

Les Quatre « montagnes » transformées
La Perspective d'Ousmane Sembène envers l'occident, la tradition, les hommes et les
femmes dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*

Carmen Thornton Carraway

Thesis submitted to the faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts in Foreign Languages, Cultures, and Literatures.

Medoune Guèye
Janell Watson
Sulagna Mishra

December 20, 2017
Blacksburg, Virginia

Keywords : Ousmane Sembène, Faat Kiné, Moolaadé, Feminism

Copyright Carmen Carraway

Les Quatre « montagnes » transformées
La Perspective d'Ousmane Sembène envers l'occident, la tradition, les hommes et les
femmes dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*

Carmen Thornton Carraway

ABSTRACT

Cette thèse analysera les façons diverses qu'Ousmane Sembène a mélangé la distinction binaire entre victime et oppresseur, femme et opposant, à travers des intrigues, des personnages, des symboles visuels, et des scènes allégoriques dans ses deux derniers films ; *Faat Kiné* et *Moolaadé*.

Les Quatre « montagnes » transformées
La Perspective d'Ousmane Sembène envers l'occident, la tradition, les hommes et les
femmes dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*

Carmen Thornton Carraway

GENERAL AUDIENCE ABSTRACT

Faat Kiné et *Moolaadé* démontrent clairement que Sembène s'est éloigné d'une certaine construction binaire dans ses représentations des femmes ; celle de victime/ oppresseur. Cette thèse explorera les diverses façons que Sembène problématise l'existence de ces deux pôles dans ses deux derniers films.

Table of Contents

Introduction	1
Le Premier Chapitre : La « Montagne » de L'extérieur	7
Le Deuxième Chapitre : La « Montagne » des traditions	24
Le Troisième Chapitre : La « Montagne » des hommes	35
Le Quatrième Chapitre : La « Montagne » des femmes.....	47
La Conclusion : À L'école du soir	68

Dedication

J'aimerais dédier cette thèse à mon professeur de français au lycée, Madame Siff. C'est à cause de vous que le français me passionne. Merci de tout mon cœur.

Introduction

Ousmane Sembène, écrivain, réalisateur, scénariste, et père du cinéma africain, a mené une vie extraordinaire et prolifique ; ses nombreuses œuvres continuent actuellement à soulever et souligner les questions politiques, sociales, et économiques qui font face au peuple en Afrique de l'Ouest. Né au Sénégal en 1923, Sembène a commencé à exprimer une envie innée de connaître et de propager la réforme et la justice dans la société à l'âge de quatorze ans, quand il a été expulsé du lycée parce qu'il s'était vengé d'un instituteur qui l'avait frappé. Ouvrier à Dakar, docker à Marseille, soldat durant la deuxième guerre mondiale, et étudiant à Moscou, son éducation formatrice comprenait une variété d'expériences et d'aventures qui ont contribué à sa psyché révolutionnaire. Entre 1956 et 2004, Sembène a écrit dix romans, un essai, et dix-huit films ; et au cours de ce demi-siècle de travail, il n'a jamais oublié sa première inspiration et motivation : devenir griot moderne pour son peuple ; le peuple sénégalais (Dipio 122).

Sembène n'a pas conçu ses œuvres pour le simple divertissement ; par contre, il était activiste qui utilisait son art pour motiver et inspirer la réforme sociétale. Il a ressenti une responsabilité énorme de générer l'espoir, et d'inciter ses spectateurs à se battre contre l'oppression, l'inégalité et l'aliénation (Gadijo 34). Bien qu'il ait préféré écrire les romans, il trouvait les films plus efficaces en diffusant ses messages. Il appelait ses films une « école du soir », car pour Sembène, ils représentaient une façon d'éveiller ses spectateurs à une interrogation du présent et des possibilités de l'avenir (Pfaff 39). Première Africain à réaliser un film, Sembène a offert une perspective africaine qui se démarquait des autres représentations souvent réductives et essentialistes de son continent, créées par les scénaristes occidentaux (Zadi

591). En faisant cela, Sembène a donné à son peuple leur propre voix, et un moyen de se construire et se définir de façon plus authentique (Thackway 1). Son travail est devenu de plus en plus révolutionnaire et progressif pendant sa carrière (Adesokan 37) ; et Sembène a planifié de le terminer avec un triptyque de films radicaux créés pour explorer et illustrer ce que l'artiste a appelé « l'héroïsme au quotidien », un ingrédient qu'il a trouvé essentiel pour le progrès.

Les deux films de ce triptyque que Sembène a pu faire naître avant sa mort, *Faat Kiné* (2000) et *Moolaadé* (2004), mettent en valeur la lutte des femmes. À la fois ces deux films abordent le sujet de l'oppression sociétale des femmes, et illustrent également des possibilités optimistes de réforme et de progrès. Dans *Faat Kiné*, il s'agit d'une femme moderne à Dakar qui, en face d'un affreux destin créé par une société patriarcale qui l'avait handicapée tout au long de sa vie, réussit à acquérir une vie aisée et une identité autonome et puissante. *Moolaadé* dépeint une femme qui se bat contre les doyens de sa tribu et la tradition enracinée de son village pour protéger quatre enfants contre le rite de l'excision. Bien que Kiné et Collé, les personnages principaux de ses deux films, triomphent à la fin, Sembène hésite à les appeler les héroïnes : « Je n'aime pas les héros, ils meurent jamais ; ceux-ci n'en sont pas. Les personnages sont mes enfants. Pour nous, des compagnons, avec nos défauts, nos ambitions, nos désirs et nos rêves pour l'avenir » (qtd. in Pomevor 367). Loin de représenter des illustrations vagues et inaccessibles, Kiné et Collé soulèvent des possibilités réalisables aux autres africaines qui luttent pour le progrès des femmes, une cause que le réalisateur soutenait dès le début de sa carrière.

Pour Sembène, le progrès des femmes est directement lié au progrès sociétal ; ce qui empêche les femmes empêche aussi les hommes et la société (Pomevor 375). C'est alors la raison pour laquelle le thème du progrès pour les femmes fait surface dans plusieurs autres films

de Sembène ; il traite de ce sujet dans *La Noir de* (1966), *Emitai* (1971), *Xala* (1973) et *Ceddo* (1976). Son biographe, Samba Gadjigo, soutient que c'était à cause de son rapport proche avec sa grand-mère maternelle que Sembène a cultivé une dévotion à l'amélioration des vies des femmes (16). Pendant la longue vie de Sembène, les femmes sénégalaises ont gagné plus de liberté ; pourtant, au moment où Sembène a réalisé ses derniers films, il y avait toujours beaucoup de progrès à faire. Même aujourd'hui, les femmes sénégalaises continuent à lutter contre l'injustice en ce qui concerne leurs droits et opportunités économiques, maritiaux, et professionnels (Sow 74, Engleking 233). Sembène, qui compatissait aux douleurs des femmes, avait beaucoup d'estime pour elles : « In Africa, we have a lot of strong women. I think that without that, we should have gone down the drain a long time ago. We have very, very strong women. They are the people who hold society together » (qtd. in Dipio 123). Ce respect et cette révérence se voient dans ses films qui offrent des portraits des femmes qui se contrastent avec une longue histoire regrettable des représentations essentialistes et négatives des femmes africaines par les autres réalisateurs.

En utilisant son art pour illustrer la vie des femmes africaines, Sembène s'est mis au centre d'une dialectique établie qui continue à évoluer. Malheureusement, pendant l'époque de colonialisme, un trope fallacieux a fait surface qui a dépeint les femmes africaines comme les objets sexuelles incontrôlables qui séduisaient sans cesse les colonialistes blancs (Thackway 34). Ce qui est frappant et troublant, selon Thackway, est que l'héritage de ces portraits réductifs et mensongers existe encore, car les femmes africaines sont souvent illustrées de façon essentialiste et trompeuse (34). Par exemple, dans sa critique des représentations filmiques de l'excision en Afrique, Wairimu Njambi constate qu'on perd souvent l'humanité fondamentale des femmes

excisées, car elles deviennent parfois les symboles politiques et les objets homogènes (300). Les spécialistes proéminentes de féminisme telles que Chandra Mohanty, Gayatri Spivak et Françoise Lionnet ont dénoncé avec véhémence la tendance dans les cercles artistiques et scolaires à représenter les femmes extra occidentales de façon réductive et monolithe ; elles soutiennent par contre qu'il faut honorer leur individualité et respecter leurs voix uniques, une valeur que Sembène a souligné dans son travail. Sembène, qui s'est opposé à la tradition nuisible d'illustrer les femmes africaines de façon réductive, a également rejeté les traitements binaires de leurs luttes et leurs identités.

La manière artificielle de dépeindre les personnages féminins en employant des paradigmes binaires est problématique car c'est un autre mode de dénaturer les vies des véritables individualités africaines. Les constructions binaires qui font surface dans les traitements de la représentation des femmes africaines sont multiples : oppresseur/victime, civil/barbare, occidentale/extra occidentale, ignorant/éduquée, male/femelle, sauveur/sauvée, tradition/modernité, et science/superstition (Njambi 238). Ces genres des constructions binaires dissimulent les problèmes qui nuisent aux femmes africaines, car les généralisations ne suffisent pas à bien représenter les problèmes complexes, hybrides, et souvent contradictoires qui existent dans un monde postmoderne (Grewal et Kaplan 256). Jude Akubinobi, Karen Lindo et Melissa Thackway, spécialistes des films africains, ont déjà noté que Sembène a tendance à sortir des sentiers battus en créant des personnages qui refusent d'être catégorisés dans les classifications binaires et stéréotypées qui sont trop souvent présentes dans les autres représentations filmiques de l'Afrique. Cette orientation de rejeter les paradigmes binaires est surtout évidente dans les deux derniers films de Sembène.

Faat Kiné et *Moolaadé* démontrent clairement que Sembène s'est éloigné d'une certaine construction binaire dans ses représentations des femmes ; celle de victime/ oppresseur. Cette thèse explorera les diverses façons que Sembène problématise l'existence de ces deux pôles dans ses deux derniers films. Elle juxtaposera les deux films avec une théorie de Leslie Omolara Ogundipe qu'elle a publié dans son article, « African Women, Culture and Another Development ». Cette juxtaposition est utile et fertile car Ogundipe a délimité six exemples de comment les femmes peuvent être catégorisées dans un rôle binaire : celui de victime qui souffre à cause des manifestations différentes de l'oppression :

« One might say that the African woman has six mountains on her back. One is oppression from the outside [...] second is from traditional structures [...], third is her backwardness [...], the fourth is man, the fifth is her color, her face, and the sixth is herself » (129).

Dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*, Sembène en a abordé quatre parmi les six « montagnes » qui forment un obstacle à l'émancipation des femmes selon d'Ogundipe : l'oppression de l'extérieur, la tradition, les hommes, et les femmes elles-mêmes. Pourtant, en contraste avec la vision d'Ogundipe, Sembène a mélangé la distinction binaire entre victime et oppresseur, femme et opposant, à travers des intrigues, des personnages, des symboles visuels, et des scènes allégoriques dans ses deux derniers films. Ces quatre obstacles ou « montagnes » structureront les chapitres de cette dissertation.

Le premier chapitre analysera trois représentations symboliques et allégoriques de l'oppression de l'extérieur : le Mercenaire, les radios, et Ibrahima. Ces explorations démontreront que, pour Sembène, bien que les influences occidentales puissent empêcher le progrès des

femmes de l’Afrique de l’Ouest, ils peuvent également servir comme ressource utile capable d’accélérer leur avancement. Le deuxième chapitre sera une analyse des rôles et des représentations des traditions diverses dans les deux films, surtout la religion, la polygamie, et l’excision. On verra que Sembène a problématisé la notion que les traditions empêchent et oppriment les femmes ; cela dépend toujours de leur usage et du contexte, deux éléments qui changent continuellement. Le troisième chapitre montrera que Sembène a déconstruit la classification réductrice que les hommes ne sont que des oppresseurs tandis que les femmes constituent toujours leurs victimes. Par contre, dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*, Sembène a montré que les mœurs patriarcales nuisent également aux hommes, et que les hommes s’allient souvent avec les femmes pour réaliser le progrès. Finalement, le quatrième chapitre répondra à la dernière « montagne » d’Ogundipe ; celle qui constate que les femmes elles-mêmes peuvent devenir freins au progrès. Sembène, par contre, a fait naître les personnages féminins qui, loin d’être victimes des mentalités et habitudes des autres femmes, se caractérisent plutôt par leur ténacité et capacité à surmonter continuellement les voix et les pratiques nuisibles, et à émerger victorieusement à la fin comme maîtresses de leurs propres destins.

Le Premier chapitre : La « Montagne » de l'extérieur

Leslie Omolara Ogundipe, auteur de « African Women, Culture and Another Development », constate que l'oppression de l'extérieur est la première « montagne » qui empêche le progrès des femmes africaines, une idée qui soutient une construction binaire entre victime et oppresseur. Pourtant, Sembène problématise ce paradigme réducteur dans *Moolaadé* avec Mercenaire, Ibrahima, et la radio, qui de façon symbolique représentent l'influence de l'extérieur. Une analyse de ces trois éléments allégoriques dans *Moolaadé* révélera que les pouvoirs de l'extérieur empêchent parfois le progrès des femmes, comme noté par Ogundipe. Cependant, Sembène montre que l'influence de l'extérieur peut également se servir d'une ressource utile et d'un allié des femmes qui luttent pour l'avancement de leur statut social et de leur autonomie. Tandis que les actions de Mercenaire représentent parfois les problèmes économiques et idéologiques qui nuisent aux femmes, il montre également à plusieurs moments que celui-ci s'allie avec Collé dans sa lutte pour son autonomie. Ibrahima s'oppose aux mariages arrangés, l'interdiction des radios, et l'excision, mais Sembène résiste à la tentation de le dépeindre de façon purement héroïque. La Radio, qui sert comme arme métaphorique pour les femmes, démontre aussi que l'information de l'extérieur n'est pas toujours bien utilisée. La présence de ces aspects opposants dans la représentation de Mercenaire, d'Ibrahima, et la radio révèlent que Sembène résiste à une illustration binaire en illustrant le rapport entre les pouvoirs de l'extérieur et les efforts des femmes qui combattent l'oppression.

Sembène utilise un moment symbolique au début du film pour établir que Mercenaire est un personnage allégorique qui représente une présence et une perspective de l'extérieur qui

pénètre le village et influe sur l'évolution culturelle qui se passe dans l'intrigue. La première scène du film, qui dépeint l'arrivée de Mercenaire au village, annonce et souligne son rôle dans l'intrigue ; celui d'un étranger. Dans cette scène, en s'approchant du village, il rencontre un groupe de femmes qui transportent des seaux sur leurs têtes. Cet élément visuel suggère que symboliquement, pendant qu'il franchit le seuil du village, il croise les mœurs et les traditions des villageois ; un détail qui présage son rôle éventuel dans l'intrigue.

Le rôle métaphorique de Mercenaire est également reflété dans un dialogue notable entre Mercenaire et Ibrahima. D'abord, quand Mercenaire s'entretient avec Ibrahima, il parle en français. En faisant cela, il se distingue des autres villageois et renforce le fait qu'il a habité hors du village, car la langue quotidienne au village est le Dioula. En plus, comme constaté par Lindo, le fait que Mercenaire semble répugné quand Ibrahima explique son intention de se marier avec sa jeune cousine de onze ans et qu'il l'appelle « pédophile » classe sa perspective parmi celles de l'extérieur (120). Bouchard note que la déclaration que Mercenaire fait à la fin de cette conversation, où il maudit l'Afrique, montre qu'il a développé un sens moral en dehors de l'Afrique (7). De plusieurs façons, ce dialogue révèle que Mercenaire représente une présence de l'extérieur qui se trouve au milieu du village.

En outre, la profession de Mercenaire contribue à la construction de son rôle allégorique dans le film. Les produits divers qu'il vend au centre du village contrastent culturellement avec les objets quotidiens que les villageois ont utilisés avant son arrivée, et dont la plupart avait été fabriqués dans des pays étrangers, ce qui constitue un détail qui soutient le thème de l'infiltration. Par exemple, alors que Mercenaire vend des baguettes, un aliment iconique qui fait référencé à la France, la céréale principale du village est le millet. Sembène souligne ce contraste

à plusieurs moments en montrant les femmes qui pilent le millet chez elles comme routine quotidienne. En plus, les biens de consommation que Mercenaire vend contrastent visuellement avec les objets quotidiens que les villageois utilisent. Un exemple important se voit dans les seaux qu'il vend. Au début du film, avant que Mercenaire n'arrive avec ses produits, les femmes utilisent des seaux en bois et en argile pour transporter de l'eau. Cependant, les seaux que Mercenaire vend—ceux qui sont flous et en plastique—contrastent visuellement avec les seaux traditionnels de façon flagrante. Au fur et à mesure, dans une scène qui se répète comme un refrain dans le film—la file des femmes qui transportent de l'eau—on voit une évolution dans les seaux ; de plus en plus, elles utilisent des seaux de Mercenaire. Pour Bouchard, cela indique que Mercenaire représente les forces économiques de l'extérieur, surtout le capitalisme global qui fait naître non seulement les échanges économiques, mais aussi les échanges idéologiques (5). En interprétant le personnage de Mercenaire comme une allégorie qui symbolise l'infiltration de l'extérieur dans le village, on voit la perspective nuancée de Sembène envers l'influence des pays et des cultures étrangers, une perspective qui résiste à une construction binaire entre victime et oppresseur.

