



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS

*Liberté
Égalité
Fraternité*

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Rafiki

de Wanuri Kahiu

ANDRÉ GARDIES



CANOPÉ
ÉDITIONS

CNC

AGIR

Rafiki

DE WANURI KAHIU

Dans le cadre de la Saison Africa2020 portée par l'Institut français, le ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse souhaite présenter aux élèves la grande diversité culturelle existant sur le continent africain, en abordant notamment la production cinématographique. C'est dans cette perspective que Réseau Canopé édite le dossier pédagogique consacré au film *Rafiki*, une valorisation en lien avec le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).

-
- 4 Entrée en matière
 - 5 Rafiki : la femme au coeur du film
 - 7 Quelques axes d'analyse
 - 11 Pour aller plus loin
 - 12 Pour terminer
-

Rafiki

Réalisation : Wanuri Kahiu

Distribution : Météore Films

Production : Big World Cinema, Afro Bubblegum Production

Avec : Samantha Mugatsia, Sheila Munyiva, Jimmi Gathu

Genre : Drame

Nationalité : Kenya/Afrique du Sud/France

Durée : 1 h 22

Sortie en France : 26 septembre 2018

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directeur artistique

Samuel Baluret

Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

Chef de projet

Samuel Baluret

Auteur du dossier

André Gardies

Chargé de suivi éditorial

Aurélien Brault

Iconographe

Adeline Riou

Mise en pages

Michaël Barbay

Conception graphique

Gaëlle Huber

Isabelle Guicheteau

Photographies de couverture et intérieur

© Météore Films

ISSN : 2425-9861

© Réseau Canopé, 2020

(établissement public

à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex



Entrée en matière

À PROPOS DE L'AUTEURE

Wanuri Kahiu est une réalisatrice kényane, née à Nairobi le 21 juin 1980. Diplômée de l'université de Warwick, elle rejoint l'université de Californie à Los Angeles pour une maîtrise en cinéma et télévision. Réalisatrice engagée, elle obtient de nombreux prix internationaux, notamment le prix du jury dans la section « Un certain regard » à Cannes en 2018 pour *Rafiki*. Elle est à l'origine du genre artistique « Afrobubblegum ». *Pumzi*, court-métrage (2009), *From a Whisper*, long-métrage (2006) et *Rafiki*, long-métrage (2018), sont ses films les plus connus.

COUP D'ŒIL SUR LE CINÉMA KÉNYAN

Au cinéma, le Kenya c'est d'abord une fabuleuse réserve d'images exotiques, celles de la savane et des animaux qui la peuplent, dominée par les neiges du Kilimandjaro, dont *Out of Africa* offre la quintessence. Un nombre considérable de films, de toutes les nationalités, ont été tournés en totalité ou en partie dans ce pays ; ils ont contribué à donner du Kenya l'image stéréotypée d'une Afrique à la nature vierge, sauvage et luxuriante.

Le cinéma kényan est aussi connu pour avoir donné d'excellent(e)s comédien(ne)s, dont la plupart ont fait carrière à Hollywood comme Edi Mue Gathegi et Lenny Juma pour les hommes ou Christine Wawira et Lupita Nyong'o pour les femmes. Cette dernière est surtout connue pour son rôle dans *Twelve Years a Slave*.

En revanche, du côté de la production et de la réalisation, la moisson est moins abondante car elle est récente. C'est à partir de 2000 qu'un décollage a lieu grâce à la technologie DV et la mise en place progressive d'un marché du DVD de production locale. D'assez nombreux films sont réalisés dans ces conditions, permettant au Kenya de commencer à prendre place dans le concert international. Ce fut le cas avec, notamment, *Nairobi Half Life* de Nathan Collett. Avant cela, quelques longs-métrages de fiction avaient été réalisés dont certains se sont fait remarquer comme *La Bataille de l'arbre sacré* (1995) de Wanjiru Kinyanjui, plusieurs fois primé, *Saikati* et *Saikati Enkabaani* d'Anne Mungai ou encore *The Married Bachelor* (1997) de Ingolo wa Keya. Aidé en cela par le gouvernement, un gros effort de développement en direction des scolaires et des jeunes est fait depuis quelques années sous l'impulsion du ministère de l'Éducation.

