

## Le statut sémiotique de la figure de la femme dans l'espace cinématographique africain. Cas de *Timbuktu* (2014) de Abderrahmane Sissako, de *Sia, le rêve du python* (2001), de Dani Kouyaté, et *Guimba, un tyran, une époque* (1995), de Cheick Oumar Sissoko

Cissé Mohamadou Hassane<sup>1</sup>

### Résumé

La figure de la femme est constamment exploitée dans l'espace des cinémas africains, tantôt pour exprimer des valeurs qu'elle incarne, tantôt pour mettre en exergue les missions dont elle est investie au sein de sa communauté. Elle est une figure active présentée comme un principal sujet de quête attaché à la famille, cellule de base de la société, et dont l'action s'étend au niveau communautaire au regard des causes collectives auxquelles elle s'engage régulièrement. L'objet de la présente réflexion est de proposer une analyse sémiotique de la figure de la femme telle qu'elle est configurée dans les films de fiction *Sia, le rêve du python* (2001), de Dani Kouyaté, *Timbuktu* (2014), de Abderrahmane Sissako et *Guimba, un tyran, une époque* (1995) de Cheick Oumar Sissoko en vue de mettre en lumière les motivations de la création et la mise en discours de ce personnage, puis analyser son statut dans cet espace filmique. Dans ces œuvres, la figure de la femme se présente comme un miroir fort empreint des aspects de la société africaine à (re)découvrir et comme un moyen de révélation des aspirations des peuples africains en termes de valeurs axiologiques et idéologiques.

**Mots-clés :** Axiologie – culture – idéologie – néo-colonialisme – sémiotique

*The semiotic status of the figure of the woman in the African cinematographic space. Case study: “Timbuktu” (2014) by Abderrahmane Sissako, “Sia, le rêve du python” (2001) by Dani Kouyaté, and “Guimba, un tyran, une époque” (1995), by Cheick Oumar Sissoko*

### Abstract

*The figure of the woman is constantly exploited in the space of African cinemas, sometimes to express the values that she embodies, sometimes to highlight the missions with which she is invested within her community. She is an active figure presented as a main subject of quest attached to the family, the basic unit of society, and whose action extends to the community level with regard to the collective causes to which she regularly engages. The object of this reflection is to propose a semiotic analysis of the figure of the woman as it is configured in the fiction films *Sia, le rêve du python* (2001), Dani Kouyaté, *Timbuktu* (2014), Abderrahmane Sissako and *Guimba, a tyrant, an era* (1995) by Cheick Oumar Sissoko in order to highlight the motivations of the creation and the discourse of this character, then analyze his status in this filmic space. In these works, the figure of the woman is presented as a strong mirror imbued with aspects of African society to be (re)discovered and as a means of revealing the aspirations of African peoples in terms of axiological and ideological values.*

**Keywords:** Axiology – culture – ideology – neo-colonialism – semiotics

<sup>1</sup> Docteur Ph.D en Sciences du langage (sémiotique de l'image). Université Nazi BONI (Burkina Faso). Publications récentes (02) : 1- CISSE, Mahamadou Hassane, 2022, « Analyse sémiotique d'un emblème de la Révolution burkinabè (1983-1987) : idéologie politique et projet de développement endogène » ; 2- CISSE Mahamadou Hassane, 2022, « La construction de l'image de soi dans le discours d'investiture de S.E.M. Alassane Bala Sakandé, P.A.N du Burkina Faso, VIIe législature ». E-mail : mohamedcis3@gmail.com.

## Introduction

Les cinémas africains ont une certaine propension à figurer des personnages féminins à qui ils donnent la parole et qui se montrent plutôt actives, contrairement à une certaine littérature qui présente la femme rurale, passive, voire résignée. Dans une société qui ploie sous le poids de la phallocratie assortie du sceau de la gérontocratie, une telle option suscite des interrogations. C'est du moins le constat qui s'impose lorsque l'on se réfère aux multiples fonctions actantielles qu'elle assume dans cet espace filmique. La figure de la femme y est convoquée pour tantôt exprimer des valeurs morales qu'elle incarne, tantôt pour mettre en exergue les missions dont elle est investie au sein de sa communauté. Elle est une figure active présentée comme un principal sujet de quête attaché à la famille, cellule de base de la société, et dont l'action s'étend aussi au niveau communautaire pour des causes collectives auxquelles elle s'engage régulièrement. Cette réflexion s'intéresse, à travers une analyse de l'espace des films de fiction *Sia, le rêve du python* (2001), de Dani Kouyaté, *Timbuktu* (2014), d'Abderrahmane Sissako et de *Guimba, un tyran, une époque* (1995) de Cheick Oumar Sissoko, à la manière dont ces œuvres construisent la figure de la femme. De façon précise, elle vise à révéler les stratégies de discursivisation qui assortissent la configuration de ces espaces filmiques constamment peuplés et informés par la présence de la femme en mettant en corrélation des éléments de l'expression et des éléments du contenu qui seront identifiés et analysés.

