



Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018)

Une aventure ambiguë

Assié Jean-Baptiste Boni

DANS **AFRIQUE CONTEMPORAINE** 2017/3 N° 263-264 , PAGES 385 À 403
ÉDITIONS **DE BOECK SUPÉRIEUR**

ISSN 0002-0478

ISBN 9782807390881

DOI 10.3917/afco.263.0385

Date de mise en ligne : 18/09/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-afrique-contemporaine1-2017-3-page-385?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018) Une aventure ambiguë

Assié Jean-Baptiste Boni

Si la majorité des films ivoiriens est destinée à la télévision, des réalisateurs visent à convertir leur production pour le grand écran. Ces productions, prisées du public, sont réalisées dans un contexte social particulier. En 2008, en effet, ont été créés l'Office national du cinéma de Côte d'Ivoire et le Fonds de soutien à l'industrie cinématographique. Mais si la politique du ministère ivoirien de la Culture fait sens, elle n'en demeure pas moins tâtonnante et inaboutie. Résultat : un regard hâtif aurait tôt fait de conclure à l'immobilisme et même au recul de la production cinématographique en termes de quantité et de qualité. Pourtant, des films de bonne facture voient le jour, dans un univers dominé par le télévisuel. Cet essai dresse un état des lieux de la production cinématographique ivoirienne de 2000 à 2018.

Mots clés : Côte d'Ivoire – Cinéma – Téléfilm – Acteurs – Réalisateurs – Producteurs – Distributeurs – Studios de production – Politique culturelle

L Grâce à sa détermination et au succès de sa série télévisée *Ma famille*, Delphine Akissi Loukou¹ – femme jamais scolarisée, formée à l'école de l'acteur et humoriste Léonard Groghuet – fait figure de pionnière du renouveau audiovisuel en Côte d'Ivoire. La diffusion en 2002 de sa série-feuilleton sur la Radiodiffusion-télévision ivoirienne (RTI) impulse en effet un nouvel élan au milieu audiovisuel et cinématographique ivoirien. Dans le sillage de ce succès sont produites les séries télévisées *Class'A* (2005), *Nafi* (2005), *Docteur Boris* (2008), *Brouteur.com* (2010), *Le Grin* (2012), etc., qui séduisent aussi les téléspectateurs de l'Afrique francophone et, en version doublée, de l'Afrique anglophone. L'engouement du public est manifeste et multiforme : en 2007, par exemple, 3 500 personnes se rendent à Ivoire Académie² à Treichville pour le casting de *Class'A*, série dirigée par Jean-Hubert Nakam, produite et diffusée depuis 2005 par Martika Production.

Côté cinéma, la comédie romantique *Le Mec idéal* d'Owell Brown, présentée au Fespaco à Ouagadougou en 2011, a été primée « étalon de bronze ». *Run* de Philippe Lacôte, qui a bénéficié, entre autres, du soutien financier du ministère

Assié Jean-Baptiste Boni est enseignant-chercheur au

département des arts, UFR « Informations, communications et

arts », de l'université Félix-Houphouët-Boigny (Abidjan).

ivoirien de la Culture et de la Francophonie, a été sélectionné dans la catégorie « Un certain regard » du festival de Cannes en 2014. Quant à *L'Interprète* de Kadhy Touré, productrice et actrice principale du film, il totalisait six mille entrées en douze jours de projection dans les trois salles du Majestic Cinéma Ivoire lors de sa sortie ivoirienne en 2016 : un record, qui souligne encore l'engouement du public pour les productions filmiques locales.

Cette effervescence a été appuyée au plan institutionnel par deux décrets³ pris par le régime Gbagbo en Conseil des ministres en 2008, portant création, organisation, attribution et fonctionnement de l'Office national du cinéma de Côte d'Ivoire (ONAC-CI) et du Fonds de soutien à l'industrie cinématographique (Fonsic), décrets renforcés en 2014 par deux lois⁴ adoptées par l'Assemblée nationale et promulguées par le président Ouattara. Dans le même temps, l'implantation à Abidjan de plusieurs sociétés ou succursales⁵ de production, de distribution et d'exploitation privées et publiques, renommées ou anonymes, semble attester de la rentabilité de ces œuvres.

Si le monde cinématographique et audiovisuel ivoirien a connu d'autres périodes d'effervescence dans son histoire, qu'est ce qui caractérise le bouillonnement actuel ? Qui sont les animateurs du « nouveau » monde cinématographique et audiovisuel ivoirien ? Quelles motivations les animent ? Comment travaillent-ils ?

Cet article explore le vécu des différents types d'acteurs qui font le monde audiovisuel et cinématographique ivoirien, leurs fortunes et difficultés, sans gommer les ambivalences du milieu, en l'absence récurrente de ligne éditoriale et de modèle économique vertueux. Il présente l'univers et les pratiques des financiers privés, très proches du diktat, et souligne que si la politique du ministère ivoirien de la Culture dans le domaine cinématographique est à encourager, elle demeure tâtonnante et inaboutie. L'étude s'appuie sur de nombreux entretiens conduits dans le milieu cinématographique et audiovisuel ivoirien, sur lequel la bibliographie reste lacunaire⁶.

1. Née en 1960 à Dimbokro, très tôt orpheline, Delphine Akissi Loukou a été domestique à Abidjan avant d'entrer dans le monde artistique en 1976 par la danse, puis des romans-photos, grâce à Paul Kodjo. C'est en 1977 qu'elle croise Groghuet, comédien et producteur de la série satirique *Comment ça va ?*, qui l'engage comme comédienne en 1994, puis comme directrice artistique.

2. Établissement dédié à diverses activités d'enseignement.

3. Décrets n° 2008-138 et n° 2008-139 du 14 avril 2008.

4. Lois n° 2014-425 portant politique culturelle nationale et n° 2014-426 relative à l'industrie cinématographique, 14 juillet 2014.

5. Le 24 octobre 2014, Canal Plus Overseas lance A+, chaîne de divertissement, familiale panafricaine et francophone. La même année sont lancées RTI Production et RTI

Distribution afin d'accroître l'offre de contenus filmiques, documentaires, programmes d'animation, courts et longs métrages. D'autres maisons ont pour nom Côte Ouest, Majestic Ivoire, Scenarii.com, Emmaüs Production, etc.

6. Mes remerciements à Dohoun Koffi Joël (ingénieur de son), Lance Touré (artiste-comédien), Ana Ballo (réalisatrice-productrice chez Bogolan), Feu Koné Dosso (formatrice à l'IPNEPT), Boguy Yolande (directrice générale d'Emmaüs Production, productrice de télévision, distributrice), Bah Jean Noël (directeur général du groupe Scénarii) et son épouse, Guy Kalou (acteur, producteur, directeur général de Jardin d'Afrique Groupe) et son épouse, Gbessi Adji (artiste, comédien, formé à l'Actor Studio), Owell Brown (réalisateur, producteur), Oumar Sall

(producteur-gérant de Cinekap Sénégal), Khadi Touré (comédienne, réalisatrice, productrice), Samuel Mathurin Mathieu Kodjovi (acteur, réalisateur, fondateur de Rebel Réaction Prod), Aihah Edanh (scénariste, productrice), Casimir Gueulaté (scénariste), Honoré N'Zué (réalisateur, producteur), Akaffou Bertin (scénariste), Lauraine Koffi (actrice), Mamidou Zoumana Coulibaly-Diakité (président du comité de gestion du Fonsic), Beugro Yohou Désiré (directeur des opérations à l'ONAC-CI), Dr. Yao François (directeur général de l'ONAC-CI), Pr. Hien Sié (directeur de la Maison du cinéma à l'ONAC-CI), le personnel de l'ONAC-CI, Pr. Aghy Bahi Auguste (doyen de l'UFR « Information, communication et arts ») et mes étudiants qui m'ont accompagné sur le terrain.