LE CONTEXTE AFRICAIN

Ce récent développement du cinéma kényan est à replacer dans le contexte du cinéma de l'Afrique noire, lui-même fort jeune eu égard au cinéma européen ou américain. À peine une soixantaine d'années puisque le premier long-métrage, *La Noire de...*, de Sembène Ousmane, date de 1966. Pour prendre la véritable mesure de l'importance d'un film comme *Rafiki*, il convient de ne pas oublier non plus que le cinéma, pour des pays qui accédaient à l'indépendance, ne constituait aucunement une priorité, même s'il pouvait jouer le rôle, comme ce même Sembène Ousmane le prônait, d'école du soir et donc être de grande utilité sociale. Le Kenya ne faisait pas exception. Cependant, depuis le début de ce siècle, tout comme au Ghana, par exemple, et en dépit d'une situation périlleuse en raison de la disparition généralisée des salles de projection, se multiplient les réalisations de films à faible budget, accompagnées de modes de distribution en circuits courts et souvent novateurs. Le modèle hollywoodien de production cinématographique s'efface au profit de modèles plus légers, mieux adaptés aux réalités économiques des pays. On n'oubliera pas non plus le rôle que joue la télévision dans ce développement grâce à la réalisation de séries dont certaines connaissent un énorme succès, comme la série nigériane *Yizo Yizo*.

Enfin, véritables vitrines du cinéma de ce continent et signes de sa vitalité, à signaler l'existence de nombreux festivals internationaux dont les Journées de Carthage (1966), le FESPACO de Ouagadougou (1969) ou encore le Cairo International Film Festival (1976), le Durban International Film (1976) et le Festival du cinéma africain de Khouribga (1977). On notera le Lola Kenya Screen (2006) réservé aux enfants et aux jeunes qui accueille à Nairobi des films de jeunes venus de très nombreux pays.

Rafiki : la femme au cœur du film

SYNOPSIS

À Nairobi, Kena et Ziki mènent deux vies de jeunes lycéennes bien différentes, mais cherchent chacune à sa façon à poursuivre leurs rêves. La première, de milieu modeste, aide son père à tenir le petit commerce qu'il possède dans le quartier ; la seconde, fille de la bourgeoisie moyenne, dispose de nombreux loisirs. Kena, en casquette et pantalon, se déplace en *skateboard*, partage les jeux et activités des garçons, affiche une allure sinon masculine, du moins largement androgyne ; à l'inverse, Ziki, par sa coiffure, ses tenues, ses amies affiche sa féminité. Leurs chemins se croisent en pleine campagne électorale au cours de laquelle s'affrontent leurs pères respectifs. Attirées l'une vers l'autre, elles finissent par s'aimer mais cette relation saphique, dans une société kényane particulièrement conservatrice, n'est pas acceptée. Si bien qu'elles seront victimes de violences et devront choisir entre amour et sécurité. Après quelques années de séparation, elles se retrouveront

UN DÉCENTREMENT RADICAL

Réalisé par une femme, avec deux femmes pour héroïnes, *Rafiki* affiche clairement son parti : une fiction de femme dont la femme est le sujet central. Dans le contexte du cinéma d'Afrique noire, pareille posture est plutôt rare, même si les réalisatrices sont de plus en plus nombreuses et abordent des questions propres à la condition féminine. Dès lors, placer la femme au centre va produire un effet de décentrement généralisé. Les composantes, thèmes ou sujets qui ont nourri pendant plusieurs décennies le cinéma d'Afrique noire, vont être soit effacés, soit relégués à l'arrière-plan, conférant ainsi à *Rafiki* sa force de nouveauté et sa réelle modernité.

CARTES REDISTRIBUÉES

Tradition et modernité

Ainsi en va-t-il de l'opposition entre tradition et modernité. Déclinée de multiples manières, cette interrogation qui traverse et souvent structure un très grand nombre de films d'Afrique noire n'est ici plus questionnée. *Rafiki* se situe d'emblée dans la modernité (entendre par là ce qui se rattache au monde occidental). On est non seulement à la ville mais dans celle des grands immeubles et des habitats collectifs, sans que cela soit soumis à un questionnement. Alors que, par exemple, dans *Djeli*¹, un film ivoirien assez ancien (1981), les grands immeubles et les tours du Plateau (Abidjan) s'opposaient à la simplicité de la concession rurale. Il en va de même avec les tenues vestimentaires. Alors que pendant des années la confrontation entre la tenue traditionnelle et la tenue européenne était source d'inspiration ou d'interrogation (en témoignait de manière humoristique un film comme *Boubou cravate*² de Daniel Kamwa), les protagonistes de *Rafiki* sont très majoritairement habillés à l'occidentale, avec de surcroît le souci de suivre la mode.