En créant le rôle allégorique de Mercenaire, Sembène montre que l'influence de l'extérieur nuit parfois aux femmes. Cela se voit d'abord par son exploitation économique des villageois, un élément de l'intrigue qui pourrait représenter des rapports commerciaux entre les pays africains et les autres pays du monde. La mauvaise qualité des produits que Mercenaire vend est soulignée à plusieurs moments dans le film. Les produits sont poussiéreux et décolorés par le soleil. Ils pendent pêle-mêle sur des ficelles très fines et sont balayés sans cesse par le vent. Le pain que Mercenaire vend est clairement rassis ; il a du mal à le couper la première fois

qu'il le vend dans le film. Pourtant, on apprend que ses produits coûtent très cher, car Ibrahima se plaint des prix quand il paie les dettes de son père :

Ibrahima : Tu voles les gens !

Mercenaire : Qu'est-ce que tu crois ? Moi j'ai des frais de transport et de conservation. [...] Toi tu as fait l'Euro. Tu sais ce que ça veut dire la mondialisation et la liberté des prix. (1 :11)

Cette conversation révèle des aspects importants de l'exploitation économique de l'extérieur, représentée par Mercenaire. Premier, Ibrahima constate qu'en comparaison avec les prix que les Européens paieraient pour des produits comparables, les prix que Mercenaire fait payer aux villageois sont beaucoup trop élevés. Il est significatif que Mercenaire se défend en citant *la globalisation et le marché libre*, car il s'allie avec les termes souvent utilisés pour justifier les pratiques néocoloniales en ce qui concerne le commerce international. De surcroît, on apprend que Ibrahima doit payer les sommes que Mercenaire demande ; il n'a ni choix ni pouvoir de négocier des prix justes. Cela pourrait représenter la structure hégémonique des rapports internationaux qui volent la souveraineté économique des pays africains et qui empêchent leur développement. Ce lien entre Mercenaire et les pratiques économiques qui nuisent aux africains fait surface encore une fois dans une autre scène où Mercenaire suggère que Dugutigi achète des piles qui ont été fabriquées en France au lieu de piles créées en Afrique. Une analyse d'Herndon suggère que cela indique que Mercenaire supporte l'économie en France plus que l'économie en Afrique (154). La stagnation économique, causée en partie par les pouvoirs de l'extérieur, est un problème qui nuit directement au progrès des femmes en Afrique.

L'exploitation économique de l'extérieur, un problème représenté et souligné par Mercenaire, est une injustice qui nuit directement aux femmes. Dans le film, le lien entre le rite oppressif de l'excision et l'économie au village est un aspect central de l'intrigue ; une des raisons pour lesquelles les Salinda cherchent avec véhémence les six filles qui se sont échappées est motivée par la somme qu'elles recevraient pour leur travail ; pour chaque fille excisée, les Salinda sont payées 10,000 CFA. Hoot a noté que le choix de Sembène de mentionner le CFA cache là-dedans un message cryptique et profond :

The reference to the CFA- or more precisely the western African CFA franc, which was created right after World War Two and the value of which is now set in relation to the Euro—suggests that fgm is conditioned by a quite literal indebtedness, one that describes the general situation of many former colonies as a result of the global economic order imposed by UN-related agencies in the aftermath of World War II (cited in Bouchard 6). Le problème central du film—la pratique de l'excision—est donc lié à l'oppression économique par les pays à l'extérieur, un phénomène représenté par Mercenaire. De cette façon, le personnage allégorique de Mercenaire soutient la théorie d'Ogundipe ; les forces de l'extérieur construisent une « montagne » qui fait face aux femmes qui luttent pour le progrès.

Dans son rôle symbolique, Mercenaire soulève non seulement les problèmes économiques, mais aussi les problèmes idéologiques qui handicapent les femmes. Plus précisément, Mercenaire joue le rôle de séducteur à plusieurs moments dans le film ; il flirte sans cesse avec les villageoises. Cet aspect de son personnage est souligné au début du film, car il fait des avances à trois femmes qui font des achats à son kiosque, y compris Amasatou. Une autre scène frappante qui souligne cet aspect de son caractère est quand le griot du village le gronde

ouvertement pour son rapport avec Sanata. Ce côté de son personnage est troublant et nuisible aux femmes du village, car puisqu'il voyage pour son travail, il est évident qu'il n'a aucune intention d'avoir un rapport solide avec ses femmes ; ses intérêts ne concernent que les relations sexuelles. Teitlebaum note aussi que les culottes en dentelle sont souvent au premier plan des scènes à son kiosque, un détail visuel qui rappelle aux spectateurs le fait que Mercenaire séduise continuellement les femmes au village (968). Cette caractéristique de Mercenaire reflète une longue histoire d'un point de vue nuisible à propos des femmes africaines ; leurs individualités uniques sont trop souvent réduites à leur sexualité par les hommes qui viennent de l'extérieur (Thackway 34). Cette mentalité qui crée et propage les stéréotypes monolithes rend moins probable le progrès pour les femmes. Le fait que Mercenaire joue le rôle d'un séducteur dépeint allégoriquement cette façon que l'influence de l'extérieur peut donc empêcher le progrès des femmes.

Même si Mercenaire montre que les idéologies et pratiques de l'extérieur nuisent parfois aux femmes, il prouve également la capacité de l'extérieur de soutenir la cause des femmes, un fait qui déconstruit et problématise la construction binaire entre victime et oppresseur. Son rôle d'allié aux femmes est démontré clairement quand il intervient dans la scène centrale où Ciré fouette Collé. Tandis que les autres villageois et villageoises regardent la scène horrifique sans faire un effort pour intervenir, Mercenaire arrête forcément la violence. Il est notable que Mercenaire intervient après avoir regardé la scène choquante parmi le groupe de femmes qui supportent Collé (pas parmi les autres hommes), un détail visuel qui souligne le fait qu'il s'allie avec les femmes.

Cette action de Mercenaire communique allégoriquement les messages profonds à propos du rôle de l'extérieur. D'abord, on voit la douleur non seulement de Collé, mais aussi de Ciré et des villageoises qui pleurent et tressaillissent chaque fois que le fouet frappe la peau de Collé, un détail qui suggère que la violence faite aux femmes est un problème répandu qui touche à beaucoup de gens. Alors métaphoriquement, Mercenaire, qui représente l'extérieur, arrête non seulement le mauvais traitement infligé à Collé, mais symboliquement il prend position contre un phénomène extrêmement néfaste et courant ; l'injustice vécue par les femmes. Le fait que Mercenaire a sauvé la vie de Collé est directement lié à son rôle d'étranger, un fait noté par Lindo : « Where Ciré's personal understanding of his manhood is suffocated within the larger phallogocentric order, Mercenaire acts on his own convictions as an outsider who is not wedded to the dictates of the local village authorities. Not reliant on the approval or the elders, he is free to act independently » (Lindo 117). Selon Lindo, le fait que Mercenaire est quelqu'un de l'extérieur est ce qui lui donne la perspective et les moyens d'intervenir. Cela indique que les forces de l'extérieur n'ont pas exclusivement un rôle nuisible en ce qui concerne la lutte des femmes ; par contre, parfois cette perspective est utile et même vitale.

Mais aussi, il y a des indices dans le film qui suggèrent que Mercenaire, de façon indirect et cryptique, mine le rite de l'excision, une autre preuve qu'il soutient la cause des femmes. Il est possible que Sembène a imaginé un rapport symbolique entre les piles que Mercenaire vend pour les radios et la partie anatomique des femmes qui est enlevée par l'excision (Teitlebaum 970). Le fait qu'il distribue les piles peut alors être interprété comme une action subversive qui défie le rite de l'excision au village. En plus, il flirte avec Amasatou, « la bilakoro » du village, et lui offre une dot trois fois plus grande que celle qu'Ibrahima a

l'intention de payer. Teitlebaum a noté que ce détail reverse les valeurs du village en ce qui concerne l'excision (968). Pour les hommes du village, une femme excisée a beaucoup plus de valeur qu'une « bilakoro » ; pourtant, Mercenaire nomme un prix astronomique pour obtenir la main d'Amasatou. Malgré le fait qu'il le dise en plaisantant, c'est une offre qui met en valeur une jeune femme non excisée. Pour ces deux raisons, on pourrait dire que Mercenaire supporte la cause de Collé, de façon idéologique et indirecte. Alors, en même temps que Mercenaire expose les pratiques économiques et idéologiques qui nuisent aux femmes, il soutient leur lutte pour le progrès en défendant Collé contre la violence et en s'opposant à l'excision de façon symbolique. Cette dichotomie montre que pour Sembène, le rôle des forces de l'extérieur est nuancé et complexe ; ce n'est pas du tout une simple construction binaire.

Un autre homme dans *Moolaadé* qui représente les forces de l'extérieur est Ibrahima, le fils de Dugutigi. Sembène établit son rôle allégorique à travers des messages visuels pour souligner les aspects de son personnage qui font référence à des mentalités et des mœurs de pays étrangers. L'arrivée d'Ibrahima au village est une scène symbolique qui reflète l'arrivée de Mercenaire ; ces deux moments du film révèlent que les deux hommes représentent des présences de l'extérieur qui pénètrent le village. Dans les deux scènes, l'angle de vue de la caméra est identique, les cris des enfants résonnent, et les deux hommes apportent avec eux une pléiade de produits de consommation. Ces similarités visuelles annoncent au spectateur que, comme Mercenaire, Ibrahima entre dans le village en provenance d'ailleurs et qu'il apportera avec lui non seulement des objets qui viennent d'autres cultures, mais aussi une perspective différente. Pourtant, tandis que Mercenaire arrive en vélo, Ibrahima fait son voyage en camion, une différence qui présage un aspect important de son rôle allégorique ; Ibrahima représente la

modernité occidentale, une idée que Sembène développera plus quand Ibrahima descend du camion pour la première fois.

Sembène annonce manifestement avec des détails visuels qu'Ibrahima représente une perspective de l'occident quand il descend du camion au milieu du village. Les spectateurs voient premièrement ses pieds. Ce choix de Sembène est significatif car les chaussures en cuir d'Ibrahima évoquent directement les mœurs et les coutumes des hommes occidentaux. Elles contrastent clairement avec les sandales sales, décolorées, et usées que les autres villageois portent. Après avoir vu ses chausseurs, les spectateurs voient ses vêtements—un costume occidental avec une cravate et une ceinture en cuir—qui contrastent également avec les vêtements que les villageois portent. Ibrahima a même une mallette en cuir qui fait référence au capitalisme. Sembène filme les vêtements d'Ibrahima—des références à ses expériences à l'occident—avant de filmer son visage qui évoque ses relations familiales dans le village et le fait qu'il y est né. Ce choix établit une hiérarchie implicite ; bien qu'Ibrahima ait grandi au village, ses idéologies sont plus influencées par sa vie en France. Cette thèse est soutenue par le fait que Mercenaire l'appelle « Francenabe », un diminutif qui fait référence à son identité française. Ibrahima, qui représente une perspective occidentale qui pénètre le village, s'allie avec Collé en rebellant contre trois aspects de la vie au village ; l'interdiction des radios, le mariage arrangé, et l'excision.

Ibrahima, un homme qui représente les idéologies de l'extérieur, supporte la cause de Collé en défendant l'usage libre de la technologie à un moment où les villageois défendent aux villageoises d'écouter la radio dans un effort de les contrôler. Ibrahima se distingue idéologiquement des autres hommes : « pourquoi leur interdire radio et télé ? Oncle, vous ne

pouvez plus empêcher ces médias. Parce que aujourd'hui, partout dans le monde, radio et télé sont entrées dans les mœurs. Nous ne saurions nous couper de l'évolution du monde ». Ibrahimia voit cette interdiction dans un contexte globale car il compare ce qui se passe au village avec ce qui se passe dans le monde entier. C'est donc à cause de son expérience à l'étranger que Ibrahimia ne veut pas limiter les femmes à l'ignorance et s'allie indirectement avec les efforts de Collé pour protéger les droits des femmes. Petty note une juxtaposition significative dans cette scène ; bien que les hommes du village acceptent la fortune qu'Ibrahimia apporte avec lui en retournant et le remercie pour le nouveau puits qu'il a fait construire au village, ils le grondent pour avoir acheté une télévision qui pourrait dépraver les valeurs indigènes. Pour Petty, cette juxtaposition dans la même scène illustre le rapport complexe et nuancé entre les villageois et l'influence de l'extérieur ; ils veulent l'aisance matérielle qui est produit par les rapports économiques avec les pays étrangers, mais ils se méfient de l'influence culturelle qui en résulte (12). Par contre, Ibrahimia a adopté une idéologie née pendant qu'il vivait en Occident, et revient au village prêt à communiquer sa nouvelle perspective aux doyens de la tribu. Pour cette raison, Ibrahimia montre que l'influence de l'extérieur peut parfois soutenir la cause des femmes.

En effet, c'est son contact avec le monde étranger qui l'enhardit à se rebeller contre les mariages arrangés, une tradition qui nuit aux femmes. Puisqu'Amasatou n'a pas été excisée, le père d'Ibrahimia exige qu'il se marie avec sa cousine Fila, qui a onze ans. Ibrahimia rejette avec véhémence cette idée : « Papa, mon mariage ne regarde que moi ». Pour Lindo, cette déclaration montre qu'Ibrahimia comprend que les mariages arrangés, surtout les unions avec les filles préadolescentes, réduisent les droits des femmes : « Recognizing how female circumcision subjugates the young girls and women to patriarchal law and that he is complicit in the practice

through the marital arrangement with his cousin, he finally lays claim to his own expression of masculinity » (120). Le père d'Ibrahima se fâche à cause de cette déclaration : « Fils maudit, contredis-moi, et je te déshérite. Tu finiras mal ! ». Son indignation montre que la rébellion d'Ibrahima est choquante et s'oppose aux mœurs du village. C'est peut-être l'expérience avec les autres cultures qui donne à Ibrahima le courage et l'inspiration de résister à l'autorité de son père. Teitlebaum interprète la décision d'Ibrahima comme une victoire universelle pour les femmes : « The young westernized prince chooses hot sex and television over the mythological throne as Father-Chief of the primal horde, renouncing the primary-process woman to embrace, literally and figuratively, a living woman » (974). Le fait qu'Ibrahima utilise la perspective de l'extérieur pour rejeter une union avec une fille préadolescente, et pour choisir par contre de se marier avec une femme non excisée, montre que l'influence des cultures étrangères peut améliorer la cause des femmes.

Ibrahima montre d'une autre façon qu'il s'allie avec les femmes, car ses actions pourraient être interprétées comme une défiance contre le rite de l'excision. Tandis que l'intrigue du film est dominée par le débat au village à propos de l'excision, Ibrahima reste indifférent au point de vue des villageois en ce qui concerne leur critère pour une union appropriée. Cela peut montrer qu'il valide la décision de Collé d'interdire que sa fille soit excisée : « If the village chief's son does not uphold the village criteria that determine the appropriate women for him, then he is making a mockery of the edicts that insist on female circumcision » (Lindo 120). Pour cette raison, Ibrahima a un rôle subversif qui soutient indirectement la lutte de Collé. Il y a peut-être un lien important entre son rôle d'étranger et son point de vue en ce qui concerne l'excision ; Teitlebaum suppose que c'est à cause de ses expériences sexuelles à Paris avec des femmes non

excisées qu'il a une préférence pour Amasatou, la femme non excisée (13). Que sa théorie reflète véritablement l'imagination de Sembène en créant le personnage d'Ibrahima, ou pas, il est évident que la psyché d'Ibrahima a été moulée au moins en partie à l'étranger. Ce personnage, qui arrive au village et apporte avec lui les idéologies occidentales, prend position contre l'exigence que les femmes soient excisées. C'est donc un autre exemple de comment l'influence de l'extérieur peut s'allier avec les femmes.

Bien qu'Ibrahima représente et illustre les aspects positifs de l'influence de l'extérieur en ce qui concerne la lutte des femmes, il y a quand même des moments dans le film où on voit que Sembène utilise ce personnage pour souligner le rapport compliqué entre les personnes qui viennent de l'extérieur et les populations qu'ils touchent. Par exemple, la scène où Ibrahima arrive au village a des éléments satiriques qui affaiblissent le portrait d'Ibrahima comme un personnage héroïque. Les gens célèbrent son retour avec une énergie exagérée ; par exemple, quand il descend du camion, le griot du village chante, « Peuple ! Voyez le preux ! ». Aussi, quand Ibrahima commence à traverser le village, les villageois mettent des tissus par terre ; une action qui évoque la révérence qu'on montre pour un demi-dieu. L'exagération dans cette scène fait allusion à un côté satirique ou même sarcastique de son arrivée. La première chose que Ibrahima fait est de distribuer de l'argent européen à un villageois et une villageoise qui l'encensent de façon dramatique en disant « Doucouré! Doucouré! Tu es la générosité ! ». Ils attachent les billets à leurs vêtements et les portent comme des médailles ; un visuel comique. Ces détails semblent être une allusion au péril de la dépendance économique vis-à-vis des pays occidentaux, un phénomène auquel Sembène s'intéresse. De toute façon, la satire de cette scène donne au spectateur une idée de la mentalité de Sembène, qui hésite à peindre Ibrahima, l'homme

de l'extérieur, de façon purement positive : par contre, il y a aspect ambigu ce personnage. Bien qu'Ibrahima soit un allié des femmes, Sembène résiste à la tentation de le dépeindre de façon réductive et binaire ; il n'est ni exclusivement héros ni exclusivement oppresseur.

