



Pamphlet 2
August/Août 2025

Métadonnées et archives audiovisuelles

Oulia Makkonen

Métadonnées et archives audiovisuelles

Oulia Makkonen (Uppsala University)

En février 2025, j'ai passé trois semaines aux archives de la Radiodiffusion-Télévision ivoirienne (RTI), la télévision publique de Côte d'Ivoire, dans le cadre de mes recherches sur les remédiations audiovisuelles du théâtre ouest-africain, menées dans le cadre du projet *African Literary Metadata* (ALMEDA). Ces recherches portent sur le Koteba, une forme de théâtre populaire qui, bien qu'originaire du Mali, a marqué la scène théâtrale ivoirienne des années 1970 aux années 2000 à travers le travail de Souleymane Koly et de sa troupe, l'Ensemble Koteba d'Abidjan. L'un des objectifs de cette recherche archivistique était de rassembler des données permettant d'explorer l'évolution des genres et des formes dans le cinéma ouest-africain en retraçant leurs liens avec des performances théâtrales filmées. L'enjeu est d'examiner comment le Koteba, transposé à l'écran, a influencé l'évolution des genres cinématographiques en Afrique de l'Ouest.

L'objectif général de mon projet peut se décliner en trois axes ou étapes. Premièrement, il s'agit de retracer et de constituer un inventaire de la présence du Koteba à l'écran, c'est-à-dire dans les films, séries télévisées et émissions, vidéos sur plateformes numériques et réseaux sociaux. Un tel inventaire permet, deuxièmement, de rendre compte des processus de recreation et de remédiation que cette forme a connus. Ces processus impliquent des transformations internes, mais peuvent également avoir des répercussions plus larges. Par exemple, le sketch satirique Koteba est considéré comme ayant influencé le développement du genre comique dans le cinéma ouest-africain (Sawadogo, 2019). En l'absence de représentations en direct — et constituant le troisième objectif — les performances filmées deviennent un moyen d'explorer les influences potentielles du théâtre et de la télévision sur le cinéma africain.

Retracer l'évolution des formes cinématographiques africaines à partir des influences issues des expressions culturelles locales, en l'occurrence le théâtre, n'est pas une entreprise nouvelle. La tradition orale a souvent été mentionnée comme l'une des caractéristiques du cinéma africain (par exemple Diawara, 1989), et les origines du Nollywood dans le théâtre itinérant yoruba ont été évoquées (Olayiwola, 2011). Toutefois, le passage d'une modalité orale ou performée à une modalité filmique pose des défis méthodologiques, notamment liés à l'accès — ou au manque d'accès — à des matériaux de recherche exploitables. Les traditions orales sont, par définition, intangibles, dynamiques et non figées, et sans un accès direct aux personnes qui en sont porteuses ou dépositaires, il est difficile de trouver des données probantes. Dans ce contexte, les archives audiovisuelles constituent des espaces importants — quoique complexes — où ces traditions peuvent être plus ou moins fixées, conservées et consultées.

L'importance des archives audiovisuelles pour les genres et formes oraux tient en partie au « statut de preuve » (Mbembe, 2002) que leur confère l'archive. Autrement dit, l'archive est un dépôt de documents attestant, sans contestation possible, l'existence d'une expression, aussi éphémère soit-elle. Comme l'expliquent Lars Andersson et John Sundholm, le processus d'archivage transforme un objet en artefact, lequel peut être conservé, reproduit, et ne plus être ignoré (Andersson & Sundholm, 2019). Ce phénomène n'est pas exempt de problèmes, et ce pour plusieurs raisons : comment l'archive est-elle constituée ? Qui décide de ce qui mérite d'être archivé, et pour qui ? Sous quelles catégories ces objets sont-ils classés ? Peut-on encore considérer comme authentique une forme éphémère lorsqu'elle est désormais figée et immuable ? Néanmoins, les archives audiovisuelles sont la preuve que ces genres et formes existent ou ont existé, et elles permettent d'en reconstituer l'histoire, du moins partiellement.