En abordant cet espace diégétique, l'on envisage l'espace social dans sa dimension immatérielle, symbolique et politique. Suivant la perspective greimassienne, l'espace est plutôt une forme signifiante et active qui signifie potentiellement tout autre chose que l'espace lui-même (Greimas, 1976). Pour ce faire, la présente réflexion relève de la sémiotique topologique qui offre l'avantage de désigner tout à la fois « la description, la production et l'interprétation des langages spatiaux » (Greimas, 1976 : 131). Son objet peut être défini à la fois « comme inscription de la société dans l'espace et comme lecture de cette société à travers l'espace » (Greimas, 1976 : 133) et elle opère à partir d'un signifiant spatial mis en corrélation avec son signifié culturel en vue de cerner le sens de l'objet. Elle s'inscrit aussi dans le sillage de la sémiotique des cultures du fait que l'espace diégétique est animé par des personnages attachés à une certaine forme de vie identifiable. L'étude de la figure de la femme, elle, situe notre réflexion dans le sillage de Philippe Hamon (1972) à travers son approche sémiologique du personnage considéré comme un signe qui informe son espace de déploiement. En tant que tel, « [il] appartient à un système, le système textuel, duquel il tire sa valeur. (...) Le personnage sera donc analysé comme un signe saisi au sein du système textuel, avec sa face signifiante et sa valeur, à quoi il conviendra d'ajouter son fonctionnement narratif » (Gardies, 1993 : 54).

Cependant, si « le topos le plus connu est certainement celui du personnage qui prend une vie de plus en plus autonome, qui se détache de plus en plus de son créateur- démiurge » (Hamond, 1972 : 86), Tzvetan Todorov constate que « la catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique » (1972 : 286). Il en va de même pour le personnage filmique africain qui baigne dans un espace culturel fort symbolique. Considérant qu'il est le moteur de tout récit, pris en charge et actualisé selon les médiums, l'on pourrait s'interroger sur le mode de création du personnage féminin dans les cinémas africains (sa poétique) dont les réalisateurs sont conscients du fait que la caméra ne peut être utilisée et/ou appréciée avec indifférence. D'où la problématique de cette réflexion qui entend s'intéresser

particulièrement à la mise en discours de la figure de la femme et aux enjeux liés aux différents options qui y seront identifiées. Nous partons de l'hypothèse que le personnage féminin potentiellement informé par ses créateurs-démiurges de compétences à même de lui permettre de s'affranchir des obstacles rencontrés tout au long de sa quête d'aboutir aux performances escomptées, signe de leur degré d'engagement. Dès lors, après avoir décliné le cadre théorique de cette étude, nous nous intéresserons aux options de création et de mise en discours de ce personnage d'une part, et aux enjeux idéologiques y affairant d'autre part.

## 1 Présentation du corpus et cadre théorique

### 1.1 Synopsis des films

#### – *Timbuktu*

La ville de Tombouctou est tombée sous le joug des extrémistes religieux qui font régner l'ordre basé sur une charia librement interprétée, comme le leur démontre l'imam de ladite ville. Non loin de là, *Kidane* mène une vie paisible dans les dunes, entouré de sa femme *Satima*, sa fille *Toya* et *Isaan*, son petit berger, élevant un troupeau de vaches. En ville, les habitants subissent, impuissants, le régime de terreur des djihadistes qui ont pris en otage leur foi. Finis la musique et les rires, les cigarettes et même le football. Les femmes sont devenues des ombres qui tentent de résister avec dignité. Des tribunaux improvisés rendent chaque jour leurs sentences absurdes et tragiques. *Kidane* et les siens semblent, un temps, épargnés par le chaos de Tombouctou. Mais leur destin bascule le jour où *Kidane* tue accidentellement *Amadou*, le pêcheur qui s'en est pris à *GPS*, sa vache préférée. Il doit alors faire face aux nouvelles lois de ces occupants venus d'ailleurs. Condamné à mort, il périt aux côtés de sa femme, venue le retrouver dans un geste désespéré. Dorénavant livrés à eux-mêmes, les enfants *Toya* et *Isaan* prennent la fuite vers un ailleurs incertain.

#### – *Sia, le rêve du python*

Dans l'empire du Wagadu, la tradition exige que chaque année, la plus belle vierge soit offerte en sacrifice au python. Cette année, les prêtres ont porté leur choix sur *Sia Yatabaré*. Cette dernière, refusant sa mise à mort, trouve refuge auprès de *Kerfa*, le fou. Après une enquête menée dans la répression, l'armée de *Kaya Maghan* (l'empereur) finit par la capturer. Elle est soumise au rituel dont elle découvre qu'il est une imposture. Le python n'existe pas. Il s'agit en réalité d'un viol collectif organisé par les prêtres avant de laisser leur victime pour morte dans une grotte secrète. *Sia* est sauvée *in extremis* par son fiancé *Mamadi* et sa milice. *Mamadi* est fait empereur après un complot savamment orchestré par son oncle, le *Général Wakhané*. *Sia*, devenue reine, a du mal à surmonter le traumatisme de sa mésaventure. Prise de démence, elle quitte le palais et parcourt les rues.

#### – *Guimba, un tyran, une époque*

*Sitakili*, une ville au cœur du Sahel, est sous la coupe du tyran *Guimba* et de son fils nain, *Janguiné*. Depuis sa naissance, *Kani*, la fille de leur voisin est fiancée à *Janguiné*. Pour marquer ce lien, un cordon a été attaché au poignet gauche du nourrisson. *Kani* en grandissant est devenue une très belle jeune fille convoitée de tous. Mais aucun prétendant n'ose se déclarer

tant la terreur que fait régner *Guimba* est grande. Les impositions, les saisies, les perquisitions, les viols, les assassinats, etc., font légion. Au cours d'une visite de courtoisie à *Kani*, *Janguiné* s'éprend de *Meya*, la mère de sa promise. Il veut l'épouser. Pour satisfaire aux caprices de son fils, *Guimba* expulse de la ville *Mambi*, l'époux légitime de *Meya*, qui refuse de divorcer. Celui-ci se réfugie dans un village de chasseurs d'où s'organisera la révolte contre le tyran. *Siriman Keita*, chasseur chargé de combattre *Guimba*, assiègera *Sitakili*. Un affrontement opposera les deux hommes aux portes Nord et Sud de la ville. *Guimba* est déchu, *Mambi* est élu roi et la population libérée. C'est la renaissance.