Comme les rôles métaphoriques d'Ibrahima et de Mercenaire, la radio symbolise aussi l'influence de l'extérieur dans *Moolaadé*. La radio représente les voix, les perspectives, et l'information qui viennent hors du village. Ce fait est établi au début du film, dans un dialogue entre Amasatou et Mercenaire. Amasatou utilise sa connaissance du monde qu'elle a apprise en écoutant la radio pour se défendre contre les propositions de Mercenaire :

Mercenaire : Amasatou, tu as regardé ? Tu veux celui-là ? Tiens, c'est la dernière mode. Ça te va très bien, achète-le.

Amasatou : Je n'ai pas d'argent

Mercenaire : Ce n'est pas un problème, viens ce soir.

Amasatou : L'argent que je n'ai pas le jour, comment l'avoir la nuit ?

Mercenaire : Amasatou, je viendrai te demander en mariage.

Amasatou : Mariage ? Je suis déjà promise.

Mercenaire : Je donnerai le triple de ce que ton fiancé a donné à ta mère.

Amasatou : Mon fiancé est plus riche que toi. Il travaille à Paris, en France. Toi tu n'es qu'un Mercenaire.

Mercenaire : Connais-tu le sens du mot Mercenaire ?

Amasatou : Ce sont les soldats qui tuent femmes et enfants, et qui font des coups d'état. *J'écoute la radio aussi !*

Mercenaire : Toi, tu es une gamine futée.

Amasatou : Je me tire. Mercenaire !

Ce dialogue annonce le rôle de la radio ; elle est un outil qui permet la pénétration de l'information de l'extérieur dans le village. Pour Amasatou, c'est l'information qui vient de la radio qui lui donne les moyens de comprendre Mercenaire. Tandis que Mercenaire et Ibrahima apportent avec eux une perspective influencée par l'extérieur parce qu'ils ont eu l'opportunité de voyager à l'étranger, la radio donne aux villageoises une opportunité de comprendre cette perspective sans avoir voyagé. Pour cette raison, la radio est un autre symbole important à analyser en considérant la perspective de Sembène par rapport au rôle de l'information de l'extérieur dans la lutte des femmes.

La radio est parfois une alliée aux femmes, et même joue le rôle d'une arme figurative qui leur donne du pouvoir dans leur lutte. Par exemple, c'est à cause de l'information que Collé a apprise en écoutant la radio qu'elle a pu remettre l'argument des hommes du village qui soutiennent que l'excision est un rite imposé par la religion islamique. Quand un homme du village défend l'excision en disant que c'est « un héritage édicté par l'Islam », Collé répond : « la purification n'est pas une exigence de l'Islam. *C'est le grand Imam qui l'a dit à la radio.* Chaque année des milliers de femmes vont en pèlerinage au lieu saint de la Mecque. Toutes ne sont pas coupées ». Il est évident que la radio de Collé est une arme qui lui donne la puissance et la capacité de se battre contre l'injustice. Quand les hommes interdisent aux femmes d'écouter la radio, c'est une perte profonde, car elles comprennent que le manque de contact avec le monde à l'extérieur du village affaiblira leur lutte pour le progrès. Cette connaissance fait surface dans la scène où elles pleurent au milieu de la nuit en partie à cause du fait que leurs radios ont été

confisquées. Ainsi, dans un dialogue entre Sanata et une autre villageoise, les spectateurs comprennent que l'interdiction d'écouter la radio est une façon d'handicaper les femmes :

Villageoise : Toi tu connais les hommes, sais-tu pourquoi ils confisquent nos radios ?

Sanata : Nos hommes veulent enfermer nos esprits

Villageoise : Mais... comment enfermer quelque chose d'invisible ?

Sanata : Nous sommes toutes des ignorantes. Je le jure.

Sanata comprend que le fait d'être isolé du monde est une forme d'emprisonnement. La radio et l'information qu'elle apporte est indispensable aux femmes pendant qu'elles se battent pour le progrès.

Bien que la radio montre que l'information de l'extérieur peut soutenir la lutte des femmes, elle montre aussi que cette information peut leur nuire. Par exemple, à cause de la radio, les villageois reçoivent de l'information qui n'est pas toujours correcte, ou ils interprètent cette information de façon erronée. Par exemple, les hommes du village écoutent le Coran à la radio, un fait qui est souligné quand ils achètent des piles pour leurs radios et bavardent avec Mercenaire. Pourtant, ils utilisent le Coran et la religion islamique pour justifier l'excision, même si c'est une déformation de la vérité. Amasatou se défend contre le Mercenaire en utilisant l'information qui vient de la radio ; cependant, les spectateurs apprennent plus tard dans le film que son interprétation de la raison pour laquelle Mercenaire a obtenu son surnom n'est pas correcte. Il est donc possible que Sembène joue avec l'idée que l'information de l'extérieur peut être mal interprétée ou même utilisée de façon erronée. Il faut donc se méfier de cette influence.

Le rôle de la radio soulève un autre problème avec l'influence de l'extérieur ; il est parfois facile de rejeter la responsabilité en blâmant les pays étrangers pour les problèmes qui devraient être résolus par les forces à l'intérieur. Ce phénomène est clair dans la scène après l'enterrement des deux filles qui se sont suicidées à cause du fait qu'elles n'ont pas voulu être excisées. Après avoir rempli le puits dans lequel les deux filles se sont jetées, les hommes du village discutent comment résoudre le problème auquel ils font face. Pourtant, au lieu de questionner le rite de l'excision, les hommes utilisent la radio pour masquer le vrai problème au village. Ils décident que c'est à cause de leurs radios que les femmes se rebellent contre l'excision, et qu'il faut les confisquer. Interprété de façon métaphorique, on pourrait dire que l'influence de l'extérieur est parfois utilisée pour rejeter la responsabilité de changer les problèmes qui accablent les communautés en Afrique.

Sembène utilise Mercenaire, Ibrahima, et la radio pour montrer clairement que l'influence de l'extérieur peut opprimer les femmes, comme Ogundipe le constate. Pourtant, il illustre également comment ces éléments peuvent soutenir la lutte des femmes. Alors pour Sembène, la « montagne » qu'Ogundipe décrit est problématique ; elle représente une vision trop réductive et binaire des forces culturelles, économiques, et idéologiques qui viennent de l'étranger et affectent les communautés en Afrique. Après avoir établi que l'influence de l'extérieur peut être utile, Sembène aborde une autre question importante ; quel est son degré d'utilité ? Est-il nécessaire d'avoir des perceptives et des interventions d'ailleurs pour réaliser les objectifs des femmes africaines ? En soulevant cette question, Sembène se met au centre d'une dialectique établie. Par exemple, selon Bouchard, il est très problématique que : « The model for ensuring human rights rarely seem to be imagined as originating in Africa » (2). En fait, pour

elle, l'usage de l'expression "human rights" peut être une autre forme de néocolonialisme: les idéologies occidentales sont trop souvent considérées comme synonyme de ce qui est moral (1). Sembène a proclamé ouvertement pendant sa vie que selon lui, il n'est pas nécessaire que les africains voyagent à l'étranger pour réaliser le progrès (Dipio 128). Cette croyance fait surface dans la conclusion de l'histoire, qui hiérarchise les divers éléments dans le film qui ont contribué à la victoire ultime des femmes.

Il est symbolique que dans la dernière scène du film, le seul élément métaphorique qui est présent pendant que les femmes déclarent et célèbrent leur victoire est Ibrahima. Mercenaire est assassiné par les villageois, et les radios brûlent dans une pile au centre du village. Cela peut indiquer que selon Sembène, l'influence de l'extérieur n'est pas nécessaire pour les femmes africaines qui luttent pour leur propre progrès. Collé souligne cette idée quand elle dit : « Vous incinerez nos radios. Moi, Collé, levez encore la main sur moi, je mets le village à feu et à sang ». Dans cette déclaration, on voit que l'influence de l'extérieur n'est pas assez importante que les femmes elles-mêmes qui luttent pour le progrès. Donc, même si Sembène montre que l'influence de l'extérieur peut aider les femmes à réaliser leurs buts, il montre aussi que la vraie capacité de créer le progrès incombe aux femmes, une idée qui sera analysée dans les chapitres suivants.

Le Deuxième chapitre : La « Montagne » des traditions

Tandis que Leslie Omolara Ogundipe constate que la tradition est une « montagne » qui entrave les femmes qui luttent pour le progrès, Sembène rejette les représentations réductives et binaires des traditions dans *Moolaadé* et *Faat Kiné*. Dans ses deux films, Sembène explore et analyse les traditions de la religion, l'excision, et la polygamie ; trois éléments importants qui affectent profondément la vie quotidienne des femmes. Les illustrations complexes de ces mœurs montrent que pour Sembène, la tradition peut servir comme outil indispensable qui aide les femmes à accomplir leurs objectifs, soit comme obstacle menaçant qui restreint leur progrès. La « montagne » des traditions est donc problématisée, car selon Sembène, le degré de l'utilité ou de la nocivité d'une tradition quelconque dépend de la coutume précise et de son usage et application dans la vie quotidienne.

Dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*, le rôle de la religion islamique est parfois d'enrayer le progrès des femmes—un rôle qui conforte la théorie d'Ogundipe. Par exemple, dans *Moolaadé*, les doyens du village utilisent la doctrine pour justifier le rite de l'excision : « Saches que la purification est un héritage, édicté par l'Islam » (1:53). Même si l'on apprend plus tard que cet argument est une perversion de ce qui est en fait écrit dans le Coran, il est significatif que c'est au nom de cette religion que les hommes font l'apologie de l'excision. Un autre aspect nocif de l'Islam, illustré dans les deux films, est sa capacité de perpétuer la marginalisation des femmes. Par exemple, dans *Faat Kiné*, il y a une scène notable où Mamie, assise toute seule dans sa berceuse sur le toit de la maison de Kiné, reste isolée et pourtant regarde les hommes qui vont à la mosquée pour l'heure de prières. Elle semble exilée et séparée du monde par la balustrade du

balcon, (qui évoque les bars en fer qui enferment les prisonniers dans leurs cellules), tandis que les hommes ont l'opportunité de se rassembler. De façon semblable, dans *Moolaadé*, une scène se répète plusieurs fois où les hommes entrent dans la mosquée pendant que les femmes du village n'y vont pas. Avec ces scènes, Sembène souligne que les traditions religieuses perpétuent souvent les divisions entre les sexes et l'oppression des femmes. Ainsi, les illustrations de la religion islamique dans les deux films corroborent parfois la théorie binaire d'Ogundipe.

Cependant, il est également notable que Collé utilise la doctrine islamique pour défendre le droit des femmes de refuser l'excision : « La purification n'est pas une exigence de l'Islam. C'est le grand Imam qui l'a dit à la radio. Chaque année, des milliers de femmes vont en pèlerinage au lieu saint de la Mecque. Toutes ne sont pas coupées » (1:53). Ironiquement, c'est une interprétation alternative et précise de la doctrine islamique qui justifie la libération et l'autonomie des femmes. Il est important qu'au lieu d'attaquer à tort et à travers cette religion qui est enfoncée inextricablement dans sa culture, Collé soulève une interprétation alternative de la doctrine islamique qui soutient la lutte des femmes. Alors, interprété plus généralement, cela indique que pour réaliser le progrès, il n'est pas nécessaire de rejeter complètement la religion ; par contre, on peut garder les beaux aspects des religions du monde en même temps qu'on se bat contre les interprétations nuisibles des textes sacrés qui soutiennent les mœurs injustes et oppressives.

Comme son illustration de l'Islam, Sembène montre dans *Moolaadé* que les religions africaines sont parfois utiles et parfois nuisibles à la lutte des femmes selon leur usage et leur contexte. Par exemple, la religion qui vient des ancêtres de la tribu offre un outil important qui accélère le progrès des femmes. C'est l'envoûtement qui vient de cette religion d'antan qui

protège les quatre filles qui se sont échappées de la Salinda. Le fait que Collé, une femme qui n'a ni pouvoir ni statut social dans une culture patriarcale, peut utiliser une simple corde faible et usée pour protéger quatre enfants contre toutes les personnes du village montre la puissance et l'utilité de cette religion aux villageoises. La religion peut ainsi servir comme mécanisme important qui donne de l'autonomie et du pouvoir aux membres de la société qui n'auraient aucune puissance culturelle autrement. Herndon note aussi que dans un village qui est infiltré continuellement par les aspects de la modernité et de la globalisation, il est significatif que l'héroïne utilise une solution qui est authentiquement et traditionnellement *africaine* pour résoudre le problème central de l'intrigue (153). Sembène souligne ainsi la valeur implicite des traditions africaines qui viennent des générations précédentes. Alors pour Sembène, la tradition de la religion africaine peut devenir indispensable à la lutte des femmes.

D'autre part, bien que le Moolaadé protège les quatre filles, il les limite aussi, un fait qui dépeint symboliquement l'aspect déconcertant de la religion déjà souligné par les représentations de l'Islam ; l'application des doctrines religieuses peut parfois opprimer et enchaîner les femmes. Sembène fait allusion à cet aspect de la religion à plusieurs moments pendant le film dans une scène symbolique qui se répète comme un refrain. Les quatre filles qui ont trouvé asile à la maison de Collé sont interdites de sortir. Leur existence confinée est juxtaposée avec d'autres personnages et animaux qui traversent facilement la porte en enjambant la corde de Collé. La première fois que cette scène fait surface dans le film, Sembène montre un très jeune garçon qui traverse la porte sous la corde. Ce détail visuel pourrait communiquer allégoriquement la disparité entre les sexes ; ce petit bambin a plus de mobilité, de pouvoir, et d'autonomie que les quatre filles qui sont beaucoup plus âgées que lui. Ensuite, dans le cours du film, il y a trois

autres scènes pareilles, mais au lieu d'un petit garçon, ce sont les animaux qui traversent la corde; les chèvres, les poules, et les chiens. Mis en juxtaposition avec les filles, ce détail montre que même les animaux domestiques ont plus de liberté que les quatre filles qui sont protégées par l'envoûtement. Alors, bien que cette tradition religieuse protège les filles, elle les enferme également. Cette dichotomie est peut-être indicative du fait que pour Sembène, la religion n'est ni exclusivement nuisible ni exclusivement utile pour le progrès des femmes ; elle n'est ni « montagne » ni solution miracle.

Le rite de l'excision est une autre tradition que Sembène illustre et examine dans *Moolaadé*. Au premier égard, il semble que Sembène dépeint cette pratique de façon purement critique—et c'est vrai que Sembène trouve l'intervention elle-même totalement répréhensible :

Female genital mutilation is practiced in 38 of the 54 member states in the African Union. Whatever the method used (traditional or modern), excision is a violation of the woman's dignity and integrity. I dedicate Moolaadé to mothers, women who struggle to abolish the legacy of bygone days. (qtd in Herndon 155)

Sembène montre clairement ses objections à cette tradition dans *Moolaadé* en soulignant la douleur physique et mentale qu'elle cause et les aspects dangereux de l'opération. Cependant, bien que Sembène veuille que l'excision soit complètement éliminée, il souligne la valeur implicite d'un rite culturel qui démarque la transition de l'initiation. Ce détail montre la capacité de Sembène de traiter les traditions de façon nuancée.

Sembène soutient la nuisibilité de la tradition de l'excision quand il accentue la douleur physique infligée à Collé pendant et après cette opération rudimentaire. Dans la scène qui illustre le moment où Collé a été excisée, la cruauté est clairement évoquée ; la petite Collé, impuissante

et écrasée, crie et pleure pendant que les Salinda la plaquent au sol. Pour les spectateurs, il est traumatique de témoigner une enfant qui souffre d'une telle douleur physique. Ainsi, Cette scène suscite naturellement des sentiments palpables de l'horreur et de l'indignation. Il est probable que Sembène a employé cette scène horripilante pour affirmer l'inhumanité de ce rite. La cicatrice grotesque sur le ventre de Collé est un autre symbole visuel qui témoigne de la douleur qu'elle a endurée indirectement à cause de son excision. La raison pour laquelle elle a dû faire naître Amasatou par césarienne (sans analgésique) est à cause d'une complication physique que son excision a causée. Dans la scène d'amour entre Collé et Ciré, il est clair que Collé endure le supplice ; elle mord son doigt afin de ne pas crier. Il est probable que sa douleur est liée à son excision. *Moolaadé* est donc chargé de références à la douleur physique que Collé souffre pendant et après le rite de l'excision.

