

# AFRICAN JOURNAL OF LITERATURE AND HUMANITIES

vol.1/Issue 2

Mai 2020



[www.afjoli.com](http://www.afjoli.com)

ISSN 2706-7408

## EDITORIAL BOARD

### Managing Director:

- LOUIS Obou, Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)

### Editor-in-Chief:

- Lèfara SILUE, Senior Lecturer, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)

### Associate Editors:

- Moussa COULIBALY, Senior Lecturer, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- Anicette Ghislaine QUENUM, Senior Lecturer, Abomey-Calavi University (Bénin)
- Pierre Suzanne EYENGA ONANA, Senior Lecturer, Yaoundé 1 University (Cameroun)
- Djoko Luis Stéphane KOUADIO, Associate Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- ADJASSOH Christian, Associate Professor, Alassane Ouattara University (Côte d'Ivoire)
- Boli Dit Lama GOURE Bi, Associate Professor, I.N.P.H.B, Yamoussoukro (Côte d'Ivoire)

### Advisory Board:

- Philippe Toh ZOROBİ, Senior Lecturer, Alassane Ouattara University (Côte d'Ivoire)
- Idrissa Soyiba TRAORE, Senior Lecturer, Bamako University (Mali)
- Nguessan KOUAKOU, Associate Professor, Ecole Normale Supérieure, (Côte d'Ivoire)
- Aboubacar Sidiki COULIBALY, Associate Professor, Bamako University (Mali)
- Paul SAMSIA, Associate Professor, Yaoundé 1 University (Cameroun)
- Justin Kwaku Oduro ADINKRA, Senior Lecturer, Sunyani University (Ghana)
- Lacina YEO Senior, Lecturer, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)

### Editorial Board Members:

- Adama COULIBALY, Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- Alembong NOL, Professor, Buea University (Cameroun)
- BLEDE Logbo, Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- Bienvenu KOUDJO, Professor, Abomey-Calavi University (Bénin)
- Clément DILI PALAÏ, Professor, Maroua University (Cameroun)
- Daouda COULIBALY, Professor, Alassane Ouattara University (Côte d'Ivoire)
- DJIMAN Kasimi, Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- EBOSSE Cécile Dolisane, Professor, Yaoundé 1 University (Cameroun)
- Gabriel KUITCHE FONKOU, Professor, Dschang University (Cameroun)
- Gnéba KOKORA, Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- Irié Ernest TOUOUI Bi, Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- Jacques Sassongo SILUE, Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- Jérôme KOUASSI, Professor, University Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Mamadou KANDJI, Professor, Cheick Anta Diop University (Sénégal)
- LOUIS Obou, Professor, Félix Houphouët-Boigny University (Côte d'Ivoire)
- Pascal Okri TOSSOU, Professor, Abomey-Calavi University (Bénin)
- Pierre MEDEHOUEGNON, Professor, Abomey-Calavi University (Bénin)
- René GNALEKA, Professor, University Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)
- Yao Jérôme KOUADIO, Professor, Alassane Ouattara University (Côte d'Ivoire)

## Table of contents

	Pages
SILUE Ténéna Mamadou, Thatcherism and Family Strife in Jonathan Coe's <i>What a Carve UP!</i> .....	p.1
Tchinele D. Joseph Sévérant , Deconstrucción del Ilusionismo Moderno/Occidental en <i>Akon y Belinga de Inongo-Vi-Makomè</i> .....	p.11
El Hadji Omar THIAM, Alienacão e Afirmação : Un Olhar Comparativo Sobre a Personagem <i>Mulata Nos Romances o Mulato</i> de Aluisio de Azevedo e Nini, <i>Mulâtresse</i> du Sénégal de Abdoulaye Sadjì .....	p.22
Cyriaque Akomo-Zoghe, De Los Fang a Los Afrocolombianos : Una Aproximación a La Representación Mitológica De La Muerte .....	p.31
A. Mia Élise ADJOU MANI, Regards croisés sur l'esclavage : récits testimoniaux Africain Américain et Africain francophone .....	p.44
Demgne Isabelle Valérie "L'éprouver" dans <i>Isabelle</i> d'André Gide .....	p.56
Nicolas Balutet, C'était Marcus Garvey .....	p.68
Yanick FEPEKAM NOUPAYIE, Reconfiguration du nationalisme Camerounais dans <i>Empreintes de Crabes</i> de Patrice Nganang .....	p.78
KOUASSI Tanoh Valéry, Temporalités et disqualification du l'alimentation chez les accompagnants à l'unité oncologie pédiatrique du CHU de Treichville .....	p.89
WABIY SALAWU ( <i>PhD</i> ),Corruption ou culture dominante dans <i>L'homme rompu</i> de Tahar Ben Jelloun (1994) .....	p.101
Ibrahima Khalilou Diagne, Interdits liées à la confection de la céramique en milieu Wolof dans les localités de Tivaouane et Kébémér au Sénégal. Regard ethnographique .....	p.109
Papa Samba Ndiaye, Le héros racinien: un être à géométrie variable .....	p.124
SECKA GUEYE, Le réalisme militant chez Sembène Ousmane .....	p.134
Eric MOUKODOUMOU MIDE PANI, L'initié dans le destin d'un guerrier de Joseph Bill Mamboungou .....	p.144
Arsène MAGNIMA- KAKASSA, Le vieux nègre et la médaille: entre colonialisme et postcolonialisme .....	p.158
Tiako Djomatchoua Murielle Sandra, Crimes et châtiments surnaturels chez Djibi Thiam et Seydou Badian : une lecture de <i>Ma sœur la panthère</i> et les noces sacrées .....	p.169
ASSANA BRAHIM, Périphérie de la poésie camerounaise contemporaine : stratégies de la rhétorique publicitaire du positionnement du péri-texte.....	p.180
Delphe Kifouani NKOUIKANI, Le temps des héroïnes: rapports de sexe, pouvoirs et résistance des femmes dans <i>Félicité</i> d'Alain Gomis .....	p.191

