

**LE CINÉMA IVOIRIEN DE 1964 À 1990 : ÉVEIL DE CONSCIENCE ET ORIENTATION POLITIQUE**, Olivier Kadja EHILE (Ecole Supérieure de Théâtre, de Cinéma et d'Audiovisuel (ESTCA) / INSAAC)  
ekadjaolivier@yahoo.com

**Résumé**

Toute création artistique humaine obéit à un objectif et relève d'une situation donnée. Le cinéma qui est art ne se démarque pas de cette conception et varie d'un auteur à un autre en fonction du contexte dans lequel il évolue. Celui du cinéma ivoirien, à l'instar des autres productions cinématographiques africaines de l'ère de l'indépendance, se démarque par une thématique qui va dans la vision prônée par le politique. En effet, à partir de 1964, le cinéma se révèle comme une autre voie de communication qui aide le politique à faire passer un message mais aussi, permet au cinéaste de revendiquer la prise en main du cinéma ivoirien. Cela procure une toile de fond indispensable pour comprendre le cinéma de cette époque. Il convient alors de s'interroger sur le comportement du cinéma. Il s'agit dès cet instant de convoquer la conscience du citoyen afin de lui présenter son importance dans la construction du pays. Ainsi, sous la houlette du politique qui organise et s'intéresse au contenu afin de veiller à l'application de ses prescriptions, nous assistons à un cinéma qui va dans le sens du développement du pays en mettant à contribution tous ses fils. Il a compris qu'un pays qui dispose d'un cinéma s'offre un puissant moyen de communication pour atteindre son objectif.

**Mots clés :** cinéma ivoirien-éveil de conscience-orientation politique

**IVORIAN CINEMA FROM 1964 TO 1990: AWAKENING OF CONSCIENCE AND POLITICAL ORIENTATION**

**Abstract**

All human artistic creation obeys an objective and arises from a given situation. Cinema, which is an art does not stand out from this conception and varies from one author to another depending on the context in which it evolves. That of ivoirian cinema, like over African cinematographic productions of the era of independence, is distinguished by a theme that goes in the vision advocated by politics. Indeed, from 1964, cinema reveals itself as another channel of communication which helps politician to convey a message but also allows the filmmaker to claim control of Ivorian cinema. This provides an essential backdrop for understanding the cinema of this period. It's then appropriate to question the behavior of cinema. From this moment on, it's a question of summoning the conscience of the citizen in order to present to him his importance in the construction of the country. Thus, under the leadership of the politician who organizes and is interested in the content in order to ensure the application of its prescriptions, we are witnessing a cinema that goes in the direction of the development of the country by involving all its sons. He understood that a country which has a cinema offers a powerful means of communication to achieve its objective.

**Keywords:** Ivorian cinema-awakening of conscience-political orientation

## Introduction

À peine sorti de l'indépendance en 1960 et le pays s'ouvre aux grands chantiers pour sa construction. L'héritage laissé par le colonisateur est certes une base mais insuffisant pour la vision de développement mise en place par le politique. Ainsi, toutes les intelligences sont convoquées et chacune dans son domaine apporte sa contribution sous le regard du politique. Les artistes, toute tendance confondue, sont aussi impliqués dans la construction du pays. Par leurs œuvres, ils ont la capacité d'étaler le programme du politique en vue de l'adhésion de la population. Chanter, écrire ou même reproduire sur un écran, le développement devient une cause nationale à laquelle, chacun veut imprimer sa marque. Avant 1964, sur le plan artistique et principalement cinématographique, la lisibilité cinématographique ivoirienne n'était pas bonne, voire inexistante puisque le cinéma existant était l'œuvre des coopérants Français qui présentaient un contenu peu attractif pour le cinéphile ivoirien. Un cinéma qui ne présentait pas les valeurs culturelles locales ni la vision politique du gouvernement dans la construction du pays.

Dans ce contexte et longtemps miné par le cinéma occidental, des cinéastes ivoiriens ayant fait des études en Europe reviennent mettre leur savoir et l'amour du cinéma au service de leur communauté puisqu'ils ont compris qu'il est la forme artistique universelle et accessible à un large public. Timité Bassori, Désiré Ecaré, Henri Duparc, deviennent les représentants majeurs de cette vague de cinéastes à poursuivre le cinéma embryonnaire laissé par le colonisateur. Grâce à leur engagement intensif, ils atteignent un statut de leader qui va durer longtemps. Ainsi, l'un d'eux (Timité Bassori), réalise en 1963, *les forestiers*. Un documentaire de 16mm d'une durée de 32mn dans lequel, il présente le vaste potentiel forestier ivoirien. Ce documentaire aiguise ou peaufine son appétit cinématographique. Il sait qu'il a du potentiel et peut désormais s'exprimer. Dans cette même veine, le politique met en place en 1961, la Société Ivoirienne de Cinéma (SIC). Placé sous l'autorité du Ministère de l'Information, la SIC va aider ou financer les projets cinématographiques des cinéastes dans le seul but de doter la Côte d'Ivoire d'un cinéma. La structure et le contexte mis en place vont favoriser l'éclosion de cinéastes. Timité Bassori réalise en 1964, son premier moyen-métrage intitulé *Sur la dune de la solitude*. Il raconte un fait de société récurrent dans nos traditions : la femme de l'eau. Mamy Watta (comme il l'appelle), la déesse de l'eau qui séduit les hommes avec qui, elle entretient des rapports intimes. La thématique libérée n'est ni politicienne ni dénonciatrice mais plutôt à odeurs de développement culturel. Même si sa vision critique est sévère, il s'est inscrit dans ce champ pour réfuter les toutes premières images cinématographiques occidentales qui prônaient la négation de la culture ivoirienne. Il paraît plus sage pour lui d'embrasser cette voie. À partir de cette date, le cinéma ivoirien est né et il va évoluer jusqu'aux années 1990 sous le contrôle du politique. Il rentre dans la logique préconisée par P. Haffner (1978, p.77) qui estime : « en art, il est difficile de réfléchir sans s'appuyer sur du concret, un artiste a beaucoup de chance d'être universel lorsqu'il décrit scrupuleusement le particulier, lorsqu'il reste vraiment lui-même ». La matière est trouvée et il ne reste que sa mise en œuvre.