Dans le cas de la RTI, les archives conservent des enregistrements de performances spécifiques, de films, de pièces radiophoniques et de nombreux genres folkloriques. Ces images peuvent servir de matériau pour une analyse intermédiaire. Par exemple, pour répondre à la question : comment le langage cinématographique (angles et plans de caméra) influence-t-il l'expérience du spectateur face à une pièce ? Ou encore : comment la mise en scène et le jeu d'acteur issus de la tradition théâtrale ont-ils pu influencer certains films et séries télévisées ? Les images peuvent également témoigner des transformations formelles qui surviennent dans le processus de remédiation. Par exemple, la présence d'actrices à l'écran indique un changement dans la dimension genrée de la forme, puisque la littérature nous apprend que traditionnellement, les femmes ne sont pas autorisées à participer dans le sketch satirique *Koteba*, seulement lors des séquences de danse. Bien que la réponse ne réside pas uniquement dans le changement de médium, cela ouvre un champ de questions qui méritent réflexion.

Jusqu'ici, j'ai mis en avant l'utilité des archives audiovisuelles pour retracer des genres oraux ou performatifs qui ne sont pas toujours facilement accessibles. Mais, au-delà de la simple « preuve » de ce qui a été diffusé à la télévision ivoirienne à un moment donné, ces archives révèlent aussi ce qui existe au-delà de leurs murs, de leur matérialité et de leurs limites. L'examen des collections — de leurs métadonnées et des informations contenues dans les images — donne des indications sur les titres, troupes, auteurs, lieux, salles, festivals, acteurs et travailleurs culturels ayant participé à la création et au développement d'une expression culturelle spécifique. Cet ensemble secondaire d'informations permet d'établir un récit historique et une cartographie des circulations, lorsque aucune autre source documentaire n'est disponible, accessible ou visible.

Les archives permettent d'esquisser un début de récit de la scène théâtrale et de l'histoire télévisuelle en Côte d'Ivoire, des années 1980 au début des années 2000, à partir des « programmes culturels » tels que *Théâtre chez nous*, *Ce soir au village*, récit qui s'est trouvé considérablement enrichi par un entretien que j'ai mené avec le producteur Coffi Abdoul

Karim. Cet entretien montre comment, à travers les collections, on peut retracer l'évolution d'un programme : ses sources nationales et transnationales, les genres qu'il représente, les formes qu'il remédie, et les goûts des publics auxquels il s'adresse.

Théâtre à la RTI

De 1974 à 1989, Coffi Abdoul Karim a été réalisateur à la Radiotélévision ivoirienne (RTI) où il a travaillé sur deux émissions culturelles – *Théâtre chez nous* et *Ce soir au village*. Ces émissions, visant à promouvoir les expressions culturelles et littéraires de Côte d'Ivoire sont désormais logées aux archives de la RTI. La collection des archives pour *Théâtre chez nous* comprend les enregistrements diffusés de 1976 à 2008, soit plus de 300 cassettes ; et pour *Ce soir au village*, les enregistrements diffusés de 1983 à 1999, plus de 120 cassettes. Ce sont dans les locaux des archives que M. Karim, le 17 février 2025, âgé de 90 ans, a partagé ses expériences sur la production de ces émissions.

Les lignes suivantes sont une reproduction partielle de cette conversation.