**Le temps des héroïnes: rapports de sexe, pouvoirs et résistance des femmes  
dans *Félicité* d'Alain Gomis**

Delphe Kifouani NKOUIKANI,  
Université Gaston Berger, Saint-Louis, Sénégal,  
Département de Métiers des Arts et de la Culture  
Email: [delphe.kifouani@ugb.edu.sn](mailto:delphe.kifouani@ugb.edu.sn)

**Résumé**

Ce texte s'intéresse au jeu aporétique du sexe dans *Félicité* d'Alain Gomis. Partant de la scène, dispositif d'insoumission et de la chanson comme acte de résistance à la vision misogyne, l'auteur propose une réflexion qui s'attache à étudier d'un côté les formes de masculinité au sommet de l'Etat, les figures de femmes et les formes d'émancipation et d'autorité, de l'autre, les figures d'hommes qui agissent dans le film à infléchir la structure inégalitaire des rapports sociaux. Questionnant la représentation masculine dans une démarche sociologique, il suit les schémas par lesquels s'élabore le masculin et éclaire les lieux d'homosocialité et les espaces d'apprentissage qui imposent une société de domination masculine dans laquelle la femme libre est d'emblée une héroïne.

**Mots clés :** sexes, masculinité, héroïne, combat, émancipation, résistance

**Abstract**

This paper addresses the aporetic play of sex in *Félicité* by Alain Gomis. Starting from the stage, an insubordination device and the song as an act of resistance to the misogynist vision, the author Proposes a reflection which focuses on study of the forms of masculinity on top of the state on the one hand and on the other hand the representations of women and the forms of emancipation and authority, the male figures acting in the film to inflect the unequal structure of social relationships. Questioning male representation in a sociological perspective, the text follows the ways in which the male is thriving, and it highlights the places of homosociality and the learning spaces which impose a society of male domination in which the free woman is thereby a heroine.

**Key-words:** genders, masculinity, heroin, fight, emancipation, resistance

## Introduction

Dans la filmographie d'Alain Gomis, la femme fait presque figure d'exception tant son cinéma est une arène d'hommes. Né en 1972 à Paris, le cinéaste franco sénégalais de la lignée de Djibril Diop Mambety<sup>68</sup> ou Souleymane Cissé<sup>69</sup>, dit aller à l'essentiel pour révéler les personnages dans leur beauté et leur laideur. Cependant, contrairement Mambety et Cissé, Alain Gomis a beaucoup exploré les imaginaires de la menace dans un cinéma où le pire est souvent évoqué sans advenir. Dès *L'Afrique* (2001) El Hadj, le personnage principal, étudiant sénégalais en France, est dans un centre de détention des sans-papiers. Il rêve de sa libération, partagé entre clandestinité, mariage blanc et retour au pays. Dans *Andalucia* (2001), Yacine, anti-héros au parcours chaotique et disloqué, tente de saisir une identité hybride en continuant de se balader et de patauger dans la précarité. Si dans ces deux films la menace est présente par le risque et le danger, c'est dans *Aujourd'hui* (2013) qu'elle fournit à l'auteur un matériau dramatique de premier ordre puisque Satché, sentant sa mort, choisit de dire adieu aux siens en divaguant, comme un possédé démoniaque dans les rues de Dakar. En s'intéressant à cette grande peur que personne « ne peut dépasser », Alain Gomis parle de la vie à l'heure de la mort et rend compte de l'insoluble présence de la mort dans le vivant. Quatre ans après *Aujourd'hui*, s'aventurant à Kinshasa pour *Félicité* (2017), Alain Gomis met les hommes en retrait et offre à Véronique Beya Mpungu, l'un des rôles les plus puissants des trente dernières années en Afrique sud saharienne francophone. Chanteuse de bar à la voix envoûtante, la vie de Félicité bascule le jour où son fils, victime d'un accident de moto, doit subir une opération lourde et coûteuse. Livrée à elle-même, elle parcourt les rues déglinguées de Kinshasa, ballottée entre malins bienfaiteurs, escrocs de rue et policiers corrompus