Le nouveau monde du cinéma et de l'audiovisuel ivoirien

Meilleure rémunération des acteurs du secteur grâce au printemps du numérique. Depuis 2000, les séries télévisées foisonnent grâce au numérique. Les productions cinématographiques sont en nombre plus réduit mais non négligeable. Instantané de début 2018 : les salles abidjanaises projettent *FRAP*, production d'Hollywood Académie Film, scénarisée et réalisée par Andy Melo. Jardin d'Afrique Groupe et Couvoir français ont sorti *Kamissa*, réalisé et scénarisé respectivement par Guy et Victoire Kalou. *L'Interprète 2* de Brown Angel Entertainment, scénarisé et réalisé par Kadhy Touré, est en postproduction, tout comme *Ligne 19* d'Owell Brown et *Deux donzelles à Abidjan* de Fadika Kramo. Ce dernier film du premier ivoirien « étalon du Yennenga », adaptation de la pièce de Molière *Les Précieuses ridicules*, sortira en 3D. Selon Akaffou Bertin, coscénariste des films de Roger N'Gnoan M'Bala, l'écriture du scénario d'*Une vie après*, prochain long métrage du second ivoirien « étalon du Yennenga », est achevée.

À ces longs métrages devant sortir sur écran géant s'en ajoutent d'autres : des fictions populaires comme *Innocent malgré tout*, nominé au Fespaco 2017 – de Rebel Réaction Prod, scénarisé et réalisé par Samuel Mathurin Kouamé Codjovi –, *Appât* de Popwe Picture (2017), scénarisé et réalisé par Aïhaht Edanh, *La Carte mémoire* (2013) de Light Vision, scénarisé et réalisé par Emmanuel Goueu, *Amour et Argent* (2017) de Atenen. W. Productions, de Suzanne Kouamé, réalisé par Emmanuel Goueu, *Bla Yassoua* (2008) et *Le Plagiat* (2014) de NHK.Production et B2S Production, scénarisés et réalisés par Honoré N'Zué, etc. L'Office national du cinéma de Côte d'Ivoire ne tenant pas de fichier, la liste n'est pas exhaustive.

Une majorité de producteurs, acteurs et techniciens ivoiriens de l'audiovisuel vivent désormais exclusivement de leur métier et, qui plus est, relativement bien, à quelques exceptions près, à en croire les témoignages recueillis. Guy Kalou de Jardin d'Afrique Groupe, l'une des stars les plus cotées du petit et du grand écran, autrefois chargé de marketing en entreprise, a quitté son poste pour se consacrer entièrement à sa carrière d'acteur et de producteur. Son épouse, brillante scénariste, a suivi le même chemin. Gbehi Jean Noël Bah, après une maîtrise en droit, est à la tête du Groupe Scenarii ; son épouse a démissionné de son poste de comptable dans une maison de microcrédit pour assurer la comptabilité de l'entreprise. Ana Balo de Bogolan, réalisatrice du gag très populaire *On est où là ?*, diplômée en communication de l'université de Cocody-Abidjan, se consacre depuis plus de vingt ans à son métier de productrice, conjugué depuis treize ans à ses fonctions de réalisatrice.

Dohoun Koffi Joël (ingénieur de son), Koné Kobla (réalisateur), Adama Coulibaly dit « Arantess De Bonalii » (directeur général de Bonalii Strategy, réalisateur proluxe) – tous sortis du programme audiovisuel de l'Institut pédagogique national de l'enseignement technique et professionnel (IPNEPT) –, Gbessi Adji (acteur-comédien) et Lauraine Koffi (actrice) – formés à l'Actor Studio, l'ancienne école d'acteurs de Sidiki Bakaba au Palais de la culture –,

Boguy Yolande (productrice de télévision, distributeur, directrice générale d'Emmaüs Production), Samuel Mathurin Kouamé Codjovi, réalisateur du long métrage *Innocent malgré tout* : tous vivent exclusivement de leur métier. Que dire alors de Delphine Akissi Loukou, adulée dans toute l'Afrique ? Si les exemples sont légion, la majorité de ces acteurs sont issus de la « génération *Ma famille* », laquelle regroupe tous les amateurs et professionnels du cinéma et de l'audiovisuel qui ont débuté leur carrière après le succès de la série *Ma famille* ou ont, d'une manière ou d'une autre, été révélés et/ou ont connu un réel succès grâce à la production de cette série télévisée.

Il est vrai qu'en hommes ou femmes d'affaires accomplis, ces personnalités investissent souvent dans une activité secondaire, à l'instar de « l'étalon de bronze » Owell Brown, à la tête d'un restaurant à la Riviera II. D'autres, toutefois, gardent un travail secondaire qui, à leurs dires, ne parasite pas leur premier métier de cinéaste ou de réalisateur audiovisuel. Ainsi Khady Touré est-elle consultante en communication et interprète, Guy Kalou directeur des études à l'école ESMA Actarot⁷ ou Ana Ballo directrice de RTI Distribution. Parmi les plus anciens, Honoré N'Zué et Akaffou Bertin, anciens responsables de la RTI à la retraite, sont désormais enseignants à l'Institut des sciences de la technologie et de la communication (ISTC). Fadika Kramo-Lanciné, ex-directeur général de l'Office national du cinéma de Côte d'Ivoire, est actuellement conseiller spécial du ministre de la Culture, et Roger N'Gnoan M'Bala est notable de la chefferie de Grand-Bassam. Ces quatre derniers ne sont pas membres de la « génération *Ma famille* ».

La nouvelle génération semble prospérer là où, ballottée entre indigence budgétaire et galère de tournage, la génération de Désiré Ecaré et Fadika Kramo-Lanciné ne menait à bien qu'un projet sur dix ans ou plus. La nécessité économique de ces temps-là était qualifiée de « mégotage » : « Récupérer le restant d'une pellicule après le tournage d'un film, trouver un maigre budget pour payer les acteurs, faire développer la pellicule impressionnée des restes de bain des laboratoires et négocier avec un monteur pour un travail au noir » (Sembene, 2005, p. 13).

Cette notion du « mégotage » illustre, de façon caricaturale, la situation économique du cinéma africain en général. Jusqu'à l'orée de 2000, les aînés pratiquaient en effet le cinéma comme une activité secondaire, en dépit de leur grande passion pour cet art. Olivier Barlet écrit en 1996 : « Nombreux sont les cinéastes qui ne peuvent faire du cinéma que leur second métier, ou doivent au contraire vivre d'une seconde activité. Le Mauritanien Med Hondo gagne sa vie en doublant les voix noires dans les films américains. L'Ivoirien Fadika Kramo-Lanciné édite des catalogues et des plaquettes publicitaires, et le Burkinabé Drissa Touré fait de la manutention pour payer son loyer... Survivre pour continuer d'écrire et de filmer » (Barlet, 1996, p. 240).

