

La Représentation de la femme dans le cinéma africain, *Guelwaar* et *Yeelen*: Contraintes d'un glissement esthétique forcé

Karim Simpore
Mississippi State University

Abstract: L'imaginaire du portrait identitaire que l'on confère à la femme a beaucoup évolué dans les sociétés africaines marquées par l'hégémonie de l'homme dans toutes les sphères de la vie. Ces traditions de dominations ont connu des mutations profondes. Sembène Ousmane et Souleymane Cissé vont œuvrer à mettre en lumière cette renaissance de la condition féminine ouest-africaine. Ces efforts sont parfois contrariés par la persistance des pesanteurs religieuses et culturelles. C'est une question qui transcende le genre, l'espace et le temps.

Keywords: Sembène Ousmane – femme – corps – identité – mythe

L'imaginaire du portrait identitaire que l'on confère à la femme a beaucoup évolué dans le monde y compris dans les sociétés ouest-africaines. Dans ces sociétés, plus spécifiquement au Sénégal et au Mali, le discours sur le corps de la femme qui constitue un tabou est en train d'être changé. Des cinéastes comme Sembène Ousmane avec son film *Guelwaar* (1992) et Souleymane Cissé avec *Yeelen* (1987) vont matérialiser ce changement de discours par l'introduction d'une nouvelle esthétique dans leurs réalisations donnant ainsi une nouvelle représentation de la femme dans le contexte des valeurs culturelles et identitaires africaines. C'est deux cinéastes vont s'évertuer à offrir à la femme, à travers le cinéma, une tribune d'expression culturelle, identitaire, mais aussi corporelle. Elle s'en saisit et profite pour révéler des forces de caractères qui jusque-là n'étaient largement attribuées qu'aux hommes—la bravoure, l'abnégation, la résilience. Ces cinéastes auraient donc permis à la femme de sortir de l'anonymat. Bien que leurs efforts aient été souvent contrariés par des pesanteurs religieuses et culturelles très fortes, ces artistes du septième art restent convaincus et déterminés pour proposer une nouvelle esthétique de l'identité de la femme africaine—son corps, ses émotions et sa dimension mythique.

Daniela Merolla croit que ces auteurs ont en effet inventé ce qu'elle a appelé "remediating" the "mythological creation" qu'elle perçoit comme un appel à un monde

plus juste (521-23). En effet, le cinéma reste un médium très puissant capable de moduler les stéréotypes et changer les mentalités figées pour donner une autre lecture des représentations de l'identité de la femme africaine. Langford Rachael semble être sur la même longueur d'onde que Merolla, car elle observe que les représentations historiques formulées sur les identités africaines jouent sur les politiques de production filmique en Afrique (185-202).

Comme nous le verrons un peu plus tard, les réalisateurs africains se retrouvent souvent dans des situations d'ambiguïté. Ayant constaté que leurs valeurs identitaires représentées dans les films réalisés par des non-Africains sont le plus souvent biaisées, c'est de bonne aise que les réalisateurs se décident enfin de raconter leurs propres histoires et d'esquisser les valeurs culturelles et identitaires qu'ils sont censés véhiculer. Bien que l'approche soit justifiée, il n'en demeure pas moins que sa réalisation objective pose un problème. Il est connu que la plus grande partie de la production cinématographique africaine n'a pas une vocation où le profit serait l'objectif visé, en comparaison avec les modèles d'Hollywood ou de Cannes. D'où le recours financier permanent auprès des institutions internationales qui œuvrent dans le domaine de la coopération culturelle qui ont des conditions strictes édictées par leur vision culturelle sur le produit fini, à savoir le film. Dans ces conditions, les marges de manœuvre pour une réalisation qui soit conforme aux aspirations des cinéastes africains deviennent trop étroites.

C'est dans cette quête d'esthétiques authentiquement africaines, dans un contexte d'amenuisement des sources de financement pour les réalisateurs africains que nous allons au fur et à mesure analyser les apports critiques de Murphy Rewa et Sue Jackson, de Langford Rachael, de Gill Rosalind, et d'Ana Sofia Elias. Leurs contributions ont permis de mieux comprendre les enjeux politiques, idéologiques et économiques qui ont présidé aux choix esthétiques dans les œuvres de Souleymane Cissé et d'Ousmane Sembène. Aussi, nous ne laisserons pas passer l'opportunité d'explorer l'excellent travail d'analyse publié en 2008 dans *Présence Francophone*, qui s'intitule *Ousmane Sembène, cinéaste*. Dans ce numéro, sous la supervision de Samba Gadjigo et Sada Niang, les auteurs Boubacar Boris Diop, Alexie Tcheuyap et Frederic Ivor Case, permettent par leurs analyses de remonter jusqu'aux origines et parcours de la vie d'Ousmane Sembène afin d'y repérer les sources des valeurs esthétiques qu'il essaie de distiller dans tous ses films.

Le débat sur les questions du genre nous a accoutumé à faire une dichotomie entre l'homme et la femme tant dans les symboles que dans les représentations. Ces différences évidentes sont multiples, contrastantes et complémentaires. C'est le cas par exemple du sexe et du corps. Tant que ces différences demeurent en dehors des thématiques touchant au sexe, leur évocation en tant que paradigmes socioculturels n'offusquera personne. Cependant, tout discours se référant au sexe et à la morphologie du corps est généralement perçu comme se situant à la marge des valeurs traditionnelles

africaines et fait l'objet d'une autocensure collective. C'est pourtant ce que Sembène et Cissé vont opérer comme changement esthétique dans *Guelwaar* et *Yeelen*.