Jugeant l'environnement socio-politique très fragile dans cette période, le politique s'invite dans toutes les activités nationales. Il contrôle, oriente et censure

parfois quand il sent une déviation ou une critique acerbe contre le pouvoir en place. Il relève une priorité qui doit être la démarche de tous dans l'intérêt de tous comme le souligne F. K. Lanciné (cinéaste) : « à cette époque, le politique perdait sa sérénité et estimait normal de tout contrôler. Il craignait la déstabilisation et évitait des thèmes politiques ou mieux, un cinéma qui pouvait ouvrir l'esprit critique du cinéphile ». De 1964 à 1990, des cinéastes, des structures de production (privées ou étatiques) et des productions se succèdent, chacun ayant un canevas bien défini. Fadika Kramo Lanciné, Henri Duparc, Roger Gnoan M'bala, Kitia Touré, Jean Louis Koula etc... contribuent à son animation. L'espace cinématographique devient non seulement réel mais aussi structuré. Cette nouvelle donne suit son cours jusqu'en 1990, année du multipartisme qui autorise la liberté d'expression et qui voit naître un cinéma libre qui navigue au bon gré de son auteur. Cela tient à une politique valorisante dont l'un des objectifs est de promouvoir la diversité d'expression. Ce qui a suscité de nombreuses polémiques sur la fonction du cinéma quant à son utilité en tant qu'élément de conscientisation ou élément artistique.

Dans ce contexte, se posent de manière concrète les interrogations suivantes : quel était l'objectif visé par le cinéma de cette époque ? Autrement dit, comment se présentait-il pour qu'il atteigne la satisfaction du cinéaste et du politique ?

La compréhension de cette problématique passe par l'analyse qualitative de certaines productions cinématographiques ivoiriennes, l'entretien semi-directif des acteurs et des cinéphiles, et par l'utilisation de la théorie de Grierson dans laquelle, il parle du cinéaste dans la République. En effet selon Grierson, le cinéma est au service du peuple. Par conséquent, il doit évoluer avec lui et le cinéaste qui n'est pas en dehors de la société a un rôle à jouer dans le changement des mentalités. C'est donc sans ambages qu'il affirme : « le monde change vite, l'essentiel est de le donner à comprendre dans son changement ; le cinéma est un instrument de cette compréhension. Quitte à devoir perdre de son importance s'il vient à cesser d'être le meilleur instrument. (J. Aumont, 2002, p.94). Au regard de la démarche, deux points se dégagent :

- L'éveil de conscience chez les cinéastes ivoiriens ;
- L'orientation politique du cinéma ivoirien.

## **1. L'éveil de conscience chez les cinéastes ivoiriens : une riposte et une contribution au développement national**

Il est sans nul doute l'un des arts les plus attractifs inventé par les frères Lumière. Il se dessine dès son invention par un objectif et une orientation définie par l'auteur qui lui permet de s'adapter à toutes les situations. Il suffit de parcourir les gouvernements pour se rendre compte de son utilité par la création d'un ministère dédié aux arts et d'une direction qui s'occupe du cinéma. La naissance du cinéma en Côte d'Ivoire devient effective à partir de la production du moyen-métrage de Timité Bassori (1964) comme il le dit lui-même :

On peut dire que le cinéma ivoirien est un peu né avec moi parce qu'avant moi, il n'y avait pas de cinéma. Il y avait à l'époque coloniale un service du cinéma qui était rattaché à l'information et qui faisait des petits documentaires de sensibilisation et de prestige pour le gouvernement et son activité principale était de faire des actualités

cinématographiques en collaboration avec Gaumont. C'est-à-dire qu'on filmait les éléments ici, on les envoyait à Gaumont avec un commentaire. Il le montait. Il y avait une partie nationale ivoirienne et une partie internationale qui parlait des actualités de France ou du monde et en l'espace d'une semaine, il fallait que le film revienne pour passer dans les salles. (F. Bationo, 2023)