7. ESMA Actarot a fait sa première rentrée académique en février 2016 : y interviennent le doyen Bienvenu

Neba, Guy Kalou, Akissi Delta, Kané Mahoula, etc.

GUY KALOU

KADHY TOURE

STÉPHANE ZABAVY

L'INTERPRETE

REALISÉ PAR OLIVIER KONE/KADHY TOURE

UNE PRODUCTION BROWN ANGEL ENTERTAINMENT

AVEC GUY KALOU, KADHY TOURE, STÉPHANE ZABAVY, FRANCK PICARDY, PRISCA ZAMBLE, MIKE ALABI,
EVELYNE ILY, NEIL JAMILA, BRIGITTE BLEU - SCÉNARIO & DIALOGUES: KADHY TOURE - DIRECTION PHOTO: ANGE BIA
CADRE & MONTAGE KENZO KENZA - PRISE DE SON: APPOLOS MUSIQUE: JAZZ KEMBI - RÉALISATEUR: OLIVIER KONE / KADHY TOURE



L'Interprète. Affiche officielle du long métrage *L'Interprète*, produit par Kadhy Touré, également actrice principale du film. À sa sortie en 2016, le film totalisa 6 000 entrées en douze jours de projection dans les trois salles du « Majestic Cinéma Ivoire » à Abidjan : un record. Le film a reçu le prix du meilleur montage au Fespaco 2017 et était, en 2017, le seul film ivoirien projeté en cabine sur des vols d'Air France.

© Brown Angel Entertainment.

En plus de ces galères, des expériences malheureuses avaient échaudé les esprits, certains producteurs s'étant révélés être des charlatans. Bien que *Djeli, conte d'aujourd'hui* (1980) ait été célébré par la critique, Fadika Kramo-Lanciné mit neuf ans à trouver des financements pour son projet *Wariko, le gros lot* (1994). Le ministre de la Coopération lui accorda finalement une subvention de 700 000 francs français. La Direction de la coopération au développement et de l'aide humanitaire (DDA) suisse suivit avec 120 000 francs. Pour gérer ce financement suisse, le cinéaste signa, en Côte d'Ivoire, un contrat avec un producteur français, la World Film Company, qui s'appropri l'argent et se déclara en faillite peu après, pour finalement refaire surface sous le nom d'Atlantis Films. Une aide complémentaire de 300 000 francs de l'Agence de la Francophonie (ancienne ACCT) et 150 000 francs du Fonds d'intervention pour l'action culturelle (FIAC) ivoirien permirent au film de sortir malgré tout (Barlet, 1996, p. 249). L'Ivoirien Gnoan Roger M'Bala connut semblable mésaventure quand le producteur chargé de gérer l'aide interministérielle française s'enfuit avec l'argent. Il fallut un procès de dix-huit mois pour pouvoir racheter les droits permettant de récupérer les rushes d'*Au nom du Christ* (1993) dont la couleur commençait à se détériorer (Barlet, 1996, p. 249). La Sénégalaise Safi Faye mit, quant à elle, six ans pour débloquer son film *Mossane* (1996), le temps d'un procès contre son producteur sénégalais.

Désormais, galères de tournages et de budget sont amoindries. Le numérique facilite largement la tâche aux producteurs.

Deux observations ressortent de ce bouillonnement audiovisuel et cinématographique. La première est que l'accès à ce domaine artistique n'est pas discriminatoire. Akissi Loukou n'a jamais été scolarisée ; Jean-Hubert Nakam est franco-camerounais : les profils ne suivent pas de prototype. La seconde est que, malheureusement, les nouvelles pratiques audiovisuelles et cinématographiques ont évolué sans remise en cause, dans un certain enfermement esthétique, avec des défaillances de production.

Enfermement esthétique et défaillances de production. Bah Noël, Ana Ballo et d'autres producteurs ne voient pas l'utilité de produire un long métrage, puisqu'ils ne rentreront pas dans leurs fonds. Pourquoi produire un long métrage à hauteur de millions, si c'est pour ne le présenter qu'à des festivals ? La question ne se pose même plus pour les courts métrages : les documentaires et les films d'animation sont en passe de disparaître.

Et, pourtant, *L'Interprète* (2016), prix du meilleur montage Fespaco 2017, a comptabilisé six mille entrées comme mentionné ci-avant, et drainé, grâce à une communication habile, des foules en salle lors de la 26^e édition de la biennale du cinéma africain. Il est aussi, en 2017, le seul film ivoirien projeté en cabine des vols d'Air France. Sa rentabilité reste malgré cela négligeable, selon sa productrice. *Run* de Philippe Lacôte et *Le Mec idéal* d'Owell Brown ont tourné dans les festivals. Sont-ils amortis pour autant ? Owell Brown est

respecté dans le milieu du cinéma ivoirien, mais il avoue n'être pas aussi nanti que les producteurs de téléfilms. De plus, explique-t-il, pour pouvoir présenter son film à Ouagadougou, il a dû, au Maroc, avec un fort surcoût, reporter sur 35 mm son film tourné en vidéo (kinescopage). Ce réalisateur demeure néanmoins l'un des producteurs de longs métrages les plus actifs en Côte d'Ivoire (*Braquage à l'Africaine* en 2014, *Ligne 19* en postproduction). Pour ce dernier film, il a bénéficié d'un apport du Fonsic à hauteur de vingt millions de francs CFA : une subvention qu'il juge négligeable au vu des ambitions qu'il nourrissait pour sa production.

Il convient donc de relativiser l'aisance dans laquelle se trouvent les acteurs de la production en Côte d'Ivoire. Le doyen Lance Touré est comédien dans *Sida dans la Cité 1* (1994) et régisseur général de seize épisodes du téléfilm *Sida dans la cité 3* (2003) du réalisateur Alexis Don Zigré. Il reconnaît que grâce à ce téléfilm et à sa collaboration avec Population Service International (PSI) et l'Agence ivoirienne de marketing social (AIMAS) il a pu terminer les travaux de sa maison. Mais il précise aussi que ces structures ne faisant pas les films pour les commercialiser n'ont aucune pression de rentabilité. Jeff Barnes confie que la réalisation de *Sida dans la Cité 3* (seize épisodes) a absorbé environ 300 millions de francs CFA ; Alexis Don Zigré précise que ladite production a enregistré la participation de 400 personnes (artistes et techniciens confondus).

Quand les structures d'aide au développement ne s'en mêlent pas, ces budgets permettent de produire plutôt cent à deux cents épisodes, en comptant le montant de l'assurance couvrant le tournage : « Comme je n'avais pas les moyens, j'ai été obligée de prendre un prêt de deux cents millions à la banque sous la couverture de quelqu'un. Dieu merci, aujourd'hui, j'ai réussi à le rembourser⁸. » Ces propos d'Eugénie Ouattara, dit « Djuedjuessi » (actrice-productrice), font référence à sa série *Nafi* constituée de cent quatre épisodes.

