

L'étalage du corps des femmes dans les séries africaines : *Infidèles* et *Marème, maîtresse d'un homme marié*

Claude Giscard Makosso
Université Marien Ngouabi

Abstract: La présente étude porte sur la femme notamment sur son corps sublimé dans la littérature et le cinéma. La question centrale est celle de l'étage de ce grand corps social malade dans les œuvres télévisées, au point où il interpelle le spectateur avisé. Corps féminins codés ou corps filmés, la femme devient l'objet des attractions diverses. Ce qui pose un problème moral, d'éthique sociale et qui écorne davantage son image. Des regards croisés entre littéraires et cinéastes ont permis d'élucider ce regard féminin et d'offrir une lecture multiple selon les époques sur la femme ou sur la dégradation de son corps. Il ressort donc de cette confrontation deux catégories de femmes : celles qui rehaussent l'image de la femme en lui donnant un certain crédit ou une valeur cardinale et celles qui dévergoncent, rabaisent le charisme ou l'image générique, matricielle de la femme. Cette méthode discursive sur l'analyse de l'image de la femme ou sur l'étalage de son corps dégradé au cinéma, en comparaison avec les auteurs convoqués, nous a permis de soulever deux interrogations : pourquoi ces femmes exposent leurs corps ou vendent des images négatives dans les séries africaines ? Et pourquoi les réalisateurs se servent de ce matériau au cinéma ? Ces ratios d'images constituent une norme au cinéma et le choix est réduit. Ce qui tend à les positionner comme nouvelles formes d'écriture pour la représentation cinématographique.

Keywords: étalage, corps codés, corps filmés, désir, trahison.

INTRODUCTION

La fascination pour les femmes inversées, à travers les séries télévisées sénégalaises qui régaler les spectatrices tapies devant leurs écrans, offrent des images d'un spectacle affriolant dans un monde abhorré. Le spectateur africain se régale chaque mois des scènes de sexe ou de nu qui lui sont offertes à voir et s'identifient à travers ces héroïnes des temps modernes. On peut également les voir à travers les figures des femmes dites influenceuses ou récemment dans *The Bachelor*. L'impact psychologique du succès de ces femmes qui osent défier la norme à l'écran est important. La tension entre cette exposition de leurs corps à l'écran et leurs vies ou expériences personnelles souligne un clivage plus large dans la société, entre les attentes imposées aux femmes et le désir croissant de diversité et d'authenticité dans les représentations du corps féminin. Au-delà de la manière dont ces séries racontent une histoire, les sujets à caution abordés sont aussi cruciaux et confèrent à certaines séries ce statut si particulier de *provocatrices*. Filmer du nu (Céleste Ougier) amène à se poser la question de ce qui doit être montré ou de ce qui doit être caché. Et bien évidemment de comment montrer ce qui doit être montré et comment cacher ce qui doit être caché. Nous abordons donc dans ce travail un sujet crucial avec une problématique préoccupante dans le cinéma africain : l'étalage des corps de femmes nues. Corps codés ou corps filmés, ces images de femmes africaines dénudées dans les séries africaines sont légion et offrent une lecture multiple. Ce voyage vers l'acceptation de soi ou l'expression corporelle libre (disposer de son corps pour en faire un usage défiant les normes

sociétales) et le rejet des standards de beauté ont un coût émotionnel auprès des héroïnes ; victimes d'insultes, de violence verbale ou de messages haineux. Le nu certes a une place ambiguë dans notre société, tantôt il apparaît comme une banalité parce que visible dans les publicités et les médias, tantôt ces représentations dénotent aussi d'une obsession pour le corps dénudé qui, par ailleurs, continue de soulever des débats moraux. Comme le décrit Alain Bergala : « Dans ce choix, -s'il n'est déterminé par de pures contraintes de production- le cinéaste livre toujours, qu'il le veuille ou non, et même à son insu, quelque chose d'intime, le chiffre de ce qui est susceptible de le ravir, de susciter son désir de filmer » (A. Bergala, 1994 : 12). En montrant comment le corps de femme prend forme dans le cadre ? Quels types de rapport les hommes entretiennent-ils avec les personnages féminins ? Quelle honte ces corps exposés à la vindicte humaine engendrent-ils ? En interrogeant la relation entre le corps de l'actrice et son image ainsi que le rapport du spectateur à l'image de la nudité, ce travail se veut d'offrir une réflexion de bon aloi sur l'esthétique du corps féminin dans *Infidèles* d'Even Prod du réalisateur Ibou Gueye et de *Marème, maîtresse d'un homme marié* de la Production Marodi. Dans une société dite musulmane où les normes comportementales (beauté et sexe) sont souvent strictes et intransigeantes, des personnages féminins dans les séries se sont frayés un chemin vers l'indépendance financière grâce à une caractéristique (exposition des corps) que beaucoup considèrent comme tabou. En affrontant

