

CONVENTIONS, TACTIQUES ET LOGIQUES DE SURVIVANCE DE LA FICTION TELEVISEE IVOIRIENNE *COUR COMMUNE*

Franck-Stéphane Ettien Adou
Université Félix Houphouët-Boigny

Résumé : *L'exploitation optimale des ressources artistiques, humaines, techniques et financières traverse le cadre de la fabrication de la fiction télévisée humoristique ivoirienne Cour Commune. Ainsi, une enquête ethnographique de la fabrication a révélé que les instances créatrices s'appuient sur des conventions et des tactiques qui visent une homéostasie de la production. La formation-action, l'imbrication des fonctions cardinales et les fonctions de renfort, le management paternaliste, l'autodidaxie, le dépassement de fonction des acteurs sont les principales conventions qui assurent la survivance de Cour Commune. La fabrication de cette fiction télévisée ivoirienne s'inscrit dans une quête constante d'autonomie, de professionnalisation et de rentabilité face aux précarités des mondes de l'humour, du cinéma et de la télévision. Par ailleurs, dans un rapport d'interpénétration entre l'Ici (le local) et l'Ailleurs (le global), les dynamiques de résistance et de résilience constituent des pistes réflexives permettant de mettre en surbrillance la dialectique de la lutte culturelle entre le populaire et l'hégémonie, entre les dépossédés et les dominants.*

Mots-clés : *Conventions ; fabrication ; fiction télévisée Cour Commune ; tactiques, résistance.*

Abstract: *The optimal exploitation of artistic, human, technical and financial resources is a key issue in the production of the Ivorian television comedy drama Cour Commune. Thus, an ethnographic investigation of the production revealed that the creative bodies rely on conventions and tactics that aim at a homeostasis of the production. Action-training, the interweaving of cardinal functions and reinforcement functions, paternalistic management, self-training, and the overcoming of actors' functions are the main conventions that ensure the survival of Cour Commune. The production of this Ivorian television fiction is part of a constant quest for autonomy, professionalism and profitability in the face of the*

precariousness of the worlds of humour, cinema and television. Moreover, in a relationship of interpenetration between the Here (the local) and the Elsewhere (the global), the dynamics of resistance and resilience constitute reflexive paths that allow us to highlight the dialectic of the cultural struggle between the popular and the hegemonic, between the dispossessed and the dominant.

Keywords: Conventions ; making ; television fiction Cour Commune ; tactics ; resistance.

Introduction

Dans cet article, je m'intéresse au processus de fabrication de *Cour Commune*¹, une fiction télévisée humoristique de la Radiodiffusion Télévision Ivoirienne 2 (RTI 2). Je postule que *Cour Commune* est un processus de communication (Hall, 2017), une forme symbolique de médiation qui transporte des imaginaires, révèle des dynamiques sociales et informe sur le social ivoirien (Adou, 2019 et 2021). Et du fait qu'elle mobilise une dimension artistique [humour-cinéma], elle est appréhendée comme le produit d'une action collective. *Cour Commune* constitue de ce fait une « unité élémentaire d'investigation sociale » (Becker, 2010, p.366).

Le sens commun s'est toujours intéressé aux effets de médias en général et de la télévision en particulier. Usages salvateurs ou déviants, outils de propagande politique ou de développement local, appareil idéologique d'État (Althusser, 1970) ou instrument cardinal de promotion de la démocratie, source d'abêtissement ou espace de promotion de la culture, le média télévision fascine en même temps qu'il cristallise des craintes (Ramonet, 1980 et 1999). Entre catastrophisme et vision prométhéenne, un lien de causalité direct entre le contenu du média et ses effets présumés est trop vite établi. Ce positionnement épistémologique "naturel et parfois inconscient" relègue très souvent l'intentionnalité des émetteurs (Scnannell et Gamberini, 1997) aux calanques grecques des études en Sciences de l'Information et de la Communication. Or, dans ce texte, je soutiens que la compréhension globale d'une situation de communication (dont les effets font partie) passe aussi par une

¹ *Cour Commune* en italique désigne l'émission qui fait l'objet de notre étude. "cour commune" qui n'est pas en italique renvoie à un type d'habitation en Côte d'Ivoire se caractérisant par la présence de plusieurs logements partageant la même cour, d'où l'expression cour commune. Généralement située dans les quartiers populaires et précaires, la cour commune se caractérise par sa promiscuité. Aussi regroupe-t-elle la plupart du temps, des familles peu nanties, des célibataires et des étrangers.

étude fine des logiques et des tactiques développées par les acteurs² qui donnent vie au média. Le moment du codage (Hall, 2017) est donc extrêmement important, car il rend compte des intentionnalités, des représentations sociales, des identités culturelles (Ang, 1993) d'acteurs qui, engagés dans diverses formes d'interactions, influencent le processus de codage et partant, toute la situation de communication. Cette étude se focalise sur le processus de fabrication de la fiction télévisée humoristique *Cour Commune* qui débute de l'émergence de l'idée originale jusqu'à sa forme finale et diffusable. Plus précisément, elle s'inspire d'une approche anthropocentrée afin de mettre en surbrillance les pratiques typiques, les tactiques atypiques, bref, le travail créatif des instances qui fabriquent *Cour Commune*. Dans cet article, la notion de fabrication transporte l'idée de travail manuel, d'artisanat, de peu de matériel et elle prend les stratégies ou plutôt les stratagèmes des acteurs engagés comme l'expression d'une créativité, d'une inventivité. Elle apparaît comme la manifestation d'une forme d'intelligence, d'un travail d'imagination (Appadurai, 2001), d'un bricolage au sens mélioratif, émancipateur et valorisant (De Certeau, 1990). Ce travail étudie justement les tactiques et les interactions qui se développent dans les limites physiques et symboliques de *Cour Commune*, « un cadre privilégié de la fabrication de l'humour en Côte d'Ivoire » (Adou, 2021, p.89). Il s'intéresse à l'organisation sociale, à la dimension matérielle et cognitive des relations interindividuelles développées au moment de la fabrication. Il place au cœur de l'analyse, les acteurs, « les faisceaux de tâches » (Hugues, 1971, p.311-317 cité par Becker, 2010, p. 34), les alliances, les formes de coopération, les logiques qui structurent et construisent *le monde de Cour Commune*. *Un monde* constitué de l'ensemble des personnes qui, pour la mise en œuvre de la fiction,