La production de *L'Interprète*, selon Kadhy Touré, a coûté entre dix et quinze millions de francs CFA⁹, financés sur fonds propres sans comptabiliser les 800 000 francs CFA de frais de communication. Ce montant, réduit si on le compare aux productions européennes, n'a été possible que parce que tous ceux qui sont intervenus sur la production l'ont fait surtout par amitié et que Kadhy Touré elle-même ne s'est pas rétribuée. Le scénariste Casimir Gueulaté, fondateur de la maison de production Abidjan Cinémagic raconte, pour sa part, avoir accepté par amitié la maigre somme de 500 000 francs CFA pour l'écriture d'un scénario d'une série de vingt-six épisodes.

Mais Kadhy Touré reconnaît être rentrée dans ses fonds avec un léger bonus au final – et elle est bien la seule au cinéma – alors que son film est sous contrat confidentiel de distribution avec Diffa, qui le vend aux chaînes de télévision. Cela n'a pas été le cas pour Samuel Mathurin Kouamé Codjovi avec *Innocent malgré tout*, qui raconte avoir vidé son compte d'épargne de plus 2 500 euros et avoir dû retourner vivre en famille. La seule et mince satisfaction de ce jeune passionné de cinéma, ce sont les quelques voyages qu'il fait

dans le monde, dans le cadre de festivals de cinéma. Il est sous contrat avec la maison de distribution Diffa depuis 2017 et se heurte au refus de programmation non motivé de Majestic Cinéma Ivoire. Honoré N'Zué avance le montant de vingt à vingt-cinq millions de francs CFA pour la production de *Bla Yassoua*, s'il comptabilise l'apport en matériel de la RTI, le soutien financier de son épouse et l'hypothèque de son champ de cacao de plus sept hectares. Pour ce film, il dit avoir perçu, en 2014, deux millions de francs CFA de droits d'auteur du Bureau ivoirien des droits d'auteur (Burida), grâce à sa diffusion répétée sur la RTI pendant la crise postélectorale. *Le Plagiat* a coûté entre quarante et quarante-cinq millions, compte tenu de la location du cadre de l'Institut national supérieur des arts et de l'action culturelle (INSAAC) et de la mise à disposition gracieuse d'étudiants par les responsables de l'établissement.

Bah Noël reconnaît que grâce à son partenariat avec *Search for Common Ground* et le gouvernement d'État américain il a pu réaliser en 2008 *L'Équipe, 24 x 26'* (deux saisons de douze épisodes) qui était en 2015 la production offrant le meilleur traitement salarial, certains membres de l'équipe de tournage touchant deux à trois millions de francs CFA comme rétribution totale. Mais le projet était une commande d'un programme de soutien au développement.

Les producteurs audiovisuels estiment qu'il faut en moyenne cinq ans pour amortir une série de quarante millions de francs CFA, avec un réseautage et un relationnel performant. Pour la scénarisation et la réalisation, il faut en moyenne quatorze mois. Après négociation adroite avec l'une des grandes chaînes, TV5 ou Canal Plus, le film en boîte bénéficie de dix-huit mois d'exclusivité pour vingt millions de francs CFA. Après quoi suit un autre placement sur les chaînes nationales qui payent chichement¹⁰, pour six à huit mois de diffusion, avant de revenir à la seconde grande chaîne. Ce parcours trop long pour qui n'a pas d'autres ressources pour la production d'une nouvelle série oblige à cesser temporairement les productions fictions pour se tourner vers les appels de films institutionnels ou publicitaires, afin de tenir la route. Passée la période de disette, la production peut devenir rentable. Mais il faut pour cela exclure, selon Bah Noël, un contrat avec une maison de distribution sur une base de 70/30 – 70 % à la production et 30 % pour la maison de distribution. Cette option rallonge davantage le délai d'amortissement et fait courir le risque de ne pas l'amortir du tout, après déduction de certains frais à l'avantage de la maison de distribution.

Le fait est que certains producteurs prennent sur eux la réalisation de leur série avant de la proposer aux maisons. Cette méthode est la voie assurée contre les problèmes, puisqu'en matière d'audiovisuel les règles du métier recommandent d'avoir une commande ou un contrat de coproduction avant de se lancer dans la réalisation. Procédant sur une base unilatérale, ils fabriquent leur film ou leur série en promettant aux techniciens et artistes du tournage

8. *Bamako Hebdo*, 22 septembre 2012.

9. Les producteurs refusent d'avancer les sommes exactes.

10. Moins de 200 000 francs CFA l'épisode.

qu'ils seront payés une fois le produit vendu. La diffusion du film sur les chaînes de télévision est la preuve d'une vente, mais ne certifie pas une entrée d'argent systématique aux dires des producteurs de télévision, les chaînes publiques de la sous-région fonctionnant en annualité budgétaire. Débutent alors les palabres entre la production et les techniciens-artistes. De ces incompréhensions naît la réputation quelque fois avérée de mauvais payeurs de certains producteurs.

Paradoxalement, les techniciens répondent toujours à l'appel, sans doute par manque d'occupation. Même si tous les postes techniques sur un tournage sont couverts à partir de la Côte d'Ivoire, selon Guy Kalou, passé réalisateur depuis 2017, les techniciens sont le corps le plus fragile du système. En l'absence de tout barème officiel, ils sont souvent rétribués au rabais sur la base de contrats qu'ils négocient eux-mêmes avec les producteurs. Une fois le travail terminé, ils retournent à la précarité, car cette corporation ne bénéficie pas des droits d'auteur et rechigne à se déclarer spontanément à la Caisse nationale de prévoyance sociale (CNPS), afin de cotiser à une couverture santé et à une allocation retraite. Depuis les premières heures du cinéma ivoirien, cette corporation, non organisée en syndicat, a peu ou pas du tout évolué socialement. Le cas le plus patent est celui de N'Doumi Charles, le plus ancien et le plus célèbre preneur de son ivoirien qui, en dépit de la quantité phénoménale des films qu'il a signés, vit uniquement de sa pension d'ancien fonctionnaire de l'IPNET. *A contrario*, le corps des acteurs est en nette progression sociale, car une fois distribué sur trois films déclarés au Burida, ils peuvent se faire établir une carte de membre. Elle leur donne droit, entre autres, à une couverture médicale à hauteur de 80 %, prenant en compte leurs enfants.

Ce déficit de modèle économique vertueux affecte le contenu esthétique des films et des séries, parmi d'autres facteurs.

On note une certaine irrégularité professionnelle du côté des animateurs privés. Le secteur audiovisuel et cinématographique ivoirien est le monde des « premiers », des « uniques » et des « seuls ». Ces expressions truffent, en effet, le discours des producteurs, des acteurs, et des techniciens, pour déteindre sur leur démarche et la qualité de leurs travaux, qui souffrent du refus de la remise en cause.

Malheureusement, en effet, les nouvelles pratiques audiovisuelles ont évolué sans critique et autocritique objectives, reproduisant les « faiblesses » techniques et artistiques de la série culte *Ma famille*. Un exemple symptomatique est la série *Cour commune*, en diffusion sur la première chaîne de la Radiodiffusion-télévision ivoirienne (RTI 1) en 2017. Parfait avatar de *Ma famille*, cette production en reprend les défauts, sans intégrer les atouts du chef-d'œuvre de Delphine Loukou Akissi.