*Félicité* questionne la différence de sexes sans jamais justifier quelque hiérarchie que ce soit. Cet entre deux en fait un jeu aporétique de sexe qui interroge aussi bien la situation des femmes, leurs rêves que leur combat. Dans cette optique, le présent travail peut être compris comme une contribution à l'analyse des rapports femmes-hommes qui visent le renversement de l'ordre social. A travers la scène, dispositif d'insoumission et la chanson appréhendée ici comme acte de résistance à la vision misogyne, nous proposons une réflexion articulée autour de deux parties. La première se focalisera sur l'étude des formes de masculinité au sommet de l'Etat, des figures de femmes et des formes d'émancipation et d'autorité. Pour comprendre comment s'enclenchent dans le film ce processus d'émancipation et d'autorité, nous procéderons à la mise en question de la représentation masculine en éclairant la manière dont s'élabore le masculin et en étudiant les lieux d'homosocialité et les espaces d'apprentissage qui imposent la domination masculine. Dans la seconde partie, les représentations des femmes, contraires aux paradigmes cinématographiques habituels, seront analysées comme genèse d'un processus de redéfinition du genre. Il s'agira de voir à quoi

---

<sup>68</sup> Djibril Diop Mambety est un comédien, scénariste et réalisateur sénégalais.

<sup>69</sup> Souleymane Cissé est un réalisateur, scénariste et producteur malien

aboutit dans le film l'entente ou la mésentente femmes-hommes en éclairant surtout les hommes qui travaillent à infléchir la structure inégalitaire des rapports sociaux.

### 1– De quelques masculinités au sommet de l'Etat

*Peut-on être un homme sans faire le mâle ?* Le titre de l'ouvrage de John Stoltenberg (1999) a mis en lumière un ensemble de pistes creusées depuis par les *masculinity studies* qui ont introduit l'idée d'une pluralité d'incarnations du masculin. En Afrique sud saharienne, l'histoire des masculinités, à en croire Hodgson repris par Surun, est « directement marquée par les effets des conquêtes coloniales qui ont provoqué la transformation de ses formes » (Isabelle Surun, 2006). En prenant comme point de départ les conquêtes coloniales, l'analyse de Hodgson met en avant d'un côté les attributs sociaux associés aux hommes tels la force, le courage, la capacité à se défendre et à défendre les siens, le droit à la violence ; éclaire de l'autre les liens entre masculinité et virilité. Mais ne peut-on pas penser l'un sans l'autre ? Après la colonisation vécue comme une humiliation en République Démocratique du Congo (la Belgique, l'un des plus petits pays d'Europe par la superficie s'en prend à l'un des plus grands d'Afrique), le président Mobutu, aussitôt arrivé au pouvoir, décrète l'authenticité qui est en réalité un *projet de genre*.

L'un des principes de cette doctrine politique et culturelle qui prônent la désaliénation par le recours aux valeurs africaines est le remplacement pour les hommes du costume par l'abacost (contraction du slogan à *bas le costume*), l'abandon du pantalon pour le pagne et la jupe chez les femmes. En plus de *l'abacost*, Mobutu, devenu au nom de cette authenticité Sese Seko Kuku Ngbendu wa Za Banga (le guerrier qui va de victoire en victoire sans que personne ne puisse l'arrêter), s'affuble d'une toque en peau de léopard et se saisit d'une canne sculptée. Pour l'anthropologue Robert Hottot, il y a là deux des ingrédients les plus utilisés par les chefs qui croient acquérir les attributs des animaux : force, rapidité, invulnérabilité. Si le vêtement participe pleinement à la fabrication du marquage sexué du corps, il va conduire aussi aux premières inégalités entre les sexes pour une masculinité hégémonique que Mobutu, autoproclamé maréchal, incarne. Pour mettre le tyran au rang de Dieu, une séquence de propagande le montrera tous les jours au début du journal télévisé descendre du ciel, surgissant du fond des nuages. Les textes de propagande le décrivent comme un messie :

Notre religion est basée sur la croyance en un Dieu Créateur et le culte des ancêtres... Notre Eglise est le M.P.R, son chef est Mobutu, nous le respectons comme on respecte le Pape. Notre loi, c'est l'authenticité... Notre évangile est le mobutisme ... Que vient faire le crucifix dans tous nos édifices publics ? Il doit être remplacé par l'image de notre Messie (le président Mobutu (Asch Susan, 1983, p. 75). Le vécu quotidien du maréchal le révèle comme un accro du sexe. Sa bestialité est telle qu'il ne se gêne à prendre comme épouses deux sœurs jumelles : Boni et Kosia Ladawa. Cette déviance sexuelle chef de l'Etat devient une norme sociale que beaucoup de jeunes gens considèrent comme une référence sociale. A l'échelle nationale, la subordination d'un sexe à l'autre impose une sexualité sage et monogame pour les femmes pendant que les hommes sont valorisés pour leur conquête amoureuse. Dans l'imaginaire collectif des Africains, d'un côté, quelques stéréotypes vont devenir permanents : l'homme porté vers le sexe, infidèle et séducteur, prêt à recourir aux fétiches (Nkisi,

moserebende) pour séduire les filles réputées capricieuses ; de l'autre, l'association entre « femmes » et « espace public » induira une dimension de danger et de vulnérabilité. Ainsi, dans les jardins publics, les casinos et les stades de football, des signes, regards, et attitudes vont traduire une discrimination envers les femmes, sauf les danseuses de rumba, femmes libres des bars.