Si Rewa Murphy et Sue Jackson évoquent le rôle combien important de ces cinéastes dans la collecte des certaines images qui contrastent avec les représentations des valeurs culturelles, elles semblent aussi suggérer que cet exercice bien que s'inspirant de la réalité, ne saurait révéler toute la plénitude de ces représentations (17-30). Parmi ces valeurs qui ont pendant longtemps été un sujet tabou dans le cinéma africain, réside en bonne place la question du corps de la femme. Rosalind et Elias relèvent d'une manière agressive l'importance du corps dans le concept de "love your body" (LYB): "At the heart of LYB discourse is the production of positive affect. Many media discourses about women's bodies (for example, in magazines or advertising) are characterized by a focus on what is wrong ("dry, lumpy, orange peel skin") or how it can be improved ("get smoother-looking, softer skin") (179-188). Cependant, il serait utopique d'imaginer en Afrique, une expression médiatique à grande échelle par une exposition ostentatoire de certaines parties du corps comme on le voit à la télévision, au cinéma dans les magazines en Occident. Murphy et Sue, s'inscrivent dans la même perspective (LYB) que Gill et Elias. Elles analysent le binôme "femme et image" et font le constat d'un surdimensionnement du discours de la relation entre la femme et l'image (17-30).

Ousmane Sembène et Souleymane Cissé ont décidé depuis un certain temps de ne plus se conformer à cette norme tabou. Ils vont donc introduire le concept (LYB) en mettant donc en relief certaines parties du corps féminin. Cependant, ils sont conscients que cette audacité esthétique peut être une source de multiples interprétations et d'incompréhensions au niveau de la réception de leurs œuvres par le public africain. Pire, cette tentation de faire comme en Occident a suscité chez certains critiques comme étant le prototype parfait de transposition de modèles et de valeurs extérieurs qui ne s'adaptent pas obligatoirement aux contextes africains. C'est à juste titre que Langford clame haut et fort que ces transfuges mal négociés ne profitent seulement qu'à l'Occident: "They thus disrupt that key mode of mainstream western film discourse—mimesis—which [...] has read as embodying and furthering the dominant ideologies serving the political" (185-202).

Pourtant Merolla semble ne pas être d'accord avec Langford car elle croit profondément que ces emprunts de formes culturelles par les Africains participent à une dynamique qu'elle a nommée "remediating 'the mythological creation'" (521-33), qui vise à redonner à l'Afrique sa place dans sa quête narrative à vocation universelle. Défendant sa position, Langford ne croit pas que l'ouverture vers l'universalisme semble être la motivation primordiale des défenseurs du mimétisme culturel. Pour elle, cette tendance poursuit principalement des objectifs purement politiques et commerciaux (285-302).

Comme le pensent Rosalind et Elias, le discours sur "love your body" semble être un concept qui fait pourtant souvent l'objet de critiques défavorables, voire hostiles (179-88). C'est apparemment ce qui fait associer Alexie Tcheuyap cette narration

esthétique sur ces parties du corps au sort mythique qui leur est réservé (56-75). Raison pour laquelle, ce point de vue semble reconforter celui de Langford qui le caractérise de “mythopoiétique” (185-202). En effet d’aucuns penseraient que considérer les femmes comme des êtres surnaturels serait trop oser, mais Suzanne MacRae essaie de nous le faire croire, comme il le constate dans son analyse sur le film *Yeelen* : “The Bambara antidote for *fadenya* is *badenya*, or ‘mother childness’” (57). Il s’agit pour ces auteurs de révéler la nature égocentrique de l’homme qui ne pense toujours qu’à lui et à lui seul, reléguant ainsi la femme au second plan et n’attendant d’elle que procréation, obéissance et dévouement comme on le constate dans les films *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé et de *Guelwaar* (1992) de Ousmane Sembène.

Yeelen de Souleymane Cissé dépeint une relation compliquée entre Nianancoro et son géniteur Soma. En effet Nianancoro et sa mère furent rejetés par Soma qui disparaît dans la nature sans que l’on ne sache les raisons de cette fuite de responsabilité paternelle. La mère de Nianancoro n’aura pas d’autres choix que de se substituer au père pour éduquer, former, initier, protéger en un mot faire de lui un homme capable d’assumer son destin. Tout en élucidant le rôle de la mère dans le film *Yeelen* de Souleymane Cissé, Merolla revient sur l’hybridité esthétique qui caractérise les œuvres des réalisateurs africains. D’une part ils veulent montrer le côté authentique de l’Afrique et en même temps ils sont tenaillés par les intérêts esthétiques de l’audience internationale : “The filmmakers offer and construct their worldview by means of African cosmologies as expressed in diverse verbal forms, usually ‘translated’ into the European genres of ‘myths, epics, and folktales’” (521-33).

Montrer invariablement l’esthétique traditionnelle de l’Afrique semble avoir épuisé l’attention soutenue des “consommateurs” des images africaines. Les cases rondes, la nature sauvage, la femme soumise et l’ordre social ne suffisent plus à combler les attentes thématiques de l’Occident qui est de plus en plus exigeant sur les plans esthétiques. En lieu et place de la femme soumise et fidèle, dans *Guelwaar*, on voit une femme rebelle et prostituée. Au lieu de la sobriété, on réclame de la volupté et on pose des actions sexuellement suggestives. L’austérité doit céder la place à l’exubérance et à l’insatiabilité. Le tabou sexuel dans les représentations identitaires qui constituait la norme est brisé et le sexe devient la partie du corps qui doit symboliser les aspirations de toute une culture. Tout est désir, et le désir doit être satisfait. L’accomplissement de ce désir est conditionné par une volonté au changement qui nécessite le courage.

C’est là, ce qui justifie les transformations esthétiques comme le fait remarquer Sheila Petty : “Sembène a toujours fait des femmes africaines des personnages courageux, des instigatrices de changements sociaux” (20-39). Petty entend par personnages courageux, des femmes qui osent revendiquer le changement et se battent pour l’acquisition de leurs droits longtemps déniés. C’est l’ère de la prise en charge de leur propre destin, pour la réalisation de leur bien-être. Du statut de mère procréatrice d’où elle était confinée, il va falloir désormais compter avec elle dans la construction de nouvelles valeurs identitaires collectives. Son héroïsme, son élégance, son tact, son

intelligence, sont mis à contribution pour la déconstruction des idées préconçues et des valeurs archaïques au détriment de la femme africaine. Dans les films comme *Yeelen* et *Guelwaar*, les réalisateurs exploitent à fond le corps et ses différentes implications sensorielles et émotionnelles qui participent à cette déconstruction du mythe des valeurs traditionnelles.

