

# Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal

---

Volume 8 | Issue 2

Article 2

---

August 2021

## Le centre et la périphérie des communautés sociales dans les films burkinabés Kounandi et Yaaba

Clara Martinez  
*University of Minnesota Morris*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.morris.umn.edu/horizons>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [Other French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Martinez, Clara (2021) "Le centre et la périphérie des communautés sociales dans les films burkinabés Kounandi et Yaaba," *Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal*: Vol. 8 : Iss. 2 , Article 2.

Available at: <https://digitalcommons.morris.umn.edu/horizons/vol8/iss2/2>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at University of Minnesota Morris Digital Well. It has been accepted for inclusion in Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal by an authorized editor of University of Minnesota Morris Digital Well. For more information, please contact [skulann@morris.umn.edu](mailto:skulann@morris.umn.edu).

## **Le centre et la périphérie des communautés sociales dans les films burkinabés *Kounandi* et *Yaaba***

Clara Martinez

Dans le livre *Les Cinémas francophones ouest-africains*, Boukary Sawadogo identifie les années 1990 comme une période de changement fondamental dans le cinéma ouest-africain. Tandis que les films des décennies précédents se focalisaient généralement sur la libération politique dans un cadre étendu panafricaniste, il propose que les productions plus récentes ont tendance à explorer des sujets locaux, touchant surtout au « regard de la société sur l'individu ou tel que ce dernier se perçoit face aux normes et rôles sociaux que lui impose le groupe » (31). De plus, les films ouest-africains examinent souvent cette expérience de l'individu à l'égard de sa communauté à travers des personnages marginalisés – telles que les fous, les sorcières et les homosexuels – qui, en prenant la parole, font appel aux spectateurs « d'appréhender les mutations et les problèmes des sociétés africains » (19). Dans cette rédaction je me servirai des observations critiques de Sawadogo pour analyser le rôle joué par les personnages Sana et Kounandi, deux figures marginalisées par leurs communautés, dans les films burkinabés *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989) et *Kounandi* (Apolline Traoré, 2004). Je démontrerai comment, bien que les films représentent la précarité des deux personnages, ils montrent aussi leur pouvoir, leur agence, leur esprit empathique et leur capacité de fortifier et de renouveler leurs communautés. Je propose que, en se focalisant sur la clairvoyance de Sana et Kounandi et sur leur capacité de résoudre les crises communautaires, *Yaaba* et *Kounandi* soulignent l'importance des perspectives que les figures marginalisées peuvent apporter au centre du village. Ainsi, je suggère que, en utilisant des figures rejetées par leurs communautés pour diagnostiquer des injustices sociales et pour proposer des alternatives plus inclusives, les deux films forment partie de la nouvelle approche des films ouest-africains que Sawadogo identifie dans son analyse.

Bien qu'il soit toujours important d'éviter des généralisations culturelles hâtives, il est essentiel d'avoir une connaissance de base sur les structures sociales ouest-africaines pour mieux comprendre les conflits entre l'individu et la communauté représentés dans *Yaaba* et *Kounandi*. Parmi les aspects les plus centraux des sociétés ouest-africaines est l'importance accordée à la communauté et aux valeurs collectives. Comme Melissa Thackway explique :

Unlike contemporary Western cultures, which tend to privilege the individual and to value personal initiative and achievement, most Francophone African cultures consider people to be part of a community whose harmony and equilibrium takes precedent over notions of individual fulfillment. This does not necessarily mean that individuality is actually excluded, rather that people are expected to abide by community values (51)

La structure d'organisation sociale dans les villes africaines, qui met l'accent sur la communauté, diffère considérablement du modèle contemporain occidental. Bien que, comme Melissa Thackway remarque, la primauté de la communauté ne signifie pas une complète absence de l'individualisme, la place de l'individu dans les villages traditionnels africains est quand même fortement façonnée par le désir de soutenir l'équilibre du groupe entier.