Alors que, dans de très nombreux films, le passage d'un monde rural à un monde urbain était source de questionnement voire de déchirements (combien de films dont le héros quitte le village pour rejoindre la grande cité et se trouve confronté à la dureté de cet univers ou, à l'inverse, ces histoires où le héros de retour au village vit cette expérience de manière dysphorique ou trompe son entourage en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas), *Rafiki* s'installe dans l'univers citadin sans l'ombre d'un questionnement : Kena et Ziki habitent la métropole, en pratiquent les usages (Kena se déplaçant en *skateboard* ou partageant la salle du bar avec les garçons), c'est leur monde, comme une évidence. Aucune référence ou allusion à quelque village originel que ce soit. Elles appartiennent à ce nouveau Kenya dont Wanuri Kahiu se fait le chantre.

1 De Fadika Kramo-Lanciné, Côte d'Ivoire, 1981.

2 De Daniel Kamwa, Cameroun, 1973.



La colonisation

Ce nouveau Kenya se différencie de l'ancien par son désir de se vivre au présent tout en se tournant vers le futur, alors que, jusqu'au début des années 2000, le cinéma d'Afrique noire ne pouvait avancer qu'en regardant en arrière, en s'interrogeant particulièrement sur le traumatisme que fut la colonisation (qu'il soit à la recherche d'une Afrique antérieure à cette période, comme dans *Yeelen*³ par exemple, qu'il s'attache à en montrer les exactions, comme dans *Camp de Thiaroye*⁴, ou encore qu'il dénonce l'acculturation qu'elle engendra comme dans *La Femme au couteau*⁵). Au tournant du ^{xxi}^e siècle, avec des réalisateurs comme Abderrahmane Cissako (*Bamako*⁶ ou *Timbuktu*⁷) ou Mahamat-Saleh Haroun (*Daratt*⁸ ou *Un homme qui crie*⁹), ce sont les problèmes présents de l'Afrique qui occupent les écrans, mais le futur demeure incertain, voire largement hypothéqué. Avec *Rafiki*, nouvelle étape, le présent est en prise directe sur le futur. Cela est particulièrement explicite dans l'échange qu'ont les deux jeunes filles, lorsque Kena parle du métier d'infirmière qu'elle envisage alors que Ziki l'encourage à de plus longues études afin qu'elle devienne médecin. Finie la représentation de la femme vouée aux travaux des champs, au maniement du pilon ou encore près de la fontaine pour la corvée d'eau quand ce n'est pas dans la brousse pour le ramassage du bois. Dans un univers largement occidentalisé, un autre futur s'offre aux jeunes filles, à elles de le construire.

Le pouvoir de l'homme réévalué

Dès 1963 et son premier court-métrage de fiction, *Borom Sarret*¹⁰, le cinéma d'Afrique noire dessine un ordre social qui prévaudra très largement durant des décennies, celui d'une société placée sous l'autorité et le pouvoir de l'homme. Ce film raconte la journée d'un charretier qui tente de gagner sa vie en faisant le taxi à travers les rues de Dakar. Au centre du récit : un homme, un homme qui a la responsabilité de nourrir sa famille. Il est donc le pilier de l'édifice, même si à la fin c'est l'épouse qui saura trouver l'argent nécessaire. Le cinéma d'Afrique noire fait de l'homme le dépositaire du pouvoir, sous toutes les formes : militaire (avec *Finyé*¹¹, par exemple), religieuse (qu'il s'agisse du marabout ou des grands chefs religieux), politique (préfets, députés ministres ou chefs d'État), traditionnel (l'assemblée des hommes au village, le pouvoir des Anciens), familial (l'autorité du père) ou encore économique (les patrons, les chefs de service, les supérieurs).