## 1.2 Cadre théorique

Le langage cinématographique est par essence de nature spatiale. En effet, « l'image mouvante est avant tout, organisation d'un espace bi-dimensionnel. Sans espace, point de cinéma » (Gardies, 1993 : 69). Et selon Jean-Paul Sartre (1948 : 77), un objet (l'espace en est un) dans un récit tire sa densité d'existence de la complexité de ses liens avec les différents personnages qui le traversent pour aller vers leurs propres fins. L'espace diégétique filmique prend donc en charge les paysages et les décors, les personnages et tous les éléments caractéristiques qui participent à l'édification de l'illusion tant recherchée au cinéma. « La représentation de l'espace diégétique n'est [cependant] (...) pas une affaire de "captation" de l'espace physique réel, mais une affaire de sens : il s'agit non de "représenter", mais de "signifier" l'espace de référence » (Gardies, 1993 : 73). Ce qui convainc que l'espace n'est jamais convoqué pour lui-même dans le récit filmique, encore moins de façon fortuite. Aussi, nous convenons avec Joseph Courtés (1991 : 231) qu'en tant que donnée figurative, l'espace appelle toujours une interprétation thématique et/ou axiologique.

Selon André Gardies (1993), parmi les objets qui peuplent le monde diégétique, le personnage occupe incontestablement une place prépondérante. Le récit filmique est organisé autour de lui et par rapport à lui, puis il y est généralement source et support d'une intense activité d'identification. Puis, « espace et temps, (...) n'ont de sens, en effet, que par rapport aux acteurs concernés dont ils sont seulement les coordonnés » (Courtés, 1991 : 284). En s'intéressant aux différents personnages récurrents qui semblent "obséder" les réalisateurs africains, la figure de la femme se distingue de façon significative, notamment dans les films de fiction. Aussi, ferons-nous recours à l'approche sémiologique du personnage telle que préconisée par Philippe Hamon (1972 : 95-96) dont l'intérêt des travaux réside surtout dans sa répartition de ces figures en trois modèles sociaux plus ou moins identifiables que sont les *personnages-référentiels*, les *personnages-embrayeurs* et les *personnages-anaphores*. La catégorie de *personnages-référentiels*, celle qui nous intéresse particulièrement ici renvoie à des personnages historiques, allégoriques (mythologiques), ou sociaux, etc., qui convergent tous vers un sens culturel, produisant un "effet de réel" même s'il convient de les apprendre et de les reconnaître d'abord. La figure de la femme s'inscrit dans cette catégorie qui participe activement à l'organisation de l'espace diégétique des films de notre corpus. Quant à sa caractérisation, elle peut se faire en suivant, soit la voie directe, soit la voie indirecte. Tzvetan Todorov apporte des précisions à ce propos :

« Elle est *directe*, lorsque le narrateur nous dit que *X* est courageux, généreux, etc. ; ou lorsque c'est un autre personnage qui le fait ; ou lorsque c'est le héros lui-même qui se décrit. Elle est *indirecte* lorsqu'il incombe au lecteur de tirer les conclusions, de nommer les qualités : soit à partir des actions dans lesquelles ce personnage est impliqué ; soit de la manière dont ce même personnage (qui peut être le narrateur) perçoit les autres. Flaubert a rendu systématique ce procédé : caractériser un personnage à travers un détail matériel le concernant (caractéristique par synecdoque) » (Todorov, 1972 : 292).

Enfin, le personnage en tant que signe, « *appartient à un système, le système textuel, duquel il tire sa valeur. (...) Le personnage sera donc analysé comme un signe saisi au sein du système textuel, avec sa face signifiante et sa valeur, à quoi il conviendra d'ajouter son fonctionnement narratif* » (Gardies, 1993 : 54). Il est un actant<sup>2</sup> qui participe au récit filmique, assumant un rôle essentiel, au regard surtout des actions qu'il accomplit et/ou qu'il subit. Il s'agit précisément, dans notre cas, de la catégorie des actants transformationnels « *qui sont définis par leur participation aux forces qui transforment un état de choses ; l'intentionnalité qui les caractérise repose donc sur l'enjeu de la transformation, c'est-à-dire sur un système de valeurs* » (Fontanille, 2016 : 149-150). Du point de vue poétique, Joseph Paré constate que le roman africain post-colonial est caractérisé par la configuration de deux types de sujets antithétiques que sont les sujets ou individus à la dérive et évoluant difficilement entre marginalité et tentative de reconquête de soi d'une part, et d'autre part, des sujets détenteurs du pouvoir et qui oscillent entre culte de la personnalité et totalitarisme (Paré, 1997 : 157). Il en va de même avec le cinéma africain (Ouoro, 2011 : 218).

