Document generated on 04/25/2024 7:21 a.m.

24 images

En finir avec la fatalité
Tilaï d'Idrissa Ouedraogo

Gérard Grugeau

Number 55, Summer 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/22817ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Grugeau, G. (1991). Review of [En finir avec la fatalité / *Tilaï* d'Idrissa Ouedraogo]. *24 images*, (55), 66–65.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

EN FINIR AVEC LA FATALITÉ

par Gérard Grugeau

Dans son premier long métrage de fiction intitulé ***Le choix*** (1987), Idrissa Ouedraogo évoquait le douloureux dilemme face auquel se trouvaient alors les populations du Sahel: attendre «la mort matérialisée» (l'aide alimentaire) ou partir vers des cieux plus cléments. Cette notion de choix et, donc, de prise en main par l'homme de sa destinée, se retrouve au cœur de ***Tilaï***, l'œuvre sans doute à ce jour la plus accomplie du cinéaste burkinabé. Une œuvre pure, dépouillée, exemplaire de rigueur, qui établit de subtiles correspondances entre la trajectoire fictionnelle de ses personnages et sa propre esthétique.

«Ya Tilaï», c'est la loi immuable, le droit coutumier qui cimente la vie tribale, régit les comportements des êtres jusqu'à l'étouffement de l'individualité, jusqu'au reniement des liens du sang. Pour avoir bravé cette loi en reprenant la femme qui lui était promise et que son père a épousée pendant son absence du village, Saga perdra la vie. À cette transgression de nature incestueuse (la jeune Nogma est de fait devenue sa «mère») fait écho celle de Kougri, le frère, qui arrange la fuite de Saga au lieu de le tuer, comme les villageois lui en avaient intimé l'ordre. Mais la loi rattrapera les deux hommes. En revenant au chevet de sa mère mourante (une décision qu'il sait risquée), Saga porte atteinte à l'honneur de son frère. Devant le village réuni, celui-ci n'a pas d'autre choix que de le châtier et de se bannir lui-même de la communauté.

D'un sujet digne des grandes tragédies grecques, Ouedraogo tire une fable épurée qui nie la fatalité, la désamorce. Une fatalité qui, comme le constatait justement Baudelaire, «jouit d'une certaine élasticité qui s'appelle liberté humaine». De par sa thématique et son esthétique, ***Tilaï*** se réclame de cette liberté. ***Tilaï*** est parole. ***Tilaï*** dit l'urgence d'ÊTRE (retrouver les vraies émotions brimées par la loi, «ces moteurs humains universels») et de CRÉER (investir plus avant le médium cinématographique). ***Tilaï*** semble se vouloir œuvre de rupture. Ici, la dédramatisation joue à plein: refus de tout psychologisme, de tout pathos (suicide du père de Nogma en hors-champ), ellipses temporelles, mise en aplat des images pour éviter qu'elles fassent sens, accélération du temps pour contrecarrer toute dérive contemplatrice, neutralité du jeu des comédiens non professionnels ou à moitié professionnels (la jeune Roukietou Barry, la conscience féminine des films d'Ouedraogo, déjà présente dans ***Yaaba***). À peine le cinéaste s'accorde-t-il quelques notations humoristiques et le luxe d'harmonies jazzées parcimonieuses (signés Abdullah Ibrahim), qui participent de par leur dynamisme à l'urgence du récit, tout en imprégnant celui-ci de l'omniprésence obsédante de la «Ya tilaï».

Ouedraogo filme comme il n'a jamais filmé: à l'instinct. Mû par un seul désir: aller à l'essentiel, dégraisser le récit, en extirper toute velléité de séduction excessive. Ouvert aux quatre vents (les personnages y entrent indifféremment par le bas et par le haut, ou latéralement), le cadre devient le théâtre d'une course contre le temps (voir la sécheresse des plans), de constants déplacements (recours aux travellings synchronisés sur les à-coups de la fiction), le lieu symbolique de la lutte entre la liberté individuelle et le dogmatisme rigide du groupe social, l'enjeu esthétique d'un cinéma africain qui affirme son ancrage dans l'universalité. Jouant de la topologie des lieux et des espaces (le village clos sur lui-même, la «géométrie plane» d'une nature aride, intemporelle, à la fois vaste et confinée), Ouedraogo accompagne visuellement la matérialisation de la transgression à l'intérieur d'un récit empreint d'une dignité qui ne se dément jamais. Signe d'une lutte à finir entre «fatalité et destin», d'une lutte quotidienne et constante: le temps se fait cyclique, les actes souverains se répètent à l'infini (récit en boucle: double retour de Saga au village, ouverture sur l'arrivée de Saga et clôture sur le départ de Kougri). Dans ***Tilaï***, le filmage rigoureux d'Idrissa Ouedraogo se veut au diapason des personnages. Avec ce film, le cinéaste affirme éloquemment la souveraineté de l'acte de création, son accomplissement serein en marge de toute loi et de toute école. ■

Les liens du sang à l'épreuve de la loi. Les deux frères: Kougri et Saga (Assane et Rasmane Ouedraogo). Au centre, Nogma (Ina Cissé).

TILAÏ
Burkina Faso 1990. Scé. et Ré.: Idrissa Ouedraogo. Ph.: Jean Monsigny, Pierre-Laurent Chenieux. Mont.: Luc Barrier. Mus.: Abdullah Ibrahim (Dollar Brand). Int.: Rasmane Ouedraogo, Ina Cisse, Roukietou Barry, Assane Ouedraogo. 81 minutes. Couleur. Dist.: Alliance-Vivafilm.