le mépris et les préjugés, elles ont transformé de simples actes de rébellion personnelle dans l'image en une entreprise lucrative ; tout en désacralisant les valeurs de l'acceptation de soi. C'est donc leur choix de renoncer aux normes conventionnelles de la beauté féminine (intérieure) et de l'image des mères responsables, qui a catapulté leur statut de femme légère dans les séries à un tout autre niveau entraînant de facto un rejet communautaire. Le revers de la médaille s'est manifesté sous forme d'abus constants, allant jusqu'à des cas de harcèlement des stars de l'écran dans les rues de Dakar et de menaces sérieuses. En clair, les séries sont vilipendées, fustigées de véhiculer les mœurs perverses et le chemin de ses héroïnes des temps modernes vers le positivisme corporel n'a pas été sans embûches. *Infidèles* a provoqué la colère des associations religieuses conservatrices et suscité un débat ouvert sans précédent sur l'hypocrisie sociale.

De ce fait, il paraît séant et impérieux d'apporter compendieusement des précisions conceptuelles relatives aux vocables symboliques « de corps de femmes » tout en y attachant ou associant des notions sous-jacentes. D'où l'intérêt de revisiter ces notions dans une vision élargie en les confrontant avec les points de vue des littéraires, en l'occurrence : Mauriac et Huysmans. S'il y a une espèce de diabolisme manifeste lorsqu'on statue sur le parcours des femmes dans les séries, le point de vue des littéraires, en revanche, sur le statut de la femme ou de la jouissance de son corps est nuancé. Dès lors, les interrogations suivantes nous paraissent *sine qua none* : pourquoi ces femmes exposent leurs corps ou vendent des images négatives dans les séries ? Et pourquoi les réalisateurs se servent de ce matériau au cinéma ? De ces questions découlent deux hypothèses. D'abord l'expression corporelle de ces femmes dans les séries africaines suit une logique mercantile. Le sexe de la femme est un pouvoir et son corps, un continent à explorer. Comme l'exprime le musicien congolais Fally Ipupa dans son titre « Eloko » c'est-à-dire, *la chose même*, donc le sexe cristallise la honte, vend et génère des revenus aux sociétés de Productions. Ces femmes jouent un rôle, un jeu avec leur corps qui est censé leur rapporter de l'argent. Sylvie Fainzang et Odile Journet citent : « plus une femme est prisée par son sexe, plus son pouvoir est grand. » (S. Fainzang & O. Journet, 1988 : 61) Ensuite, les réalisateurs tout en désacralisant ou dégradant l'image de la femme au cinéma, visent un objectif caché : dénoncer ou fustiger pour moraliser la société. Leur action au

final a une portée morale, cathartique avec l'ouverture d'un débat susceptible de conscientiser la masse voire la femme mère et responsable.

Notre méthodologie pour traiter la problématique du corps féminin dénudé dans les séries, est l'analyse sémiologique de l'image ou la sémiologie de l'image corporelle, telle définie par le théoricien Alain Bergala. L'image étant polysémique, celle du corps des femmes exposée dans les séries convoque plusieurs sens et lectures possibles. Cette méthode choisie pour débusquer le sens caché de ces images corporelles est intéressante. Car, elle ouvre des voies nouvelles dans la cinématographie africaine en ce qu'elle ne se borne pas simplement à analyser les images *des corps de femmes* exposés dans les séries, mais à les décoder, les décortiquer dans une perspective psycho-psychanalytique pour donner du relief, un cadre et ; pour comprendre le « sens troué » de ces comportements pervers, déviants, des personnages étudiés. Mais surtout pour montrer comment et par quelles stratégies ou quels mécanismes, le réalisateur passe pour construire ces corps « brisés » des femmes dans *Infidèles* et *Marème, maîtresse d'un homme marié*.

Les séries *Infidèles* et *Marème* sont un condensé de matériaux à caractère informatif. Pourtant ces séries ne satisfont pleinement à la définition grand format sur la femme, contenu informatif agrémenté d'illustrations, d'images furtives ou réelles à connotation sexuelle, synthèse des connaissances d'une époque contemporaine sur la femme noire. Ainsi chaque épisode consacré à la femme « sénégalaise », se déploie surtout comme un récit centré autour de cette figure particulière, une courte fiction inspirée du réel. Il s'agira donc d'abord d'observer et d'interroger la nature de la série et de revenir sur la démarche et la genèse d'*Infidèles*, qui en éclaire la visée et la portée.