### 1.1 – Le bar, un espace d'affichage des masculinités

Dans le roman *Ville cruelle* de Mongo Béti (1954), le bar est déjà un endroit dangereux où les chasseurs (hommes appartenant à la classe politique, bourgeois locaux et touristes étrangers) s'emparent des filles comparées à du gibier frais. D'autres expériences de bistrot ont été relatées aussi bien par les écrivains Sony Labou Tansi qu'Alain Mabanckou. Ils insistent sur le lien fondamental entre la *Ndoumba* (prostituée) et le bar, « lieu par excellence où se déploie la séduction dans la ville. Une séduction qui se fait, par entre autres techniques, celle de la danse, notamment la Rumba » Régine Tchicaya-Oboa et al. (2014, p.52). Dans le cinéma sud saharien, l'emprise de l'homme sur la femme a été très tôt dénoncée sans que des figures d'identification libératrices ne s'imposent suffisamment dans les films. Néanmoins, une page semble tournée entre *Finzan* (1989): « nous enfantons le monde et il nous violente; patience et résignation sont nos recours » et *Félicité* (2017) « nous sommes des femmes de combat ». Parmi les cinéastes sud sahariens qui exploitent les potentialités du bar, Abderrahmane Sissako dans *Bamako* (2006) est sans doute celui qui a su représenter le bar dans tous ses états, lieu du gagne-pain de la chanteuse Melé, le personnage principal, et son domicile où se tient le procès intenté par des représentants de la société civile africaine contre la Banque Mondiale et le FMI (Fonds-Monétaire International). Si Melé est mariée, les femmes du bar dans *Félicité* (2017) sont en majorité des déviantes. Elles violent des normes sociales perçues comme le socle de société traditionnelle africaine : le respect des valeurs sociales, le mariage et la procréation.

Le bar caricaturé comme un espace de la transgression et de la subversion facilite l'intégration des artistes et du grand public. Dans *Félicité* (2017), l'ouverture du film correspond à l'ouverture des vies puisque dans le noir du générique de début, des voix insistent : « *il faut que l'on commence, on ne peut plus attendre, commençons maintenant* » (*Félicité*). À l'image, hésitant entre plan large et cadre frontal, Gomis, dans une volonté de dynamiser l'action, alterne gros plans sur le visage de Félicité pensive et plans moyens sur deux dames dont une qui refuse de prendre place : « *mon homme est un boxeur, tu vas me faire tabasser* » (*Félicité*). Si à l'espace de la représentation, Alain Gomis oppose un cadrage particulier qui crée le théâtre et autorise l'incursion de la camera sur la scène, c'est entre des actrices que l'action prend tout son sens. Dans le bar, il y a la chanteuse (Félicité), le public (les dames) et une maquerelle dont l'entrée remarquée sur scène enclenche le début du spectacle. Ces rôles, loin de la « figure maternelle se sacrifiant pour le bien des siens et de la communauté », Dephine Chedaleux (2009, p.169) ouvrent un univers des possibles où les femmes tentent de se libérer du joug des hommes.

Au début du film, une déambulation de la camera synonyme d'intrusion dans la vie intime des personnages fait écho à une série d'échanges qui permettent de comprendre aussi bien le contexte politique de la République Démocratique du Congo que le cadre dans lequel se manifestent les masculinités. La différence du genre se joue dans ce discours entre amis :

Hier, j'ai rencontré une femme. Mon cher tu n'as jamais vu ça. Imagine un mélange de beautés ! Il y a les montagnes, les lacs, les arbres, les légumes, le piment, le sel. Mon Dieu ! Je vais en mourir » ; (un homme à un groupe de femmes) « si un homme t'aime, aime-toi. Dieu n'a besoin que de l'âme, le corps, il va pourrir » ; (réponse de l'une d'entre elles) « nous sommes en plein combat, arrête de mentir » ; (un homme épris de la serveuse) « l'animal est dans le piège » ; (un autre, indigné) « un viol terrible ! Les enfants tuent. Même des petits enfants (*Félicité*)

Dans ces propos où le chant du champ trouve un écho dans le contrechamp du geste et de la parole, la camera d'Alain Gomis ne rend pas seulement compte des trajectoires sociales variées, elle rattache aussi les corps à l'histoire. Le discours filmé traduit une idéologie de domination et de supériorité masculine dans laquelle le corps évoqué est un corps-objet, corps-violenté et animalisé, corps sans vie. Au-delà de la protection, de l'idéalisation et de l'affection, le discours cache en réalité une stratégie dans laquelle, « les groupes dominants préfèrent agir de manière bienveillante envers les subordonnés, car ainsi ces derniers s'accommodent de leur statut et acceptent leur rôle d'infériorité » Benoît Dardenne et al. (2006, p. 235). Les femmes soumises se dévoilent comme des femmes révoltées et engagées. Pour exprimer leur supériorité, elles expulsent du bar tous les hommes indisciplinés après un mot de trop : « *celui qui ose, je vais le renvoyer dans les fesses de sa mère ! De sa pute de mère !* ». Cette phrase est une belle illustration de la castration des hommes par les femmes. C'est donc le symbole de la perte de la virilité et du pouvoir des hommes.

