Etudes Francophones
Vol. 26, numéros 1 & 2

Du dualisme des sexes à l'ambivalence sexuelle : L'évolution sociale du féminin et le renouvellement du discours filmique en Afrique francophone.

Étienne-Marie Lassi
University of Manitoba

Dans son essai, *Postcolonial African Cinema*, Kenneth Harrow appelle les critiques du cinéma africain à une rupture épistémologique qui consiste essentiellement à tourner le dos au postulat selon lequel, en Afrique, les cinéastes s'investissent à restituer et à défendre dans leurs œuvres l'histoire, la représentation et la culture africaines authentiques, qui seraient menacées par la modernité occidentale. Le postulat ainsi dénoncé est d'autant plus réducteur qu'il présuppose l'existence de sociétés foncièrement traditionnelles ou modernes, niant par là-même l'effectivité des changements sociaux. Il apparaît cependant qu'en tant que société postcoloniale, l'univers socioculturel africain ne saurait être monolithique dans la mesure où la colonisation a eu entre autres effets le brassage des cultures et des peuples, phénomène aujourd'hui amplifié par le développement technologique et la mondialisation. L'Africain n'évolue donc pas en vase clos, en marge du monde. Au contraire, comme à tous les sujets du monde globalisé, l'interconnexion par les médias et les mouvements de populations lui offrent « de nouvelles possibilités et de nouveaux terrains où construire des moi et des mondes imaginés » (Appadurai 28). Ce travail de l'imagination, constitutif de « la subjectivité moderne » ainsi que le précise Appadurai, transforme en permanence les univers, les comportements et les attitudes déjà constitués, de sorte que la modernité, devenue plus pratique que théorique, se caractérise par le déploiement de l'imagination, non plus dans les grands mythes et récits d'enracinement, mais dans le quotidien des gens ordinaires s'évertuant à suivre le rythme de leur époque.

À ce sujet, Célestin Monga écrivait déjà que dans les sociétés africaines actuelles, les populations refoulent au plus profond d'elles-mêmes ce qui leur reste de vestiges de culture authentique pour inventer de nouvelles cultures susceptibles de répondre plus adéquatement aux exigences de leur époque (18). C'est dans le même sens qu'abonde Achille Mbembe qui soutient que les études africaines, plutôt que de se cantonner dans les domaines classiques des sciences sociales, devraient s'intéresser aux espaces où le sujet fait l'expérience de son histoire, c'est-à-dire l'ici et maintenant, domaines où l'héritage politique, culturel et social est confronté aux exigences du présent (xvii). De nombreux cinéastes ont intégré cette rupture dans leurs choix thématiques ou stylistiques. Il semble alors illusoire de rechercher dans le cinéma africain contemporain un quelconque engagement pour la défense et l'illustration de la

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

culture africaine authentique, étant donné que les cinéastes ont pour la plupart abandonné une esthétique basée sur la division manichéenne de l'univers en catégories binaires telles que Afrique/Occident, tradition/modernité, etc., pour représenter surtout l'Africain dans sa modernité, c'est-à-dire dans l'ensemble des situations économiques, politiques et sociales contemporaines à partir desquelles le sujet s'affranchit des idées préconçues et des pesanteurs idéologiques en inventant de nouvelles règles et attitudes sociales. Autrement dit, la rupture épistémologique qui s'impose à la critique postcoloniale fait suite aux importants changements idéologiques et stylistiques du cinéma africain dont l'une des caractéristiques consiste en la représentation de sujets fortement individualisés qui, se jouant des valeurs culturelles reconnues aussi bien en Afrique qu'en Occident et ailleurs, ne se définissent pas forcément par rapport à leurs origines culturelles, mais se projettent dans l'avenir à travers une démarche transculturelle.

Cette évolution du cinéma africain s'observe clairement à travers la représentation de la femme. Depuis un peu plus d'une décennie en effet, avec les personnages de Karmen de *Karmen Gueï*, Maxoye de *Ndeyssan*, Binta de *Bal Poussière* ou encore les protagonistes de *Faat Kiné* et de *Madame Bourwett* par exemple, les discours sur le féminin permettent de construire une redéfinition des rôles sociaux à partir de diverses représentations filmiques. Dans ces films, la femme prend la parole et, lorsqu'elle ne s'exprime pas sur des questions complètement nouvelles, elle envisage le débat sociopolitique dans une perspective singulière, en s'appropriant les outils technologiques et intellectuels que la vie moderne met à sa disposition. De ce fait, l'espace social est redessiné et les stéréotypes de l'ordre patriarcal qui réifient les femmes et les programment dans une destinée collective (mère, sorcière ou prostituée) y sont déconstruits. Ces films montrent les limites du processus de socialisation par la reproduction du même, à travers lequel l'individu se conforme à une identité collective primordiale, et illustrent l'individuation des sujets désormais portés vers un bricolage inventif destiné à contextualiser l'identité reçue, de sorte que la communauté culturelle d'origine n'est plus l'unique pourvoyeuse de repérages identitaires. En fonction des besoins sociaux, économiques, politiques ou culturels et des offres de solution du moment, les individus revendiquent l'affiliation à tel ou tel autre réseau, reniant du même coup d'autres appartenances avec les contraintes qui s'y rattachent.

C'est ainsi que, depuis les années 90, l'évolution du féminin dans les films africains se manifeste avant tout par la présence accrue de personnages féminins qui rejettent certains aspects de la « convenance » sociale, cette expression devant être prise ici au sens d'une « convention collective tacite, non écrite, mais lisible par tous les usagers à travers les codes du langage et du comportement » (de Certeau 26). C'est en effet cette convenance sociale qui, à travers un processus d'éducation implicite, impose des comportements stéréotypés en fonction du sexe, de l'âge ou de la classe sociale du sujet, avec pour ultime conséquence, entre autres, une organisation sexuée de la

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

société. Ainsi, en fonction de sa détermination sexuelle, chaque partenaire se voit assigner ou interdire un rôle, un espace, des comportements et mêmes des sentiments. Cette loi tacite impose à la femme le silence et la soumission absolue au père ou au mari. Elle doit taire tout désir ou sentiment individuel afin de préserver l'honneur de la famille ou de la tribu. Dans le cas contraire, la femme rebelle est dénigrée et bannie. C'est pourquoi Farida Ayari constate que, dans le cinéma africain des années 70 et 80, la femme apparaît comme un être avili qui n'a le droit ni de parler ni d'être écouté (182). Mais aussi pertinente que puisse être cette remarque, elle ne s'applique plus vraiment aux films produits après ces deux décennies.