Nous verrons que l'appartenance générique de ce travail, indéfinissable à de nombreux égards, ne peut tout à fait être tranchée : la subversion des codes soulève une série de questions et fait signe vers l'élaboration d'une esthétique particulière à mi-chemin entre l'exposition de la vie des femmes dans la société et l'exploitation ou l'exposition des corps proches à certains égards de la pornographie. Plus encore, nous retrouvons dans les histoires des femmes qui composent « *Infidèles* et *Marème* » des constructions narratives et structurelles qui donnent à voir cet objet hybride comme un élément qui s'intègre à l'ensemble de l'œuvre filmique, la répète et l'approfondit, et ce en dépit

de la seule signature apparente du ou des réalisateur (s) et de la Production. A ce propos, la collection de Virginie Ngolo Awé : *Une poétique de la répétition, Le pouvoir des femmes : réflexion*, nous instruit beaucoup. L'épisode s'organise de la même manière : au centre une histoire narrativisée, celle de la femme dont il s'agit de faire le portrait, entourée par des encarts qui s'arrêtent sur un détail chronologique ou sociologique. Chaque récit est accompagné à la fois des textes filmiques qui offrent une vision du contexte, mais aussi des images-portraits de ces femmes.

L'image de la femme dévergondée dans *Infidèles*, une comparaison avec la femme Dieu de Mauriac et un rapprochement avec Huysmans

Dans *Infidèles* d'EvenProd (2022), l'auteur-réalisateur Ibou Gueye ne cherche pas à exposer une vérité immuable. La narration prévaut largement sur l'exposé filmique et les récits sur les femmes ne sont pour autant tirés des mythes et des légendes populaires que des travaux et d'essais historiques ou anthropologiques. Ainsi son contenu est singulier, sulfureux, glauque sur fond d'assassinats et de meurtres. Le titre de la série est éloquent, c'est un paratexte qui cache sous ce vocable des histoires croustillantes et dangereuses pour l'éducation à l'image des jeunes. En passant en revue le regard féminin dans cette série, de la forme au fond, jusqu'aux thématiques et contenus développés, l'auteur décrit avec minutie, la manière dont le corps de la femme doit être filmé et qui paraît biaisée. Le simple fait d'aborder un sujet féminin est chargé de sens. En clair, Ibou Gueye avec sa caméra poignarde les maux qui minent la société sénégalaise et dénonce l'hypocrisie sociale. Sous leur sourire narquois ou belle apparence vestimentaire se cachent, pour ces femmes décriées, de véritables drames. Les ravissantes actrices Mbayang et Gnilane mariées à de riches hommes influents, trompent leurs époux avec des jeunes socialement démunis. Adelaïde, incarnant l'archétype de la belle femme, brillante, forte, fait face à un drame social hilarant. Sa petite sœur tombe enceinte de Bachir, son mari. Coumba porte un lourd fardeau. Après avoir été violée par des ravisseurs, elle décide de se venger contre Kate, l'avocate qui a commandité son enlèvement. Quant à la belle Angelica, avocate réputée de son haut rang, c'est une femme instruite et assez féministe. Trompée par son mari, elle est victime des sévices et de violences conjugales répétées. Au soir de sa détermination, elle finit par tuer ou liquider son mari pervers sexuel. La litanie des

récits enchâssés se poursuit avec Myriam qui croque la pomme, symbole de croquer la vie à pleines dents. Cette jeune dame nourrit une rancune (rancœur) envers sa mère qui a commis l'adultère en trompant son père avec son meilleur ami. Elle s'est liée d'amitié avec Fifi pour démasquer les vieux pervers qui dirigent le pays. Tima, la sulfureuse est l'ex-femme du commissaire Alou. Au chômage mais réputée pour ses goûts de luxe et de la belle vie, mise sur les hommes riches qu'elle séduit pour l'entretenir. Penda l'épouse d'Ass Thiam a un caractère trempé et sait s'affirmer. Trompée par un mari volage et infidèle, elle peaufine un stratagème pour se venger de son mari cocu. Maï la séductrice excelle dans l'art de connaître les hommes influents et, de saisir sa proie en la kidnappant. Cependant, elle ignore que son « pion », le Ministre Sangaré courtise Tima. Cette dernière exige que Bouba soit incarcéré. Il n'y a point de place pour les gentilles personnes et dans cet exercice de provocatrices invétérées, Fifi et Maï décrochent la palme d'or. Après qu'elle ait trahi Joséphine, Anta sert précieusement sa « boss » Fifi pour nuire à Djibril, le viril. Naïve, Joséphine s'est laissé embobiner par les conseils de Anta. Au final, elle regrette son acte et se sent prisonnière de cette erreur commise, due à un excès de confiance, dans un monde truffé de loups garous. Le pouvoir, l'argent et les hommes conduisent les femmes à se livrer une guerre intestine sans merci. Dans cette guéguerre, Gnilane désire récupérer Mbayang qu'elle a formé à l'art de la séduction. Elle titille Kate avec une information capitale : Sonia, Marême et Vivi se sont permises de coucher pêle-mêle avec les grands hommes, en multipliant à foison des partenaires. Ce qui leur a causé du tort puisqu'elles ont contracté le V.I.H. Atteintes de sida, toutes ces femmes éplorées incriminent le riche porteur Madiaga. Dans ce micmac ambiant, se profile l'image d'une femme pieuse qui roule à contre-courant des histoires racontées plus haut. Cette femme atypique, c'est Diarra qui n'est ni de loin, ni de près mêlée dans ces sales besognes. Cependant, Sokhna et sa meilleure amie Khadija, devenues quasiment des sœurs, battent leur cœur pour un même homme.

