

« YAABA » DE IDRISSA OUEDRAOGO

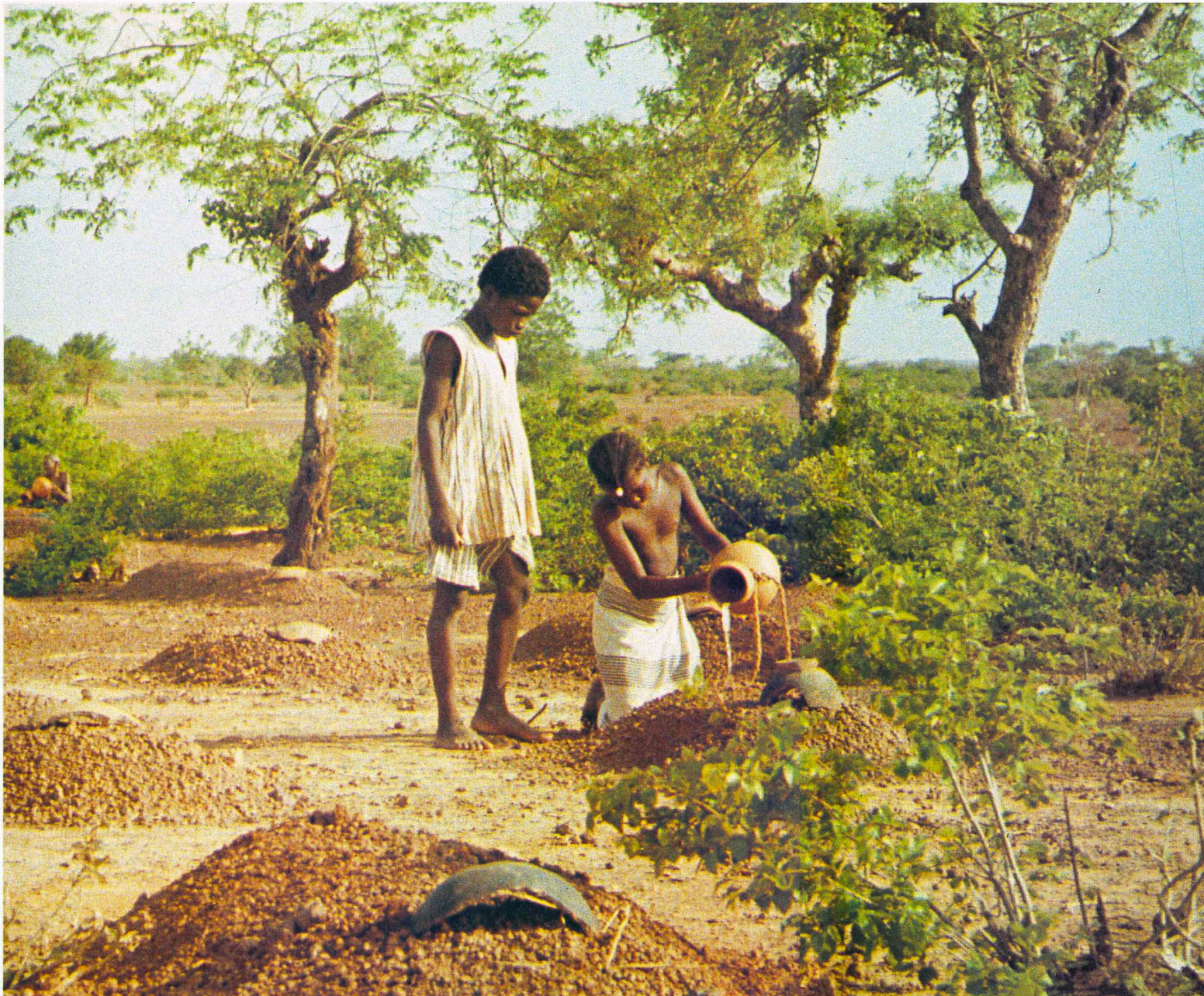
## LE MONDE AVANT LE REGARD

PAR JOËL MAGNY

*Après Le Choix (1986),  
Idrissa Ouedraogo a obtenu cette année  
le Prix de la critique internationale  
au Festival de Cannes pour Yaaba.  
Dans l'entretien qui suit (p. 7), il note  
que son film est, au Burkina Faso,  
« une ouverture pour notre cinéma qui balbutie ».  
Histoire d'enfants qui apprennent à regarder.  
Une définition du cinéma ?*