² Il est important de préciser que dans ce travail, le terme "acteur" est pris uniquement dans son sens sociologique et non dans le sens cinématographique. C'est plutôt celui de "comédien" qui a été choisi pour désigner l'individu qui incarne un rôle dans une fiction.

coopèrent selon des normes, des représentations collectives, des modalités de création, bref selon des *conventions* (Becker, 2010, p. 22).

Des *conventions* qui, ancrées dans la culture spécifique de l'émission, s'approprient sa mission ontologique d'éduquer en faisant rire. Aussi respectent-elles un programme (Schefflen cité par Winkin, 2001), un système de règles, une grammaire (Goffman, 1971), un calcul du comportement (Watzlawich cité par Winkin, 2001). Elles possèdent un ordre du jour, un plan d'organisation, un "programme culturel intériorisé" par chaque participant. Elles apparaissent, dans le cadre déterminé de la fabrication de *Cour Commune*, comme des règles qui déterminent la réaction des individus inscrits. Ceux-ci doivent épouser un corps d'attitudes sous-tendues par une quête d'autonomie dans un contexte de précarité. Il s'agira donc de mettre en exergue le travail créatif, la résistance et la résilience des acteurs des chaînes de coopération qui permettent de faire vivre la fiction humoristique *Cour Commune*.

Matériels et méthode

Ce travail s'inspire des travaux ayant étudié les fictions télévisées créées en Côte d'Ivoire, par des Ivoiriens et pour les Ivoiriens (Bahi, 1995 et 1999 ; Drelangue 2013 ; Dénommée 2018 ; Adou, 2019). Il s'inscrit dans l'horizon épistémologique, théorique, conceptuel *des mondes de l'art* de Howard Becker (2010) et mobilise les propositions conceptuelles d'Erving Goffman (1973) pour la délimitation de la situation (Nizet et Rigaux, 2005). Il convoque par ailleurs les propositions de la sociologie des professions et de l'Art et s'appuie sur l'approche ethnographique afin de saisir en profondeur les pratiques, interactions et logiques qui structurent le cadre de la fabrication de la fiction télévisée *Cour Commune*.

Cette approche qualitative consiste à participer réellement à la vie et aux activités des sujets étudiés, « de se frotter en chair et en os à la réalité » que l'on veut étudier (De Sardan 2008 : 48). Elle a impliqué des interactions permanentes et prolongées avec ceux qui sont engagés dans la fabrication de la fiction télévisée *Cour Commune*. Pour l'imprégnation nécessaire à l'enquête, le chercheur a été présent sur le terrain pendant environ 2 ans (octobre 2018 à octobre 2020) dans les principaux lieux où les acteurs de la production rentraient en action et en interaction (tournages, réunions, séances de formations). Cette ethnographie de la fabrication s'appuie d'une part sur une observation participante des séances de tournages et de formation et d'autre part, sur 10 entretiens compréhensifs individuels approfondis (Kaufmann 1996) menés auprès du réalisateur, des comédiens, des techniciens de l'équipe de production de *Cour Commune*. À ces outils de collecte de données s'ajoutent des documents écrits (Presse, archives) et des sources audiovisuelles en rapport avec *Cour Commune* (reportage télévisé, vidéo sur Internet)³. Les données recueillies par photographie, par enregistrements au dictaphone et par prise de notes ont été soumises à une analyse lexico-thématique qui a d'abord mis en exergue les instances et les ressources mobilisées pour la mise en œuvre de *Cour Commune*. Il ressort que les acteurs qui incarnent la fonction cardinale et les fonctions de renfort visent une homéostasie de la fabrication. Cette homéostasie se fonde sur des conventions, des tactiques et des logiques propres au cadre de la fiction *Cour Commune*. *Cour Commune* apparaît alors comme une forme de résistance à l'hégémonie du global. Elle est une forme de médiation au prisme de laquelle il est possible de lire le combat entre l'Ici et l'Ailleurs.

³ L'enquête ethnographique repose très schématiquement sur la combinaison 6 grandes formes de productions de données : l'insertion (l'imprégnation), les entretiens, les observations, les procédés de recension, les sources écrites et les données audiovisuelles (De Sardan 2008 :46-47).

POUR UNE HOMÉOSTASIE DE LA FABRICATION

La fabrication de *Cour Commune* est une action collective. Elle mobilise des ressources humaines, matérielles, artistiques, techniques, cognitives et vise un équilibre interne, une homéostasie. L'idée originale de *Cour Commune* a surgi de l'esprit de *Kôro Abou*, le personnage central du réseau de coopération qui assure la *fonction cardinale*. *Cour Commune* est la concrétisation de son talent, de son savoir-faire. Mais dans la réalisation de son projet, *Koro Abou* utilise son Centre de Formation comme un vivier de comédiens et sa structure de production *Kôro Abou Prod* pour maîtriser la dimension technique, financière et juridique. Le moment charnière du tournage a aussi été analysé.

A. Koro Abou et son centre de formation en quête d'une autonomie créative

Cour Commune rend compte des conditions sociales de sa création. Elle donne des informations sur la vie des acteurs qui incarnent la fonction cardinale et partant, sur la société de laquelle elle émane. Ces instances constituent des entités majeures de la création qu'il faut nécessairement étudier.