3 De Souleymane Cissé, Mali, 1987.

4 De Sembène Ousmane, Sénégal, 1988.

5 De Timité Bassori, Côte d'Ivoire, 1968.

6 D'Abderrahmane Sissako, Mauritanie, 2006.

7 D'Abderrahmane Sissako, Mauritanie, 2014.

8 De Mahamat-Saleh Haroun, Tchad, 2006.

9 De Mahamat-Saleh Haroun, Tchad, 2010.

10 De Sembène Ousmane, Sénégal, 1963.

11 De Souleymane Cissé, Mali, 1982.

Renversement presque absolu avec *Rafiki*, l'homme perd son pouvoir, est amené à se remettre en question, à l'exception du père de Ziki et du prêtre qui apparaissent alors comme des forces de répression. Deux personnages en sont l'illustration, Blacksta et le père de Kena. Le premier qui pense acheter l'amour de Kena en lui promettant argent et confort matériel se trouve en échec ; le deuxième, par amour pour sa fille, l'accepte comme elle est et renonce même à sa carrière politique pour elle. Devant la détermination des deux jeunes femmes, le pouvoir mâle n'a d'autre ressource que d'user de la répression en obligeant (par la violence et la pression de l'église) les deux amoureuses à se séparer. Mais celles-ci viennent à se retrouver à la fin du film et le pouvoir politique kényan n'a d'autre solution que d'user à son tour de la répression en interdisant la projection du film. Il ne peut accepter cette liberté conquise par les deux jeunes femmes.

Quelques axes d'analyse

UNE HISTOIRE D'AMOUR À L'AFRICAINNE

Dans ses déclarations, Wanuri Kahiu insiste sur sa volonté de raconter une histoire d'amour à l'Africaine et ce dans l'optique de « l'Afrobubblegum », c'est-à-dire « just fun, fierce and frivolous ». Une histoire donc à la fois drôle, féroce et légère.

Légère et drôle, cette histoire d'amour entre les deux femmes l'est assurément grâce à leur jeunesse, leur enthousiasme, leur soif de vivre, mais elle est aussi cruelle, voire féroce en raison de la violence que suscitent leurs amours saphiques. Pas de mièvrerie donc, contrairement à l'avis de plusieurs critiques occidentales. Car c'est la singularité de cette histoire d'amour que d'être transgressive. L'irruption de Lesbos provoque une déflagration. Il y a un avant et un après ce surgissement. À chacun de se positionner devant ce fait nouveau. Certains qui intervenaient comme des adjuvants (pour parler en termes de schéma narratif) passent dans le camp des opposants. C'est le cas pour la mère de Kena qui non seulement se dresse contre sa fille mais encore règle ses comptes avec son ex-mari. Il en va de même pour Blacksta ou encore les amies de Ziki. Tout en restant sur leur position initiale, d'autres vont durcir leur attitude, révéler leur vraie nature. C'est le cas des parents de Ziki dont l'esprit conformiste et bourgeois va s'afficher au grand jour ; de l'église aussi quand elle violente Kena pour exorciser ses prétendus démons ou bien de Mama Atim la propriétaire du bar, grande colporteuse de ragots, qui va révéler l'étendue de sa méchante médisance. D'autres, au contraire, vont sans hésiter se ranger aux côtés des victimes. C'est naturellement le cas pour le père de Kena, belle figure masculine d'amour et de compassion, ou encore le jeune homosexuel qui, vers la fin du film, vient partager la souffrance de Kena. Cette histoire d'amour tourne donc à la tragédie en raison des forces qui s'opposent à cet amour ; il serait intéressant d'analyser en détail le comportement des divers personnages entre avant et après la révélation de la relation saphique.

Pour autant, le film ne bascule pas dans la noirceur. La musique, comme le jeu sur les couleurs notamment, qu'on analysera plus loin, apportent une dimension « fun » et « frivolous » essentielle dans la perspective de l'art « Afrobubblegum ». C'est qu'il s'agit pour Wanuri Kahiu de changer l'image de l'Afrique trop « souvent représentée blessée ou mourante ou triste ou brisée » selon elle. C'est ainsi un message d'optimisme qu'elle entend porter.



DEUX MONDES : CELUI DE L'ORDRE SOCIAL, CELUI DE L'ORDRE INTIME

Cette opposition de la société aux amours des deux jeunes filles, qui fait la sève dramatique de *Rafiki*, se traduit notamment dans la confrontation entre le monde public et social d'un côté, le monde de l'intime de l'autre.

Dans ce film, le monde public et social est exclusivement celui de la ville (aucune image du monde rural) avec ses grands ensembles de plusieurs étages, les rues comme espace de rencontres et de vie politique (manifestations, affiches de la campagne électorale), les lieux de travail (les commerces dont la boutique du père de Kena) et de loisirs (bars, parcs, terrains de sport). On notera, cependant, que l'image globale qui en résulte (à la différence de *From a Whisper*, le premier long-métrage de Wanuri Kahiu) est celle non pas du gigantisme d'une métropole, plutôt celle d'un quartier relativement paisible qui préserve la proximité du monde de l'intime tout en le plaçant sous sa surveillance. Rien n'échappe donc au regard, comme semble le rappeler régulièrement cet hélicoptère qui survole la ville. L'ordre social veille au maintien de ses valeurs.

