Ça ne la préoccupe pas. Adama

Les Ivoiriens sont portés sur la satire sociale. D'ailleurs, les autres Africains aiment bien la satire à l'ivoirienne. Ils aiment bien parce qu'ils se retrouvent là-dedans et

---

<sup>393</sup> Appelé aussi « français de zézé » dans les bandes dessinées du journal *Ivoirdimanche*. Il fait allusion au son "j" prononcer "z", zé pour je, zé vas pour je vais, etc. ou "français de Yohou bi" inspiré des bandes dessinées dans les journaux du caricaturiste Jess Sah Bi.

la comprennent. Ça me paraît bizarre, mais c'est ça. (...) *Ma Famille*, c'est... tragi-comique. Y'a des scènes qui sont assez comiques. Cette femme qui amène une fille du village. Elle fait de la jalousie. C'est plutôt comique. Certains l'auront vu tragique, mais en réalité, ça fait rire. (...) L'art des cinéastes ivoiriens, c'est de prendre le tragique et de le tourner en comique. Je pense que psychologiquement, ça aide les gens. Rien n'est pris au drame. Ça permet la détente, ça permet l'harmonie sociale, d'être ensemble. Si on prenait au drame, le pays serait invivable. Gabriel

Entre l'esthétique de dénonciation, la posture sensibilisatrice et l'esthétique moralisatrice s'observe l'esthétique de dérision qui s'appuie sur une pratique répandue de la culture populaire ivoirienne. Ses images caricaturales et inspirées du quotidien se confondent au divertissement et sont souvent interprétées comme neutres. Pourtant, en se basant sur un ressort propre à la culture populaire, l'esthétique de dérision reste plus populaire en Côte d'Ivoire que les esthétiques du « changement social » ou de « la moralité ». Sa moralité ouverte permet une plus grande distanciation et considère les téléspectateurs comme égaux. On rit pour se détendre, on rit pour se distancer de sa condition.

## **Conclusion**

À travers la réflexion sur les divers reflets des séries télévisées, le chapitre met en évidence le rôle de celui qui regarde, qui interprète, dans le miroir de la télévision. Se plaçant au-devant, il ne peut qu'être reflété. Dans les dialogues qui s'instaurent alors se répondent divers quotidiens médiatisés. Pour dépasser l'aporisme d'un dialogue souvent pris dans des enjeux de pouvoir, la réflexion fait le pari de s'attarder à une préoccupation commune : le manque d'engagement politique et social des séries des années 2000.

Abordant la télévision depuis un terrain commun, on se donne la possibilité d'une compréhension qui, si elle reste historiquement située, est partagée et répond à une préoccupation actuelle. Retraçant les interactions entre le politique, le social et les séries ivoiriennes, le texte fait ressortir divers courants, particulièrement l'esthétique de dérision au cœur du populaire ivoirien (Chapitre 4) qui devient la norme de la culture populaire des années 2000. À la superficialité postulée des séries de l'époque se démarque la dérision, c'est-à-dire les postures cathartiques et de dédramatisation qu'elle implique. Délaissant le ton pédagogique et la satire moderne, la dérision puise aux pratiques ivoiriennes pour proposer des codes ivoiriens à la télévision en temps de crise. À travers la démarche herméneutique du chapitre, la dérision devient un cadre commun de compréhension, l'instance de distanciation qui permet d'approfondir l'interprétation des expériences des séries ivoiriennes et de la société ivoirienne.

## Conclusion. La distanciation

Toute la discussion antérieure ne servira qu'à préparer le déplacement du problème du texte vers celui du *monde* qu'il ouvre. Du même coup, la question de la compréhension de soi, qui, dans l'herméneutique romantique, avait occupé l'avant-scène se trouve reportée à la fin, comme facteur terminal, et non comme facteur introductif ou moins encore comme centre de gravité.

Paul Ricoeur. 1986. « La fonction herméneutique de la distanciation », 115

Dès ses origines, la thèse interroge la culture populaire, que ce soit ses dynamiques sociopolitiques ou la compréhension interculturelle qu'elle permet. Engagée à penser ces questionnements, la démarche de la thèse se distancie alors assez rapidement des théories de la culture populaire pour s'orienter vers une anthropologie de la communication, « vers l'étude, dans chaque culture, des types principaux d'interaction (...) dont le sens est dévoilé par l'analyse de leur histoire et de leur contexte d'exécution. » (Bensa 2012, 283)

Cette anthropologie de la communication relève donc davantage d'une attitude de recherche que d'un domaine précis (Winkin 2001), tel Bateson qui « sans ordonner ses questions, sans plan précis d'observation, reste attentif aux contextes sociaux et affectifs, aux ambiances dans lesquelles se développent les situations. » (Bensa 2012, 267) Si l'approche communicationnelle propose une compréhension des expériences quotidiennes et de leurs représentations dans une vision globale, elle permet plus difficilement de penser les enjeux épistémologiques soulevés par la compréhension d'une culture populaire étrangère.

Ainsi, il s'agit de trouver des dispositifs qui tiennent compte autant des possibilités offertes par la représentation que du processus de compréhension avec l'autre. Un dispositif proposé est celui de la collaboration : en regardant à deux un épisode, on atteint une compréhension commune. Cette méthodologie, définie comme un premier niveau de « distanciation », n'a pu être menée. Toutefois, dans le processus même d'écriture s'est mis en place un processus de distanciation, rappelant l'approche herméneutique dessinée par Ricoeur.

Pour le penseur français, la distanciation est l'ouverture au monde du texte. Proche de la mise en abîme, elle est une spirale qui permet à chaque étape une plus grande compréhension. « À cet égard, j'aimerais parler plutôt d'une spirale sans fin qui fait passer la méditation plusieurs fois par le même point, mais à une altitude différente ». (Ricoeur 1983, 111) L'étude de la culture populaire a depuis longtemps questionné le texte et la compréhension qu'il permet. Pour Ricoeur, la fiction, surtout celle de la littérature, met en œuvre une forme de distanciation. Détachée de son contexte quotidien d'interprétation, la fiction nous propose un monde des possibles. Ainsi, la fiction ne signifie pas le monde quotidien, mais un monde des possibles qui renvoie à quelque chose de plus profond, celui qui permettra la compréhension.

Entre objectivité et ontologie, cette compréhension toujours en cours se fait devant le texte et non au-delà de lui. S'il ne s'agit pas de littérature, mais de séries télévisées étrangères, l'attitude adoptée par cette réflexion s'approche de la distanciation de Ricoeur. Devant le miroir des séries télévisées, cette compréhension n'est toutefois pas celle du reflet, ni de soi, ni de l'autre, mais de l'ouverture. « Dès lors, comprendre, *c'est se comprendre devant le texte*. Non point imposé au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste » (Ricoeur 1986, 130). Amorçant la réflexion par un malaise face à des attitudes que je ne comprends pas, ce n'est plus le malaise que je comprends, mais les mondes ouverts par ce texte qui m'oblige à sortir de mon égo. « Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant. » (Ricoeur 1986, 131)

Le cheminement de cette recherche doctorale a donc été un mouvement de l'intérêt à comprendre la culture populaire ivoirienne et le double dans l'interaction interculturelle vers une exposition à divers mondes possibles par l'entremise de la culture populaire. Ce n'est qu'à travers cette attitude herméneutique qu'est envisageable une recherche qui se détourne du culturalisme, du positivisme, de l'exotisme et cherche la coévalité (Fabian). Ayant dès le départ l'intuition de cette distance avec moi-même et avec le texte (Ricoeur 1986, 131), il a été possible de s'intéresser aux expériences et aux interactions. Alors que les théories de la communication et de l'interaction saisissent les cadres quotidiens, la distanciation herméneutique permet de s'ouvrir aux mondes ouverts par les séries qui par la suite informent à nouveau la compréhension des expériences. À travers ce mouvement se dessine la spirale de la distanciation qui, si elle implique la subjectivité du cercle herméneutique, lui ajoute l'ouverture et la différenciation de la réflexion sur la culture populaire et sur l'expérience quotidienne.

Les théories de la communication ont ainsi permis de faire sens de la multitude d'expériences rencontrées. Les théories des jeux et des cadres offrent une analyse systémique qui s'ancre autant dans les pratiques historiques que dans les perceptions et les interactions. Alors que l'interprétation d'une autre société met parfois de l'avant des paradoxes ou des injonctions paradoxales de celle-ci, la thèse suit Bateson et son approche du cadre paradoxal et rejette ces postures en insistant sur les divers cadres abstraits qui composent ces expériences.

Finalement, la méthode de la thèse s'appuie sur la rupture. Suivant l'esprit de Foucault, le texte prend la rupture comme révélatrice de tensions, et donc, de compréhension. Ainsi, il interroge la rupture de ton dans la culture populaire ivoirienne des années 2000, observable autant dans le mouvement du coupé-découlé que dans les séries telles *Ma famille*. Cette rupture renvoie à la crise politique de 2002. Puis, il se penche sur la rupture que constitue la crise postélectorale de 2011, cette violence que peu croyaient probable. Pourtant, cette fois-ci, la culture populaire semble plutôt s'inscrire en continuité avec les années 1990 et non dans un mouvement de rupture. L'interaction entre culture populaire et contextes sociopolitiques est donc envisagée à travers ces ruptures qui permettent la compréhension.

Ces crises provoquent également des ruptures dans les cadres d'interaction, alors que la crise de 2002 bouscule peu les règles d'interactions quotidiennes, contrairement à la crise de 2011 qui modifie les repères des interactions familiales et quotidiennes, donnant lieu à une redéfinition de l'intimité et des pratiques de réciprocité. De la même manière, les crises de 2000 et 2002 transforment les interactions au pouvoir, amenant la culture populaire à se détourner de la satire et de la critique qui nécessitent une maîtrise des cadres d'interaction au pouvoir.

Finalement, la démarche proposée interroge la possibilité que les séries télévisées et la culture populaire aident à faire sens des expériences d'une société. Elle tient aussi à prendre en compte les préoccupations des artisans ivoiriens et à offrir des pistes de réflexion quant à celles-ci. Ces préoccupations concernent principalement la structuration de l'industrie. Deux industries sont prises comme modèles à ce sujet ; la nigériane et la burkinabé, aucune des deux rencontrant pleinement les aspirations des artisans. Pour les réalisateurs et les producteurs, le développement de l'industrie passe en effet par le développement de plusieurs infrastructures qui, en plus d'améliorer la qualité, permettront de remplir deux aspects importants : la formation et une plus grande solidarité entre les artisans.

Ces deux modèles sont également un choc culturel, entre ceux qui appuient une culture plus « francophone » qui valoriserait la qualité et serait subventionnée et la culture « anglophone » qui viserait la quantité et la rentabilité. Peu s'attardent à définir un modèle qui s'inspirerait du contexte ivoirien. Le texte propose ainsi l'économie du gombo qui permet d'offrir une voie alternative en misant sur l'opportunité et sur la capacité à conjuguer opportunité et création.

Pour plusieurs artisans, il y a aussi un besoin d'éduquer le public ivoirien. Si cette position élitiste ne tient pas compte du succès des productions étrangères que les producteurs prennent comme modèles, elle aborde l'une des limites de cette étude : le peu de connaissances sur les pratiques de réception du public ivoirien, sans compter que l'étude s'est concentrée sur Abidjan et a donc peu été en contact avec les pratiques des villes régionales et des villages. Cette démarcation géographique de l'étude constitue également une limitation à la recherche, non seulement pour la connaissance des pratiques de réception, mais aussi pour ce qui concerne la compréhension de l'industrie audiovisuelle et les perceptions du quotidien. Diversifier la compréhension des auditoires et des initiatives audiovisuelles constitue donc une avenue intéressante pour les artisans de l'industrie audiovisuelle ivoirienne et pour l'anthropologie de la communication en Côte d'Ivoire.

L'intention collaborative initiale se voit également compromise, que ce soit à travers la collaboration avec de jeunes chercheurs ou dans la réflexion commune. Cette limitation met en lumière divers enjeux de pouvoir relatifs à la collaboration. Tout d'abord, collaborer avec de jeunes chercheurs locaux ne peut faire l'économie des inégalités globales entre situations d'étudiants du Nord et du Sud. D'un côté, l'étudiant du Sud maximise son temps pour ses recherches et voit cette collaboration comme un travail qu'il fait pour l'autre. Ce faisant, il peut vouloir être dédommagé. De l'autre, les conditions institutionnelles de l'université africaine et la mainmise de l'Occident sur les circuits de l'institution académique ne favorisent pas les mêmes pratiques étudiantes. Ainsi, les étudiants africains restent peu habitués des revues universitaires, des publications et effectuent des terrains de recherche plus limités. Pour passer outre cette limitation, il a été question lors de mon étude d'une collaboration avec un étudiant pour la rédaction d'un article commun. Ce projet a toutefois été laissé en plan. Finalement, la difficulté de collaboration pointe aux différences d'approches et de courants intellectuels entre une tradition universitaire américaine et une francophone. Ceci se traduit par une approche des séries télévisées ivoiriennes par la majorité des jeunes chercheurs ivoiriens depuis les études cinématographiques ou théâtrales, alors que j'adopte une approche plus communicationnelle et pragmatique.

Les divers entretiens soulignent également la difficulté de réfléchir conjointement à des questionnements qui sont finalement les miens. Il est difficile pour la majorité des personnes interviewées de problématiser ce qui va de soi pour elles. D'un côté, cela met en lumière l'aspect de pouvoir relationnel dans la démarche collaborative. Si les problématiques de recherche ne sont pas conçues en collaboration dès le départ, il est difficile par la suite de ne pas imposer ses questionnements sur l'autre. Lors de l'étude de terrain, la collaboration avec l'une des réalisatrices a mené progressivement à l'ébauche de projets conjoints, ayant potentiellement une plus grande valeur collaborative. De l'autre côté, si on souhaite comprendre avec l'autre lors de l'entretien, la personne interviewée doit avoir une certaine aptitude au recul, au questionnement et à l'analyse. Lors du terrain, il est surprenant de constater la facilité avec laquelle certaines personnes problématisent et interprètent les expériences quotidiennes et les pratiques culturelles. En interactions avec ces personnes, il faut alors rester vigilant à ne pas adopter leur point de vue sans remettre en question, sans dialogue. En effet, il peut être aisé de prendre leurs paroles de « locaux » comme vérité, surtout après avoir dépensé temps et énergie à interroger. Cette situation réaffirme la nécessité du dialogue dans la compréhension collaborative, dialogue qui implique certaines aptitudes chez les intervenants et une vigilance constante. Que ce soit pour des différences de ressources et d'institutions universitaires, d'un manque de problématisation conjoint initial ou des contraintes à l'interaction collaborative, ces facteurs ont contribué à limiter la démarche collaborative envisagée.

Finalement, l'étude reste limitée par le peu de données concernant les jeunes filles de l'industrie audiovisuelle confinées aux espaces limitrophes de l'industrie alors qu'elles sont citées au centre de son imaginaire. Pour les artisans rencontrés, elles sont surtout de jolies actrices qui vendent ou des spectatrices. Pourtant, ces jeunes filles investissent d'autres espaces de la culture populaire ; que ce soit les réseaux sociaux, les nouveaux mouvements culturels comme les *nappys* et, principalement, les blogues ou vlogues. Ces jeunes filles se mettent en scène et portent une voix qui diffère de celles de leurs aînées des années 2000 et qui reste peu explorée par le texte.

Ce manque de données ne concerne pas seulement l'industrie audiovisuelle, mais également les modifications à l'intimité soulevées par la réflexion. Ici aussi, les jeunes filles sont situées paradoxalement à la limite et au centre, par exemple, à travers l'*agency* et la responsabilité qu'on leur attribue dans les relations prémaritales dites transactionnelles. Si les cadres de la conjugalité et du ghetto ont été abordés à travers les expériences des jeunes couples et des jeunes hommes, les relations prémaritales ont plutôt été abordées dans une approche interactionnelle. Le texte s'est ainsi attardé à

réaffirmer le côté interactionnel de ces relations et les divers niveaux d'expériences et d'intérêts qu'il met en jeu sans les replacer dans le travail relationnel en cours dans la société ivoirienne

Il est de même pour l'intimité des femmes réalisatrices des années 2000 qui ont pris la parole et la caméra en suivant les traces d'une artiste pionnière. Ces femmes, sans se limiter à mettre en scène des modèles d'émulation féminine, préfèrent présenter la vie quotidienne abidjanaise dans une moralité ouverte. Elles portent également à l'écran l'expérience de la « femme de galère » qui, si elle est connue de tous, se voit reléguer autant dans la société que dans la littérature académique. Toutefois, le texte laisse de côté les expériences plus contemporaines de ces femmes toujours sexy et souvent célibataires qui sont de plus en plus confinées aux rôles de « maman ». Que ce soit les jeunes filles ou les femmes plus âgées, leurs expériences et leur intimité restent peu étudiées, reléguées par l'image d'une femme africaine générique.

Aller plus loin que cette image générique est d'ailleurs l'une des avenues futures de la réflexion. Au-delà des catégorisations, tentatrices, matérialistes, objets de désir, conversions spirituelles, comment se redéfinit l'intimité pour ces jeunes filles ? Parle-t-on alors d'une redéfinition des relations prémaritales ? Quels intérêts, institutions et perceptions sont en jeu dans ces redéfinitions ? Comment les changements sociopolitiques et historiques modèlent-ils ces bouleversements ? À travers quelles figures de la culture populaire et quels mouvements s'expriment ces redéfinitions ? Quelles sont les valeurs qu'elles mobilisent ?

De la même manière, approfondir le rôle des jeunes femmes dans l'industrie audiovisuelle permettrait de documenter tout autant leurs expériences que les dynamiques de l'industrie audiovisuelle. La situation de visibilité-invisibilité des jeunes filles dans l'industrie amène à remettre en question les dynamiques de l'industrie qui reposent sur la visibilité, principalement l'économie du gombo. Elle permet également d'aborder les diverses expériences de visibilité depuis leurs forces, faiblesses et intérêts. La réflexion pourrait alors creuser la compréhension de l'un des piliers de l'industrie audiovisuelle, soit la visibilité, et replacer cette visibilité au sein des interactions de la société ivoirienne dans une approche systémique davantage que performative.

Remarquons qu'un travail historique sur la tradition du populaire en Côte d'Ivoire reste aussi à être mené. Si le texte amène quelques éléments d'information et soulève l'hypothèse d'une *theatricality* quotidienne précoloniale, une excavation des archives et de l'histoire de la farce et du populaire demeure



à faire. Communicationnelle et interactionnelle, cette démarche permettrait également de s'intéresser au retour du film historique en Côte d'Ivoire. Si le mouvement actuel de l'audiovisuel est celui d'un retour vers les épopées et les contes africains, est-ce qu'un mouvement vers le quotidien historique est envisageable dans l'audiovisuel ivoirien ? De la même manière, est-ce que ce retour vers le quotidien, vers la « petite histoire », amènera une possible désacralisation des mythes politiques tel qu'observée dans l'humour ivoirien ? Approfondir les différentes facettes historiques du populaire dans la culture populaire ivoirienne et documenter ses modalités futures constitueraient une avenue intéressante pour la recherche sur la culture populaire en Côte d'Ivoire.