La série *Infidèles* démontre comment la description paradoxale des prostituées dans le film articulée à une poétique de théâtralité (*J.Renoir in La règle du jeu*) met en place un éloge de la création poétique. Comme dans les romans de Jean Stephen Alexis (*L'espace d'un cillement et L'Etoile Absinthe*) Hervé Sanson parlant des

prostituées exploite tout « le spectre sémantique » de l'expression « êtres des passes ». Il y a aussi dans *Infidèles*, « une épiphanie des sens », une « assumption malgré l'avilissement moral de la réalité.»

Donner à voir ces images glauques des femmes *sexivores* (T.Tchivella), mot valise traduisant la boulimie sexuelle des personnages, est en soi un acte quasi-militant. Et les histoires d'amour narrées dans *Infidèles* sont délibérément choisies. Elles tournent autour du désir, attraction, séduction. Le pouvoir du regard est donc étendu: il donne vie, comme il détruit. Ce sont des regards désirants, sidérants, érotisés et sensuels qui convergent tous vers la séduction. Jean Baudrillard parle de « la séduction des yeux » comme d'un pouvoir envoûtant et magnétisant. On montre ce qui est rarement vu au cinéma ou n'a jamais été vu mais qui, cependant, existe bel et bien dans la vie réelle. Car la Production est consciente que la présentation « bistourisée » dans leur série *du corps de la femme* représente un enjeu majeur. Dans la série *Infidèles*, la nudité du corps-viande (C.Beyala) de la femme rime avec l'érotisme du désir féminin. Dans *Dial-Diali*, un film d'Ousmane Mbaye sorti en 1992, documentaire soufflant légèrement le voile sous lequel les femmes sénégalaises cachent les artifices liés à leur pouvoir de séduction et à leur charme : petits pagnes, ceintures de perles, henné et encens. Le réalisateur nous montre, tout au début du film, une femme prenant son bain avec des seins en l'air. Et à la fin, cette femme métamorphosée et « sexy » danse le *leumbeul* (danse sénégalaise érotique et vulgaire). La caméra suit ses mouvements avec ses rondeurs mises en avant. Cette technique du montrer/cacher est alimentée par des fantasmes et sa mise en scène puisée dans toute l'architecture du désir humain. Djibril Diop Mambéty dans *Touki-Bouki* montre Mory et Anta dans une scène suggestive où ils font l'amour. Le plan du sein de Anta suivis des gémissements de la femme et les mouvements des vagues de la plage traduisent cet acte sexuel. C'est dans cette idée de mouvement supposé de coups de reins, qu'entre en jeu, la dramatisation de l'émotion. Les actrices se mettent en scène toutes nues dans la perspective de projeter une certaine image de soi, une représentation stéréotypée. Comme le suppose J. Luc Nancy, le nu est avant tout présence. Une présence exposée au regard d'autrui. Le nu, n'importe quel nu, se trouve dans un regard, même quand il ne s'agit que de mon regard. (J. Luc Nancy, 2006). La partie de la représentation qui a

pour fonction d'établir et de fixer la définition de la situation proposée aux observateurs, est un appareillage symbolique utilisé habituellement par l'acteur à dessin ou non (Goffman, 1973 : 22). Le dévoilement laisse une part d'hors-champ au corps et ce par le biais du vêtement qui masque. Choisir de filmer le sexe de l'actrice peut avoir plusieurs significations et impacts. Le réalisateur filme pour faire rire ou pour choquer le spectateur. Comme dans *Calmos* de Bertrand Blier, dès les premiers plans le spectateur se retrouve face à l'image d'un vagin frontalement présenté à la caméra, reprenant la vision qu'en a Jean Pierre Mariel, gynécologue de profession, visiblement dégoûté par le sexe de femmes. Il n'y a là aucune tentative d'embellir le corps de la femme.

