

24 images

24 iMAGES

Y a-t-il deux Afriques

Denyse Therrien

Numéro 36, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22183ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Therrien, D. (1987). Compte rendu de [Y a-t-il deux Afriques]. *24 images*, (36), 46–47.

Y A-T-IL DEUX AFRIQUES ?

Denyse Therrien

très vif de son frère Victor qui lui apparaît en vision. Même s'il s'agit d'un thème politique, celui-ci n'est exploité ni de façon dogmatique ni didactique. Le film saisit la fraîcheur et la simplicité de la jeunesse, mais il nous la montre aussi comme étant capable de réaliser de grands actes.

Présenté en compétition officielle, *Made in Argentina* s'est taillé une place tout à fait honorable. Il a d'ailleurs reçu le Prix du public. Le cinéma argentin depuis l'avènement de la démocratie nous offre des produits assez élaborés et bien travaillés, dont la thématique se développe principalement autour de l'explication du passé immédiat. À partir du présent se reconstruit un passé qui avait été étouffé par la dictature. Comme dans la «talking cure» psychanalytique, l'Argentine se raconte dans son cinéma, essaie de donner une réponse à ce qui est arrivé. Dans cette perspective, mais en la dépassant en même temps, *Made in Argentina* a pour thème le problème de l'exil (propre à la dictature) et celui du «dés-exil» (propre au retour à la démocratie). Même si le film rend manifeste son origine théâtrale (du point de vue strictement cinématographique, c'est un film sans aucune originalité), il arrive à émouvoir et à intéresser le public par ses dialogues, l'excellente performance des acteurs, et l'exploitation non monolithique de son sujet. Le retour dans leur pays natal d'un couple d'Argentins exilés aux États-Unis et les retrouvailles avec la famille sert de prétexte pour «unifier» passé immédiat et présent et confronter diverses perspectives par rapport à la vie en exil.

Reconstitutions historiques

Un hombre de éxito du Cubain Humberto Solás raconte les dernières années de l'histoire pré-révolutionnaire cubaine à travers la vie de deux frères qui luttent dans des camps ennemis.

La gran fiesta, film portoricain de Marcos Zurinaga situe son histoire dans les années quarante et relate de façon métaphorique un des épisodes de l'histoire de la prise de contrôle du pays par les Américains.

Le cinéma standardisé

Mas alla del silencio du Vénézuélien C. Bolívar est un policier plein de clichés calqués sur le cinéma américain. Tout y est : le bon policier qui lutte pour le bien et qui sacrifie sa vie familiale à son travail, le méchant qu'il faut punir, la victime, qui est impliquée par un concours de circonstances dans le crime et qui, par-dessus le marché, est sourde-muette. Ce film est l'exemple type d'un certain cinéma commercial qui, malgré tous les signes de changements, continue à être consommé massivement en Amérique latine. □



Yeelen de Souleymane Cisse

Pour la première fois cette année la chance nous était donnée de voir plus d'un film d'Afrique noire au Festival des films du monde de Montréal. Oh, ils n'étaient pas nombreux, mais la situation de l'industrie cinématographique en Afrique noire est encore moins reluisante qu'ailleurs. Et puis, il ne faut pas oublier non plus que *Vues d'Afrique* nous avait déjà présenté plusieurs films parmi les plus récents de ce continent, en avril dernier. Là se pose déjà un problème. Étant donné le peu de films africains réalisés chaque année, peut-être pourrait-on les réserver pour l'événement annuel que représente *Vues d'Afrique*. Mais, il est juste également que les pays africains soient représentés dans les festivals internationaux d'envergure pour éviter toute «ghettoisation». Ce qui serait souhaitable surtout c'est qu'il y ait une production toujours plus importante de ces films.