En réalité, la désobéissance de la femme se manifeste dans la plupart des films de cette époque par le refus du mari choisi par le père comme dans *Muna Moto*, *Le prix de la liberté* (Dikongue Pipa), *Le wazzou polygame* (Oumarou Ganda), ou par des relations sexuelles hors mariage résultant en une grossesse non désirée comme dans *Den Muso* (Souleymane Cissé). Dans les deux cas, la femme rejetée de la société recourt à la prostitution ou à la mendicité, subit la honte, puis s'enferme dans la solitude, une sorte de mort symbolique qui précède la mort réelle, ainsi qu'on peut le voir dans *Den Muso*. Cette représentation négative qui fait de la femme un satellite de l'homme, incapable de se constituer une personnalité indépendante et de vivre décemment sans la bénédiction et le soutien de ce dernier, se trouve inversée dans les nouvelles productions filmiques, où les femmes occupent l'espace jadis réservé aux hommes et s'approprient les instruments de pouvoir et de production de la richesse que ces derniers avaient monopolisés comme moyens de domination. Dès lors, la violation des convenances sociales ne débouche plus nécessairement sur la destruction de la femme, mais l'affranchit au contraire des barrières socio-psychologiques qui la maintenaient sous la dépendance de l'homme.

Les films comme *Faat Kiné* (Ousmane Sembène) et *Madame Bourwett* (Moussa Sène Absa) exploitent d'ailleurs les mêmes écarts féminins à l'ordre patriarcal pour aboutir à l'exploration de nouveaux horizons. Faat Kiné, enceinte des œuvres de son professeur, est renvoyée de l'école et bannie par son père, alors que Madame Bourwett, déjà divorcée d'un mari violent, est chassée par son père qui ne veut pas abriter le bâtard qu'elle vient de concevoir d'un policier véreux. Éjectées du circuit familial traditionnel, les deux femmes prennent leur destin en main, en sortant des sentiers battus. La nécessité de la survie prime sur le code de l'honneur de la tribu ou de la famille et incite ces jeunes femmes à infiltrer des réseaux conventionnellement non féminins. Faat Kiné se lance dans le commerce du carburant pour payer le loyer que lui exige son père et pour s'occuper de sa fille Aby et, plus tard, de son fils Djibril issu des œuvres de Boubacar Diop, un escroc prétentieux. Elle gravit tous les échelons du métier, de simple employée à la pompe au poste de gérante d'une essencerie où elle dirige une équipe d'hommes. Madame Bourwett suit un parcours identique : du commerce en détail de vivres dans une brouette qu'elle pousse à travers la ville, elle

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

recourt à la contrebande (activité réputée dangereuse et jadis réservée aux seuls hommes) pour se constituer le capital nécessaire à l'ouverture d'un restaurant. La prospérité de ces deux femmes, dont le symbole le plus évident est la voiture, comme le note Kenneth Harrow, et leur position de chef d'entreprise leur confèrent une autonomie et une indépendance qui se répercutent sur l'ordre social et sur la manière dont elles se perçoivent.

Faat Kiné et Madame Bourwett gagnent assez d'argent pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs enfants, et même pour venir en aide aux parents qui les avaient reniées. Par exemple, Kiné, propriétaire d'une belle maison, a pu scolariser ses enfants jusqu'au baccalauréat et promet de défrayer les coûts des études supérieures. Bourwett ne dépend plus ni de son père ni de son amant volage pour le gîte et le couvert. Fortes de ces succès, les deux femmes ne partagent plus les mêmes vues sur les hommes que leurs congénères et créent de nouveaux réseaux sociaux au sein desquels elles s'épanouissent. C'est ainsi que Madame Bourwett prend la défense des femmes maltraitées par leurs époux, leur prodigue des conseils et, dans certains cas, les accueille chez elle. Kiné quant à elle recrute ses amies parmi les femmes émancipées qui ont su dire non à la prépotence masculine en rejetant la polygamie et en s'affranchissant de la dépendance pécuniaire par leur travail et leur investissement intelligent. Ce réseau social complète le réseau de la production des richesses en fonctionnant comme une source non conventionnelle de financement. C'est à travers le système de tontine que Kiné obtient par exemple des capitaux, ce qui lui évite le taux d'intérêt élevé de la banque et le chantage sexuel du banquier. La femme s'avère donc plus libre par rapport à l'ordre traditionnel.

Cette liberté de la femme se manifeste en outre par la totale réappropriation de son corps. Comme le relève Marc Préjean, dans toute société, le travail de marquage du corps (rituels, inscription, amputation, parures, vêtements, etc.) et les discours établissant des catégories, des jugements ou des normes concernant la nature de chaque sexe ont pour « but de conformer le corps à la loi – en l'occurrence les coutumes, normes, modèles et savoirs actifs dans le système patriarcal » (28). Par conséquent, en s'affranchissant de l'ordre patriarcal, la femme met fin à l'emprise que l'homme avait sur son corps et qui la rendait vulnérable aux violences sexuelles, tant physiques que psychologiques. On peut alors voir Faat Kiné se proclamer « reine des hommes » parce qu'elle choisit désormais d'entretenir des relations avec qui elle veut, et les paye même pour le service rendu. L'ordre est d'ailleurs renversé du moment où c'est l'homme qui se prostitue et subit la honte d'être répudié selon les caprices de la femme. Même celles qui sont mariées de force par leurs parents gardent la parfaite maîtrise de leur corps, infligeant d'humiliantes défaites à leurs conjoints : Oumy l'amie de Faat Kiné, mariée de force en troisième noce à un riche polygame qu'elle avait déjà « largué » quelques années auparavant, présente à ce dernier un certificat médical attestant sa séronégativité au VIH, puis lui impose le port d'un préservatif. Déconcerté, l'homme perd sa virilité et