Les scènes de course entre Bila et son amie Nopoko, qui ouvrent et ferment *Yaaba*, le placent sous le signe de l'espace : par jeu, les enfants franchissent un espace qu'ils s'approprient, abolissant les distances établies par les adultes en fonction de règles sociales, coutumières, religieuses ou simplement pratiques dont le sens et l'origine se perdent dans la nuit des temps. Idrissa Ouedraogo articule sa mise en scène sur l'espace fermé, strictement réglé, du village et celui, ouvert jusqu'à la dilatation, du dehors, traité en larges plans horizontaux. Dans le premier se joue la comédie sociale, avec ses aspects comiques (l'épouse qui se refuse au mari, l'ivrogne impuissant qui ne peut satisfaire son épouse Koudi), ou dramatiques (Nopoko en proie à la fièvre que les hommes refusent de laisser soigner par préjugé). Le second est voué à la transgression. C'est là que Koudi retrouve son amant Razougou. Là que jouent librement les enfants. Là qu'éclate la violence. Là surtout qu'est déléguée la vieille Sana, soupçonnée de sorcellerie et dont le seul crime est d'avoir perdu sa famille.

Il est significatif que la complicité entre les deux héros, Bila et Nopoko, et la vieille femme naisse d'un jeu de cache-cache : c'est elle qui, d'un geste de la tête, indique à la fillette la cachette de Bila, lui permet de voir ce qu'elle ne voyait pas. D'emblée, elle est donnée comme celle qui dispose du vrai savoir, indispensable médiation entre l'innocence et la vérité : le regard. Ici, voir équivaut à savoir. D'où l'importance du caché, ou plus exactement de la découverte (par un personnage comme la caméra) de ce qui devrait le rester : les amants se retrouvent en cachette, mais sont vus par tout le monde ; un observateur ironique et voyeur regarde avec amusement, en se cachant, les petites disputes conjugales en commentant : « Ah, la vie ! » ; Nopoko est soignée en cachette ; elle demande à Bila de se détourner quand elle se baigne...



Noufou Ouedraogo et Roukietou Barry juste avant la rencontre avec Yaaba (Fatimata Sanga, au fond à gauche).





Offrande du poulet. Noufou Ouedraogo et Fatimata Sanga.

Dans l'ordre de la fiction, c'est le regard qui abolit les frontières entre le village et son dehors. Les espaces hétérogènes s'interpénètrent progressivement, celui du jeu et de la transgression rongeant peu à peu celui des règles et des superstitions. L'échange est la forme dynamique et symbolique de cette pénétration : des récompenses que se promettent les enfants dans leurs jeux, au bracelet que Sana donne à Bila et que celui-ci transmet à Nopoko, ou la nourriture que l'enfant porte à la vieille femme... Le film ne peut s'achever que lorsque Sana a accompli son rôle d'intermédiaire. La réprouvée est réintégrée dans l'ordre social auquel elle a rendu sa fonction première : elle a retrouvé une famille, une première fois lorsque Bila l'a appelée « Yaaba » (« grand-mère »), une seconde lorsque le père de Bila, reconnaissant implicitement ses erreurs, vient lui construire sa dernière demeure.

Quels que soient l'intérêt et l'importance symbolique du propos de Ouedraogo, c'est surtout du discours cinématographique que *Yaaba* tire sa force, sa beauté, sa magie et sa séduction. Le réalisateur se maintient sans cesse sur une ligne droite où s'équilibrent la fascination du conte, voire du mythe, et un réalisme d'ordre quasi ethnologique : on peut voir le film, en-deçà de ses prolongements métaphoriques, comme un documentaire d'une étonnante précision sur la vie quotidienne d'un petit village burkinabé. Mais l'impression qui domine à la vision de *Yaaba*, particulièrement puissante à Cannes cette année, est celle du retour aux sources du cinéma. Si l'on a pu évoquer, à juste titre, aussi bien Renoir que Rossellini, on pourrait aussi bien citer Lumière. Il serait absurde d'opposer *Yaaba* à l'admirable *Yeelen* de Souleymane Cissé, sous le prétexte que ce dernier ferait éclater les formes habituelles de la narration et de la représentation, proposerait un discours proprement cinématographique, novateur et « moderne ». Loin d'être passéiste ou rétrograde, l'écriture de Ouedraogo propose une admirable réflexion sur le cinéma telle que seul

un cinéaste du tiers-monde, particulièrement africain, sans tradition cinématographique paralysante, peut aujourd'hui la tenir sans sombrer dans l'hypocrisie d'une innocence simulée.