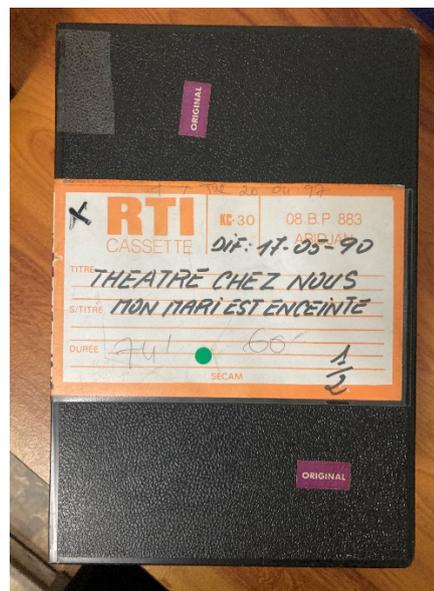
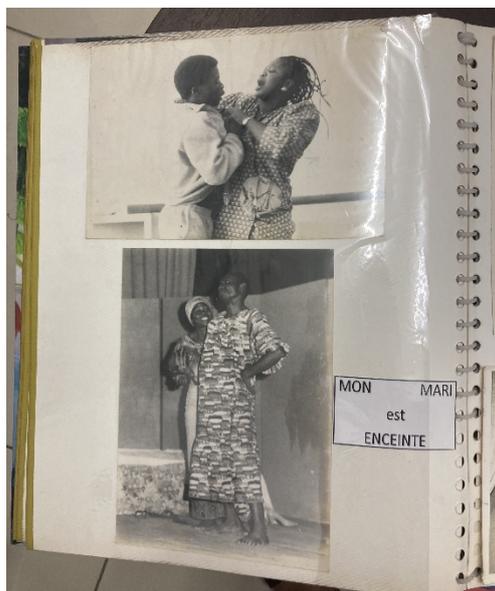


(Portrait de Coffi Abdoul Karim aux archives de la RTI. Photo, O.Makkonen)

OM. *Pouvez-vous me décrire un peu votre parcours?*

CK. Oui. Je m'appelle Coffi Abdoul Karim. J'étais réalisateur à la télévision. J'ai fait des études de cinéma et de théâtre à Paris. Après avoir fini mes études, j'ai fait deux ans aux Buttes-Chaumont, également à Paris. Au bout de ces deux années, on m'a fait venir en Côte d'Ivoire pour exercer mon parcours de fonction à la RTI. À la télévision, ici, je me suis converti, n'est-ce pas, en réalisateur vidéo. C'était en 1974.

J'ai fait d'abord le journal télévisé, jusqu'en 1975/76, mais j'ai trouvé qu'au journal télévisé, il n'y a pas vraiment de création. On fait passer le Journal, les journalistes, le journal, les journalistes... Je préférais aller à la production, et donc, on m'a confié deux grandes émissions : *Théâtre chez nous* et *Ce soir au village*. J'ai travaillé sur ces émissions jusqu'à ma retraite en 1989.



Sur la gauche, scènes de "Mon Mari est enceinte",
(Photo O. Makkonen, des archives personnelles de M. Karim)

Sur la droite, cassette archivée de la première partie de la pièce, diffusée le 17 Mai 1990.
(Photo, O.Makkonen)

OM. *D'accord, commençons par Théâtre chez nous.*

CK. Alors, *Théâtre chez nous*, c'est une émission que nous enregistrions, que nous diffusions une fois par mois. Dans ce sens, on signe un contrat avec le téléspectateur selon lequel tous les mois, on doit présenter une pièce de théâtre. S'il n'y en a pas, on faisait des rediffusions. On avait décidé de prendre des pièces de théâtre déjà montées, parce que si en tant que réalisateur, je devais prendre des acteurs, les former, les préparer, rédiger et éditer le scénario, les dialogues et tout ce qui incombe à la montée d'un spectacle et ensuite à sa captation télévisuelle, on n'aurait pas assez de temps. Donc, nous choissions des pièces déjà montées que nous transformions à l'écran pour le public. Il y a une différence. Sur la scène, les acteurs sont libres de jouer comme ils veulent, ils se déplacent, comme ils veulent. À la télévision, nous les dirigeons pour l'écran, selon le cadre de la caméra.