Dans *Yeelen*, malgré l'attachement affectueux et physique entre le fils et la mère, cette dernière ne peut s'empêcher au moment venu de laisser partir son fils. Ce départ est perçu comme une mission qui lui est dévolue. Il s'agit de partir pour mettre fin à l'abus des pouvoirs magiques détenus par son père qu'il utilise pour détruire son propre peuple. Le laisser partir, symbolise la rupture physique et émotionnelle des liens qui lient à son fils. Parti, la confrontation devient inéluctable, car elle lui permettra d'expérimenter les pouvoirs magiques mythiques en sa possession, légués par sa mère. Dans cette perspective de l'exil forcé, Nianancoro devra faire face aux dures épreuves de l'exil—la faim, la soif, la solitude et les agressions diverses. Le corps de Nianancoro, doit comme lors d'un rite, subir les rudes épreuves initiatiques. En effet des bergers peulhs le prirent pour un voleur de bétail alors qu'il était à la recherche de quoi étancher sa soif auprès des troupeaux de vaches. Il fût pris dans une course poursuite, rattrapé et ramené auprès du chef peulh pour être jugé. Conscient du pouvoir que lui a légué sa mère, il saisit l'occasion qui lui fût donnée au cours d'un procès pour défier le roi par des propos menaçants et belliqueux. Le roi n'a pas manqué au vu de quelques démonstrations de ces pouvoirs mystiques de lui solliciter son aide pour le délivrer des assauts répétés d'un autre peuple ennemi. Aussi, il le supplia de guérir sa plus jeune épouse Attou, qu'il croyait souffrir de stérilité. Nous y reviendrons plus tard, car son engagement de faire bon usage de ses pouvoirs sera compromis pour avoir succombé aux charmes de la jeune femme du roi, Attou.

Ironiquement, et contrairement à ce que laisse suggérer le titre *Yeelen* comme le souligne Merolla dans un excellent article : "The title, *Yeelen*, refers to the 'brightness' of creation and to the light—at the end and at the rebirth of the world—released from the cosmic father-son struggle" (521-33), ce film ne produit pas seulement que la lumière, mais aussi des zones d'ombres. En effet, nous constatons le double échec du père, mais aussi du fils pour avoir abusé sexuellement une victime qui deviendra sa femme après que le mari de celle-ci l'ait répudiée.

La vocation particulière des cinéastes africains a pendant longtemps consisté à traduire par l'image les représentations des valeurs culturelles et identitaires africaines. Dans ces représentations, en principe, rien ne doit entacher ces valeurs afin de garantir leur authenticité. Le discours du sexe étant tabou dans ces cultures, les images en gros plan sur la nudité d'Attou ne peuvent qu'être interprétées comme une trahison au maintien de cette pudeur sur la sexualité dans l'expression culturelle et identitaire africaine. Cette exposition de la nudité est aussi observable dans certains films d'Ousmane Sembène dont *Mandabi* dans lequel, le réalisateur choisit délibérément de filmer dans un gros plan la moitié du corps nu de la deuxième femme d'Ibrahima Dieng:

Midway through this expiatory diatribe, Jeng strides towards the local toilet at the back of the compound with a kettle in his hand, presumably to purify himself and prepare for his prayers. Yet, not only is he exposed to the female nudity of his young wife (Aram) as he enters the toilet, but once he has cleansed himself and is alone in the room (praying?), she walks in with only a thin wet cloth as cover. (Niang, “Mandabi Character” 55-61)

L'on s'aperçoit très bien à travers ces scènes, que la place de la nudité dans les films africains devient de plus en plus importante et présente des enjeux multiples aux yeux des cinéastes africains. Cette tendance serait-elle motivée par une nouvelle quête esthétique ou répondrait-elle seulement à des contraintes objectives auxquelles les cinéastes n'ont pas d'autres choix que de les intégrer dans de nouvelles formes esthétiques dans leurs œuvres? Bien que Langford et Merolla se disputent sur l'opportunité d'une telle adaptation comme nous le développons plus haut, il est indispensable de reconnaître la forte dépendance des cinéastes africains vis à vis des financements extérieurs qui souvent sont assortis de conditionnalités.

Il est important de revendiquer la souveraineté par une quête d'authenticité dans les représentations des valeurs africaines dans le cinéma. Un cinéma qui se distingue par des spécificités identitaires. Le mimétisme par rapport à d'autres formes esthétiques dominantes qui semblent s'installer dans la pratique du discours cinématographique africain n'est pas de nature à consolider cette quête d'authenticité. Le public africain semble ne pas être concerné en première ligne par les réalisateurs africains. Etant donné que c'est le marché qui impose les normes de productions, car il conditionne l'offre. L'on constate qu'en dehors des périodes des grands festivals de cinéma en Afrique tel que le Fespaco, le cinéma africain ne draine pas un grand monde dans les salles obscures. Le marché du cinéma en Afrique étant quasiment dominé par des produits américains et européens, l'on comprend bien que les réalisateurs africains n'hésitent pas à introduire dans leurs scénarios, des clichés esthétiques importés comme par exemple l'usage de tenues vestimentaires qui mettraient en relief la générosité de certaines parties du corps.

Cette réalité va donc pousser les cinéastes africains à adopter un style stratégique souvent hybride dans leur politique de production pour répondre aux aspirations et goûts esthétiques exprimés. La tendance semble confirmer les propos de Langford : “[...] by its reference both to temporality and to the modes and means of production of African film, it stands as a challenge to mainstream industrial cinema” (185-202). Dès lors, il est évident que les exigences du marché industriel vont porter préjudice sur les quêtes d'une souveraineté de production africaine axée sur l'expression de valeurs culturelles et identitaires authentiques. Dans cette perspective, Souleymane Cissé se permettra donc de mettre par exemple en valeur les caractéristiques physiques du corps

et de la sensualité d'Attou dans le film *Yeelen*. Epouse du roi de l'ethnie Peulh, elle accepte se donner sexuellement à Nianancoro en sacrifiant son honneur inhérent à son statut de reine espérant guérir de sa stérilité.