L'emphase sur les intérêts de la communauté est un thème clé dans *Yaaba* et dans *Kounandi*, où les besoins, croyances et aspirations du groupe dominant la vie des villageois représentés.

*Kounandi*, par exemple, s'ouvre sur un conflit conjugal violent entre Moussa, un homme ivrogne et impuissant, et sa femme Miriam, qui a un esprit fort et légèrement rebelle. Quand le couple n'arrive pas à résoudre ce conflit eux-mêmes, un conseil d'anciens se réunit pour y remédier, souhaitant ainsi restaurer l'équilibre de la communauté. Semblablement, dans *Yaaba*, une des premières scènes montre un groupe de villageois agités réunis autour d'un grenier voisin en feu. Quand ils n'arrivent pas à éteindre les flammes ensemble, ils viennent en aide en contribuant de leur propre grain pour remplir le grenier brûlé. C'est un acte qui, comme l'intermédiation des anciens, souligne l'importance de l'action collective face à une crise individuelle. Les deux films, alors, établissent le rôle essentiel de la communauté comme centre de pouvoir et de solidarité très tôt dans leurs récits.

Néanmoins, même si cette emphase sur l'ensemble du groupe, qui essaye d'assurer la stabilité et le bien-être de tout le village, peut avoir un côté très positif, elle peut aussi avoir des conséquences néfastes pour ceux qui – soit à cause de leurs propres actions, soit à cause des préjugés de la majorité – se trouvent exclus de la structure protectrice de la communauté. De plus, quand le groupe réduit au silence les voix de ceux qui sont aux marges pour assurer la cohésion idéologique de la communauté, il risque de supprimer des perspectives cruciales pour le bien-être de toute la communauté. Cette tension entre les intérêts de la communauté et la singularité de l'individu non-conforme mène à des relations complexes entre le centre et les marges des villages ouest-africains (Sawadogo 60). D'un côté, la personne marginale représente, à cause de sa différence, une figure de menace qui devient une cible facile de haine et de rapproche quand les « crises ... menacent la cohésion et la survie du groupe » (Sawadogo 60) — car, en accusant et punissant la figure marginale, le centre du village peut se rassurer du rétablissement de l'ordre et de la normalité (Sawadogo 60). De l'autre côté, les personnes marginales, surtout le fou et la sorcière, peuvent aussi représenter une source de soutien pour la communauté. Selon Sawadogo, par exemple, même « Si la sorcellerie est très souvent associée à la négativité ... c'est pourtant vers le sorcier que nombre d'individus se tournent pour trouver la solution à leurs problèmes » (61). Les films *Kounandi* et *Yaaba* représentent le double rôle joué par les figures marginales en montrant d'abord l'ostracisme subi par les personnes qui s'écartent des normes, puis la manière dont elles peuvent néanmoins contribuer à l'amélioration de leurs communautés. Bien que les films représentent plusieurs personnages marginalisés (dans *Yaaba*, par exemple, l'ivrogne Noaga apporte plusieurs perspectives lucides mais est ignoré et ridiculisé par le groupe à cause de son alcoolisme), je limiterai ma discussion à Sana et à Kounandi, deux figures associées à la folie ou à la sorcellerie.

Dans *Yaaba*, la femme âgée Sana représente clairement une figure marginalisée. Quoique rien n'indique qu'elle ait des pouvoirs magiques, les villageois soupçonnent qu'elle soit sorcière à cause d'une histoire malheureuse concernant sa naissance. Ainsi, quand ils éprouvent des difficultés, ils la prennent souvent en bouc-émissaire et, finalement, décident de la chasser loin du village. La position physique de Sana illustre littéralement sa place précaire hors du centre de la communauté : même avant d'être plus ouvertement rejetée, elle vit déjà seule aux marges du village où elle est plus exposée aux dangers du monde sauvage. La mise en scène et les angles de prise soulignent aussi cette distance affective et physique entre Sana et le reste du village. Tandis que les villageois sont d'habitude montrés dans des plans moyens aux limites du village en train de danser, travailler et se disputer ensemble, Sana est presque toujours montrée dans un plan d'ensemble avec l'expansion du désert (où, dans une scène de voyage, de l'eau) à l'arrière-plan.