Le trajet initiatique que conte Ouedraogo, par lequel les deux enfants apprennent à dépasser les préjugés et à découvrir le monde comme préexistant au regard et se suffisant à lui-même — ce qu'exprime plus clairement encore le « *Ah, la vie !* » du voyeur que le « *Ne la juge pas, elle a peut-être ses raisons* », qui se transmet de Sana à Bila, puis à Nopoko — est mis en acte dans l'écriture du film, avec ses plans larges ponctués de rares plans de regards : si l'on a le sentiment de découvrir le monde tel qu'on peut l'imaginer avant l'invention du cinéma, dans l'émerveillement du premier regard, c'est que le cinéma s'y abolit dans sa fonction ontologique, celle de n'être plus que pur regard. Le désir du monde se confond avec le désir de cinéma. Ouedraogo ne fait pas des images, il voit et donne à voir, étendant sur la totalité du film ce que d'autres, même les plus grands, n'atteignent que dans des instants privilégiés, au prix de détours complexes. Il y a, dans cette contemplation sereine, quelque chose qui nous renvoie à Ozu, une étrange façon de traiter le temps et la durée en termes d'espace : ce qui est une définition possible du cinéma.

J.M.

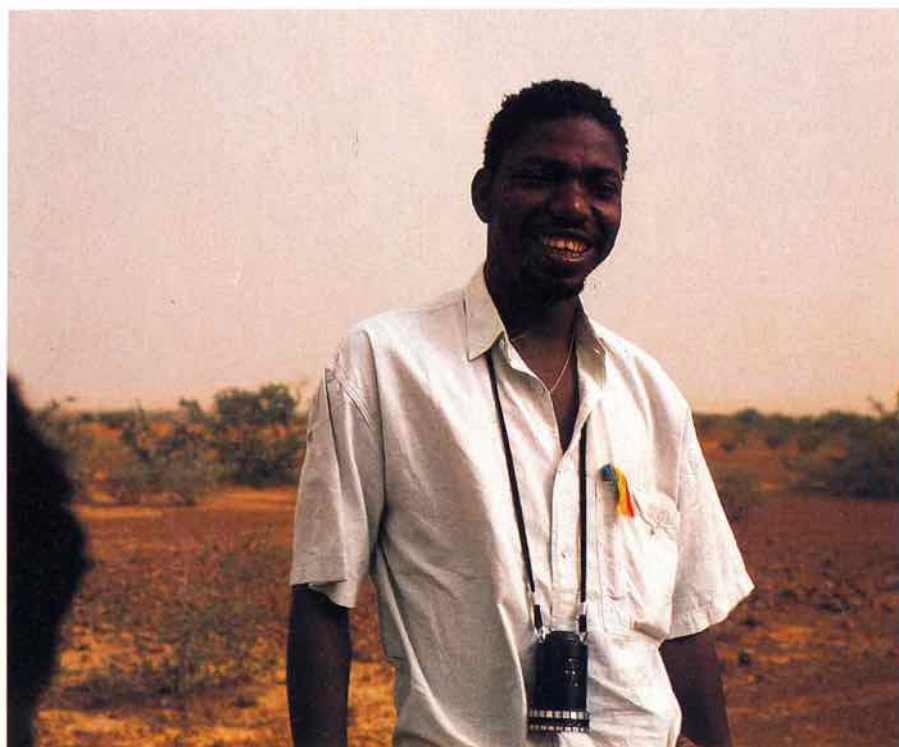
**YAABA** (Burkina Faso, 1989). *Réalisation et scénario* : Idrissa Ouedraogo. *Images* : Matthias Kälin. *Musique* : Francis Bebey. *Son* : Jean-Paul Mugel. *Montage* : Loredana Cristelli. *Interprétation* : Fatimata Sanga, Noufou Ouedraogo, Roukié-tou Barry, Adama Ouedraogo, Amadé Touré, Sibidou Ouedraogo, Adama Sidibé. *Production* : Freddy Denaës, Michel David (Arcadia Films, Paris), Pierre-Alain Meier (Thelma Film AG, Zürich), Idrissa Ouedraogo (Les Films de l'avenir, Ouagadougou). *Distribution* : Pari Films. *Durée* : 1 h 30.