Dans *Yeelen*, des éléments symboliques emprunts de valeurs mythologiques se rapportant au sexe féminin sont largement évoqués. Dès l'entame du film, après le rituel sacrificiel de Soma, deux jeunes s'introduisent en scène. Ils portent sur les épaules un pilon qui semble avoir une signification importante dans les sociétés africaines. Cet instrument leur impose un itinéraire à suivre. Rien ne lui résiste. Ecrasant et défonçant tout sur son passage, il semble être téléguidé par une force invisible. Nous savons qu'en Afrique, le pilon est un instrument exclusivement utilisé par la femme pour les besoins de préparation de sa cuisine. C'est rare dans la réalité de la vie quotidienne qu'un homme manipule un pilon. Le pilon de par sa forme longue et rigide évoque la virilité de l'homme. Si Souleymane Cissé a choisi de l'utiliser, c'est qu'il remplit symboliquement cette fonction. Aussi l'on sait que dans les faits, un pilon à lui seul est quasi inutile. Il ne peut remplir pleinement sa fonction qu'avec un mortier qui est le complément indispensable pour justifier sa raison d'être. Ce mortier, sous un angle morphologique pourrait symboliser le sexe féminin. C'est avec le mortier seulement que le pilon peut véritablement jouer sa fonction de transformation des aliments indispensables à la vie. Le pilon et le mortier dans leur complémentarité constituent une force puissante qui laisse entrevoir l'interdépendance entre les deux sexes à savoir l'homme et la femme. Dans l'approche mythique africaine, c'est la femme qui symbolise cette puissance créatrice, puisque c'est elle qui donne la vie. C'est elle qui joue l'important rôle de la perpétuation de l'existence. Cette construction esthétique fait de la femme le sexe fort en opposition à la pensée largement répandue qui consiste à la considérée comme étant le sexe faible dans les valeurs traditionnelles africaines. L'on assiste ici à la création d'un paradigme construit en inversant l'ordre hiérarchique des valeurs—les faibles sont forts, les pauvres sont riches, les morts sont vivants. Si l'on ne prête pas beaucoup attention à cet ordre qui n'est pas toujours explicite, l'on peut avoir une interprétation qui ne reflète pas la réalité de l'échelle des valeurs authentiques culturelles. C'est justement ce qui a pu faire dire MacRae que: "The major male characters in the film belong to the powerful secret *Komo* society, an ancient association of blacksmith sorcerers which forms the central Mande social institution" (57). En réalité, cette société *Komo* de sorciers dont parle MacRae n'a aucune puissance en soi. Comme nous l'avons vu dans la métaphore du mortier et du pilon ou ce dernier a ravi la vedette de la puissance, aussi cette puissance dont parle MacRae est en réalité générée à l'origine par la femme. Ne nous étonnons donc pas que cette puissance détournée des femmes par les hommes ne se pervertisse et n'incarne désormais que le mal—rites sacrificiels de poulets rouges, de chiens roux, et d'albinos. Remarquons que ces trois éléments portent la couleur rouge, symbole du sang et de la mort.

Dans le but de préserver leur suprématie dans la gestion quotidienne de cette puissance occulte usurpée, la société *Komo* fait tout pour maintenir les femmes à l'écart,

loin des rites et usages de la confrérie. Seuls les garçons bénéficient des séances et sessions initiatiques. Abandonnée, la mère de Nianancoro s'occupera de l'initiation et de la formation de son fils afin de lui doter des armes occultes dont il aura besoin pour affronter son père. Contrairement aux sacrifices entachés de sang qu'offrent les hommes, la mère de Nianancoro utilise des éléments comme le liquide—l'eau, le lait de couleur blanche, symbole de pureté et d'innocence. L'on se rappelle bien de la scène dans le fleuve avec plusieursalebasses remplies de lait pur, qui sont des objets symboliques qui se rattachent à des caractéristiques féminines que sont l'intuition, la protection et la conception : voyeuse, pourvoyeuse, protectrice. Après s'être versé le lait sur le corps, suivi de rituels d'incantations, elle ordonna les forces divines d'assurer protection et assistance en faveur de son fils.

Nous savons que le succès rencontré par *Yeelen* dans l'échiquier cinématographique occidental est sans appel comme nous le rapporte Jeanne Garane: "When *Yeelen* first appeared in 1987, critics called it 'the most beautiful African film ever made', and it won the Jury Prize at the Cannes Film Festival that same year" (147-49). Cependant, au-delà de ce succès outre-mer, nous n'ignorons pas que le manque de moyens pour les réalisateurs y compris Cissé, les obligent à se tourner vers des sources de financement extérieurs tel que le Ministère de la Coopération française. Les critères d'éligibilité au financement imposés par ces donateurs ne font pas souvent bon ménage avec l'esthétique de la spécificité cinématographique africaine. Pour que *Yeelen* soit unanimement adopté, accepté et financé, ce film a dû faire une cure drastique en termes d'originalité esthétique. Le réalisateur Cissé a dû faire de sérieuses concessions en termes de valeurs identitaires et culturelles dans le but de susciter un intérêt esthétique qui puisse convaincre les bailleurs de fonds à accepter le financement de *Yeelen*. Certaines scènes dans le film relèvent d'une esthétique nouvelle par rapport aux valeurs culturelles africaines, notamment maliennes qui ne se sont pas encore accommodées aux scènes de nudité totale. En effet, dans le film, l'on constate une certaine ingéniosité de filmer en gros plan des scènes de nudité. Nous avons par exemple la scène de l'albinos dans sa tenue "d'Adam et Eve" qui déambule à reculons en guise d'offrande sacrificielle sous les auspices de Soma, le maître de séance de la cérémonie.