Le cinéma existant n'était guère une production locale, pour la population qui voulait aussi découvrir et s'émerveiller du 7<sup>e</sup> art ni pour le politique qui n'avait aucune décision puisqu'il ne disposait pas des moyens de sa politique. C'est donc un cinéma "occidental" teinté de quelques images locales qui passait dans les salles de cinéma. Ce cinéma devrait être combattu et c'est l'attitude adoptée par les cinéastes. La volonté citoyenne d'une rupture d'avec le colonisateur pouvait s'exprimer de manière lisible puisque les cinéastes voulaient un cinéma historiquement et culturellement intégré dans les valeurs humaines. Il était donc possible de voir dans le fond des films une véritable conquête de ces valeurs qui tracent les sillons d'un cinéma qui glisse vers l'avant. L'engouement qu'il a suscité a permis à G. Mahan (instituteur retraité, 2023) d'affirmer :

À cette époque, le cinéma était une merveille et une trouvaille pour nous autre. Notre curiosité s'attachait à cette trouvaille et elle nous faisait oublier les affaires quotidiennes de la vie. Il nous a permis de découvrir la réalité et de connaître quelques facettes du pays. Les images des habitations et le plan de développement de la capitale (Abidjan) nous redonnait confiance à l'avenir. Le cinéma nous interpellait et nous invitait à découvrir et à faire confiance à nos dirigeants.

Après le tâtonnement, le cinéma ivoirien trouve petit à petit sa voie qui lui permet tout en s'incrutant dans la tradition de trouver un public national. Le cinéma développé par ces artistes de la première génération fait une part belle à son contenu car selon F. Kramo (cinéaste) :

Le contenu de nos films était pour nous un moyen de revendiquer et d'affirmer notre autonomie. Il nous fallait présenter des images de chez nous afin que la population ne regrette pas le cinéma du colonisateur. Un challenge énorme mais notre détermination nous redonnait confiance et espoir. Nos expériences issues de la télévision et de la formation étaient pour nous un atout sur lequel nous fondions notre base.

En tant que produit de la culture, le cinéma pouvait assurer une bonne lisibilité du patriotisme des cinéastes qui se sont engagés à travers la pratique de leur art. Nous allons scruter dans le contenu de leurs productions, l'attitude qu'ils adoptent à l'égard du colonisateur. C'est-à-dire, l'orientation préconisée par les critiques dans la construction d'un cinéma novateur. Cela créerait un leitmotiv auquel le spectateur serait certainement sensible (P. Haffner, 1978)

### **1.1. Un contenu en phase avec l'aspiration de la population**

L'année 1964 marque un tournant important dans la réception du cinéma ivoirien par la population. Elle découvre *Sur la dune de la solitude* (1964), le premier moyen-métrage aux couleurs ivoiriennes. Timité Bassori se révèle par la suite comme un "anticolonialiste" avec son long-métrage : *la femme au couteau* en 1968. Il exprime sa passion et sa vision pour un cinéma ivoirien fait pour les Ivoiriens et en qui, ils ont l'opportunité de s'exprimer et de s'épanouir. Loin des artifices occidentaux, il propose d'ailleurs un thème qu'on qualifie "d'intellectuel". Difficile dans la compréhension mais intéressant dans l'utilisation des images, la flexibilité

dans le maniement des différents plans (du gros plan au plan d'ensemble en passant par les travellings) pour présenter les grandes bâtisses, les infrastructures routières et le symbole de la sécurité (le commissariat de police) sont à saluer. À cela, s'ajoute la musique traditionnelle issue du terroir dans certaines séquences. Le sujet qu'il aborde marque une démarcation avec les thèmes occidentaux, affichant ainsi sa rupture. Le terrain était favorable pour lui et il ne manquait pas de le dire : « pour moi, ce n'est pas le cinéma qui fait la révolution d'un pays, c'est la révolution d'un pays qui fait le cinéma » (F. Bationo, 2023). En l'espèce, la volonté politique de changer de paradigme va être pour lui un alibi favorable pour introduire son cinéma et contribuer à la décolonisation de la pensée ivoirienne. L'activité cinématographique devenait une sorte de confident, un sujet qui lui permettait de définir ses attentes. L'image devenait cette arme de combat qui révélait en lui, le militantisme ou le combattant. Le film "militant" qu'il a produit avait pour vocation d'interpeller le public afin de lui faire prendre conscience de sa situation. Bien d'autres cinéastes lui emboîtent le pas en l'occurrence, Henri Duparc, Fadika Kramo lanciné, Kitia Touré pour ne citer que ceux-ci. Les films font l'histoire d'un nouveau cinéma ivoirien dans un milieu habité par une population ayant une vision idéaliste de leurs problèmes. Cette approche est souvent associée à un style, un genre qui mettait en exergue l'objectif de la démarche.

