

Regard du côté de l'Afrique noire

Gilles Marsolais

Number 88-89, Fall 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23416ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (1997). Regard du côté de l'Afrique noire. *24 images*, (88-89), 44-46.

REGARD DU CÔTÉ DE L'AFRIQUE NOIRE

PAR GILLES MARSOLAIS



Dakan de Mohamed Camara.

Devant la qualité moyenne des films présentés dans les diverses sections, il semble opportun de profiter de l'occasion pour prendre le pouls du cinéma de l'Afrique noire dont plusieurs représentants se trouvaient cette année sur la Croisette. Il est question ici de quatre films représentatifs, en provenance du Burkina-Faso, du Mali et de la Guinée, dont deux sont des premiers longs métrages.

Effet du hasard ou signe des temps, plusieurs films présentés à Cannes cette année, toutes sections confondues, abordaient le sujet de l'homosexualité, d'une façon frontale ou de manière incidente, dans des films de toute provenance, même de la Chine populaire. Dans la foulée, on a même eu droit à ce qui est probablement le premier film gai d'Afrique noire, *Dakan*, de Mohamed Camara, un Guinéen qui vit maintenant en France. Il nous raconte l'histoire de

deux jeunes lycéens qui, dans une grande ville africaine, s'aiment d'amour tendre: Manga, de condition modeste, surveillé par une mère possessive clouée sur un fauteuil roulant, et Sory, fils d'un industriel sensible à la rumeur publique. Sous la pression de leurs familles respectives, ils seront séparés afin de se conformer aux normes de la société. Comme on le soupçonne aisément, on a affaire à un sujet banal qui rallie les éléments du mélodrame, à la nuance près que le film aborde de façon frontale un sujet tabou en Afrique noire. Il est donc intéressant de voir comment s'en tire le réalisateur dont c'est le premier film. S'il parvient assez bien à jouer avec les codes du mélodrame sans se laisser enfermer dans ses pièges, aidé en cela par une musique magnifique qui relance son propos, tout en pointant du doigt la tradition non sans humour (Manga sera remis entre les mains d'un «guérisseur»

et soumis à divers rituels d'exorcisme, afin de venir à bout de sa «maladie»), le film, hélas, ne se remet jamais tout à fait de ce scénario bancal, de ses dialogues-de-style-écrit et de ses répliques carabinées pour-faire-passer-le-message, ni surtout du jeu théâtral de ses jeunes acteurs amateurs, amplifié par un son mono exécrable. En épilogue, après deux ans de séparation, Manga, qui a rompu les liens avec sa copine et avec sa mère, vient relancer Sory dans le village où il avait été expédié: sur-le-champ, comme hypnotisé, celui-ci se laisse convaincre d'abandonner femme et enfant pour repartir avec lui, comme s'ils s'étaient quittés la veille ou comme on raccom-

pagne un ami au coin de la rue! «*Dakan*» signifie destinée: «Chassez le naturel, il revient au galop», veut nous dire le réalisateur...

Présenté en Compétition officielle, le sixième long métrage du Burkinabé Idrissa Ouedraogo traite lui aussi d'une amitié entre deux hommes, mais dans un tout autre registre. *Kini et Adams*, une coproduction franco-anglaise, offre la particularité d'avoir été tourné au Zimbabwe, en anglais, avec des acteurs sud-africains réputés, concrétisant le rêve d'un cinéma panafricain. Deux amis, Kini et Adams, rêvent de quitter leur bled pour aller tenter leur chance en ville, et de s'y rendre dans une bagnole réduite à l'état d'épave qu'ils tentent depuis plusieurs années de remettre en état de marche. Divers incidents, dont l'arrivée d'un chantier dans cette région minière, serviront de révélateurs en dévoilant les ambitions de l'un, le



Kini et Adams d'Idrissa Ouedraogo.