À l'instar d'autres séries télé, *Cour commune* ne respecte pas les règles scénaristiques de base et souffre d'une absence complète de diégèse discernable et crédible. La série est une succession chaotique de pitreries et bouffonneries, sans projet de réalisation et de postproduction, là où *Ma famille*

était puissamment métaphorique (Boni, 2015a). Le récit de la bande joyeuse de *Ma famille* mettait en scène le mythe glorieux de la femme africaine, dépeinte comme une reine guerrière et une déesse pouvant panser les maux de l'Afrique aliénée et lui redonner espoir en un avenir radieux. Ce conte, à travers une histoire aux allures modernes, recrée l'ambiance chaleureuse des villages africains. C'est un grand kotéba¹¹, où chaque personnage participe selon son inspiration avec un dialogue et des gestes aux couleurs locales. Les outils de la psychanalyse adaptés au cinéma ont par ailleurs montré que la série *Ma famille* était fille de la crise sociopolitique en Côte d'Ivoire. Crise qu'elle restitue de bout en bout involontairement et en filigrane grâce au mécanisme de défense qu'est le déni freudien de la réalité (Boni, 2016). De ce point de vue, on comprend son grand succès auprès des téléspectateurs africains¹².

Le cinéma ivoirien n'est pas non plus exempt de reproche. Kadhy Touré reconnaît volontiers que son premier film est truffé d'erreurs. C'est pourquoi, après avoir scénarisé et réalisé *L'Interprète 2*, encore en postproduction, elle s'est tournée vers une scénariste ivoirienne résidant en France pour l'écriture de son troisième film.

Il y aurait beaucoup à redire sur la qualité artistique et technique des films ivoiriens (Boni, 2015b). Pour les plus jeunes, il faut chercher les raisons de ces failles dans le comportement de certains réalisateurs de la « génération *Ma famille* ». D'après eux, ces aînés font preuve de « méchanceté », non seulement en refusant de prendre les plus jeunes sous leur aile, mais surtout en les induisant volontairement en erreur par de fausses informations sur la pratique du cinéma, en sus de leur avoir longtemps fait croire que la possession d'un master en arts du spectacle ou en audiovisuel était obligatoire pour prétendre au métier de réalisateur. Citant moult exemples, les plus jeunes dénoncent aussi le fait que les aînés occultent systématiquement les noms des plus jeunes sur les projets auxquels ces derniers collaborent bénévolement. La reconnaissance des plus jeunes en est affectée.

Sans contredire leurs critiques de ce jeune réalisateur, force est de reconnaître que la grande majorité des praticiens du cinéma admettent n'avoir pas de formation de base solide. Beaucoup concèdent se former *via* Internet et ses forums. D'aucuns ne s'autoproclament pas moins « experts » en cinéma. Les plus curieux et entreprenants, très minoritaires, suivent des formations plus ou moins longues à l'étranger. Le scénariste Casimir Guélaté a participé en 2016 à un stage d'écriture et de réalisation au Kenya grâce au projet Ambika organisé par la Fédération panafricaine des cinéastes (Fepaci).

11. Théâtre traditionnel du Mali.

12. La saison 2, dénommée *Ma grande famille*, est en tournage en 2017. Produite par A+, elle élargit la famille avec de nouveaux

personnages, de nouveaux acteurs (dont KRA Kobenan Kouman Ignace, dit « Agalawal », et BAH Jacques Sylver, dit « le Magnific ») et de nouveaux décors (Sénégal, Mali,

Burkina Faso, Togo, Bénin et Niger). Le budget de la série est estimé à un milliard de francs CFA, subventionné par l'État ivoirien à hauteur de cent millions de francs CFA.

L'intervention du ministère de tutelle n'est certes pas une panacée, mais sa relative désaffection est de nature à accentuer les maux qui minent le milieu de l'audiovisuel et du cinéma ivoirien.

Politique ministérielle inaboutie et autres difficultés du secteur cinématographique

La politique du ministère ivoirien de la Culture et de la Francophonie.

Si les décrets de 2008 et les lois de 2014 témoignent clairement de la volonté gouvernementale de réglementer et d'assainir le milieu cinématographique ivoirien, force est de constater que les initiatives ministérielles en sont restées à l'étape de la réflexion : ainsi les décrets d'application, pilier fondamental pour viabiliser le secteur du cinéma, ne sont-ils toujours pas promulgués. En conséquence, l'ONAC-CI, après avoir dûment communiqué aux producteurs sur la nécessité de se procurer une autorisation de tournage avant toute activité sur l'étendue du territoire ivoirien, n'a aucun pouvoir pour faire respecter cette obligation. En dépit de son cahier de charges très précis, cette structure ne délivre pas encore de numéros d'exploitation aux films. Elle ne dispose ni de la liste exhaustive des maisons de production exerçant sur le territoire, ni d'un catalogue des professionnels ivoiriens œuvrant dans le domaine. Abandonnée des producteurs, c'est une maison qui attend d'avoir les moyens de sa politique et se limite à l'organisation annuelle de Clap Ivoire, festival de courts métrages fiction et documentaire dédié aux jeunes, et de la « semaine du cinéma marocain », tous les deux ans. S'il est vrai qu'il n'appartient pas à l'État d'agir en lieu et place du privé, il peut faciliter les conditions dans lesquelles le privé prend des initiatives.

En 2013, le Fonsic disposait d'une enveloppe de plus d'un milliard de francs CFA, ce qui a permis de financer divers projets. Parmi ces derniers, selon Maurice Bandama, ministre de la Culture : *Run* de Philippe Lacôte, *Echiman* de Roger Gnoan Mbala et Antonio Gramoso, *Deux donzelles à Abidjan* de Fadika Kramo, *Les Frasques d'Ebinto* de Jean-Louis Koula, *Sans regrets* de Jacques Trabi, *Tiguida* de Diaby Lanciné, *Chercher l'intrus* d'Isabelle Boni-Claverie et *La Route de la cola* de Seydou Coulibaly. D'autres projets de courts métrages, des séries télévisées, dont *Abloki* d'Éléonore Kouamé, et des capsules portant sur la réconciliation nationale telles que *Se regarder en face* de Silué Lorou, ont également été subventionnés. Ces derniers titres dénotent l'engagement du ministère en faveur des porteurs d'un premier projet, mais la part belle reste faite aux anciens. Face à l'insuffisance de moyens publics en faveur des films « d'auteurs reconnus ou chargés d'espoir », le ministre Bandama a annoncé que « des missions ont été envoyées auprès des banques et des structures de fonds de garantie pour soutenir notre cinéma et notre industrie culturelle ». Car, a-t-il soutenu, « le cinéma peut trouver des financements privés¹³ ».