## 1.2 – Le héros était une femme...

Que devient le héros lorsque celui-ci est une femme ou que devient une femme lorsqu'elle devient héroïne ? Dans l'ouvrage dirigé par Loïse Bilat et Gianni Haver, plusieurs contributions tentent de répondre à cette question en partant d'une réflexion autour de la distinction entre héroïne et héros féminin qui montre que Le terme « héros » renvoie aux attributs mélioratifs de la masculinité (la force et le courage parmi d'autres) et désigne la place principale du récit alors que « l'héroïne est beaucoup plus floue sémantiquement ». Elle traîne encore sa définition classique, celle d'un personnage secondaire qui accompagne le héros masculin sans nécessairement accomplir d'exploits Celine Morin (2006, p.22). Pour Monique Castillo, chaque époque secrète un héroïsme à sa mesure. Dans les sociétés post-moderne, cet héroïsme naît de « *l'insubstituable solitude de l'individu* » (2013, p, 202), obligé de vivre de son effort indéfini en se faisant tout seul. *Félicité* (2017) est le lieu d'un individualisme héroïque qui finit par devenir une posture obligée puisque les personnages sous nos yeux s'inventent, se différencient, créent des mécanismes de survie. Cette vocation héroïque de l'affirmation de soi chez Castillo n'est autre que « *l'authenticité* » les place dans une interprétation de l'individualisme.



Mère et femme célibataire, Félicité est au carrefour du réel et de l'imaginaire. Humaine à terre la journée, animal au bord de l'eau la nuit, elle se joue des espaces d'action et rappelle Sogolon, la mère de Soundjata, détentrice de la magie lui permettant de se métamorphoser en buffle sauvage. Femme-antilope comme Sogolon que les griots appellent femme-buffle (Dibril Tamsir Niane, 1960), Félicité n'est pas un double de cinéma au sens des expressionnistes allemands, d'Hitchcock ou de Cronenberg. Le personnage tient dans un entre-deux qui lui permet de sortir des frontières qui, habituellement, délimitent son champ d'action de femme. Dans une société de la résignation, « *fais ceci, ça ne va pas, fais cela, c'est pas bon... finalement je m'en sors comment ?* » (*Félicité*), c'est un coup de fil qui va lancer Félicité dans un héroïsme que Freud appellerait « *instinctif et impulsif* » Levy Sydney (2013 p, 38). Si l'histoire d'une ère célibataire chanteuse de cabaret dans la capitale congolaise peut être des plus banales, le rôle d'une pauvre dame qui se bat pour que son fils soit opéré rend une femme ordinaire exceptionnelle.

Des deux pièces d'une concession partagée où habite Félicité à l'hôpital, Alain Gomis dresse le portrait d'une mégapole où chacun développe ses propres moyens de survie au détriment de l'Etat, de la solidarité et de l'entraide. Découvrant sur le lit d'hôpital son fils ensanglanté, le diagnostic que Félicité reçoit du médecin, « *jambe gauche cassée et fracture ouverte* » (*Félicité*) est sans appel. Le point de départ de l'héroïne est la décision de se donner corps et âme pour sauver son fils. Bouleversée mais pas abattue, inquiète mais courageuse et combative, elle se doit de réunir un million de francs congolais pour l'intervention chirurgicale. Dans un parcours éprouvant physiquement, la logique du récit héroïque, celle du conflit, du combat et de l'affrontement s'inscrit dans un schéma qui interroge l'action collective et individuelle et qui met en relation l'homme et son double. Dans le but d'obtenir une assistance rapide, Félicité se tourne vers le groupe de musiciens dont les cotisations, séances tenantes, sont en deçà de ce qu'elle espérait réunir : « *nous n'avons pas ce qu'il te faut mais sommes là pour toi* » (*Félicité*).

Cet échec du groupe qui est aussi celui du travail est le point de départ d'une transformation de situations où images de deuil, de voitures en panne et de couronnes funéraires se mêlent dans la tête de Félicité qui traverse la ville à moto et va découvrir auprès d'une amie de sa mère le secret de sa vie :

Tu sais que tu étais morte ? Tu n'avais qu'un ou deux ans, tu es morte. Tu es tombée très malade et tu es morte. On t'a mise dans un cercueil. On a appelé les prêtres pour t'enterrer. Et tu t'es réveillée. C'est pour ça qu'on a changé ton nom. Tu t'appelais Kapinga, on t'a rebaptisée Félicité, « *notre joie* ». On ne te l'avait pas dit pour que tu ne partes pas de nouveau.