Le point culminant de ces tolérances et emprunts de valeurs se présente dans la scène des chutes d'eau où Nianancoro et Attou complètement nus au pied de la montagne se baignent en guise de purification de leurs corps ayant brisé la norme sociale de la fidélité dans le mariage. En effet, les actes d'adultère sont sévèrement réprimés dans les sociétés traditionnelles africaines pouvant aboutir jusqu'au bannissement dans la communauté. Dans le contexte culturel africain, ils ne courent pas les rues ceux qui couchent avec la femme du roi et ont l'outrecuidance de le lui relever sans encourir les conséquences. En plus, ces scènes de nudité donnent l'impression d'avoir été conçues dans des registres de valeurs occidentales. Elles sont filmées dans des paysages majestueusement captivants de la savane africaine. Les autres aspects de la dénaturation de l'esthétique cinématographique africaine consistent en la focalisation

permanente sur la fonction destructrice de Soma dans un univers chaotique. En effet, dans la réalité de la vie des forgerons en Afrique, bien que ces forgerons possèdent des puissances occultes nuisibles, ils sont aussi des hommes ordinaires qui produisent, s'occupent de leurs familles, participent à la vie de leur communauté. Des scènes de vie normale comme il en existe dans toutes les sociétés auraient pu désamorcer la tension chaotique tout au long du film. Pour conclure sur cette partie, l'on se demande s'il n'y a pas eu de la part du réalisateur une négociation esthétique adaptée pour une production filmique africaine à la demande du "client."

Nous remarquons avec surprise que le roi peulh n'a infligé aucune sanction punitive à ces deux "amants de circonstance." Il n'en avait pas besoin car, il savait que dans une trahison de telle envergure, les conséquences seraient inévitables. En effet Nianancoro dans la poursuite du duel avec son père sera complètement anéanti et Attou sera une veuve chagrinée loin de sa communauté et avec pour seule consolation le fils de Nianancoro qui devrait poursuivre l'idéal et l'héritage de la puissance occulte de son père—symbolisé par le costume qu'il a remis à Attou de transmettre à son fils. Comme son père, son éducation et son initiation devraient être elles aussi assurées par une femme, Attou. Ainsi donc, la disparition de Nianancoro et de son père dans leur dernier combat ne mettra pas pour autant fin à la perpétuation de l'esprit Komo, puisque la reconstruction est tout à fait possible grâce encore une fois de plus à la femme et ce, pour des générations et des générations.

Malgré les grands changements dans les sociétés africaines grâce à la modernité, il existe toujours des forces de résistance pour la reconnaissance d'une quelconque parcelle de pouvoir à la femme. C'est à juste titre que Nicole Mosconi s'efforce de nous faire comprendre les raisons qui se cachent derrière cette discrimination que subissent les femmes dans leurs quêtes et aspirations de la puissance moderne, la science:

[...] le spectateur se persuade que la science et la philosophie pervertissent les femmes, soit qu'elles les entraînent vers la folie et le délire (Bélise), soit qu'elles provoquent la phobie du corps et de la sexualité (Armande), soit qu'elles conduisent au sadisme et à l'autoritarisme (Philaminte). (27-39)

L'homme n'ignore pas les caractéristiques cosmogoniques de la femme qui lui confèrent une certaine puissance. La laisser accéder pleinement à la science moderne, serait en plus de la puissance cosmogonique, lui permettre d'acquérir une superpuissance. D'où cette obsession à la reléguer toujours en second plan en l'accusant de toutes les craintes dont a mentionnées Mosconi plus haut.

Dans ce duel entre l'homme et la femme, il est inutile de s'attacher aux valeurs humanistes et morales, car elles ne serviront pas à faire baisser la tension. La situation paraît tant désespérée au point que Langford la qualifie de "social realism and didacticism" (185-202). Et à Boubacar Boris Diop d'illustrer le rôle de Sembène

Ousmane dans son combat pour la reconnaissance du rôle et de la place des opprimés dont la femme en choisissant de rester toujours auprès d'eux: "Ce souci de rester au plus près du réel explique d'ailleurs l'absence du fantastique dans une si riche production" (8-9). Entendons par réel ici un sens très élevé de l'humilité et la simplicité en mettant toujours au centre de ses productions ces actrices anonymes, pauvres, sorties des milieux populaires sans aucun éclat.

La question du corps de la femme dépasse amplement les considérations de sexes et transcende l'espace et le temps. En effet au Sénégal, pour introduire le cas du second film, *Guelwaar*, qui a été présenté pour la première fois au Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (Fespaco) en 1992 après avoir essuyé une fin de non-recevoir pour une première projection dans le pays même où il a été produit (Niang, Gadjigo 174). Avant d'aller plus loin dans la recherche des raisons de ce refus "courtois" de la part des autorités sénégalaises de l'époque, essayons de découvrir les contours et les implications de ce film.

Guelwaar est un film qui renferme de multiples tragédies. Non contents d'avoir perdu leur géniteur, les enfants de *Guelwaar*—le nom d'un des personnages du film—devront aussi faire face à la disparition du corps qu'ils souhaiteraient enterrer dignement selon les rites de la religion chrétienne. C'est dans cette ambiance de recueillement que la famille ne tardera pas à se mettre à l'évidence : "[...] not only is *Guelwaar*'s body missing, but it has been buried in a muslim cemetery" (Mowitt 129). Mais au-delà de cette mort physique de *Guelwaar*, il est important de voir quelles lectures nous pourrions faire à partir de cette série de tragédies sur les différentes sphères politiques, économiques et sociales. Par exemple, la question de la dépendance à l'aide internationale dont un certain nombre de pays en ont fait la base de leur politique de développement donnant l'impression d'une démission face aux responsabilités régaliennes des gouvernements africains dont le Sénégal.