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

renonce à consommer le mariage. Dans *Maral Tanie* (Mahamat-Saleh Haroun), la jeune mariée se refuse au mari imposé par la famille avec une telle véhémence que ce dernier, la soupçonnant d'avoir perdu sa virginité, renonce à passer à l'acte, se blesse à l'aide d'un canif afin de tâcher le drap nuptial de son sang, prétendument pour sauver l'honneur de la fille. Mais il reste à savoir si l'honneur à préserver est celui de la fille ou celui du vieux polygame incapable de dompter une pucelle. D'ailleurs, les matrones désignées comme juges de cet honneur, lassées par la longue attente devant la chambre nuptiale, doutent déjà des capacités sexuelles de l'homme. La liberté de disposer de leur corps confère aux femmes une grande estime de soi qui se manifeste sur le plan du discours par l'érotisation du langage.

Si, dans un film comme *Guelwaar,* les jeunes femmes ont honte de dévoiler leur corps, c'est parce que celui-ci est souillé par l'usage qu'elles en font. Elles sont prostituées et la valeur qu'elles attribuent à leur corps est influencée par le regard et la volonté des autres. Quant à Faat Kiné et ses amies, non seulement apparaissent-elles invulnérables aux remarques désobligeantes des hommes, mais elles s'arrogent également un droit de regard sur ces derniers dans la mesure où elles les payent et leur imposent des conditions. Aussi peuvent-elles parler du corps de la femme en termes laudatifs et de celui de l'homme de manière péjorative. Ce qu'il est important de noter, c'est l'ambiguïté du sens qui caractérise ce discours sur le corps. Il repose sur le concept de « pratique signifiante » que Julia Kristeva a élaboré et qui consiste pour un sujet parlant à provoquer des ruptures dans un système de signes afin de l'adapter au contexte particulier de son énonciation (21). Dans le cadre du langage sexuel, la pratique signifiante résulte, comme le notent Michel de Certeau *et al*, en un

> travail de la pulsion, d'une force excessive jamais réduite, irréductible, injectant dans l'organisation conventionnelle des stéréotypes de la convenance un *choc sémantique interne*, une déflagration qui perturbe l'ordre social dominant (le plus répandu, et pas nécessairement le plus «répressif») des signifiants pour y introduire une procédure carnavalesque, c'est-à-dire très exactement : renversante (50-51).

Dans le cinéma africain, le carnavalesque réside dans le double sens des expressions, qui perturbe la relation signifiant/signifié par la métaphorisation, et dans la portée pragmatique du discours qui, par l'humour et l'ironie, permet la revanche des femmes opprimées sur les hommes.

La prise de la parole de la femme sur la sexualité opère un renversement manifeste de l'ordre établi. Cette subversion s'effectue comme un défi, le discours étant tenu en public sur un sujet jusque-là tabou, du moins pour la femme qui, habituée à subir l'acte sexuel comme une humiliation, avait honte d'en parler ainsi qu'on le voit

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

dans *Guelwaar* par exemple. C'est souvent dans la rue ou dans les restaurants que les femmes abordent ces questions d'ordre sexuel, dans le but inavoué de se faire entendre des hommes qui les écoutent et qu'elles feignent d'ignorer. Les registres lexicaux qu'elles emploient évoquent le plus souvent les domaines nouveaux qu'elles ont investis et qui leur offrent de nouvelles perspectives de vie. Par exemple, le champ lexical de l'automobile est employé pour valoriser la femme ou banaliser la puissance déclinante de l'homme. C'est ainsi qu'à un banquier qui reluque ses formes arrondies avec concupiscence, Faat Kiné déclare que son « châssis haut de gamme [n'est] pas pour le transport en commun » (Extrait du film) ou que les matrones de *Maral Tanie* qui soupçonnent le riche polygame d'être impuissant disent que « le vieux est en panne ». Quelquefois, le vocabulaire militaire intervient aussi, traduisant la détermination des femmes de s'affirmer même sur le terrain de prédilection des hommes. Faat Kiné et ses amies se présentent en effet comme des « conquérantes ». Le registre militaire ne se limite pas au verbe dans *Madame Bourwett* où l'héroïne expulse son amant de la chambre en le menaçant d'un pistolet.

Les métaphores évoquent aussi les instruments nouveaux qui ont révolutionné le rôle traditionnel de la femme. On pense par exemple au préservatif masculin. En disant à Oumy qui vient d'être mariée à un polygame : « Tu le lui coiffes », Faat Kiné insinue que la femme reste maîtresse de son corps. En revanche, le résultat de cette exigence montre que l'homme a perdu le contrôle du sien, puisque aussitôt qu'Oumy demande à son mari de porter le préservatif parce qu'il pourrait être porteur du VIH, « Son truc qui pointait à 12 heures tombe à 6 heures et demie ». Le vocabulaire de la cuisine est aussi détourné pour servir l'expression érotique des femmes. Ainsi, parlant de Jean, le nouvel amant de Faat Kiné qui est veuf et n'a pas connu de femme pendant une longue période, les amies de Kiné lui proposent un cachet bleu pour « le dégivrer et stimuler son rythme cardiaque » parce qu'il « est resté longtemps au congélateur ». Kiné refuse l'offre, Jean étant déjà « passé à la casserole » (Extrait du film). On remarque que sur le plan du langage sexuel, les femmes ne se réfèrent pas au prétendu imaginaire traditionnel africain dont se réclament le système patriarcal et ses défenseurs, mais aux objets courants de la société moderne. Elles se positionnent aussi comme sujets/agentes de l'action tandis que les hommes subissent les événements et font l'expérience de l'affront.