Le cadre choisit ce qu'il montre pour susciter désir et imagination auprès du spectateur. Mais comme tout est quasiment montré par avance, il n'y a plus d'imagination possible. C'est ce qui fait dire à Lise Clavier : « Dans les scénarios que je lis, je déplore le fait que les femmes soient réduites à des amoureuses évaporées » (L. Clavier, 2019).

1. La comparaison et le rapprochement

Les femmes présentées dans *Infidèles* sont différentes des visages de « la femme Dieu » dans l'œuvre du romancier François Mauriac par exemple telle que cela apparaît dans l'étude de Etienne Belarmin (2016). Ainsi, l'image de la femme chez Mauriac est-elle dès son plus jeune âge, conditionnée par ce contexte exclusivement sous autorité maternelle. La mère, entièrement consacrée à ses enfants et à leur éducation, gouverne sans partage. Ce règne absolu et ce pouvoir unilatéral détenus par la mère, ne souffre d'aucune rivalité. A ce propos, le romancier souligne chez la femme cette terrible puissance d'attachement qui l'asservit à ce qu'elle aime, homme ou enfant, et décrit les « excès de passions » qui poussent la femme à se dévouer corps et âme, des années durant, au fruit de ses entrailles.

A cette époque-là, la famille faisait la loi. On séparait strictement les rôles des femmes des hommes, donc le domaine domestique du domaine public. Dans la famille, l'homme est le bourgeois, la femme, la prolétaire. La maîtresse de maison ne travaille pas, elle apporte tous ses soins à élever les enfants ou aux membres de la famille et instaure alors un climat familial agréable. Noémie et Anne sont une démonstration de cette « femme Dieu. » *Les saintes femmes* selon l'expression consacrée de l'auteur ne jouent pas souvent des rôles

principaux, mais elles sont attentives à la loi inflexible des convenances sociales, et ont « la propriété dans le sang. » En effet, depuis le XXIIème siècle, il était d'usage dans la bourgeoisie de confier l'éducation des enfants aux soins de saintes femmes. Et bien avant Mauriac, en 1856, Gustave Flaubert, avait déjà illustré cet usage dans *Madame Bovary*. Ces femmes vivent toutes pour accumuler des richesses, protéger la réputation de la famille, notamment pour leurs enfants. Ces mères sont dépendantes de leurs enfants pour qui elles souhaitent le bonheur, le succès et le confort et dont elles ne peuvent se séparer qu'avec beaucoup de peine.

A l'inverse, les recherches menées par Augustin Nombo (2016) sur Joris-Karl Huysmans spécialiste de la question féminine, montre que *le corps féminin* demeure le symbole de la société de la fin du XIXe du siècle décadente et délétère. Cette société semble, aux yeux de Joris-Karl Huysmans, liée aux anarchistes, à ces entreprises qui ont bouleversé l'histoire, et lui ont insufflé des idées de révolution, de désordre et de mort. Ce corps féminin est alors identifié à ces mêmes principes de déstabilisation, de désordre et de manque d'unité. De même que Huysmans le romancier, refuse d'un bloc l'américanisme, l'argent, le pouvoir politique, il renie la femme associée à ce grand corps social malade, d'où son apologie de la misogynie et de l'avortement dans *A Rebours* et dans *Là-Bas*.

Très tôt Huysmans déclare avoir senti l'insupportable odeur des femmes. Telles les ouvrières à l'haleine vineuse, ces femmes laissent apparaître sous leurs aisselles des touffes de poils collés les uns aux autres, suant l'odeur de la transpiration et traînant derrière elles des sillages d'odeurs vaginales, relents de leurs ébats amoureux, odeurs de « suint charnel ». Elles dégagent dans le chahut de leurs bagarres obscènes, des parfums immondes, ce qu'il appellera dès *Les Croquis parisiens* « l'élixir de crapule, de la quintessence de la berge. » En revanche, les saintes inversées semblent profondément dégagées de la pesanteur fatale de la femme, de ce qui organiquement est attaché à elle, les senteurs nauséabondes, les odeurs, les humeurs ; elles n'exhalent rien et sont déjà de l'autre côté de l'humain. Salomé et Hyacinthe Chantelouve sont ainsi des interfaces qui servent de tremplin à Huysmans pour atteindre l'absolu. Relais de l'ascension mystique, elles vont jouer le rôle de déclencheur de crise, lui permettre de

donner d'un coup de talon, l'élan définitif, « là-bas ».