Elle est, de plus, typiquement montrée dans des plans généraux ou des plans d'ensemble, souvent entrant en scène derrière d'autres personnages. C'est le cas de la première prise du film, par exemple, où elle apparaît presque inaperçue bien derrière les deux enfants, Bila et Nopoko, qui seront au centre de l'intrigue. Son apparence dans le film est si discrète qu'elle semble presque partie du paysage environnant : ce n'est que dans la seconde prise, où elle apparaît brièvement au plan moyen devant la tombe de ses parents, que l'attention du spectateur est vraiment attirée vers elle. Cette première entrée de Sana à l'arrière-plan, suivie de la réaction agitée de Nopoko, établit le langage filmique de distance physique et de connexion avec l'environnement naturel qui représente visuellement la position marginale de Sana. Positionnée à un écart des affaires bruyantes du village, la sorcière supposée regarde silencieusement les villageois depuis la périphérie.

Néanmoins, même si la distance des angles de prise et l'emphase sur les entours naturels accentuent la marginalité de Sana, elles soulignent aussi son indépendance et sa capacité d'agir hors des contraintes et des préjugés du village. Car, bien qu'il représente souvent les villageois agissant en groupe – ce qui pourrait suggérer, en quelque mesure, leur unité – *Yaaba*, comme remarque Marie-Magdaleine Chirol, « Far from presenting an ideal village ... depicts a society in [material, familiar, and moral] ruins » (163). Contrairement à Sana, qui regarde les autres en silence et sans juger, les villageois de tous âges jugent, mentent, se battent et se disputent presque constamment. Ils sont aussi myopes face à leurs problèmes, faisant des fausses accusations, ignorant les conseils des plus sages parmi eux et mal jugeant les causes de leurs problèmes. Cette dynamique du conflit et du manque d'analyse de la part du centre du village atteint un point critique quand Nopoko, attaquée avec un couteau par un des enfants du village, tombe sérieusement malade. Les villageois, croyant qu'il s'agit de la malaria, refusent d'accepter l'aide de Sana qui, ayant inspecté le couteau rouillé après la scène du conflit, comprend immédiatement que Nopoko souffre à cause du tétanos. Le manque de discernement de la part des villageois, qui accusent Sana d'avoir provoqué la souffrance de la petite et la chassent du village, provoque presque la mort de Nopoko. Mais Sana, qui démontre en plus de ses capacités d'observation lucide un esprit très tolérant, réussit néanmoins à guérir la petite fille en secret avec l'aide de Bila, de la mère de celui-ci et d'un médecin que la femme âgée amène de loin. Cet épisode marque symboliquement le rétablissement de l'ordre harmonique du village et souligne la dépendance du centre du village à l'égard de la périphérie : Car, bien que la majorité des villageois ne semblent pas admettre le rôle joué par Sana, le spectateur constate que c'est grâce à elle – et de l'aide extérieur qu'elle amène au village – que le bon ordre de la communauté est restauré.

Bien qu'il soit, en quelques respects, moins direct que *Yaaba*, le film *Kounandi* représente une tension similaire entre le centre et la périphérie du village. *Kounandi*, une orpheline de petite taille, est adoptée par Miriam et son mari impuissant, Moussa, quand sa mère biologique, soudainement arrivée du désert, meurt pendant son accouchement. La scène de l'arrivée de la mère enceinte de *Kounandi* est caractérisée par un contraste entre le groupe et l'extérieur : les villageois, réunis au centre du village, disputent le conflit entre Moussa et Miriam quand la femme inconnue apparaît presque imperceptiblement à l'arrière plan, sortant mystérieusement de la brousse et interrompant la réunion centrale des villageois. Quand *Kounandi* grandit, sa différence physique s'ajoute à ses origines peu usuelles pour la mettre à part du reste du village. Les hommes du village se moquent d'elle et son père adoptif l'accuse d'avoir provoqué tous ses