Affronter la mort non inéluctable dans l'épique africain fait accéder à l'immortalité. Pour Félicité, défier cette mort en présence de ceux qui doivent lui donner une portée spirituelle, c'est à dire les prêtres, suffit à construire la légende. Ici, le thème de l'héroïsme concerne aussi bien le besoin de croire au dépassement héroïque de la mort que le transfert miraculeux qui fait passer le personnage du statut d'humain à celui de divin sauf pour le père de son fils qui voit dans sa demande d'aide un aveu de faiblesse:

Tu te prends pour une femme forte ! Qui a des leçons à donner au monde entier ! Alors qu'est-ce que tu viens faire ici ? Tu ne sais plus quoi faire, tu la ramènes moins. Tu récoltes les fruits de ton orgueil. Tu as élevé un bandit dans ta maison, tu as bombé le torse, toi la femme forte ! Tu te la racontais ! Aujourd'hui regarde-toi. Tu sais plus quoi faire ! Tu ne vauds rien, allez sors !

Le discours du père de Samo condamne l'audace et l'arrogance féminine que les musiciens du groupe louent. Pour Félicité qui parvient à réunir l'argent nécessaire à l'opération mais ne peut empêcher l'amputation, l'échec est l'occasion d'explorer le monde de la nuit en sortant de la ville.

## 2- Plus qu'une femme de spectacle

Adulée, Félicité a un public, une audience et des fanatiques. Lorsqu'elle décide de ne plus chanter, le bar se vide, l'orchestre et la gérante au bord du gouffre sont obligés de s'expliquer auprès des rares mélomanes encore présents. Et pourtant, Félicité est bien plus qu'une voix. Corpulente et indécentement habillée, elle est loin de la morphologie dominante dans le cinéma. Elle pose la question du « *personnage non en termes de mimésis ou de représentation, mais en termes de puissance d'expression* » (Eugene Pierre, 2013, p, 356). Aussi bien sur scène qu'en dehors, Alain Gomis crée un personnage qui s'impose comme une force de vie, capable de chanter et de faire danser sur scène toute la nuit et de s'asseoir le jour dans la rue à même le sol dans l'indifférence des passants. Pour valoir avant tout comme signe et éviter son éviction au profit de la star, Gomis fait le choix de passer sous silence les paroles des chansons que le personnage interprète. Ce choix n'est pas qu'esthétique, il renforce à notre sens le mystère autour de celle qui est plus qu'une femme de spectacle. Dans la déclamation et le rythme tout de même, trois éléments semblent se dégager du chant. Ils relèvent tous de la critique sociale : l'humour, la révolte, la tendresse.

### 2.1- Pouvoirs d'une femme-esprit

Pour Félicité « tous les hommes sont petits ». Tabu le poète ivre qui croit l'avoir enfin n'y arrive qu'à la fin du film et souffre comme tous ceux qui la croisent : « je te connais, je connais ton vrai nom, maman. Mon aiguille, tu as blessé mon cœur. Laisse-moi partir. Je ne reste jamais au même endroit. Retire les épines de ton cœur parce que ton cœur est fait pour mes mains » (*Félicité*). Kapinga, devenue Félicité après avoir côtoyé la mort, a échappé définitivement aux hommes suite à un rituel mystérieux dont elle a le secret. Comme les héros antiques, ce qu'elle cache, c'est la divinité que seuls les voyants peuvent distinguer. Entre ombre et lumière, ciel et enfer, celle qui revient d'entre les morts n'est pas du jour mais de la nuit :

Faut-il que le jour se lève ? La nuit n'a pas de frère, ni père, ni mère. Beau sommeil. Viens récompenser ceux qui adorent la nuit. Il n'y a que les fous qui ne te connaissent pas. Ils ne connaissent pas la saveur précieuse de l'eau de ton fruit. Ils ne voient pas que tu viens des temps anciens et que tu t'approches tout près de nous. C'est toi qui tiens la clé qui ouvre les portes du paradis (*Félicité*).

Cet hommage à la nuit rendu debout en robe blanche fait osciller le personnage entre les vivants et les morts, le visible et l'invisible. Alors que ses gestes et sa parole rendent

compte de la non-transparence du signe, de l'hermétisme et de l'énigme, le rituel nous oriente aussi bien vers le «Kafolo» Cartry Michel (1993 p, 202), pouvoir initiatique dit de la vieille mère, que le pouvoir des enfants-boucliers qui luttent à leur manière pour combattre les esprits maléfiques qui « prennent la forme d'oiseaux nocturnes, rapaces, chouettes ou hiboux, qui appartiennent à l'univers inquiétant de la nuit et hantent des lieux non moins inquiétants comme les cimetières et les ruines abandonnées des hommes » Agnès Lainé (1990, p, 90). Il y a pour Félicité, l'eau et la forêt, soit deux éléments et deux formes dominantes : source de vie, moyen de purification ; lieu des esprits et de régénération. En y allant la nuit, le moment où la forêt révèle « son mystère et sa sacralité », elle cherche le signe de son destin et celui de son fils. Ce signe est à la fois l'okapi, « un animal issu d'un assemblage absurde de rayures, de taches et de cornes, une chimère » (Emilie Guitard, 2013, p, 7), qu'entités magiques et voix d'ancêtres et des défunts.