On ne saurait clore le propos sans relever la possibilité pour la recherche future de raffiner la démarche collaborative en visant une définition commune de la problématique de recherche, une mutualisation du financement et un dialogue ouvert et vigilant. Une fois ces conditions mises en place, qu'en serait-il de la réponse à la question du titre *On est où là ?* Serions-nous seulement dans une entreprise de compréhension du processus de collaboration ou dans un approfondissement des avenues soulevées antérieurement ? Est-ce que l'herméneutique a remplacé la collaboration prévue dans la démarche initiale ? On peut toutefois supposer que l'ouverture de la distanciation herméneutique expérimentée ici permettra d'envisager la possibilité d'une appréhension commune des interactions et des expériences quotidiennes, vers une démarche collaborative et herméneutique.

Devant ces différentes avenues, la réflexion entamée ici se poursuit en s'intéressant aux modifications à l'intimité en cours dans la société ivoirienne depuis l'optique des changements législatifs apportés à la loi sur la famille. Interrogeant les dynamiques entre les processus sociaux et le législatif, la réflexion se concentre sur les perceptions et les pratiques que ces changements apportent. Quels sont les résistances, les croyances, les ressentis face à ces changements et comment redéfinissent-ils les frontières de l'intimité ? Marquant mon cheminement personnel depuis les débuts de mon doctorat, mon projet souhaite maintenant s'attarder aux expériences des femmes africaines, particulièrement celles des femmes ménopausées ou proches de la ménopause.

Considérer les espaces et les redéfinitions de l'intimité des femmes, ni jeunes ni vieilles, permet d'aller au-delà de l'image générique de la femme africaine. Alors que le cycle « jeune femme-femme-vieille femme » se complexifie, quelles expériences et pratiques ce bouleversement implique-t-il ? Quelles sont la place et la perception des changements procréatifs de la femme dans la redéfinition de l'intimité ? Comment se conjuguent les changements législatifs à l'intimité des femmes entre deux âges ?

Comment la redéfinition de l'intimité et de la vieillesse redéfinit-elle les expériences et la définition de la jeunesse des femmes ? Quelles pratiques perdurent, reviennent ou disparaissent dans la gestion du corps des femmes ?

Bien que divers travaux s'intéressent ces dernières années aux redéfinitions du mariage en cours en Afrique et aux relations transactionnelles, le projet que j'entreprends aborde plutôt la question du travail relationnel, de la redéfinition de l'intimité et des conséquences sur la sexualité et sur les expériences des femmes entre deux âges. Le côté délicat et intime du sujet ramène la nécessité de la collaboration. Ce projet prendra ainsi la forme d'un documentaire réalisé en collaboration avec la réalisatrice de *Bogolan*, permettant de définir conjointement la forme du projet dès ses origines et d'utiliser l'audiovisuel comme instance de distanciation et d'ouverture pour explorer ce sujet.

## Bibliographie

- Abah, Adedayo Ladigbolu. 2009. « Popular culture and social change in Africa: the case of the Nigerian video industry. » *Media, Culture & Society* 31, no 5: 731-748. doi: 10.1177/0163443709339456.
- Abu-Lughod, Lila. 1990. « The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women. » *American Ethnologist* 17, no 1: 41-55.
- Abu-Lughod, Lila. 1991. « Writing against Culture. » Dans *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, sous la direction de Richard G Fox, 50-59. New Mexico: School of American Research Press.
- Abu-Lughod, Lila. 1995. « Du réalisateur au spectateur: la politique des feuillets égyptiens. » *Egypte Monde arabe* 24: doi: 10.4000/ema.629
- Abu-Lughod, Lila. 2002. « Egyptian melodrama – Technology of the Modern Subject? » Dans *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*, sous la direction de Lila Abu-Lughod, Faye D. Ginsburg, Brian Larkin, 115-133. Berkeley: University of California Press.
- Abu-Lughod, Lila. 2006. *Local Contexts of Islamism In Popular Media*. Leiden: Amsterdam University Press.
- Abu-Lughod, Lila. 2008. *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt*. Chicago: University of Chicago Press.
- Adorno, Theodor. W, et Max Horkheimer. 1974. *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard.
- Agbo, Komlan, et Ayoko Mensah. 2006. « L'UEMOA met en place un fond régional d'aide à la culture. » *Africultures* 69, no 4 : 231-233. doi: 10.3917/afcul.069.0231.
- Agier, Michel. 2010. « Le biopouvoir à l'épreuve de ses formes sensibles. Brève introduction à un projet d'ethnographie des hétérotopies contemporaines. » *Chimères* 74, no 3 : 259-270. doi: 10.3917/chime.074.0259.
- Akindès, Francis. 2000. « Inégalités sociales et régulation politique en Côte d'Ivoire. La paupérisation en Côte d'Ivoire est-elle réversible ? » *Politique africaine* 78, no 2 : 126-141. doi: 10.3917/polaf.078.0126.
- Akindès, Francis. 2004. *Les racines de la crise militaro-politique en Côte d'Ivoire*. Dakar: Codesria.
- Akindès, Francis. 2011. « La Côte d'Ivoire depuis 1993 : la réinvention risquée d'une nation. » Dans *Côte d'Ivoire : la réinvention de soi dans la violence*, sous la direction de Francis Akindès, 3-38. Dakar: Codesria.
- Akindès, Francis, Moussa Fofana. 2011. « Jeunesse, idéologisation de la notion de « patrie » et dynamique conflictuelle en Côte d'Ivoire. » Dans *Côte d'Ivoire: La réinvention de soi dans la violence*, sous la direction de Francis Akindès, 213-250. Dakar: Codesria.

- Akines, Simon. 2002. «Playing with Identities in Contemporary Music in Africa. » Dans *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, sous la direction de Annemette Kirkegaard Mai Palmberg, 86-103. Uppsala: Nordic Africa Institute.
- Akira, Sato, Manso Lasm, Adiko Aimée. 2003. « Inventaire de L'Enseignement Supérieur en Côte d'Ivoire ». *Africa Research Series* 8.
- Akissi Boutin, Béatrice, et Jérémie Kouadio N'Guessan. 2013. « Citoyenneté et politique linguistique en Côte d'Ivoire. » *Revue française de linguistique appliquée* XVIII, no 2 : 121-133.
- Aldo, Ameigeiras. 2009. « L'herméneutique dans l'approche ethnographique. Du labyrinthe de la compréhension au défi de l'interprétation. » *Recherches qualitatives* 28, no 1: 37-52.
- Alves, Jaime Amparo. 2014. «Las narrativas de la violencia: la 'nación imaginada' blanca y la construcción de la masculinidad negra en 'Ciudad de Dios'. » *Ética, democracia y sociedad*, no. 13. doi: 10.18046/recs.i13.1829.
- Amselle, Jean-Loup. 1990. *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot.
- Amselle, Jean-Loup. 2004. « Métissage, branchement et triangulation des cultures. ». *Revue germanique internationale* 21: 41-51. doi: 10.4000/rgi.994.
- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. New York: Methuen.
- Ang, Ien. 2007. « Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective. » *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 2, no 2 :, 18-30. doi. 10.7227/est.2.2.4.
- Antoine, Philippe. 2006. « Analyse biographique de la transformation des -modèles matrimoniaux dans quatre capitales africaines : Antananarivo, Dakar, Lomé et Yaoundé. » *Cahiers québécois de démographie* 35, no 2 : 5-37.
- Appadurai, Arjun. 2007. *Géographie de la colère : la violence à l'âge de la globalisation*. Paris: Payot.
- Armbrust, Walter. 2004. « The Ethnography of Media. ». *Anthropological Quarterly* 77, no 4: 819-825.
- Arnaut, Karel. 2008a. « Marching the nation: an essay on the mobility of belonging among militant youngsters in Côte d'Ivoire. ». *Afrika Focus* 21, no 2 : 89-105.
- Arnaut, Karel. 2008b. « Performing displacements and rephrasing attachments: Ethnographic explorations of mobility in art, ritual, media, and politics. » PhD, Department of Languages and cultures, Universiteit Gent.
- Arnaut, Karel. 2012a. « Corps habillés, Nouchis and subaltern Bigmanity in Côte d'Ivoire. » Dans *AfricanConflicts and Informal Power. Big Men and Network*, sous la direction de Mats Utas, 78-100. London: Zed Books.

- Arnaut, Karel. 2012b. *Social Mobility in Times of Crisis: Militant Youth and the Politics of Impersonation in Côte D'Ivoire (2002-2011)*. Brighton: MICROCON.
- Arnoldi, Mary Jo. 1988. « Performance, Style, and the Assertion of Identity in Malian Puppet Drama. » *Journal of Folklore Research* 25, no 1/2 : 87-100.
- Arnoldi, Mary Jo. 1995. *Playing with Time: Art and Performance in Central Mali*. Bloomington: Indiana University Press.
- Askew, Kelly M. 2003. « As Plato Duly Warned: Music, Politics, and Social Change in Coastal East Africa. » *Anthropological Quarterly* 76, no 4 : 609-637.
- Assy, Edmond Paul. 2003. « Dynamique socio-économique et crise familiale et éducative en Côte d'Ivoire de 1960 à 1990. » *International Review of Education* 49, no 5 : 433-462. doi: 10.1023/A:1026340621603.
- Aterianus-Owanga, Alice. 2012. « “L'émergence n'aime pas les femmes !” Hétérosexisme, rumeurs et imaginaires du pouvoir dans le rap gabonais. » *Politique africaine* 126, no 2 : 49-68. doi: 10.3917/polaf.126.0049.
- Aterianus-Owanga, Alice. 2014. « “Gaboma”, “Kainfri” et “Afropéen”. Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais. » *Cahiers d'études africaines* 216, no 4 : 945-974.
- Aterianus-Owanga, Alice, Sophie Moulard. 2016. « Cherchez le politique... Polyphonies, agencéité et stratégies du rap en Afrique. » *Politique africaine* 141, no 1 : 5-25. doi: 10.3917/polaf.141.0005.
- Attané, Anne. 2009. « Quand la circulation de l'argent façonne les relations conjugales. L'exemple de milieux urbains au Burkina Faso. » *Autrepart* 49, no 1 : 155-171. doi: 10.3917/autr.049.0155.
- Ayari, Farida. 1983. « Images de femmes. » Dans *Cinémas d'Afrique Noire*, sous la direction de Ferid Boughedir, Jacques Binet, Victor Bachy, 136-140. Paris: L'Harmattan.
- Ba Gning, Sadio, Philippe Antoine. 2015. « Polygamie et personnes âgées au Sénégal. » *Mondes en développement* 171, no 3 : 31-50. doi: 10.3917/med.171.0031.
- Bachy, Victor. 1983a. « Panoramique sur les cinémas africains. » Dans *Cinémas d'Afrique Noire*, sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 16-43. Paris: L'Harmattan.
- Bachy, Victor. 1983b. *Le cinéma en Côte d'Ivoire*. Paris : L'Harmattan.
- Bachy, Victor. 1984a. « Survol des cinémas noirs. » Dans *Camera Nigra. Le discours du film africain*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 11-12. Bruxelles: .C.I.C/L'Harmattan.
- Bachy, Victor. 1984b. « Un film « à caractère historique » : Si les cavaliers... Interview de Mahamane Bakabe. » Dans *Camera Nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 93-100. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.

- Bahi, Aghi. 1994. « Narration, traditions et modernité dans le discours filmique de Comment ça va ? Une émission de la télévision ivoirienne. » PhD, Université Lumière Lyon.
- Bahi, Aghi. 1999. « La télé-maquis: les images de l'homme ordinaire. » *Enquête* no 4 : 9-31.
- Bahi, Aghi. 2003. « La "Sorbonne" d'Abidjan: rêve de démocratie ou naissance d'un espace public ? » *Revue africaine de sociologie* 7, no 1 : 1-17.
- Bahi, Aghi. 2011a. « Chapitre 7. Piratages audiovisuels en Côte d'Ivoire, entre rhétorique du blâme et logiques des commerçants. » Dans *Piratages audiovisuels*, sous la direction de Tristan Mattelart, 163-182. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.
- Bahi, Aghi. 2011b. « Musique populaire moderne et coproduction de l'imaginaire national en Côte d'Ivoire. » Dans *Côte d'Ivoire : la réinvention de soi dans la violence*, sous la direction de Francis Akindès, 133-168. Dakar: Codesria.
- Bahi, Aghi. 2013. *L'ivoirité mouvementée. Jeunes, médias et politique en Côte d'Ivoire*. Cameroun: Langaa RPCIG.
- Bakhtin, M.M. 1984a. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- Bakhtin, M.M. 1984b. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakupa-Kanyinda, Balufu. 2005. « Filmer en Afrique, filmer l'Afrique. Défier les stéréotypes. » *Africultures* 65, no 4 : 51-55. doi: 10.3917/afcul.065.0051.
- Balandier, Georges. 2010. « L'expérience de l'ethnologue et le problème de l'explication. » *Cahiers d'études africaines* 198-199-200 : 383-395.
- Banégas, Richard. 2006. « Côte d'Ivoire: Patriotism, ethnonationalism and other African modes of self-writing. » *African Affairs* 105, no 421 : 535-552. doi: 10.1093/afraf/adl035.
- Banégas, Richard. 2010. « La politique du « gbonhi ». Mobilisations patriotiques, violence milicienne et carrières militantes en Côte-d'Ivoire. » *Genèses* 81, no 4 : 25-44. doi: 10.3917/gen.081.0025.
- Banégas, Richard. 2014. « L'autoritarisme à pas de caméléon ?. Les dérives de la révolution passive démocratique au Bénin. » *Afrique contemporaine* 249, no 1 : 99-118. doi: 10.3917/afco.249.0099.
- Banégas, Richard, et Ruth Marshall-Fratani 2003. « Côte d'Ivoire, un conflit régional ? » *Politique africaine* 89, no 1 : 5-11. doi: 10.3917/polaf.089.0005.
- Banégas, Richard, René Otayek. 2003. « Le Burkina Faso dans la crise ivoirienne. Effets d'aubaine et incertitudes politiques. » *Politique africaine* 89, no 1 : 71-87. doi: 10.3917/polaf.089.0071.
- Barbe, Saturnin Homero Rodrigue. 2014. « Le théâtre d'intervention en zone urbaine centrafricaine : Rapports aux réalités quotidiennes et aux valeurs culturelles locales. » PhD, Littérature, arts de la scène et de l'écran, Université Laval.

- Barber, Karin. 1987. « Popular Arts in Africa. » *African Studies Review* 30, no 3 : 1-78.  
doi: 10.2307/524538.
- Barber, Karin. 1996. « Reviewed Work: Sokomoko: Popular Culture in East Africa by Werner Graebner. » *Compte rendu de Sokomoko: Popular Culture in East Africa*, Werner Graebner. *Research in African Literatures* 27, no 3 : 180-182.
- Barber, Karin. 1997. *Readings in African Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barber, Karin. 2007. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barber, Karin. 2007. « Improvisation and the art of making things stick. » Dans *Creativity and Cultural Improvisation*, sous la direction de Elizabeth Hallam, Tim Ingold, 25-41. Oxford and New York: Berg.
- Barber, Karin. 2009. « Orality, the media, and new popular cultures in Africa. » Dans *Media in Africa and the Construction of Identity*, sous la direction de Kimani Njogu, John Middleton, 3-18. London: International African Institute.
- Barber, Karin, John Collins, Alain Ricard. 1997. *West African Popular Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barlet, Olivier. 1996. *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris: L'Harmattan.
- Barlet, Olivier. 2005. « Les nouveaux paradoxes des cinémas d'Afrique noire. » *Africultures* 65, no 4: 39-50. doi: 10.3917/afcul.065.0039.
- Barlet, Olivier. 2010. « Bollywood/Africa: A Divorce? » *Black Camera* 2, no 1 : 126-143.
- Barlet, Olivier. 2012. *Les cinémas d'Afrique des années 2000, Perspectives critiques*. Paris: L'Harmattan.
- Barrot, Pierre. 2005. *Nollywood : le phénomène vidéo au Nigéria*. Paris: L'Harmattan.
- Bateson, Gregory. 1986. *La cérémonie du naven*. Paris: Editions de minuit.
- Bateson, Gregory. 1990. *Vers une écologie de l'esprit Tome 1*. Paris: Seuil.
- Bateson, Gregory. 1991. *Vers une écologie de l'esprit. Tome 2*. Paris: Seuil.
- Bateson, Gregory. 2000. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia, 2012.
- Bensa, Alban. 2012. *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Toulouse: Anarchasis.

- Benveniste, Annie. 1979. « Côte d'Ivoire : télévision extra-scolaire pour l'éducation des adultes ruraux. Un bilan critique. » *Tiers-Monde* : 465-478.
- Berlan, Lauren. 2007. « Cruel Optimism: On Marx, Loss and the Senses ». *New Formations* 63 : 33-51.
- Berloquin-Chassany, Pascale. 2007. « L'émergence du créateur en Afrique francophone. » *La mode des sixties* : 89-101.
- Bhabha, Homi K. 1996. « Culture's In-Between. » Dans *Culture's In-Between*, sous la direction de Stuart Hall, Paul du Gay, 53-60. London: SAGE Publications Ltd.
- Bibeau, Gilles 1991. « L'Afrique, terre imaginaire du sida. La subversion du discours scientifique par le jeu des fantasmes. » *Anthropologie et Sociétés* 15, no 2-3 : 125-147.
- Binet, Jacques. 1983. « Les cultures africaines et les images. » Dans *Cinémas d'Afrique Noire*, sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 16-22. Paris : L'Harmattan.
- Binet, Jacques. 1984. « Cinémas d'Afrique Noire. » Dans *Camera Nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 45-76. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.
- Binet, Jacques, Ferid Boughedir, Victor Bachy. 1983. *Cinémas d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan.
- Bjarnesen, Jesper. 2013. « Diaspora at Home? Wartime Mobilities in the Burkina Faso-Côte d'Ivoire Transnational Space. » PhD, University of Uppsala.
- Blé, Raoul Germain. 2006. « Zouglou et réalités sociales des jeunes en Côte d'Ivoire. » *Afrique et développement* XXXI, no 1 : 168-184.
- Bledsoe, C.H., F. Banja. 2002. *Contingent Lives: Fertility, Time, and Aging in West Africa*. Chicago: University of Chicago Press,.
- Boa, Thiemele Ramsès L. 2003. *L'ivoirité entre culture et politique*. Paris: L'Harmattan.
- Bogui, Jean-Jacques. 2010. « La cybercriminalité, menace pour le développement. Les escroqueries Internet en Côte d'Ivoire. » *Afrique contemporaine* 234, no 2 : 155-170. doi: 10.3917/afco.234.0155.
- Bonhomme, Julien. 2009. « Alerte aux voleurs de sexe ! Anthropologie pragmatique d'une rumeur africaine. » Dans *Paroles en actes*, sous la direction de C. Severi, J. Bonhomme, 115-138. Paris : L'Herne.
- Bouchard, Vincent. 2010. « Commentary and Orality in African Film Reception. » Dans *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*, sous la direction de Ralph Austen, Saul Mahir, 95-107. Athens: Ohio University Press.
- Boudreault-Fournier, Alexandrine. 2010. « Ateliers hip-hop et double morale à Cuba. » *Cahiers de recherche sociologique* 49 : 95-121. doi: 10.7202/1001413ar.