Dans cette étude, la figure de la femme retient notre attention, au regard de sa forte présence dans l'espace filmique africain. Du point de vue dramatique, ce personnage semble construit sur le modèle tragique, un modèle classique empreint de réalisme (Vanoye, 2002). L'esprit de communauté assez poussé dans les sociétés noires africaines semble aussi avoir imposé aux réalisateurs un modèle de personnage filmique à même de répondre à cet esprit du groupe dont ils deviennent les représentants. Cela rappelle le modèle dit "collectif" dont les répondants sont « *des personnages emblématiques (...) [qui] n'existent que comme entité collective ou comme membre exemplaire d'une catégorie sociale. Ces personnages sont des vecteurs, des forces incarnées dans la lutte politique* » (Vanoye, 2002 : 56).

## 2 La mise en discours de la figure de la femme

### 2.1 La femme, une victime au statut d'héroïne

Dans cet espace filmique africain, la femme se distingue par son implication réelle dans le discours relatif à la vie de la cité. Elle refuse de se résigner et agit pour se libérer du sempiternel poids de la société qui écrase la femme, surtout en milieu rural, pour se soustraire des préjugés traditionnels qui entravent son épanouissement, l'excluant ainsi de la sphère de prise de décision aussi bien en famille qu'au niveau de sa communauté.

<sup>2</sup> Nous faisons allusion à la notion d'actant selon A. J. Greimas qui le définit comme une force agissante au sein de la diégèse, conformément au schéma actantiel qu'il propose à cet effet. Cette notion a été reprise par bon nombre de théoriciens de la sémiotique, aussi bien dans le domaine littéraire que dans le cinéma.

Le cas de *Sia* désignée pour être sacrifiée au *Dieu-python* afin que l'empire puisse prospérer est éloquent. Elle a fugué et l'armée décide de boucler la ville pour la dénicher. Pour cela, elle ordonne à ses hommes de mater toute subversion ou résistance. Les enseignements de *Kerfa le fou* lui ont permis de prendre conscience de son sort et celui d'autres filles, d'où sa renonciation à la fuite. Elle dit vouloir affronter la mort au nom de toutes les victimes. A *Mamadi* son fiancé venu la sauver en lui proposant de fuir avec elle, *Sia* rétorque : « *Va-t-en ! Je reste là et j'attendrai la mort* ».

La mère de *Sia* et *Penda*, sa camarade, se sont révélées farouchement opposées l'idée de sacrifier les filles au Dieu-python, idée qu'elles trouvent d'être saugrenue. C'est pourquoi, elles vont ouvertement à l'encontre de la volonté de l'empereur malgré les brimades, les arrestations, les séquestrations et les bastonnades administrées l'armée. Lorsque *Wakhané*, le chef de l'armée, a demandé à écouter les parents de *Sia* en garde à vue au camp, *Penda* invective : « *Ne les touchez plus ! Ils sont innocents. Bande de lâches ! ... Sacrifiez-moi à la place de Sia et arrêtez de torturer ces gens. Même complices, ils n'avoueraient pas. Ils préfèrent la mort à la honte. Ils ont des couilles. Vous n'en avez pas* ».

Face à ces propos trop osés, *Wakhané* estime qu'elle est possédée et qu'elle est une sorcière. *Wakhané* demande aux parents d'avouer leur complicité avec *Sia*. Contrairement au père qui explique qu'ils n'ont aucune raison de cacher la vérité, ce d'autant que *Sia* n'est pas la première à être sacrifiée, la mère réplique : « *Penda a raison. Si j'étais complice je ne l'aurais jamais avoué ! Dans ce pays, les bâtards ont un nom. Il faut en trouver un pour les pères indignes* ». Face à ces propos dignes d'héroïne, le mari confus tente de rassurer *Wakhané* : « *Ne l'écoute pas. Elle est inconsciente, elle est folle !* » Elle rétorque pour clamer sa lucidité, assumant ainsi ses propos devant *Wakhané*, le chef des armées.



*Perquisition du domicile des Penda suivie de leur arrestation. [1] Sia en train d'être conduite vers la grotte de la mort. [2]*

Par ailleurs, la femme est présentée dans cet espace filmique comme une amazone, une guerrière qui joue le rôle de précurseur des luttes pour la défense de la liberté d'expression et des libertés collectives. Elle a tendance à user de tous les moyens à sa disposition pour aboutir à la nécessaire émancipation des peuples évoluant dans une société égalitaire fort humanisée. Dans le film *Guimba*, *Sadjo* asservie et dépersonnalisée par *Guimba* le tyran a finalement participé à la déstabilisation de dictateur. Orgueilleusement habillée, elle a dû user de ses appas, son charme et ses rondeurs, pour troubler et appâter son ancien maître. Elle paraissait

particulièrement irrésistible au point de créer un scandale en ce sens que le roi et son fils se la disputaient. Avec la complicité de *Sirimán*, elle parvient à le faire consommer un plat qui lui est interdit. Il perd ses esprits et ses pouvoirs, abat son propre fils qui convoite cette femme étrange comme ils l'ont appelée. L'image ci-dessous montre toute l'élégance retrouvée dans les objets de parure et la coiffure de *Sadjo* qui traînait quotidiennement avec un boubou et un vieux pagne pour assurer ses activités ménagères.



*Sadjo après son déguisement (maquillage, accoutrement) pour appâter Guimba le tyran. [3]*

Le film *Timbuktu* présente *Satima* une femme sage au calme olympien, loyale envers son mari car elle a refusé de céder aux avances et aux abus du pouvoir de *Abdel Karim*, pourtant un des djihadistes (nouveaux maîtres de la ville) qui venait la voir pendant l'absence de son époux, comme elle le lui reproche d'ailleurs. Elle refuse clairement de couvrir ses cheveux comme le montre l'image ci-dessous. A son visiteur qui le lui reproche en parlant d'indécence elle rétorque à l'interprète qui l'accompagnait : « *Si ça lui déplaît, qu'il ne regarde pas. Un homme qui nuit à une femme est impie* ».