Le film *Abusuan* de Henri Duparc sorti en 1972 aborde un thème typiquement traditionnel (les liens familiaux) dans lequel, il présente l'environnement du village avec ses maisons faites de terres, de pailles ; un environnement connu. Cette exportation de cet environnement en images et sons est une victoire pour le cinéma ivoirien qui exprime son autonomie et sa marque. La famille étant sacrée en Afrique, parler d'un sujet qui met en évidence les différents liens de parentés et leurs gestions quotidiennes attire le cinéphile. Outre ce thème, il fait aussi dans les premières séquences, l'écho du politique en matière de logements. Dans un travelling, l'auteur présente les nouvelles constructions en hauteur nées du programme gouvernemental. Le cinéphile se rend compte du niveau de développement, apprécie et soutient l'effort du politique dans sa quête du bien-être et se rassure de l'avenir. Le développement de la ville attire de nombreux jeunes qui délaissent le village. C'est le phénomène de l'exode rural avec ses maux de banditisme, de vols et de braquages qui sont aussi débattus dans ladite production. Un film qui présentait l'écosystème du village mais aussi présentait les dangers de la ville.

Fadika Kramo Lanciné dans sa production *Djéli* (1981) relate un fait social traditionnel qui est à la base de la classification des familles dans une communauté : la différenciation de classe. Il raconte l'origine de cette classification dans une production construite sur un rythme lent et pesant soutenu par une musique traditionnelle. Tenaillés par la fatigue et la faim, l'esclave et le maître se reposent sous un arbre. N'ayant pas de nourriture à la portée de la main, le maître lui donne sa chair à manger. Cet acte symbolique démontre la suprématie de l'un sur l'autre d'où la classification dans ladite communauté. Le film nous plonge au cœur d'une communauté malinké qui a son organisation interne de telle sorte que le suivi et le respect incombent à toute la communauté. C'est dans cet élan, que le mariage entre un griot et un esclave ne peut se faire à l'ère du modernisme car il faut respecter la logique de la tradition. La tradition demeure importante car elle est le socle de toute

famille. C'est une valeur qu'il faut protéger et elle est attestée par J. Fichter (1965, p. 181) : « tout ce qui est utile, désirable pour la personne ou pour le groupe a une valeur ». Le flash-back utilisé en début de séquence plante le décor qui sera déroulé dans la suite de l'histoire. Les travellings, les plans demi-ensembles et l'atmosphère détendue des séquences donnent une autre dimension au film.

Kitia Touré par contre dans sa production *Comédie Exotique* (1985), traite d'un fait culturel : la sortie des masques sacrés. Un thème qui n'aurait jamais été débattu par l'occident puisque : « qu'a-t-il à foutre avec nos histoires de masque et de danseurs aux pailles et de grelots. Ce n'est pas à eux de valoriser notre culture » s'indigne J. Koko (enseignant, 2023). Il a tenu à relever cette valeur culturelle de la communauté Tagbana qui demeure une facette de la culture de cette communauté. Une musique traditionnelle évocatrice, aidée par les instruments traditionnels oriente le cinéphile et dévoile une culture. Les instruments sacrés sont l'exclusivité des initiés qui l'utilisent et dont ils sont les garants. La musique, la danse, les instruments et les chants sont indissociables de la société et garantissent une originalité dans la tradition Tagbana. En somme, les découvertes des danseurs de masque, la forêt sacrée et le rite initiatique, la danse traditionnelle, tous ces faits culturels sont présentés dans la production cinématographique de Kitia Touré.

Le film *sixième doigt* de Henri Duparc (1990) présente l'un des mystères de l'Afrique : l'enfant extraordinaire. Un enfant qui relève des dieux pour son aspect singulier. Il dispose de 6 (six) doigts à chaque main. Entre tradition et modernisme, le couple Kwao est obligé de quitter le village pour sauver l'enfant qui selon la tradition, porte le malheur. Son originalité et son ancrage dans la pure tradition dénoncent une société dominée parfois par des croyances naïves. C'est un sujet qui croque le quotidien de l'Africain qui souvent croule sous le poids de la tradition. Les multiples gros plans et mouvements de caméra qui le parcourent permettent au spectateur de se sentir inclus dans l'histoire mais aussi, de partager les émotions des acteurs. L'importance de la bande sonore en étroit rapport dialectique avec les images donne un cliché particulier au film.

Quelques productions cinématographiques, différentes l'une de l'autre par le thème, le contenu et la narration existent pour attirer l'attention du spectateur et du politique sur le vent de changement qui souffle sur le cinéma ivoirien. Elles fascinent le public. Cela tient à une politique d'innovation dont l'un des objectifs est de favoriser la pluralité d'expression. Le cinéma n'est plus fait par le colonisateur ni pour lui faire plaisir, mais pour la population. Les divers thèmes qu'ils développent sont en adéquation avec le vécu quotidien de la population. L'imposture, la délinquance juvénile, l'insuffisance de la tradition etc ...ce sont des sujets qui minent la société et dont il faut parler. C'est pourquoi, J. Aumont affirme (2002, p. 96) affirme que : « le cinéma, par quelque bout qu'on le prenne, ne peut se penser indépendamment du social ». Il résulte de cette interdépendance qu'il est parfois difficile d'évoluer en dehors de la société. Il faut réussir à captiver la population grâce à des techniques narratives que celle-ci connaît, mettre l'accent sur les enjeux à la fois esthétique et politique qui charrient cette orientation cinématographique. De ce fait, elles deviennent un repère qui va varier d'un auteur à un autre en faveur de la population dont elles éclairent la trajectoire. Ces films offrent un miroir assez fidèle de la société et remettent en question le système colonial. C'est une interpellation de la conscience de la population ivoirienne. Ils partent des faits