Koro Abou, le personnage central du réseau de coopération

Kôro Abou, de son vrai nom Dramé Aboudramane se présente comme un artiste-comédien, humoriste, imitateur, acteur de cinéma et formateur. Il est la personne dotée du « savoir-faire rire », celui qui impulse le travail créatif. En effet, il appartient à *Kôro Abou* de décider de la création, de la multiplication, de la mutation, de la pérennisation ou de la suppression des personnages de *Cour Commune*. C'est lui qui détermine le faisceau de caractère de chaque personnage. Pour ce faire, il tient compte du temps d'apprentissage, du caractère et du talent des élèves en formation ou diplômés de son centre. Soit il forme spécialement un élève afin que celui-ci incarne un rôle existant dans la série, soit il introduit dans la série

un nouveau personnage qu'un de ses élèves est capable d'incarner de façon satisfaisante. Il détermine de façon discrétionnaire si l'élève est prêt et quel rôle celui-ci va incarner aux côtés des autres personnages existants. *Kôro Abou* crée donc des rôles "sur mesure" pour les élèves afin que ceux-ci puissent performer et se présenter à la télévision sous leur meilleur jour. C'est lui qui opère les choix artistiques importants et accessoires.

Kôro Abou intervient au niveau artistique, technique, institutionnel et social. Il cumule les fonctions et effectue de nombreuses tâches. En effet, il est à la fois le concepteur, le réalisateur, le metteur en scène, le scénariste, le dialoguiste, le producteur artistique... C'est lui qui donne l'orientation artistique à la production et fait la plupart des choix stratégiques. Il est le moteur de la création, le point focal de la fabrication et c'est à lui qu'incombe la charge de mobiliser les ressources humaines, matérielles et techniques nécessaires à la production de *Cour Commune*. En sa qualité de formateur, il pèse sur lui l'obligation de créer un cadre propice à l'épanouissement et au perfectionnement artistique de ses élèves. C'est donc tout naturellement qu'il mobilise les élèves du *Centre de formation Kôro Abou (CFKA)* dans une perspective de *formation-action*.

Centre de Formation de Kôro Abou (CFKA), le vivier des comédiens

Le *Centre de Formation Kôro Abou* est une école de formation d'acteurs créée par *Kôro Abou* et fondée sur l'idée d'une responsabilité sociale de l'artiste. Il est un cadre d'apprentissage aux métiers d'humoriste, imitateur et, à ce titre, constitue le vivier des comédiens de *Cour Commune*. Ce centre de formation se donne pour mission de former pendant deux à trois années, au métier de comédien, humoriste et imitateur. Le droit d'inscription à cette école de formation est de

50 000 francs ⁴CFA et les frais mensuels s'élèvent à 5 000 francs CFA. Il y a deux séances hebdomadaires qui se déroulent les jeudis et les samedis à partir de 20 heures dans les locaux Centre National des Arts et de la Culture (CNAC) de Treichville. Ainsi au terme de sa formation, l'élève obtient selon les compétences acquises, un diplôme de comédien, d'humoriste, d'imitateur ou plusieurs à la fois.

En 23 ans d'existence, le centre de formation a formé de nombreux diplômés qui se sont bon an mal an, lancés sur le marché de l'humour. Tandis que certains anciens pensionnaires à l'instar d'*En K 2 K*, *l'intellectuel Kaboré*, *Malan Adamo* sont devenus des humoristes célèbres qui se vendent, d'autres diplômés continuent de profiter de l'exposition de la fiction. À ceux-ci s'ajoutent les *élèves acteurs* qui sont encore dans le « *bois sacré de la formation* ». Ainsi, trois grandes catégories se fondant sur l'ancienneté et la renommée peuvent être identifiées : les fiertés du centre qui sont des humoristes rentables, les *diplômés-acteurs* (toujours exposés à travers des rôles dans *Cour Commune*) et les *élèves acteurs* en cours de formation. Cette catégorisation est une hiérarchisation séquentielle des statuts et des étapes au sein de la carrière d'humoriste "*made in Cour Commune*". Ce sont des étapes ascendantes que chaque élève doit gravir dans l'idéal pour fourbir ses armes.

Nonobstant les collaborations ponctuelles avec d'anciens élèves ou d'autres humoristes venus de l'étranger, le *Centre de Formation Koro Abou* constitue le vivier, le principal pourvoyeur de comédiens. Il est une instance de formation et de transmission de savoir, un maillon essentiel de la chaîne de coopération. Cette ressource humaine constitue une manne providentielle qu'il faut mobiliser et exploiter selon les orientations artistiques, les besoins, les difficultés du champ.

B. Une maison de production contre les précarités juridiques et matérielles

⁴ Cette somme est très souvent payée par un parent, ou par l'élève, ou parfois pas du tout même.

La question du financement est directement en lien avec la forme contractuelle de la collaboration entre l'équipe de *Cour Commune* et la RTI 2. À la création de l'émission, *Cour Commune* était une coproduction de la RTI 2, puis depuis 2019, elle est une production exclusive et autonome de *Kôrô Abou Prod.* Ce changement de forme a entraîné une novation des obligations chez les parties cocontractantes et partant, une modification des modalités de fonctionnement.

D'une coproduction avec la RTI 2 caractérisée par des rapports bifides

La coproduction permettait d'associer les ressources techniques et matérielles de la RTI 2 au "savoir-faire rire" de l'équipe de *Cour Commune*. À cette époque, la RTI 2 ne payait pas les acteurs, elle finançait encore moins l'achat du matériel de production. Elle s'était toutefois engagée à donner des *perdièm*s pour le transport des comédiens, à fournir les ressources humaines et matérielles nécessaires au tournage et au montage. Cette intervention financière est selon le réalisateur largement insuffisante au vu du nombre des comédiens, de l'audience de l'émission et aussi de la renommée la RTI 2.