Le Fonsic apporte aux projets une aide sous forme d'avance sur recettes remboursables. Cette aide reste insuffisante pour une production long métrage

au format international. Par ailleurs, les critères et le mode de sélection des films demeurent problématiques. Si une commission de lecture existe théoriquement depuis 2011, elle n'a jamais siégé. Il n'y a jamais eu non plus d'appel officiel à projet. On peut toutefois déduire de la liste des projets soutenus en 2013 une logique décisionnelle : Fadika Kramo et Roger Gnoan Mbala sont « étalons du Yennenga » ; Jean-Louis Koula est un ancien du métier¹⁴ ; Jacques Trabi, Philippe Lacôte et Isabelle Boni-Claverie sont des Ivoiriens vivant en France au parcours professionnel solide. Les sélections semblent donc adossées aux acquis professionnels et à l'ancienneté des réalisateurs soumissionnaires ; les thématiques des films, en revanche, sont libres.

Les financements du Fonsic n'ont pas toujours accéléré la fabrication des films puisque, à titre d'exemple, le tournage de *Deux donzelles à Abidjan* n'a pris fin qu'en 2018 et celui de *Les Frasques d'Ebinto*, adaptation du roman d'Amadou Koné au programme dans les collèges et lycées, n'avait toujours pas commencé en mai 2018¹⁵. En revanche, *Run* est terminé de longue date. Le ministère ne fait pas officiellement cas de ces comportements délictueux et semble préférer l'effet d'annonce, improductif, au lieu de passer aux actes concrets. Selon des responsables du Fonsic, toutefois, les retardataires sont invités à tout mettre en œuvre pour livrer leur film, sous peine de devoir rembourser purement et simplement leur avance sur recettes. Pour prévenir d'éventuels dérapages, le Fonsic émet désormais des chèques aux noms des personnels de tournage, payables seulement à la fin du tournage dûment constatée.

De nombreux réalisateurs émettent des critiques très acerbes à l'encontre de la politique tâtonnante et inaboutie du ministère. Malheureusement, ces critiques n'ont pas engendré d'actions collectives à même de faire bouger les lignes. D'aucuns critiquent la politisation des cadres pour expliquer les insuffisances du ministère, dans une période où le pays peine à se réconcilier, après une âpre crise postélectorale. Les responsables du ministère s'en défendent, arguant du fait que les décrets de 2008 ont été pris par l'ancienne administration Gbagbo et les lois de 2014 par la nouvelle administration Ouattara. Si le nouveau pouvoir n'a pas abrogé les décrets de 2008, expliquent-ils, c'est bien qu'il a choisi de les endosser. L'application des deux décrets, ajoutent-ils, a été bloquée jusqu'en 2010 par des querelles internes au milieu du cinéma ivoirien. Ce n'est après la crise postélectorale que fut nommé en 2011 le tout premier directeur général de l'ONAC-CI, en la personne du cinéaste Kitia Touré.

L'a-technicité et le fonctionnarisme des personnels des instances nationales freinent sérieusement la politique gouvernementale. La tendance à la multiplication des fonctionnaires et à l'accroissement de leur rôle au détriment des privés est unanimement critiquée par les acteurs du secteur. Ces derniers

13. Apanews, 16 juin 2013, cité sur : www.icilome.com/nouvelles/news.asp?id=11&idnews=35572.

14. *Adja Tio. À cause de l'héritage* (1981) est son long métrage le plus populaire.

15. Avant les soixante-quinze millions du Fonsic, Jean-Louis Koula

avait reçu trente millions du régime précédent pour le même projet. Les cas cités ne sont pas les seuls.

plaident pour des critères de sélection clairement définis et donnant leur chance à tous, mais surtout pour que les secteurs de l'audiovisuel, d'une part, et du cinéma, de l'autre, soient rattachés à un seul et même ministère, pour une meilleure gestion et précipiter l'application des décisions votées – l'audiovisuel relève en effet du ministère de la Communication, le cinéma du ministère de la Culture et de la Francophonie. Le Fonsic, pourtant, organe du ministère de la Culture, finance indifféremment le cinéma et les séries télévisées. Les acteurs souhaitent aussi unanimement que l'avance sur recettes soit transformée en subvention, comme au Sénégal. Ce souhait se justifie par l'impossibilité de rentabiliser un long métrage, même s'il fait un parcours honorable en Afrique francophone. Faute de fonds publics suffisants, les réalisateurs multiplient les partenaires et recherchent des coproductions, expertise que n'ont pas toujours les producteurs et que l'ONAC-CI ne saurait leur donner.

Diktat des grandes maisons de distribution. Grâce au succès de *Ma famille*, la RTI accepte désormais d'acheter des séries. Mais cela n'a pas toujours été le cas : la première saison de cette même série avait été proposée gracieusement à la télévision par LAD Production¹⁶, en quasi-totalité, au risque de ne pas se voir diffuser. Ce cas extrême est maintenant révolu.

Néanmoins, peu outillés pour la négociation des contrats, les réalisateurs se font souvent déposséder de leur œuvre. LAD Production a longtemps été victime d'un contrat qui donnait tous les droits à Convergence, une ancienne société de distribution ivoirienne. La série n'a pu connaître un début de rentabilité que lorsque Convergence a rendu la vente des produits dérivés à LAD Production. De leur côté, Yolande Boguy et Landry Okou de Emmaüs Production ont intenté un procès contre la maison Côte Ouest pour récupérer les droits de leur série *L'Histoire d'une vie* (2010), diffusée dans toute l'Afrique. Ce procès fut peine perdue.

Pour boucler leur budget, les producteurs audiovisuels et cinéma font tous appel, sans exception, à des amis, mécènes occasionnels. D'autres prennent des prêts bancaires, des avances sur recettes auprès de maisons de télévision ou signent des contrats de coproduction, quand ils ne sont pas en contrat d'exclusivité, comme c'est le cas du Groupe Scénarii avec Canal Plus. Du contenu de ces contrats découlent de nouveaux soucis.

Honoré N'Zué se plaint de sa maison de distribution qui ne lui a versé que 2,8 millions de francs CFA en trois ans de distribution de son film, *Le Plagiat* ; il attend avec impatience 2019, date de fin de son contrat. Il raconte qu'à la signature du contrat de distribution 35/65¹⁷, la société lui a versé une avance de 2,2 millions de francs CFA. Il a ensuite perçu, grâce à une première vente, 500 000 francs CFA après déduction de la somme avancée. Puis plus rien, et pire, la société – sur la base de calculs qu'il ne comprend pas – argue qu'il est endetté, suite à des corrections faites sur le film à la charge du producteur. Malheureusement, comme il le reconnaît lui-même, il a signé un contrat de distribution sans restriction, en l'absence de tout conseil juridique et sans

avoir réellement pris la peine de lire attentivement le texte. La société a donc le droit de confectionner et de vendre tous les produits dérivés du film, de faire des doublages ou des sous-titrages et surtout de vendre le film partout dans le monde. Ce cas n'est pas isolé et les producteurs sont unanimes pour dire que, pour se faire une place, il faut accepter le diktat des sociétés de distribution et de diffusion très souvent coproducteurs, sans qu'il n'est possible.