authentiques autour desquels, ils construisent leur histoire. S'ils doivent créer pour la population, lui donner à réfléchir, alors, il convient de faire des films dans leur diversité en abordant tous les thèmes possibles. De ce fait, dans la production de Fadika Kramo (*Djéli*) et Henri Duparc (*Abusuan*) l'usage de l'ethnie comme moyen de communication est une réalité. Si donc l'on veut s'imposer, c'est à condition de trouver des équivalents. Autrement dit, il faudrait parvenir à un cinéma ivoirien qui soit capable de restituer le véritable rythme de la vie de la société ivoirienne. Des images enracinées dans une vaste réalité sociale et culturelle aux significations complexes dans lesquelles, la politique de l'image n'est qu'un aspect. À ce sujet, R.G. M'bala se souvient de sa première production cinématographique : *Koundoum* réalisé en 1970 :

Quand je réalisais mon documentaire sur la danse traditionnelle, j'avais un objectif qui était de révéler le patrimoine culturel. La danse de chez nous. En fait, je voulais effacer les images des ballets et autres danses occidentales qui nous a nourrit depuis un certain temps. Je crois que je suis fier de moi puisque le message est passé. C'est ce qui m'a motivé à poursuivre mes productions.

Ce contact avec les images doit enclencher le processus de socialisation qui va permettre à la population de se sentir impliquer afin de transformer sa conscience. Ce changement progressif par les images permet au cinéophile d'évoluer avec le milieu culturel et politique. L'influence des images aussi bien sur les comportements que sur les normes et valeurs n'est pas négligeable car les images participent au changement. Et le changement est « un phénomène permanent sujet à l'analyse et à l'étude sociologique » (J. Fichter, 1965, p.207). Le contenu des productions de nos réalisateurs est toujours en rapport avec l'objectif et le résultat escompté. Il doit être en harmonie avec la vision de la communauté pour qu'il soit bien accueilli. Le passage du repositionnement du cinéma ivoirien qu'apporte les germes de l'indépendance permet aux artistes cinéastes de s'affranchir du cinéma occidental pour faire l'acquisition d'un cinéma qui évoque la réalité quotidienne. Nous nous retrouvons face à un produit local destiné à une cible locale car elle possède les arguments nécessaires pour déchiffrer les messages contenus dans les diverses productions cinématographiques. Nos réalisateurs se sont donc enrichis d'un fond cinématographique varié, puissant et ancré dans la culture ancestrale mais aussi, de la vie active. Les films multiplient les découvertes traditionnelles et modernes du pays de sorte que le cinéophile reste accroché à son cinéma. Basés sur des faits réels et motivés par un discours politique, le passage d'un cinéma occidental à un cinéma ivoirien symbolique qui admet des pratiques et des singularités tentent de se mettre en place pour intervenir dans l'histoire du pays. La matérialisation de cet engagement se traduit dans quelques productions cinématographiques telles que : *Comédie Exotique* (Kitia Touré) et *L'herbe Sauvage* (Henri Duparc). Ce sont des faits de la société qui sont mis en images et qui dévoilent une facette de la culture ivoirienne. Des faits motivés et soutenus par le politique qui accorde des subventions et met en place des structures afin de parvenir à la réalisation des œuvres.

## **2. L'orientation politique du cinéma ivoirien : une prise en main du navire ivoire**

En prenant au sérieux la nouvelle donne cinématographique amorcée par les cinéastes de cette époque qui redéfinissent un nouveau trajet pour le cinéma, le politique se voit dans l'obligation de l'accompagner car il a compris qu'il peut lui être d'une utilité sans pareille. L'élaboration d'une industrie cinématographique ivoirienne s'inspire alors, des modèles occidentaux dans leur mécanisme de production dans le cadre d'un cinéma qui cherche à s'affirmer et à maintenir ses particularités afin de s'exporter. Il repose sur la création de maisons de production chargées de la production, de la distribution et de l'exploitation des films, la création ou l'entretien des salles de cinéma, la formation et le financement de certaines productions. La filière cinématographique ivoirienne passe d'un cinéma aléatoire à un modèle innovant associant des spécificités locales et des repères occidentaux. Son apport est pluriel et axé sur la force esthétique et les structures d'accompagnement mais aussi, sur sa double dimension d'art et de fait sociopolitique. En fait, selon P. Haffner (1978, p.151) : « un cinéma d'importation est une drogue agréable, un calmant et un dérivatif merveilleux ». Le cinéma occidental est donc capable d'impacter négativement la population et favoriser ainsi la non maîtrise de la population. Il va donc s'impliquer dans la mise en place de structure d'accompagnement pour la quête de l'identité cinématographique, une manière pour lui de suivre le mouvement cinématographique ivoirien. Si nous parcourons les films de cette époque, nous constatons que le cinéma ivoirien a retrouvé une vitalité, une ascension. L'anémie de la production de la colonisation a disparu du fait de l'implication (à tous les niveaux) de l'Etat dans le processus de création. Associant ainsi les valeurs humaines à des structures techniques, le politique se donne les moyens de réussir sa mission. Cela débute par la création de la Société Ivoirienne de cinéma (SIC) pour aboutir aux structures de productions privées en passant par la naissance de nouveaux talents. La nouvelle politique va de pair avec l'émergence d'un nouveau cinéma apprécié de tous et à la croisée des chemins commerciaux et artistiques. Ce parcours est de nature à apporter une lisibilité sur la volonté manifeste d'ouverture au monde extérieur. C'est une belle preuve de responsabilité et d'originalité issue du laboratoire du politique pour accompagner la vision cinématographique.