Le triomphe de la femme sur l'ordre patriarcal tel qu'il est mis en récit dans le cinéma francophone semble ainsi passer inévitablement par la mort de l'homme. Il s'agit le plus souvent d'une mort symbolique résultant de la déconstruction du rapport entre émotions et pouvoir. Car, ainsi que l'écrit Préjean, certaines émotions à l'instar de la satisfaction et du bien-être sont associées à des positions de dominance tandis que d'autres, la peur, la honte par exemple, renvoient plutôt à des positions d'assujettissement et chaque société déploie un ensemble de processus et de phénomènes pour inculquer ces émotions aux individus qui les intériorisent comme

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

leur étant propres (33). Dans la société patriarcale, le rôle de protecteur, de législateur et de pourvoyeur des richesses dévolu à l'homme lui fait croire que les sentiments de toute puissance et de bien-être sont parties intégrantes de son être, à l'exclusion de l'humiliation et de la honte qui seraient consubstantielles à la nature de la femme. Or l'évolution de la société africaine contemporaine repose sur un nouveau mode de production des richesses et de valeurs symboliques qui, en valorisant la femme, révèle à l'homme sa propre fragilité. Ainsi qu'on peut le voir dans *Faat Kiné*, ce n'est plus le droit d'aînesse ou l'infaillibilité du père qui imposent le respect aux jeunes et aux femmes, mais la portée morale et sociale de leurs actes. Aussi M. Gaye et Boubacar Diop, pour n'avoir pas veillé à l'éducation de leurs enfants Aby et Djib, laissant toutes les charges à leur mère Faat Kiné, ne reçoivent-ils aucune marque de respect de ces derniers. Au contraire, ils sont hués et boutés hors de la salle où ces jeunes célèbrent leur succès au baccalauréat.

En outre, des structures impersonnelles de pouvoir et d'arbitrage enlèvent à l'homme toute illusion d'éternelle puissance. M. Gaye, mis à la retraite par l'administration, jouit d'un pouvoir (d'achat ou de décision) inférieur à celui qu'il détenait au moment où il laissait Kiné subir l'exclusion du lycée et de la famille à cause d'une grossesse dont il était pourtant l'auteur. Aujourd'hui, c'est lui qui est mis sans égard à la porte du bureau et de la demeure de Kiné à qui il veut subtiliser de l'argent. Boubacar Diop, le père de Djib qui a escroqué les économies de Kiné enceinte de ses œuvres, connaît un sort semblable. Arrêté puis emprisonné, il finit par mener une vie de clochard. Même Pathé, l'infirme qui a égorgé sa femme par jalousie, ne suscite pas de pitié et est envoyé en prison. L'évolution est similaire dans *Madame Bourwett* où l'amant de l'héroïne, qui exploite sa fonction de policier pour s'enrichir et faire la conquête des femmes, est licencié. En même temps que son emploi, il perd l'ascendant qu'il avait sur les bandits et les femmes et, finalement, toute assurance en lui-même. Il sombre dans l'alcoolisme. Ce constat de fragilité, consécutif à la perte du sentiment d'impunité que l'ordre traditionnel inspirait à l'homme, est accentué par l'arrogance des femmes qui ne manquent aucune occasion de faire la démonstration publique de leur force. Kiné, qui se défend à l'occasion avec un aérosol, rejette l'offre de son employé qui voudrait l'escorter chaque fois qu'elle transporte des fonds à la banque, réfutant en cela le stéréotype de la femme faible et de l'homme protecteur. Elle va d'ailleurs plus loin en dénonçant les faiblesses de chacun des hommes qu'elle fréquente : elle critique la gestion laxiste de son collègue Alpha qui mène son essencerie à la faillite, puis l'humilie en lui rappelant son insolvabilité. Elle se moque aussi de Messamba Wade, l'amant qu'elle paye, en l'affublant du sobriquet de Turfiste, en référence à son penchant pour le jeu de hasard.

Même lorsque les femmes jouent leur rôle traditionnel à fond, c'est paradoxalement une feinte pour désarmer l'homme. Cette stratégie est à l'œuvre dans *Madame Bourwett*, quand l'héroïne simule l'accouchement pour arracher sa

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

marchandise de contrebande aux douaniers. Du fait d'un nouvel ordre social et de la créativité des femmes, l'homme connaît au quotidien de minuscules échecs qui, en s'accumulant, lui donnent l'impression de perdre toute emprise sur la société. Ce sentiment d'impuissance, qu'on peut interpréter comme une mort symbolique, se manifeste par l'impuissance sexuelle dans de nombreux films africains. Dans *Faat Kiné* et *Maral Tanie*, la défaillance sexuelle de l'homme coïncide avec la perte de l'autorité morale de l'homme sur la femme. Dans *Xala*, l'impuissance sexuelle de El Hadj survient en même temps que sa déchéance politique, laquelle se double d'une faillite économique, en le privant des moyens de pression dont il se servait pour obtenir des prêts auprès des banques. Dans *Quartier Mozart*, le pouvoir magique de Panka, un personnage capable de faire disparaître le sexe des hommes en leur serrant la main, ne fonctionne que sur les désœuvrés et les manœuvres qui vivent dans des conditions misérables. Pour preuve, le commissaire Chien Méchant demande à faire l'expérience de la poignée de main castratrice, mais elle est sans effet sur lui. Les ennuis sexuels traduiraient donc, dans ce film, le désarroi de l'homme dans un contexte de morosité économique qui le prive de tout moyen d'auto-affirmation ou de séduction et le contraint à adopter un profil bas devant la femme. Cette dernière s'est en effet mieux adaptée que l'homme à la faillite sociale décrite dans le film, en s'investissant dans le secteur de l'économie et de l'emploi informels, ce qui lui permet de jouer les rôles de protecteur et de producteur de la richesse qui reviennent exclusivement à l'homme dans le système patriarcal. Dans une certaine mesure, le fait que dans le film de Moussa Sène Absa ce soit Madame Bourwett qui tienne un pistolet pour en menacer son amant policier pourrait être assimilé à la castration. Dans son étude de la figure de l'androgyne à travers diverses cultures et religions, Elémire Zolla associe l'esprit de conquête (31) et le port d'arme (*spear-bearer*) (27) à la masculinité. Un fusil symboliserait dans cette logique la masculinité et la perte de cet objet au profit de la femme connote clairement l'impuissance masculine. Ce d'autant plus que la scène survient après la déchéance sociale du policier qui vient de perdre son emploi ainsi que l'autorité civile et morale qu'il incarnait. Dans son cas, la mort symbolique est suivie de près par la mort réelle, sa fille adoptive, dégoûtée par son immoralité, n'ayant pas hésité à reprendre l'arme que venait de déposer la mère pour le tuer.