- Boughedir, Farid. 1983. « La (trop) longue marche des cinéastes africains vers la rentabilité économique. » Dans *Cinémas d'Afrique Noire*, sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 152-159. Paris: L'Harmattan, 1983.
- Boughedir, Farid. 1983. « Les grandes tendances du cinéma en Afrique Noire. » Dans *Cinémas d'Afrique Noire*, sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 48-57. Paris: L'Harmattan.
- Bourgault, Louise Manon. 1995. *Mass Media in Sub-Saharan Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bourgault, Louise Manon. 1996. « Television Drama in Hausaland: The Search for a New Aesthetic and a New Ethic. » *Critical Arts* 10, no 1: 61-84. doi: 10.1080/02560049685310051.
- Bourgault, Louise Manon. 2003. *Playing for life: Performance in Africa in the age of AIDS*. Durham: Carolina Academic Press.
- Bourne Taylor, Jenny. 1997. *Structure of feeling*. Malden: Blackwell Publishers.
- Bouyahia, Maleka. 2011. « Ceci n'est pas une musique noire ! » *Volume!* 8, no 2 : 5-10.
- Braun, Lesley Nicole. 2014a. « Dancing Double Binds: Feminine Virtue and Women's Work in Kinshasa. » PhD. Université de Montréal.
- Braun, Lesley Nicole. 2014b. « Trading Virtue for Virtuosity: The Artistry of Kinshasa's Concert Danseuses. » *African Arts* 47, no 4 : 48-57. doi: 10.1162/AFAR\_a\_00182.
- Braun, Lesley Nicole. 2015. « Performances réelles et espaces virtuels. Les jeunes, créateurs des cultures populaires africaines. » *Afrique contemporaine* 254, no 2 : 110-112. doi: 10.3917/afco.254.0110.
- Braun, Lesley Nicole. 2018. « 'Débrouillez-Vous': Women's Work, Transactional Sex, and the Politics of Social Networks. » *Ethnos* 83, no 1 : 20-38. doi: 10.1080/00141844.2015.1134611.
- Brezault, Alain. 2001. « Coopération au développement et communication médiatisée : le cas de la télévision éducative en Côte d'Ivoire. L'expérience du Programme d'Education Télévisuelle de Côte d'Ivoire ». *Antipodes* 8058.
- Brundson, Charlotte. 2000. *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Brundson, Charlotte, David. Morley. 1999. *The Nationwide Television Studies*. London: Routledge.
- C.E.S.C.A, Centre d'Études sur la Communication en Afrique. 1984. *Camera Nigra. Le discours du film africain*. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.
- Calame, Hélène, Joël Hubrecht. 2015. *La Commission Dialogue, Vérité et Réconciliation ivoirienne: une belle coquille vide ?* Paris: Institut des hautes études sur la justice.

- Calvès, Anne-Emmanuèle. 2014. « Quand les célibataires se mettent en couple: scolarisation et choix des partenaires à Ouagadougou. » Dans *Le mariage en Afrique. Pluralité des formes et des modèles matrimoniaux*, sous la direction de Richard Marcoux, Philippe Antoine, 266-287. Québec: Presses de l'Université de Québec.
- Calvès, Anne-Emmanuèle. 2016. « First union formation in urban Burkina Faso: Competing relationship transitions to marriage or cohabitation. » *Demographic Research* 34, no 15 : 421-450.
- Calvès, Anne-Emmanuèle, Jean-François Kobiané. 2014. « Genre et nouvelles dynamiques d'insertion professionnelle chez les jeunes à Ouagadougou ». *Autrepart* 71, no 3 : 33-56. doi:10.3917/autr.071.0033
- Calvès, Anne-Emmanuèle, Fatou Binetou Dial et Richard Marcoux. 2018. *Nouvelles dynamiques familiales en Afrique*, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Campana, François. 2005. « Des festivals pour rapprocher les hommes. » *Africultures* 65, no 4 : 28-38. doi: 10.3917/afcul.065.0028.
- Canut, Cécile, Étienne Smith. 2006. « Pactes, alliances et plaisanteries. » *Cahiers d'études africaines* 4, no 184 : 687-754. doi: 10.4000/etudesaficaines.6198.
- Cappiello, Séverine. 2005. « Développer l'économie de la culture : un enjeu pour demain. » *Africultures* 65, no 4 : 8-17. doi: 10.3917/afcul.065.0008.
- Capron, Henri. 2009. « Introduction à l'économie de l'entrepreneuriat. » *Entrepreneuriat et création d'entreprise* : 11-33. doi: 10.3917/dbu.capro.2009.01.0011.
- Casetti, Francesco, Roger Odin. 1990. « De la paléo- à la néo-télévision. » *Communications* : 9-26.
- Castro, Julie. 2012. « "Les filles sont trop matérialistes". Tensions et soupçons dans les échanges économique-sexuels à Bamako. » Dans *Economies morales contemporaines* sous la direction de Jean-Sébastien Eideliman, Didier Fassin, 309-330. Paris: La Découverte.
- Castro, Julie. 2015. « Sida, Afrique et mythologie des comportements sexuels. » *La vie des idées*.
- Chalaye, Sylvie. 2005. « L'Afrique ne se laisse plus dire par procuration. » *Africultures* 65, no 4 : 97-104. doi: 10.3917/afcul.065.0097.
- Chalaye, Sylvie. 2015, « Souleymane Koly : l'Afrique et son théâtre ont perdu leur plus grand rêveur .» *Africultures* 103-104, no 3 : 4-7. doi: 10.3917/afcul.103.0004.
- Charbonneau, Bruno. 2013. « Côte d'Ivoire : possibilités et limites d'une réconciliation. » *Afrique contemporaine* 245, no 1 : 111-129. doi: 10.3917/afco.245.0111.
- Chauveau, Jean-Pierre. 2005. « Les rapports entre générations ont une histoire. Accès à la terre et gouvernamentalité locale en pays gban (Côte d'Ivoire). » *Afrique contemporaine* 214, no 2 : 59-83. doi: 10.3917/afco.214.0059.

- Chauveau, Jean-Pierre, Samuel Koffi Bobo. 2005. « Crise foncière, crise de la ruralité et relations entre autochtones et migrants sahéliens en Côte d'Ivoire forestière. » *Outre-Terre* 11, no 2 : 247-264. doi: 10.3917/oute.011.0247.
- Cheikh, Mériam. 2009. « Échanges sexuels monétarisés, femmes et féminités au Maroc : une autonomie ambivalente. » *Autrepart* 49, no 1 : 173-188. doi: 10.3917/autr.049.0173.
- Chelpi-den Hamer, Magali. 2015. « Les tribulations du dispositif Désarmement, démobilisation et réinsertion des miliciens en Côte d'Ivoire (2003-2015). » *Hérodote* 158, no 3 : 200-218. doi: 10.3917/her.158.0200.
- Cheriaa, Tahar. 1984. « Le groupe et le héros. » Dans *Camera nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 109-112. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.
- Cheriaa, Tahar. 1984. « Un mécanisme grippé. » Dans *Camera nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 23-42. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.
- Christiansen, Catrine, Mats Utas, Henrik E. Vigh. 2006. *Navigating Youth, Generating Adulthood. Social Becoming in an African Context*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutetm.
- Cole, Jennifer, Lynn Thomas, eds. *Love in Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- Colleyn, Jean-Paul. 2004. « L'ethnographie, essais d'écriture. » *Critique* 680-681, no 1-2 : 139-149.
- Colleyn, Jean-Paul. 2008. « Jean Rouch à portée des yeux. » *Cahiers d'études africaines* 191, no. 3 : 585-605.
- Colleyn, Jean-Paul. 2010. « La culture visuelle au sud du Sahara. » *Cahiers d'études africaines* 198-199-200, no 2-3-4 : 1055-1065.
- Combes, Clément. 2013. « La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle. » PhD. Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris.
- Conteh-Morgan, John. 1994. *Theatre and Drama in Francophone Africa: A Critical Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Conteh-Morgan, John. 2002. « Performance indigène et esthétique du théâtre « alternatif » en Afrique francophone : les cas de Werewere Liking et de Tchicaya U'Tamsi. » *L'Annuaire théâtral* 31 : 65-81. doi: 10.3406/tiers.2004.5537.
- Conteh-Morgan, John, Tejumola Olaniyan, eds. 2004. *Drama and Performance in Africa*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Copans, Jean. 2004. « À quoi servent les livres ? Échos africanisants. » *Tiers-Monde* : 897-907.
- Coppens, Laura. 2012. « Stories from the margins. » *Journal des anthropologues* 130-131 : 131-160.

- Coulon, Florent. 2011. « Une histoire du cinéma camerounais. Cheminement vers l'indépendance de la production. » *Afrique contemporaine* 238, no 2 : 91-105. doi: 10.3917/afco.238.0091.
- Cronan, Todd. 2012. « The Aesthetic Politics of Affect. » *Radical Philosophy* 172 : 51-53.
- Cuomo, Anna. 2014. « Rap et « blackness » au Burkina Faso. Les enjeux autour de l'accès à une reconnaissance artistique. » *Politique africaine* 136, no 4 : 41-60. doi: 10.3917/polaf.136.0041.
- CURDIPHE. 2000. « L'ivoirité, ou l'esprit du nouveau contrat social du Président H. K. Bédié. (extraits). » *Politique africaine* 78, no 2 : 65-69. doi: 10.3917/polaf.078.0065.
- Cutolo, Armando, Richard Banégas. 2012. « Gouverner par la parole : parlements de la rue, pratiques oratoires et subjectivation politique en Côte d'Ivoire. » *Politique africaine* 127, no 3 : 21-48. doi: 10.3917/polaf.127.0021.
- Cyr Pangop, Alain. 2005. « La transmission populaire au Cameroun: le théâtre et ses différents supports. » *Notre Librairie* 157 : 68-14.
- Cyr Pangop, Alain. 2009. *Rire des crises postcoloniales: le discours intermédiaire du théâtre comique populaire et la fictionnalisation de la politique linguistique au Cameroun*. Vol. 2, Frankophone literaturen und kulturen außerhalb europas/littératures et cultures francophones hors d'Europe. Münster: LIT Verlag.
- d'Almeida Ayi, Francisco. 1983. « Publics oubliés, publics absents. » Dans *Cinémas d'Afrique Noire* sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 142-148. Paris: L'Harmattan.
- d'Almeida Ayi, Francisco, Marie Lise Alleman. 2004. *Les industries culturelles des pays du sud : enjeux de l'adoption de la Convention internationale sur la diversité culturelle*. Paris : Organisation internationale de la francophonie, 2004.
- d'Almeida Ayi, Francisco, Marie Lise Alleman. 2006. « Les industries culturelles des pays africains et l'enjeu de la diversité culturelle. » *Africultures* 69, no 4 : 42-45. doi: 10.3917/afcul.069.0042.
- Darbon, Dominique. 2012. « Classe(s) moyenne(s) : une revue de la littérature. Un concept utile pour suivre les dynamiques de l'Afrique. » *Afrique contemporaine* 244, no 4 : 33-51. doi: 10.3917/afco.244.0033.
- De Boeck, Filip, et Jean-Pierre Jacquemin. 2000. « Le « deuxième monde » et les « enfants-sorciers » en république démocratique du Congo. » *Politique africaine* 80, no 4 : 32-57. doi: 10.3917/polaf.080.0032.
- de Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- de Latour, Éliane. 2001a. « Du ghetto au voyage clandestin : la métaphore héroïque. » *Autrepart* 19, no 3 : 155-176. doi: 10.3917/autr.019.0155.
- de Latour, Éliane. 2001b. « Métaphores sociales dans les ghettos de Côte-d'Ivoire. » *Autrepart* 18, no 2 : 151-167. doi: 10.3917/autr.018.0151.

- de Latour, Éliane. 2003. « Héros du retour. » *Critique internationale* 19, no 2 : 171-189.  
doi: 10.3917/cii.019.0171.
- de Latour, Éliane. 2005. « La jeunesse ivoirienne. “guerriers”, “chercheurs”, “créateurs.” » *Études* 402, no 4 : 471-482.
- de Noray, Marie-Laure. 1997. « Mali: du Kotéba traditionnel au théâtre utile. » *Politique Africaine* 66 : 134-139.
- Degani, Michael. 2013. « Emergency Power: Time, Ethics, and Electricity in Postsocialist Tanzania. » Dans *Cultures of Energy: Power, Practices, Technologies*, sous la direction de Stephanie Rupp Sarah Strauss, Thomas Love, 177–192. London : Routledge.
- Deleuze, Gilles. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris: Editions de Minuit.
- Derive, Jean, Marie-Jo Derive. 2004. « Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte-d'Ivoire. » *Langue française* : 13-34.
- Marie-Jo Derive. 2008. « Internet : un nouveau terrain d'enquête. » *Cahiers de littérature orale* 63-64 : 117-125.
- Desalmand, Paul. 1986. « Une aventure ambiguë. Le programme d'éducation télévisuelle (1971-1982). » *Politique africaine* 24 : 91-103.
- Desgrées du Loû, Annabel. 2014. « Conjugalité en Afrique. Au-delà de la sexualité, les leçons d'une épidémie. » *Études*, no 2 : 21-31.
- Diawara, Gaoussou. 1990. « Le Koteba, un forum-théâtre. » *Les cahiers de l'ENSUP* : 3-14.
- Diawara, Manthia. 1987. « Sub-Saharan African film production, Technological paternalism. » *Jump Cut* 32 : 61-65.
- Diawara, Manthia. 1992. *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Diawara, Manthia. 2010. *African Film, New Forms of Aesthetics and Politics*. Berlin: Prestel.
- Diop, Momar-Coumba. 2007. « Présentation. » Dans *L'Afrique des associations: entre culture et développement*, sous la direction de Momar-Coumba Diop, Jean-Benoist, 15-31. Paris: Karthala.
- Diop, Papa Dijbril. 2013. « Du design par la débrouille au Sénégal. » *Multitudes* 53, no 2 : 192-195.  
doi: 10.3917/mult.053.0192.
- Djo, Lou Charlotte, Amandine Baude, Yoan Mieyaa. 2011. « L'enfant et sa famille recomposée en Côte d'Ivoire. » Dans *Précarités et éducation familiale*, 338-346. Toulouse: ERES.
- Doho, Gilbert. 1998. « Théâtre et aspirations populaires en Afrique: le concert party et la farce. » *Matatu* 20, no 1 : 83-94. doi: <http://dx.doi.org/10.1163/18757421-90000283>.

- Dolby, Nadine. 2001. *Constructing Race: Youth, Identity, and Popular Culture in South Africa*. New York: State University of New York Press.
- Dolby, Nadine. 2003. « Popular Culture and Democratic Practice. » *Harvard Educational Review* 73, no 3 : 258-284. doi: <http://dx.doi.org/10.17763/haer.73.3.1225466106204076>.
- Dolby, Nadine. 2006. « Popular Culture and Public Space in Africa: The Possibilities of Cultural Citizenship. » *African Studies Review* 49, no 3 : 31-47.
- Dorothy, M. Roome. 1999. « Global versus local: 'Audience-as-public' in South African situation comedy. » *International Journal of Cultural Studies* 2, no 3 : 307-328. doi: 10.1177/136787799900200302.
- Doudou, Dimi Théodore. 2007. « État de la communication parents-enfants au sujet des IST/SIDA avant la crise militaro-politique de septembre 2002 en Côte d'Ivoire. » *Socio-logos* 2. URL : <http://journals.openedition.org/socio-logos/239>.
- Dozon, Jean-Pierre. 2000. « La Côte d'ivoire entre démocratie, nationalisme et ethnonationalisme. » *Politique africaine* 78, no 2 : 45-62. doi: 10.3917/polaf.078.0045.
- Dozon, Jean-Pierre. 2007. « Les déchirures ivoiriennes: entre excès et manque de transcendance. » *Social Compass* 54, no 4 : 593-602. doi: 10.1177/0037768607083856.
- Drevon, Bernard. 2012. « Loïc Wacquant: Repenser le ghetto. Du sens commun au concept sociologique. » *Idées* 167 : URL : <http://journals.openedition.org/lectures/7952>
- Du Bois, W.E.B. 1960. *The Souls of Black Folk*. London: Penguins Classic, 1960.
- Durand, Pascal. 2005. « Culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ? Autour de cinq thèses moins une d'Antonio Gramsci. » *Quaderni* : 73-83.
- Eco, Humberto. 1985. *La guerre du faux*. Paris: Grasset, 1985.
- Eco, Humberto. 1994. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne. » *Réseaux* 12, no 68 : 9-26. doi: 10.3406/reso.1994.2617.
- Edith, Okiria M. 2014. « Perspectives of sexuality and aging in the African culture: Eastern Uganda. » *International Journal of Sociology and Anthropology* 6, no 4 : 126-129. doi: 10.5897/IJSA2013.0534
- Ela, Jean-Marc. 1998. *Innovations sociales et renaissance de l'Afrique noire: les défis du monde d'en-bas*. Paris: L'Harmattan.
- Fabian, Johannes. 1971. *Jamaa: A Charismatic Movement in Katanga*. Illinois: Northwestern University Press.
- Fabian, Johannes. 1978. « Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures. To the Memory of Placide Tempels (1906-1977). » *Africa: Journal of the International African Institute* 48, no 4 : 315-334.