Les illustrations de la souffrance physique causée par la tradition de l'excision ne sont pas limitées au personnage de Collé. Par contre, il y a des moments dans l'intrigue qui soulignent l'angoisse des jeunes filles qui sont excisées. Par exemple, une fille qui est en train de se reposer dans un abri rudimentaire à la forêt après son excision, pousse des cris terribles à cause d'un caillot de sang qui la tourmente. Les hurlements désespérés de cette pauvre victime ne sont entendus par personne sauf les Salinda qui l'avaient coupée—un problème qui renforce sa victimisation. La doyenne des Salinda explique comment résoudre le problème, pourtant sa description de l'action nécessaire évoque encore une fois la douleur extrême : « Avec ton petit doigt enduit de karité, enlève-lui le caillot, sans enfoncer ton doigt » (26). Les références au mal extrême causé par l'excision sont aussi communiquées symboliquement : Stanley soutient que les robes rouges des Salinda sont les symboles visuels qui font référence au sang rouge qui coule et

donc à la douleur qu'elles causent (135). Le choix de Sembène d'illustrer la douleur causée par l'excision reflète son opinion que cette tradition est extrêmement néfaste.

En illustrant les problèmes qui résultent de la tradition de l'excision, Sembène souligne non seulement la douleur physique mais aussi l'angoisse extrême et qui tourmente les filles et les femmes avant, pendant, et après l'opération. Par exemple, la panique et la peur que Collé ressent quand elle se souvient de sa propre excision illustre les effets mentaux qui peuvent nuire aux femmes tout au long de leurs vies. Akudinobi a interprété la cicatrice de Collé comme signifiant les blessures psychologiques irrévocables qui résultent de l'oppression et l'injustice qu'elle a subies (192). En ce qui concerne la psyché des quatre filles qui se cachent des Salinda, Sembène montre clairement qu'elles souffrent de l'inquiétude, de la crainte et de l'anxiété. Par exemple, dans une scène terrifiante, les Salinda se transforment en sorcières qui portent des masques cauchemardesques. Ce moment de l'intrigue éclaircit la perspective des pauvres filles qui ont peur de ces femmes qui les cherchent sans cesse. L'expérience affreuse des filles qui sont excisées est approfondie par les scènes dans la forêt qui évoquent une hallucination effroyable avec un brouillard enveloppant et des bruits déchirants. De plusieurs façons, Sembène souligne le traumatisme subi par les femmes excisées pour soutenir son opinion que l'excision est une pratique nuisible.

Quand Sembène dépeint les aspects de la tradition de l'excision qu'il trouve répréhensibles, il inclut les risques et dangers implicites aux femmes qui subissent cette opération. Prenez, par exemple, le personnage de Diatou, qui meurt tragiquement à cause d'une complication de chirurgie. Ce détail est représentatif d'un problème réel ; il y a des filles qui meurent actuellement à cause des complications qui résultent des excisions. Sembène utilise des

détails partout dans le film pour montrer que les méthodes que les Salinda utilisent pour exciser les filles les mettent en péril. Par exemple, les couteaux que les Salinda remettent à la fin du film sont vieux et rouillés. Le fait que les filles sont excisées dans la forêt au lieu d'un endroit stérile renforce l'idée que la procédure n'est ni professionnelle ni prudente. Pour Dipio, les aspects de la représentation de l'excision qui soulignent le manque de professionnalisme et d'hygiène renforcent la vulnérabilité des filles qui n'ont pas de choix (125). Il est clair que Sembène soutient son dédain envers la tradition de l'excision car il accentue les multiples aspects de l'opération qui cause des dommages physiques et mentaux aux femmes.

Cependant, bien que Sembène rejette clairement et forcément la tradition de l'excision, il est notable que Sembène reconnaît et souligne un aspect positif de ce rite ; l'idée de célébrer la transition vers l'âge adulte avec une cérémonie. On voit cette perspective de Sembène quand les filles qui n'ont pas été excisées reçoivent des étoffes cérémoniales qui indiquent qu'elles sont devenues femmes. En mettant cette scène dans l'intrigue, Sembène suggère implicitement qu'il y a des actions et des idées alternatives qui pourraient remplacer la tradition de l'excision et à la fois honorer ce moment important dans la vie des filles. Sembène montre donc qu'il a une perspective nuancée envers la tradition de l'excision et suggère une solution hybride pour réformer ce rite dans les cultures africaines. C'est alors un autre exemple du fait que Sembène rejette les idées binaires et réductives. Il voit une idée productive qui se cache derrière un acte nuisible ; et alors il montre qu'il est important de préserver cet aspect de la tradition en même temps qu'on combat l'action elle-même.

La polygamie est une autre tradition que Sembène problématise dans *Moolaadé* et *Faat Kiné*. L'idéologie de Sembène est claire en ce qui concerne cette institution :

Sembène's contention is that when women are oppressed by the institution of polygamy, with all its religious, traditional and economic ramifications, they are denied the agency necessary to participate fully in the political and social activism that he sees as integral to a post-colonial, socialist nation. (Murtuza 178)

Cette mentalité de Sembène fait surface dans les intrigues et les dialogues dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*. Pourtant, encore une fois, il résiste à la tentation de dépeindre la polygamie de façon purement négative. Par contre, bien qu'il montre clairement les problèmes liés à cette façon de vivre, il ne réduit pas la polygamie à une institution exclusivement nocive. En fait, il souligne les possibilités qui se cachent sous cette pratique culturelle qui opprime les femmes.

Dans *Faat Kiné*, les problèmes avec la polygamie sont affichés dans une conversation importante entre Kiné et ses deux meilleures amies au café. Une amie de Kiné parle de son obligation de se remarier avec son ancien époux qui a deux autres femmes. Bien qu'elle n'ait aucune envie d'épouser cet homme, ses parents ont arrangé le mariage, et donc elle n'a pas de choix. Ironiquement, la raison pour laquelle elle avait décidé initialement de le divorcer est à cause du fait qu'il désirait une deuxième femme. Pourtant, quand elle le mariera, elle deviendra sa troisième épouse. Dans cette scène, une juxtaposition est évidente. De plusieurs façons, cette femme personnifie l'autonomie, la puissance, et l'aisance : elle porte des bijoux et des vêtements élégants et mange une coupe glacée appétissante, servie de façon sophistiquée dans un café urbain, avec ses deux meilleures amies qui savourent avec plaisir l'opportunité de bavarder et profiter du temps libre. Le fait qu'elle doit se marier avec un homme qu'elle n'aime pas, et devenir sa troisième épouse contre sa volonté est contraire à tous les autres éléments de l'image de femme que cette scène suscite. Cette juxtaposition suggère que le manque d'autonomie que la

polygamie exige est absurde dans la société moderne à Dakar. Cette scène au café illustre ainsi clairement les problèmes de la polygamie.

Les représentations des problèmes qui résultent de la polygamie ne sont pas limitées aux femmes dans la mesure où Sembène montre que les hommes souffrent aussi des conséquences négatives de cette tradition. Par exemple, dans une conversation à la station-service, quand Alpha demande à M. Thiam de l'argent, Sembène révèle des problèmes économiques avec la polygamie :

Alpha : « Vous savez ce que c'est d'avoir une famille élargie. Elle te sue ! »

M. Thiam : « Non, je ne connais pas les familles élargies. C'était l'époque de mon grand-père ça. Ce que je sais, par contre, c'est que tu es incapable » (47).

Alpha admet que cette façon de vivre—avec quatre femmes et beaucoup d'enfants— lui pose des défis financiers ; tous les membres souffrent quand il n'y a pas assez de ressources pour subvenir aux besoins d'une grande famille. Pourtant, il est évident que M. Thiam n'a pas de sympathie pour Alpha. Par contre, il condamne Alpha car il trouve sa façon de vivre irresponsable et vieillotte. À la fin de cette scène, Alpha se trouve assis près de la rue, penché et désespéré comme un mendiant ; une image qui témoigne du fait que la polygamie nuit non seulement aux femmes, mais aux hommes et aux enfants aussi.

Sembène illustre les problèmes avec la polygamie dans *Moolaadé* aussi. Les interactions entre Collé et les deux autres épouses de Ciré montrent que la polygamie crée une hiérarchie de pouvoir entre les épouses et suscite des rapports familiaux problématiques. Bien que Collé

décide de risquer sa vie et sa sécurité pour protéger les quatre filles qui se sont échappées des Salinda, les autres deux femmes ne sont pas certaines qu'elles veulent y participer. Elles ont peur d'être punies avec Collé si elles offrent asile aux jeunes fugitives chez elles. Surtout la troisième femme, celle qui est la plus jeune et la plus impuissante, a peur d'être punie à cause de la décision de Collé. Il y a aussi un moment troublant dans le film quand la première épouse gronde Collé, comme si elle était une enfant. Dans *Moolaadé*, on voit ainsi que la polygamie crée des rapports compliqués et parfois difficiles pour les femmes ; et cette tradition limite aussi leur pouvoir et leur autonomie.

Bien que la polygamie soit illustrée comme une tradition dommageable dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*, Sembène ne la dépeint pas de façon purement négative. Herndon note l'amitié et la solidarité qui caractérise les rapports entre les trois femmes de Ciré (155). Par exemple, la première femme protège Collé, lui donne des conseils, et lui offre une radio qu'elle a trouvée. Alors, même si Sembène est contre la polygamie, il résiste à la tentation de la dépeindre de façon purement négative. Dans *Faat Kiné*, dans la scène au café, Sembène lui-même fait un caméo et écoute silencieusement les trois amies qui discutent le problème de la polygamie. Bien qu'à la fin, l'amie de Kiné avoue qu'elle n'a pas de choix, et qu'elle se mariera donc avec son ancien mari et deviendra sa troisième épouse, elle décide d'être exigeante pour s'assurer qu'elle mènera une vie confortable. Sembène, dans le coin, hoche sa tête et sourit pour communiquer qu'il admire son courage en face d'une situation affreuse. Alors, en explorant la tradition de la polygamie, Sembène montre sans doute les aspects nuisibles de cette tradition. Pourtant, il révèle aussi les petites opportunités pour la solidarité qui font surface à cause de la polygamie.

Dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*, Sembène n'hésite pas à soulever les aspects complexes et souvent contradictoires qui caractérisent les traditions comme la religion, l'excision et la polygamie. Loin de constater que la tradition est complètement nuisible—des « montagnes » insurmontables—Sembène dépeint très clairement les aspects problématiques et parfois horribles de chaque tradition tout en reconnaissant quelques traits favorables dans ces pratiques. Ainsi, Sembène rejette les approches réductives et binaires, car les femmes ne sont pas toujours les victimes des traditions. Alors, pour arriver à l'égalité entre les sexes, il faut analyser méticuleusement chaque aspect de la tradition avec un esprit ouvert avant de décider de le garder, le modifier, or le rejeter complètement, au nom du progrès.

Le Troisième chapitre : La « Montagne » des hommes

Pour Ogundipe, les hommes constituent une troisième « montagne » qui empêche les femmes africaines dans leur lutte pour le progrès ; Cette métaphore de l'obstacle divise les sexes en deux catégories binaires : oppresseur (homme) et victime (femme). Pourtant, Sembène offre une illustration alternative des hommes dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*. Sembène ne nie pas que les hommes oppriment souvent les femmes, soit avec leurs actions explicites, soit avec leur complicité tacite dans les sociétés patriarcales. Cela se voit dans les deux films par les effets visuels, le langage corporel, le dialogue et les mœurs culturelles. Avec ces outils, Sembène montre que l'inégalité existe entre les sexes, et que les hommes perpétuent parfois cette inégalité. Cependant, il problématise la construction binaire d'Ogundipe de plusieurs façons. Premièrement, il montre que le système patriarcal nuit aux hommes, alors loin d'être uniquement les oppresseurs dans un système hégémonique, ils sont parfois victimes des mœurs qui divisent les sexes et subjuguent les femmes. En plus, Sembène montre que les hommes jouent souvent le rôle d'alliés indispensables qui se battent à côté des femmes pour promouvoir leur statut social. Avec ses deux idées, Sembène résiste à l'idée réductrice que le rapport entre les hommes et les femmes est un rapport binaire. Mais il examine surtout les facettes compliquées et paradoxales de ce rapport.

Sembène emploie le langage corporel et les effets visuels dans *Moolaadé* pour illustrer la capacité des hommes à perpétuer un rapport hégémonique envers les femmes. Par exemple, les femmes s'inclinent souvent quand elles s'approchent des hommes de la tribu ; Collé le fait devant Ciré, et Amasatou le fait quand elle voit les doyens de la tribu, et la cousine d'Ibrahima le

fait quand elle lui offre de l'eau. Cet acte de révérence qui se répète comme un refrain partout dans le film suggère implicitement que les femmes sont inférieures. Les femmes se baissent également devant les hommes pendant la réunion entre les Salinda et les doyens de la tribu ; tandis que les doyens s'asseyent sur les chaises, les Salinda s'asseyent par terre. Alors, même ces femmes honorées—qui tiennent un statut social élevé et beaucoup de pouvoir selon les mœurs du village—sont diminuées par rapport aux hommes. Herndon note que la disparité entre le statut social des sexes est aussi soulignée avec les couleurs de leurs vêtements ; les hommes portent des vêtements blancs tandis que les femmes portent des vêtements colorés. Pour Herndon, ce détail visuel encode un message plus profond ; le blanc évoque le rôle des gérants tandis que les vêtements colorés évoquent les ouvrières (153). Même avant d'analyser l'intrigue et le dialogue de *Moolaadé*, il y a donc plusieurs façons par lesquelles Sembène signale l'inégalité entre les sexes à travers certains détails visuels.

Une autre manière de dépeindre des hommes comme une « montagne » qui bloque et opprime les femmes est dans le rapport marital entre Ciré et Collé. Bien que l'envoûtement du Moolaadé offre à Collé une façon d'exprimer son pouvoir, c'est enfin Ciré, son mari, qui possède la capacité d'annuler son action. Le rôle du frère de Ciré montre que selon les mœurs du village, c'est non seulement une option pour Ciré de contrôler sa femme, mais en fait une obligation. Dans un dialogue entre les deux hommes, le frère de Ciré parle de l'autorité et de la responsabilité des hommes pour contrôler leurs femmes ; ensuite, il met un fouet dans la main de Ciré et dit : « Tu dois la flageller, pour qu'elle prononce le mot qui exorcise le Moolaadé » (1:28). Quand Ciré fouette sa femme devant toutes les personnes du village, cette action brutale est soutenue par tous les doyens. Alors, cette scène illustre littéralement et symboliquement le

fait que le pouvoir hégémonique des hommes dans un système patriarcal bloque le progrès des femmes, comme une montagne traîtresse qui se dresse au milieu d'un long parcours.

Une autre manifestation de la « montagne » d'Ogundipe se trouve dans la disparité entre les opportunités économiques pour les hommes et les femmes dans *Moolaadé*. Comme noté par Orlando, les hommes dans ce film montrent à plusieurs moments qu'ils possèdent souvent une mentalité « régressive » quant à l'idée d'abandonner leurs privilèges sociaux et professionnels au nom de l'égalité (271). Par exemple, il est significatif que ce soit Ibrahima, le *fil*s du chef qui a l'opportunité de voyager en Europe pour suivre des études universitaires en France. De façon pareille, dans une scène au kiosque de Mercenaire, un homme achète des chausseurs modernes pour son jeune *fil*s et remarque qu'un jour le garçon voyagera en France. Pour Dipio, ce petit dialogue est plein de profondeur car il souligne le fait que les hommes du village veulent que leurs fils aient les opportunités de devenir citoyens du monde moderne en même temps qu'ils limitent l'exposition à la modernité et à la globalisation pour les femmes avec l'interdiction de posséder une radio (125). Tandis qu'Ibrahima et ce jeune garçon ont l'opportunité de devenir éduqués et se préparer pour entrer dans le monde professionnel, les femmes sont les ouvrières domestiques : elles apportent l'eau dans des seaux, pilent le mil, épluchent les légumes, et tissent les tissus. Il y a donc une juxtaposition évidente entre la dominance de la présence des femmes dans l'histoire et leur manque de pouvoir (Dipio 125). L'inégalité entre les opportunités économiques pour les hommes et les femmes contribue à l'idée que les hommes forment une « montagne » qui entrave le progrès des femmes.

L'idée que les hommes constituent une force d'oppression pour les femmes est aussi illustrée par la représentation du problème central de l'intrigue ; l'excision. Dans *Moolaadé*,

cette tradition est illustrée d'être comme mode d'oppression des femmes par les hommes. Bien que ce soit les Salinda qui font l'opération, ce sont les hommes du village qui exigent que leurs femmes soient excisées. Ainsi, l'excision semble satisfaire les désirs des hommes, pas ceux des femmes (Murphy 164). Bien que la douleur physique et mentale de l'excision soit un thème central de l'intrigue, les hommes sont indifférents à la souffrance des femmes. Dipio souligne une juxtaposition signifiante qui soutient cette idée : une scène où les filles pleurent et crient à cause de leur douleur qui résulte de leurs opérations est suivie par une scène où les hommes du village enterrent les deux filles qui se sont suicidées. Le fait que ces doyens ne montrent aucun sentiment de culpabilité ni de remords renforce l'idée que les hommes sont les oppresseurs tandis que les femmes sont les victimes (124). De plus, selon la culture du village, l'excision est une façon de contrôler et de limiter les choix des femmes, car les « bilakoros » sont interdites de se marier. Sans un époux dans une société patriarcale qui restreint les opportunités professionnelles et économiques des femmes, elles font face aux dangers et risques si elles restent célibataires. Alors, dans *Moolaadé*, le portrait de l'excision soutient l'idée d'Ogundipe ; à savoir que les hommes oppriment les femmes.