Comme on peut le constater, les événements qui minent l'ordre patriarcal au quotidien dans le cinéma africain sont d'ordre social et économique. Ils sont en rapport avec l'organisation administrative de la société, le système de création et de distribution des richesses, la diversité des sources de savoir et de pouvoir, etc. Toutes ces nouvelles structures de production des valeurs matérielles et symboliques accordent une plus grande latitude à l'individu pour se façonner une personnalité et une identité toujours changeantes par ailleurs, de sorte qu'il n'est plus possible de l'inscrire dans une catégorie sociale définitive.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

On le sait, la différenciation sociale du féminin et du masculin résulte des discours et des pratiques qui opèrent une « biologisation » des comportements et des rôles sociaux des hommes et des femmes. Une telle différenciation, écrit Ellen Piel Cook, peut avoir une portée normative, lorsque les acteurs sociaux usent de stéréotypes pour définir les traits de personnalité, les valeurs, les activités et le style de vie acceptables pour chaque sexe (3). Même dans les sociétés qui offrent théoriquement les mêmes chances à l'homme et la femme, les préférences individuelles et les différences psychologiques, qui sont fortement déterminées par les différences biologiques ainsi que l'écrit Susan Pinker, finissent par recréer des clivages d'ordre sexuel (265). Si bien qu'en plus d'être caractérisés par leur appartenance à l'un ou l'autre sexe biologique, les individus sont définis aussi en fonction des valeurs, des émotions et des activités sociales rattachées à ce sexe. Par conséquent, la rupture décrite dans le cinéma africain, caractérisée par l'investissement des femmes dans des activités sociales traditionnellement masculines, l'expression par les hommes d'émotions généralement caractérisées comme féminines, etc., aboutit à un bouleversement social profond. On a en effet l'impression de passer du discours du dualisme homme/femme à celui de l'ambivalence sexuelle, phénomène au terme duquel un même individu possède à la fois des traits du masculin et du féminin. En réalité, comme l'écrivent John Williams et Deborah Best, la masculinité et la féminité s'acquièrent par un apprentissage social et il arrive souvent qu'un même sujet apprenne les deux caractères (43), ce qui perturbe convenance sociale.

L'ambivalence sexuelle, qui affecte la différenciation sociale des sexes, se traduit symboliquement dans le cinéma africain par la mise en scène de personnages dont l'identité sexuelle apparaît davantage androgyne. Il s'agit alors, non de l'hermaphrodite qui possède en même temps les caractères sexuels physiologiques du mâle et de la femelle, mais de ce que Mircea Eliade nomme « androgyne rituel », un être qui, pour avoir su/pu réunir en lui les opposés, est parvenu à la totalité du Soi impliquant « la totalité des puissances magico-religieuses des deux sexes » (124). Partant du constat selon lequel, dans nombre de cosmogonies, les divinités masculines ou féminines par excellence sont androgynes, Eliade note en effet que dans la plupart des traditions, « on ne peut pas être excellemment quelque chose si l'on n'est pas simultanément la chose opposée, ou, plus exactement, si l'on n'est pas beaucoup d'autres choses en même temps » (137). Voilà pourquoi l'androgyne représente selon Eliade la perfection divine, le modèle ou l'idéal vers lequel les humains et les sociétés tendent, surtout dans les moments de crise où les repères se brouillent et incitent l'homme à prendre conscience de son incomplétude. Ce schéma est bien illustré dans *Faat Kiné* surtout à travers l'intrigue amoureuse. Lorsque les enfants de Kiné décident de lui trouver un partenaire, ils considèrent, puis rejettent tour à tour Gaye et Boubacar, leurs pères respectifs qu'ils trouvent indignes de leur mère. On reproche à l'un de s'enfermer dans le rôle passéiste de l'homme viril comme en témoigne son statut de

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

polygame, à l'autre de mépriser la femme et à tous les deux l'abdication de la responsabilité parentale conformément au vieux schéma selon lequel la procréation incombe à l'homme et l'éducation des enfants à la femme. Ces deux hommes ne sont ainsi dénigrés que pour mettre en valeur Jean, le partenaire idéal dont la perfection n'a d'égale que celle de Kiné elle-même.