### **2.1. La mise en place de structures et le contrôle des productions cinématographiques**

Nous sommes au stade de la renaissance du cinéma ivoirien (après celle du cinéma occidental) et cela passe par la création de structures pour son éclosion. Le politique qui détient le mécanisme de production et de financement est le seul maître à bord qui conduit le navire cinéma. Il le fait balancer au gré de son idéologie. De ce fait, il organise et s'intéresse au contenu afin de veiller à l'application de ses prescriptions. La Société Ivoirienne de cinéma (SIC) qu'il met en place en 1961 devrait jouer ce rôle et selon V. Bachy (1983, P.17) : « la Société Ivoirienne de Cinéma ne pouvait se considérer comme une entreprise commerciale. Elle était un service, un organisme fait pour servir ».

Elle était donc au service des cinéastes mais dictée et orientée par le politique. La mise en place de la structure d'accompagnement fait partie des mesures de contrôle et d'ingérence mises en place par le politique puisque « si le cinéma est soumis au politique, s'il est un instrument de diffusion, c'est qu'il existe des valeurs qu'il est important de diffuser ». (J. Aumont, 2002, p. 95). Le politique veut donc s'assurer du contenu de ces diffusions afin de ne pas être coupé par son "propre couteau". Les films de cette époque subissaient la rigueur du politique et il n'hésitait pas à réprimer quand il y avait une déviation. La censure était là pour les mettre à l'ordre. Parlant de censure, Timité Bassori affirme qu'il n'y avait d'ailleurs pas de véritable film pour que la censure se mette en marche. Les productions existantes se comptaient du bout des doigts, le scénario était contrôlé pour voir sa cohérence avec la politique mise en place. Il faut désormais se faire à l'idée que le plan mis en place n'a pas atteint l'objectif souhaité parce que l'ingérence du politique et la liberté d'expression des cinéastes sont en interaction.

Après le déclin de la SIC, qui selon Timité Bassori : « n'a pas tellement joué son rôle de production, de distribution et d'exploitation de films en Côte d'Ivoire sans compter qu'elle a été plusieurs fois supprimée pour être rattachée à la télévision » (F. Bationo, 2023) et avec la nouvelle orientation de l'Etat qui voulait une professionnalisation du secteur, vont surgir des structures de productions privées avec pour vocation d'asseoir un cinéma local. Focal 13 Production pour Henri Duparc, Katiola Production pour Kitia Touré, Dubass Film pour Fadika Kramo Lanciné pour ne citer que celles-ci, vont être les têtes d'affiche.

Les films de la vague 70-90 bénéficiaient toujours du regard du politique, quand bien même certains évoluaient avec leur propre maison de production. Les cinéastes de cette époque étaient en phase avec leur temps et cherchaient une nouvelle approche beaucoup plus captivante susceptible d'appréhender et de représenter la société dans laquelle ils évoluent. Cette façon de captation et de monstration de l'intérêt du politique donne un attrait spécifique et traduit par des objectifs, la compétitivité de l'industrie cinématographique. Elle contribue à renforcer et à assurer la participation de la production nationale sur l'échiquier international. Le succès du film *Djéli* de Fadika Kramo Lanciné au Festival Panafricain de cinéma de Ouagadougou (Fespaco) en 1981, ouvre un nouvel espace cinématographique avec la venue de nouveaux cinéastes mais aussi, expose un public exigeant et galvanisé. Nous assistons à un espace cinématographique prolifique, protéiforme et plein de rebondissements. Un cinéma qui évoque des sujets de société, et se rebelle quelquefois contre les structures sociales ou le mode de fonctionnement étatique comme le préconise P. Haffner (1978, p.136) : « il n'est pas l'heure de raconter des histoires qui sortent du mythe, ce qu'il faut, c'est parvenir à raconter des mythes qui entrent dans l'histoire, c'est-à-dire, dans la conscience que l'on peut avoir de sa situation, dans l'historicité ».