Ainsi en va-t-il de l'église omniprésente. S'y côtoient, à l'office, tous les membres de la communauté et les protagonistes du film : le pasteur insiste sur la présence des deux adversaires politiques, la caméra isole quelques figures, comme le jeune homosexuel ou Mama Atim et son employée, propose des plans plus larges sur l'assemblée. On s'y presse encore pour accompagner le pasteur dans sa cérémonie d'exorcisme. Elle se veut l'incarnation du Bien et apparaît ainsi comme une force de répression lorsqu'il s'agit de chasser le Mal que représentent les amours saphiques.

Le pouvoir politique est clairement au centre du film avec la campagne électorale qui occupe la rue et qui pénètre l'intimité des familles des deux héroïnes en accentuant leurs divisions. De l'ordre social relève encore la cellule familiale. À la différence du village et de la concession, celle-ci s'organise sur le mode nucléaire : les parents (au besoin la mère seule) et les enfants, jusqu'à relever, notamment chez les Okemi, d'un conformisme digne du modèle bourgeois le plus occidental. Et c'est contre cet ordre bourgeois (« ces trucs kényans », comme elle dit) que leur fille Ziki se révolte. Si Kena, par sa condition modeste et son comportement de « garçon manqué », échappe à ce modèle, elle reste sous l'emprise de sa mère dont le conformisme est exacerbé par sa situation de femme « divorcée ». C'est donc un ordre social fortement structuré qui définit le domaine public.

Dans ces conditions, le monde de l'intime ne peut exister qu'en se dissimulant. En témoigne la première rencontre des deux filles; attablées à la terrasse du café, elles sont aussitôt remarquées : « Deux filles de politiciens, ici ? » s'étonne Mama Atim. L'intime ne peut se vivre que dans des espaces dérobés : sur le toit-terrasse d'un immeuble, dans l'obscurité et l'anonymat d'une boîte de nuit, dans le refuge secret d'une camionnette. Que les deux amoureuses oublient cette précaution et les voilà découvertes. Une première fois par la mère de Ziki, une deuxième fois dénoncées par Nduta et livrées à la bande des assaillants. N'est-ce pas le propre du pouvoir autoritaire (et dictatorial ?) que d'occuper tout l'espace, public et intime ? C'est ce que montre *Rafiki*.

UN MINUTIEUX TRAVAIL D'ÉCRITURE FILMIQUE

Organisation de l'espace

LA DROITE ET LA COURBE

Grands ensembles filmés en contre-plongée, découpant quelques maigres coins de ciel sillonnés d'une forêt de câbles, cadre serré rendu plus étouffant par le linge accroché aux étendoirs et qui masque la vue, cages d'escalier qui découpent l'image, grille de protection qui emprisonne les visages, murs qui semblent fermer toutes les issues, l'espace de la ville est celui de l'enfermement.

À partir de là, la réalisatrice joue sur l'opposition de deux composantes spatiales : la droite et la courbe. Verticalité des tours et des immeubles, du bas vers le haut et inversement, horizontalité de la rue parcourue à pied, à moto, en taxi, la ville est sillonnée dans tous les sens, sans qu'on en sorte jamais, hormis l'escapade à moto avec Blacksta et la toute dernière séquence où un terrain en friche laisse prendre un peu de recul, celui du rêve justement. L'orthogonalité et les cadrages serrés ferment l'espace de la cité sur lui-même. Si bien qu'aucune profondeur, aucune aération, ne sont perceptibles (la caravane de soutien politique à Okemi qui aurait pu surgir comme une ouverture est écrasée par l'angle de filmage) en dehors de l'escapade en taxi des deux filles. Moment de fraîcheur et de liberté où la ville s'ouvre sur des espaces riants, comme pour souligner leur amour naissant.