OM. *Est-ce que vous aviez des endroits spécifiques, des salles de spectacles ou écoles de théâtre où vous trouviez les pièces ? Comment trouviez-vous vos sources ?*

CK. Je dirais que le plus souvent, c'étaient les metteurs en scènes qui nous approchaient à la télévision avec une proposition. Ils proposaient une pièce qu'ils souhaitaient faire enregistrer à la télévision. Nous regardons. Si c'est intéressant. Bon ! On les fait venir au studio. Si ce n'est pas intéressant, on dit bon, d'accord, telle partie, doit être changé, telle partie ne marche pas. On testait. Dans le cas où la pièce était intéressante, nous acceptions et les payions.

Voilà. Donc, avant de faire l'enregistrement au studio, nous partions sur le lieu pour assister, regarder la pièce. Si on considère que ça peut plaire au public, on la retient. On fait une répétition d'abord sur place, dans un lieu de répétition. Là, les comédiens sont déjà préparés. Ils connaissent les textes, les mouvements, les entrées de scènes et les sorties de scènes. Et nous notons tout cela. Et puis, nous revenons au studio pour faire une mise en scène théâtrale, purement télévisuelle. Voilà. Nous répétons plusieurs fois, au studio également, avant d'enregistrer.

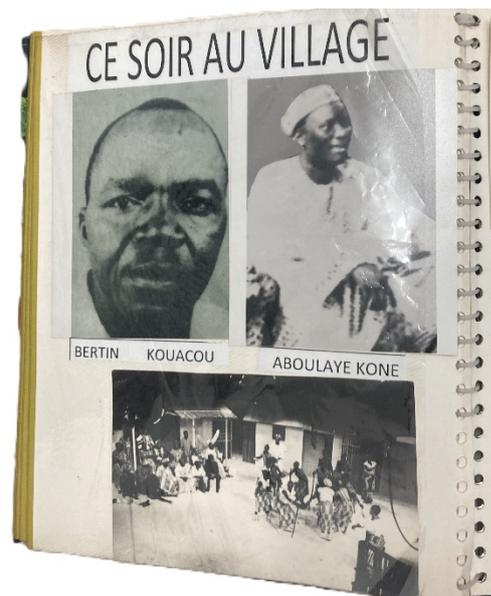
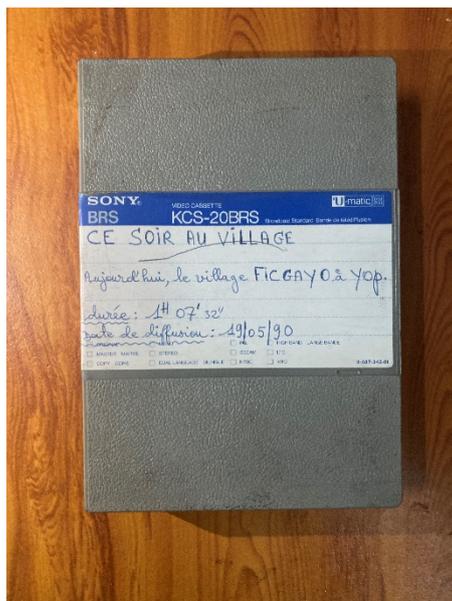
Après avoir enregistré, on passe au montage. Au montage, on enlève les éléments qui ne sont pas très bons. Après le montage, on visionne et le fait passer à l'interne.

OM. D'accord. Donc c'était un peu aussi une manière de promouvoir un peu tout ce qui se passait sur la scène, les jeunes metteurs en scène...

CK. C'est ça.

OM. Et comment est-ce que vous êtes arrivés, au concept même pour l'émission?

CK. En France, ils avaient une émission *Au théâtre ce soir* et ils nous envoyaient leurs enregistrements. À un moment, M. Benson [alors producteur à la RTI] s'est demandé pourquoi on prenait des films européens alors qu'on a nos propres troupes ici. Pourquoi ne pas prendre nos pièces et les enregistrer. Nous avons commencé par chercher des pièces qui ne seraient pas trop longues et qui ne nécessiteraient pas trop de préparation, car elles avaient été déjà montées. Et nous avons commencé par alterner. Un mois, on passe dans le *Théâtre chez nous*, et puis un autre mois, le théâtre français. Graduellement, on a pu supprimer complètement le théâtre français. D'autant plus que le public n'appréciait pas vraiment. Les spectacles filmés Molière, Victor Hugo, étaient considérées compliquées et ne touchaient pas réellement l'audience. Donc, on a laissé ça. Bien entendu, ce n'est pas que le théâtre ou la littérature française étaient entièrement rejetés. Il y avait de l'intérêt mais pas par la majorité des téléspectateurs.