problèmes. Quand celui-ci tue Miriam dans un accès de colère, il met Kounandi à la porte, soulignant ainsi la position marginale de la jeune fille de manière littérale. Avec l'aide d'un jeune ami, Karim, Kounandi s'installe dans une petite case aux marges du village où, comme Sana, elle est souvent montrée avec les entours naturels en arrière-plan. Ainsi, le film établit la place périphérique de Kounandi en soulignant l'étrangeté de sa naissance, en démontrant l'ostracisme qu'elle subit à cause de sa différence physique, en établissant son écart physique du centre du village et en suggèrent, dans la mise en scène, un rapport entre elle et la brousse sauvage.

Mais, malgré les similarités entre les représentations de Sana et de Kounandi, il y a une différence significative entre le langage cinématographique des deux films. Car, tandis que *Yaaba* montre les expériences de Sana depuis le centre, soulignant son écart du village avec des plans distants, *Kounandi* semble souvent représenter le point de vue de Kounandi elle-même—en jouant, par exemple, avec les plongés et contre-plongées pour refléter son rapport avec le monde en tant que personne de petite taille. En soulignant la perspective de Kounandi avec les angles de prise et le cadre de vue, le film trouve des manières de représenter à la fois la marginalité et l'agence de Kounandi – parfois attirant l'attention aux deux côtés de son expérience dans la même scène. Un des exemples le plus touchants de cet effet se trouve vers la fin du film quand Kounandi, ayant découvert que Karim, l'homme qu'elle aime, est marié, passe devant la fenêtre de sa case pendant la nuit. Karim et sa femme Awa, au premier plan, mangent ensemble intimement – ne soupçonnant pas, évidemment, qu'ils sont observés – tandis que Kounandi, qui regarde à travers la fenêtre, est encadrée à l'arrière plan, dans l'ombre. Ce cadrage à l'effet de souligner la solitude et la marginalité de Kounandi, qui est exclue du bonheur conjugal montré au premier plan. En même temps, néanmoins, le fait que Kounandi soit encadrée par la fenêtre en observant Karim et Awa sans leur connaissance, suggère qu'elle contrôle le regard dans cette prise. Cette capacité de Kounandi de naviguer, avec son regard, à la fois le centre et la périphérie du village, anticipe symboliquement une des dernières scènes du film quand, à travers un acte magique, elle semble entrer avec son esprit dans le corps malade d'Awa. Cet acte final, même s'il représente le sacrifice de son corps et de son identité antérieure, permet à Kounandi d'entrer au centre du village malgré sa position marginale. En même temps, son entrée dans le corps mourant d'Awa représente un moment de renouvellement pour le village, car la vitalité d'un de ses jeunes membres est ainsi restaurée.

En conclusion, bien qu'ils utilisent des langages cinématographiques différents pour explorer les perspectives de Sana et Kounandi, *Yaaba* et *Kounandi* représentent les expériences des figures marginalisées avec empathie et nuance. En même temps, ils se focalisent non seulement sur l'exclusion des personnages marginalisés, mais aussi sur leur agence et leur capacité d'apporter des forces du savoir et de la régénération au centre du village. Ainsi, les deux films soulignent l'interdépendance du centre et des marges et proposent une vision de structure sociale plus inclusive.

### Œuvres citées

Chirol, Marie-Magdeleine. "Ruin and Renewal in Idrissa Ouédraogo's *Yaaba*." Translated by Blandine Stefanson. *Journal of African Cinemas*, vol. 1, no. 2, 2009, pp. 159–171, doi:10.1386/jac.1.2.159/1.

*Kounandi*. Directed by Apolline Traoré. California Newsreel, 2003.

Sawadogo, Boukary. *Les cinémas francophones Ouest-Africains*. Harmattan, 2013.

Thackway, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Indiana UP, 2003

*Yaaba*. Directed by Idrissa Ouedraogo. New Yorker Films, 1989.