## **2.2. La politique de nouveaux talents pour la construction du cinéma ivoirien**

À partir de 1980, encouragés par le politique, de nouveaux acteurs du cinéma meublent l'existant. L'ère du monopole des devanciers est révolue. Ils bouleversent l'industrie cinématographique tant au niveau de la thématique que de la technique. Ils bénéficient d'une liberté d'évasion et les films sont des sujets des communautés qui donnent la parole à ces communautés. Tous ces films partagent un univers visuel

identique basé sur des concepts culturels et traditionnels et associent les constats de la vie moderne. Il faut mettre au point des films innovants qui cadrent avec la nouvelle donne économique qui gouverne dorénavant l'industrie cinématographique. L'engagement du cinéma se traduisait par des œuvres filmiques conçues à des fins dénonciatrices en montrant les conséquences d'une œuvre qui ne milite pas en faveur de la population. Le miracle économique ivoirien des années 1980 modifie en profondeur la société. Les cinéastes se saisissent de ces modifications économiques, sociales et culturelles pour enrichir leur contenu afin de produire des images à des fins de sensibilisation. C'est l'arrivée des nouveaux talents avec des innovations esthétiques et culturelles. En fait, le film devient un miroir pour ces différentes communautés. Kitia Touré à propos de son film "*Comédie Exotique*" qu'il a choisi pour mettre en valeur la communauté Tagbana dont il est issu révèle en substance :

J'ai trouvé un terrain inexploré. Un film qui relate les différents aspects de la vie d'une communauté et qui dénonce en même temps, l'ingérence occidentale dans nos productions. Ce film à odeurs traditionnelles développe des thèmes accrocheurs pour le public. Il s'agit de donner à voir, à travers cette nouvelle orientation le rêve d'un cinéaste fondé sur la diversité culturelle de sa nation qui lui permet de l'illustrer conformément à sa conviction. Ce choix témoigne en premier lieu d'une réappropriation de la culture et non d'un suivisme politique. (K. Touré, 2011)

Jean Louis Koula dans *Adja-tio* (à cause de l'héritage), réalisé en 1981, Yeo Kozoloa avec le film *Pétanqui* (1983) sont des fictions rattachées à des valeurs explicites ou implicites articulées sur un axe sémantique qui amène le cinéphile à comprendre la dynamique de la fiction. Les années 1980 rimaient avec le "miracle économique ivoirien" où la gabegie, le détournement de fonds publics étaient inscrits en lettre de noblesse dans les différents secteurs d'activité. Les valeurs traditionnelles étaient encore pratiquées et vécues intensément par les populations si bien que la force de la loi passait difficilement auprès d'elles. Ces deux productions qui s'infiltrèrent dans le quotidien ivoirien parviennent à donner l'image d'une nation dans la quête d'un développement tout en dansant au rythme de ses traditions ancestrales et de sa diversité culturelle. Il y a dans la revendication de ce cinéma, une logique qui sert de lumière et non de figuration car il est quasi impossible de ne pas se saisir de la tradition pour dévoiler son élan afin de s'en servir puisqu'il faut arriver à se faire comprendre. La culture devient un avantage et non un outil de dislocation. S'ajoute à cela, l'accès aux médias étrangers qui donnaient la possibilité au public de découvrir des productions plus attrayantes plus que le pays n'offrait dans le passé et instruisaient davantage sur les dispositions prises par le politique pour juguler ce phénomène. Si les films sont des marqueurs de temps et d'imbrication culturelle, alors le public averti recherche des films innovants tant dans la forme que dans le contenu impliquant nécessairement un recadrage de son contenu. L'exigence de ce public impose une production de bonne qualité puisque leur expertise permet un meilleur rayonnement du cinéma ivoirien et libère une nouvelle approche sur la scène internationale. En montrant la nouvelle orientation du cinéma ivoirien, il est permis à la population de s'en approprier et de se projeter dans une série de bien-être qui lui permet de comprendre et d'assurer la participation de la production nationale sur l'échiquier internationale. Mais aussi, d'encourager la

venue d'experts étrangers pour créer un cinéma à plusieurs colorations non pas dirigé par l'idée colonialiste (de domination) mais plutôt orienté vers la recherche de renforcement des connaissances intrinsèques. C'est la vision partagée par P. Haffner (1978, p. 154) quand il affirme :

Aujourd'hui, les mirages ne suffisent plus et l'occident a perdu son assurance, l'histoire n'a plus le même sens, l'Afrique, comme autrefois l'Amérique est capable de produire un cinéma neuf, jeune, pétri d'audace et de prétention, mais parce que ses épopées pauvres en spectacles tapageurs renferment encore des valeurs essentielles.

L'orientation politique vise aussi la formation des acteurs et la création des écoles de formations pour apprendre le métier du cinéma. Un cinéma performant ne peut se faire qu'avec des acteurs formés et ayant une bonne connaissance des rouages du métier. Aujourd'hui, cette structuration apparaît comme un acquis dans la qualité cinématographique afin de saisir les enjeux d'un cinéma qui tourne de plus en plus vers la mondialisation. Le public attend toujours quelque chose de mieux, de nouveau, de plus beau et c'est ce mieux qu'il va chercher au cinéma. Les acteurs (cinéastes) savent que les liens qui relient le public au cinéma (le contenu) doivent être sans cesse renforcés s'ils veulent un public accompagnateur dans leur aventure cinématographique. Un public qui change de statut et passe de cinéphile à celui d'un acteur. C'est une démonstration clairvoyante qui dénote d'une prise de conscience réelle et qui augure d'un cinéma prometteur qui sera poursuivi dans les années 1990.