Selon les termes de la coproduction, la dimension artistique était entièrement gérée par *Kôrô Abou* et la dimension technique assurée par des agents de la RTI 2. Les choix des lieux de tournage, la structure des sketches, les décors et les costumes devaient être au préalable connus par les instances créatrices afin d'optimiser la présence des techniciens délégués. À partir des deux jours de tournage, voire d'un seul jour, il fallait faire les prises de vues nécessaires à la production de l'épisode qui paraîtra le samedi. L'équipe de *Cour Commune* recevait par la suite un exemplaire du produit fini et avait l'obligation de ne la distribuer ni la commercialiser puisque la RTI 2 avait des droits d'exclusivité de deux ans. La RTI 2 est un acteur incontournable dans la fabrication de *Cour Commune*. Elle est

l'instance transforme l'artistique en une forme diffusable. Dans le cas de la coproduction, la RTI 2 intervient depuis le tournage jusqu'à la diffusion du produit fini. Elle tient compte de la grammaire et des logiques inhérentes au champ télévisuel dans la construction, la capture de l'acte humoristique.

Par ailleurs, le mode de fonctionnement de la coproduction "*made in Cour Commune*" avait des aspects positifs et négatifs. Au niveau des aspects positifs, il y a d'abord la création d'automatismes. En effet, la régularité des tournages était intégrée au rythme de vie des comédiens, ce qui accroissait l'efficacité de la production. Il y a ensuite le fait que les membres de l'équipe *Cour Commune* aient pu, au contact des techniciens de la RTI 2, se familiariser avec les grammaires cinématographiques et télévisuelles, les pratiques de prise de son, d'image, de montage. *Kôrô Abou* soutient qu'outre les tutoriels sur internet, ce sont les agents de la RTI 2 qui lui ont appris les rouages du montage. Enfin, le point positif le plus important demeure la visibilité, la notoriété, la réputation que la diffusion à la télévision nationale accentuait. En effet, quoi que l'on dise, la télévision nationale demeure une grande tribune, une puissante scène pour se faire connaître en Côte d'Ivoire et en dehors des frontières ivoiriennes.

Mais même si la coproduction semble stable et viable, elle transportait des tares congénitales. Selon *Kôrô Abou*, la principale source de discorde est le fait que le contrat de coproduction n'ait pas été signé. Or, en l'absence d'un contrat dûment signé, l'émission pouvait s'arrêter à tout moment. Elle n'avait aucune assurance, aucune visibilité. Les questions d'exclusivité et de droits d'auteur étaient difficiles à régler et il était impossible de (ré) négocier notamment les clauses sur la rétribution financière allouée par la RTI 2. L'équipe de *Cour Commune* étaient dans une situation de précarité juridique. Or, les rôles, les fonctions, les attributions de chaque partie avaient considérablement changé. En effet, jadis confinée à son rôle

de création artistique, l'équipe de *Cour Commune* s'occupait désormais des prises de vues, des opérations de mixage et de montage. Elle offrait un produit fini à la RTI 2 qui n'intervenait qu'à la diffusion. Cette reconfiguration des rôles nécessitait une actualisation du contrat alors fondé sur la séparation des fonctions artistiques et techniques.

Il y a aussi le fait que *Kô rô Abou* estime que par moment, la RTI 2 manque de considération à sa personne, son travail et à son équipe. Il leur reproche de n'être pas tenu au courant encore moins consulté sur les choix et les modifications de programmation de sa série dans la grille. Il était dès lors vital de refonder les interactions en s'orientant vers une création exclusive de *Kô rô Abou Prod*.

...À une production exclusive de Kô rô Abou Production

Kô rô Abou Prod est la maison de production que *Kô rô Abou* a créée et qui porte le nouveau projet de *Cour Commune*. C'est elle qui prend en charge tout le processus de fabrication. En effet, la production exclusive donne plus de liberté à l'artiste. La saison de *Cour Commune* qui est diffusée depuis mars 2020 n'est plus une coproduction, mais plutôt une production autonome conçue, réalisée par *Kô rô Abou Prod*, puis vendue à la RTI 2. La création de la maison de production selon *Kô rô Abou* répond au moins à trois besoins. D'abord, il y a la nécessité de diversifier les activités et les cibles (faire des clips, couvrir des événements et cérémonies). Ensuite, le désir d'une autonomie de création et de production permettant de mener des projets jusqu'à leurs termes. Enfin, l'exigence de rentabilité et de productivité qui assurerait la survie des métiers au sein de la structure. Dans un environnement audiovisuel dynamique, *Kô rô Abou Prod* doit être capable de proposer des programmes aux structures médiatiques présentes. Par ailleurs, elle est censée dynamiser l'initiative artistique des élèves et anciens élèves du centre de formation.

Elle est donc une entité articulant l'artistique, le relationnel, l'institutionnel, le professionnel, mais aussi le technique et le matériel.

La maison de production *Kô rô Abou Prod* possède des caméras, des microphones, des trépieds, des ordinateurs, une imprimante achetée par *Koro Abou* sur fond propre. Il insiste sur le fait qu'il n'ait jamais bénéficié de crédits bancaires afin d'acheter ce matériel ou financer un projet. Les activités parallèles « *les gombos* » qu'il effectue en dehors de la production de *Cour Commune* demeurent sa principale source de revenus. Il précise que *Cour Commune* n'est pas financièrement rentable, néanmoins elle constitue un lieu d'exposition vital pour les comédiens issus de l'école de formation. Elle constitue une instance de promotion et de crédibilisation des activités qu'ils mènent. Le capital symbolique dont *Cour Commune* jouit grâce à la notoriété de la RTI 2 attire et impulse d'autres projets. Aussi, *Kô rô Abou* capitalise-t-il toutes les ressources matérielles et symboliques dont il dispose pour minimiser les coûts, les charges éventuelles et partant, viabiliser ses structures. Il met au service de ses projets, son image, sa réputation ainsi que tous les privilèges dont il jouit en tant que conseiller culturel au Centre National des Arts et de la Culture "café-théâtre" de Treichville (CNAC).