Même dans *Faat Kiné*, une oeuvre qui insiste sur la complexité des rapports entre les hommes et les femmes, il y a des traces de l'idée que les hommes entravent le progrès des femmes. Kiné est limitée par les deux pères de ses enfants, son propre père, son beau-père et son fils. En effet, M. Gaye et BOP, les pères d'Aby et Djib, ont abandonné Kiné quand elle a été enceinte. M. Gaye, son professeur, n'a rien fait quand le lycée de Kiné l'a punie par l'expulsion. Au contraire, il s'est enfui dans un autre pays, et il a rejeté toute responsabilité à l'égard de sa fille. De façon pareille, BOP a escroqué Kiné ; il a volé tout son argent et l'a abandonnée juste

avant la naissance de Djib. Ces deux hommes immoraux ont tiré abusivement profit de Kiné au moment où elle était la plus vulnérable. Ils sont alors évidemment des obstacles qui l'ont retardées.

Le père de Kiné a un rôle singulier dans l'intrigue ; pour avoir fait souffrir sa fille avec violence. En effet, quand elle annonce à sa famille qu'elle est enceinte, son père l'attaque de façon horripilante en essayant de la brûler. Les conséquences de cette action la traumatisent jusqu'à présent ; elle pleure quand Mamie raconte l'évènement. Alors, le rôle oppressif que son père a joué dans sa vie continue à lui faire mal. En plus, il n'a rien fait pour aider Kiné à élever son bébé ; par contre, il a exigé que Kiné paie le loyer et la facture d'électricité, une obligation financière énorme pour une jeune mère célibataire. Le rapport entre Kiné et son père est donc un rapport binaire; pour Kiné, son père faisait partie des oppresseurs.

Même s'il n'est pas violent comme le père de Kiné, le beau-père de Kiné joue également un rôle oppressif dans sa vie. Il lui est interdit de fumer dans sa propre maison devant son beau-père, un fait qui suggère un manque de pouvoir pour Kiné ; une femme indépendante et autonome devient un enfant devant cet homme. Quand son beau-père entre dans la maison, Kiné se lève pour montrer son respect, une action qui illustre une hiérarchie sociale. De plus, son beau-père lui donne un message implicite de son infériorité : après que ces enfants ont réussi à leurs examens, au lieu d'applaudir les efforts énormes de Kiné et son succès en élevant deux enfants toute seule, il lui dit qu'il espère qu'elle trouvera un mari (25). Cela suggère que Kiné, une femme forte et accomplie, est néanmoins incomplète car elle est célibataire. Pour toutes ces raisons, le beau-père de Kiné agit comme un élément régressif dans sa vie.

Les mentalités nocives qui résultent du patriarcat résonnent même dans Djib, un personnage beaucoup plus nuancé et progressif que M. Gaye, BOP, le père et le beau-père de

Kiné. Par exemple, bien qu'il soit le fils de Kiné, à certains moments il pense avoir le droit de prendre des décisions pour sa mère. Dans le récit, Djib se sent obligé de trouver un mari pour Kiné. Sa sœur, Aby, le gronde à cause de son approche paternaliste envers sa mère : « Tu parles de Kiné comme un objet à passer » (54). Aby suggère que Djib traite sa mère comme un objet, une pratique directement liée à l'oppression. Kiné décrit le même problème aussi quand elle dit : « tu joues un homme maintenant ; celui qui a le droit de décider ! » (1 :23). Kiné soutient que Djib pense avoir plus d'autorité et responsabilité à cause du fait qu'il est homme ; une mentalité qui perpétue l'oppression des femmes. Pour ces raisons, Djib fait partie des barrières qui entravent les femmes.

Dans *Moolaadé* et *Faat Kiné*, il y a donc des traces de la théorie binaire d'Ogundipe : que les hommes sont une « montagne » qui bloque le progrès des femmes. Sembène ne nie pas que certains hommes jouent parfois le rôle d'opresseur et que les femmes soient souvent leurs victimes. Pourtant, il déconstruit aussi cette idée réductrice. Premièrement, il montre que le système patriarcal est toxique et pernicieux non seulement pour les femmes, mais pour les hommes aussi. Deuxièmement, il montre que les hommes peuvent être des alliés pour les femmes, et qu'il est capital que les femmes profitent de cette ressource dans leur lutte. Ces deux phénomènes se voient dans certains personnages des deux films comme Ciré, Mercenaire, Ibrahima, Djib, et Jean. Ainsi, avec les caractéristiques diverses de ces cinq personnages, Sembène met en question l'existence de la « montagne » des hommes.

Ciré est l'exemple d'un homme qui souffre à cause des idées patriarcales. Par exemple, il est évident qu'il ne veut pas fouetter Collé, sa femme chérie et favorite. Pourtant, il le fait quand même contre sa volonté parce que les doyens de la tribu proclament que c'est sa responsabilité

selon les mœurs patriarcales de leur village. Ciré s'oppose ainsi à l'idée : « Je n'ai jamais battu de femme. Même pas ma fille » (1:28). Pendant que Ciré fouette sa femme, il pleure et halète de façon tourmenté et désespérée comme si c'était lui qui recevait les coups de fouet. À cause des mœurs et des règles nées des valeurs patriarcales, Ciré est forcé de faire quelque chose qu'il trouve grotesque et cauchemardesque. Lindo note que dans cette scène, la distinction entre oppresseur et victime est mélangée car bien que Ciré joue le rôle d'oppresseur, en même temps, il se comporte comme victime (117). La souffrance d'un homme est ainsi une conséquence secondaire des valeurs patriarcales ; une idée qui problématise la perception des hommes comme obstacle pour les femmes ; car s'ils sont oppresseurs, ils s'entravent également.

De façon pareille, Mercenaire souffre à cause des mœurs patriarcales au village. Quand Mercenaire décide de défendre Collé contre la violence domestique, (une pratique soutenue par la société patriarcale au village pour forcer la soumission des femmes aux volontés des hommes), il paie avec sa vie de façon horrifique ; il est lynché par les doyens de la tribu. Cela illustre alors que les mœurs patriarcales limitent non seulement les actions et les décisions des femmes, mais elles limitent les hommes aussi. Lindo note grande convergence entre le sort de Mercenaire et celui des filles, (les victimes principales dans le film). Toutes les cruautés dans l'action du film qui sont directement liées à l'excision—la souffrance des filles dans la forêt, la peur extrême des filles qui s'échappent des Salinda, le suicide des deux filles dans le puits—résonnent dans l'histoire tragique de Mercenaire (188). Comme les filles, Mercenaire ressent la douleur et la peur, et finalement, il meurt. Akudinobi soutient que la mort de Mercenaire souligne le fait que les hommes sont touchés par le patriarcat de façons diverses ; certains en profitent parfois pendant que certains autres, comme Mercenaire, se trouvent victimes de ce système social.

Ibrahima est un autre homme dans *Moolaadé* qui souffre à certains moments à cause du système patriarcal. Bien qu'il veuille se marier à Amasatou, il est interdit de le faire à cause du fait qu'elle n'a pas été excisée. Son père décide qu'il va se marier à sa cousine, une jeune fille de onze ans qu'Ibrahima connaît pas ; elle est sélectionnée simplement parce que c'est une fille excisée. Ibrahima est un homme plein de pouvoir et privilège, pourtant il se trouve limité par le même système qui retient les femmes qui n'ont aucune autonomie. Cela suggère le fait que tout le monde — qu'ils soient en haut ou en bas de la hiérarchie sociale — est touché et diminué par les mœurs patriarcales.

Une deuxième façon de problématiser l'idée de « la montagne des hommes » chez Sembène est de montrer que Mercenaire, Ciré, Ibrahima, Djib et Jean sont parfois les alliés qui luttent à côté des femmes pour leur autonomie et pouvoir. Mercenaire est un exemple évident d'un homme qui se bat pour la justice des femmes. Bien qu'au début du film, il semble être spectateur indifférent aux problèmes du village, il commence à exprimer son opinion quand il dit à Ibrahima qu'il est scandaleux qu'il pense à se marier avec sa jeune cousine. Puisque la décision d'Ibrahima de se marier avec Amasatou est une victoire pour le progrès des femmes, Mercenaire est donc un allié important. En outre, Mercenaire est héros qui sauve la vie de Collé quand il arrête par la force Ciré qui fouette sa femme. Cette action est pivotante dans le film car à ce moment celles qui se battent contre l'excision se rendent compte qu'elles sont capables d'aboutir à la victoire, pendant que les doyens et les Salinda commencent à perdre de l'élan. La raison pour laquelle Collé réussit à ne pas succomber à la torture est à cause d'*un homme*, un allié à sa cause.

Ciré est un autre homme dans *Moolaadé* qui joue le rôle d'allié des femmes à certains moments importants dans l'intrigue. Akudinobi note que partout dans le film, Ciré semble d'être anxieux en ce qui concerne les exigences de sa masculinité (15) ; pourtant il ne prend pas les mesures par rapport à cette anxiété jusqu'à la fin de l'intrigue. Bien qu'au début du film, il est passif à propos de la lutte de Collé, il se rend compte ensuite qu'il doit changer car son silence aide implicitement les oppresseurs. Dans la dernière scène du film, Ciré résiste aux doyens de la tribu et redéfinit l'idéal de l'homme : « Le pantalon à lui seul ne fait pas l'homme » (1:55). Quand les doyens menacent Collé, Ciré la protège : « Ainé, Collé n'est pas une gamine. Lève la main sur elle, et tu verras ! » (1:53). Ciré incarne alors un changement nécessaire dans la conception de la masculinité ; les bons hommes qui regardent passivement la lutte des femmes doivent devenir des activistes qui défendent et soutiennent explicitement le mouvement. Donc, bien que Ciré soit complice des oppresseurs des femmes au début de l'intrigue, à la fin il se transforme en allié essentiel pour leur cause.

Ibrahima est aussi un allié essentiel dans la lutte des femmes dans *Moolaadé*. Au fur et à mesure, il se distance des normes patriarcales de sa culture pour forger son propre chemin qui le mène à la réalisation qu'il ne peut plus accepter passivement les exigences de ses ancêtres. Par contre, il décide qu'il doit lutter contre l'injustice, même si sa participation crée une rupture dans ses rapports familiaux. Stanley soutient qu'Ibrahima représente « le nouveau homme du monde » (136) ; car il est jeune, éduqué, idéaliste, et il est attiré par une femme à cause de son intelligence, son esprit et son courage. Il résiste à l'idée culturelle qui diminue Amasatou à cause de son refus de soumettre aux exigences patriarcales. En faisant cela, il sert de modèle pour les autres hommes. Dans une scène symbolique, le père d'Ibrahima le frappe avec son parapluie, un

objet qui évoque les bâtons des doyens et des Salinda et donc qui représente le pouvoir et l'autorité. Quand son père le frappe, le parapluie se casse. Ce moment important symbolise que c'est le courage des personnes qui résistent à la culture dominante qui fait naître le progrès et brise éventuellement les structures oppressives. Ibrahima proclame la victoire réelle et symbolique illustrée dans ce moment crucial quand il dit, « L'ère des roitelets est finie. À jamais » (1:56). Ibrahima est donc un homme qui contribue à la lutte des femmes ; et ainsi un personnage qui problématise les paradigmes binaires entre victime et oppresseur : femme et homme.

Le personnage de Djib remet aussi en question l'idée que les hommes forment « une montagne » qui entrave le progrès des femmes. Bien qu'il essaie de contrôler sa mère à certains moments, à la fin de l'intrigue, il donne un discours qui montre clairement qu'il s'allie avec la lutte des femmes. Dans sa parole, il condamne et critique son père pour ses idées patriarcales et révèle ses propres idéologies à propos de l'idéal de l'homme. Djib dit que bien que BOP soit son père, il ne veut pas l'appeler « père », parce qu'il n'a rien fait pour aider Kiné à l'élever. Il explique que pour lui, son père n'a pas le droit d'exiger le respect ; par contre, pour Djib, un père gagne le respect quand il a un rôle actif dans la vie de ses enfants : « les droits de paternité, n'exigent pas des devoirs et de obligations ? » (1:52). En disant tout cela, Djib redéfinit le rôle du père, comme Ibrahima redéfinit le rôle de l'homme dans *Moolaadé*. Il est significatif que les deux hommes qui nuisent beaucoup à Kiné tout au long de sa vie sont finalement déshonorés par un autre homme : « BOP et toi, vous êtes la honte de l'Afrique ! » (1:53). Djib adopte l'esprit d'un griot dans cette scène (Stanley 133), le même rôle que Sembène adopte en créant ses films.

À cause de son discours, Djib montre qu'il lutte à côté des femmes pour l'égalité, surtout en ce qui concerne les rôles parentaux

Jean contribue également à l'idée que les hommes ne constituent pas toujours une « montagne » pour les femmes. Cet homme soutient Kiné pendant qu'elle lutte pour obtenir le pouvoir, le succès et l'autonomie. Il s'oppose aux anciens amants de Kiné qui l'ont utilisée et ensuite l'ont abandonnée, car Jean est honnête, gentil, et il a beaucoup de respect pour Kiné. Le fait que Jean représente l'homme idéal est exprimé par Djib qui dit : « il a une profondeur, une richesse intérieure » (120). Zadi soutient que Jean offre une version alternative de l'homme africain (588), une idée illustrée par une scène symbolique à la fin du film. Jean arrive à la fête pour Aby et Djib pendant que BOP et M. Gaye partent. Pour Lindo, cette scène communique symboliquement que le nouvel homme de l'Afrique arrive pendant que les autres hommes qui empêchent les femmes sont exilés (113). Ainsi, Sembène met en valeur les hommes qui valorisent les femmes et qui luttent pour l'égalité, et montre encore une fois qu'ils ne sont pas toujours un obstacle.

Le traitement des hommes dans *Faat Kiné* et *Moolaadé* par Sembène révèle ainsi quelques messages profonds. Les personnages tel que le père de Kiné et le frère de Ciré montrent que la théorie d'Ogundipe est parfois opérante ; certains hommes sont sans doute antagonistes aux femmes. Pourtant, si on catégorise tous les hommes dans un groupe monolithique et suppose que *tous* sont des ennemis, on risque d'affaiblir le mouvement. Par contre, il faut chercher les hommes qui soutiennent les femmes, et ensuite il faut les engager. Qu'ils soient héroïques comme Mercenaire ou qu'ils contribuent de façon plus subtile comme Jean, les hommes sont essentiels à la lutte des femmes.

Le Quatrième chapitre : La « Montagne » des femmes

Pour Ogundipe, les femmes elles-mêmes constituent une autre « montagne » qui freine la lutte pour leur autonomie. Cette théorie évoque les représentations cinématographiques trompeuses et réductives des femmes africaines notée par Thackway (34) ; celle des personnages plats qui n'auraient pas la capacité d'agir ni de se mobiliser. Pourtant, Sembène rejette cette idée dans ses films, ce qui est bien exprimé par Nnaemeka : « By placing at its center ordinary women doing extraordinary things to bring about societal transformation, Sembène's activist cinema rejects the mythology of the hapless African woman that lacks agency and must be propped up by outside interventions » (6). Au moment où Sembène dépeint la capacité des femmes de provoquer des transformations sociales dans leurs sociétés, il résiste aussi à la tentation les réduire à des héroïnes : « Kiné and Collé are not spit and polish characters shone to perfection » (Akudinobi 177). Le dégoût de Sembène de concevoir des personnages héroïques dans ses films, (Pomevor 367), se voit ainsi clairement ; cela serait une autre méthode de perpétuer des mythologies inutiles et néfastes des femmes africaines. Alors, les personnages féminins dans *Moolaadé* et *Faat Kiné* ralentissent parfois leur propre lutte pour leur autonomie, soit avec une résistance véhémente au progrès, soit avec une complicité tacite avec un système injuste. La tendance de Sembène de problématiser les paradigmes binaires est donc soutenue par ce paradoxe ; bien que les femmes se transforment parfois en obstacle à leur progrès, c'est finalement la collaboration entre les femmes qui fera naître les transformations sociétales. Ce phénomène est illustré surtout dans les liens maternels, les interactions entre les amies, et les rôles des voisines dans l'intrigue des deux films.

Analyser les rapports divers entre les mères et leurs filles dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*, c'est aussi trouver des aspects compliqués, contradictoires, et même tragiques de ces liens familiaux. Parfois les mères et leurs filles s'aident réciproquement pour surmonter les obstacles dans la lutte pour le progrès ; parfois elles s'entravent. Et bien parfois, la distinction entre ces deux pôles est problématisée. Collé, Amasatou, et Salba illustrent les aspects nuancés du rapport entre les mères et les filles dans *Moolaadé* ; tandis que Mamie, Kiné, Aby, et la mère d'Amy le font dans *Faat Kiné*. Les mères et les filles sont en dialogue à travers les deux films pour communiquer plusieurs idées paradoxales. La première est ceci ; dans l'effort d'assurer le bien-être de leurs filles dans les sociétés patriarcales, les mères se transforment parfois « en montagnes » qui entravent la lutte pour le progrès des femmes.