Entre balades nocturnes et stratégies de survie au quotidien, Félicité réussit à mettre ses propres mots sur les maux d'une société en crise, à l'image de ce bus en panne que les pousseurs tentent de faire redémarrer. Dans chaque maison, quelque chose est à l'arrêt en attendant qu'un miracle se produise : un robinet, un vélo, une moto, une voiture, une montre, un poste de télévision ou de radio. Pour Félicité, c'est le frigo qui s'arrête et redémarre suivant l'état de son ventilateur et les coupures interminables d'électricité. Si les mésaventures de cet objet peuvent bien être perçues « comme une métaphore de l'existence de Félicité, et à travers elle de nombre de Kinois : parsemée d'obstacles, de ratés, de petites réussites et de beaucoup d'incertitudes » (Emilie Guitard, 2013, p, 7), le frigo, symbole des disparités économiques et des quotidiens reconfigurés, fait surtout la lumière sur les contradictions et l'absurdité de la vie humaine, chaque journée achevée sans encombre étant une victoire. Pour relever les défis quotidiens et résister à la violence des situations, le personnage de Gomis n'a que le chant, ce cri étouffé pour la majorité de Congolais.

Insaisissable pour les hommes de son groupe ainsi que son ancien concubin, Félicité agace parce qu'elle fait prévaloir ses goûts et fait preuve d'initiative. Elle est tenace sans être bornée, révoltée sans être désobéissante, déterminée et courageuse sans être infaillible. Pour conquérir sa liberté, elle choisit seule d'élever son fils, de rester célibataire, d'être vedette de nuit, d'aller en aventure avec l'homme qu'elle veut et qu'elle a la possibilité de refuser. Cette femme qui, pour rien au monde, ne veut ni fards ni bijoux, façonne sa personnalité autour de la combativité redoublée par la profession et les circonstances de la vie. Comme M'pongo Love, Mbiliala Bel ou encore Tshala Muana, on ne devient diva au Congo Démocratique qu'en déjouant les stéréotypes du genre. Ils naissent de l'exposition du corps, du regard sensuel, de la configuration des espaces, des horaires et lieux de travail. Alors que le public attend des divas sur scène une représentation réussie, c'est à dire une féminité plus érotisée et un corps plus exposé, Félicité ne verse ni dans sensualité ni dans la séduction.

## **2.2- Tabu, par amour de service**

De nombreux clins d'œil d'Alain Gomis à la musique populaire congolaise, Félicité est sans nul doute celui qui renvoie directement à une chanson culte des années 1950. Joseph Kabassele son interprète y fait allusion à une femme, voire une apparition dont la beauté

légendaire fait trembler le monde entier. Dans le film, qui d'autre que Tabu Fatou pour frissonner maladroitement la même chanson aux oreilles de Félicité ? Ce nom est un autre clin d'œil au milieu des célébrités congolaises en Belgique. Femme d'affaire controversée, top modèle pour les uns, prostituée pour les autres, la vraie Tabu Fatou, dame à la Mercedes Kompressor, a été immortalisée dans plusieurs chansons et particulièrement dans celle à succès de Fally Ipupa, Liputa. Entre une diva qui vit effacée et un mécanicien qui se prend pour une célébrité, on pourrait penser qu'aucune relation n'est possible. Mais en réalité ce mécanicien pense qu'il est aussi et surtout une étoile : « un jour tu seras surprise de me voir à la télé. Carrément sur la lune et je saute d'étoile en étoile comme si j'étais sur une moto. Parce que je suis grand moi Tabu, je suis plus grand que les étoiles. Les étoiles sont vraiment petites pour moi » (*Félicité*).

Bien avant la phrase « épouse-moi et ta vie s'améliorera » (*Félicité*) par laquelle Tabu Fatou entre dans la vie de Félicité par son humour et sa dérision, s'impose au spectateur par sa tendresse, sa poésie et sa fragilité apparente, il y a d'abord une rencontre autour d'un frigo en panne. C'est à cette occasion que la relation s'engendre d'elle-même naturellement et inévitablement. En plus d'être le seul qui dit connaître le vrai nom de Félicité, celui lié à sa vie de morte-vivante, il est aussi la seule personne dans le film qui brave la forêt de nuit, à la recherche de Félicité : « je voulais juste te dire que je t'ai vu dans la forêt » et le seul homme pour lequel Félicité se déplace : « Je ne suis venu que pour ton regard. Aime-moi, mais ne me demande rien. J'apprécie ta manière d'être. Si tu es comme ça, ça marchera entre nous » (*Félicité*). Cette phrase pourrait laisser penser que Félicité demande à être aimée sans rien offrir en retour. Mais en réalité elle appelle à une relation libre qui ne soit pas le résultat d'une quête ou d'une stratégie et sur laquelle ne pèserait ni contrainte de la vie conjugale ni domination masculine. Sans se ressembler, les deux personnages s'assemblent autour de l'essentiel avec des qualités et valeurs fondamentales comme l'écoute, l'entraide, la sincérité, le respect ou la liberté. Ivrogne, connu de tous comme un homme à femmes, Tabu Fatou vit sans tabous, libre des pesanteurs sociales et jugements d'autrui. La relation qu'il noue avec Félicité est sans intérêt. Elle est basée sur un désir commun et une envie de vivre non pas en chair mais en esprit.