C- Efficacité du tournage et le contrôle de ses modalités

Le tournage est une étape cruciale dans la fabrication de *Cour Commune*. C'est le moment où l'intentionnalité primaire de faire rire est capturée. Les logiques artistiques incarnées par les choix du réalisateur rencontrent les logiques techniques et financières en un lieu précis. L'optimisation des ressources dépend de la viabilité et la stabilité de la production. Il règne pendant le tournage, une ambiance de taquinerie, de rire, "d'*attachements*". Mais au-delà, le tournage est surtout un moment de transmission et d'acquisition de savoir-faire, le lieu de performance artistique, le moment de démontrer son engagement pour la fiction.

Lors du tournage, il y a d'abord les acteurs confirmés sur la scène nationale et internationale (*Malam Adamo, En K 2 K, Sergent Oyou* du Burkina, *Souké* du Burkina), ensuite, les acteurs issus du centre de formation de *Kôrô Abou* et qui ont déjà obtenu leur diplôme et enfin, les élèves du centre de formation. Pendant ce moment, tous ces comédiens se côtoient, tissent des liens personnels et artistiques. La plupart du temps, c'est par mimétisme que le savoir est transmis puisque le comédien expérimenté incarne le rôle du comédien moins expérimenté afin que celui-ci comprenne ce qui est attendu de lui. Le comédien expérimenté a un rôle de supervision. Il s'assure que les moins expérimentés connaissent leur texte afin que les prises ne soient pas longues. Il transmet les prescriptions et les proscriptions propres aux codes cinématographiques de *Cour Commune*. Même en l'absence de *Kôrô Abou*, la formation du comédien se prolonge à travers les instructions des plus expérimentés. Ils sont des relais, le second étage (en référence au *two step flow*) de la formation. Les interactions entre les acteurs participent donc à la formation artistique, professionnelle et humaine des comédiens moins expérimentés.

Le tournage est aussi le lieu de performance artistique et d'exhibition du savoir-faire acquis lors de la formation. Deux éléments permettent de juger la qualité d'une performance ; la rapidité d'appropriation de la scène et le nombre de prises de vue effectuées pour enregistrer une séquence. L'appropriation rapide des dialogues prend la plupart du temps la forme d'une "improvisation contrôlée". On entend par improvisation contrôlée, la capacité qu'un acteur a à décliner un texte selon le contexte, la personnalité, le tempérament du personnage qu'il incarne. Cette capacité d'improvisation contrôlée est une qualité recherchée. Elle est même perçue comme un trait caractéristique du professionnalisme et du talent de l'acteur. Un bon acteur s'approprie rapidement le texte et il est aussi capable de jouer une séquence entière sans erreurs. Les prises de vues uniques et l'appropriation rapide des

dialogues de chaque scène sont des qualités promues dans la mesure où il pèse une contrainte de production rapide d'épisode.

Enfin, le tournage est un moment symbolique qui met en exergue l'engagement, dont les acteurs de *Cour Commune* font preuve pour assurer la pérennité de la fiction. Ce don de soi se manifeste par un dépassement ou cumul de fonctions. Le dépassement de fonction est le fait qu'il n'y ait pas de frontière étanche entre les rôles de fabrication d'une fiction. Un comédien peut effectuer le travail de montage, de maquillage, ou un technicien peut devenir un figurant selon les besoins. Il est "normal" qu'un acteur cumule des fonctions différentes. Cette logique du dépassement de fonction constitue l'une des tactiques mobilisées pour contourner les difficultés financières, techniques.

Les instances et les ressources mobilisées mettent l'acte humoristique au cœur de son activité artistique et professionnelle. L'humour constitue à la fois un objet d'utilité sociale et un matériel artistique qui structure le réseau de coopération. *Cour Commune* est un cadre dans lequel cette fonction cardinale naît, se développe, performe. Pour les acteurs engagés dans sa fabrication, l'acquisition du savoir-faire rire garantit une profession et des gratifications. *Cour Commune* constitue bien plus qu'un centre de formation au métier d'humoriste, elle est une école de vie où les acteurs engagés acquièrent des comportements, des valeurs. Par ailleurs, face aux contraintes financières et matérielles, les acteurs engagés développent des stratégies de contournement, de détournement, des techniques typiques. Cet ensemble de stratagèmes, d'*arts de faire* (De Certeau, 1990) propres au moment de la fabrication de *Cour Commune* sont sous tendues par des conventions et des logiques qui assurent la viabilité, la pérennité et la survie de l'émission.

Conventions et logiques de survivance

La notion de convention renvoie à un ensemble de normes, de règles, de représentations collectives propres à une chaîne de coopération et dont l'application permet la réalisation de l'œuvre artistique (Becker 2010, p. 22). Ces conventions sont les accords antérieurs, les pratiques que les acteurs du réseau de *Cour commune* développent et dont la perpétuation de l'œuvre est tributaire. Ces conventions et les choix esthétiques, techniques, artistiques qui en découlent constituent des tactiques d'agents actifs qui, en contournant des difficultés inhérentes à l'industrie, démontrent leur inventivité. Elles révèlent une créativité intuitive de terrain, un travail d'imagination (Appadurai, 2001).

A. La formation-action et le management paternaliste

La mobilisation des ressources artistiques et la gestion managériale incombent à *Kôro Abou*. Il s'appuie essentiellement sur les élèves de son centre de formation pour les fonctions artistiques, les tâches techniques et "subalternes" (transport du matériel technique, nettoyage des lieux). Cette option s'explique à la fois par une logique artistique de transmission et d'apprentissage du "savoir-faire rire", mais aussi par une logique économique de minimisation des charges. En effet, recourir à des élèves en formation revient moins cher (ou rien du tout) et permet par la même occasion de les former de façon pratique et active. Ainsi toutes les tâches ayant trait à la fabrication de *Cour Commune* participent de la formation de l'élève.