- Fabian, Johannes. 1990. *Power and performance: ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Fabian, Johannes. 1996. *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press.
- Fabian, Johannes. 1998. *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Fabian, Johannes. 1999. « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture. » *Research in African Literatures* 30, no 4 : 24-31. doi: 10.1353/ral.2005.0034.
- Fabian, Johannes. 2002. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Fabian, Johannes. 2004. « Theatre and anthropology. » Dans *Drama and Performance in Africa*, sous la direction de John Conteh-Morgan, Olaniyan Tejumola, 39-45. Bloomington: University of Indiana Press.
- Fall, Abdou Salam, Guy Massart. 2007. *Sur les traces des enfants et des jeunes ouest africains en faveur d'une intervention d'écoute active*. Dakar : Plan.
- Fendler, Ute. 2010. « La série télévisuelle entre appropriation, remédiation et création : Kadie Jolie, Vis-à-Vis et Commissariat de Tampy (Burkina Faso). » *Lendemain* 35, no 138-139 : 69-77.
- Ferguson, James. 2015. *Give a Man a Fish: Reflections on the New Politics of Distribution*. Durham: Duke University Press.
- Fiebach, Joachim. 1999. « Dimensions of theatricality in Africa. » *Research in African Literatures* 30, no 4 : 186-201.
- Fiebach, Joachim. 2002. « Theatricality: From Oral Traditions to Televised "Realities". » *SubStance* 31, no 2/3 : 17-41. doi: 10.2307/3685476.
- Filmer, Paul. 2003. « Structures of feeling and socio-cultural formations: the significance of literature and experience to Raymond Williams's sociology of culture. » *The British Journal of Sociology* 54, no 2 : 199-219. doi: 10.1080/0007131032000080203.
- Flandrin, Laure. 2011. « Rire, socialisation et distance de classe. ». *Sociologie* 2, no 1.  
URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/851>
- Flew, Terry, Stuart Cunningham. 2010. « Creative Industries after the First Decade of Debate. » *The Information Society* 26, no 2 : 113-123. doi: 10.1080/01972240903562753.
- Fofana, Moussa. 2008. *L'idée de patrie dans la compréhension de la participation des jeunes à la dynamique conflictuelle en Côte d'Ivoire*. Dakar : Codesria.
- Fofana, Moussa. 2011. « Des Forces nouvelles aux Forces républicaines de Côte d'Ivoire. Comment une rébellion devient républicaine. » *Politique africaine* 122, no 2 : 161-178.  
doi: 10.3917/polaf.122.0161.

- Fofana, Moussa. 2011. « Les jeunes dans la rébellion du nord de la Côte d'Ivoire : les raisons de la mobilisation. » *Afrika Focus* 24, no 1 : 51-70.
- Forest, Claude. 2011. « L'industrie du cinéma en Afrique. Introduction thématique. » *Afrique contemporaine* 238, no 2 : 59-73. doi: 10.3917/afco.238.0059.
- Förster, Till. 2005. « Layers of Awareness Intermediality and Practices of Visual Arts in Northern Côte d'Ivoire. » *African Arts* 38, no 4 : 32-93.
- Förster, Till. 2007. « The act and art of seeing visual media in West Africa: TV and video in northern Côte d'Ivoire. » *Film international : filmint* 28, no 4 : 44-50.
- Fortner, Paula. 2005. « Conscientious Cinema: Senegalese Cineastes as Preservers of Cultural Identity and Promoters of Social Change. » *Independent Study Project (ISP) Collection* 398. [http://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/398](http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/398)
- Freeman, Emily, Ernestina Coast. 2014. « Sex in older age in rural Malawi. » *Ageing and Society* 34, no 7 : 1118-1141. doi: 10.1017/S0144686X12001481.
- Freitas, Franck. 2011. « "Blackness à la demande". Production narrative de l'authenticité raciale dans l'industrie du rap américain. » *Volume !* 8, no 2 : 93-121.
- Frère, Marie-Soleil. 2000. « Les mots et le pouvoir : le nouveau vocabulaire de la presse privée dans les régimes de transition en Afrique. » *Hermès, La Revue* 28, no 3 : 257-270.
- Frye, W. F. 1963. *Sweet madness: A study of humor*. Palo Alto: Pacific Books Publishers.
- Gable, Eric. 1995. « The Decolonization of Consciousness: Local Skeptics and the « Will to Be Modern » in a West African Village. » *American Ethnologist* 22, no 2 : 242-257.
- Gable, Eric. 2000. « The Culture Development Club: Youth, Neo-Tradition, and the Construction of Society in Guinea-Bissau. » *Anthropological Quarterly* 73, no 4 : 195-203.
- Gagné, Natacha. 2012. « The Study of Colonial Situations: The Emergence of a New General Approach? » *Reviews in Anthropology* 41, no 2 : 109-135. doi: 10.1080/00938157.2012.680424.
- Galy, Michel. 2004. « De la guerre nomade : sept approches du conflit autour de la Côte d'Ivoire. » *Cultures & Conflits* 55, no 3 : 163-196.
- Gardies, André. 1989. *Cinéma d'Afrique noire francophone: l'espace-miroir*. Paris: L'Harmattan.
- Garnier, Xavier. 2002. « La notion de raison intuitive. » *Léopold Sédar Senghor. Africanité-Universalité* 31 : 115-120.
- Gawa, Frank. 2014. « Le coupé-décalé en Côte d'Ivoire: Sens et enjeux d'un succès musical. » *African Sociological Review / Revue Africaine de Sociologie* 18, no 2 : 105-119.



- Gazungil, Kapalanga Daniel Peraya. 1984. « Le groupe essence du spectacle africain. » Dans *Camera Nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 103-110. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.
- Gbanou, Sélom Komlan. 2012. « Théâtre populaire ivoirien : les Guignols d'Abidjan et les scènes de la violence politique. » *Horizons/Théâtre* 1: 86-102.
- Gbouablé, Edwige. 2007. « About writings of violence in black African french-speaking contemporary dramatic art (1930-2005). » PhD, Université Rennes 2.
- Geschiere, P. 2013. *Witchcraft, Intimacy, and Trust: Africa in Comparison*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gilroy, Paul. 2003. *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*. Paris: Kargo.
- Ginsburg Faye, Lila Abu-Lughod, Larkin Bryan, éd. 2002. *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Glevarec, Hervé. 2013. « Le régime de valeur culturel de la sériephilie : plaisir situé et autonomie d'une culture contemporaine. » *Sociologie et sociétés* 45, no 1 : 337-360.
- Glissant, Edouard. 1990. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard, Patrick Chamoiseau. 2009. « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial. » *Cahiers Sens public* 10, no 2 : 25-33.
- Gnahoré, Faustin K. 1992. « Recherches sur une expression des jeunes: le rythme aloucou. » Dans *Les Jeunes en Afrique. La politique et la ville*, sous la direction de Hélène d'Almeida-Topor, Catherine Coquery-Vidrovitch, Odile Georg, Françoise Guitard, 488-499. Paris: L'Harmattan.
- Gnaoulé-Oupoh, Bruno. 2000. *La littérature ivoirienne*. Paris: Karthala.
- Goffman, Erving. 1959. *The presentation of self in everyday*. New York: Anchor Books.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New Hampshire: Northeastern University Press.
- Goffman, Erving. 2011. *Les cadres de l'expérience, Le sens commun*. Paris: Éditions de minuit.
- Gomez-Perez, Muriel, Marie-Nathalie LeBlanc, éd. 2012. *L'Afrique des générations. Entre tensions et négociation*. Paris: Karthala.
- Gomez-Perez, Muriel, Marie-Nathalie LeBlanc, Mathias Savadogo. 2009. « Young Men and Islam in the 1990s: Rethinking an Intergenerational Perspective. » *Journal of Religion in Africa* 39, no 2 : 186-218.
- Gondola, Charles-Didier. 2013. « Le culte du cowboy et les figures du masculin à Kinshasa dans les années 1950. » *Cahiers d'études africaines* 209 - 210, no 1-2 : 173-199.
- Graebner, Werner. 1992. *Sokomoko Popular Culture in East Africa*. Amsterdam: Rodopi.

- Gross, Daniel, Stuart Plattner. 2002. « Anthropology as social Work : Collaborative models of Anthropological Research. » *Anthropology News*, vol. 43, no 8: 4.
- Grossberg, Lawrence, Céline Morin. 2015. « “Cultural studies versus”, économie politique : qui d’autre en a assez de ce débat ? » *Réseaux* 192, no 4 (2015), 67-85. doi: 10.3917/res.192.0067.
- Haffner, Pierre. 1978. *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Abidjan: Nouvelles éditions africaines.
- Haffner, Pierre. 1978. « La thématique. » Dans *Cinéastes d’Afrique Noire* sous la direction de Guy Hennebelle et Catherine Ruelle, 147-152. Paris: Afrique littéraire.
- Haffner, Pierre. 1983. « L’esthétique des films. » Dans *Cinéma d’Afrique Noire* sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 72-76. Paris: L’Harmattan.
- Haffner, Pierre. 1983. « Vous avez dit : publics aliénés ? » Dans *Cinéma d’Afrique Noire* sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 149-151. Paris: L’Harmattan.
- Haffner, Pierre. 1997. « Nations nègres et cinéma. » *Les cahiers de médiologie* 3, no 1 : 147-155. doi: 10.3917/cdm.003.0147.
- Hagan, Martha A. 2010. « Speaking Out: Women, Pagne, and Politics in the Cote D’Ivoire. » *Howard Journal of Communications* 21, no 2 : 141-163. doi: 10.1080/10646171003727433.
- Hall, Stuart. 1980. « Cultural studies: two paradigms. » *Media, Culture & Society* 2, no 1 : 57-7 doi: 10.1177/016344378000200106.
- Hall, Stuart. 1981. « Notes on Deconstructing the Popular. » Dans *People’s History and Socialist Theory*, sous la direction de Raphael Samuel, 227-239. London: Routledge.
- Hall, Stuart. 1993a. « Encoding, decoding. » Dans *The Cultural Studies Reader*, sous la direction de Simon During, 90-103. London: Routledge.
- Hall, Stuart. 1993b. « What is this "black" in black popular culture? » *Social Justice* 20, no 1 : 1-2.
- Hall, Stuart. ed. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. New York: SAGE Publication.
- Hale, Charles R. 2007. « In Praise of ‘Reckless Minds’ : Making a Case for Activist Anthropology. » Dans *Anthropology Put to Work*, sous la direction de Les Field, Richard Fox Oxford: Oxford.
- Harrow, Kenneth W. 2007. *Postcolonial African cinema: from political engagement to postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hartley, Daniel. 2015. « Style as Structure of Feeling: Emergent Forms of Life in the Theory of Raymond Williams and George Saunders’s Tenth of December. » Dans *Emergent Forms of Life in Anglophone Literature: Conceptual Frameworks and Critical Analyses*, sous la direction de Basseler, Hartley, Nünning, 163-182. Trier: WVT Trier.

- Haugerud, Angelique, Dillon Mahoney, Meghan Ference. 2012. « Watching The Daily Show in Kenya. » *Identities* 19, no 2 : 168-190. doi: 10.1080/1070289X.2012.672853.
- Hawkes, Kristen, Ken R. Smith. « Evaluating Grandmother Effects. » *American journal of physical anthropology* 140, no 1 : 173-176. doi: 10.1002/ajpa.21061.
- Haxaire, Claudie. 2003. « Âges de la vie et accomplissement individuel chez les Gouro (Nord) de Côte-d'Ivoire. » *L'Homme* 167-168 . doi : 10.4000/lhomme.21501
- Haynes, Jonathan. 2000. *Nigerian Video Films*. Athens: Ohio University Center for International Studies.
- Haynes, Jonathan. 2006. « Political critique in Nigerian video films. » *African Affairs* 105, no 421: 511-533. doi: 10.1093/afraf/adi125.
- Haynes, Jonathan, Onookome Okome. 1998. « Evolving Popular Media: Nigerian Video Films. » *Research in African Literatures* 29, no 3 : 106-128.
- Heath, Deborah. 1994. « The Politics of Appropriateness and Appropriation: Recontextualizing Women's Dance in Urban Senegal. » *American Ethnologist* 21, no 1 : 88-103.
- Hennebelle, Guy, Catherine Ruelle. 1978. *Cinéastes d'Afrique noire*. Paris: Afrique littéraire.
- Highmore, Ben. 2016. « Formations of Feelings, Constellations of Things. » *Cultural Studies Review* 22, no 1 : 144-167. doi: <http://dx.doi.org/10.5130/csr.v22i1.4413>.
- Hoggart, Richard. 2009 (1957). *Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. London: Penguin Classics.
- Hopkins, N. S. 1965. « Le Théâtre Moderne au Mali. » *Présence Africaine* LIII, no 1 : 162-193. doi: 10.3917/presa.053.0162.
- Huehls, Mitchum. 2012. « Structures of Feeling: Or, How to Do Things (or Not) with Books. » *Contemporary Literature* 51, no 2 : 419-428.
- Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge.
- Human Rights Watch. 2011. « "Ils les ont tués comme si de rien n'était" : Le besoin de justice pour les crimes post-électorales en Côte d'Ivoire », 150 p.
- Hunter, Mark. 20002. « The Materiality of Everyday Sex: Thinking beyond 'prostitution'. » *African Studies* 61, no 1 : 99-120. doi: 10.1080/00020180220140091.
- Infoasaid. 2011. *Media & Telecoms Landscape Guide -Côte d'Ivoire*. Internews. infoasaid BBC Media Action.
- Inniss, Leslie B., Joe R. Feagin. 1995. « The Cosby Show: the view from the black middle class. » *Journal of Black Studies* 25 : 692-711. doi: 10.1177/002193479502500604.

- International, ECPAT. 2007. *Questions et réponses: Au sujet de l'exploitation sexuelle des enfants à des fins commerciales*. Bangkok.
- Jacquemin, Mélanie. 2009. « "Petites nièces" et "petites bonnes" à Abidjan. Les mutations de la domesticité juvénile. » *Travail, genre et sociétés* 22, no 2 : 53-74. doi: 10.3917/tgs.022.0053.
- Jacquemot, Pierre. 2014. « Sylvie Brunel. "L'Afrique est-elle si bien partie ?" » *Afrique contemporaine* 252, no 4 : 201-203. doi: 10.3917/afco.252.0201.
- Jean, Lohisse. 1984. « Avant-propos. » Dans *Camera Nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 7-10. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.
- Jean-Luc, Michel. 1988. « Induction, identification et distanciation. » *Communication et organisation*. doi: 10.4000/communicationorganisation.1988.
- Jedlowski, Alessandro. 2012. « Small Screen Cinema: Informality and Remediation in Nollywood. » *Television & New Media* 13, no 5 : 431-446. doi: 10.1177/1527476412443089.
- Jedlowski, Alessandro. 2013. « Nigerian Videos in the Global Arena: The Postcolonial Exotic Revisited. » *Global South* 7, no 1 (2013), 157 -178.
- Jedlowski, Alessandro. 2015, « The women behind the camera: Female entrepreneurship in the southern Nigerian video film industry. » Dans *Cultural Entrepreneurship in Africa*, sous la direction de Röschenhaler. Ute, Dorothea Schulz, 245-263. New York: Routledge.
- Jontes, Dejan. 2010. « Slovenian Sitcom And The Construction Of Otherness. » *Cultural Studies* 24, no 5 : 716-728. doi: 10.1080/09502380903546968.
- Jouanny, Robert. 2001. « Pratiques intertextuelles dans le théâtre africain d'aujourd'hui. » Dans *Littératures et sociétés africaines: regards comparatistes et perspectives interculturelles : mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, sous la direction de Papa Samba Diop, Hans-Jürgen Lüsebrink, Ute Fendler, Cristoph Vatter, 319-331. Tübingen: G. Narr Verlag
- Jules-Rosette, Bennetta. 2007. « Jean-Paul Sartre and the philosophy of négritude: Race, self, and society. » *Theory and Society* 36, no 3 : 265-285.
- Kadi, Germain-Arsène. 2011. « Un genre émergent en Côte d'Ivoire: la dualité de la représentation de l'immigration dans la musique zouglou. » *Revue de littérature comparée* 340, no 4 : 389-400.
- Kadi, Germain-Arsène. 2014. « La dynamique du zouglou de Côte d'Ivoire en Afrique francophone. » *Diogène* 246-247, no 2-3 : 204-221. doi: 10.3917/dio.246.0204.
- Kalviknes Bore, Inger-Lise. 2011. « Transnational TV Comedy Audiences. » *Television & New Media* 12, no 4 : 347-369. doi: 10.1177/1527476410374965.
- Kalviknes-Bore, Inger-Lise. 2011. « Laughing Together?: TV Comedy Audiences and the Laugh Track. » *The Velvet Light Trap* 68 : 24-34.

- Kalviknes-Bore, Inger-Lise, Grace Reid. 2014. « Laughing in the Face of Climate Change? Satire as a Device for Engaging Audiences in Public Debate. » *Science Communication* : doi: 10.1177/1075547014534076.
- Kamate, Abdramane. 2006. « Côte d'Ivoire : Une guerre des rythmes. Musique populaire et pouvoir de 2000 à 2006. » Master, Science politique - études africaines, Université Paris 1 Sorbonne.
- Kamaté, Abdramane, Richard Banégas. 2010. « Football, clivages identitaires et conflit politique en Côte d'Ivoire. » *Politique africaine* 118, no 2 : 85-102. doi: 10.3917/polaf.118.0085.
- Kane, Cheikh Hamidou. 2009. « Économie et Culture africaine, rapports entre tradition et modernité. » *Présence Africaine* 179-180, no 1-2 : 23-28. doi: 10.3917/presa.179.0023.
- Kane, Momar. 2004. « Les métamorphoses de l'espace. L'exemple de Kodou d'Ababacar Samb Macaram. » Dans *L'espace et ses représentations* sous la direction de Sophie Dulucq, Pierre Soubias, 183-200. Paris: Karthala.
- Kieffer, Julien. 2006. « Les jeunes des "grins" de thé et la campagne électorale à Ouagadougou. » *Politique africaine* 101, no 1 : 63-82. doi: 10.3917/polaf.101.0063.
- Ki-Zerbo, Joseph. 1978. « L'éthique. » Dans *Cinéastes d'Afrique Noire* sous la direction de Guy Hennebelle et Catherine Ruelle, 159-164. Paris: Afrique littéraire.
- Koenig, Boris. 2014. « Les économies occultes du « broutage » des jeunes Abidjanais : une dialectique culturelle du changement générationnel. » *Autrepart* 71, no 3 : 195-215. doi: 10.3917/autr.071.0195.
- Koenig, Boris. 2016. « Amour, ruse et érotisme dans les transactions intimes de jeunes de la ville d'Abidjan (Côte d'Ivoire). » *Recherches féministes* 29, no. 2 : 63-85.
- Kohlhagen, Dominik. 2005. « Frime, escroquerie et cosmopolitisme. Le succès du « coupé-décalé » en Afrique et ailleurs. » *Politique africaine* 100, no 4 : 92-105. doi: 10.3917/polaf.100.0092.
- Konaté, Yacouba. 2002. « Génération Zouglou. » *Cahiers d'études africaines* 42, no 168 : 777-796.
- Konaté, Yacouba. 2003. « Les enfants de la balle. De la Fesci aux mouvements de patriotes. » *Politique africaine* 89, no 1 : 49-70. doi: 10.3917/polaf.089.0049.
- Konaté, Yacouba. 2005. « Abidjan : malentendu, poésies et lieux propres. » *Outre-Terre* 11, no 2 : 319-328. doi: 10.3917/oute.011.0319.
- Konaté, Yacouba. 2005. « Côte d'Ivoire : le canari d'eau de Jacques Chirac. » *Politique africaine* 97, no 1 : 117-132. doi: 10.3917/polaf.097.0117.
- Koné, Gngangadjomon. 2011. « Logiques sociales et politiques des pillages et barrages dans la crise post-électorale en Côte d'Ivoire. » *Politique africaine* 122, no 2 : 145-160. doi: 10.3917/polaf.122.0145.
- Koné, Yaya. 2013. « Les « Afriques modernes » ou l'art de réinventer la tradition. Une approche sociologique des danses ivoiriennes. » *Staps* 101, no 3 : 81-101. doi: 10.3917/sta.101.0081.