En réalité, l'argumentaire des deux jeunes « marieurs » consiste à établir des parallèles entre les parcours de Jean et de Kiné, et la constante qui s'en dégage est qu'aucun des deux n'aurait pu s'enfermer dans un rôle strictement masculin ou féminin. Les vicissitudes de la vie ont imposé à l'un et l'autre de cumuler les rôles sociaux du père et de la mère, s'inscrivant ainsi de fait, à travers les gestes quotidiens, dans un processus d'« androgynisation ». Fille-mère délaissée par les pères de ses enfants et reniée par son propre père, Kiné a assuré seule l'éducation de ses enfants aussi bien que leur bien-être matériel, exactement comme Jean qui ne s'est pas remarié après le décès de son épouse et a pourvu tout seul aux besoins matériels, affectifs et éducatifs de ses trois enfants. Si l'on convient avec Eliade que l'androgynisation s'actualise dans les sociétés essentiellement par des rituels d'initiation, on pourrait considérer les vies de fille-mère et de veuf menées par Kiné et Jean comme un double parcours initiatique, parcours pendant lequel l'une s'est masculinisée tandis que l'autre s'est féminisé. L'examen de baccalauréat auquel se sont présentés les enfants de Kiné et de Jean revêt alors une importance capitale dans le film puisqu'il sanctionne aussi bien le parcours scolaire des jeunes candidats que le parcours initiatique des parents. C'est du moins une interprétation possible du fait qu'au matin des résultats, au hasard d'une rencontre, les deux parents découvrent que la longue attente leur cause la même angoisse, comme si le succès ou l'échec de leurs enfants respectifs devait justifier leurs choix sociaux. Le déroulement de la soirée de l'« arrosage » du succès des enfants semble encore plus significatif : tandis que les pères indignes sont éjectés de la salle, Kiné, portée en triomphe, et Jean participent activement à la fête avant de rendre officielle, puis de consommer leur union, comme si toutes les épreuves surmontées menaient à cet unique but. La famille ainsi reconstituée, l'harmonie (individuelle et sociale) retrouvée se présente alors comme l'ultime objet d'une quête qui passe par le perfectionnement permanent de l'homme et de la femme appelés à s'emprunter réciproquement leurs qualités particulières.

Dans *Madame Bourwett*, la manifestation de l'androgyne est plus ritualisée et plus évidente que dans *Faat Kiné*. L'androgynisation y prend, en effet, deux de ses formes les plus répandues, à savoir le travestissement intersexuel et le carnaval. Il s'agit pour les hommes de revêtir des habits féminins et pour les femmes de se déguiser en hommes. Le changement de costume, écrit Eliade,

> implique un renversement symbolique de comportements, prétexte à des bouffonneries carnavalesques, mais aussi au

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

> libertinage [...]. En somme, c'est une suspension des lois et des coutumes, car la conduite des sexes est maintenant exactement contraire à ce qu'elle doit être normalement. Le renversement des comportements implique la confusion totale des valeurs, note spécifique de tout rituel orgiastique. (141)

Quel sens donner donc au fait, pour le moins troublant, que dans le film de Moussa Sène Absa, seuls les hommes se travestissent et participent aux orgies? Cela traduit-il le regard désabusé que le réalisateur porte sur ces hommes qui ont perdu le sens de la valeur et de la morale, qui ont renoncé à leur responsabilité vis-à-vis de leurs compagnes ainsi que de leurs progénitures? La mort de l'amant de l'héroïne, modèle de ces hommes déchus, abattu dans son déguisement féminin, confèrerait alors au film une dimension éthique. Le travestissement des seuls hommes dans le film pourrait être aussi vu comme une métaphore permettant au réalisateur de figurer le chaos politique orchestré par un pouvoir essentiellement masculin. D'ailleurs, la plupart des participants au carnaval sont des autorités douanières et policières qui ne font aucun mystère de leur vénalité et de leurs accointances avec la pègre. Le travestissement va alors au-delà du renversement des valeurs intersexuelles et illustre le détournement des lois et principes républicains par les autorités chargées de leur respect au profit d'intérêts individuels. On peut dire que c'est la face cachée d'un pouvoir corrompu qui se matérialise ainsi devant la caméra, car comme on le sait depuis Mikhaïl Bakhtine, la logique de la langue carnavalesque est celle « des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas [...], de la face et du derrière » (19).

Dans le film de Jean-Pierre Bekolo, *Quartier Mozart*, la représentation de l'androgyne est encore plus complexe que dans les films que nous venons d'aborder. Dans ce film, Mama Thécla, une femme douée du pouvoir magique de se transformer en homme, initie à son art Chef de Quartier, une jeune fille à peine pubère. Une fois la métamorphose accomplie, la première devient Panka et la seconde Mon Type. Sous ces nouvelles identités, les deux hommes/femmes occupent des emplois ou prennent part à des loisirs masculins. Panka officie comme gardien de nuit chez le commissaire Chien Méchant, puis comme chauffeur de taxi tandis que Mon Type participe aux matches de football. Bien que cette métamorphose de la femme en homme lui confère assez de virilité pour élargir son horizon social en faisant d'elle l'être parfait, dépositaire à la fois de qualités mâles et femelles, les motivations des deux androgynes et le contexte social de leur mutation dénotent une certaine dégradation du symbole dans le film. L'androgyne n'y représente pas nécessairement l'intégration harmonieuse des valeurs de l'homme et de la femme, mais « une surabondance des possibilités érotiques » (Eliade 123) permise par le cumul de deux sexes anatomiques ou physiologiques. Les objectifs principaux de Chef de Quartier/Mon Type sont, d'une part de voir à travers les murs pour percer tous les secrets sexuels que recouvrent les toits et, d'autre part, de

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

séduire Samedi, la plus belle vierge du quartier. Il est vrai, comme l'écrit Suzanne MacRae, que l'intention de Chef de Quartier est de comprendre la vie psychologique et sexuelle des hommes pour éviter plus tard d'être exploitée par ces derniers (26), mais la dimension érotique de son projet, qui passe par le voyeurisme et la consommation de l'acte sexuel, ne peut être négligée.