La formation ne se fait pas en marge des activités de création de la fiction. Bien au contraire, elle se nourrit de la simultanéité entre la formation et l'action artistique. Les élèves doivent s'approprier l'émission et participer à toutes les activités permettant sa mise en œuvre. L'on parle alors de "formation-action" qui est l'une des logiques maîtresses de la survivance de *Cour Commune*. Elle permet de rendre

viable son économie. À cela s'ajoute la gestion efficace des ressources humaines et relationnelles. En effet, les acteurs engagés dans le cadre de fabrication de *Cour Commune* entretiennent des rapports conviviaux, voire familiaux (ce qui n'empêche pas qu'il ait des désaccords). Ces rapports dépassent le cadre professionnel et s'inscrivent dans le cadre privé. La production fonctionne comme une grande famille dirigée par *Kôrô Abou*. Celui-ci s'assure du bon fonctionnement de l'entreprise, de la répartition des tâches et des ressources financières, de l'intégration sociale et humaine des plus jeunes. Il possède selon les comédiens interrogés, la sagesse, la clairvoyance, les relations professionnelles, le talent et l'expérience nécessaires pour mener à bien sa mission. *Kôrô Abou* constitue le père de famille à qui l'on doit respect et obéissance. Il est le chef d'orchestre qui oriente tous les efforts à fournir. Par ailleurs, en sa qualité de modèle, de figure de réussite, il transmet l'idée de la nécessité d'être un acteur multitâche qui cumule plusieurs fonctions. Pour la bonne marche de l'entreprise, il mobilise tous les réseaux dont il fait partie. C'est dans ce cadre qu'il utilise ses réseaux religieux comme une alternative à la rentabilité. En effet, les *gombos* qui lui ont permis de payer son matériel ont été obtenus dans le cadre d'une collaboration avec les structures internationales de santé. Ses émissions sur la radio *Al Bayane*, radio musulmane ont permis d'avoir ces opportunités qu'il fait profiter à toute son équipe.

B. La nécessité d'un acteur multitâche, d'un acteur orchestre

Alors que la plupart des mondes de l'Art répondent à une segmentation, à une répartition des tâches, le monde de *Cour Commune* quant à lui repose sur une division du travail peu rigide. L'on observe un cumul, un dépassement et une imbrication entre les fonctions. Ainsi, la fonction cardinale et les fonctions techniques s'interpénètrent. Nous serions même tentés de considérer la production

comme faisant partie de la fonction cardinale ou que la fonction cardinale inclue forcément une dimension technique. Le principe n'est pas une séparation rigide entre la fonction cardinale et les fonctions de renfort, mais plutôt un dédoublement, un dépassement de fonction. L'indistinction entre activité cardinale et activité de renfort est l'un des traits caractéristiques de la dynamique professionnelle dans le cadre de *Cour Commune*. Celle-ci engendre l'acteur multitâche, l'acteur orchestre.

Par ailleurs, l'acquisition de savoir-faire multiples (comédiens ou techniciens) augmente la chance que ces acteurs ont de gagner leur vie dans le monde des fictions cinématographiques. Ils s'inscrivent alors dans un processus de formation qui débouchera sur la maîtrise d'une fonction cardinale et de renfort. Au-delà de la passion, de la satisfaction de créer et du désir d'être autonome, les difficultés financières exigent un dépassement de fonction afin d'être productives et rentables. Rentabiliser la production passe inexorablement par la capacité que les acteurs permanents ont à produire l'essentiel des activités nécessaires à la mise en œuvre de *Cour Commune*. En effet, réduire les acteurs qui interviennent dans la chaîne de fabrication permet de maximiser les ressources financières disponibles et partant, de les rendre plus consistantes. Il y a une logique financière en filigrane.

C. Modes d'acquisition et de transmission du savoir

Kôrô Abou a appris à faire des montages à partir des tutoriels sur internet et avec l'aide du personnel technique de la RTI 2 lors de la période de la coproduction. Par ailleurs, les savoir-faire se transmettent soit en interaction avec les plus expérimentés (comédiens seniors, techniciens de la RTI, *Kôrô Abou*), soit par mimétisme ou par autodidaxie. Quoiqu'il en soit, les interactions entre les apprentis et les instances intégratrices (*Kôrô Abou*, les devanciers, les aînés) constituent le principal mode d'acquisition. La transmission du savoir et les modes de

fonctionnement revêtent donc une forte dimension interactionniste. Elle prend la forme d'un apprentissage par le bas mobilisant des acteurs différents aux logiques hétérogènes. Intégrer et acquérir un savoir-faire dans ce réseau de coopération stratifié selon les classes d'âge, l'ancienneté et la réputation apparaît comme un parcours initiatique. Un parcours facilité par la passion, le talent et par les interactions sociales que l'apprenti entretient avec les parties prenantes à l'œuvre.

D. La logique du « on fait avec », l'expression du travail d'imagination

Cour Commune porte l'empreinte du système qui assure sa distribution, sa diffusion. Cet état de fait est d'autant plus prégnant puisque les acteurs engagés vivent de leur art. Il peut avoir des ententes, des mésententes, des conflits et des ruptures susceptibles de transformer les conventions qui ont cours. Ainsi, les choix oscillent entre des logiques financières, artistiques, socio-professionnelles. Il s'agit pour *Kô rô Abou* et son équipe de viser une homéostasie des ressources disponibles.

En ce qui concerne le financement de la production se fait sur fond propre. L'argent du matériel technique provient des activités parallèles et des "*gombos*" de *Kô rô Abou*. Le mode de financement est donc l'autofinancement qui implique : la mobilisation de moins de ressources (économiques, humaines, techniques), l'appropriation des fonctions de renfort par les acteurs, le soutien familial ainsi que l'existence d'une activité économique de soutien en dehors du monde de l'art. Le but est de minimiser les coûts de fabrication de la fiction autant que faire se peut.