A PROPOS DE « YAABA »

## POURQUOI JUGE-T-ON LES GENS ?

ENTRETIEN AVEC IDRISSE OUEDRAOGO



(Photo Pelletier/Sygma)

### Le cinéma est un luxe

**Cahiers.** *Comment est né le projet du film ? Grâce à votre film Le Choix ?*

**Idrissa Ouedraogo.** Tout part du *Choix*, effectivement : c'est un film sympathique auquel il manquait beaucoup de choses. Je l'ai fait pour 800 000 francs, en 16 mm, dans des conditions très difficiles. C'était mon premier long métrage après l'IDHEC, sans être passé par l'assistantat. Comme le niveau de production dans mon pays est très faible (deux films par an en moyenne), je n'allais pas passer ma vie à être assistant... L'accueil du public a été très sympathique... Ce n'était pas un film très commercial, en ce sens qu'il ne pouvait pas générer autre chose. Au Burkina comme dans d'autres régions, c'est l'État qui aide les films, mais le cinéma est un luxe, un sacrifice que l'on consent par rapport à d'autres priorités

beaucoup plus concrètes : écoles, hôpitaux... Cependant, faire des films apporte autre chose, ne serait-ce que la reconnaissance du cinéma du Burkina. Ces sacrifices peuvent être nécessaires mais il faut savoir les utiliser. J'ai cherché une histoire qui n'était pas excessivement chère, correspondant à un budget de 5 millions de francs français, tout en pensant à l'intérêt que d'autres pays pouvaient porter à ce sujet-là dans des délais raisonnables, puisque je visais le FESPACO, à Ouagadougou. La Suisse et la France se sont intéressées au scénario. Nous avons monté le projet avec des participations (38 % en Suisse, 34 % en France et 28 % pour moi-même). J'avais envie d'avoir la maîtrise des choses parce que c'était la première fois que je tournais comme ça. C'était la première fois aussi que j'avais envie de faire des choses qui sont rares dans notre cinéma : tourner de nuit,

travailler sur le son. Il fallait avoir des gens compétents pour me permettre de me concentrer sur la mise en scène. Nous avions une équipe mixte de techniciens français (comme Jean-Paul Mugel au son et Jean Monsigny au cadre) et suisse (Matthias Kälin à l'image). C'était une équipe minimale.

**Cahiers.** *Vous les connaissiez ?*

**I.O.** Jean Monsigny avait été mon professeur à l'IDHEC, et je connaissais le chef-opérateur Matthias Kälin mais je n'avais jamais travaillé avec lui. Ce qui était fabuleux, c'est que sans être de la même culture, et dans des conditions de travail très différentes de celles qu'on trouve ici, nous parlions tous le même langage dès qu'une prise commençait. Ne serait-ce que par rapport aux Africains qui travaillaient avec nous, cette communication a permis de décomplexer notre cinéma, et a prouvé qu'il n'y a pas un cinéma africain « thématique », mais un cinéma tout court où l'on peut travailler avec les gens qui partagent la même sensibilité que nous. Je m'aperçois ainsi que *Yaaba* est une ouverture pour notre cinéma qui balbutie. Il y a des possibilités réelles si nous mettons un peu plus de sérieux et de rigueur dans le travail et la gestion de la production. Il faut que nous arrivions à nous dire que travailler avec des techniciens étrangers, ce n'est pas de la colonisation. La technique n'a pas de frontières. Le cinéma est art et c'est le créateur qui assume tout. Le cinéma est avant tout une technique qui est née en France, a grandi aux USA et s'est améliorée en URSS. Elle est universelle comme toutes les sciences et les techniques modernes. En Afrique, nous ne la maîtrisons pas ; et travailler avec des gens qui ont plus d'expérience que nous dans ce domaine nous apprend beaucoup. L'intégration de tous ces moyens de production a donné une chaleur au film.

### Le jeu des acteurs

**Cahiers.** *Le film a une base très réaliste...*

**I.O.** On ne peut pas faire autrement. Les comédiens étaient tous non professionnels. Deux d'entre eux avaient joué dans *Le Choix* et tourneront dans mon prochain film. Mais auparavant dans le village, ils n'avaient jamais vu de caméra, ni des gens venir en nombre comme ça.

D'autre part, il y a un réel manque de culture cinématographique, si bien que la seule base sur laquelle ils pouvaient être crédibles, c'est leur expérience de vie. Il n'y avait que ça à prendre en essayant de les pousser à être justes. Mais ils l'étaient déjà parce que c'était leur expérience. En fait, ils ne jouaient pas puisqu'ils incarnaient leur propre caractère.