Chantelouve fascine profondément Huysmans car elle ne sent pas l'odeur féminine et a des hanches de garçon, un des fantasmes les plus récurrents de l'écrivain. Elle ne répand pas derrière elle cette « *odor di Femina* », et ne sature pas aussi Durtal de cette odeur qu'il assimile à l'abject, au mal, à Satan. Vers la fin de l'année 1880, l'auteur rôde autour des églises, à la recherche des femmes saintes car, il souhaite explorer là-haut : « *un livre blanc, l'à rebours de Là-bas. C'est une voie inexplorée dans l'art comme c'était le satanisme, je vais tenter le divin* ».

Aussi, Huysmans rejetant ce corps féminin jugé abject sera fasciné par la Salomé de Baudelaire. L'écrivain a chanté cette idée de femme dans « La beauté », sonnet si insolite dans la frénétique poétique des *Fleurs du mal* en clamant : « *Je suis belle, ô mortels comme un rêve de pierre...* » Cette Salomé, toute sertie de bijoux, ne peut qu'obséder Huysmans. Par ailleurs, La Salomé comme Hélène, comme Galatée de Gustave Moreau, est une femme inhumaine, échappant ainsi à la flétrissure du temps qui passe, à la décomposition, à l'odeur de la putréfaction succédant aux senteurs de sexe et de parfum capiteux. Les corps des saintes mystiques sont imprégnés du religieux témoignant de la chasteté qui les lie à Dieu. Les saintes mystiques vont dès lors mettre Huysmans « en route ». L'écrivain va être attiré vers Dieu par ce grand fantasme, ce désir de castration mis en exergue par ce qu'Alain Vircondelet appelle « le complexe d'infini » : émasculer, trancher les racines de ce qu'il estime être les forces du mal et qui, le retiennent prisonnier.

Hanté par le corps de Fernande, la prostituée habituelle avec laquelle il se livre à ses perversions, tandis qu'elle déguste nonchalamment des tartines de caviar et des dattes, l'aspire encore, autant que les cabarets d'invertis où l'entraîne Lorrain, mais comment y résister ? Huysmans dira à son ami Prins que « *c'est dur de quitter la chair*. » Désormais, en accédant au statut de célibat, les personnages huysmansiens nient par-là la sexualité et interdisent toute maternité. Huysmans évite ainsi d'aborder le tabou profondément enraciné de l'impureté de la femme. C'est pourquoi, ils dédaignent les femmes ordinaires qu'ils laissent au troupeau pour ne garder que les saintes dont ils se délectent et qu'ils tiennent pour les essentielles.

Les saintes, en échange, vont être les seules présences féminines acceptées par Huysmans, tolérées par sa névrose. Et il faut rappeler que la religieuse ne peut accéder à Dieu qu'en gommant sa nature, en mettant fin en elle tous les germes de cette féminité haïe en plénitude. C'est ainsi que la Vierge semble quasiment empreinte de gloire, de dignité ; elle peut donc enfanter l'écrivain à la vie de l'esprit : « Marie vit dans un corps volatilisé, glorieux. »

Un autre romancier qui s'est attaqué au *corps souillé* de la femme est Diderot dans son roman *La Religieuse* où Susanne, l'héroïne est décrite comme la sublime au corps de rêve ; victime innocente qui s'est laissée happer par la boulimie frénétique de la mère supérieure, en abusant d'elle dans le couvent. Diderot dans son œuvre dénonce l'homosexualité pratiquée par la mère supérieure au sein du couvent. Elle choisissait des jeunes femmes venues au couvent pour se consacrer à Dieu, qu'elle corrompait par le sexe après les avoir fait subir des sévices et des humiliations de tous genres.

Cette superposition de *corps de femmes* ou *d'images de la femme* décrites par les romanciers nous amène à distinguer plusieurs catégories de femmes. Celle qui réhausse l'image de la femme en lui donnant un certain crédit ou valeur cardinale présentée par Mauriac et, celle qui dévergonde, rabaisse le charisme ou l'image de la femme. Il semblerait également qu'elle permet de voir le traitement du *corps féminin* vu sous le prisme du regard des romanciers. Par comparaison aux catégories sus évoquées plus haut, *les corps des femmes* montrés dans *Infidèles* correspondent à ceux décrits par Huysmans. Pourquoi ces femmes exhibent, vendent ou monnaient leurs corps alors que pour certaines il n'y a pas de raison de le faire ? Et pourquoi le réalisateur de *Infidèles* souligne ou met-il l'accent sur ce matériau ?

Pour emprunter les mots de Joseph Tonda dans *Utopies francophones* (J. Tonda p.29, 2022), une expression courante en Lingala (langue maternelle des deux Congo) permet de mieux cerner la réalité de la vie dans *Infidèles* : « *Koluka la vie* » (chercher la vie). Car, même pour ces femmes mariées aux hommes riches dans la série sont à la recherche de la vie même si elles sont à l'abri du besoin, du moins elles sont en manque de quelque chose qu'elles cherchent. Y compris pour les femmes célibataires qui se servent de leurs corps pour gagner leur vie. L'on ne peut chercher la vie

que parce qu'elle est absente, ou parce qu'elle est une demi-vie.