L'intervention des élèves issus de l'école de formation, le dépassement de fonction, l'autodidaxie, le management paternaliste et centralisé de *Kô rô Abou* constituent des tactiques de contournement mobilisées par les acteurs du cadre de la fabrication.

Le but est de remplir la mission d'*Edutainment* assignée par la télévision tout en rendant l'activité productive, gratifiante et rentable. Pour ce faire, ils opèrent des choix esthétiques, techniques, artistiques sous-tendus par la logique professionnelle et financière du "*on fait avec*". Il s'agit de fabriquer avec très peu de moyens une œuvre artistique viable et pérenne. Ce bricolage se traduit par des stratagèmes d'agents actifs qui, en contournant des difficultés techniques et financières inhérentes à l'industrie, démontrent qu'ils bénéficient malgré tout, d'une marge de manœuvre. Ils réorganisent et adaptent leurs pratiques selon les contingences du champ : ils résistent, bricolent, braconnent (De Certeau, 1990). La fiction télévisée devient le substrat d'un bricolage lui-même résultant des logiques conflictuelles (dominants-dominés) et culturelles qui ont préfiguré sa création.

La fiction télévisée ivoirienne, une forme de résistance à l'hégémonie du global ?

Considérer seulement la dimension apocalyptique de la globalisation ne permet pas de rendre compte du travail d'imagination qui sous-tend les nouveaux modes d'agir et de penser des acteurs des fictions télévisées locales. Or, à "l'ère du bouquet" il est difficile d'ignorer les interactions entre le planétaire et le local (Ang, 1983). Dans un rapport d'interpénétration entre l'Ici (le local) et l'Ailleurs (le global), les dynamiques de résistance et de résilience constituent des pistes réflexives. Celles-ci permettent de lire, à l'aune du travail créatif de fabrication de *Cour Commune*, la dialectique de la lutte culturelle entre le populaire et l'hégémonie (Hall, 2017, p. 189), entre les dépossédés et les dominants.

Le concept de "résistance" s'inscrit dans l'approche marxiste des *Cultural studies* (Neveu et Mattelart, 2008). Il renvoie au répertoire d'obstacles à la domination que

les classes populaires mobilisent. En effet, le concept de résistance souligne une posture active des classes populaires. La résistance est donc une déclaration d'indépendance, une intention de changement, le refus de l'anonymat et d'un statut subordonné (Hebdige, 1988, p. 35). Elle met en exergue le conflit social qui se développe à travers la fiction télévisée locale, une forme symbolique de médiation. En effet, la culture populaire ivoirienne est devenue au fil du temps, le parent pauvre d'une programmation résolument tournée vers l'étranger. Le concept de résistance permet donc de mettre en tension, loin des conceptions essentialistes péremptoires, un local phagocyté (portion congrue des programmes locaux) et un global dominant (hégémonie des programmes d'ailleurs). Présenter *Cour Commune* comme une forme de résistance revient à questionner la façon dont l'ailleurs hégémonique et l'ici populaire se rencontrent et rendent compte de ce qu'il y a de planétaire dans le local et de local dans le planétaire.

La résistance dans le cadre de la fiction télévisée locale traduit une forme d'affirmation d'identité et d'altérité. Elle met en exergue des valeurs culturelles, des contingences techniques et artistiques propres à une économie symbolique de la fiction télévisée adjuvante à la compréhension du social. Ainsi, l'analyse du travail créatif des acteurs de *Cour Commune* a mis en exergue autant les victoires, les plaisirs que les capitulations, les colères, la frustration, le désespoir des membres d'une classe sociale dominée (Martin-Barbero, 1988, p.462). La résistance peut-être saisit dans la volonté d'exister malgré les difficultés inhérentes à la production.

Par ailleurs, la RTI offre très peu d'espace aux programmes de divertissement ivoiriens (Land, 1988 ; Adou, 2021). Ceux-ci se limitent aux fictions humoristiques pour lesquelles la télévision donne peu de moyens et auxquels elle impose depuis toujours, une visée didactique et éducative sous le ludique (Dénomée, 2018). Un programme qui montre l'ordinaire de l'homme ordinaire s'inscrit dans une

dynamique de décolonisation de la programmation et des pesanteurs politiques inhérentes à la nature étatique de la télévision nationale. Alors, "survivre" malgré les turpitudes et les vicissitudes de la production constitue une forme de résistance.

La résistance est aussi visible dans les stratégies développées par les instances créatrices de *Cour Commune*. Ces *Arts de faire* (De Certeau, 1990) mobilisent un répertoire de logiques intuitives de terrain et dénotent de l'appropriation socioculturelle du *savoir-faire rire*, un savoir populaire. *Cour Commune* semble "suspendre le vol" du processus d'uniformisation et d'aseptisation des productions cinématographiques ivoiriennes. Face à ce processus de globalisation du travail créatif, la résistance est aussi perceptible dans "l'idéologie du vouloir montrer vrai" des instances créatrices de *Cour Commune*. Le vouloir montrer vrai de personnages typiques, de pratiques sociales ritualisées, de problèmes du quotidien, de la vie de chaque jour (*Everyday life*).