Comme dans *Yeelen*, l'on se rend compte que *Guelwaar* se focalise sur la mort, la sexualité et les abus de pouvoir. Sembène fait une distinction nette entre le titre du film *Guelwaar* et "yelwaan": "The term 'yelwaan' refers to street beggar. It applies to people stricken by a physical deformity, blindness, or some type of disability and to whom others provide assistance. But when it comes to the state, it is an entirely different matter" (Niang, "Mandabi Character," 55-61). Quoi que l'équivoque ait été levée par le réalisateur lui-même, l'on ne peut s'empêcher d'établir des parallèles sur les traits qui caractérisent les deux concepts. Cependant, dans ses explications on peut voir la nuance qu'il instaure entre les mendiants estropiés de la rue et "l'Etat mendiant." Cette main permanemment tendue pour recevoir est très gênante et humiliante pour tout Etat qui se voudrait souverain et autonome. L'acquisition des indépendances des années 1960 avait pour objectif de rompre ces pratiques d'assistanat qui sont perçues comme des viols répétitifs à l'amour propre et à la fierté des jeunes nations africaines. Les différentes formes de coopération entre les nations sont très louables et doivent être encouragées. Pendant que les grandes nations parlent et discutent entre-elles d'accords

comme ceux du GATT (General Agreement on Tariffs and Trade) entre les Etats-Unis et l'Union Européenne, les Etats africains sont à la recherche d'opportunités d'aide au développement, et autres programmes d'assistance pour combler leurs déficits budgétaires.

On pourrait dire que *Guelwaar* est l'aboutissement et en même temps le revers de *Yeelen*. Dans ce film, contrairement à *Yeelen*, les femmes ont une voix, une personnalité et du caractère. Elles ont de la détermination, elles vont jusqu'au bout de leurs rêves même si le chemin pour y parvenir est parsemé d'embûches. Elles sont jugées rebelles, incomprises, mais paradoxalement elles sont craintes. Dans ce film la mort de *Guelwaar* va être un tremplin pour nous aider à explorer le monde souterrain de la réalité de la femme qui se cache dans la religion, dans la politique, dans le social, en d'autres mots dans le quotidien de la femme sénégalaise. Si le point focal de ce film se concentre sur la problématique d'une certaine exhumation d'un corps d'homme—*Guelwaar*, enterré dans un cimetière musulman par erreur—il faut chercher cependant à comprendre quels sont les vecteurs qui sont à l'origine du déclenchement de ce séisme socioreligieux mais aussi politico-économique. Grâce au dévouement de l'officier Gora, l'enquête qu'il a initiée pour retrouver le corps disparu va mener vers d'autres découvertes:

[...] as they seek to initiate exhumation proceedings they not only ignite a deep religious controversy, but Gora begins to suspect that there may be a connexion between *Guelwaar's* death and the "loss" of his body. (Mowitt 129)

Guelwaar était un homme infidèle qui flirtait avec la femme du muezzin. Comme dans *Yeelen*, nous assistons à une certaine récurrence des clichés sur la fornication dans les films africains. Les thèmes traditionnels du cinéma africain qui se rapportaient sur la décolonisation, la résistance aux puissances coloniales, font de plus en plus place à des thèmes à caractère universel telle que, la sexualité qui ont été pendant longtemps des sujets tabous que les réalisateurs africains évoquaient de temps en temps avec parcimonie. Les verrous sur certains thèmes jadis tabous sont en train d'être sautés partout sur les plateaux de tournages africains. Si Akudinobi note les mutations profondes qui sont en train d'être opérées sur les contenus des productions africaines, l'auteur veut bien partager ses inquiétudes concernant les manipulations et les déformations des représentations identitaires africaines, même si cela semble être justifié par des raisons pragmatiques de pénétration au marché occidental : "The most obvious motivation for this drive toward universalism for African film makers is economic: expanding actual and potential spectatorship of African cinema by raising its appeal beyond the narrow confines of specific issues and cultures" (91-121). En effet comme dans *Yeelen*, le rétrécissement des sources de financement va contraindre les réalisateurs africains à adapter les politiques esthétiques pour répondre aux attentes des cultures dominantes.

Guelwaar étant mort et enterré dans un cimetière musulman, l'autre cadavre, celui avec qui *Guelwaar* a été confondu, laisse aussi une femme Oumy qui trompait déjà son mari pendant qu'il était vivant avec le frère de celui-ci. De ces relations incestueuses naquirent des enfants illégitimes. On aurait pu penser que cette mort soudaine de son mari constituerait une aubaine afin qu'elle puisse sceller définitivement et officialiser sa relation amoureuse avec Meyssa, le frère du défunt. Elle préféra mettre fin à cette relation interdite et quitta la famille. Pour mieux comprendre la justification de ce départ, l'on peut affirmer qu'Oumy regrette son acte et souhaiterait tourner la page de son infidélité pour ne pas être hantée par l'esprit de son défunt mari. N'est-ce pas dans ce sens qu'il faudrait percevoir l'argumentaire de Mosconi : "Un des thèmes centraux de l'idéologie sexiste s'y symbolise: l'interdit qui s'impose aux femmes d'accéder à tout savoir qui remettrait en cause leur subordination par rapport aux hommes et le pouvoir de ceux-ci sur elles" (27-39).

Il nous semble que l'excitation amoureuse qu'entretenait Oumy avec Meyssa est due principalement au fait qu'elle était interdite par les normes des valeurs africaines. Et avec la mort de son mari, cette interdiction disparaît, puisqu'il lui suffisait d'accepter simplement de se marier avec le frère de son défunt mari et les choses rentraient dans l'ordre. C'est ce qu'elle n'a pas voulu, parce que pour elle, le défi de braver l'interdit et transgresser la norme sociale justifiait amplement sa relation "incestueuse" avec Meyssa. Entretenir cette transgression dans la durée était le but visé par Oumy. De cette transgression, elle a eu deux enfants considérés comme illégitimes. La mort de Meyssa provoque donc la rupture du désir à l'interdit. Ne trouvant donc plus de justification de rester dans la famille, Oumy la quittera. Cette déviation des mœurs ne peut donc que traduire l'état de liquéfaction de ce qui constitue des valeurs fondamentales des traditions africaines. Même, s'il paraît fort osé de parler de corruption des mœurs dans la sexualité, il faut reconnaître que la démarche d'Oumy d'entretenir ce jeu sexuel n'est pas la valeur la mieux partagée en Afrique.