Sur la gauche, *Ce soir au village*. Cassette archivée, diffusion du 19 mai 1990. (Photo, O.Makkonen)
 Sur la droite, images de *Ce soir au village*, (Photo O. Makkonen, des archives personnelles de M. Karim)

OM. *Je vois. Et en ce qui concerne alors Ce soir au village.*

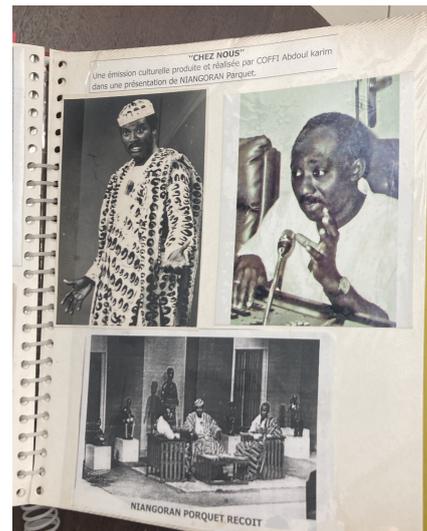
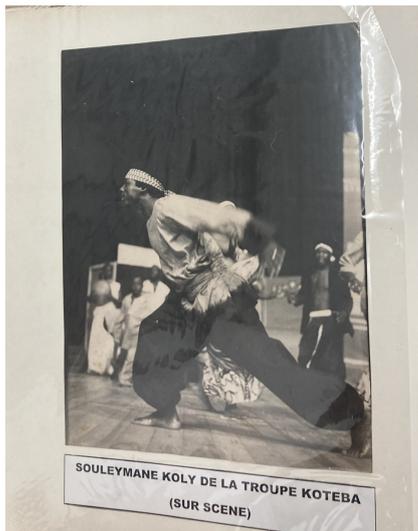
CK. Oui, *Ce soir au village* se faisait également dans les années 1970-80. C'est une émission qui se faisait en deux temps. Soit, on enregistrait en studio ou alors, on partait vers les villages, les zones rurales. On avait un/deux comédiens qui étaient toujours présents et jouaient le rôle un peu de présentateurs. L'idée était de faire part de l'actualité comme cela se faisait au village, le soir, sur la place publique.

Donc le comédien raconte un peu ce qui se passe en ville. Par exemple, voilà, je vous apprends qu'à Abidjan, il y a eu tant, tant, tant, tant, tant. Le comédien s'inspire de l'actualité pour informer ceux qui sont au village, qui n'écoutent pas la radio, qui ne lisent pas les journaux, etc. Et ces nouvelles sont ponctuées par des danses du terroir.

Après chaque scène de nouvelles, on passe une danse pour divertir. Et ainsi de suite. Les danses changent en fonction des ethnies et traditions bien entendu. C'est une manière de répondre à ceux qui sont venus avec les nouvelles. À travers les danses, on explique la localité, pour ceux qui sont étrangers, car dans la danse, tout geste, tout pas à sa signification. Et ceux qui sont en ville ne connaissent pas nécessairement toutes les subtilités. Ils imitent d'habitude, donc n'exécutent pas exactement comme il se doit à l'origine.

Donc quand nous enregistrons au studio, nous reconstruisons le décor du village, avec les pailles, les papaux, la lumière, etc, et on fait venir les danseurs de différentes localités, pour une prestation authentique.