Salba, la mère de Diatou, illustre que paradoxalement, quand les mères se transforment en obstacles, elles sont souvent motivées par leurs désirs d'aider et de protéger leurs filles. Ce détail problématise la conception réductrice de la « montagne » des femmes. Salba, qui veut absolument que sa fille soit excisée, est extrêmement angoissée quand Diatou s'enfuit et se cache dans la maison de Collé. Quand Salba arrive chez Collé avec les Salinda pour essayer de convaincre sa fille de franchir le seuil protégé par le Moolaadé, ce qu'elle dit à Diatou est plein de signification : « Diatou, viens ! Tu n'auras jamais de mari ! » (22). Au moment où Salba essaie de miner la détermination de sa fille qui essaie courageusement de forger son propre destin, elle le fait à cause de son amour maternel. Dans une société patriarcale où les femmes ont peu d'opportunités économiques, elle a peur que Diatou ne périsse si elle n'a pas de mari. Quand elle réussit finalement à inciter Diatou à traverser la corde qui la protège, les yeux de Salba sont pleins de fierté et d'espoir, car elle pense avoir réussi à assurer que sa fille va survivre dans la

culture patriarcale de leur village. Tragiquement, Diatou meurt à cause de son opération. Alors paradoxalement, l'intervention que Salba pense nécessaire pour sauver la vie de sa fille est en réalité l'intervention qui la tue. Avec sa décision de délivrer sa fille aux Salinda, Salba se transforme en « montagne ». Pourtant, cette action n'est pas à cause d'un désir de faire mal à sa fille ; au contraire c'est une manifestation de sa priorité d'assurer le bien-être de sa fille dans une société qui opprime les femmes. De cette façon, Salba problématise la conception réductrice de la « montagne » des femmes.

La mentalité tragique et compliquée de Salba résonne dans *Faat Kiné* avec le rôle de la mère d'Amy. Au café avec ses deux meilleures amies, Amy révèle que ses parents la forcent à se marier avec son ancien époux qu'elle avait divorcé parce qu'il avait voulu se marier avec une deuxième femme. À ce moment-là, Amy avait résisté à l'idée de participer dans un mariage polygame, pourtant ironiquement, si elle le remarie à présent, elle deviendra sa troisième épouse. Il est clair que ce mariage, proposé par ses parents, diminuera son pouvoir et son autonomie. Amy détaille les moyens de pression que ses parents emploient pour la convaincre de se soumettre : « Mon père ne cesse de me répéter, à mon mort je veux te savoir remariée. Quant à ma mère, elle ne me parle même plus » (1 :07). La mère d'Amy n'apprécie pas qu'Amy soit riche, accomplie, et indépendante ; au contraire, elle refuse de lui parler parce qu'elle ne se conforme pas aux exigences culturelles des femmes. La préférence d'Amy de rester célibataire représente pour sa mère la disparité entre Amy et la femme idéale dans une société patriarcale, une disparité qui, (selon la perspective de sa mère), risque de mettre sa fille chérie en péril. C'est son amour pour Amy qui pousse sa mère à la manipuler afin de l'obliger à abandonner son autonomie. Quand Kiné encourage Amy à refuser la demande de ses parents, Amy répond : « J'y

ai pensé, mais je n'ai pas cette force de caractère. Et je ne peux pas le dire ni à mon père, ni à ma mère » (108). Amy, une femme autrement émancipée, ressemble à ce moment même à une prisonnière ; elle est arrêtée au milieu de sa piste par ses parents. Ainsi, la mère d'Amy, motivée par son envie d'aider sa fille, se transforme en « montagne » qui bloque le progrès.

Mamie a également des idées limitées à propos de la vie de Kiné qui évoquent celles des mères de Diatou et d'Amy. Par exemple, Mamie s'inquiète parce que Kiné n'a pas de mari. Elle parle souvent de son désir de lui en trouver un. Dans une conversation avec Aby et Djib, Mamie montre qu'elle a une idéologie régressive en ce qui concerne le mariage. Quand Mamie raconte ses efforts passés pour forcer Kiné à se marier, Aby répond avec incrédulité et demande comment Mamie a justifié ses actions. Mamie répond, « On l'appelle l'autorité » (30). Pour Mamie alors, il est important d'obéir aux exigences culturelles et soumettre à la volonté des parents, même si le résultat est de diminuer l'autonomie des femmes. Mamie mentionne à plusieurs moments dans le film qu'elle désire que Kiné trouve un mari, un espoir qui frise une préoccupation névrotique et encourage Djib et Aby à s'inquiéter aussi pour la même raison. Sa croyance que Kiné doit trouver un mari suggère implicitement que Kiné n'est pas une personne complète si elle décide de rester célibataire, une idée qui heurte et ralentit l'autonomie des femmes. Pour cette raison, Mamie représente parfois un obstacle qui entrave sa fille.

Le fait que Mamie détient des idées patriarcales qui limitent sa fille se voit aussi dans le film. Par exemple, Mamie interdit que Kiné fume devant son beau-père dans sa propre maison. Le fait de lui défendre de faire ce qu'elle veut dans son propre domicile, à cause de la présence d'un homme, illustre implicitement une hiérarchie du pouvoir. Quand Mamie exige que Kiné respecte cette hiérarchie, elle la perpétue et montre sa conformité aux mœurs qui subjuguent les

femmes. Dans un autre moment qui dévoile l'idéologie de Mamie, Kiné explique à ses amies : « Mamie me répète que notre génération de femmes, nous sommes nanties mais égarées » (1 :08). Avec ce commentaire que Mamie répète à sa fille, elle se demande implicitement si les bénéfices du progrès social l'emportent sur les défis qui font face aux femmes de la nouvelle génération qui essaient de sortir des sentiers battus pour réaliser leurs objectifs. Cette manière de semer le doute dans l'esprit de sa fille constitue un obstacle.

Bien que les mères dans *Faat Kiné* et *Moolaadé* jouent parfois le rôle négatif, paradoxalement, elles luttent également pour le progrès, souvent plus pour leurs filles que pour elles-mêmes. Cette mentalité sacrificielle se voit dans Collé et Mamie, deux mères qui sont indispensables au progrès durement gagné dans les deux films ; ce progrès qui bénéficie non seulement à Amasatou et à Kiné, mais aussi qui se réverbère à travers l'action de toutes les femmes dans leur communauté.

Dans *Moolaadé*, loin d'être un obstacle au progrès, Collé lutte inlassablement pour assurer que sa fille et d'autres filles dans son village ne soient pas obligées de subir une opération qui avait blessée Collé tout au long de sa vie. Collé résiste aux exigences de son mari, des Salinda, des doyens du village et des traditions régressives de sa culture pour sauvegarder le bien-être de sa fille. Il semble qu'elle soit prête à mourir pour sa cause, car elle ne soumet pas même si Ciré la fouette farouchement. Sembène filme, en gros plan, son dos couvert de lésions horribles pour souligner les sacrifices énormes que Collé doit faire pour le progrès. Dans les deux films, les taillades et les cicatrices sur la peau des femmes sont des métaphores qui représentent la douleur qu'elles ont endurée pendant leur lutte pour la justice : « Hence, Sembène uses Mammy's disfigured back and Collé's caesarian cicatrix to foreground injustice and

oppression, to show that the inflictions of patriarchy are not superficial wounds, and, as battle scars from the war against subjugation, honor them » (Akudinobi 192). Pour cette raison, Collé est un exemple d'une femme qui nie clairement l'idée de la femme comme obstacle à l'émancipation.

Mamie, un personnage dans *Faat Kiné* qui renvoie de plusieurs façons celui de Collé dans *Moolaadé*, fait également un acte courageux pour assurer le bien-être de sa fille. Dans une scène en flashback, le père de Kiné essaie de la tuer avec de l'eau bouillante quand il apprend qu'elle est enceinte. Et c'est Mamie qui la sauve de l'abus de son père, dans cette scène cauchemardesque, en se jetant devant elle pour la protéger. Comme conséquence, Mamie a des cicatrices grotesques sur son dos qui sont en dialogue avec celles de Collé. Comme le dos de Collé, Sembène a filmé en gros plan le dos de Mamie qui était couvert de lésions horribles, pour souligner la douleur extrême endurée pour protéger Kiné. Elle compare son dos à un « arbre mort » (24), une image pleine de signification qui évoque le lien inextricable entre la perte et le progrès ; une partie de Mamie est morte quand elle a sauvé la vie de sa fille. De ce point de vue, le rôle de Mamie dans ce film n'est pas un obstacle.

La douleur que Mamie a endurée est non seulement physique mais mentale aussi. Quand Mamie raconte ce qui s'est passé, elle révèle qu'elle a souhaité la mort pour échapper à sa honte. Mamie parle également aussi de la déception qu'elle a ressentie à cause de cet événement, puisqu'elle voulait que Kiné devienne médecin ou avocate. Ses rêves ont été détruits avec ceux de Kiné quand Kiné est devenue enceinte. Ces détails révèlent que la douleur que Mamie ressent n'est pas limitée à son dos ; comme elle a aussi beaucoup souffert mentalement en étant une alliée de sa fille.

Cette scène illustre également comment les sacrifices des mères améliorent la condition féminine des générations suivantes, et pas uniquement celle de leurs filles. Avec son acte valeureux, Mamie a sauvé la vie non seulement de Kiné mais également celle d'Aby, qui était dans le ventre de Kiné quand son père l'a attaquée. Dans la scène qui suit l'agression du père de Kiné, Mamie berce Aby debout pendant que la caméra fait un gros plan sur son dos en train de guérir. Sembène passe de cette scène en flashback à une autre plus récente où Mamie semble reproduire le même geste maternel avec sa main posée sur la chaise à bascule de Kiné. La première image reflète clairement la dernière. Ce parallèle communique symboliquement que Mamie a élevé Kiné et Aby, et que son sacrifice pour sa fille et sa petite-fille—représenté par son dos irrévocablement mutilé—a assuré leur bien-être. Cette idée est bien résumée par Stanley : « It is Mamie and Kiné who bind themselves together and raise Kiné's children. Sembène is commenting on the ways in which the women of post-independence Africa have had to align themselves in order to survive » (130). Le sacrifice de Mamie témoigne du fait que les femmes ne sont pas toujours un obstacle à leur émancipation et à celle des générations à venir.

Sembène problématise non seulement le résultat de l'action des mères sur la vie de leurs filles, mais aussi la réaction de celles-ci par rapport aux sacrifices de leurs mères. Cela se voit chez Kiné, qui tire profit des sacrifices de Mamie pour améliorer sa vie et la vie des autres femmes, et aussi chez Amasatou qui décide à la fin de *Moolaadé* qu'elle résistera à l'excision tout au long de sa vie. Pourtant, il y a des moments où les filles rejettent l'aide de leurs mères et se transforment en obstacle qui entravent le progrès des femmes.

Kiné, qui profite énormément des actions courageuses de sa mère, réagit en libérant Mamie à son tour. Elle a suivi son propre chemin et est devenue une femme autonome, puissante

et affluente. Elle se présente ainsi comme un exemple à suivre pour toutes les femmes. Par exemple, Mamie habite dans la maison luxe de Kiné, et elle mène une vie aisée à cause de sa fille : « Merci pour tout. Tu as donné à tes enfants ce que tu n’as pas eu comme enfant. Maintenant je suis ton enfant, je t’honore » (25). Ainsi, Kiné est comme une mère pour cette mère qui avait bien joué ce rôle qui lui a permis de mener une vie prospère et d’être un modèle de réussite pour les femmes. Mamie explique aussi que Kiné l’avait encouragée à choisir l’homme qu’elle voulait marier. Cet acte est significatif parce que Kiné lui a donné la permission de sortir des sentiers battus en pensant à son propre bonheur quand elle a choisi un époux. Kiné contredit donc l’image de la femme comme obstacle à l’émancipation par sa relation avec Mamie.

Kiné, celle qui a reçu principalement les bénéfices du sacrifice de Mamie, se sacrifie également pour ses enfants, et notamment pour sa propre fille, Aby. Kiné décrit ainsi ce qu’elle a fait pour ses enfants : « A votre âge, lycéenne, j’ai voulu devenir magistrate ou avocate. Deux fois mère, sans mari, sans métier, ni relations, si je n’avais pas ce travail de vendeuse d’essence, je me serais prostituée pour vous élever, et pour vous envoyer à l’école » (1 :26). À cause de la ténacité de leur mère, Aby et Djib ont passé leur bac et ont reçu leurs diplômes, ce que Kiné n’a pas pu faire. Kiné est extrêmement fière de leur réussite ; elle accroche leurs diplômes sur le mur et elle avoue être tellement nerveuse avant leur examen qu’elle n’a pas été capable de les conduire au lycée. Elle a de grands rêves pour la vie professionnelle d’Aby. Elle explique à son employé qu’elle ne veut pas qu’Aby devienne vendeuse d’essence comme elle. Kiné lui dit qu’elle préfère qu’Aby voyage au lieu de travailler pendant l’été—quelque chose que Kiné n’a pas eu l’opportunité de faire pendant sa vie. En plus, Kiné est prête à se sacrifier financièrement

pour donner à Aby une opportunité de voyager au Canada : « Si après vos licences, je n'ai pas assez épargné, j'hypothéquerais la maison afin que vous finissiez vos études supérieures à l'étranger » (1 :35). Alors, la libération que Kiné a accomplie dans sa vie augmente les chances de sa fille. Samba Gadjigo note l'importance de cette dynamique quand il remarque que Mamie, Kiné et Aby représentent : « Three generations of women who have only each other for support in a world shaped by feudal and neo-colonial values. These women hold the keys to Sembène's moral » (cited in Orlando 218). Pour ces raisons, Kiné libère sa fille et l'encourage à devenir une femme puissante et autonome.

Bien qu'Aby bénéficie de la lutte de sa mère, dans le film elle se rebelle contre sa mère et rejette les sacrifices faits pour elle—un problème vu aussi dans le comportement du personnage d'Amasatou. Ainsi, Sembène problématise l'idée réductrice que la marche vers le progrès à travers les générations est simple et aisée, alors que Aby et Amasatou—les bénéficiaires principales de la réforme sociale illustrée dans les films—se transforment elles-mêmes en obstacles à l'émancipation. Un exemple de ce phénomène se voit quand Aby annonce qu'elle compte faire des études étrangères au Canada. Quand Kiné lui explique qu'elle n'a pas assez d'argent pour aider sa fille, Aby répond : « Tu veux gâcher mon avenir ! » (28), ce qui est ironique car c'est à cause de la ténacité de sa mère que l'avenir d'Aby est si prometteur. Cette rancune fait surface à plusieurs autres moments dans l'intrigue quand Aby dénigre et insulte sa mère : « J'ai mon bac et je ne veux pas devenir gérante de station-service ! » (28) et « Je ne suis plus vierge, je ne suis pas enceinte, et j'ai mon bac ! » (1: 27). Dans ses scènes, il semble qu'Aby a honte de sa mère qui a travaillé si dur comme vendeuse d'essence pour que sa fille puisse être prospère. Elle ridiculise implicitement sa mère pour ne pas avoir reçu son bac et d'être tombée

enceinte comme lycéenne. Ses mots malveillants font mal à Kiné qui dit : « Aby, tu es cruelle et méchante » (28). Ces scènes illustrent que la piste au progrès possède toujours des ruptures et du conflit ; les bénéficiaires de la lutte sont alors capables de se transformer en obstacle contre le progrès.

Il y a une scène pareille dans *Moolaadé* où Amasatou se rebelle contre Collé qui a tellement sacrifié pour protéger sa fille contre le rite de l'excision. Quand Dugutigi interdit que Ibrahima se marie avec Amasatou parce qu'elle n'a pas été excisée, Amasatou se fâche contre sa mère : « Pourquoi ne m'as-tu pas fait couper ? C'était à moi de donner l'eau de bienvenue à Ibrahima Doucouré » (48). Quand Amasatou est empêchée de participer à l'initiation, elle rejette les idéologies progressives de sa mère et veut régresser afin de s'intégrer dans la culture de son village. Collé encourage sa fille à être courageuse : « N'aies pas peur d'être une bilakoro. Tu m'entends ? D'être bilakoro n'empêche d'être ni bonne épouse ni bonne mère » (49). Pourtant, Amasatou est si fâchée contre sa mère qu'elle déchire la photo d'Ibrahima, une action qui évoque les mots d'Aby : « Tu veux gâcher mon avenir ! » (28). À ce moment, Amasatou devient un obstacle qui s'oppose à l'idéal de sa mère.