La violation ici du principe sacré du mariage basé sur la fidélité n'obéit pas seulement à la satisfaction d'une attraction sexuelle. Oumy dans ce choix comptait plutôt se révolter contre un système de valeurs rétrogrades et inadaptées. Aussi cette disposition mentale à la légèreté sexuelle est justifiée comme le souligne Mowitt: "It is significant though that, through the theme of adultery, Sembène repeats or anticipates his insight, showing that, the deeper question is about the economic and alimentary pressures placed upon communities by adulterous sexual reproduction" (129). Il est vrai que la détresse économique peut exposer un individu à des actes de désapprobation sexuelle telle que la prostitution au regard de certaines normes et valeurs d'une société. Mais généralement ce genre de comportement relève d'une situation conjoncturelle et ne saurait en aucun cas s'ériger en une mode de vie. A l'instar de Souleymane Cissé, Sembène Ousmane choisit d'introduire des thématiques de la sexualité dans *Guelwaar*. Bien que des thèmes similaires telle que la polygamie aient été traitée dans *Le Mandat* aussi bien que dans *Xala*, c'est la première fois que le réalisateur aborde les questions de

la prostitution et d'adultère dans ses œuvres. Ne déclare-t-il pas lui-même à propos, lorsqu'une question sur l'authenticité des valeurs identitaires lui a été posée par Niang et Gadjigo: "As far as I am concerned, I no longer support notions of purity. Purity has become a thing of the past" (174). Remarquons ici, son insistance "je ne supporte plus." Cette expression vaut son pesant d'or dans le détour décisif que Sembène a opéré dans sa stratégie esthétique filmique. Pendant longtemps, il s'est investi pour produire des films qui reflètent et traduisent l'expression des valeurs authentiques africaines comme c'est le cas de *Borom Sarret* (1963), *Mandabi* (1968) et *Camp de Thiarroye* (1989). Avec *Guelwaar*, Sembène va amorcer un nouveau style filmique qui va consister à élargir son répertoire de thèmes de référence de valeurs qui ne se limitent plus seulement à l'espace socio-culturel africain, mais va incorporer et prendre en considération d'autres types de références qui pendant longtemps étaient considérés comme des tabous dans le contexte filmique africain. *Faat Kine* (2000) et *Moolade* (2004) sont les reflets de cette réorientation chez l'auteur. Ce revirement, comme nous l'avons déjà constaté chez Cissé répond aux exigences d'une stratégie pour la pénétration du marché européen et américain par les réalisateurs africains. Ce changement de cap est surprenant, surtout lorsqu'on considère l'analyse de Gadjigo qui a pendant longtemps côtoyé le réalisateur. Ses choix esthétiques, rapporte-t-il, sont parfois motivés par un penchant idéologique qui prône des valeurs marxistes:

Ousmane Sembène felt a calling: through his art, he sought to fulfill his responsibility to contribute to the building of a new life for the living. It is a sense of responsibility that, unlike the Hollywood model, does not allow rest or individual comfort. Instead, throughout his writing and film "career," this old communist felt that each of his works was a stone he offered for the building of a new world, a better world for humankind. (30-34)

Sans ces arrangements stratégiques, la fin du cinéma africain paraît inéluctable pour la simple raison qu'il n'existe pas de marché local qui lui donne des perspectives de survie. D'où le recours à ce système hybride des valeurs que certains ressentent comme une violation aux représentations de valeurs africaines. Dans cette démarche de redéfinition des valeurs, les symboles forts qui s'attachaient à l'image de la femme africaine se trouvent profondément ébranlés. De nouveaux symboles comme la liberté, l'émancipation, la sexualité sont désormais explorés. Ces nouveaux symboles sont souvent considérés comme des éléments de dévalorisation du statut de la femme que les conservateurs désapprouvent et boycottent même les films qui en font la promotion. Il est certain que la recherche de l'authenticité dans les œuvres de l'esprit est une condition indispensable à toute quête d'affirmation et d'existence, mais comme Akudinobi, l'on pourrait bien se poser la question de savoir:

Is African cinema, apart from a few gestures of cultural particularities, not inevitably universal since it deals with “universal” emotions like pain, joy, and anger; concepts like oppression and resistance, justice and injustice; dramatic archetypes like villains and heroes? (177-94).

En effet, si l'on considère les registres émotionnels dont a évoqués Akudinobi dans le traitement des œuvres cinématographiques, l'on ne peut s'empêcher de reconnaître avec lui que ces émotions sont propres à l'être humain d'une manière générale et s'appliquent pas forcément de manière spécifique à une zone géographique ou socio-économique donnée. La question de l'universalisme et de la communalisation des valeurs du cinéma ne devrait poser aucun problème. Toutefois, c'est la façon de raconter ces émotions à travers des scènes pour lesquelles l'opinion cinématographique africaine n'est ni psychologiquement ni culturellement prêts à endosser. La question de la sexualité reste encore en Afrique un mythe tabou qui ne se raconte pas, mais qui se vit en toute intimité dans la discrétion totale. Cependant, ces films bien qu'ils contiennent des scènes de sexualité, connaissent une certaine tolérance pendant les festivals de cinéma qui se déroulent sur le continent. Ceci pour la simple raison que le public cinéphile découvre ces films pour la première fois. Mais en dehors de ces festivals, c'est la croix et la bannière pour les réalisateurs de ces films pour remplir les salles de projection. Ce qui constitue un manque à gagner énorme pour ces réalisateurs et les empêchent de poursuivre la réalisation d'autres projets filmiques. Les sources de financement quasi inexistantes sur le continent, ces réalisateurs sont donc contraints de tenir compte désormais non pas de ce qui intéresse la critique africaine, mais bien au contraire des thèmes qui recourent les valeurs et les sensibilités des pays pourvoyeurs de la manne financière pour la survie de l'industrie filmique en Afrique. Ces impositions tacites sont devenues presque la norme si l'on veut que son film soit vu dans les festivals de prestige comme celui de Cannes. C'est ainsi qu'avec consternation l'on voit son film rejeté ou disqualifié comme ce qui s'est passé avec *Camp de Thiaroye* de d'Ousmane Sembène. En effet comme l'affirme Akudinobi :

[...] *Camp de Thiaroye*, a film that among other things critiques French colonial hypocrisy and brutality, was rejected [en citant Boughedir], “by all the sections of the Cannes Film Festival ... [but] won the Jury's Special Prize in Italy at the 1988 Venice Film Festival ... [and] was never distributed in France, despite its Prize from Venice.” (177-94).