*Kidane*, son mari, est condamné à mort pour avoir tué accidentellement *Amadou le pêcheur*. Mais elle fait aussi preuve d'héroïsme extraordinaire en choisissant d'aller au sacrifice suprême, mourir avec son mari exécuté par la justice des djihadistes. Malgré les risques, elle réussit à mobiliser le porteur d'eau, celui-là même qui sert de lien entre toutes les familles dont il est livreur. On y voit une forme d'émancipation, une volonté manifeste d'engager les uns et les autres à lutter contre la dictature imposée par les extrémistes religieux pour qui la tolérance et l'humanité n'ont point de droit de cité. Révoltée et exaspérée contre l'iniquité des nouvelles lois, la vendeuse de poisson, elle, préfère se faire couper les mains que d'accepter une décision ignoble imposant le port systématique des gants pourtant contraire à son activité. Elle leur tend les mains et un couteau sur un ton déterminé.

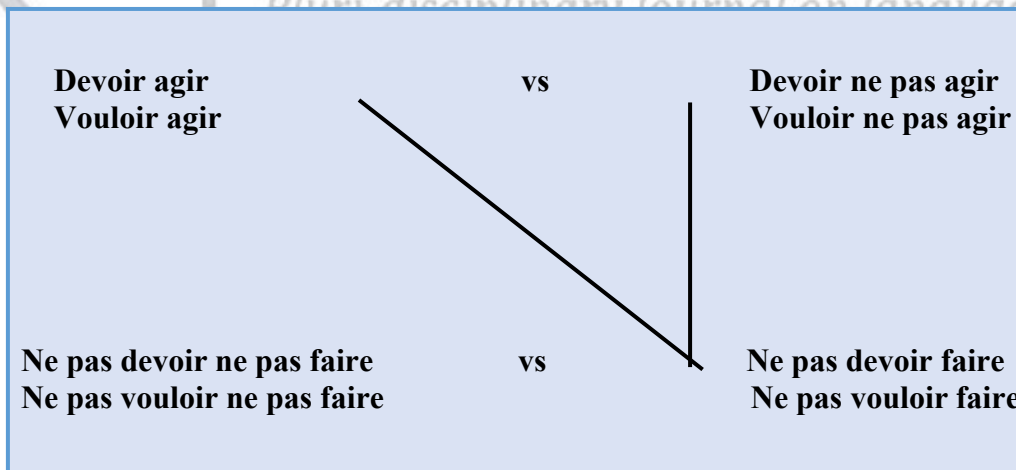


Satima refusant de se couvrir les cheveux, nonobstant l'injonction du Djihadiste et de son interprète. [4]



La vendeuse de poisson exaspérée préfère se faire couper les mains que de porter des gants avec son commerce. [5]

Le dénominateur commun à toutes ces femmes réside dans leur courage sans limite de défier la mort pour la restauration des libertés confisquées et des droits bafoués, confirmant ainsi tout leur héroïcité qui tranche avec l'effroi que les hommes ont par moment affiché. Sous ce rapport, il ressort que la construction du personnage féminin dans ces films repose sur l'instrumentalisation de la *compétence pragmatique*, notamment des *modalités virtualisantes* du /devoir-faire/ et du /vouloir-faire/ abordés dans une logique plutôt de complémentarité. Il est donc question des sujets à la fois déontiques, car investis du *devoir-faire*, et *bouleistiques*, car mus par le *vouloir-faire*. Partant du modèle de représentation de A.J. Greimas (1983 : 86-91), le statut de ce sujet montre qu'il est doté de deux modalités distinctes mais compatibles. Cette situation peut être représenté à travers le schéma ci-dessous :



*Modalités déontique et bouleistique de l'agir*  
Engagement de la femme = [/Devoir-faire/ + /Vouloir agir/].

La femme doit son engagement à l'obligation d'agir et à la volonté d'agir qui l'animent face au contexte socio-politique auquel l'Afrique est confrontée. On pourrait alors parler d'une

obéissance active et d'une volonté active (Greimas, 1983 : 86) qui se trouvent contrariées par l'interdiction d'agir liée à la phallocratie (que nous aborderons plus bas) qui prévaut dans ces communautés et à l'inacceptable résignation la société dans son ensemble.

## 2.2 Le déguisement et le dédoublement comme un détour

Ces cinémas africains procèdent à l'exploitation de leur espace diégétique comme une stratégie discursive qui intègre la folie comme détour ou un passage obligé pour les personnages féminins dont la mission consiste à défendre un certain idéal, et condamnés à affronter une force de censure, voire une dictature écrasante. C'est en cela que, du fait de la phallocratie, c'est-à-dire de cette écrasante domination des hommes sur les femmes dans bien des cultures africaines, la femme se doit de recourir par moment au déguisement pour s'affranchir de cette contrainte dans l'exécution de certaines missions nobles dont elles sont investies. Ainsi, *kani* a dû se déguiser en cavalier pour sortir de la ville sous blocus de la Cour afin de se rendre au village d'accueil de son père (en exil) pour rapporter la tyrannie dont la population de *Sitakili* est victime. Cette imposition de la symbolique du phallus dans cette culture se manifeste à travers l'attitude des sages de ce village qui après un bel accueil, ont immédiatement renvoyé *Kani* auprès des femmes dès qu'ils l'eurent identifiée comme femme. Sous ce rapport, à l'image de l'éthos de l'hybride qui détermine l'Africain situé entre deux cultures (Ouédraogo, 2015), le personnage féminin dans ces films se construit un éthos de l'hybride afin de réunir et de fusionner en lui les valeurs axiologiques qui reposent aussi sur une certaine hybridité. Ainsi, la figure de la femme est investie de valeurs initialement antagonistes et qui opèrent ensemble pour lui conférer la performance requise. Il s'agit notamment de phallocratie/féminin ; soumission/autonomie ; dynamisme/passivité, comme on peut le lire sur le carré sémiotique infra, (cf. figure [8]).