**Cahiers.** *Comment avez-vous travaillé sur le jeu des acteurs, qui est meilleur que celui du Choix ?*

**I.O.** J'ai un peu appris à connaître la direction d'acteurs depuis *Le Choix*, à trouver les mots justes. Ne pas dire à quelqu'un : « *Ce n'est pas bien* » après trois prises, mais plutôt : « *Tu peux faire mieux* ». Avec *Yaaba*, j'ai essayé d'atteindre une harmonie, de faire un film qui serait juste dans l'émotion, et je n'ai pas cherché plus que ça. Donc, les enjeux sont devenus plus importants et j'ai envie d'aller plus loin ; mais il





Yaaba

faut tenir compte d'une réalité cinématographique au sens large du terme : le manque de studios, de comédiens professionnels qui oblige à s'arrêter à un certain niveau.

**Cahiers.** *Vous avez choisi une histoire très simple...*

**I.O.** Il fallait que chaque phrase, chaque attitude que je choisissais, soit proche des acteurs. Je devais constamment adapter mon écriture à leur capacité réelle de donner quelque chose. Si bien que je ne faisais pas de découpage technique préalable et, à la limite, je n'avais pas besoin de scénario, juste une ligne directrice, une idée de la séquence.

**Cahiers.** *Comment avez-vous pu équilibrer l'absence de découpage préalable et un nombre de prises très restreint ?*

**I.O.** C'est « la petite chance » que j'ai. J'ai commencé en faisant des documentaires, sans commentaires ni dialogues. C'étaient des impressions, des plans, des images mus par une idée, parce qu'à l'époque je voulais faire des films à caractère socio-éducatif destinés à une population à 90 % analphabète. Il fallait un cinéma imagé qu'un public parlant quarante-deux langues différentes, puisse comprendre facilement. Ça m'a amené à faire un travail sur l'image et le cadre. On ne faisait effectivement pas beaucoup de prises. Ici tout le monde s'arrête au bout de neuf, dix, vingt prises mais chez nous, on a peu de pellicule et ça devient un luxe... 5 millions, en comptant les billets d'avion, l'hôtel, le déplacement des techni-

ciens, ça exigeait une gestion assez rigoureuse du tournage.

**Cahiers.** *Comment choisissiez-vous vos cadres ?*

**I.O.** Je connaissais très bien le cadreur et je lui disais ce que j'avais envie de faire. Je m'étais dit qu'il ne fallait pas tomber dans la facilité d'utilisation des moyens mis à ma disposition. Le 35, la possibilité de tourner de nuit et de faire des gros plans. L'histoire ne se prêtait pas uniquement au gros plan. D'autres choses m'intéressaient plus que le gros plan ou le champ contre-champ : les attitudes des comédiens. Ils ne pouvaient pas être précis à l'intérieur de plans trop élaborés parce qu'ils avaient tendance à regarder les marques sur le sol dès qu'il y avait un travelling. J'ai cherché une forme d'écriture qui puisse correspondre à la capacité de jouer des acteurs en leur donnant de la liberté de champ, et également pour ne pas tomber dans un cinéma maniériste.

### La route est longue

**Cahiers.** *Le sujet du film, c'est la communauté...*

**I.O.** C'est aussi l'histoire de deux enfants qui apprennent que « la route est longue », et ça explique le plan du début et celui de la fin. Le sujet du film, c'est qu'on peut transformer les gens si on les écoute, et aussi qu'il ne faut pas juger arbitrairement les choses. C'est visible dans la séquence où l'enfant traite l'adulte de « garce » et où la

vieille lui répond : « Ne juge pas, elle a ses raisons. » Finalement, le sujet du film c'est : « Pourquoi juge-t-on les gens ? ». L'être humain est complexe dans ses comportements. Le village rejette la femme mais reste solidaire quand l'enfant tombe malade. Et Yaaba n'est pas en roc. Les femmes ne sont pas uniquement soumises. D'un point de vue psychologique, je me suis dit qu'il ne fallait pas être prétentieux, qu'il fallait instaurer un rapport juste avec les comédiens qui donnaient une crédibilité au ton général du film.