Les représentations iconiques africaines ont de plus en plus du mal à s'imposer (Diawara, 1988 ; Gardies, 1989). Elles sont concurrencées par l'espace des industries dominantes. Le rapport imagé de l'Ici et de l'Ailleurs construit un espace dualiste conflictuel très souvent traumatisant pour un espace ivoirien phagocyté. Face à une dépossession spatiale, voire une perte d'identité, les images prélevées sur l'espace ivoirien puis exposées au public participent à la construction d'une *ivoirianisation*. Montrer des images de soi (représentations, affirmation de son existence) devient un signe d'indépendance, de décolonisation. Dès lors, la monstration constitue une affirmation d'identité, une déclaration d'Ivoirianité⁵. Elle

⁵ Ce terme désigne le caractère "typiquement" ivoirien d'une chose, d'un objet, d'une manière de faire. Il a été proposé par Aghi Bahi (2011) sur le modèle d'italianité de Roland Barthes, d'"indianité" de Arjun Appadurai (2001). Il se distingue du terme "ivoirité" qui est controversé et politiquement connoté.

est un adjuvant dans la quête d'une identité culturelle. L'hégémonie des grandes industries cinématographiques (*Hollywood, Bollywood, Nollywood*) et des chaînes internationales exige une cohabitation difficile et un nouvel apprentissage de l'espace africain. Développer la question de l'ethnicité et du lien social mobiliser les stéréotypes et les métonymies de groupe, susciter le rire à partir du prélèvement de l'ordinaire constitue une forme de réappropriation de "l'espace vital ivoirien" (Adou, 2021). Il y a donc une reconquête territoriale (lente, peut-être isolée, mais dynamique) à travers la monstration, à travers les univers diégétiques construits.

Exister, fabriquer, montrer et raconter devient des formes de résistance. L'économie symbolique de la fiction locale montre donc sa capacité à surmonter les chocs, à résister à l'hégémonie parfois traumatisante du global dans le local. Les conventions et les tactiques témoignent de la volonté des acteurs de la fiction télévisée locale à survivre dans un environnement hostile. La mutation du travail créatif de fabrication de l'humour oscille entre autonomie et précarité. La communauté imaginée des instances créatrices des fictions télévisées locales intègre l'hostilité dans ces modes de fonctionnement, elle panse ses blessures en même temps qu'elle pense à se projeter vers l'avenir.

Conclusion

La problématique de l'exploitation optimale des moyens techniques et financiers disponibles traverse le cadre de la fabrication de *Cour Commune*. L'idée en fil d'Ariane est de faire vivre la fiction avec peu de moyens et dans des conditions parfois précaires. Pour ce faire, les instances créatrices s'appuient sur des conventions et des logiques qui assurent la viabilité et la stabilité de la fiction. L'intervention d'acteurs issus de l'école de formation, l'imbrication entre fonction

cardinale et fonction de renfort, l'autodidaxie, le management paternaliste, le dépassement de fonctions de *Kôrô Abou* et des autres acteurs visent à atteindre une homéostasie créative. Ces conventions et les choix esthétiques, techniques, artistiques qu'elles induisent constituent des tactiques d'agents actifs qui, en contournant des difficultés techniques et financières inhérentes à l'industrie, témoignent d'une inventivité. Elles se structurent autour de la logique professionnelle et financière du "*on fait avec*" qui impulse une réorganisation et une adaptation dynamique de pratiques à l'aune des contingences du champ. Les acteurs engagés dans la fabrication de *Cour Commune* résistent, braconnent (De Certeau, 1990). La fiction télévisée apparaît dès lors comme le substrat d'un bricolage. Elle devient de ce fait, un témoin oculaire des logiques conflictuelles (dominants-dominés) qui préfigurent et configurent la création d'une œuvre populaire.

Références

- Adou, E. (2019). « "Abidjan côté *Cour Commune*" La fiction télévisée *Cour Commune* comme miroir de la vie urbaine et des dynamiques sociales d'en bas », in *Acte du colloque Médias, Communication et vie urbaine*, Abidjan, Université Félix Houphouët-Boigny.
- Adou, E. (2021). *L'économie symbolique de la fiction télévisée Cour Commune. Culture populaire et dynamiques sociales en Côte d'Ivoire*, thèse de Doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Abidjan, Université Félix Houphouët-Boigny
- Ang, I. (1993). « Culture et communication ». Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational. *Hermès, La Revue* 1993/1 n° 11-12, p. 75-93.
- Appadurai, A. (2001), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, édition Payot et Rivages.
- Bahi, A. (1994). *Narration, traditions et modernité dans le discours filmique de Comment ça va ? Une émission de la télévision ivoirienne*, thèse de Doctorat, Université Lumière de Lyon II.
- Bahi, A. (1999). « La "Télé-Maquis" : les images de l'homme ordinaire », in *En-Quête*, Revue Scientifique de Lettres, Arts et Sciences humaines, Université de Cocody-Abidjan, n° 4, Presse Universitaires de Côte d'Ivoire (PUCI), pp. 9-30.
- Becker, H. (2010). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.
- Casetti, F. et Odin, R. (1990). « De la paléo à la néo télévision », in *Communications* 51, Télévisions / Mutations pp 9-26.
- Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris, Gallimard.
- Dénommée, J. (2018). « Between sitcoms and telenovelas: the forgotten role of Edutainment in Ivoirian Television series », in *journal of African Cultural Studies*.

- Diawara, M. (1988). « Popular culture and oral traditions in African film », in *film Quartely*, University press of California Press, Vol. 41, n° 3, p. 6-14.
- Drelangue, R. (2013). *Ma Famille, Nos séries et Moi. Études de réception des séries télévisées humoristiques ivoiriennes Migration, liens familiaux et culture ordinaire*, Mémoire, Lyon, Institut d'Études politiques.
- Gardies, A. (1989). *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. Paris, L'Harmattan.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne II. Présentation de soi*. Paris, Éditions de minuit.
- Gramsci, A. (1974). *Écrits politiques (1914-1920) tome I*. Paris, Gallimard.
- Hall, S. (2017). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cervulle, trad.fr. C. Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam.
- Hebdige, D. (2008). *Sous culture. Le sens du style*. Paris, Éditions la Découverte.
- Land M. (1988). « The Challenge of first world industrialized culture to third world cultures. Focus on television in the Côte d'Ivoire », in *International Association for mass communication Research (IAMCR)*, Barcelona, pp.31-32.
- Mattelart, A. et Neveu, É. (2008). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris, Éditions La Découverte.
- Nizet, J. et Rigaux, N. (2005). *La Sociologie de Erving Goffman*. Paris, La Découverte.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Paris, Bruxelles, De Boeck Université.