Les rapports divers entre les mères et leurs filles dans *Faat Kiné* et *Moolaadé* illustrent de manière paradoxale le fait que ces femmes sont capables de se transformer en obstacle au progrès bien qu'elles appartiennent à la génération du progrès. Une autre façon chez Sembène de problématiser l'idée de la femme comme obstacle est de montrer que les mères sont dynamiques ; elles évoluent à travers leurs actions. Ce phénomène est surtout évident dans le personnage de Salba. Bien que Salba ait été responsable de la mort de sa fille, elle se mue en allié du progrès dans *Moolaadé*. La mort de Diatou, qui résulte de son opération, influe

profondément sur l'idéologie de Salba par rapport au rite de l'excision. Son souvenir du moment où elle a mené Diatou contre sa volonté vers la forêt pour la délivrer aux Salinda est semblable à un cauchemar : le brouillard, l'éclairage sombre, et les cries affolés de Diatou contribuent au ton effrayant de la scène. Le chagrin et la colère de Salba la poussent à devenir une activiste qui luttera pour l'égalité des femmes. Quand elle est nommée marâtre d'un bébé après la mort de Diatou, Salba dit : « Celle-ci ne sera pas coupée » (1 :46). Dans ce moment pivotant du film, Salba annonce qu'elle cessera d'être complice dans la pratique des mœurs qui oppriment les femmes. L'évolution idéologique des personnages féminins remet en question l'idée qu'elles freinent l'émancipation.

En plus des rapports illustrés par les mères et leurs filles dans *Moolaadé* et *Faat Kiné*, les rapports entre les amies, les voisines, et les co-épouses dans la polygamie illustrent aussi ce paradoxe ; bien que les femmes entravent souvent leur progrès, la collaboration entre les femmes est la clé de leur émancipation. L'illustration la plus évidente de la femme comme obstacle est celle des Salinda dans *Moolaadé*. Ce sont elles qui cherchent sans cesse les quatre filles qui se sont échappées ; ce sont elles qui se transforment en sorcières qui hantent leurs victimes avec des masques cauchemardesques ; ce sont elles qui causent la douleur extrême aux filles pendant et après leur opération ; ce sont elles qui réduisent—physiquement et mentalement—leurs victimes ; et ce sont elles qui ont tué Diatou. Apparemment donc les vraies coupables seraient des femmes selon la théorie d'Ogundipe.

Pourtant, cette illustration réductrice des Salinda cache le fait que leur choix de perpétuer ce rite culturel est compliqué. Il faut plutôt situer leurs actions dans le contexte d'une culture patriarcale : « The women's active insistence on the practice is evidence of the power of

ideology—the result of patriarchal hegemony that has made them willing participants in what is an injustice to them » (Gramsci cited in Dipio 125). Leur rôle et leur participation dans cet acte injuste sont alors nuancés ; selon Gramsci, les actions des Salinda sont des manifestations de l'idéologie patriarcale. Ainsi, la fonction des Salinda est problématisée ; elles sont des outils que le patriarcat utilise pour perpétuer l'oppression.

En plus des Salinda, la troisième épouse de Ciré se présente comme un obstacle à l'émancipation par moment. Ayant peur d'être complice des actions de Collé, elle entrave parfois sa lutte. Par exemple, au début du film quand Kiné décide de protéger Oumy, Diatou, Awa, et Nafi, la plus jeune femme de Ciré, celle qui a le moins de pouvoir, dit à Collé : « Aînée, si tu accordes cette protection, on t'accusera d'en être l'instigatrice » (4). Si elle avait réussi à convaincre Collé de ne pas protéger les quatre filles, la culture du village ne se serait jamais transformée. Elle continue à exprimer sa peur d'être punie pour les actions de Collé : « Aînées, j'ai peur des sortilèges de ces exciseuses ! » (40) ; « Aînée, Collé a allumé un feu qui ne me brûlera pas ! » (42). Cette femme représente une manifestation de la femme comme obstacle, car elle incite la peur et le doute qui ralentissent le progrès des femmes.

Une autre façon d'illustrer le fait que les femmes se battent contre Collé se voit dans la scène où les Salinda et les femmes du village arrivent en foule chez elle. Ces femmes du village, surtout Niassi, Salba, Binetou, et Senebou, les mères des filles qui se sont échappées, se moquent de Collé afin de l'humilier : « Hé Colle ! Pendant notre excision, tu es la seule à pleurer et à uriner » (21). En suggérant que Collé avait peur de l'initiation comme enfant est un effort évident d'éroder le courage énorme qu'elle présente dans sa résistance contre les pouvoirs de son village. En plus, elles suggèrent que la raison pour laquelle Collé protège les filles n'est pas

raisonnable : « Collé, c'est toi qui les manipule » (22). Elle essaie de la convaincre qu'elle nuit aux filles, au lieu de les aider. Cette scène évoque encore une fois l'idée de Gramsci qui stipule que les idéologies du patriarcat conditionnent parfois les femmes pour les soumettre aux exigences de la culture dominante et de ce fait perpétuer leur propre oppression.

Pourtant, même si les femmes du village sont parfois coupables d'entraver le progrès de Collé, Sembène résiste à l'idée réductive de les représenter comme obstacle. Au contraire, elles ont un rôle extrêmement important en réalisant la transformation culturelle à la fin de l'histoire. Par exemple, bien que la troisième femme de Ciré essaie d'entraver l'action de Collé à certains moments, l'aide des deux autres femmes de Ciré est essentielle à la victoire de Collé. Cela se voit au début du film, quand Ciré se rend compte que six personnes ont disparues grâce au son des cloches du village. Les co-épouses mentent avec Collé pour lui dire qu'elles ne savent pas ce qui s'est passé, alors qu'en réalité, elles savent que Collé est en train de cacher Oumy, Diatou, Awa, et Nafi. Leur solidarité avec Collé se manifeste encore quand les Salinda arrivent devant leur maison et que Collé s'approche courageusement vers la foule de femmes antagonistes, puisqu'elles se tiennent debout juste derrière de façon protectrice en regardant sévèrement dans la foule. Avec leurs actions, elles communiquent symboliquement qu'elles sont alliées à la cause de Collé.

Ces co-épouses offrent aussi à Collé du réconfort à des moments clés dans l'action du film. Par exemple, dans une scène touchante, après que Collé a eu des relations sexuelles avec Ciré, une expérience horrible et pleine de douleur qu'elle se mord le doigt afin de ne pas crier, Khardjatou, la co-épouse principale, l'aide à se baigner pour soulager ses blessures. Cette action communique symboliquement que l'aide des autres femmes est essentielle pour surmonter les

maltraitements—soit physiques, soit mentales—que toutes les femmes souffrent dans une culture patriarcale. Leur soin est encore une fois centrale après que Collé a été fouettée. Ce sont elles qui mettent de l'eau et des médicaments sur le dos de Collé pendant qu'elle pleure et hurle à cause de la douleur. Cette aide aux moments les plus difficiles dans la lutte de Collé lui donne le courage et la ténacité de continuer à se battre pour le progrès.

Une autre façon où Khardjatou démontre son rôle d'alliée important à Collé est de lui donner deux objets importants et symboliques qui l'aident à réaliser le progrès. Premièrement, quand les Salinda arrivent chez Collé, Khardjatou lui donne un couteau pour prendre des précautions contre la foule furieuse, ce qui pourrait être une métaphore pour les armes en général que les femmes se donnent pour se protéger contre l'injustice. Khardjatou démontre encore sa fidélité à la cause de Collé quand elle lui donne une radio qu'elle a trouvée. Symboliquement, cette action montre que les femmes s'offrent les outils importants pour s'éduquer et s'informer, même quand elles vivent dans des cultures oppressives qui limitent leur avancement. Alors, Khardjatou illustre un rôle important dans la lutte pour le progrès : « Khardjatou, Ciré's first wife, is far from submissive. She knows when to assent to husband's authority and when to negate it. This affirms Nabasuta's point that the 'traditional woman is not always as compliant or acquiescent as the guardians of masculinity would like to believe » (Dipio 129). Alors, Khardjatou contribue de façon significative à la lutte de Collé.

Les femmes du village, comme les trois femmes de Ciré, montrent également leur solidarité à plusieurs moments dans le film ; ce qui constitue souvent un pas vers le progrès. Par exemple, quand les hommes exigent que les femmes remettent leurs radios, les femmes rassemblent au milieu de la nuit pour pleurer et hurler ensemble : « Qui peut me dicter ce qu'il

faut écouter ? » (119) ; « N'avons nous pas acheter nos radios ? » (119) ; « J'enrage ! Je n'en peux plus ! » (119). Leurs lamentations ne sont ni vides ni enfantines. Par contre, ce moment dans le film est sacré ; les femmes font le deuil de leur autonomie et dénoncent l'injustice de leur situation. Il semble que Sembène honore le besoin de pleurer et de se fâcher en concert avec des autres femmes comme une étape nécessaire avant de pouvoir agir pour réaliser le progrès. Cette scène montre que les groupes sont beaucoup plus forts que les individus. Au milieu de cette scène, deux femmes décident de prendre une douche, une action qui fait un parallèle avec celle où Khardjatou lave Collé au milieu de la nuit. Dans les deux scènes, les femmes se lavent pour se reconforter après un événement traumatique. L'acte de laver quelqu'une est donc une façon de muer les traumatismes afin de continuer à lutter pour le progrès, un procès que les femmes répètent et qui soutient bien l'idée de Scott : « Moolaadé illuminated the agonies in some parts of Africa, but rather than asking you to pity them in their plight, it leaves you envying their bravery and admiring their resolve » (1). Dans cette scène, les villageoises démontrent que la solidarité entre les femmes est nécessaire pour se battre contre l'oppression.

L'importance de la solidarité et le soin des villageoises est illustrée encore une fois dans la scène où Ciré fouette Collé. En regardant, les femmes reculent comme si elles recevaient les coups. Khardjatou explique : « Collé, nous avons ressenti les coups. Moi, j'avais la gorge tellement nouée » (1 :45). Dans un entretien avec Rapfolel, Sembène a souligné l'importance de son choix de filmer les visages des villageoises qui regardaient la scène et qui réagissaient chaque fois que Collé était frappée (22). Leur visage révèle que les actions courageuses de Collé trouvent leur écho chez toutes les femmes du village, tout autant que la douleur qu'elle ressent. Dans cette scène, les villageoises donnent du courage à Collé pour continuer à résister : « Ne le

dis pas ! Résiste, Collé ! Ne tombe pas ! » (1 :43). Quand Ciré arrête finalement de fouetter sa femme, il semble que Collé va tomber, pourtant, elle ne le fait pas à cause des femmes qui la tiennent. Métaphoriquement, cette action est significative : ce sont les femmes qui font que Collé ne tombe pas—littéralement et symboliquement aussi.

Une autre scène qui souligne l'importance de la solidarité entre les femmes est quand Salba pleure à cause de la mort de sa fille. Assise en cercle par terre, elle explique son angoisse aux autres femmes : « Le sang de Diatou a ruisselé dans mes bras. Diatou a crié son refus de la purification. Ma Diatou... Ma Diatou... Collé, la purification m'a ravi ma fille... J'entends ses cris. Je veux suivre ma fille » (146). Les autres femmes lui offrent leurs condoléances et leur soutien de plusieurs façons. Par exemple, une femme la nomme marraine de sa fille, un acte qui démontre l'amitié : « The youngest, prettiest wife gives her newborn daughter to the bereft mother, calling the senior wife 'godmother'. The infant is a gift of love between the women who, in another context, might be bitter rivals » (Teitelbaum 971). Aussi, quand Collé distribue le tissu cérémonial à Oumy, Awa, et Nafi, elle offre le tissu de Diatou à Salba. Quand Salba n'est pas capable de prendre le tissu à cause de sa tristesse, son amie le prend pour elle. Cette action reflète celle où les femmes du village aident Collé à rester debout après avoir été fouettée. Ces moments contribuent à un thème important dans l'intrigue ; dans les moments où une femme n'a plus la force de résister toute seule, les autres femmes viennent à l'aide.

L'importance de la solidarité entre les femmes, illustrée par les villageoises dans *Moolaadé*, se manifeste dans *Faat Kiné* à travers l'amitié entre Amy, Mada, et Kiné. Par exemple, quand Amy explique que ses parents la force à se remarier avec son ancien époux, Kiné et Mada l'encouragent à résister à leurs exigences : « Matériellement, par ton travail tu te suffis.

Tu as à ta charge ton père, ta mère, tes enfants, frère, sœur, cousin. Abandonne le domicile paternel ! Et tu alloues à tes parents de quoi vivre ! » (1 :08). Les amies l'encouragent à saisir son indépendance et à sortir des sentiers battus de sa culture en résistant à ses parents. Quand Amy avoue qu'elle n'est pas capable de le faire : « Je n'ai pas cette force de caractère, et je ne peux le dire ni à mon père ni à ma mère » (1 :08), les amies lui demande de tirer avantage de la situation. Elles suggèrent qu'elle garde sa prospérité économique et son autonomie : « Amy, puisqu'il te veut, sois exigeante, un logement, une allocation substantielle pour toi et tes enfants, une BMW neuve pour toi, et ton salaire, tu le réserve pour les besoins personnelles » (1 :07). Cette conversation montre la volonté des femmes de se pousser leurs consœurs à résister à l'oppression. L'esprit des mots des villageoises dans *Moolaadé* résonnent dans cette scène au café : « Résiste ! » « Ne tombe pas ! » (1 :43). Ce thème se répercute partout dans les deux films.

En plus, dans cette scène au café, dans un moment qui évoque celui où Khardjatou donne un couteau à Collé pour qu'elle puisse se protéger contre les Salinda, Kiné et Mada encouragent Amy à se protéger contre le SIDA avec son futur mari. Elles expliquent à Amy qu'elle doit exiger que son mari porte un préservatif, même s'il ne veut pas le faire. Les deux scènes sont en dialogue parce que le rôle des femmes de protéger leurs amis contre les dangers est une fonction essentielle dans leur marche vers le progrès. Il est notable que Sembène fait un caméo dans cette scène ; il sourit et hoche sa tête en écoutant la conversation entre les femmes. En faisant cela, il montre que la valeur de la solidarité entre les femmes est extrêmement importante pour lui. Dans la scène au café, Kiné, Amy et Mada montrent clairement qu'elles ne jouent pas le rôle de femme obstacle au progrès.

Dans *Faat Kiné*, Amy, Mada, et Kiné trouvent aussi le moyen d'exprimer leur solidarité féminine en profitant ensemble de leur liberté et de leur aisance. Par exemple, au café, une amie dit : « Pourquoi n'organiserons pas un voyage à trois? Nous n'avons pas de mari, ni d'enfants » (1 :06). Le fait d'avoir d'autres femmes avec qui s'amuser est important ; il serait moins attirant pour les femmes de devenir indépendantes et riches si elles n'avaient d'amies avec qui sortir. La jouissance qui vient de leur amitié est évidente encore une fois à la fête d'Aby quand les amies arrivent. Mamie dit à Kiné qu'elle a de la chance d'avoir de bonnes amies, et qu'elle espère que leur amitié durera longtemps. Kiné répond : « Amen ! » (1 :37), une manière d'exprimer de la reconnaissance pour un aspect de sa vie qu'elle apprécie beaucoup. Le rôle des meilleures amies de Kiné est donc essentiel dans la vie de Kiné, dans la lutte pour le progrès des femmes.

Dans les dernières scènes de *Moolaadé* et *Faat Kiné*, la collaboration entre les femmes est ce qui réussit à faire naître les moments les plus pivotants dans les deux films, où les femmes gagnent rapidement et assurément le pouvoir. Dans *Faat Kiné*, le moment le plus victorieux pour les femmes est quand Professeur Gaye et BOP sont renvoyés de la fête d'Aby et Djib. Ses deux hommes n'ont rien fait pour élever leurs deux enfants, pourtant ils veulent jouir des privilèges de la paternité avec une idéologie patriarcale qui opprime et désavantage les femmes. Donc, quand ils sont forcés de partir, symboliquement, c'est une manifestation du pouvoir de Kiné, car finalement elle a le pouvoir et le respecte qu'elle mérite. Cette transition du pouvoir commence avec les deux amies de Kiné qui commencent à scander pour le compte de Gaye et BOP : « à genoux ! » (1 :54). Elles demandent que les hommes se baissent devant Kiné pour lui montrer du respect. Ensuite, Mada et Amy font des claquements de doigt pour montrer aux hommes qu'ils doivent partir. Les autres jeunes à la fête, inspirés par le courage de Mada et Amy, font la

même chose, et finalement ces hommes sont forcés de partir. Il est important de noter que ce sont les femmes, les amies de Kiné, qui font naître ce changement central, ce qui montre l'importance du rôle des femmes pour réaliser les transitions vers le pouvoir.

La dernière scène dans *Moolaadé* a beaucoup d'aspects identiques à celle dans *Faat Kiné* ; Elle montre aussi que le progrès se manifeste à cause de l'unification et de la collaboration des femmes. Dans cette scène pivotante, les villageoises proclament que leurs idéologies ont changé envers l'excision. Alors que dans les premiers moments du récit, les villageoises ne supportaient pas la cause de Collé, leur soutien dans la dernière scène montre aux doyens et aux Salinda qu'elles résistent à l'excision avec Collé. Par exemple, elles appellent les Salinda, « les tueuses des fillettes » (1 :50) et annoncent : « elles ne couperont plus de fillettes. Mettons fin à l'excision ! » (1 :50). Elles ridiculisent les traditions et les mœurs qui oppriment les femmes et soulignent l'inégalité et l'injustice qui se cache dans ces lois : « Tous les jours on entend dire qu'une femme bilakoro sent mauvais. Pourtant rien ne sent plus qu'un homme qui ne s'est pas lavé ! » (1 :40). Ces déclarations montrent un changement évident dans l'idéologie. C'est alors quand les femmes s'organisent et s'unifient qu'elles peuvent finalement réaliser le progrès ; la participation des femmes est ainsi indispensable à leur progrès.