côté velléitaire et la jalousie de l'autre, et viendront à bout de leur amitié. Ouedraogo laisse tomber ici son approche quelque peu folklorique de la « magie » et des légendes africaines illustrant notamment le conflit entre la tradition et la modernité. Mais, c'est sans se départir de son humour qu'il aborde cette histoire actuelle de deux amis qui, en passant de la campagne à la ville, rêvent de sortir de leur condition et de leur classe sociale. Cependant, si la caméra exploite bien la beauté des paysages et des gens, l'intrigue piétine sérieusement par moments, alimentée par le simple pittoresque. Si certaines séquences sont bien enlevées, d'autres, à l'image de la finale alambiquée qui laisse le spectateur perplexe, avec ses fausses fins, ne semblent pas toujours répondre à une nécessité. Après s'être réconciliés, les deux amis, qui ne sont rien l'un sans l'autre, partent donc à la toute fin du récit vers la ville dans leur auto enfin rafistolée, en célibataires, sans leurs femmes (épouse ou pute-copine) respectives. Mais Adams, qui lui a fait perdre son travail, sa maison et sa femme, trahit à nouveau Kini, réduisant à néant leur rêve et leur amitié, dans un geste qui ressemble à un suicide. On croit comprendre que Ouedraogo, sans prendre position, joue avec l'idée d'un continent désormais

tourné vers le progrès, vers l'avenir plutôt que vers le passé, malgré le prix à payer, alors que certains s'excluent d'eux-mêmes du processus, que des forces contraires continuent de s'y manifester... Néanmoins, cette comédie burlesque, malgré un scénario un peu lâche, se laisse regarder avec plaisir, d'autant plus que les acteurs y sont excellents. Idrissa Ouedraogo est un cinéaste qui compte en Afrique. Il s'est imposé avec des films tels que *Yaaba* (1989) et *Tilai* (1990), mais il a aussi connu sa part de déboires avec *Samba Traore* (1992), le téléfilm *A Karim na Sala* (1991) et *Le cri du cœur* (1994), tournés en France.

Autre figure importante du cinéma africain par son implication au sein de divers organismes culturels et cinématographiques, dont le FESPACO (Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou), Gaston J. M. Kaboré s'est imposé avec *Wend Kuuni/Le don de Dieu* (1982). Primé au dernier FESPACO, *Buud-Yam* repose sur l'art du conte traditionnel africain appliqué au cinéma, ce qui correspond à une démarche typique du cinéma de l'Afrique noire francophone, et il fait le récit du voyage initiatique, avec ses multiples péripéties, d'un personnage en quête d'identité. Ce personnage, on l'a déjà rencontré dans *Wend Kuuni* et le réalisateur s'est permis d'insé-

rer quelques courts extraits de ce film, sous la forme de souvenirs et de réminiscences, afin de situer le personnage du présent récit. Au début du XIX^e siècle, un jeune homme, Wend Kuuni (l'excellent Serge Yanogo), se lance à cheval à la recherche d'un guérisseur, dans la boucle du fleuve Niger, afin de sauver sa sœur Pughneere frappée d'un mal étrange et mortel. Du coup, la réussite de son entreprise le débarrassera de la malédiction qui pèse sur lui (né hors du village, il est soupçonné d'avoir « le mauvais œil » et il est accusé de tous les maux). Elle lui vaudra d'être enfin pleinement intégré à sa communauté et d'y trouver sa dignité. Dans ce film-ci, à travers les diverses péripéties qui émaillent la quête du héros, l'exploration du thème central, celui de la tolérance et de l'acceptation de la différence, est limpide, mais sans lourdeur, et tout l'intérêt du film réside précisément dans l'art du cinéaste de raconter, cinématographiquement. Bien qu'il se permette quelques audaces formelles (caméra à l'épaule, mouvements de grue, etc.), comme s'il voulait donner plus de poids à certaines situations, et qu'il cherche à donner une valeur universelle à son récit en exploitant la splendeur des paysages, on est surtout frappé par la fluidité générale du filmage, en accord avec la simplicité du récit



Taafé Fanga d'Adama Drabo.

et la structure narrative du conte africain, et par la présence physique des lieux que traverse Wend Kuuni.