- Kouadio, Guessan. 2012. « Côte d'Ivoire : Des sources aux effets des dérives sociales. » *Migrations Société* 144, no 6 : 49-60. doi: 10.3917/migra.144.0049.
- Krings, Matthias. 2008. « Conversion on Screen: A Glimpse at Popular Islamic Imaginations in Northern Nigeria. » *Africa Today* 54, no 4 : 45-68.
- Kruger, Loren. 1999. « Theater for Development and TV Nation: Notes on an Educational Soap Opera in South Africa. » *Research in African Literatures* 30, no 4 : 106-126.
- Kruger, Loren. 2009. « 'Africa Thina'? Xenophobic and Cosmopolitan Agency in Johannesburg's Film and Television Drama. » *Journal of Southern African Studies* 35, no 1 : 237-252. doi: 10.1080/03057070802685676.
- Kuhn, Annette. 1984. « Women's Genres. » *Screen* 25, no 1: 18-29. doi: 10.1093/screen/25.1.18.
- Kwaterko, Józef. 2008. « Pierre Nepveu et l'imagination exotopique 1 » *Voix et Images* 34, no 1 : 67-79.
- Lacroix, Jean-Guy. 1986. « Pour une théorie des industries culturelles. » *Cahiers de recherche sociologique* 4, no 2 : 5-18. doi: 10.7202/1002001ar.
- Lanoue, Éric. 2003. « L'école à l'épreuve de la guerre. Vers une territorialisation des politiques d'éducation en Côte d'Ivoire ? » *Politique africaine* 92, no 4 : 129-143. doi: 10.3917/polaf.092.0129.
- Larkin, Brian. 1997. « Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities. » *Africa: Journal of the International African Institute* 67, no 3 : 406-440. doi: 10.2307/1161182.
- Larkin, Brian. 2002. « The Materiality of Cinema Theaters in Northern Nigeria. » Dans *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, sous la direction de Faye D Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Bryan Larkin, 319-336. Berkeley: University of California.
- Larkin, Brian. 2003. « "Itineraries of Indian Cinema: African Videos, Bollywood, and Global Media. » Dans *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, sous la direction de Ella Shohat, Robert Stam, 170-190. New Jersey: Rutgers University Press.
- Larkin, Brian. 2004. « Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy. » *Public Culture* 16, no 2 : 289-314.
- Launay, Robert. 1997. « Spirit Media: The Electronic Media and Islam among the Dyula of Northern Côte d'Ivoire. » *Africa: Journal of the International African Institute* 67, no 3 : 441-453. doi: 10.2307/1161183.
- Le Blanc, Nathalie, Muriel Gomez-Perez. 2007. « Jeunes musulmans et citoyenneté culturelle : retour sur des expériences de recherche en Afrique de l'Ouest francophone. » *Sociologie et sociétés* 39, no 2 : 39-59. doi: 10.7202/019083ar.

- Le Seigneur, Thomas Jacques. 2013. « Le Swing identitaire du Coupé-décalé. » Master, Musique, Université Paris 8 - Vincennes St-Denis.
- LeBlanc, Marie Nathalie. 2006. « L'orthodoxie à l'encontre des rites culturels. Enjeux identitaires chez les jeunes d'origine malienne à Bouaké (Côte-d'Ivoire). » *Cahiers d'études africaines* 182, no 2 : 417-436.
- LeBlanc, Marie Nathalie. 2007. « Imaniya and Young Muslim Women in Côte d'Ivoire. » *Anthropologica* 49, no 1 : 35-50.
- LeBlanc, Marie Nathalie. 2012. « Du militant à l'entrepreneur. Les nouveaux acteurs religieux de la moralisation par le bas en Côte-d'Ivoire. » *Cahiers d'études africaines* 206-207, no 2 : 493-516.
- LeBlanc, Marie Nathalie, Boris Koenig. 2014. « L'évangélisation des enfants par les ONG confessionnelles en Côte d'Ivoire : entre aide humanitaire et développement moral. » *Autrepart* 72, no 4 : 219-236. doi: 10.3917/autr.072.0219.
- Lecerclé, Jean-Jacques. 2009. « Lire Raymond Williams aujourd'hui. » Dans *Culture & matérialisme*, Williams, Raymond, 5-24. Paris: Les Prairies ordinaires.
- Lefebvre, Armelle B. 1992. « Erving Goffman, Les cadres de l'expérience. » *L'Homme et la société* 105-106 : 191-192.
- Lesourd, Céline. 2010. « Bouche en cœur, battement de cils et tête à l'envers : rencontres et flirts à Nouakchott (Mauritanie). » *L'Année du Maghreb* VI : 147-169. doi: 10.4000/anneemaghreb.846.
- Lobato, Ramon. 2010. « Creative industries and informal economies: Lessons from Nollywood. » *International Journal of Cultural Studies* 13, no 4 : 337-354. doi: 10.1177/1367877910369971.
- Locoh, Thérèse. 1996. « Changements dans des rôles masculins et féminins dans la crise : la révolution silencieuse. » Dans *Crise et population en Afrique. Crises économiques, programmes d'ajustement et dynamiques démographiques*, sous la direction de Jean Coussy, Jacques Vallin, 445-470. Paris: CEPED.
- Longfield, Kim. 2004. « Rich Fools, Spare Tyres and Boyfriends: Partner Categories, Relationship Dynamics and Ivorian Women's Risk for STIs and HIV. » *Culture, Health & Sexuality* 6, no 6 : 483-500.
- Lopes, Daniel. 2015. *La Commission Dialogue Vérité et Réconciliation en Côte d'Ivoire: la réconciliation n'a pas eu lieu*. Bruxelles: Note d'analyse du Grip.
- Luke, Nancy. 2005. « Confronting the 'Sugar Daddy' Stereotype: Age and Economic Asymmetries and Risky Sexual Behavior in Urban Kenya. » *International Family Planning Perspectives* 31, no 1 : 6-14.
- Luzolo, Mpwati. 1984. « L'histoire. » Dans *Camera Nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 85-92. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.

- Macé, Éric. 2016. « Des cadres de guerre vulnérables ? La série Homeland, une heuristique critique de la « guerre au terrorisme ». » *Réseaux* 199, no 5 : 71-97. doi: 10.3917/res.199.0071.
- Magli, Rosella, Yves Winkin. 1999. « Sortir de l'utopie de la communication : une approche ethnographique des NTIC. » *Recherches en Communication* 12 : 1-16.
- Marc, Edmond, Dominique Picard. 2002. « Interaction. » *Vocabulaire de psychosociologie* : 189-196. doi: 10.3917/eres.barus.2002.01.0189.
- Marie-Josée, Lewis, Anne-Emmanuèle Calvès. 2012. « L'encadrement par les aînées de l'entrée en maternité des jeunes femmes à Ouagadougou : continuités et changements ». Dans *L'Afrique des générations. Entre tensions et renégociations* sous la direction de Muriel Gomez-Perez, Marie Nathalie LeBlanc, 645-678. Paris: Karthala.
- Marlène, Benquet, Trachman Mathieu. 2009. « Actualité des échanges économique-sexuels. » *Genre, sexualité & société* 2 : doi: 10.4000/gss.1234.
- Marshall-Fratani, Ruth. 2006. « The War of « Who Is Who »: Autochthony, Nationalism, and Citizenship in the Ivoirian Crisis. » *African Studies Review* 49, no 2 : 9-43.
- Martin, Denis-Constant. 1989. « À la quête des OPNI (objets politiques non identifiés). Comment traiter l'invention du politique ? » *Revue française de science politique* : 793-815.
- Martín-Barbero, Jesus. 1980. « Retos a la Investigación de Comunicación en América Latina. Memoria de la Semana Internacional de la Comunicación. » *Memoria de la Semana internacional de la comunicación*, Universidad Javeriana. Bogota: Colombia.
- Martín-Barbero, Jesus. 1998. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogota: Convenio Andrés Bello.
- Mary, André. 2002. « Prophètes pasteurs. La politique de la délivrance en Côte d'Ivoire » *Politique africaine* 87, no 3 : 69-94. doi: 10.3917/polaf.087.0069.
- Matanda Tshishi, Bavuala. 1984. « Discours filmique africain et communication traditionnelle ». Dans *Camera Nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, 157-174. Bruxelles: O.C.I.C/L'Harmattan.
- Matlon, Jordanna. 2014. « Narratives of Modernity, Masculinity, and Citizenship Amid Crisis in Abidjan's Sorbonne. » *Antipode* 46, no 3 : 717-735. doi: 10.1111/anti.12069.
- Mattelart, Armand. 1976. *Multinationales et systèmes de communication: les appareils idéologiques de l'impérialisme*. Paris: Éditions Anthropos.
- Mattelart, Armand, Michèle Mattelart. 2004. *Histoire des théories de la communication*. Paris: La Découverte.
- Mattelart, Tristan. 2011. *Piratages audiovisuels. Les voies souterraines de la mondialisation culturelle*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur.



- Matthews, Sean. 2001. « Change and Theory in Raymond Williams's Structure of Feeling. » *Pretexts: Literary and Cultural Studies* 10, no 2 : 179-194. doi: 10.1080/10155490120106032.
- Mazzocchetti, Jacinthe. 2006. « “Quand les poussins se réunissent, ils font peur à l'épervier ...”. Les étudiants burkinabè en politique. » *Politique africaine* 101, no 1 : 83-101. doi: 10.3917/polaf.101.0083.
- Mbaye, Alioune. 2006. Le théâtre des Centres culturels en AOF : 1948-1958, « du casque colonial au bérêt tropical. » *Ethiopiennes* 76. URL: [http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id\\_article=1494](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1494).
- Mbaye, Jenny Fatou. 2011. « Reconsidering cultural entrepreneurship: hip hop music economy and social change in Senegal, francophone West Africa .» PhD, The London School of Economics and Political Science (LSE).
- Mbemba, K. « Influence des western sur la jeunesse kinoise. » Dans *Camera Nigra*, sous la direction de Centre d'Études sur la Communication en Afrique C.E.S.C.A, O.C.I.C/L'Harmattan. Bruxelles, 1984.
- Mbembe, Achille. 1996. « La “chose” et ses doubles dans la caricature camerounaise. » *Cahiers d'études africaines* : 143-170.
- McGovern, Mike. 2011. *Making War in Côte D'Ivoire*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mead, George Herbert. 2009. *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mefe, Tony. 2004. « La culture de la débrouille. » *Africultures* 60, no 3 : 15-18. doi: 10.3917/afcul.060.0015.
- Memel Fotê, Harris. 1999. « Un mythe politique des Akans en Côte d'Ivoire: le sens de l'État. » Dans *Mondes akans et pouvoir en Afrique occidentale*, sous la direction de Pierluigi Valsecchi et Fabio Viti, 21-42. Paris: L'Harmattan.
- Mensah, Ayoko. 2005. « Nous sommes tous post-exotiques. » *Africultures* 65, no 4 : 3-7. doi: 10.3917/afcul.065.0003.
- Mensah, Ayoko. 2005. « Les réseaux, remède miracle du développement culturel ? » *Africultures* 65, no 4 : 17-26. doi: 10.3917/afcul.065.0017.
- Meyer, Birgit. 2008. « Powerful Pictures: Popular Christian Aesthetics in Southern Ghana. » *Journal of the American Academy of Religion* 76, no 1 : 82-110. doi: 10.1093/jaarel/lfm092.
- Meyer, Birgit. 2009. *Aesthetic Formations: Media, Religion, and the Senses*. New York: Palgrave Macmillan.
- Meyer, Birgit. 2010a. « Aesthetics of Persuasion: Global Christianity and Pentecostalism's Sensational Forms. » *South Atlantic Quarterly* 109, no 4 : 741-763. doi: 10.1215/00382876-2010-015.

- Meyer, Birgit. 2010b. « 'Tradition and colour at its best': 'tradition' and 'heritage' in Ghanaian video-movies. » *Journal of African Cultural Studies* 22, no 1 : 7-23.  
doi: 10.1080/13696810903488553.
- Meyer, Birgit, Jean-Pierre Warnier. 2001. « Prières, fusils et meurtre rituel. Le cinéma populaire et ses nouvelles figures du pouvoir et du succès au Ghana. » *Politique africaine* 82, no 2 : 45-62.  
doi: 10.3917/polaf.082.0045.
- Michel, Johann. 2003. « Le paradoxe de l'idéologie revisité par Paul Ricoeur. » *Raisons politiques* 11, no 3 : 149-172. doi: 10.3917/rai.011.0149.
- Miège, Bernard. 2004. « L'économie politique de la communication. » *Hermès, La Revue* 38, no 1 : 46-54.
- Miller, Toby. 1998. *Technologies of Truth Cultural Citizenship and the Popular Media*. NED - New edition éd. Vol. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mills, Brett. 2004. « Comedy verite: contemporary sitcom form. » *Screen* 45, no 1 : 63-78.  
doi: 10.1093/screen/45.1.63.
- Mills, Brett. 2009. *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Miran-Guyon, Marie. 2011. « Cyclone post-électoral. La production de la violence en Côte d'Ivoire (Janvier 2011). » *Journal des anthropologues* 124-125, no 1-2 : 373-380.
- Miran-Guyon, Marie. 2014. « Apocalypse patriotique en Côte d'Ivoire. Le pentecôtisme de la démesure. » *Afrique contemporaine* 252, no 4 : 73-90. doi: 10.3917/afco.252.0073.
- Miran-Guyon, Marie. 2015. *Guerres mystiques en Côte d'Ivoire. Religion, patriotisme, violence (2002-2013)*. Paris: Karthala.
- Miran-Guyon, Marie, Mamadou Doumbia, Georges Kohikan Gbéno, Souleymane Touré, Cyprien Ahouré, Bruno Kozi. 2011. « Au-delà du silence et de la fureur. Duékoué (Ouest ivoirien) : rencontres interreligieuses au « Carrefour de la haine » .» *Politique africaine* 123, no 3 : 95-115. doi: 10.3917/polaf.123.0095.
- Misse, Misse. 2002. « Télévisions internationales et changements sociopolitiques en Afrique subsaharienne. » *La mondialisation des médias contre la censure* : 103-123.  
doi: 10.3917/dbu.matte.2002.01.0103.
- Missika, Jean-Louis. 2006. *La Fin de la télévision*. Paris: Seuil.
- Mœglin, Pierre. 2012. « Une théorie pour penser les industries culturelles et informationnelles ? » *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 1. doi:10.4000/rfsic.130.
- Moulard, Sophie. 2008. « "Senegal yewuleen !" Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire. » Université Victor Segalen - Bordeaux II.

- Moulard-Kouka, Sophie. 2011. « 1 - Quand « se représenter » veut dire « exister » : du concert party au rap, quarante ans de pratiques performatives en Afrique subsaharienne. » *Les littératures africaines* : 15-30. doi: 10.3917/kart.coul.2011.01.0015.
- Mouralis, Bernard. 2001. « Orientalisme et africanisme: Réflexions sur deux objets. » Dans *Littératures et sociétés africaines: regards comparatistes et perspectives interculturelles : mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, sous la direction de Papa Samba Diop, Hans-Jürgen Lüsebrink, Ute Fendler, Cristoph Vatter, 17-29. Tübingen: G. Narr Verlag.
- Mudimbe, Valentin Y. 1986. « Africanisme comme discours: Liminaire. » *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des études Africaines* 20, no 1 : 1-3. doi: 10.2307/484692.
- Ndao, Cheik Aliou. 1999. « Abdou Anta Kâ et Le Théâtre Africain. » *Présence Africaine* no 159 : 204-206.
- Ndlovu, Thabisani. 2013. « Fixing families through television? » *Cultural Studies* 27, no 3 : 379-403. doi: 10.1080/09502386.2013.769152.
- Ndonye, Michael M., Felicia Yieke, James Ogola Onyango. 2015. « Ethnicity as Discursive Construct in Kenyan Televised Comedy: Humorous Harm? » *Journal of Pan African Studies* 8, no 3 : 44-60.
- N'Dri Yao, Daniel. 2014. « Approche esthétique de la dénonciation dans le cinéma ivoirien. » PhD, Cinéma, Université Félix Houphouët-Boigny.
- Newell, Sasha. 2006. « Estranged belongings: A moral economy of theft in Abidjan, Côte d'Ivoire. » *Anthropological Theory* 6, no 2 : 179-203. doi: 10.1177/1463499606065034.
- Newell, Sasha. 2009a. « Enregistering Modernity, Bluffing Criminality: How Nouchi Speech Reinvented (and Fractured) the Nation. » *Journal of Linguistic Anthropology* 19, no 2 : 157-184. doi: 10.1111/j.1548-1395.2009.01029.x.
- Newell, Sasha. 2009b. « Godrap Girls, Draou Boys, and the Sexual Economy of the Bluff in Abidjan, Côte d'Ivoire. » *Ethnos* 74, no 3 : 379-402. doi: 10.1080/00141840903053139.
- Newell, Sasha. 2012a. « Le Goût des Autres: Ivoirian Fashion and Alterity. » *Etnofoor* 24, no 2: 41-56.
- Newell, Sasha. 2012b. *The Modernity Bluff: Crime, Consumption, and Citizenship in Côte D'Ivoire*. Chicago: University of Chicago Press.
- Newell, Stephanie, Onookome Okome. 2013. *Popular Culture in Africa: The Episteme of the Everyday*. London: Routledge.
- Newitz, Annalee. 2000. « What Makes Things Cheesy?: Satire, Multinationalism, and B-Movies. » *Social Text* 18, no 2 : 59-82.
- N'Tchabétien Silué, Oumar. 2012. « Vidéo et espace politique : le cas de la Côte d'Ivoire. » Dans *Productions culturelles africaines contemporaines*, sous la direction de Mudimbe Valentin Y., 191-232. Dakar: Codesria.