Dans cette scène finale, les femmes montrent non seulement avec leurs mots mais aussi avec leurs actions qu'elles sont les alliées de Collé. La collaboration des villageoises est donc encore une fois essentielle à la victoire de Collé qui n'aurait jamais pu réaliser ce changement culturel sans leur contribution. Leur participation active montre aux doyens que le mouvement n'est plus à la marge de la société dans la mesure où les femmes qui participent à la résistance surpassent en nombre celles qui veulent préserver le rite de l'excision. Par exemple, c'est Sanata,

(pas Collé) qui dit aux Salinda : « Jetez les couteaux ! » (1 :51). La raison pour laquelle les Salinda obéissent sans hostilité et rendent docilement les couteaux tient du fait que c'est le premier moment du film où toutes les villageoises supportent la cause de Collé. Un autre moment qui témoigne que les villageoises sont les alliées de Collé est quand Khardjatou marche sur le bâton des Salinda. Puisque le bâton représente le pouvoir, cette action communique métaphoriquement que celles qui résistent à l'excision ont gagné le pouvoir. Il est significatif que ce n'est pas Collé qui l'a fait mais une autre femme qui, inspirée par le courage de Collé, décide de rejoindre le mouvement. Tout cela montre que la collaboration des femmes est essentielle à la marche du progrès.

Le soutien des villageoises dans la dernière scène est aussi ce qui donne à Collé et à Amasatou le courage de s'affirmer et se défendre en disant finalement la vérité aux doyens. Ce sont les femmes qui suggèrent à Collé qu'elle a le droit de parler franchement aux doyens : « Va leur parler. Nous mettons fin à l'excision aujourd'hui et à jamais ! » (1 :51). Avec leur encouragement, Collé menace les hommes pour la première fois dans le film : « vous incinerez nos radios. Moi, Collé, levez encore la main sur moi, je mets le village à feu et à sang » (1 :52). Si on compare cette déclaration avec son comportement précédant, surtout avec son silence quand le frère de Ciré l'a grondée, ces paroles de Collé témoignent d'une transition énorme. Son nouveau courage de parler franchement aux hommes vient d'être affirmée par les autres femmes. Par exemple, Sanata honore ce que Collé dit aux hommes : « Ma guerrière a parlé. Admirez la noble guerrière » (1 :53). Dans cette scène, Amasatou trouve aussi sa voix et son courage de résister à l'injustice quand elle dit à Ibrahima : « Je suis et je resterai bilakoro ! » (1 :53). Quand Amasatou n'a pas pu donner l'eau cérémoniale à Ibrahima à cause du fait qu'elle est bilakoro,

elle s'est fâchée contre sa mère. Ce qui a changé, c'est la culture qui l'entoure. En effet, quand les femmes s'unifient, elles deviennent une force irrésistible.

Cette idée—que les actions de Collé ont incité un mouvement social qui n'aurait pas réussi sans les changements idéologiques chez les femmes—n'est pas seulement implicite dans les actions de la dernière scène ; elle est aussi ancrée dans le dialogue. Par exemple, les doyens du village décrivent la raison de la prolifération du chaos et leur manque soudain de pouvoir : « C'est la résistance de Collé qui les incite » (1 :49). Sanata résume très bien le message principal de la dernière scène : « C'est l'espoir qui engendre le courage...l'espoir des femmes » (1 :51). Ces paroles révèlent que c'est la combinaison des actions courageuses de Collé avec la participation des femmes qui crée le progrès. Les femmes sont alors essentielles au progrès, une idée qui réfute la théorie de la femme comme obstacle à l'émancipation.

Sembène démontre clairement dans *Faat Kiné* et *Moolaadé* que l'idée de la femme obstacle est réductive, et il problématise cette théorie de plusieurs façons. Par exemple, il montre que les femmes qui entravent le mouvement le font souvent pour les raisons malavisées ou parce que leurs idéologies ont été tordues par la culture patriarcale. Bien que les femmes entravent parfois le progrès, Sembène montre dans ces deux films que leur soutien, leur unification et leur collaboration sont fondamentaux pour promouvoir l'égalité. Il souligne la ténacité et la puissance de toutes les femmes, même celles qui résistent au progrès au début. Par conséquent, dans la vision de Sembène, la marche vers le progrès n'est pas la responsabilité des « héroïnes ». Par contre, c'est la responsabilité de toutes les personnes—faillibles, parfois faibles, mais toujours audacieuses—de lutter contre l'injustice et l'oppression.

La Conclusion : À L'école du soir

Sembène a créé ses films pour servir comme « une école du soir » pour les spectateurs, ce qui veut dire qu'il a réalisé les films pour communiquer des messages profonds à propos du progrès social et de la justice, deux sujets qui l'ont passionné tout au long de sa vie (Pfaff 39). Quand on pense aux leçons scolaires, on imagine un professeur qui apprend aux élèves comment faire les tâches ; il enseigne alors les processus, les règles, et les formules. Il leur offre des exemples avec l'objectif de les inspirer et de les motiver. Idéalement, les élèves utiliseront ce qu'ils apprennent pour informer leurs choix et finalement pour changer leurs communautés, souvent avec de petites actions quotidiennes. En ce qui concerne les messages didactiques que Sembène offre à ses spectateurs, le premier est clair ; Kiné et Collé servent comme modèles aux spectateurs—elles sont alors comme les exemples que notre professeur écrit à son tableau.

Dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*, Sembène utilise les personnages de Kiné et de Collé pour montrer comment résister aux pouvoirs oppressifs et réaliser le progrès social dans deux communautés différentes. Cet objectif est bien résumé par Scott : « [*Moolaadé*] dramatizes, with a kind of clarity that I have rarely seen on film, how a society can change from within, how a single, stubborn act of reflexive resistance can alter the shape of the world » (Scott 1). Scott parle de *Moolaadé*, mais le même phénomène est présent dans *Faat Kiné*. Collé montre comment tenir fermement à ses convictions, même si on est minoritaire, même si les autorités essaient de faire taire la résistance. Kiné montre comment les femmes qui saisissent leur pouvoir et leur autonomie motivent implicitement les autres femmes à reproduire le même comportement. Bien que ces deux femmes faillibles ne soient pas des héroïnes, leurs deux stratégies différentes sont

essentielles au progrès. Pourtant, en plus d'offrir ces deux modèles, Sembène écrit une deuxième leçon plus subtile à son tableau, ; une pratique qui est indispensable pour réaliser les transformations sociales—au Sénégal, en Afrique, et partout dans le monde.

Cette pratique est de rejeter les paradigmes binaires et de chercher toujours les paradoxes et les contradictions. Sembène fait cela dans ses deux films en niant les illustrations réductives des rapports entre les victimes et les oppresseurs, (les femmes et les « montagnes »). Ainsi, Sembène enseigne à ses élèves d'être sceptiques des idées qui mettent les personnes, les pays, les traditions, et les religions dans des catégories ; mais aussi il demande aux spectateurs de garder un esprit ouvert et de considérer les facettes nuancées de chaque situation. Dans *Faat Kiné* et *Moolaadé*, Sembène démontre ceci : si on divise le monde dans des catégories binaires, on risquera de retarder ou même d'arrêter la lutte pour le progrès social, car on manquera des opportunités fertiles et génératives. Cette leçon a des applications multiples et diverses.

Par exemple, dans un monde plein de systèmes de pouvoir hégémonique, si on suppose que tous les membres du groupe dominant ne se battront jamais pour l'égalité, on compromet le progrès. Par contre, il faut profiter des individus courageux qui décident de sortir leurs cercles de privilège afin de lutter pour les gens opprimés. Sembène démontre cela avec les rôles indispensables joués par Mercenaire, Ibrahima, Djib, et Jean ; et Sembène lui-même se met dans cette catégorie quand il fait un caméo dans *Faat Kiné*. Pour convaincre les gens avantagés de joindre la lutte, il est important de souligner les raisons pour lesquelles les systèmes d'oppression nuisent même aux oppresseurs. La pratique que Sembène souligne ainsi est d'engager les gens qui sont dans la catégorie de l'opresseur ; on y trouvera des alliés.

En plus, il ne faut pas marginaliser les individus opprimés qui choisissent de perpétuer l'injustice avec la conformité tacite ou même la résistance véhémente au progrès. Comme Sembène l'a démontré, les catégories d'opresseur et de victime sont souvent fluides ; les gens passent parfois de l'une à l'autre. Les personnages tels que Mamie, Salba, Amasatou, et la troisième femme de Ciré montrent que les idéologies changent ; il ne faut jamais perdre l'espoir. Par contre, il vaut mieux questionner la raison pour laquelle qu'ils hésitent à soutenir le mouvement, et essayer de les convaincre de l'erreur de leur idéologie. Il faut discuter alors la crainte, la panique, la haine et la colère qui motivent les gens à perpétuer les systèmes oppressifs afin de les convertir en alliés du mouvement.

Finalement, il ne faut jamais rejeter ni une pratique culturelle de son propre pays ni l'influence culturelle d'un autre pays sans une réflexion sincère. Même dans le cas de l'excision, un rite que Sembène déteste, il y trouve un élément positif à garder ; à savoir le pratique initiatique. Il faut alors chercher à modifier les traditions nocives au lieu de les abandonner complètement, tout en célébrant les traditions positives comme le Moolaadé. Sembène avertit également contre la tentation de s'isoler des autres pays du monde ; ainsi quand les doyens du village confisquent les radios, leurs actions sont au nom de l'oppression. Paradoxalement, l'influence de l'extérieur peut être nuisible, mais elle est aussi souvent utile pour réaliser le progrès.

Bien que Sembène ait réalisé *Faat Kiné* et *Moolaadé* en 2000 et 2004, les paradoxes et les contradictions qu'il souligne dans ses films retentissent actuellement dans le monde. Le fait de rejeter les paradigmes binaires est une pratique dont l'utilité ne se limite pas à la lutte des femmes. Par contre, elle est aussi essentielle à la lutte contre le racisme, la xénophobie,

l'inégalité économique, et toutes les luttes pour le progrès social partout dans le monde. Les inspirations, les avertissements et les leçons que Sembène a écrits à son tableau continuent à toucher et à motiver les gens partout dans le monde aujourd'hui. Ils incitent « l'héroïsme au quotidien » ; un mouvement dont les conséquences sont profondes. En somme, le professeur n'est plus dans sa salle de classe, mais sa voix y résonne ; il continue à encourager ses élèves pour qu'ils puissent transformer « les montagnes », et en faisant cela, changer radicalement le monde.

Works Cited

- Adesokan, Akin. "The Significance of Ousmane Sembène." *World Literature Today: a literary quarterly of the University of Oklahoma (Norman)*, vol. 82, no. 1, 2008, pp. 37-40.
- Akudinobi, Jude G. "Durable Dreams: Dissent, Critique, and Creativity in *Faat Kiné* and *Moolaadé*." *Meridians*, vol. 6, no. 2, pp. 177-194.
- Bouchard, Danielle. "Human Rights and the 'African Village': Ousmane Sembène's *Moolaadé*." *Genders*, vol. 57, no. 57, Genders, 2013. pp. 1-14.
- Ceedo*. Directed by Oesmane Sembène. Filmi Doomireew, 1976.
- Chréacháin, Fírinne N. "'If I Were a Woman, I'd Never Marry an African!'" *African Affairs*, vol. 91, no. 363, 1992. pp. 241-247.
- Dipio, Dominica. "Gender Wars around Religion and Tradition in Sembene Ousmane's *Moolaade*." *Journal of African Cinemas*, vol. 2, 2010. pp. 121-135.
- Emitai*. Directed by Ousmane Sembène. Filmi Doomireew, 1971.
- Engelking, Tama L. "Senegalese Women, Education, and Polygamy in '*Une si longue lettre*' and '*Faat Kine*'." *The French Review*, vol. 82, no. 2, 2008. pp. 326-340.
- Faat Kiné*. Directed by Ousmane Sembène, California Newsreel, 2000.
- Gadjigo, Samba. "Art for Man's Sake: A Tribute to Ousmane Sembène." *Framework*, vol. 49, Wayne State University Press, Detroit, Mich, 2008. pp. 31-34.
- . *Ousmane Sembène: Dialogues With Critics and Writers*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1993.

- . "Ousmane Sembène: La Lutte Continue! A Personal Tribute." *Research in African Literatures*, vol. 38, 2007. pp. 1-3.
- . *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*, Indiana University Press, Bloomington, 2010.
- . "The Problem is More Mental than Economic: Ousmane Sembène in Conversation with Samba Gadjigo." *NKA: Journal of Contemporary African Art*, 2010. pp. 22-27.
- Grewal, Inderpal, and Caren Kaplan. *Warrior Marks: Global Womanism's Neo-Colonial Discourse in a Multicultural Context*, Routledge, 2001. pp. 256-278.
- Herndon, Gerise. "The Antenna and the Mosque: Liberatory Mass Media in Moolaadé." *Facts Fiction and African Creative Imaginations*, Routledge, 2010. pp. 151-160.
- La Noire de*. Directed by Ousmane Sembène. Filmi Doomireew, 1966.
- Lindo, Karen. "Ousmane Sembene's Hall of Men: (En)Gendering Everyday Heroism." *Research in African Literatures*, vol. 41, no. 4, 2010. pp. 109-124.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, Cornell University Press, Ithaca, 1995.
- Mohanty, Chandra T. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." *Routledge*, no. 30, 1995. pp. 61-88.
- Moolaadé*. Directed by Ousmane Sembène, Filmi Doomireew, 2004.
- Murphy, David. "Between Socialism and Sufism: Islam in the Films of Ousmane Sembène and Djibril Diop Mambéty." *Third Text*, vol. 24, no. 1, 2010. pp. 53-67.

- Murtuza, Miriam. "The Marriage and Divorce of Polygamy and Nation: Interplay of Gender, Religion, and Class in Sembène Ousmane and Mariama Bâ." *Emerging perspectives on Mariama Bâ*, African World Press, 2003. pp. 175-204.
- Njambi, Wairim N. "Dualisms and Female Bodies in Representations of African Female Circumcision: A feminist Critique." *Feminist Theory*, vol. 5, 2004. pp. 281-303.
- Nabasuta, Helen M. "Masculinity on Trial: Gender and Anxiety in African Song Performances." *Masculinities in African and Literary Cultural Texts*, 2010. pp. 78-94
- Nnaemeka, Obioma. "Introduction: Sideline Insurgencies and Gendered Art." *Meridians*, vol. 6, no. 2, 2006. pp. 1-21
- Nnaemeka, Obioma. *The Politics of (M)othering: Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*, Routledge, New York; London; 1997.
- Ogundipe, Leslie O. "African Women, Culture and Another Development." *Présence Africaine*, vol. 141, no. 141, 1987. pp. 123-139.
- Orlando, Valérie. "The Afrocentric Paradigm and Womanist Agendas in Ousmane Sembene's *Faat Kiné* (2001)." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 26, pp. 213-224.
- Petty, Sheila. "Postcolonial Transformations: From Emitaï (Sembène 1971) to *Moolaadé* (Sembène 2004)." *International Journal of Francophone Studies*, vol. 14, 2011. pp. 323-338.
- Pfaff, Françoise. *Focus on African Films*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.

- Pomevor, Ekpe K. "Sembène Ousmane ou l'héroïsme féminin au quotidien." *Annales Aequatoria*, vol. 29, 2008. pp. 365-379.
- Rapfogel, Jared, and Richard Porton. "The Power of Female Solidarity: An Interview with Ousmane Sembène.", *UP of Mississippi*, 2008. pp. 20-25
- Scott, A.O. "Heroism and Defiance in an African Village." *New York Times*, 13 October 2004.
- Sow, Fatou. "Fundamentalisms, Globalisation and Women's Human Rights in Senegal." *Gender & Development*, vol. 11, Oxfam, 2003. pp. 69-76.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Routledge, 1990.
- Stanley, Tasrshia L. "Father Africa: Counter-Narratives of Masculinity in Sembène's *Faat Kiné* & *Moolaadé*." *Men in African Film and Fiction*, vol. 1, no. 1, 2011. pp. 127-138.
- Teitelbaum, Stefanie. "Moolaadé." *Psychoanalytic Review*, vol. 94, no. 6, 2007. pp. 967-974.
- Thackway, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Indiana University Press, Bloomington, 2003.
- Xala. Directed by Ousmane Sembène. *Filmi Doomireew*, 1975.
- Zadi, Samuel. "Représentation ou travestissement: image de l'Afrique dans 'Faat Kiné' de Sembène Ousmane." *The French Review*, vol. 82, no. 3, 2009. pp. 582-593.