À l'opposé, en particulier dans les moments où Kena et Ziki se retrouvent et vivent leur passion naissante, la ligne courbe s'impose. C'est celle des tissus colorés aux mouvements aériens, qu'il s'agisse des robes de Ziki, des rideaux diaphanes de la chambre ou des draps sur l'étendoir du toit-terrasse. Ce sont encore celles multiples, évanescentes, souples, des corps dansant dans la boîte de nuit, soulignés par les jeux de lumière noire, ou la vivace inflorescence de la bougainvillée qui enlace la camionnette. C'est surtout la grâce et la pudeur des visages amoureux filmés en gros plan.

Alors, dans cette opposition de la ligne droite (caractéristique de la ville, siège du pouvoir masculin) et de la courbe se lit symboliquement, et de manière assez habituelle, l'opposition entre la masculinité et la féminité.

L'ART DU CADRAGE

Wanuri Kahiu possède une grande maîtrise du cadre comme en témoigne, par exemple, ce plan moyen au café de Mama Atim, alors que Ziki et Kena, pour la première fois, partagent un moment de proximité, attablées devant un soda. Toutes les deux sont assises au premier plan, sur la droite de l'image, sur la moitié gauche, en retrait, Mama Atim, la patronne, surveille la scène. Nduta, sa fille, s'avance pour prendre la commande et s'arrête debout, derrière les deux clientes, juste entre elles deux, comme si elle les séparait. Alors que nous sommes au tout début de l'histoire, par sa composition, ce plan annonce de façon quasi prémonitoire la fin de la liaison entre les deux filles : n'est-ce pas Nduta, accompagnée de sa mère, qui va découvrir les deux amoureuses cachées dans la camionnette et les désigner à la vindicte populaire, précipitant ainsi leur séparation ?

Cette maîtrise va donner sa pleine mesure dans l'usage des gros plans pour traduire la délicatesse et l'intensité des sentiments qui animent les deux amoureuses. Enserées à l'intérieur du cadre, elles sont alors comme seules au monde. C'est particulièrement vrai lors de la scène en boîte de nuit. La caméra les suit mêlées aux autres danseurs, capte l'animation festive de la salle, puis, par une série de gros plans, elle les isole comme si elles étaient seules au monde, toutes à leur bonheur d'être ensemble.

Les scènes de plus grande intimité se déroulent, bien sûr, à l'abri de la camionnette. Le cadre est alors comme redoublé : les deux héroïnes sont à l'intérieur du cadre, lui-même à l'intérieur du véhicule au fond duquel se dessine le cadre de la lunette arrière. Peu de paroles, la caméra capte les moindres expressions de pudeur, de retenue et d'intense désir, en restant au plus près des visages, en jouant discrètement du champ-contre-champ. C'est avec la même pudeur, qui paradoxalement intensifie la sensualité, que sera traitée la scène à la fois réelle et exaltée par l'imagination de leur première nuit dans cette même camionnette, en déclinant les plans serrés sur la lenteur d'une caresse, le rapprochement des visages et des corps, la douceur d'un long baiser. Le gros plan dit alors tout à la fois l'amour des deux héroïnes et celui que leur porte la réalisatrice.

Couleur et musique

À la réception du film, ce qui frappe immédiatement, c'est l'omniprésence des couleurs ; si le décor d'ensemble (les immeubles et la majorité des rues) est terne et gris, tous les êtres et objets qui le peuplent sont éclatants de couleurs. En témoigne de manière manifeste la remarquable coiffure de Ziki ou encore la moto customisée de Blacksta, entièrement repeinte avec son « protège guidon » bariolé. C'est surtout avec les tissus (ameublement, rideaux, linge à l'étendoir et tenues vestimentaires, bien entendu) que *Rafiki* fait exploser la palette des couleurs, si vives et si chamarrées qu'elles semblent rivaliser entre elles. Pourtant, ce qui paraît relever à première vue d'une simple profusion, se révèle fortement organisé. Dans diverses déclarations, Wanuri Kahiu a insisté sur ce travail délibéré : les couleurs, en particulier pour les deux amoureuses, sont accordées à l'évolution de leur amour. Disparates au début, leurs tenues vestimentaires vont peu à peu s'harmoniser, s'accorder. C'est particulièrement vrai lors de leur nuit d'amour où dans l'habitacle ainsi que dehors (à travers la lunette arrière), le rose affiche son omniprésence, des fleurs de bougainvillée jusqu'au « cupcake » en passant par les bougies, le tricot de Kena ou les tresses de Ziki. Les teintes sont à l'unisson de l'union amoureuse, comme une sorte de point d'acmé. Une analyse fine et détaillée montrerait comment le film organise la symphonie des couleurs selon une véritable composition musicale avec ses thèmes, variations et répétitions, soulignant discrètement les pulsations de l'aventure des deux jeunes femmes.