Ces compromis, même s'ils sont justifiés, ne sont pas de nature à aider à réaliser un label authentique du cinéma africain. Bien au contraire, ils le fragilisent et le paralysent pour le rendre inopérant, puis inexistant un jour. Ce compromis étant indispensable pour la survie du cinéma africain, Niang, va jusqu'à établir un parallèle entre le choix esthétique d'Ousmane Sembène avec celui fait par les cinéastes et artistes

italiens qualifiés de néoréalisme pour s'opposer aux options esthétiques de l'ancien régime de Mussolini : "Les néoréalistes, [...] ont voulu que leur nouvelle orientation esthétique gravite autour des problèmes sociaux d'actualité et que leurs narrations soient perméables au commun des Italiens" ("Du Néoréalisme" 76-90). Ce changement esthétique, même s'il semble éclipser l'idéal des conservateurs des valeurs d'identité et d'authenticité, il a le mérite de révéler la face cachée de ces pratiques et valeurs culturelles. Il s'agit des facteurs endogènes néfastes qu'Ousmane Sembène dénonce dans ses films pour critiquer la part de responsabilité des leaders africains dans la fragilisation et l'effritement des valeurs culturelles africaines.

Quand les sources de financement au profit du cinéma africain se tariront définitivement en Europe et en Amérique, l'esprit créatif des cinéastes africains s'étiolera également. En attendant, on ne sait même plus depuis quand datent les dernières créations cinématographiques des grands réalisateurs tels que Idrissa Ouédraogo, Gaston Kaboré, Souleymane Cissé, Abderrahmane Sissako, Cheick Omar Cissoko et j'en passe, qui ont fait la gloire du cinéma africain. Ironiquement, pendant que dans *Guelwaar* on encourage les femmes à rejeter l'aide pour rechercher leurs propres voies d'autonomisation, les réalisateurs africains semblent avoir des difficultés pour trouver d'autres alternatives de financement et en fin se passer des subventions qui sont assujetties à des conditionnalités pas toujours compatibles avec leurs choix esthétiques et thématiques. Le cinéma africain devrait prioritairement chercher à satisfaire les attentes esthétiques et morales de sa propre population.

Depuis l'accès des pays africains à l'indépendance, le rôle de la femme s'est accru dans le discours dialectique sur les représentations et les symboles identitaires du continent. C'est ainsi qu'on la retrouve sur tous les fronts de la vie économique, sociale, politique et culturelle. Cependant, elle continue de faire l'objet d'un certain nombre de préjugés en rapport avec des valeurs traditionnelles en conflit avec d'autres valeurs importées. Parmi ces valeurs, il y a celles touchant au corps de la femme. Les expressions culturelles et identitaires en Afrique ont toujours fait du corps de la femme un sujet tabou. Des cinéastes comme Ousmane Sembène et Souleymane Cissé vont essayer de briser ce tabou en proposant de nouvelles formes esthétiques qui feront du corps de la femme une zone d'exploration thématique assez riche dans l'art cinématographique. Dans *Yeelen*, Cissé s'est évertué à reconstituer le passé d'une société Bambara du Mali où tous les pouvoirs sont détenus par une confrérie d'hommes sorciers appelés les Komos qui abusent de ses pouvoirs à l'encontre de la société dont les premières victimes sont les femmes et les enfants, en l'occurrence Nianancoro. Dans *Guelwaar* d'Ousmane Sembène, la femme, confrontée à des pesanteurs d'ordre religieux et traditionnel va affronter des normes imposées par l'homme et frayer sa propre voie pour exister. Les changements esthétiques que proposent ces cinéastes dans leurs œuvres ne sont pas toujours fortuits. En effet ils leur permettent d'accéder aux attentes d'un public large qui est très attentif aux valeurs d'universalisme.

Dans *Guelwaar* comme dans *Yeelen*, la femme est en passe de devenir un objet sexuel. En effet l'on constate que dans *Yeelen*, Attou est manipulée et abusée sexuellement par Nianancoro, tandis que dans *Guelwaar*, Oumy fut séduite et a entretenu une relation incestueuse avec son beau-frère Meysa.

Dans ces deux films, l'image de la femme africaine est complètement défigurée par le sexe facile et disponible pour l'homme qui en abuse grâce à la préemption de son rôle sur toutes les sphères de la vie sociale et économique qui semble passer désormais par une exhibition du sexe dans des films africains. La représentation du corps de la femme à travers le sexe par des scènes de nudité totale est devenue une donne dans le cinéma africain.

OEUVRES CITÉS

- Akudinobi, J. G. "Survival Instincts: Resistance, Accommodation and Contemporary African Cinema." *Social Identities* 3 (1997): 91-121.
- Eliade, Mircea. "Aspects du mythe." Paris: Gallimard, 1963.
- Gadjigo, Samba. "Art for Man's Sake: A Tribute to Ousmane Sembène." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49 (2008): 30-34.
- Garane, Jeanne. "Masterworks of African Cinema." *Moving Image* 5 (2005): 147-49.
- Jung, Carl Gustav et Charles Kerényi. *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris: Payot, 1951.
- MacRae, Suzanne H. "Yeelen: A Political Fable of the Komo Blacksmith/Sorcerers." *Research in African Literatures* 26 (1995): 57.
- Merolla, Daniela. "Filming African Creation Myths." *Religion & the Arts* 13 (2009): 521-33.
- Niang, Sada. "Mandabi Character, Context, and Wolof Language." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 40 (1996): 55-61.
- . "Du Néoréalisme en Afrique: Une relecture de Borom Sarret." *Présence francophone* 71 (2008): 76-90.
- Niang, Sada, Gadjigo Samba, and Ousmane Sembène. "Interview with Ousmane Sembène." *Research in African Literatures* 3 (1995): 174.
- Mowitz, John. "Guelwaar: Politicizing The Aesthetics of Hunger." *Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures* 8 (1998): 129.