Plus important à mon avis est le problème des coproductions Afrique-Europe qui soulève une question d'ordre éthique : qu'est-ce qu'un film africain ? Sans vouloir couper les cheveux en quatre, on doit se rappeler que la représentation de l'Afrique a été trop longtemps laissée aux colonisateurs et que forcément le portrait que ces derniers en ont brossé n'a peut-être jamais été très fidèle à la réalité africaine. Qu'à peine un quart de siècle après les Indépendances, des Africains s'associent à des Français ou des Belges pour écrire, réaliser et produire des films sur l'Afrique, me semble un exercice périlleux.

Sur 235 films présentés cette année au FFM, 5 nous venaient d'Afrique dont un d'Afrique du Sud. Deux de ces films étaient pour ainsi dire vraiment et profondément africains : *Yeelen* de Souleymane Cisse et *Yam Daabo* de Idrissa Ouedraogo. *Saturday Night at the Palace* est un film réalisé par un Anglais d'Afrique du Sud, alors que *La vie platinée* et *La vie est belle* sont des coproductions, le premier entre la Côte d'Ivoire et la France, le second entre le Zaïre et la Belgique.

Or, sur bien des points les deux coproductions se ressemblent étrangement. Il s'agit de deux films légers, de comédies musicales plus ou moins réussies qui, si elles représentent dans la tendance commerciale de bons films de divertissement, ne marqueront probablement pas l'histoire du

cinéma africain.

La vie platinée tourne autour des péripéties des membres d'une troupe de danse invitée pour la première fois à donner un spectacle à Beaubourg. Une petite histoire d'amour entre deux jeunes issus de classes sociales différentes pour qui tout s'arrange à la fin, apporte juste ce qu'il faut de guimauve et d'excitation (la jeune fille est kidnappée par son frère qui veut la cacher pour l'empêcher de partir) pour tenir le spectateur en haleine. La musique et les danses sont enlevantes et l'on se surprend à souhaiter que tout tourne bien, que les membres de la troupe trouvent l'argent nécessaire pour partir et que tout aille pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Le film, dans son esthétique, a la qualité de la plupart des films d'Afrique noire : la spontanéité. Hormis les répétitions et les scènes d'amour, la plupart des autres scènes semblent croquées sur le vif. La langue des protagonistes est crue et les dialogues souvent savoureux. On bouge, on rit, on blague beaucoup. Par ailleurs, l'intrigue policière (?) est mal menée et l'histoire parallèle du producteur et de sa femme casse le rythme du film qui prend des allures anarchiques. Quant au problème de coproduction, je le vois dans le portrait que brosse le réalisateur d'Ivoiriens naïfs et pour ainsi dire incultes. Abidjan n'est pas le fond de la brousse et la plupart des élucubrations des jeunes de Treichville sur Paris et l'Europe semblent improbables en 1987.

Aussi drôle, *La vie est belle* de Mweze et Lamy est encore plus ambigu. Le scénario écrit par deux Belges et un Zaïrois est simpliste et tourne autour du rêve d'un jeune Zaïrois de devenir riche grâce à la musique. À partir de ce canevas plutôt mince, Lamy signe un film — coréalisé par le scénariste Mweze — divertissant sans plus, un film pour adolescents oserais-je dire. Les vrais problèmes — nombreux dans ce pays où règne l'ordre policier et où l'arbitraire décide de tout — sont non seulement évacués, ils sont niés par cette devise «la vie est belle», l'équivalent zaïrois de notre «pas de problème». Dès lors où la polygamie, la pauvreté, les abus de pouvoir sont résolus par la seule croyance que «la vie est belle», le portrait que l'on nous trace du peuple zaïrois perpétue la vieille image

colonialiste d'une Afrique infantile et insouciante, peuplée de grands enfants et d'hommes pour qui la perte de leur virilité semble être le principal souci, une image qui dérive sur la croyance des colonisateurs d'une Afrique incapable de se gouverner seule.

D'une tout autre teneur sont les films de Ouedraogo et de Cisse. Incomparables dans leur facture tout autant que dans le produit final, tous deux mettent en scène l'Afrique profonde, celle qui a une culture ancestrale, celle qui fait face à des problèmes que ni les chansons, ni la musique légère ne peuvent résoudre.