Dans les films *Timbuktu* et *Sia, le rêve du python*, les réalisateurs ont convoqué une figure bien connue des cinémas africains, celle du fou. Il s'agit d'une figure "référentielle" considérée comme une figure de résistance et qui se manifeste toujours à côté des sujets détenteurs du pouvoir de façon consubstantielle reconnaissable par son accoutrement au caractère insolite, ses actes qui paraissent plutôt instinctifs que réfléchis, ses idées plutôt incohérentes que rationnelles (Cissé, 2022). Mais à l'analyse, ses actions et son discours qui se veut « la voix d'une conscience lucide » (Fiangor, 2002), recèlent une sagesse immense. Il est parfaitement intégré dans la société au regard du rôle combien important qu'il joue. La configuration discursive de ce sujet filmique répond à un besoin, celui d'élaborer une figure actoriale, un personnage à la parole libérée « pour lutter contre le pouvoir dictatorial et le critiquer amèrement » (Fiangor, 2002 : 141). Cette parole libérée est à la fois subversive et prophétique, conférant ainsi au sujet des compétences à même de lui permettre de performer, c'est-à-dire de dépasser la barrière imposée par la phallocratie supra évoquée et de jouir aussi d'un privilège, une sorte d'immunité qui lui autorise de tenir des propos en contradiction avec le discours officiel, mais en phase avec les aspirations du peuple (Cissé, 2022).

Par conséquent, *Zabou* intégrant le statut de *folle*, procède d'abord à un dédoublement, puis assume sa figure de contestation des assaillants dans *Timbuktu*. Elle s'illustre à travers ses actes d'extrême défiance vis-à-vis des redoutables *djihadistes* qui ne peuvent ni la réprimer, ni la dompter. Elle viole de façon ostentatoire tous les interdits édictés par les nouveaux maîtres de Tombouctou : elle marche dans les rues de la ville sans se couvrir la tête ni les mains, chante, danse, fume, et profère même des injures à l'endroit de ces allogènes. *Sia* ne déroge pas à cette

règle dans *Sia, le rêve du python*. Elle a hérité de ce statut de "diseur de vérités", vérités qui dérangent et qui constituent un contre-discours. Pour perpétuer cette parole de vérité, elle a dû intégrer le corps du fou, celui de *Kerfa* tel qui le proférait devant *Kaya Maghan Cissé*. Ce statut qui se vit comme la personne double qui s'impose et cela s'est soldé par le fait qu'elle ne pouvait pas se complaire dans sa posture d'impératrice pour être. Elle décide de *ne pas paraître* en renonçant, contre toute attente à ce "privilège". Elle décide alors de troquer sa couronne d'impératrice et ses habits d'apparat contre les hardes du fou. *Sia* refuse ainsi d'entretenir le subterfuge du *Dieu-serpent*, elle refuse d'être complice des hommes politiques et se range du côté du peuple pour combattre la corruption, iniquité, la liberté d'expression, la dictature en somme. Les réalisateurs africains exploitent ce stéréotype de *la figure du fou*, son immunité et la puissance de son dire érigé en satires sociales virulentes mais objectives (Cissé, 2022). C'est pourquoi, exaspéré des discours conjecturaux et complaisants de son entourage, l'empereur *Kaya Maghan* avait exigé de s'entretenir avec *Kerfa le fou* au regard de la sincérité dont il avait besoin pour orienter sa gouvernance : « *Je préfère parler à un fou plutôt qu'à un ramassis de conseillers fantoches inaptes et sans opinion* », a-t-il lancé au griot.



Zabou la folle qui barre la route aux djihadistes. [6]



Kani déguisée en cavalier pour sortir de la ville. [7]

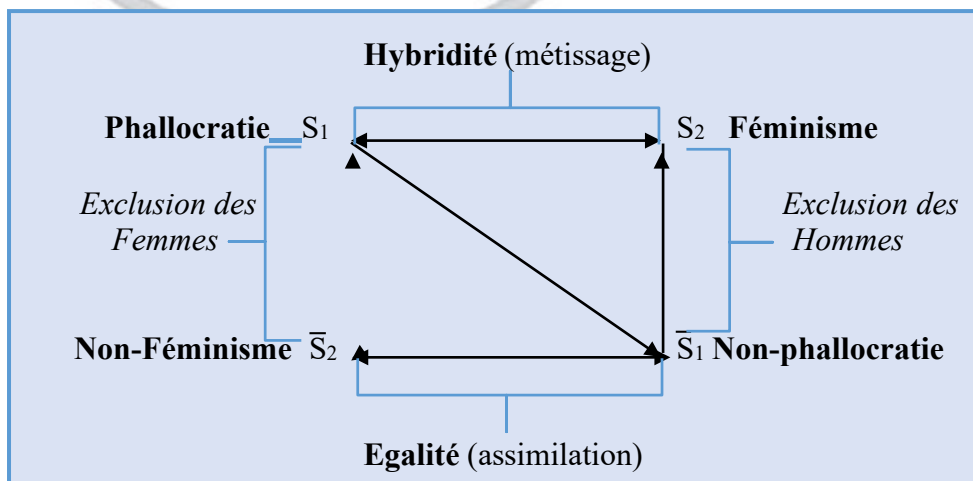


Figure [8] : Le carré sémiotique relatif au statut : **Hybridité** = [phallocratie + Féminisme]  
**Egalité** = [Non-Féminisme + Non-Phallocratie]