La dégradation du symbole de l'androgyne dans le film de Bekolo se manifeste aussi dans la présentation de la relation homme/femme. L'un des pouvoirs de Mama Thécla/Panka, on l'a dit, est de réduire la taille ou de faire disparaître l'organe génital de l'homme par une simple poignée de main. L'homme ainsi amoindri devient moins machiste et éprouve moins de désir de la chair, ce qui s'effectue au bénéfice de la femme, qui peut être considérée autrement que comme un objet sexuel. D'ailleurs dans ce film, ce n'est pas un privilège que de faire la cour à une femme, aussi belle soit-elle, mais une punition infligée à l'homme qui aura été vaincu au cours du jeu de damier régulièrement organisé dans la boutique de Bon Pour Est Mort. L'homme sans désir ainsi peint est semblable à l'androgyne que décrit la littérature décadente du XIXe siècle en France, c'est-à-dire un être déclinant, caractérisé par une disparition progressive des propriétés sexuelles, comme le décrit si bien Nelly Emont (39). Dans la littérature décadente, rappelle Emont, le mot « androgyne » désigne un homme habité par l'angoisse crépusculaire :

> Cet homme porte en lui les traits d'un affaiblissement qui passe entre autres choses par celui des caractéristiques sexuelles. C'est, dans la plupart des cas, un être efféminé qui ne peut que mesurer l'étendue des échecs et affirmer l'absolue nullité d'une quelconque prétention au bonheur. (39)

On comprend pourquoi dans *Quartier Mozart*, se comparant par autodérision aux Occidentaux et aux Africains-Américains, les hommes se définissent comme des êtres inférieurs qui méritent bien leur misère tandis que les jeunes filles, Samedi en premier, se désolent de ne pas trouver parmi leurs concitoyens un seul homme qui soit digne de ce nom.

Il ressort de tout ce qui précède que dans bon nombre de films africains, les récits et les discours sont structurés par la mort symbolique ou réelle de l'homme ainsi que par la prise en main par la femme du destin individuel ou collectif. Faut-il y voir la vengeance de cette dernière contre l'homme, de toutes les brimades subies par le passé, et la fin d'une vie communautaire entre les deux sexes? Une réponse affirmative serait hâtive, puisque dans tous les films que nous avons évoqués, la démarche de la femme n'a rien d'anarchiste et qu'elle ne se libère d'une alliance décevante que pour en sceller une nouvelle, plus prometteuse. *Faat Kine*, on l'a vu, se termine par l'union de Jean et Kine, une union qui semble symboliser la renaissance de l'Afrique. Le jeune Djib, qui se fait

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

appeler « président », et ses amis ont le projet de bâtir une nouvelle Afrique sur les cendres de celle que leur a léguée les « pères de l'indépendance », c'est-à-dire ceux-là mêmes qui, aux lendemains de la décolonisation du continent, y ont instauré des dictatures. Pendant qu'il expulse M. Gaye et Boubacar Diop de la salle des fêtes, il compare ces messieurs, qu'il avait déjà exclus de la vie de Kine au profit de Jean, aux « pères de l'indépendance ». On peut en déduire que, aussi bien dans la vie publique que dans le cercle familial, il s'agit moins de jeter l'opprobre sur les politiciens ou sur les hommes en général, que de mettre hors circuit des individus dont la vision du monde semble dépassée. Le dénouement de *Madame Bourwett* induit une réflexion similaire : ce qui détermine la fille de madame Bourwett à tirer sur son père adoptif, c'est le haut degré d'avilissement que ce dernier a atteint. Elle s'est rendu compte qu'un petit garçon de son âge s'était montré plus à même de la protéger pendant une émeute que cet adulte dégénéré et, lorsque la police est venue appréhender le meurtrier, Madame Bourwett s'est livrée à la place de sa fille, puis a confié cette dernière à la garde, non d'un adulte, mais de ce même petit garçon, geste symbolique visant à donner sa chance à une nouvelle génération d'hommes et de femmes.

Vus sous cet angle, les films africains que nous analysons, en inscrivant le mythe de l'androgyne dans leur intrigue, incitent à l'optimisme car, ainsi que l'écrit Eliade, les rites de totalisation par l'androgynie ou par l'orgie « sont tous effectués lorsqu'il s'agit d'assurer le succès d'un *commencement* » (142). La mort symbolique de l'homme, mise en récit sous la forme de la féminisation, et la masculinisation de la femme sont donc interprétables comme des préludes d'un nouvel ordre social, lequel repose évidemment sur une nouvelle convenance sociale qui s'accommode mal de l'opposition binaire homme/femme. C'est en vertu de cette nouvelle convenance que dans *Faat Kine*, par exemple, l'héroïne n'a que mépris pour les personnages qui se réclament de la nette séparation des sexes : elle rejette Gaye et Boubacar Diop, elle met Pathé en garde contre la tentation de réifier la femme et s'en prend avec violence à madame Wade qui se complaît dans le rôle traditionnel de la femme. Cette nouvelle convenance sociale, qui met en exergue la réunion des opposés, déborde largement le cadre de la relation de couple. C'est ainsi qu'on peut entendre un fondé de pouvoir prospère d'une compagnie financière traiter avec dédain son compatriote Alpha d'« Africain de la période coloniale », faisant expressément référence à son incapacité à tirer profit des outils modernes du planning familial et de la gestion des affaires. La nouvelle convenance incite donc à une alliance en juste proportion du passé et du présent, des cultures locales et d'ailleurs. Un fait qui l'illustre davantage est qu'avant de reprendre les cours à l'université, les jeunes bacheliers de *Faat Kine* s'en vont d'abord découvrir les sites historiques de leur pays; et s'ils projettent de faire des études supérieures en Occident, c'est pour revenir se mettre au service de l'Afrique. C'est en somme une génération qui, en toute chose, mise sur le syncrétisme.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Pour conclure, il convient de noter que l'évolution du cinéma africain est solidaire des bouleversements sociopolitiques qui ont cours sur le continent. La remarque de Beti Ellerson (30) selon laquelle le langage cinématographique en Afrique puise ses ressources expressives dans la vie de tous les jours reste donc pertinente. Ce qui change en revanche est que les métaphores et les symboles que ces activités et espaces du quotidien fournissent à ce langage ne servent plus surtout à illustrer les paradigmes oppositionnels tradition/modernité, Afrique/Occident, etc. que son article développe. Bien au contraire, le fonctionnement des espaces quotidiens tels que le milieu professionnel, le cadre familial, la rue et les centres de loisir est apparemment sous-tendu par un nouvel imaginaire qui se nourrit d'apports culturels divers. C'est donc un imaginaire transculturel qui se traduit, tant en parole qu'en action, par la déconstruction des oppositions binaires. Ses symboles et métaphores évoquent de préférence la synthèse, l'union des contraires, ce que le cinéma africain illustre de plus en plus à travers ses intrigues et ses discours. Le système des personnages s'y élabore de manière à ériger en modèles les personnages réunissant des qualités interculturelles ou intersexuelles, au détriment des « purs », c'est-à-dire ceux qui sont exclusivement mâles ou femelles, Africains ou Occidentaux. L'androgyne, soit, très souvent, une femme ayant acquis des qualités masculines ou un homme à la virilité douteuse, soit, plus rarement, un homme s'appropriant des qualités féminines, devient un personnage central dans nombre de films. Cette évolution thématique n'est pas sans effet sur l'esthétique des films. La mise en récit de personnages ambivalents fait appel dans certains films tels que *Quartier Mozart* à la magie et au fantastique, rompant ainsi avec le réalisme qui a souvent caractérisé le cinéma africain.