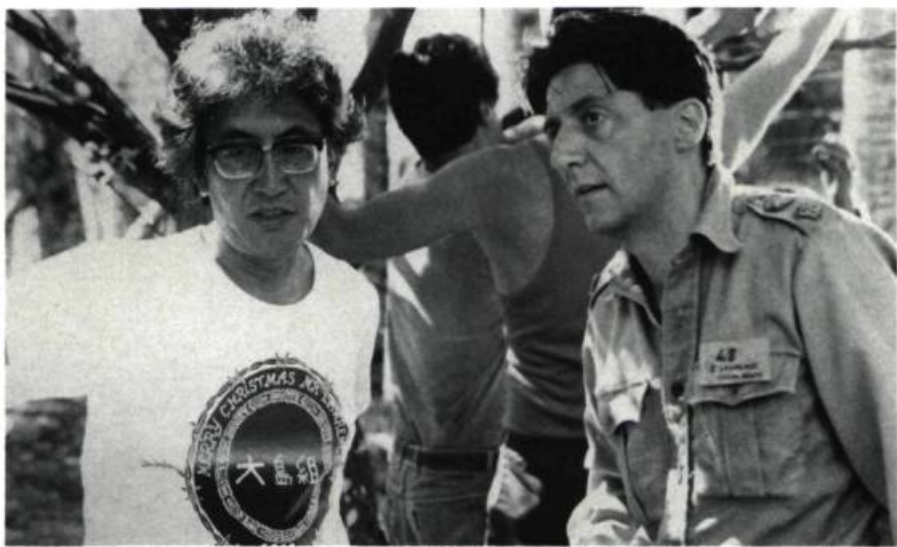
Le film de Ouedraogo, *Yam Daabo (Le choix)*, traite de la famine au Sahel, problème vital s'il en est un. Malheureusement, l'auteur s'égare vite dans une histoire d'amour entre la fille et le fils adoptif d'une famille et tourne autour de la jalousie que ressent le fils d'une famille amie, qui aurait bien voulu épouser la jeune fille en question. Seule la séquence de la fin, qui nous ramène à la séquence d'ouverture où l'on voit les gens d'un village désertique attendant l'arrivée du camion d'un organisme d'aide internationale, nous rappelle que le propos du film n'est pas la vie, l'amour, la mort ordinaire, mais la vie ou la mort, la sédentarité mortelle ou la nomadisation et l'éclatement du village qui sont le tribut à payer pour survivre.

Enfin, vint le film tant attendu des amateurs de cinéma africain, *Yeelen* de Souleymane Cisse (qui nous avait déjà donné *Baara* et *Finye (Le vent)*). *Yeelen* est un film de l'intériorité, un film qui ne peut que nous gagner par la beauté des images, des personnages, de cette quête de la lumière.

Devant un tel film, devant ce que l'on peut en saisir et ce qui nous échappe, il n'y a qu'une attitude à prendre : faire confiance au cinéaste, se débarrasser de la hâte qui nous habite, oublier que l'on vit dans une société où les images se succèdent toujours trop vite pour qu'on les comprenne. *Yeelen* est un beau film, mais pas dans le sens *National Geographic* du terme. Cisse ne nous montre pas une Afrique de cartes postales. Il ne nous convie pas à un safari, mais à une quête intérieure : celle de la lumière, du savoir, le savoir qui donne une belle assurance mais qui tue également, le savoir bambara qui doit vaincre les obstacles de la nature (sécheresse, désertification de la terre) et les conflits de génération, le savoir qui doit survivre à la mort et être transmis aux générations à venir si la vraie Afrique veut demeurer.

Le film de Cisse se situe en dehors de toute modernité, de tout effet de mode. Ce n'est pas un film léger non plus que ce n'est pas un film cérébral. Comme la musique de Mozart, il plane au-dessus de la nature et de l'homme. Il ne s'adresse pas aux sentiments. Il élève l'âme, cette indéfinissable patrie des anges.