La musique, et notamment la chanson, participe d'une démarche similaire. On notera au préalable que c'est une musique entièrement de femmes, tant pour la composition que pour l'interprétation, cela en accord avec la volonté féministe de la réalisatrice. D'autre part, ces voix de femmes que l'on entend, ces paroles chantées par une femme sont en complète fusion avec les personnages, d'autant plus fortement que leur intervention dans le film est parfaitement calculée. De manière assez semblable au jeu des couleurs, la musique accompagne (et souligne) l'évolution de la relation amoureuse, dans une sorte de commentaire métaphorique. En dehors du générique d'ouverture, les chansons interviennent à trois moments clés du film : lors de la sortie en taxi à travers la ville et de la soirée en boîte, plus tard lors de la promenade avec Blacksta à la périphérie de la cité, enfin sur les toutes dernières images et sur toute la durée du générique de fin. Naissance et déploiement de l'amour dans la première occurrence : « C'est toi qui enflammeras mon cœur [...] S'il y a une saison pour aimer c'est avec toi que je la vis », entend-on. À la deuxième plage, la dispute avec Ziki a eu lieu, leur relation est face à une première difficulté : « Tandis que le sol se fissure tel un cœur brisé » est-il dit. Lorsque se termine le film sur l'espérance d'un retour de leur amour, le chant affirme la puissance de cet amour : « On fera naître le feu, on fera tomber la pluie », « Reste avec moi » sont alors les derniers mots, plusieurs fois répétés. Ajoutons une dernière remarque : ni musique, ni chanson là où on pourrait l'attendre (du moins suivant le cliché hollywoodien) lors de la scène de leur nuit d'amour. L'image est suffisamment expressive, suffisamment forte pour ne pas avoir besoin de soutien.

Ce travail conjoint de la couleur et de la musique, par ses notes vivantes et souvent gaies, son dynamisme teinté parfois de mélancolie, participe pleinement de cet « Afrobubblegum » que revendique Wanuri Kahiu afin de donner de l'Afrique une image positive, celle du Kenya nouveau.



Pour aller plus loin

PUDEUR ET CENSURE

On sait que le film a été censuré et interdit au Kenya car la réalisatrice a refusé d'en supprimer le dernier « chapitre », celui où, sept ans plus tard, on retrouve Kena médecin à l'hôpital et qu'elle apprend que Ziki est de retour au pays. Leur amour va pouvoir revivre...

Cette fin heureuse, qui dit la possibilité et la force d'une relation amoureuse homosexuelle, est irrecevable au Kenya, contraire à l'ordre moral et social. Les gays et lesbiennes n'y ont pas droit de cité. Cela apparaît avec force dans le film, comme en témoigne la provocation dont est victime dès le début le client efféminé. Ensuite, dans les paroles haineuses de Mama Atim, quand Kena et Ziki sont découvertes dans la camionnette : « Je les ai trouvées les filles des politiciens, collées comme des chiens. » Dans la violence encore de l'agression qui suit et les commentaires des policiers au commissariat. À travers cela se lisent l'aversion et l'ostracisme dont ces amours « déviantes » font l'objet. Et c'est l'immense courage de ce film que de prendre le parti des victimes.

Difficile alors de partager les reproches de mièvrerie que l'on trouve sous la plume de certains commentateurs de spectateurs français (*Télérama*). Il est vrai que la pudeur, la retenue, la tendresse avec laquelle Wanuri Kahiu filme les scènes amoureuses est à mille lieues de la crudité de *La Vie d'Adèle*¹², par exemple. Pour le spectateur occidental, un baiser sur la bouche ou l'esquisse d'une caresse, si sensuels soient-ils, n'a pas de quoi l'offusquer, habitué qu'il est aux images plus licencieuses, à la différence du spectateur africain. C'est que la pudeur devant la représentation de la nudité et de la sexualité est encore très forte sur ce continent. Qu'on se souvienne, par exemple, du scandale provoqué en Afrique par un film comme *Visages de femmes*¹³ en raison d'une scène de bain et de nudité dans un marigot. On ne badine pas avec ces représentations-là. Ce qui peut paraître anodin ou mièvre de ce côté-ci de l'Atlantique peut être perçu comme irrecevable, voire scandaleux, de l'autre côté. Même si aujourd'hui et depuis quelques années de nombreuses séries télévisuelles produites et diffusées en Afrique évoquent beaucoup plus librement les questions liées aux mœurs et à la sexualité.