### 3 La femme, une figure de résilience et de résistance néo-coloniale

La figure de la femme est assez récurrente dans les œuvres dont la thématique de prédilection se situe entre la vie sociale et les réalités politiques d'une Afrique en quête de ses repères identitaires et de démocratie. Ce personnage est donc impliqué dans les discours relatifs à l'organisation sociale de la famille et par-delà, celle de la cité, puis il interfère par moment dans la sphère politique pour y jouer son rôle. Elle se met en embuscade contre toute velléité de dictature sans réserve et entre en conflit contre le despote, qui de l'avis de Rogo Koffi M. Fiangor, « instaure dans toutes les [œuvres littéraire et filmiques] où il apparaît, un système dictatorial miné par les maux suivants : l'injustice, la tyrannie, la gabegie, le despotisme, l'abus de confiance et la manipulation... » (2002 : 139). Ainsi, en matière de défense de l'identité culturelle africaine, l'éducation des enfants, les cérémonies culturelles, les cérémonies de réjouissances, les chants, etc., sont entre autres des aspects de la vie culturelle où se trouve fortement impliquée la femme. et servent de prétextes pour les réalisateurs.

En général, la chanson que l'on pourrait considérer comme un genre oral, en plus d'être un véhicule culturel par essence, elle est aussi engagée pour des causes nobles. De ce point de vue, elle est encline à distiller et à diffuser des valeurs axiologiques telles que l'humanisme, la tolérance, l'équité, etc. Dans Timbuktu, à travers un plan demi-ensemble, la caméra s'attarde sur cette femme qui continue chanter pendant qu'elle recevait des coups de fouets pour avoir transgressé la loi interdisant de chanter... Cette description de la caméra (cf. image 9, infra) traduit ici la force intérieure de cette femme et sa détermination à défendre sa culture et ses valeurs jusqu'au bout. Aussi, sommes-nous amené à convenir que les *cultures africaines en tant que mode de vie sont envisageables en termes de formes de vie, un champ d'analyse de prédilection, encore fertile pour la sémiotique des cultures*. Jacques Fontanille précise :

« Les formes de vie constituent (au moins provisoirement) le dernier niveau d'intégration de toutes les autres sémiotiques ; elles intègrent et subsument, sans les réduire, des textes, des signes, des objets, des pratiques et des stratégies ; elles portent des valeurs et des principes directeurs qui tentent en cohérence tous les autres plans d'immanence ; elles se manifestent par des attitudes et des expressions symboliques ; elles influent sur notre sensibilité, sur nos positions d'énonciation et sur nos choix axiologiques. Elles sont en somme les constituants immédiats de la sémiotique, car elles déclinent, à l'intérieur d'une société donnée, différentes manières de s'identifier au "soi", différentes manières de faire l'expérience des valeurs. » (Fontanille, 2015 b : 6)



[9] La femme fouettée pour avoir été surprise en train de chanter et qui chante encore sous la douleur.



[10] La mère qui refuse de donner la main de sa fille malgré les intimidations des djihadistes venus armés.

**Cinétismes (varia), Vol.1 – n°2, février 2023**

CINETISMES, Douala, Cameroun

BP: 3132, FLSH, FREF, ESSEC, Université de Douala, Cameroun

<https://www.revue-cinetismes.com/>

ISSN-L 2791-2973 // E-ISSN 2791-2981

En outre, le réalisateur de *Timbuktu* présente une mère qui s'offusque de la volonté des *djihadistes* d'imposer un mariage à sa fille. Elle y voit non seulement une transgression des valeurs morales et culturelles en vigueur, mais aussi le bafouement des principes du mariage par consentement. Elle assume son opposition malgré leurs intimidations, surtout qu'ils étaient venus armés (cf. image 10, supra). Elle porte son problème auprès de l'Imam de la ville qui la soutient clairement. On peut constater une attitude similaire chez *Meya* lorsque *le griot* s'est autorisé de leur parler de *la dot* par surprise et de surcroît au marché. Elle fustige cette conduite qui transgresse les mœurs. Dès que *le griot* a dit l'objet de sa visite elle explose : « *Va dire à Guimba, s'il ne respecte pas la tradition, ce mariage n'aura pas lieu* ». On se souviendra qu'au début de ce film, les femmes avaient attaché un cordon au poignet de *Kani*, dès sa naissance, pour servir de serment selon lequel elle était promise à *Djanguiné*, le fils nain du roi. Elles passent ainsi pour des gardiennes discrètes de la tradition et des cultures africaines qu'elles s'évertuent à perpétuer au quotidien. A travers ces personnages, les réalisateurs impriment des formes de vie caractéristiques de l'Afrique. En effet,