- Nyamnjoh, F.B. 2015. *C est l homme qui fait l homme: Cul-de-Sac Ubuntu-ism in Côte d'Ivoire*. Cameroun. Langaa RPCIG.
- Observatoire de la justice transitionnelle en Côte d'Ivoire. 2013. *Perception des populations vivant en Côte d'Ivoire à propos du processus de réconciliation nationale et de la Commission dialogue, vérité et réconciliation (CDVR)*. Abidjan: Côte d'Ivoire.
- Okomba, Herman Debarice. 2009. « Le Zouglou dans l'espace public en Côte-d'Ivoire (1990-2007). » PhD. Université du Québec à Montréal.
- Okome, Onookome, Jonathan Haynes. 1995. *Cinema and Social Change in West Africa*. Lagos: Nigerian Film Corporation.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 1995. « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. » *Enquête* : 71-109. doi: 10.4000/enquete.263.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 2010. « Le culturalisme traditionaliste africaniste. » *Cahiers d'études africaines* vol. 50. 198-199-200 : 419-453
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 2011. « Aide humanitaire ou aide au développement ? La « famine » de 2005 au Niger. » *Ethnologie française* 41, no 3 : 415-429. doi: 10.3917/ethn.113.0415.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 2011. « Promouvoir la recherche face à la consultance. Autour de l'expérience du lasdel (Niger-Bénin). » *Cahiers d'études africaines* 202-203, no 2 : 528.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and literacy : the technologizing of the word*. New York: Methuen.
- Ori, Boizo. 1998. « Côte d'Ivoire: des femmes seules dans l'économie informelle d'Abidjan. » *L'Afrique politique* : 107-119.
- Ortner, Sherry B. 1973. « On Key Symbols. » *American Anthropologist* 75, no 5 : 1338-1346.
- Ortner, Sherry B. 1998. « Generation X: Anthropology in a Media-Saturated World. » *Cultural Anthropology* 13, no 3 : 414-440.
- Ouédraogo, Ousmane. 2008. « Les représentations de la sexualité dans le cinéma francophone de l'Afrique de l'ouest. » PhD, University of Louisiana.
- Paulhiac, Juan. 2014. « La scène musicale de la champeta face à Internet. Perspectives « du Sud » sur la mutation des industries culturelles en régime numérique. » *Volume !* 10:2, no 1 : 131-149.
- Pauvert, J-C. 1990. *Le programme d'éducation télévisuelle de la Côte d'Ivoire (1968-1981). Guide de lecture de la documentation: Acteurs, Chronologie, Thématique*. Institut de planification de l'éducation, Paris: UNESCO.
- Pels, Peter. 1999. « Professions of Duplexity A Prehistory of Ethical Codes in Anthropology. » *Current Anthropology* 40, no 2 : 101-136. doi: 10.1086/200001.

- Perret, Thierry. 2010. « L'Afrique à l'écoute. La France, l'Afrique et la radio mondiale. » *Cahiers d'études africaines* 198-199-200, no 2-3-4 : 1003-1032.
- Perticoz, Lucien. 2012. « Les industries culturelles en mutation : des modèles en question. » *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 1. doi : 10.4000/rfsic.112
- Petit, Véronique, Lucas Tchegnina. 2009. « Les enjeux de la sexualité transactionnelle pré-maritale en milieu urbain camerounais. » *Autrepart* 49, no 1 : 205-222. doi: 10.3917/autr.049.0205.
- Pfaff, Françoise. 2004. *Focus on African Films*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pierre, Jemima. 2008. « "I Like Your Colour!" skin bleaching and geographies of race in urban Ghana. » *Feminist Review* no 90 : 9-29.
- Pierre, Jemima. 2012. *The Predicament of Blackness: Postcolonial Ghana and the Politics of Race*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pierre, Jemima. 2013. « Race In Africa Today: A Commentary. » *Cultural Anthropology* 28, no 3: 547-551. doi: 10.1111/cuan.12023.
- Pittin, Renée Ilene. 2002. « Within the Boundaries: Karuwanci as Women's Work. » Dans *Women and Work in Northern Nigeria: Transcending Boundaries*, sous la direction de Renée Ilene Pittin, 214-249. The Hague. Palgrave Macmillan London. [https://doi.org/10.1057/9781403914217\\_7](https://doi.org/10.1057/9781403914217_7)
- Poulin, Michelle. 2007. « Sex, money, and premarital partnerships in southern Malawi. » *Social Science & Medicine* 65, no 11 : 2383-2393. doi:<https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2007.05.030>.
- Poulin, Michelle, Kathryn Dovel, Susan Cotts Watkins. 2016. « Men with Money and the « Vulnerable WomenClient » Category in an AIDS Epidemic. » *World Development* 85 : 16-30. doi: <https://doi.org/10.1016/j.worlddev.2016.04.008>.
- Prince, Ruth. 2006. « Popular Music and Luo Youth in Western Kenya: Ambiguities of modernity, morality and gender relations in the era of AIDS. » Dans *Navigating Youth, Generating Adulthood. Social Becoming in an African Context*, sous la direction de Catrine Christiansen, Mats Utas et Henrik E. Vigh, 117-152. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutetm.
- Proteau, Laurence. 2002. *Passions scolaires en Côte d'Ivoire: école, état et société*. Paris: Karthala.
- Pype, Katrien. 2009a. « Media Celebrity, Charisma and Morality in Post-Mobutu Kinshasa. » *Journal of Southern African Studies* 35, no 3 : 541-555. doi: 10.1080/03057070903101797.
- Pype, Katrien. 2009b. « 'We need to open up the country': development and the Christian keyscenario in the social space of Kinshasa's teleserials. » *Journal of African Media Studies* 1, no 1: 101-116. doi: 10.1386/jams.1.1.101/1.
- Pype, Katrien. 2010. « Of Fools and False Pastors: Tricksters in Kinshasa's Television Fiction. » *Visual Anthropology* 23, no 2 : 115-135. doi: 10.1080/08949460903472960.

- Pype, Katrien. 2012. *The Making of the Pentecostal Melodrama: Religion, Media and Gender in Kinshasa*. Oxford: Berghahn Books.
- Pype, Katrien. 2015a. « Becoming a Diplômé in Kinshasa Education at the Intersection of Politics and Urban Livelihoods. » *Diversité urbaine* 15, no 1 : 5-26. doi: 10.7202/1037869ar.
- Pype, Katrien. 2015b. « Funerary comedies in contemporary Kinshasa: Social difference, urban communities and the emergence of a cultural form. » *Africa: The Journal of the International African Institute* 85, no 3 : 457-477.
- Radcliffe-Brown, A. R. 1940. « On Joking Relationships. » *Africa: Journal of the International African Institute* 13, no 3 : 195-210. doi: 10.2307/1156093.
- Rajagopal, Arvind. 2002. « Charlotte Brunsdon, The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera. » *Screen* 43, no 4 : 447-451. doi: 10.1093/screen/43.4.447.
- Raschi, Nataša. 2003. « Un théâtre utile. » *Africultures* 56, no 3 : 78-84. doi: 10.3917/afcul.056.0078.
- Revel, Judith. 2004. « Michel Foucault : discontinuité de la pensée ou pensée du discontinu. » *Le Portique* 13-14, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/635>.
- Ricard, Alain. 1983. « Du théâtre au cinéma Yoruba. » Dans *Cinéma d'Afrique Noire* sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 160-167. Paris: L'Harmattan.
- Ricard, Alain. 2008. « Le taarab est comme le concert party, réflexions comparatives. » *Stichproben. Wiener Zeitschrift für Kritische Afrikastudien* no 14 : 123-136.
- Ricoeur, Paul. 1972. « La métaphore et le problème central de l'herméneutique. » *Revue Philosophique de Louvain* : 93-112.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*. Paris: Editions du Seuil.
- Roome, Dorothy. 2002. « The Serious 'consequences' of comedy: Negotiating cultural change and difference through humour. » *South African Theatre Journal* 16, no 1 : 44-62. doi: 10.1080/10137548.2002.9687741..
- Ruby, J. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ruelland, Suzanne. 1993. « Termes d'adresse chez les Toupouri du Tchad. » Dans *Aspects de la communication en Afrique*, sous la direction de J.P. Caprile, 125-140. Louvain: Peeters Publishers.
- Saint, Lily. 2013. « "You Kiss in Westerns": Cultural translation in Moustapha Alassane's *Le retour d'un aventurier*. » *Journal of African Cinemas* 5, no 2 : 203-217. doi: 10.1386/jac.5.2.203\_1

- Saul, Mahir. 2010. « Art, Politics, and Commerce in Francophone African Cinema. » Dans *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*, sous la direction de Mahir Saul, R.A. Austen, 133-159. Athens : Ohio University Press.
- Schulz, Dorothea. 2006. « Mélodrames, désires et discussions. Mass-media et subjectivités dans le Mali urbain contemporain. » Dans *Médias visuels et femmes en Afrique de l'Ouest*, sous la direction de Jean-Francois Werner, 109-144. Paris: L'Harmattan.
- Schumann, Anne. 2009. « Popular music and political change in Côte d'Ivoire: the divergent dynamics of zouglou and reggae. » *Journal of African Media Studies* 1, no 1 : 117-133.  
doi: 10.1386/jams.1.1.117/1.
- Schumann, Anne. 2011. *Popular Music and Political Expression (Côte d'Ivoire.)* Dans *Encyclopedia of Social Movement Media*, sous la direction de John Downing, 416-417. Thousand Oaks: Sage publications.
- Schumann, Anne. 2012. « A generation of orphans: The Socio-Economic Crisis in Côte d'Ivoire as seen through Popular Music. » *Africa: The Journal of the International African Institute* 82, no 4 : 535-555.
- Schumann, Anne. 2013. « Songs of a new era: Popular music and political expression in the Ivorian crisis. » *African Affairs* 112, no 448 : 440-459. doi: 10.1093/afraf/adt023.
- Schumann, Anne. 2015. « The war of images in the Ivoirian post-electoral crisis: the role of news and online blogs in constructing political personas. » Dans *Images of Africa : creation, negotiation and subversion*, sous la direction de Julia Gallagher, 105-124. Manchester: Manchester University Press.
- Scheper-Hughes, Nancy. 1995. « The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology. » *Current Anthropology* vol. 36, no 3: 409-440.
- Scolari, Carlos A. 2015. « From (new)media to (hyper)mediations. Recovering Jesús Martín-Barbero's mediation theory in the age of digital communication and cultural convergence. » *Information, Communication & Society* 18, no 9 : 1092-1107. doi: 10.1080/1369118X.2015.1018299.
- Scott, James C. 2008. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Servant, Jean-Christophe. 2010. « Mirage des classes moyennes africaines. » *Le monde diplomatique* 8, no 677.
- Shapiro, D., D Meekers, B Tambashe. 2003. « Exposure to the «Sida dans la cité» AIDS prevention television series in Côte d'Ivoire, sexual risk behaviour, and condom use. » *AIDS care* 15, no 3: 303-3014.
- Shimeles, Abebe, Mthuli Ncube. 2015. « The Making of the Middle-Class in Africa: Evidence from DHS Data. » *The Journal of Development Studies* 51, no 2 : 178-193.  
doi: 10.1080/00220388.2014.968137.

- Signe, Arnfred. 2004. « Re-thinking Sexualities in Africa: Introduction. » Dans *Re-thinking Sexualities in Africa*, sous la direction de Arnfred Signe, 7-34. Sweden: Nordiska Afrikainstitutet.
- Singhal, Arvind, Everett M. Rogers. 2002. « A Theoretical Agenda for Entertainment—Education. » *Communication Theory* 12, no 2 : 117-135. doi: 10.1111/j.1468-2885.2002.tb00262.x.
- Sissoko, Cheick Oumar. 2006. « La contribution des industries culturelles au développement des pays du Sud. » *Africultures* 69, no 4 : 38-41. doi: 10.3917/afcul.069.0038.
- Slack, Jennifer Daryl. 2006. « Communication as ...: Perspectives on Theory. » Dans *Communication as ...: Perspectives on Theory*, sous la direction de Gregory .J. Shepherd, Jeffrey .S. John, Ted G. Striphas, 222-231. Thousand Oaks : SAGE Publications.
- Sokoty, Koffi Hyacinthe. 2011. « Les besoins de changement selon les perceptions de l'infrastructure pédagogique de l'école secondaire publique en Côte d'Ivoire par les acteurs scolaires ivoiriens. » PhD, Université du Québec à Montréal. 2011.
- Stanley Niaah, Sonjah. 2008. « Performance Geographies from Slave Ship to Ghetto. » *Space and Culture* 11, no 4 : 343-360. doi: 10.1177/1206331207308334.
- Tabet, P. 2006. *La grande arnaque: sexualité des femmes et échange économique-sexuel*. Paris: L'Harmattan.
- Tate, Shirley Ann. 2015. *Skin Bleaching in Black Atlantic Zones: Shade Shifters*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Taylor, Charles. 2002. *Le malaise de la modernité*. Paris: Editions du Cerf.
- Tcheuyap, Alexie. 2010. « Comedy of power, power of comedy: strategic transformations in African cinemas. » *Journal of African Cultural Studies* 22, no 1 : 25-40. doi: 10.1080/13696810903488561.
- Tcheuyap, Alexie. 2011. *Postnationalist African Cinemas*. Manchester: Manchester University Press.
- Tcheuyap, Alexie. 2015. « The Era of Entertainment Cinema and Television in Contemporary Africa. » *Présence Africaine* 191, no 1 : 133-160. doi: 10.3917/presa.191.0133.
- Tervonen, Taina. 2005. « La littérature africaine, éternelle périphérie ? » *Africultures* 65, no 4 : 105-113. doi: 10.3917/afcul.065.0105.
- Théroux-Bénoni, Lori-Anne. 2010. « Manufacturing Conflict? An Ethnographic Study of the News Community in Abidjan, Côte d'Ivoire. » PhD, University of Toronto.
- Thorsen, Dorte. 2009. « L'échec de la famille traditionnelle ou l'étirement des relations familiales. » *Hommes et migrations* 1219 : 66-78. doi: 10.1080/00083968.2015.1020561.
- Thorsen, Dorte, Mélanie Jacquemin. 2015. « Temporalités, savoir-faire et modes d'action des enfants travailleurs migrants au sein de la parenté élargie en Afrique de l'Ouest. » *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines* 49, no 2 : 285-299. doi: 10.1080/00083968.2015.1020561.



- Tobing Rony, Fatimah. 2007. « Le troisième œil. » *Multitudes* 29, no 2 : 75-86. doi: 10.3917/mult.029.0075.
- Tobing Rony, Fatimah. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Toh, Alain, Richard Banégas. 2006. « La France et l'Onu devant le « parlement » de Yopougon. Paroles de « jeunes patriotes » et régimes de vérité à Abidjan. » *Politique africaine* 104, no 4: 141-158. doi: 10.3917/polaf.104.0141.
- Tomaselli, Keyan G., Arnold Shepperson, Maureen Eke. 1995. « Towards a Theory of Orality in African Cinema. » *Research in African Literatures* 26, no 3 : 18-35.
- Toulabor, Comi. 2012. « Les Nana Benz de Lomé. Mutations d'une bourgeoisie compradore, entre heur et décadence. » *Afrique contemporaine* 244, no 4 : 69-80. doi: 10.3917/afco.244.0069.
- Touré, A. 1981. « “La petite histoire de Nalewe Kpingbin Tiecoroba” : une émission de la radiodiffusion nationale ivoirienne. » *Politique africaine* 3 : 44-54.
- Touré, Khadidia. 2007. « Telenovelas Reception by Women in Bouaké (Côte D'Ivoire) and Bamako (Mali). » *Visual Anthropology* 20, no 1 : 41-56. doi: 10.1080/08949460600961596.
- Touté, Kitia. 1983. « Une dramaturgie dominée par une volonté de didactisme. » Dans *Cinémas d'Afrique Noire* sous la direction de Jacques Binet, Ferid Boughedir, Victor Bachy, 78-83. Paris: L'Harmattan.
- Trachman, Mathieu. 2009. « La banalité de l'échange. Entretien avec Paola Tabet. » *Genre, sexualité & société* 2. doi: 10.4000/gss.1227.
- Traoré, Annick Tijou. 2004. « Dialogue, gestion des risques de transmission du vih et choix reproductifs au sein de couples séro-différents résidant à Abidjan (Côte-d'Ivoire). » *Actes du colloque « La santé de la reproduction confrontée au sida : enjeux sociaux et comportementaux dans les pays du Sud » CEPED et LPED*, Paris, : France.
- Traoré, Annick Tijou. 2006. « Pourquoi et comment en parler ? Dialogue conjugal autour de l'annonce de la séropositivité dans des couples sérodiscordants à Abidjan (Côte d'Ivoire). » *Sciences sociales et santé* 24, no 2 : 43-67. doi: 10.3917/sss.242.0043.
- Tremblay, Gaëtan. 2008. « Industries culturelles, économie créative et société de l'information. » *Global Media Journal -- Canadian Edition* 1, no 1 : 65-88.
- Tufte, Thomas. 2001. « Entertainment-Education and Participation: Assessing the Communication Strategy of Soul City. » *Journal of International Communication* 7, no 2 : 25-51.
- Tufte, Thomas. 2002. « Chapter 13. Edutainment in HIV/AIDS Prevention. Building on the Soul City Experience in South Africa ». Dans *Approaches to Development Communication*, sous la direction de J. Servaes. Paris: UNESCO.

- Tufte, Thomas. 2004. « Telenovelas, Culture and Social Change - from Polisemy, Pleasure and Resistance to Strategic Communication and Social Development. » Dans *International Perspectives on Telenovelas*, sous la direction de Maria Immacolata Vassalo de Lopes. Brazil: Edições Loyola,.
- Tufte, Thomas. 2005. « Entertainment education in development communication. Between marketing behaviours and empowering people. » Dans *Media and Glocal Change, Rethinking communication for development*, sous la direction de Oscar Hemer, Thomas Tufte, 159-174. Sweden: Nordicom.
- Utas, Mats. 2005. « Victimcy, Girlfriending, Soldiering: Tactic Agency in a Young Woman's Social Navigation of the Liberian War Zone. » *Anthropological Quarterly* 78, no 2 : 403-430.
- Van Damme, Stéphane. 2004. « Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs. » *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 51-4bis, no 5 : 48-58. doi: 10.3917/rhmc.515.0048.
- Vidal, Claudine. 1977. « Guerre des sexes à Abidjan. Masculin, féminin, CFA. » *Cahiers d'études Africaines* 17, no 65 : 121-153.
- Vidal, Claudine. 2008. « La brutalisation du champ politique ivoirien 1990–2003. » Dans *Frontières de la citoyenneté et violence politique en Côte d'Ivoire*, sous la direction de Jean-Bernard Ouédraogo, Ebrima Sall, 169-181. Dakar: Codesria.
- Vigh, Henrik. 2009. « Motion squared: A second look at the concept of social navigation. » *Anthropological Theory* 9, no 4 : 419-438. doi: 10.1177/1463499609356044.
- Vigh, Henrik. 2010. « Youth Mobilisation as Social Navigation. Reflections on the concept of dubriagem. » *Cadernos de Estudos Africanos* 18/19 : 140-164.
- Vincent, Jeanne-Françoise. 2003. « La ménopause, chemin de la liberté selon les femmes beti du Sud-Cameroun. » *Journal des Africanistes* 73-2 : 121-136. doi: <https://doi.org/10.3406/jafr.2003.1345>
- Viti, Fabio. 2005. « Travailler pour rien. L'apprentissage en Côte-d'Ivoire urbaine (Abidjan, Toumodi). » *Cahiers d'études africaines* 179-180, no 3-4 : 1037-1068.
- Viti, Fabio. 2009. « Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baule d'Aura Poku. » *Cahiers d'études africaines* 196, no 4 : 869-892.
- Wacquant, Loïc J. D. 1985. « Williams Raymond, "The sociology of culture." » *Revue française de sociologie* : 557-560.
- Warner, Garry. 1976. « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française. » *Présence Africaine* 97, no 1 : 93-116. doi: 10.3917/presa.097.0093.
- Warnier, Jean-Pierre. 2015. « Geschiere, Peter. Witchcraft, Intimacy & Trust. Africa in Comparison. » *Cahiers d'études africaines* 218. url : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/18158>.