Maintenant des fois, quand on n'a pas de studio libre, parce qu'on avait à l'époque qu'un seul studio, dans lequel nous faisons tout : le théâtre, le journal, la variété. Quand il n'y a pas assez de place, nous partions avec une équipe légère : les caméramans, les preneurs de son, l'éditeur, l'assistant, les machinistes. On se rend au village, dans différentes contrées de la Côte d'Ivoire. Et on enregistre. Là, le décor est déjà prêt. On n'a pas besoin de mettre de la construire. La lumière aussi, car nous travaillions la nuit. On envoyait quelqu'un chercher le bandji [vin de palme], et l'atmosphère était prête.



Photos des archives personnelles de M.Karim. (O.Makkonen)

Sur la gauche, Souleymane Koly de la troupe 'Kotéba'

Sur la droite, M. Karim à la régie et scènes de 'Niangoran Porquet Recoit'

OM. *C'est vraiment fascinant. Vous avez parlé de ce qui pourrait intéresser le public. Comment arriviez-vous à prendre la température du public ?*

CK. Alors, nous avons une société ici en Côte d'Ivoire, SOFRES, qui fait des sondages au niveau du public. À partir de cela, on pouvait voir combien de personnes ont visionné une émission ou un épisode. Donc à partir de là, vous savez qu'est-ce qu'il faut faire, qu'est-ce qu'il ne faut pas faire. Parce que plusieurs fois, nous avons enregistré, des pièces peu être un peu trop intellectuelles. Bien entendu, ce n'est pas tout le public, mais la majorité préfèrait les scènes d'actualité courantes, les comédies, les comédies musicales. Comme la troupe Kotéba, par exemple, qui avait beaucoup de comédies musicales. Donc, on savait que le public appréciait la musique, les danses, la comédie.

OM. *Quelles sortes de difficultés rencontriez-vous dans votre travail*

CK. Oui, bien entendu, il y avait des difficultés, mais il faut prendre le bon. Par exemple, avec *Théâtre Chez nous*, à la fin, c'était de plus en plus difficile de trouver de bonnes pièces. Tout le monde voulait, n'est-ce pas, passer à la télé. Nous, on ne pouvait pas prendre n'importe quelle pièce.

Au niveau de l'enregistrement aussi. Maintenant, bon ça va, il y a plusieurs studios, mais à mon époque, il n'y avait qu'un seul studio. Voilà, donc, avait seulement trois jours pour faire le décor, faire la lumière, répéter, sur un seul plateau. Il fallait faire une file d'enregistrement, casser le décor, et construire un autre. Du coup, on commençait l'enregistrement à 19h. Et à 20h, il fallait arrêter. Il fallait arrêter pour faire le journal télévisé. Après le journal, il fallait continuer. Donc, parfois, on finissait des fois à 3h du matin. Et il faut compter aussi tout le beau monde qu'on a fait venir à Abidjan. Il faut s'occuper d'eux, faire le plus vite possible pour qu'ils puissent rentrer chez eux. C'était difficile à compléter, mais j'aimais ça.

La conversation a été enregistrée et transcrite par Oulia Makkonen, dans le cadre de sa recherche archivistique à la RTI en février 2025. Une profonde reconnaissance est exprimée envers M. Karim qui a accepté de partager ses expériences et aux archivistes de la RTI, particulièrement M. Konan, M. Yede et M. Bossou qui ont accompagné et facilité la recherche.

Références

Andersson, L. G., & Sundholm, J. (2019). The Cultural Practice of Minor Immigrant Cinema Archiving. *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking: Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950–1990*, Intellect, pp. 115-130.

Diawara, M. (1989) Présence de la tradition orale dans les films africains, *Tradition orale et nouveaux médias*. OCIC ; FESPACO (Cinemia), pp. 191-198.

Olayiwola, A. (2011) Nollywood at the Borders of History: Yoruba Travelling Theatre and Video Film Development in Nigeria. *The Journal of Pan African Studies*, 4(5), pp. 183-195.

Sawadogo, B. (2019) *West African screen media : comedy, TV series, and transnationalization*. 1st ed. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press.