**Cahiers.** *C'est également une comédie. Comment avez-vous travaillé ce côté-là ?*

**I.O.** C'est un peu moi aussi. C'est comme je suis dans la vie. Et le cinéma est très jeune en Afrique. Nous avons fait le film en pensant au monde extérieur mais également à notre public. Quand je tournais *Le Choix* ou *Yaaba*, il y avait des phrases que les paysans arrivaient à dire parce qu'ils les comprenaient et que ça les amusait. Mais ceux qui travaillaient avec moi n'acceptaient pas toujours parce qu'ils trouvaient que ça faisait trop « blanc ». Mais le bon accueil du public au FESPACO, m'a permis de trouver une seconde force. Le public intellectuel voit autre chose. Mais là-bas le public est analphabète, ce qui ne l'empêche pas de connaître tous les codes du cinéma. Je ne dis pas qu'il faut que nous jouions un rôle socio-éducatif. Nous sommes des cinéastes, tout simplement, qui essayons de faire partager nos idées et nos émotions. Et ce public-là peut suivre quand même. C'est bien.



## POURQUOI JUGE-T-ON LES GENS ?

**Cahiers.** Dans *Yaaba l'enfant*, c'est quel-qu'un qui apprend à regarder...

**I.O.** Oui, c'est mon regard dans le film, mon point de liaison avec le reste. J'ai été obligé de structurer l'histoire à cause de la qualité de son jeu. Sa façon de se comporter était tellement juste qu'il est devenu mon point de repère. C'est un personnage qui a la chance aussi d'avoir une mère formidable, ce qui est le contraire des trois autres enfants. Quand le père de Bila dit à sa femme : « *Telle mère, tel fils* », c'est parce que toute l'éducation de base se fait avec la mère. Cet enfant est celui qui apprend. Il ne vient pas spontanément vers cette vieille femme et au début, il est un peu comme les autres parce qu'il juge, lui aussi. Mais en même temps, il est bon et généreux. C'est le seul à dire à l'alcoolique : « *On veut te raccompagner, arrête de boire* ». Il est un idéal : il n'est pas la pureté absolue mais il amène le monde de demain.

**Cahiers.** Son apprentissage passe par les femmes.

**I.O.** Par le rapport avec les femmes, oui. Et on voit que Koudi trompe son mari, ce qui est choquant, mais défend aussi le petit garçon. Ce couple a un problème fondamental. C'est peut-être parce qu'il boit qu'elle le trompe mais aussi parce qu'elle le trompe qu'il boit. Ils ont des problèmes sexuels. Elle a peut-être raison, mais ce sont des problèmes que personne n'arrive à comprendre.

**Cahiers.** Vous êtes-vous posé la question de la représentation de l'acte sexuel ?

**I.O.** Oui. Pas là parce qu'il fallait encore être prudent. C'est vrai que le corps peut être traité de façon très belle, et je vais essayer, maintenant que j'ai un autre public, d'aller peut-être même jusqu'au nu.

**Cahiers.** Le langage est très libre, très proche du quotidien.

**I.O.** Il faut toujours pouvoir générer d'autres choses. Ce qui marche en ce moment au cinéma — également en France —, c'est le retour au quotidien. C'est un élément premier qu'on avait oublié et que l'on retrouve : en Afrique, le public aime ça et l'accepte ; un retour au calme et à la sérénité, après une époque où le sang et la violence ont occupé les écrans. Dans *Le Choix*, j'avais présenté l'Afrique avec ses qualités dures. Ici, j'avais besoin de montrer le Sahel dans ce qu'il peut avoir de beau, en lui donnant une dimension.

**Cahiers.** Comment êtes-vous devenu cinéaste ?

**I.O.** J'ai d'abord fait beaucoup de théâtre militant. Nous essayions d'élever le niveau de conscience du peuple face aux carences de notre pays. Et ensuite je me suis dit qu'un moyen simple de réunir beaucoup de gens dans un même lieu, qui aurait aussi une fonction suggestive et attractive, c'était le cinéma. Au Burkina, nous n'avons ni cinémathèques ni magnétoscopes. Parmi les rares films que j'ai pu voir, ceux qui m'ont le plus frappé étaient ceux de Welles et d'Ozu. Je vais d'ailleurs faire mon prochain film avec une sensibilité à la Ozu, pour la composition des plans...

**Cahiers.** Et la contemplation...

**I.O.** Oui, tout à fait.

(Entretien réalisé à Cannes en mai 1989  
par Thierry Jousse et Nicolas Saada)



Son film précédent : *Le Choix*