Une carence de longue date en salles de cinéma. Le producteur Guy Kalou raconte que pour rentabiliser *Et si Dieu n'existait pas 1*¹⁸ (2012) d'Alain Guikou (avec Guy Kalou comme acteur principal), l'équipe de production a écumé la quasi-totalité des grandes villes de Côte d'Ivoire, en organisant des projections en présence de Kalou et de toute l'équipe du film. Certains opérateurs économiques et des hommes politiques ont soutenu cette initiative en offrant gracieusement la projection aux populations de leur localité d'origine, parfois dans des églises, avec un franc succès.

Cette approche n'est en réalité pas nouvelle et témoigne, un demi-siècle plus tard, des difficultés à remettre sur pied les fondements structurels en ruine du secteur cinématographique ivoirien. Bachy rapporte en effet qu'en 1979 Jean-Pierre Dikonge-Pipa et Henri Duparc avaient sillonné la Côte d'Ivoire et d'autres pays avec leurs films *Le Prix de la liberté* et *L'Herbe sauvage*. Mais ces expéditions furent sans lendemain (Bachy, 1983, p. 33). Bachy explique ces revers par le mécontentement des exploitants ivoiriens qui souffraient, en 1979, de la concurrence des films de karaté, plus recherchés parce que longtemps interdits. En 2017, ces « expéditions sans lendemain » sont plutôt dues à l'absence d'exploitants, ces derniers ayant déserté les lieux entre 1990 et 2000. Les anciennes salles de cinéma, qui avaient souffert de la concurrence des vidéos puis des DVD, ainsi que de la détérioration de la situation économique et socio-politique du pays, fermèrent les unes après les autres. De nombreuses salles, localisées sur des carrefours stratégiques en ville, étaient réinvesties par des Églises protestantes et évangéliques, cherchant symboliquement à en purifier l'espace.

Des salles de cinéma, la ville d'Abidjan en a pourtant connu beaucoup : *Liberté* et *Krinjabo* à Adjamé, *Kabadougou*, *Dialogue*, *Saguidiba* et *Boissy* à Yopougon, *Ivoire* à Cocody ou encore *Les Studios* et *Le Paris* au Plateau, etc. Toutes ont fermé et il n'y a à ce jour aucune salle de cinéma à l'intérieur du pays (sur les salles de cinéma de Cheikh Yacouba Sylla, désormais fermées, voir le « Repère » d'Odile Goerg, p. 271). Cette désertion des exploitants a ruiné les fondements structurels du secteur cinématographique. Pour y remédier, le ministère de la Culture et de la Francophonie a installé un grand écran au Palais de la culture de Treichville en mai 2017, dans la salle polyvalente « Niangoran Porquet ». Le Majestic Cinéma Ivoire, fondé en mai 2015 par

16. LAD Production est la maison de production d'Akissi Delta.

17. 35 % pour la maison de distribution et 65 % à la production.

18. En 2016 est sorti *Et si Dieu n'existait pas 2*.

l'entrepreneur Jean-Marc Béjani, gérant de l'entreprise Trium, a depuis ouvert trois salles à Abidjan¹⁹. En 2017, ces trois salles avaient attiré entre 200 000 et 230 000 spectateurs, témoignant du regain d'intérêt du public ivoirien pour le grand écran²⁰.

Le ministère dit avoir pris langue avec des privés pour la réouverture de certaines salles à l'intérieur du pays²¹, sans préciser la faisabilité du projet. Plus ambitieux, le ministère projette également de construire la Cité Ivoire du cinéma à Bingerville, avec pour objectif d'en faire une véritable ville dédiée au 7^e art, sur le modèle combiné de la Cité du cinéma d'Ouarzazate (Maroc) et de la Cité du cinéma de Qingdao (Chine).

Beaucoup reste donc à faire. La demande de films ivoiriens est plus forte que l'offre. Le *Majestic Cinéma Ivoire*, qui présente des blockbusters américains en même temps qu'ils sortent en Europe, a l'ambition de réveiller le cinéma africain et surtout le cinéma ivoirien, avec son programme Afrique Films, dédié à la projection de films africains une fois par semaine – dominé par les films anglophones. Le Majestic peine à boucler sa programmation de films ivoiriens. Quels films seront donc programmés au Palais de la culture ?

Paucité des formations et désert de la critique. Si le cinéma en Côte d'Ivoire souffre de l'absence d'une politique clairement définie et courageusement appliquée, ces tâtonnements ne datent pas d'aujourd'hui. Au-delà des errements des années 1970, une école de formation aux métiers du cinéma avait été ouverte en 1995 à l'IPNEPT, à la seule initiative de Bah Souleymane, directeur général de cet établissement, épaulé par un collaborateur proche, Koné Dosso. Selon ce dernier, c'est grâce à l'amitié du directeur avec le Pr. Saliou Touré, nommé ministre de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation technologique en 1996, que la formation a pu être certifiée. De cette formation sont sortis certains des réalisateurs et des techniciens les plus en vue du moment. Malheureusement, cette aventure prit fin en 2003 quand le directeur fut appelé à d'autres fonctions et quand, faute de moyens, le matériel n'a pu être renouvelé. Il en fut de même avec l'Actor Studio, école de formation au jeu d'acteurs (théâtre et cinéma) initiée par Sidiki Bakaba en 2001. Logée au sein du Palais de la culture, ce projet personnel du directeur a fermé ses portes en 2011, quand Bakaba s'est exilé en France après la crise postélectorale.

Depuis 1995, l'université de Cocody, renommée université Félix-Houphouët-Boigny en 2012, a une filière dédiée aux arts du spectacle. Dans cette filière, après un tronc commun de deux ans partagé entre théâtre et cinéma, la licence 3 propose un parcours cinéma et audiovisuel. Grâce à la nouvelle maquette LMD visant à l'employabilité des diplômés, ce parcours commence à porter des fruits. En 2017, il a été lauréat du Prix de la meilleure école de cinéma du festival des courts métrages écoles du Cameroun. Des courts métrages de ses étudiants ont été primés au festival Clap Ivoire et d'autres festivals africains et européens. Mais avec quels moyens ? Sans la moindre caméra ni appareil photographique, cette école est animée par trois docteurs en

cinéma, deux autres étant en attente de recrutement. De cette filière devraient aussi sortir une nouvelle génération de critiques de cinéma, quoique ce métier soit encore mal perçu des étudiants et même des formateurs.

L'INSAAC, sous la tutelle du ministère de la Culture, a formé en 2015-2017 et en 2016-2018 deux promotions de quarante et quarante-cinq étudiants aux théories du cinéma et de l'audiovisuel, pour être affectés dans différents organes dudit ministère. Ces effectifs relèvent de la politique du ministère de la Culture qui a accordé une mise à disposition à 600 fonctionnaires (en 2015-2017) puis 876 fonctionnaires (en 2016-2018) pour être formés à l'INSAAC dans divers domaines. Ces initiatives semblent signifier que la formation aux métiers du cinéma et de l'audiovisuel pourrait être dévolue à cet institut. Mais l'étape est en cours et reste embryonnaire.

De son côté, l'Institut des sciences et techniques de la communication (ISTC), sous tutelle du ministère de la Communication, dispose d'un studio-école censé former les techniciens de la télévision et de la radiodiffusion. Mais ces techniciens se retrouvent aussi sur des tournages et sont amenés à s'adapter.