Taafé Fanga (*Le pouvoir du pagne*) d'Adama Drabo (dont le premier long métrage, *Ta Donna*, 1991, a été remarqué et primé un peu partout) emprunte lui aussi la forme du conte, guidé dans sa narration par le griot Sidiki Diabaté qui nous propose une plongée fictionnelle «dans un passé ou un futur pas très lointain» du peuple dogon de la falaise de Bandiagara, au Mali. De fait, le film récupère l'essentiel du mythe fondateur axé sur le rituel du Sigui, qui célèbre à tous les soixante ans la commémoration de la mort avec ses rituels secrets interdits aux femmes, mais il le fait sur le mode humoristique, en instaurant dans la logique même du mythe le principe du désordre propre à instaurer un nouvel ordre qui serait profitable à l'ensemble de la communauté. Cette démarche «sacrilège» constitue le désordre par excellence, puisqu'elle s'attaque au plus grand des interdits: le récit suppose que l'Albarga, le masque des esprits de la falaise, symbole du pouvoir réservé traditionnellement aux hommes, est tombé entre les mains d'une jeune femme, Yayémé, provoquant la terreur et une pagaille indescriptible au village de Yanga. S'emparant ainsi du pouvoir, les femmes décident, non sans humour, de vivre «comme des mâles»,

alors que les hommes se voient contraints de porter le pagne et astreints aux tâches domestiques, telles que couper le bois, porter l'eau, préparer les repas. Désormais, «la femme commande, l'homme exécute».

Après une idée lumineuse en pré-générique (un griot éteint un téléviseur et commence son récit chanté devant un auditoire captif: «Ambara (le détenteur de la tradition) va recevoir sa nouvelle épouse...») et un début un peu maladroit (le début du récit comme tel au cours duquel une femme partie chercher du bois est surprise par la nuit et se voit confrontée aux officiants masqués du Sigui), le film devient vite un petit bijou d'humour, pour peu que l'on soit sensible à cette volonté d'inscrire le thème de la libération de la femme dans un contexte culturel et social spécifique (la société dogon fonctionne selon sa propre philosophie et selon ses propres codes à l'intérieur du Mali musulman). C'est franchement drôle par moments, au point que les mâles en arrivent à se moquer d'eux-mêmes, à ironiser sur leur propre sort devenu peu enviable par un simple renversement de situation. Par ce jeu de rôles en quelque sorte, ils prennent conscience de la place que la tradition réserve à la femme dans leur société et, par cette prise de conscience individuelle, ils en arrivent collectivement à convenir de la nécessité de chan-

ger les mentalités. Du coup, les femmes conviennent qu'elles ne voulaient pas tant le pouvoir que l'égalité et le partage, voire «l'égalité dans la différence».

Selon la légende, il semble qu'il y ait eu un moment dans l'histoire des Dogons où les femmes auraient effectivement pris le pouvoir à partir du premier masque possédé par l'homme. Ce film d'Adama Drabo, tourné en langue locale, s'inscrit donc dans un fonds culturel vivace, même s'il procède à une désacralisation et s'il s'en prend à un certain nombre de tabous: il y a représentation de l'homme, et même de la femme, dans la caverne sacrée; il montre une fillette agitant le rhombe, cet instrument à vent produisant ce bruit mystérieux associé aux dieux; on y voit aussi Ambara, le sage détenteur de la tradition et de ses secrets, en fâcheuse position, en train d'être réprimandé par sa plus vieille épouse et incapable de retenir les hommes qu'il a réunis alors qu'ils sont effrayés par le coup de feu des femmes, etc.

Malgré une finale un peu confuse et redondante qui cherche à récupérer l'aspect du mythe concernant la naissance de jumeaux, afin d'illustrer ce précepte de la philosophie dogon voulant que «l'homme parfait est celui qui a développé l'homme et la femme en lui», *Taafé Fanga* gagne son pari. ■