Ouvrages Cités

APPADURAI, Arjun. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot, 2001.

AYARI, Farida. "Images of Women." *African Experiences of Cinema.* Ed. Imruh Bakari et Mbye Cham. London: British Film Institute, 1996. 181-184.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du Russe par Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.

CERTEAU, Michel de, Lucie GIARD et Pierre MAYOL. *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*. Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1994.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

Den Muso. Screenplay by Souleymane CISSÉ. Dir. Souleyman Cissé. Perf. Keita Balla Moussa, Coulibaly Dounamba, Diarra Oumou, Diabaté Fanta, Sarr Ismaïla, Sanogo Mamolou. Pathé, France 2005 (1975).

ELIADE, Mircea. *Méphistophélès et l'androgyne.* Paris: Gallimard, 1962.

ELLERSON, Beti. « The Female Body as Symbol of Change and Dichotomy: Conflicting Paradigms in the Representation of Women in African Film ». Ed. Kenneth Harrow. *Open Eyes: Women and African Cinema.* Matatu 19. Amsterdam: Rodopi, 1997. 30-41.

EMONT, Nelly (1990), « Les aspects religieux du mythe de l'androgyne dans la littérature de la fin du XIXe siècle ». *Cahier de l'hermétisme. L'androgyne dans la littérature*. Paris, Albin Michel. 38-49.

Faat Kine. Screenplay by Ousmane Sembene. Dir. Ousmane Sembene. Perf. Venus Seye, Ndoumbe Diop, Tabara Ndiaye, Awa Sene Sarr, Ndiagne Dia, Mariama Balde. Filmi Doomireew, 2000.

Guelwaar. Screenplay by Ousmane Sembene. Dir. Ousmane Sembene. Perf. Omar Seck, Ndiawar Diop, Ndoumbe Diop, Thierno Ndiaye, Isseu Niang, Myriam Niang. Filmi Doomireew (Sénégal)/ Galatée films (France), 1992.

HARROW, Kenneth. *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism.* Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 2007.

KRISTEVA, Julia. « Pratique signifiante et mode de production ». *Tel quel.* 60(1974): 21-33.

MACRAE, Suzanne H. « The Mature and Older Women of African Film ». *Matatu, Journal of African Culture and Society.* 19(1997): 17-30.

Madame Bourwett Screenplay by Moussa Sène Absa, Gilles Desjardins and Claude Gilaizeau. Dir. Moussa Sène Absa. Perf. Rokhaya Niang, Aboubacar Sadikh Ba, Kadiatou Sy, Ndeye Seneba Seck, Ousseynou Diop. K. Films, 2002.

Maral Tanie. Screenplay by Mahamat Saleh Haroun. Dir. Mahamat Saleh Haroun. Perf. Achta Poret, Fatmata Abakar, Saleh Adoum, Moussa Atim. Les productions de la lanterne, 1994.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334

MBEMBE, Achille. *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine.* Paris: Karthala, 2005.

MONGA, Célestin. *Anthropologie de la colère. Société civile et démocratie en Afrique noire.* Paris: L'Harmattan, 1994.

PIEL COOK, Ellen. *Psychological Androgyny.* New York: Pergamon , 1995.

PINKER, Susan. *The Sexual Paradox. Extreme Men, Gifted Women and the Real Gender Gap.* Canada: Random House, 2008.

PREJEAN, Marc. *Sexe et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions.* Montréal: PU de Montréal, 1994.

Quartier Mozart. Screenplay by Jean-Pierre Bekolo. Dir. Jean-Pierre Bekolo. Perf. Essindi Mindja, Jimmy Biyong, Serge Amougou, Sandrine Ola'a, Joelle Bekolo, Seidou Abatcha. Kola Case Production, 1992.

Wazzou polygame. Screenplay by Oumarou Ganda. Dir. Oumarou Ganda. Perf. Issa Goumbokoye, Zalika Souley, Ibrahima Lam Dia, Joseph Salamatou. Argos Films, 1970.

WILLIAMS, John et Deborah L. BEST. *Sex and Psyche. Gender and Self Viewed Cross-culturally.* Newbury Park/London/New Delhi: SAGE, 1990.

Xala. Screenplay by Ousmane Sembene. Dir. Ousmane Sembene. Perf. Tierno Leye, Myriam Niang, Douta Seck, Younousse Seye, Seune Samb, Makhouredia Gueye, Dyella Toure. Filmi Doomireew, 1974.

ZOLLA, Elémire. *The Androgyne. Reconciliation of Male and Female.* New-York: Crossroad, 1981.

© University of Louisiana at Lafayette
ISSN 1093-9334