Il existe enfin quelques écoles privées d'actorat (pour la plupart non agréées), affiliées à des maisons de production, qui forment les comédiens en vue de tournages futurs. Les plus célèbres sont l'école ESMA Actorat et J. Christ Actorat de Zadito, acteur-réalisateur-scénariste. Ce domaine en vogue échappe à tout contrôle : il est le terrain de jeu des « experts » autoproclamés du cinéma. Certains se permettent même de faire des castings payants.

Conclusion

Spectateurs et cinéphiles sont conquis par l'effervescence filmique entretenue par la « génération *Ma famille* ». Ce phénomène, qui garde son élan, augure d'un avenir prometteur pour le monde de l'audiovisuel et du cinéma ivoirien, si tant est que se mette en place une politique publique cohérente, incluant une formation adéquate couvrant tous les postes intervenant dans la chaîne de production du film. Le ministère ivoirien de la Culture et de la Francophonie doit démocratiser (et mieux communiquer sur) les processus de sélection donnant accès aux financements du Fonsic. Ces réformes pourraient doper la créativité de qualité et attirer l'attention des cinéastes et des acteurs de l'audiovisuel sur la portée idéologique des films. Les films sélectionnés et financés par le contribuable, sans devenir des supports de propagande, peuvent contribuer à renforcer les idéaux d'une nation ivoirienne réconciliée avec elle-même.

19. La première salle, d'une capacité de 385 places, se trouve dans l'enceinte du prestigieux *Sofitel Hôtel Ivoire* (ancien *Hôtel Ivoire*) ; elle avait été fermée au début des années 2000. Les deux autres salles, lancées en décembre 2015, sont

localisées dans les centres commerciaux Prima Center à Marcory (233 places) et Soccocé aux Deux Plateaux (180 places).

20. « Majestic Cinéma : les cinéphiles ivoiriens retrouvent les

salles obscures », *Journal d'Abidjan*, 9 août 2017.

21. D'après le Fonsic, une salle de cinéma à Tiassalé, qui avait gardé ses locaux et son matériel en bon état, devrait rouvrir courant 2018.

Le constat est que tous les films ivoiriens se refusent, inconsciemment ou pas, à traiter des sujets qui fâchent. Les films font de l'humour ou s'appesantissent sur des sujets sociaux « politiquement corrects ». Seul un long métrage, *Innocent malgré tout*, met en scène un ministre véreux, intrigant et tortionnaire : sélectionné au Fespaco 2017, il n'était toujours pas projeté en salle en mai 2018. Si on peut lui reprocher des scènes de violence trop longues et une forme un peu naïve, que dire alors de *FRAP*, qui regorge d'erreurs incommensurables ? Il est pourtant projeté sur grand écran.

Malgré les intrigues, il règne aussi dans le monde du cinéma et de l'audiovisuel ivoirien une atmosphère de franche camaraderie. Bien que dominé par les réalisateurs, ce monde composite, fort de nombreux acteurs et actrices de tous âges, est très solidaire. Les plus jeunes se partagent des informations de tout ordre, notamment sur les réseaux sociaux. C'est une communauté interconnectée qui s'invite en salle et/ou dans les programmes de télévision. La part d'ombre, c'est que les membres de cette communauté se refusent à une auto-critique rigoureuse en public, de peur d'être « verrouillés », c'est-à-dire bannis des plateaux de tournage par les « tout-puissants réalisateurs, producteurs, scénaristes ». Le « verrouillage » est une expression et une pratique qui a ses origines à la RTI. C'est la menace que les présentateurs, les producteurs et les réalisateurs d'émission brandissent, et parfois mettent à exécution, pour faire rentrer dans le rang tout artiste un tant soit peu critique, que révolteraient les pratiques indéliques des agents de cette maison publique. Le contrevenant se verrait interdire purement et simplement d'antenne, mettant sa carrière à mal. Si la libéralisation audiovisuelle est en cours avec l'annonce, en décembre 2016, de l'autorisation de quatre nouvelles chaînes de télévision privées commerciales²², la RTI 1 et la RTI 2 étaient encore, à la mi-2018, les seules chaînes disponibles, *de facto* monopolistiques, en Côte d'Ivoire (hors câble et satellite).

Les animateurs de l'audiovisuel et du monde cinématographique ont une réelle volonté de montrer au reste du monde des histoires et des gestes typiquement africains. Cette quête d'une identité proprement africaine s'inscrit dans l'idéologie panafricaniste, dépassant ainsi le cadre national. De fait, la production de nombreux films ivoiriens associe des acteurs et des techniciens de la sous-région, notamment du Burkina Faso voisin. La faiblesse du système en son entier réside ailleurs : dans la production et la distribution.

En l'absence de modèle économique viable et de ligne éditoriale sagement conçue, le problème de l'enfermement esthétique ne pourra se résoudre profondément et durablement. Pour le Sénégalais Oumar Sall, producteur-gérant de Cinekap Sénégal, deux fois « étalon du Yennenga » avec les œuvres d'Alain Gomis, les producteurs de la sous-région doivent, dans leur propre intérêt, arrêter le cumul des postes et se former rigoureusement au métier – un métier non exempt de complexités mais dont la maîtrise est fondamentale pour le développement d'une industrie cinématographique concurrentielle. Un producteur bien formé est un rempart de la qualité d'un film et, dans une certaine mesure, de son succès. L'apport de l'État, même s'il n'est pas primordial, reste

souhaitable. Ce qui est en revanche nécessaire et urgent est la mise sur pied d'une réglementation claire, pour faciliter le travail de toutes les parties. En Côte d'Ivoire, le Burida ne verse des droits d'auteur que sur les films diffusés par la RTI. Cette structure garante de l'intégrité des œuvres de l'esprit annonce être en négociation avec le Groupe Canal pour le reversement des droits d'auteur sur les films ivoiriens diffusés par ses partenaires.

22. Annonce faite par la Haute
Autorité de la communication

audiovisuelle (HACA) : APA,
15 décembre 2016.

Bibliographie

Bachy, V. (1983), *Le Cinéma en Côte d'Ivoire*, Paris, OCIC/L'Harmattan.

Barlet, O. (1996), *Les Cinémas d'Afrique. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan.

Boni, A.J-B. (2015a), « Ma famille de Akissi Loukou Delphine. Entre actualisation et réitération du mythe glorieux de la femme africaine », *Les Cahiers du Grathel*, n° 1, p. 31-57.

Boni, A.J-B. (2015b), « Le personnage, un caractère non fondamental dans les *scenarii* de Honore N'zué », *Nodus Sciendi*, vol. XV, p. 5-23.

Boni, A. J-B. (2016), « Le déni freudien de la réalité de la crise sociopolitique ivoirienne dans ma famille de Loukou Akissi Delphine », *Revue de littérature et d'esthétiques négro-africaines*, vol. III, n° 16, p. 136-151.

Boni, A.J-B. (2017), *Essai de définition du cinéma africain à partir du roman néo-oral*, Saârbrucken, Éditions universitaires européennes.

Forest, C. (2011), « L'industrie du cinéma en Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 238.

Sembène, O. (2005), « Continuons à travailler sans relâche », in C. Ruelle (éd.) *Afrique 50. Singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan, p. 13-15.