C'est en partie ce que Joseph Tonda appelle *L'afrodystopie*, une vie fortement marquée par *l'absence*, et que les sujets dans les affres de cette vie, qui sont des demi-vies, à l'exemple des fantômes passent leur temps (ou cherchent désespérément) à combler ; c'est-à-dire, combler *le manque, le vide* de leur demi-vie, rechercher les plaisirs mondains et les sensations fortes, pratiquer le libertinage sexuel, les jouissances sexuelles, collectionner les partenaires ; être à la remorque des goûts factices, provisoires ou être à la page voire à la mode pour ne pas paraître ringard, montrer qu'on peut séduire ou attirer encore même si on est déjà « casé »... Et ce, pour pouvoir vivre non pas tant comme ceux qui disposent d'un supplément de vie, mais comme ceux qui ont la vie, et qui sont fantasmés par les africains, africaines francophones comme les habitants de la France ou de l'Europe (la femme métropole).

Pour développer l'idée selon laquelle en utopies francophones, les africain(e)s vivent dans le revers d'autrui (car l'on n'habite le rêve d'autrui parce que l'on ne saurait habiter complètement son propre rêve.) Le rêve est entendu ici comme désir, aspiration, fantasme, mais aussi une utopie (on court tout le temps derrière des chimères). Le rêve d'autrui (de la star de télé-réalité qu'on voudrait ressembler comme Kim Kardashian ou de l'afro-américaine libre de ses choix et de son esprit libertin...) est un « puits aux fantasmes. » L'attrait de l'étranger ou la fascination des africains pour des images étrangères tient aussi comme le souligne Hugueux (V. Hugueux, 2010), à l'incapacité de la plupart des économies nationales à absorber les générations montantes, des inactifs non qualifiés aux « diplômés-chômeurs ».

Voyons à présent comment le cinéma africain et les écrivains abordent cette thématique du corps féminin, de la nudité du corps voire de l'érotisme du désir féminin ?

L'expression libre du corps dans les films et séries africains

Un gros plan de la nudité de Bah et Batrou dans *Fynié* de Souleymane Cissé montre les deux tourtereaux, qui foulant au pied la tradition, prennent un bain intime. D'après Cissé : « *une société appelée à se moderniser ne doit pas avoir de frontière de sexe.* » Chez les bambaras du MALI, tout comme dans beaucoup d'ethnies africaines, il est interdit à deux personnes de sexes

opposés de se laver ensemble. La nudité de chaque être doit se préserver même s'il est question de couple. Bah et Batrou de par leur acte bravent l'interdit en inversant la coutume.

Ce thème de l'érotisme est tabou même chez les écrivains africains excepté chez Sony Labou Tansi et William Sassine. En revanche, il est plus développé chez certaines écrivaines qui osent s'aventurer dans ce domaine et bousculer les tabous. Par exemple, Calixte Beyala dans *C'est le Soleil qui m'a brûlé* et *Tu t'appelleras Tanga* ; Ken Bugul dans *le Baobab fou, Cendres et braises...* L'ougandaise Goretti Ky O Muhen (*Secrets no more*) s'est vu accuser de pornographie pour avoir décrit le viol d'une rwandaise lors du génocide de 1994. La palme de crudité revient au guinéen William Sassine pour *Mémoire d'une peau* et au congolais Sony Labou Tansi pour *L'Etat honteux*. Deux des rares auteurs à avoir osé décrire diverses positions amoureuses sans tomber dans l'imagerie naïve. Mariama Bâ dans *Une si longue lettre* aborde avec l'héroïne Ramatoulaye, la problématique de la sexualité pour une femme veuve qui rentre en secondes noces dans un mariage polygamique, avec les difficultés d'adaptation y afférentes. Dans le roman *Sidagamie* d'Abibatou Traoré, l'écrivain raconte également les tribulations d'un foyer polygame, avec en relief un phénomène des temps modernes : le sida. Après avoir consenti de lourds sacrifices pour que son mariage avec Moussa marche, Pauline désenchantée et n'a eu droit qu'à un bonheur éphémère. Elle connaîtra les affres de la trahison à la suite des mariages répétés de son mari Moussa Konaté. Puis, elle découvrira à ses dépens les dessous pourris de la polygamie et de la félonie. La règle des « tours de nuit » qui régit le mariage polygamique (instaurée aussi dans *Bal-Poussière*) la conduira à contracter le VIH Sida.