Le film est remarquable à tous points de vue, tant par le propos que par l'image, la mise en scène, la lumière, l'intemporalité qui s'en dégage. □



Nagisa Oshima et Tom Conti lors du tournage de *Merry Christmas Mr Lawrence* (une coproduction)

L'édition 87 du Festival des films du monde rendait hommage au cinéma japonais d'aujourd'hui. Quatorze réalisateurs, une réalisatrice, les cinq «majors» nippons, plusieurs maisons de production, des films à moyens et petit budgets, fiction, documentaire, comédie, catastrophe, amour, sexe et Histoire. Bref, un programme représentatif de la production cinématographique telle qu'elle s'est manifestée sur les écrans au Japon cette année. Autant de films qui, dans une certaine mesure, reflètent à la fois les tendances créatrices et les contraintes de production de ce cinéma national.

Une industrie en gestation

Les années 80 marquent de grands changements dans l'industrie du cinéma nippon. Une nouvelle génération de jeunes cinéastes «indépendants» s'affirment. L'industrie doit adapter ses stratégies de marketing aux nouvelles demandes du marché. Les cinq grands studios (Shochiku, Toho, Nikkatsu, Daiei et Toei), bastions traditionalistes désormais sclérosés, accusent une perte de vitesse. L'industrie doit subir une importante restructuration pour se sortir du marasme qui caractérisa la décennie précédente.

Les années 70 furent en effet désastreuses pour le cinéma japonais. La tradition voulait que les «majors» forment leurs propres techniciens et metteurs en scène, suivant un rigoureux «director system» basé sur l'ancienneté, laissant très peu de place aux jeunes et aux idées nouvelles. À la toute fin des années 50, les studios se lancèrent dans la production de films «pour les jeunes faits par les jeunes», mais il ne s'agissait là que d'une stratégie de marketing appliquée sans trop de conviction en vue d'attirer une clientèle de jeunes spectateurs.

Ce sont ces mêmes jeunes cinéastes engagés par les «majors» qui formèrent ce qu'on devait plus tard appeler la «nouvelle vague japonaise». Les Oshima, Imamura et Yos-

hida rejetèrent bientôt le carcan étouffant des studios pour fonder leurs propres maisons de production. Un geste tout à fait légitime compte tenu du malaise qui régnait dans cette industrie hyper-hiérarchisée. Cependant, refoulée par les «majors» et confinée aux réseaux parallèles de distribution, la nouvelle vague devint «un mince filet d'eau dont la source est en voie de tarissement»^(a).

Vers le milieu des années 70, la télévision est bien ancrée dans les foyers japonais : on ne va plus souvent au cinéma. Quant aux films japonais, il n'y a plus guère que les films pornos qui sont présentés sur les grands écrans, au grand bonheur de la Nikkatsu qui les produit en quantité industrielle. La Shochiku, elle, s'en sort grâce à la série *Otoko wa tsurai yo (C'est dur d'être un homme)* réalisée par Yamado Yōji^(b), où tous les six mois un épisode des mésaventures de Tora-san se fait l'écho du quasi semblable épisode précédent. La Daiei fait faillite en 1971 pour devenir une chaîne de grands magasins portant son nom. Un peu plus tard, la Daiei reprend ses activités, mais principalement dans la distribution de films. Les «majors» trouvent maintenant davantage à engager les équipes de production au fil des projets, selon les besoins du moment. Plusieurs metteurs en scène délaissent le cinéma pour faire carrière à la télévision. Le «jeune cinéma», qui avait en quelque sorte éclos sous la tutelle de l'Art Theatre Guild (ATG) de 1962 à 1973, se trouve dans un bien piètre état vers la fin des années 70. L'ATG éprouve alors de sérieuses difficultés financières et doit fermer la plupart de ses salles «de répertoire».

Les grandes oeuvres de ces années surgissent de façon sporadique, comme des exceptions qui confirment la règle. Oshima se tourne vers les producteurs français pour réaliser *L'empire des sens* (1976), puis *L'empire de la passion* (1978). Les seuls films qu'il tourne pendant les années