C'est donc par rapport au contexte culturel que doit être évaluée la force contestatrice de *Rafiki*.

LE GÉNÉRIQUE

Il peut être très intéressant de consacrer un travail d'analyse au générique inaugural de *Rafiki*, tant il est riche d'informations sur le film lui-même ainsi que sur les choix esthétiques de l'auteur.

Que nous dit-il du film à venir ? D'abord, il nous fournit des indications sur quelques composantes de l'histoire : mise en place du décor urbain d'aujourd'hui, présentation de l'héroïne principale, activités du quotidien, petits métiers, cuisine, loisirs (soit le Kenya classique pour reprendre l'expression de Ziki). Ensuite, de manière métaphorique, il trace à ligne dramatique qui sous-tend le film : l'opposition entre le dynamisme (celui de Kena sur son skateboard, celui de la musique) et la répétition statique des gestes du quotidien (couture, cuisine, rémouleur...), comme le futur conflit des forces du changement (impulsées par les deux jeunes femmes) se heurtant à la résistance de l'ordre social conservateur.

Il nous parle aussi des choix esthétiques de la réalisatrice, en particulier avec le graphisme très original des cartons de présentation des personnages. Wanuri Kahiu affiche son goût du beau et son sens de la minutie dans le choix des détails. Bien que vives et contrastées, les couleurs font comme une sorte de douceur délicate à l'œil. Nul besoin d'être agressif ou vindicatif pour être engagé, la tendresse peut être un chemin tout aussi efficace pour faire exister ce en quoi on croît, semble-t-elle nous dire. C'est la posture qui sera la sienne durant tout le film.

Ainsi, le générique apparaît comme une sorte de condensé de ce qui sera développé à la suite.

12 D'Abdellatif Kechiche, France, Belgique, Espagne, 2013.

13 De Désiré Écaré, Côte d'Ivoire, 1985.

EN ÉCHO À *TOUKI-BOUKI*¹⁴

Bien que réalisé à quarante-cinq ans de distance, *Rafiki* ne va pas sans faire écho au film de Djibril Diop Mambéty, *Touki-Bouki*, tourné en 1973. Il pourrait être intéressant de procéder à une comparaison suivie. On notera seulement, ici, quelques points de convergence :

- le « protège guidon » de la moto de Blacksta semble une citation directe des cornes qui ornent le guidon de la moto de Mory ;
- les deux films mettent en scène des personnages en marge de l'ordre social dominant ;
- une même figure androgyne : Anta n'apparaît femme qu'au moment où sur la falaise elle se dénude ;
- sans être centrale comme dans *Rafiki*, l'homosexualité est présente dans *Touki-Bouki* avec le personnage de Charlie et de sa luxueuse villa ;
- dans le ciel, bien souvent ; la menace de rapaces, à quoi s'ajoutent dans *Rafiki* les survols de l'hélicoptère.

Pour terminer

Musique, personnages principaux, amours saphiques, réalisatrice, tout ou presque dans *Rafiki* donne à la femme la place centrale et c'est là sa première singularité dans la production kényane et continentale. Sa seconde originalité tient à son refus de représenter l'Afrique sous les traits sombres et miséreux. Fidèle en cela à l'art de « l'Afrobubblegum », c'est sur le dynamisme, la jeunesse et l'espoir que Wanuri Kahiu s'attarde, tout en soulignant la violence et le conformisme de la société. Bref, c'est à dessiner le Kenya d'aujourd'hui et de demain qu'elle s'attache et c'est ce qui fait le prix de son film et de son engagement.

QUELQUES PISTES COMPLÉMENTAIRES

Pour un survol clair et plutôt documenté du cinéma en Afrique, on pourra se référer à l'article « Cinéma africain » de Wikipédia.

Sur le cinéma kényan, on consultera le site anglais : « Cinema of Kenya ».

Pour plus d'informations sur Wanuri Kahiu, on peut consulter son site : www.wanurikahi.com.

Sur *Rafiki*, on lira avec profit l'article « Même pas peur » de Sophie Kamurasi publiée sur le site « Clap noir ».



¹⁴ De Djibril Diop Mambéty, Sénégal, 1973.