- Werner, Jean-François. 2002. « Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines. » *Autrepart* 24, no 4 : 21-43. doi: 10.3917/autr.024.0021.
- Werner, Jean-François. 2012. « Télévision et changement social en Afrique de l'Ouest postcoloniale : étude de cas : la réception des telenovelas au Sénégal. » *Anthropologie et Sociétés* 36, no 1-2 : 95-113. doi: 10.7202/1011719ar.
- West, Cornel. 1990. « The New Cultural Politics of Difference. » *October* 53 : 93-109. doi: 10.2307/778917.
- White, Bob W. 2004. « Hommage à Jean Rouch : caméra intouchable. » *Hors champ*. url: <https://horschamp.qc.ca/spip.php?article161>.
- White, Bob W. 2008. *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham: Duke University Press.
- White, Bob W. 2012. « Pour l'amour du pays : générations et genres dans les clips vidéo à Kinshasa, R. D. Congo. » Dans *L'Afrique des générations. Entre tensions et négociation*, sous la direction de Muriel Gomez-Perez, Marie-Nathalie LeBlanc, 711-763. Paris: Karthala.
- White, Rosie. 2016. « Funny peculiar: Lucille Ball and the vaudeville heritage of early American television comedy. » *Social Semiotics* 26, no 3 : 298-310. doi: 10.1080/10350330.2015.1134826.
- Widmark, Annica. 2002. « The success of Amah - Communicating AIDS prevention through entertainment-education. » Master, Malmö University. 2002.
- Williams, Raymond. 1983. *Culture and Society, 1780-1950*. New York: Columbia University Press.
- Williams, Raymond. 2001. *The Long Revolution*. Peterborough: Broadview Press.
- Winkin, Yves. 1989. *La nouvelle communication*. Paris: Editions du Seuil.
- Winkin, Yves. 1998. « Sur les traces de Gregory Bateson et Margaret Mead. Essai de reconstitution d'une chaîne mimétique à partir de *Balinese Character*. » *Hermès, La Revue* 22, no 1 : 83-90.
- Winkin, Yves. 2001. *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Université.
- Winkin, Yves. 2008. « Chapitre 3. La réception de la notion de double contrainte en France. » *La double contrainte* : 61-67. doi: 10.3917/dbu.witte.2008.01.0061.
- Winkin, Yves. 2016. *Communication*. Paris: Universalis.
- Witzeaele, Jean-Jacques. 2001. « Chapitre 1. La double contrainte : un concept fondateur. » *La double contrainte* : 11-30. doi: 10.3917/dbu.witte.2008.01.0011.
- Yebouet, Henry. 2011. « La Côte d'Ivoire au lendemain de la crise post-électorale : entre sortie de crise politique et défis sécuritaires. » *Sécurité et stratégie* 7, no 3 : 22-32.

Ze Belinga, Martial. 2007. « Afrique et mondialisation prédatrice. » *Présence Africaine* 175-176-177, no 1-2- 2008-1 : 364-382. doi: 10.3917/presa.175.0364.

Zelizer, Viviana. 2005. « Intimité et économie. » *Terrain* 45 : 13-28. doi: 10.4000/terrain.3512.

### Listes références audiovisuelles

Aka, Toussaint et Osita Aneke. *Coupé ! une histoire décalée*. Abidjan, 2013.

Akindès, Francis. 2017. « Parole aux enfants dits Microbes. » 16 septembre 2017. 37'.

<https://www.youtube.com/watch?v=c8YQZnmml1U>

Les classes moyennes en Afrique. 2009. « Côte d'Ivoire. L'avenir, c'est pas dans un bureau » Mai 2009, <http://www.classesmoyennes-afrique.org/2009/05/une-autre-histoire-sur-un-pays/#gallery>

« Les chiffres clefs du cinéma Africain. » *RFI*, [http://static.rfi.fr/fespaco/cles-cine-fespaco.html?keepThis=true&TB\\_iframe=true&height=700&width=1000&lg=fr](http://static.rfi.fr/fespaco/cles-cine-fespaco.html?keepThis=true&TB_iframe=true&height=700&width=1000&lg=fr)

### Liste des références web

Abdelkèfi, Ilhem. 2010. « “Mariage à trois visages”, de Pierre Laba Un triptyque humain décevant ». *Africine*. 30 septembre. <http://www.africine.org/?menu=art&no=9732>

AFP. 2009. « Les séries télé triomphent avec leurs histoires de familles ». *Jeune Afrique*. 26 août. <http://www.jeuneafrique.com/158539/societe/les-s-ries-t-l-triomphent-avec-leurs-histoires-de-familles/#ixzz3KrzIUjBP>

« Afrique: Vivendi va bâtir des salles de spectacle ». 2015. *Le Figaro*. 29 septembre. <http://www.lefigaro.fr/flash-eco/2015/09/29/97002-20150929FILWWW00136-afrique-vivendi-va-batir-des-salles-de-spectacle.php, 29/09/2015>

Agnessan, Alain Serge. 2013. « Discours sur la rue, discours de la rue : Gbich ! ou le discours social ». Dossier : La bande dessinée ivoirienne en question. Des spécialistes se prononcent !. *100% Culture*. <http://100pour100culture.com/2013/10/dossier-la-bande-dessinee-ivoirienne-en-question-des-specialistes-se-prononcent/>

« Audimat : Les médias français consolident leurs positions dominantes à Abidjan (Etude TNS-Sofres/Africascope) ». 2014. *AIP*. 23 juillet. <http://news.abidjan.net/h/504408.html>

Barlet, Olivier. 2015. « *Fespaco 2015 : la transition et après ?* ». *Africultures*. 10 mars. [http://africultures.com/fespaco-2015-la-transition-et-apres-12843/?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=429#sthash.hWK5m5br.dpuf](http://africultures.com/fespaco-2015-la-transition-et-apres-12843/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429#sthash.hWK5m5br.dpuf)

Barlet, Olivier. 2015. « Cannes 2015 : où est l'Afrique ? (avant festival) ». *Africultures*. 10 mai. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=12957>

- Bjarnesen, Jesper. 2012. «Diaspo» Youth Culture and the Ivoirian Crisis». Hot spots. *Cultural Anthropology*, 29 mars. <https://culanth.org/fieldsights/191-diaspo-youth-culture-and-the-ivoirian-crisis>
- Bjarnesen, Jesper. 2013. «Wassakara: The Slum as Romance and Critique. » *Annika Terpo, Urban Anthropology blog*, 17 septembre. <https://annikateppo.wordpress.com/2013/09/17/170913-wassakara-the-slum-as-%20romance-and-critique-guest-blog-by-bjarnesen/>.
- Boisvert, Marc-André. 2014. « Côte d’Ivoire’s Middle Class – Growing or Disappearing? ». *Interpress service*. mars. <http://www.ipsnews.net/2014/03/cote-divoires-middle-class-growing-disappearing/>
- Borsali, Noura. 2010. « Rencontre avec Pierre LABA, réalisateur martiniquais « Je suis un amateur qui aime le cinéma » ». *Africine*. 14 juillet. <http://www.africine.org/?menu=art&no=9733>
- Bouillon, Sophie. 2014, « L’Afrique, boulevard pour Nollywood TV ». *Libération*. 21 septembre. [http://www.liberation.fr/ecrans/2014/09/21/l-afrique-boulevard-pour-nollywood-tv\\_1105536](http://www.liberation.fr/ecrans/2014/09/21/l-afrique-boulevard-pour-nollywood-tv_1105536)
- Brûlé, Gaël. 2014. « Dominateur, protecteur ou néguentropique ? Lecture transnationale de l’humour. » *EspacesTemps.net*. <http://www.espacestemp.net/articles/dominateur-protecteur-ou-neguentropique-lecture-transnationale-de-lhumour/>.
- Cassivi, Marc. 2013. « si vous saviez, Monsieur Brault... ». *La Presse*. 24 septembre. [http://plus.lapresse.ca/screens/40e2-4af4-5240627d-8caf-5c97ac1c606a%7C\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/40e2-4af4-5240627d-8caf-5c97ac1c606a%7C_0.html)
- Cessou, Sabine. 2012. « Pourquoi la guerre reprend en Côte d’Ivoire ». *Slate Afrique*. 19 août. <http://www.slateafrique.com/93037/pourquoi-la-guerre-reprend-en-cote-divoire-ouattara-gbagbo>
- « Côte d’Ivoire : Jean Hubert Nankam, pour un p’tit bisou ». 2015. Dossier Les 50 personnalités qui font la Côte d’Ivoire. *Jeune Afrique*. 4 mars. <http://www.jeuneafrique.com/225888/economie/c-te-d-ivoire-jean-hubert-nankam-pour-un-p-tit-bisou/>
- « Côte d’Ivoire/Piratage : destruction de 669 décodeurs de Canal+ Overseas ». 2016. *APA*. 12 mai. <http://news.abidjan.net/h/590861.html>
- « Côte d’Ivoire : qu’est-ce qui change dans le code de la famille ? » 2012. *Jeune Afrique*. 4 décembre. <http://www.jeuneafrique.com/173177/politique/c-te-d-ivoire-qu-est-ce-qui-change-dans-le-code-de-la-famille/>
- Dao, Claire. 2009. « Séries TV #1 : Qu’est ce qu’on regarde à Abidjan ? ». *Africulture*. 15 avril. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12420>
- Dami, Samira. 2010. « Ouverture du 25e Fifak (Kélibia 2010) L’édition du défi ». *Africine*. 30 septembre. <http://www.africine.org/?menu=art&no=9730>

- Dibi D. 2013. « Cinéma / Après la première saison : le producteur du feuilleton TA3 attend 49 millions FCFA ». *L'intelligent d'Abidjan*. 25 février. <http://news.abidjan.net/h/452582.html>
- Djé, K.M. 2011. « Cinéma/Le prochain film de Sidiki Bakaba va coûter 700 millions ». *Le nouveau réveil*. 23 mars. <http://news.abidjan.net/h/395032.html>
- Fatoumbi, Mélissa. 2017. « Top 5 des attitudes qui caractérisent un MOUGOUPAN ». *Buzzy Africa*. <https://buzzyafrica.com/articles/top-5-des-attitudes-qui-caracterisent-un-mougoupan>
- Forster, Siegfried. 2014. « Philippe Lacôte: “Run témoigne de la crise vécue en Côte d’Ivoire” ». *RFI*. 17 décembre. <http://www.rfi.fr/culture/20140519-philippe-lacote-run-crise-cote-ivoire/>
- Goodfellow, Melanie. 2015. « Lacote to direct street-gang drama “Zama” ». *Screen Daily*. 12 juillet. <http://www.screendaily.com/news/lacote-to-direct-street-gang-drama-zama/5090379.article>
- Gouvernement du Canada, Faits et chiffres 2015 : Aperçu de l’immigration – Résidents temporaires – Mises à jour annuelles d’IRCC, [https://ouvert.canada.ca/data/fr/dataset/052642bb-3fd9-4828-b608-c81dff7e539c?\\_ga=1.120766088.1813311220.1482339327](https://ouvert.canada.ca/data/fr/dataset/052642bb-3fd9-4828-b608-c81dff7e539c?_ga=1.120766088.1813311220.1482339327)
- Guguen, Guillaume. 2014. « Cannes : “Je n’ai pas fait le film ‘Run’ pour réconcilier les Ivoiriens” ». *France 24*. 18 mai. <http://www.france24.com/fr/20140518-festival-cannes-run-cote-ivoire-lacote-bankole-gbagbo-ble-goude>
- Hedrén, Katarina. 2013. « African films to look out for ». *The Guardian*. 23 janvier. <https://www.theguardian.com/film/2013/jan/23/african-films-watch-out>
- « Interview / Adjé Daniel, artiste comédien pleure : “Si je n’étais pas malade, je serais allé voir Gbagbo pour m’aider” ». 2010. *La dépêche d'Abidjan*. 17 mai. [http://www.ladepechedabidjan.info/Interview-Adje-Daniel-artiste-comedien-pleure-Si-je-n-etais-pas-malade-je-serais-alle-voir-Gbagbo-pour-m-aider\\_a476.html](http://www.ladepechedabidjan.info/Interview-Adje-Daniel-artiste-comedien-pleure-Si-je-n-etais-pas-malade-je-serais-alle-voir-Gbagbo-pour-m-aider_a476.html)
- Kabre, Victor. 2015. « Génération décalée : Les Héritiers de Douk Saga ». *le.faso.net*. 9 mars. <http://lefaso.net/spip.php?article63625>
- Kouadio, Isidore. 2014. « Côte d’Ivoire: le hashtag #civsocal vole au secours des populations ». *RFI*. 8 août. <http://www.rfi.fr/afrique/20140808-cote-ivoire-le-hashtag-civsocal-vole-secours-populations>
- Kouassi Parfait. 2011. « Centre Suisse de Recherches Scientifiques / Le Professeur Francis Akindes, sociologue, pose les jalons d’une réconciliation réussie: « Se réconcilier pour rompre le cycle meurtrier actions-réactions violentes », 4 juin. <http://news.abidjan.net/h/403362.html>
- « La nouvelle loi sur le mariage, « une loi de communication pour une cogestion de la famille » (Expertes) » 2014. *AIP*. 26 juin. <http://news.abidjan.net/h/501853.html>
- « La réalisatrice de *Nafi* Eugénie Ouattara dite Djuedjuessi à cœur ouvert dans Bamako Hebdo : “Une femme doit être coquette, toujours surprendre son homme par des coiffures, des tenues, des bonnes odeurs” ». 2012. *Bamako Hebdo*. 22 septembre. <http://www.maliweb.net/interview/la-realisatrice-de-nafi-eugenie-ouattara-dite-djuedjuessi-a-coeur-ouvert-dans-bamako-hebdo-une->

femme-doit-etre-coquette-toujours-surprendre-son-homme-par-des-coiffures-des-tenues-des-bon-93639.html

« La RTI dévoile sa nouvelle stratégie pour le développement de la fiction ivoirienne ». 2014. *AIP*. 18 octobre. <http://news.abidjan.net/h/512922.html>

Lachapelle, Judith. 2014. « Oser se moquer du pouvoir en Côte d'Ivoire ». *La Presse*. 28 juin. <http://www.lapresse.ca/international/afrique/201406/28/01-4779578-osser-se-moquer-du-pouvoir-en-cote-divoire.php>

Lasme, Guy. 2013. « Bientôt un festival annuel en Côte d'Ivoire. ». *Ivoire Presse Média*. 2 mai. <http://news.abidjan.net/h/458533.html>

« Le ministre Hamed Bakayoko reçoit Koffi Olomidé ». 2015. *Abidjan TV*. <http://abidjantv.net/art-et-culture/le-ministre-hamed-bakayoko-recoit-koffi-olomide/>

Mambu, Djia. 2013. « Cinéastes face aux festivals : Et si on se parlait franchement ? Seconde partie. ». *Images francophones*, 30 septembre. <http://www.imagesfrancophones.org/ficheGrosPlan.php?no=11816>

Le Cam, Morgane. 2016. « Le principal défi de la Côte d'Ivoire est d'assurer un emploi de qualité pour tous ». *Le Monde*. 2 mai. [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/05/02/le-principal-defi-de-la-cote-d-ivoire-est-d-assurer-un-emploi-de-qualite-pour-tous\\_4912266\\_3212.html#pILWk2sP16jh5dlv.99](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/05/02/le-principal-defi-de-la-cote-d-ivoire-est-d-assurer-un-emploi-de-qualite-pour-tous_4912266_3212.html#pILWk2sP16jh5dlv.99)

« Musique : Universal s'installe à Abidjan », 2015. *Jeune Afrique*. 10 août. <http://www.jeuneafrique.com/mag/255329/economie/musique-universal-sinstalle-a-abidjan/,22/09/2015>

Niakate, Haby. 2014. « Côte d'Ivoire : « L'Afterwork » de Radio Nostalgie ou les Guignols de l'info ». *Jeune Afrique*. 15 septembre. <http://www.jeuneafrique.com/44253/societe/c-te-d-ivoire-l-afterwork-de-radio-nostalgie-ou-les-guignols-de-l-info/>

Ouattara, M. 2015. « Entretien / Djuédjessi : “Mon film “Charme et Chagrin” est bloqué au Burkina.” », *L'Intelligent d'Abidjan*, 4 mars. [http://www.ladepechedabidjan.info/Entretien-Djuedjessi-Mon-film-Charme-et-Chagrin-est-bloque-au-Burkina\\_a20269.html](http://www.ladepechedabidjan.info/Entretien-Djuedjessi-Mon-film-Charme-et-Chagrin-est-bloque-au-Burkina_a20269.html)

Ouimet, Michèle. 2015. « La vérité tronquée ». *La Presse*. 26 février. [http://plus.lapresse.ca/screens/fee297e-3cf4-46d7-969c-f81d6b4fe184\\_\\_7C\\_\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/fee297e-3cf4-46d7-969c-f81d6b4fe184__7C__0.html)

Ozler, Berk. 2012. « What do people mean when they talk about “transactional sex”? » Development Impact (Blogue) *The World Bank*, 23 février 2012. <http://blogs.worldbank.org/impacfevaluations/what-do-people-mean-when-they-talk-about-transactional-sex>

Polle, Benjamin. 2017. « Médias : le palmarès des chaînes de télévision les plus regardées en Afrique francophone ». *Jeune Afrique*. 20 février. <http://www.jeuneafrique.com/404632/economie/medias-palmares-chaines-plus-regardees-afrique-francophone>

- « Pr Yacouba Konaté, Directeur général du Masa : “Voici les vrais problèmes du cinéma africain” ». 2015. *Le sursaut*. 4 mars. <http://news.abidjan.net/h/527702.html>
- Reporter sans frontières. 2017. *Classement mondial de la liberté de la presse 2017*. <https://rsf.org/ranking#>
- Sangaré, Yacouba. 2013. « Interview de Yacouba Sangaré avec Jean Roke Patoudem (Producteur de films) “En Afrique, il y a des producteurs privés” ». *Africine*. 23 janvier. <http://www.africine.org/?menu=art&no=11265>
- Sanou, A. 2011. « Productions filmographiques : Le boom des téléfilms ivoiriens », *Nord Sud*, 30 novembre. <http://news.abidjan.net/h/418185.html>
- Sanou, A. 2011. « Akissi Delta, productrice de films : “Ma famille a été financée par les usuriers” », *Nord-Sud*, 30 novembre. <http://news.abidjan.net/h/418186.html>
- Schadé, Adédé. 2012. « Office national du cinéma de Côte d’Ivoire: La plongée de Kitia Touré sur la production et la coproduction ». *Notre Voie*, 29 août. <http://www.notrevoie.com/develop.asp?id=47251>
- Shaimi, Gustave. 2013. « Afrique : comment ça va avec le cinéma ? ». *Vodkaster*. 16 juillet. <http://www.vodkaster.com/actu-cine/cinema-africain/1039521>
- Sika, Agnima. 2012. « Mort en cascade des artistes ivoiriens : Et pourtant, ils peuvent vivre mieux et plus longtemps ». *L’Éléphant déchaîné*, 7 février. <http://news.abidjan.net/h/425647.html>
- Soro, Gnélé. 2014. « Nollywood TV: Désormais sous le contrôle de Canal+ ». *Fraternité matin*. 5 novembre. <https://www.fratmat.info/index.php/culture/item/20130-nollywood-tv-désormais-sous-le-contrôle-de-canal>
- Sotinel, Thomas. 2012. « “Viva Riva !” : feux croisés dans Kinshasa convulsée ». *Le Monde*. 18 avril. [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/04/18/feux-croises-dans-kinshasa-convulsee\\_1686646\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/04/18/feux-croises-dans-kinshasa-convulsee_1686646_3476.html)
- Tiburce, Koffi. 2009. « Le théâtre ivoirien », *Reseauivoirie*. 4 avril. [http://www.rezoivoire.net/Art/theatre\\_ivoirien.php](http://www.rezoivoire.net/Art/theatre_ivoirien.php)
- Urumi, Marc. 2012. « La Pirogue. Moussa Touré ». *Bub*. 29 octobre. <http://www.bubzine.fr/2012/10/29/la-pirogue/>
- Wognin, Dieudonné. 2017. « Déploiement de la fibre optique : un projet très attendu ». *Côte d’Ivoire économie*. 2 janvier. <http://news.abidjan.net/h/607086.html>
- Zaka, Alex. 2015. « Economie: Côte d’Ivoire : Diaspora For Growth 2015. » *www.diasporas-news.com*, no. 60, 17 février 2015.