Sans vouloir rendre visible la relation à deux, Félicité et Tabu s'inscrivent dans un jeu de rôles où l'amour, dans un volontarisme parfois naïf, devient une nécessité vitale. Chacun s'investit à sa manière et en fonction de ses moyens sans rien attendre en retour. Dans le bar, c'est avec un chapeau que Tabu improvise envers les clients médusés, une collecte de fonds pour Félicité qui ne se doute de rien du haut de la scène : « vous avez vu notre musicienne ? Son fils doit être opéré, elle cherche de l'argent, lui circule (montrant celui qui l'accompagne) pour collecter un peu d'argent peu à peu. Tout ce qui vous reste, vous pouvez le lui donner » (*Félicité*). Pour redonner le sourire à Félicité et de l'eau fraîche, il fera de la réparation du frigo une affaire personnelle en multipliant les diagnostics et les pièces de rechange. Si les deux opérations sont un échec et un retournement de situation, la première se solde par une bagarre généralisée, la deuxième par une petite explosion du moteur du frigo, l'investissement met en lumière les rêves, les ambitions et les désirs du personnage.

Fatou manifeste pour Félicité un enthousiasme et une volonté qui mènent bien au-delà de la simple lutte de reconnaissance. Contrairement à toutes les femmes anonymes qu'il invite nuitamment dans son lit et qu'il est obligé de quitter au petit matin avec une nausée vague, il veut être pour Félicité une étoile qui éclaire réellement par les actes de bravoure, les prises de risque et conformément à la morale. Victime de son personnage de vagabond, sachant qu'aucun des clients du bar ne lui accorde l'estime qu'il mérite, il déploie face à Félicité des mécanismes de l'estime et s'impose des duels d'honneur. Pour preuve, il brave l'interdiction de rester immobile durant la cérémonie de lever du drapeau national pour ramener quelques bouteilles de bière à Samo. Assommés, l'un par les bières, l'autre par le vin, « si je me défonce, ça ne te regarde pas » (*Félicité*), Tabu s'essaie aux béquilles de Samo pendant que les deux s'essaient au chien et chat, l'un (Samo) aboyant et l'autre miaulant.

### Conclusion

Rattachant le film *Félicité* aux réalités du pays dans lequel il a été tourné et dont s'inspire Alain Gomis, ce travail a essayé d'éclairer les liens hommes-femmes, les figures de femmes et les combats individuels et collectifs mis en valeur. Entre chant, champ et hors-champ, plusieurs tendances se dessinent pour inscrire tous les personnages dans une posture d'engagement diégétique. Mettant en place un jeu de miroir, le réalisateur sénégalais déverrouille pour tous ceux qu'il filme, la signification de leurs histoires. Si *Félicité*, revenante pour les uns, femme-animal et bête de scène pour les autres, elle fait le lien entre la petite histoire (celle du film) et la grande (du pays). Cependant, sans se rebeller, elle décide de ne pas appliquer les mêmes lignes de codes régissant les hommes et les femmes. Son intransigeance lui coûte cher mais l'entorse à l'ordre social est surtout l'occasion pour Alain Gomis de mettre en scène divers groupes sociaux et les circonstances dans lesquelles ils se constituent. *Félicité* est la suggestion d'une musique chorale dramatique qui mélange cri et pleurs du peuple. Il est aussi la chorégraphie des corps accordés, désaccordés, incarnations multiples d'un soi pluriel.

### Bibliographie

Asch Susan (2000), *L'église du prophète Kimbangu ; de ses origines à son rôle actuel au*

Zaïre Paris, Karthala.

Aumont Jacques (1992), *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma.

Barlet Olivier (2012), *Cinéma d'Afrique des années 2000*, L'harmattan.

BELLOUR Raymond, (2009), *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L,  
BEYLOT pierre, (2005), *Le récit audiovisuel*, Armand Colin.

Bilat Loïse , Haver Gianni (2011), *Le héros était une femme...*, Lausanne, Antipodes.

Brahimi Denise (1999), *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan.

Chénétier-Alev Marion, Vignaux Valérie (2013), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux xx e et xxi e siècles*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.

- COMOLLI Jean Louis (2004), *Voir et pouvoir*, Verdier.
- De Mijolla-Mellor Sophie (2015), *Le plaisir de pensée*, PUF.
- Déotte Jean-Louis, (2011), *Philosophie et cinéma*, L'harmattan.
- Duret Pascal (1993), *l'héroïsme sportif*, PUF.
- Fronty François (2019), *Dix films d'Afrique*, L'harmattan.
- GAME Jérôme, (2010) *Images des corps/corps des images au cinéma*, ENS Editions.
- Jullier Laurent (2012), *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion.
- Niane Djibril Tamsir (1960), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine.
- Ouédraogo Jean, (2010), *Figuration et mémoire dans les cinémas africains*, L'harmattan.
- Pfaff Françoise, (2010), *A l'écoute du cinéma sénégalais*, L'harmattan.
- Tchicaya-Oboa Régine, Kouvouama Abel, Missié Jean-Pierre (2014), *Sociétés en mutation dans l'Afrique contemporaine. Dynamiques locales, dynamiques globales*, Paris, Karthala.