« ...Les formes de vie sont des organisations sémiotiques (des « langages ») caractéristiques des identités sociales et culturelles, individuelles et collectives, et à ce titre elles peuvent être rapprochées des autres plans d'analyse sémiotiques de la sémiosphère : par exemple, les textes, les objets, ou les pratiques. Elles partagent néanmoins avec les styles de vie les déterminants passionnels, éthiques et esthétiques. Elles s'en distinguent par le fait qu'elles constituent de véritables sémiotiques-objets, dotées d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, et susceptibles de fonctionner de manière autonome au sein de la sémiosphère. » (Fontanille, 2015a : 14)

Aussi, le spectateur découvre-t-il à travers ces figures, des personnages performants, c'est-à-dire qui participent activement et efficacement au processus de reterritorialisation de l'espace filmique africain après une situation de déterritorialisation<sup>3</sup> caractéristique des pays africains. Les femmes quittent ainsi leur traditionnel statut dont le rôle essentiel est de mettre en valeur l'homme (le faire-valoir) pour accéder à un nouveau statut dont les rôles consistent à participer à la vie de la nation et à la prise de décisions, d'agir comme acteurs politiques de premier plan au même titre que les hommes. Elles sont ainsi érigées en figures de résistance engagées contre le néocolonialisme exacerbé par la mondialisation sauvage qui phagocyte les plus faibles. Ce niveau de réalisation confirme à souhait, l'émergence d'un cinéma africain plutôt réaliste, caractérisé par une volonté de réappropriation/repossession de l'espace territorial et culturel africain. Ces œuvres participent ainsi à la désaliénation de l'homme noir qui dit désormais son histoire à travers un médium cinématographique adapté aux techniques de communications orales inhérentes à nos sociétés. Elles réaffirment ainsi l'identité africaine.

## Conclusion

Le recours assez fréquent à la figure de la femme dans l'espace filmique africain relève d'une stratégie discursive qui participe de l'engagement de ces œuvres d'art et de leur résistance face à toute velléité de domination sur les plans économique et culturel. En effet, le choix de cette

<sup>3</sup> Nous empruntons ce concept à Gilles Deleuze et à Félix Guattari dans *L'Anti-Édipe, Capitalisme et Schizophrénie* (1972) désigner tout processus de décontextualisation d'un ensemble de relations qui permet leur actualisation dans d'autres contextes. Dans *Mille Plateaux*, ces auteurs introduiront une distinction entre « déterritorialisation relative » et « déterritorialisation absolue », la première laissant la place à une « reterritorialisation »

figure se justifie par le fait qu'elle est la principale victime de la tradition, des injustices sociales et des abus politiques. C'est donc une victime avertie, et donc nantie d'une certaine compétence, qui réfute la résignation pour agir avec l'héroïcité requise. Ces héroïnes se battent avec rage, parfois au péril de leur vie, pour défendre les libertés et les droits humains. Cependant, la prégnance de la phallocratie dans les cultures africaines inhibe leur engagement et leur détermination, les reléguant au statut d'acteurs passifs du développement socio-économique. Face à cette entrave, un détour s'impose. Aussi, la femme va-t-elle recourir tantôt au déguisement, une sorte d'artifice pour échapper aux contraintes applicables à la jungle féminine, tantôt au dédoublement qui consiste à se revêtir de la folie qui, elle, lui confère immunité et liberté d'expression. Ce personnage à la limite tragique, prête à affronter la mort pour sa passion, est le symbole de résilience et de résistance aux cultures étrangères "anthropophagiques", aux dictatures et au néo-colonialisme implantés en Afrique.

## Références

### 1) Bibliographie

- CISSE, Mahamadou Hassane, 2022, « Le cinéma et l'audiovisuel africains comme outils et stratégies de décolonisation du savoir et des esprits », in *Akofena, revue scientifique des Sciences du Langage, Lettres, Langues et Communication*/Spécial, n°9, Vol.1, pp.191-206.
- COURTES, Joseph, 1991, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, 1972, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit.
- FIANGOR, Rogo Koffi M., 2002, *Le théâtre africain francophone - Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan.
- FONTANILLE, Jacques, 2016, *Sémiotique du discours*, Paris, Pulim.
- FONTANILLE, Jacques, 2015 a, *Formes de vie*, Paris, Presses Universitaires de Liège.
- GARDIES André. 1993. *Le Récit Filmique*, Paris, Hachette Livre.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1976, « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, pp.129-157.
- HAMON, Philippe, 1972, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature* n°6, pp.86-110.
- OUEDRAOGO Mahamadou Lamine, 2015, « L'ancrage culturel en analyse du discours. Les stratégies discursives à l'épreuve de l'hybridité dans le fauteuil de Missa Hebié », in *Les Cahiers Centre Béninois de la Recherche Scientifique et Technique (CBRST)*, n°008, p.p.485-504.
- OUORO, Justin, 2011, *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, Ouagadougou, PUO.
- PARE, Joseph, 1997, *Écritures et Discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal.
- VANOYE, Francis, 2002, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan/VUEF.
- TODOROV, Tzvetan & DUCROT, Oswald, 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

### 2) Sitographie

- FONTANILLE, Jacques, 2015 b, La sémiotique face aux grands défis sociétaux du XXIe siècle, in *Actes Sémiotique*, 118, [En ligne], URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5320>

### 3) Corpus d'étude

- KOUYATE Dani, 2001, *Sia, le rêve du python*, LM.
- SISSAKO Abderrahmane, 2014, *Timbuktu*, LM.
- SISSOKO Cheick Oumar, 1995, *Guimba, un tyran, une époque*, LM.