## ANNEXE 1. Les communes d'Abidjan

La culture populaire ivoirienne est liée à la géographie abidjanaise. Chaque commune renvoie à différentes cultures, niveaux socio-économiques et formations politiques. Ici, l'humour fait appel aux stéréotypes pour caractériser les communes:



Certaines sont plus fréquemment mentionnés lors de mon terrain:

- **Yopougon** : Commune de la fête ; pro-Gbagbo ; classe moyenne et classe moyenne basse, notamment à travers les développements immobiliers de la Sicogi<sup>394</sup> et de Sogephya. À la chute du gouvernement Gbagbo, la rue Princesse et les activités économiques semblent en déclin. L'insécurité amène certains habitants à déménager vers la Palmeraie et le Mahou (quartiers de Cocody). Tradition musicale et de danse

---

<sup>394</sup> Vieux gazeur décrit ce mouvement dans le morceau SICOGI : <https://www.youtube.com/watch?v=AHUBPEXJOr0>

- **Koumassi** : portrait socio-économique semblable à Yopougon, la commune se sépare en un bastion pro-Gbagbo et un pro-Ouattara. Ce serait le fief des brouteurs.
- **Marcory** : Commune diversifiée socio-économiquement, davantage classe moyenne. 2 quartiers riches, Marcory résidentiel et Zone 4. Quartier qui se veut branché, boîtes de nuit, etc. Aussi bastion de brouteurs.
- **Treichville** : quartier centrale, ancienne commune de la fête et de la nuit, des sous-cultures comme les Loubards y sont associées. Maintenant quartier davantage commercial et émigré. Classe moyenne basse.
- **Plateau** : commune centrale, centre administratif et des affaires. Peu de gens y résident, intimidant pour certains Abidjanais.
- **Adjamé** : Quartier commercial. D'anciens développements comme *220 logements* témoignent d'une gloire passée.
- **Cocody** : commune des universités, des hôpitaux, des ambassades, du Palais Présidentiel et de la Radio télévision ivoirienne. Classe moyenne, classe moyenne aisée. Comprend divers quartiers aux particularités propres : Angré, Palmeraie, Golf, etc. Tradition théâtrale
- **Abobo** : quartier populaire, reconnu comme le fief des Pro-Ouattara. Population majoritairement du Nord de la Côte d'Ivoire. On y retrouve une moins grande diversité socio-économique. Connu pour son centre culturel. Tradition théâtrale

## ANNEXE 2. Guide d'entretien

Le guide d'entretien ouvert se compose de 4 grandes sections qui abordent les thèmes les plus fréquents qui structureront éventuellement la thèse. Le guide se définit au cours des premiers entretiens qui se voulaient davantage des discussions et qui ont fait ressortir les enjeux les plus fréquents et les plus importants.

- 1- **Parcours** (formation, déclic, productions, filmographie, intérêt)
- 2- **Positionnement face à *Ma famille*** (relations de genre, film calebasse, vision du cinéma ivoirien et des classiques télévisuels *Faut pas fâcher* et *Comment ça va*)
- 3- **Pratiques de l'industrie** (qualité vs quantité, Nollywood et pirate, définition série et long-métrage)
- 4- **Production idéale** (passion, projet futur, relation à l'extérieur, vision de l'industrie du futur, relation à l'histoire, vision de l'audience et du succès)

**ANNEXE 3. Premier tableau récapitulatif des générations de l'audiovisuel ivoirien**

<b>Génération</b>	<b>Génération 1990</b>	<b>Génération 2000</b>	<b>Génération 2010a</b>	<b>Génération 2010b<sup>395</sup></b>
<b>Formes</b>	Sketch scénarisés, théâtre filmé	Série, sitcom, série-long-métrage	Long métrage, court métrage, série	Court-métrage, série
<b>Ton</b>	Satire	Humour, drame	Humour, varié	Varié
<b>Formation-occupation</b>	Fonctionnaires de la RTI	Réalisateur-producteur-entrepreneur	Professionalisation, subventions, auto-financement	Génération consciente, NTIC, clip
<b>Représentants</b>	Guedebea, Akafou, Gnoan M'bala, Ndrya	Akissi Delta, Arantess de Bonalli, Marie-Louise Asseu, Jean-Hubert Nankam. Qwassy	Owell Brown, Philippe Lacôte, Alain Guikou, Guy Kalou, Bernard Mafili, Jean-Noël Bah.	Andy Melo, Siam Marley, Honoré Essoh, Marie Amon, Pierre-MarieSindo,
<b>Âge</b>	65 ans et +	50-65 ans	40-50 ans	35 ans et moins
<b>Formation</b>	Formés à l'extérieur	Formé sur les plateaux de la génération précédente	Formé à l'extérieur, autodidacte,	Former à l'extérieur, par le net ou par le clip
<b>Comment ils se présentent</b>	Cinéastes ivoiriens	Ils ont leur maison de production, leur voiture	Professionnels	Passion, grande ouverture sur l'extérieur: ++
<b>Leur mot d'ordre</b>	Professeur	Pas de révolution dans leur vision	N'attendent plus l'État	Post- crise
<b>Message</b>	Afrique entre modernité et tradition, didactique	Afrique est moderne, parle du quotidien	Retour vers le social, crise, brouteurs, amour et argent, fidélité, pasteur et arnaque	Internet, action, post crise, retour vers la tradition

<sup>395</sup> Les catégorisations entre les deux générations de 2010 restent poreuses.

#### ANNEXE 4. Liste des premiers thèmes

1. Stratégies économiques gombos
Perception sociale des artistes du cinema
2. Pratique des tournages
3. Évènements industrie Afrique
4. Relations de famille
5. M'as-tu-vu
6. Nollywood & Ghana
7. Réception public
8. Message & image
9. Sous-région
10. RTI
11. Séries et long-métrages
12. Crise sociale – comportements jeunes
13. Reine Pokou
14. Place des femmes
15. Cinéma américain
16. ONAC-CI. & Ministères
17. Structuration de l'industrie
18. Ma Famille
19. Marché international
20. Doyens
21. Quotidien (images du)
22. Idéologie du réalisateur



## ANNEXE 5. Tableau des maisons de production

Ce tableau est non-exhaustif. Il permet de donner une idée des principales maisons de production audiovisuelle à Abidjan entre 2013 et 2014.

<b>Nom de la maison de production</b>	<b>Quartier</b>	<b>Nombre d'employés approximatif</b>	<b>Principales productions</b>	<b>Période de création</b>
<b>Martika</b>	Marcory	2	Class A, Teenager	1996* <sup>396</sup>
<b>Bogolan</b>	Cocody Centre	5-6	On est où là, pubs, institutionnel	2003*
<b>Bonally Stratégies</b>	Cocody-Riviera Golf	4	La saga des hérités, Squatter	2008
<b>JCS production, société star tonerre</b>	Cocody-2 plateaux	3	Campus, Vieux Kouassi Kan	2008*
<b>Scénarii</b>	Cocody-2 plateaux	2 ou 3	L'Équipe, Le Grain	2009*
<b>Predator studio</b>	Cocody-Riviera Golf	2	Spots pendant la CAN, La radio	2010
<b>Making On</b>	Cocody-Mpouto	1	5bdl	2012
<b>Emmaus production</b>	Sans bureau depuis la crise	1	L'histoire d'une vie	2009*
<b>LAD production</b>	Cocody-Angré, 8e tranche	1	Ma famille	2005
<b>Malessy's events</b>	Cocody-Riviera 3	1 ?	Sah Sandra	2012*
<b>Ziv production</b>	Cocody-2 plateaux		Chroniques africaines	2012*
<b>Jardin d'Afrique</b>			Et si dieu n'existait pas ?	2012
<b>Icoast movie</b>	Cocody-Riviera Golf		Le Mec idéal, Braquage à l'Africaine	2010*
<b>Lexys films</b>			Les aventures du Sergent Digbeu	2005

<sup>396</sup> Astéris : Année de fondation affichée dans l'annoncé légale parue dans les journaux. Les autres sont des estimations.

<b>Ymalé production</b>	Cocody-Riviera 2	1	La vie en noir et blanc	2013
<b>Dialogue productions</b>	Cocody-carrefour de la vie	5	Cache cache d'amour, Le pari de l'amour, pubs, institutionnel	1986*
<b>Afrikatoon</b>	Marcory		Abla Pokou	2006*
<b>Nessemoh Production</b>	Cocody		La villa d'à côté	2007*
<b>Prodim</b>	Cocody	2 ?	Ivoirian's Crew Dance, Amissa	2011*
<b>Attchuellou ba studios</b>	Cocody			2012
<b>Wassakara productions</b>	Yopougon		Le djassa a pris feu, Run	
<b>2BS</b>	Cocody-Angré		Pubs, audiovisuel	2005*
<b>Nikady's Production</b>	Cocody-Riveria 3	15 selon le site web, 3-4 lors de ma visite	Pubs, corporatif, émission de télé	1995*
<b>Boss playa</b>	Vallons pour l'antenne ivoirienne		Le gohou show	2008*



## ANNEXE 6. Diplôme de Josey

J'ai rencontré Bijou  
Il a le swagg<sup>397</sup>, il a la classe  
Mignon garçon, intelligent il est posé  
On s'est rencontré, on s'est aimé  
Ça n'a pas loupé il m'a dit: je veux t'épouser  
Tu seras la mère de mes enfants, tu seras ma reine  
Ça fait dix ans qu'on est là

REFRAIN

**Bébé, tu étudies mon comportement**  
**Quel genre de diplôme tu veux avoir ?**  
**Dans ton championnat tu es là**  
**Y'a plus prolongation**  
**Quel genre de diplôme tu veux avoir ?**  
**C'est quelle étude qui finit pas**  
**Si tu veux pas, faut me libérer**  
**Oh Bijou, je veux savoir où on va**

Parce que dans ma peau de femme  
Je prends de l'âge avec le temps  
Tu es là, tu finis ma jeunesse  
Tu ne tiens pas tes promesses  
Maintenant tu veux m'enceinter une deuxième fois pour me déposer<sup>398</sup>  
Tu ne veux pas passer devant le maire pour me légaliser  
Je t'ai assez prouvé que je veux rester  
Si tu ne veux pas de moi, dis-moi  
Mais ne me dis pas que tu veux m'étudier  
Quel genre de diplôme tu veux avoir ? (Oh bébé)  
Refrain  
Je l'ai supplié pour la dot

---

<sup>397</sup> Le style.

<sup>398</sup> Pour me laisser.

J'ai pleuré les larmes de mon âme  
Mais je n'ai jamais rien vu venir  
Étant fatiguée, j'ai décidé de me retirer  
C'est maintenant qu'il est chaud  
Bébé, je veux te présenter à maman  
Bébé, je veux te présenter à papa  
Bijou (C'est trop tard, c'est maintenant tu me veux c'est trop tard)  
Je suis déjà partie (c'est trop tard)  
Un avenir meilleur m'attend (c'est trop tard)  
Moi que tu vois là quelqu'un saura ma valeur  
Maintenant que c'est gâté  
C'est là que tu veux ...  
... Je suis déjà partie  
Toi c'est maintenant que tu veux  
Tu n'as rien vu encore  
Goumin goumin<sup>399</sup> m'a gagné lova (c'est gâté)  
Goumin goumin ne m'a pas  
C'est maintenant qu'il est prêt

---

<sup>399</sup> Chagrin de peine d'amour.

## ANNEXE 7. Ne recule pas de Billy Billy

Si la réussite est un véhicule, le carburant, c'est la persévérance.

Quand on te dit woody, ça veut dire garçon.

Un vrai garçon ne met jamais sa main en bas de son menton<sup>400</sup>.

Mais qui allait porter la croix, si c'était une femme qu'on appelait Jésus ?

C'est à cause de galère toi tu pleures ?

Dagou [mon frère], franchement tu m'as déçu !

La chance, c'est comme bus de 22h, si tu rates ça, tu vas dormir au plateau.

On t'a dit, on t'a répété : l'avenir appartient à celui qui se lève tôt.

Ce que tu vois dans mon visage là, c'est pas sauce, c'est sueur !

Abidjan est dur, on sait.

Mais nous tout on n'a qu'à prendre gros coeur<sup>401</sup>

Celui qui dort, c'est pour lui qui fraya [qui s'en va, qui perd son tout].

à Wassakara on dit: « Ce qui est dans ton ventre là, c'est ça qui est pour toi »

Au-delà des Yra Ma Yra [problèmes], soit kra-kra [vif], gri-gra [grouilleur]

qui vivra verra va prendre drap [comprendra]

### REFRAIN

**C'est vrai que la vie est dure pour toi**

**Mais, frère-sang ne recule pas**

**Si tu tombes, tombes**

**Lève-toi, lève-toi ma soeur, ne recule pas**

**Derrière rail [Abobo], on recule pas**

**Wassakara [Yopougon], on recule pas**

**Il faut te battre pour t'en sortir, ne recule pas**

Voilà quelqu'un quand il a 1000 francs, il a 900 francs pour bélé, 50 francs pour fumer

C'est dans 50 francs qui restent là qu'il va faire ses projets.

Koutoukou<sup>402</sup> a gâté vie de mogo-là [de cet homme]

Il a oublié que la vie là, c'est pas au hasard.

---

<sup>400</sup> Être découragé, amer, déçu, apathique.

<sup>401</sup> Être courageux.

<sup>402</sup> Alcool local.

Quelqu'un qui dit « je lui ai vu », tu veux être maître de maison<sup>403</sup> de qui ?  
C'est au pied-du-mur on va voir entre toi et puis moi qui est fort dans maçonnerie<sup>404</sup>.  
On est pas même chose, on dit chat dort dans le salon, lion dort dans brousse  
Quand toi tu danses zigribity, lui danse soukouss  
Mogo man, mogo wele. I nanan, i yere man<sup>405</sup>  
Tu es un enfant de pauvre, pour t'imposer, c'est pas l'argent, c'est ta conviction et puis ton talent.  
Faut pas pleurer, faut pas reculer, faut prier, le jour ton heure va sonner, il n'y aura personne pour  
t'arrêter.

Dis-moi, tu comptes sur quoi, toi, un enfant de poignon [pauvre].  
Papa est fonctionnaire, mais c'est champ de manioc, il fait pour qu'on mange à la maison.  
Tu comptes sur quoi ? Héritage ? Quel bon héritage même ? Je touche du bois.  
Si Opah [papa] n'est pas là aujourd'hui, si on a hérité quelque chose de lui, c'est que c'est bicyclette.  
Abidjan est rempli, mais on est dedans. On va pas aller au village parce qu'on ne sait pas lancer  
manchette.

Papier des Blancs nous a trahit. A ton avis, Bac + 4, billy billy, aujourd'hui, je me retrouve  
cabinetigui<sup>406</sup>.

Quand tu es un enfant de pauvre, tu n'as pas l'argent.  
Ce que tu as, c'est ta conviction et puis ton talent.  
Quand tu es un orphelin, marche [comporte-toi] comme un orphelin.  
Quand tu es un enfant de poignon, marche comme un enfant de poignon.  
On est venu un-un, on va partir un-un  
Dagou woody, mozi tolou woody<sup>407</sup>  
C'est chacun à son chacun.  
Tous ces oiseaux que tu vois voler là haut, c'est la grâce de Dieu et non la grâce du vent. Aujourd'hui,  
tu es derrière, mais dis-toi qu'un jour, tu peux finir devant le rang.  
Aujourd'hui, tu dors dans salon, mais demain quelqu'un peut dormir dans ton salon  
C'est la traversée du désert, seuls les durs pourront traverser.  
Tu es une femme, dis-toi que je travaillerai pour que mon mari me respecte.  
La vie est un combat, dédié à tous ces enfants qui ne baissent pas les bras, les enfants du guetto,  
d'Afrique, en particulier ceux de Côte d'Ivoire, Coast to coast, le combat continue.

---

<sup>403</sup> Aide aux devoirs.

<sup>404</sup> Tiré du proverbe : C'est au pied du mur on voit le vrai maçon.

<sup>405</sup> En dioula : personne n'a appelé personne. Tu es venu de toi-même, personne ne t'a invité.

<sup>406</sup> Celui qui fait la cabine téléphonique, comme le personnage de Abass de *Ma famille* dont il a été question.

<sup>407</sup> En bété : mon frère, garçon, c'est à toi de prendre ta place de garçon.

Wotrotigui<sup>408</sup>, cabinetigui, djosseur de nama<sup>409</sup>, omah [maman] toi qui vends alloco là, toi l'étudiant qui prend les cours dans les gazons<sup>410</sup>  
ça c'est ta chanson.

---

<sup>408</sup> Pousseur de charrette.

<sup>409</sup> Ceux qui aident à stationner les véhicules dans les quartiers aisés.

<sup>410</sup> Parce que les amphithéâtres sont remplis, les étudiants doivent suivre les cours à l'extérieur.