## **Conclusion**

Né dans les années 1960 et poursuivi dans les années 1980, affichant documentaires et fictions, valorisation culturelle et déconstruction colonialiste, le cinéma ivoirien permet d'apprécier le caractère prolifique de cette époque et de mettre à jour la préoccupation des cinéastes qui le pratiquent et qui cherchent à se faire entendre. Depuis 1980, une évolution stylistique et thématique des films est remarquable puisque les réalisateurs ont proposé des productions qui tendent vers la maturation afin de répondre aux attentes d'un public. Le cinéma ivoirien revêt un nouvel habit et s'inscrit dans une dynamique esthétique et politique tout en restant attaché à sa valeur. Il rejoint ainsi, la conception de P. Haffner (1978, p.153) qui affirme :

Il est le premier compagnon de l'action prolongée par la réflexion. Le cinéma peut inscrire le geste quotidien dans l'histoire, il peut dénoncer les forces de la réaction et soutenir les plans de la révolution. Vis-à-vis du passé et de l'avenir d'un pays, ou d'un groupe de pays, le cinéma peut être pour tous une démonstration clairvoyante et déjà une preuve, un espoir réel.

Le projet cinématographique est conçu comme un moyen de dénoncer les manquements et les abus du pouvoir occidental mais aussi, de tracer les sillons d'un nouveau cinéma. Cette vue d'ensemble permet de mieux apprécier le caractère spécifique du cinéma à cette période et de comprendre les préoccupations et les critiques qui la jalonnent. Si Timité Bassori a ouvert les portes du cinéma ivoirien, il a été rejoint par Henri Duparc et Désiré Ecaré qui à leur tour, ont été soutenus par Fadika Kramo Lanciné, Kitia Touré, Jean Louis Koula, Roger Gnoan M'Bala, Yeo Kozoloa.... C'est une vue d'ensemble qui permet de mieux apprécier la trajectoire

du cinéma ivoirien et de révéler, les critiques, les irrégularités et les orientations au cours de cette période déterminante de l'histoire du cinéma ivoirien.

### **Bibliographie**

- AUMONT Jacques, 2002, *Les grandes théories des cinéastes*, Paris, Nathan.
- BACHY Victor, 1983, *Le cinéma en Côte d'Ivoire*, Bruxelles, Ocic /Harmattan.
- BATIONO Fortuné, entretien rédigé et publié le 13/10/2010 in africine.org consulté le 24-04-2023
- BONFAND Alain, 2007, *Le cinéma saturé*, Paris, Puf.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, les éditions minuit.
- BOYER Elsa, 2015, *Les conflits des perceptions*, Paris, éditions MF.
- CAVELL Stanly, 2010, *Le cinéma nous rend-t-il meilleurs ?* Paris, Bayard.
- CHATEAU, Dominique, 1986, *Le cinéma comme langage*, Paris : Editions AISS- IASPA.
- DIA-MOKOURI Urbain, 1970, *Le cinéma africain authentique*, Paris, Société Africaine de Culture.
- ETHIS Emmanuel, 2007, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin.
- FAURE Elie, 1953, *Fonction du cinéma*, Paris, Gonthier.
- FICHTER Joseph, 1965, *La Sociologie, Notions de base*, Paris, Editions Universitaires.
- HAFFNER Pierre, 1978, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Abidjan-Dakar, Nouvelles Editions Africaines.
- HENNEBELLE Guy, 1974, *Les cinémas africains en 1972*, Paris, Revue l'Afrique Littéraire et artistique.
- HEUSCH, Luc de. 1963, « *Afrique noire* » *l'art et les sociétés primitives à travers le monde*, Paris, Hachette.
- LAGNY Michèle, 1992, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- LEVERRATO Jean Marc, 2000, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, Paris, la dispute
- LHERMINIER Pierre, 1960, *L'art du cinéma*, Paris, Seghers.
- METZ Christian, 1972, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.
- PIVASSET Jean, 1971, *Essai sur la signification politique du cinéma*, Paris, Editions Cujas.
- POMMIER Pierre, 1974, *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Paris, Pedonne
- SORLIN Pierre, 1977, *Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubin.

### **Corpus**

- BASSORI Timité, 1968, *la femme au couteau*, 35mm, noir et blanc, son mono, 80mn  
-----1964, *Sur la dune de la solitude*, SIC, 32mn, 16mm.
- DUPARC Henri, 1972, *Abusuan*, Focal 13, fiction, long métrage, 35mm, couleur, 90mn.  
----- 1990, *le sixième doigt*, Focal 13, long métrage, 35mm, couleur, 90mn

KRAMO Fadiga Lanciné, 1981, *Djéli ou conte d'aujourd'hui*, Dubass film, long métrage, 35mm, couleur, 90mn.

TOURE Kitia, 1985, *Comédie Exotique*, Katiola Production, long métrage, 35mm, couleur, 90mn.