Au cinéma, c'est dans *Karmen* du sénégalais Joe Ramaka, une comédie musicale où la nudité de l'héroïne est exposée et le rapport sexuel directement montré. Le réalisateur de *Ceddo*, Sembene Ousmane, montre la princesse Dior presque nue. Gardée en brousse par un ceddo-kidnappeur qui en fait un otage, elle se trouve libérée par la mort du ceddo. Le spectateur devine plus tard qu'elle était amoureuse de son ravisseur, car à travers un plan-séquence qui montre sa pensée (bulle), elle se voit offrant à son kidnappeur au grand cœur unealebasse d'eau à boire. La sexualité n'est pas sans implications psychologiques. Dans *Xala* (1975) et *Mooladé* (2003) Sembene traite de cette question de

sexualité en profondeur sur toile de fond de la thématique sur l'excision. L'héroïne Kodou (dans le film *Kodou*), dans l'égarement né de sa possession, a un rêve érotique. Elle se voit mariée à un superbe cavalier qui la couche sur un lit nuptial puis la livre aussitôt aux outrages de ses esclaves.

La pression sociale, religieuse parfois, et le rôle assigné à l'auteur dans la société peuvent montrer cette réticence à nommer, décrire et dévoiler les choses. Dans l'introduction de son anthropologie *Érotisme et Littérature*, Gérard Clavreuil, spécialiste de littérature africaine écrivait : « *Il est exact qu'il existe encore un peu de textes érotiques au sens étymologique du terme, mais la raison est peut-être, comme le suggérait Sony Labou Tansi, qu'il y a tant d'érotisme dans la vie pratique qu'il ne sert à rien de le rêver, à plus forte raison de l'écrire ou le montrer.* » Cette assertion est toujours vraie.

L'Afrique Littéraire comme Cinématographique ne se déshabille pas véritablement et si elle s'y essaie, c'est pour n'enlever que le haut. Elle reste quelque peu pudique, mais on note quelques avancées dans ce domaine. C'est ce que l'on voit dans *Bal-Poussière* de Henri Duparc au travers de la scène de l'héroïne Binta à la plage de la lagune d'Abidjan où elle expose ses seins nus devant les baigneurs et les autres co-épouses de Demi-dieu. La première épouse (une pagneuse) lui reprochera cette exposition en lui disant : « *Tu n'as pas honte d'exposer tes seins à la plage devant ces gens qui passent ?* » Ce à quoi elle répliquera : « *Honte de quoi, mes seins sont encore debout ce n'est pas comme les tiens qui pendent comme des chaussettes* ». Enervée face à cette réplique cinglante, Gnian une pagneuse prendra le parti de la première dame de Demi-dieu en défendant sa posture en ces termes : « *Ne lui réponds pas comme ça petite sotte, elle pourrait être ta mère ?* » Et Binta de conclure : « *Qu'est-ce que tu racontes toi aussi, qui t'a branché ? Ma mère et moi nous ne partageons pas le même mari* »

Donc autour de cette exposition des seins naîtra une dispute houleuse entre deux clans (pagneuses et robeuses) diamétralement opposés. Par ailleurs, une autre scène du même film, plus osée et suggestive contraste avec cette scène de la plage. Il s'agit de la scène de nudité entre Binta et de Demi-dieu lors de la nuit nuptiale. Lors de cette nuit, les femmes tradi-praticiennes resteront prostrées devant la porte des nouveaux mariés pour attendre le verdict. En effet, elles attendent de recueillir les

draps maculés de sang après copulation des mariés pour attester ou non de la virginité de Binta. Binta l'héroïne rusée et avertit mettra du mercurochrome sur les draps blancs et les jeta auprès des bonnes dames qui étaient assises devant la porte.

Dans cette séquence intimiste du couple Binta et Demi-dieu, le réalisateur a associé des éléments naturels du décor : coucher du soleil dans les tons orangés, silhouettes suggestives du couple dans un fond noir qui s'embrasse, empreinte de lèvres voluptueuses... Rien de très osé pour illustrer un thème aussi provocateur. La nudité est montrée. Le torse nu de Demi-dieu se trouve coller aux seins tendus comme des obus de Binta. Le réalisateur sur un autre plan montre les fesses fermes et nus de Binta. Il se fait se succéder aussi deux ou trois plans des membres corporels produisant la montée du désir chez les deux mariés. Pendant que Demi-dieu, touche, caresse les seins de sa dulcinée, Binta fredonne lyriquement quelques mots avant de se concentrer sur l'acte : « *Si tu veux de moi il faut dire Belote, moi je te réponds si je suis d'accord rebelote. Si je ne suis pas disposée ou si je refuse je te réponds je passe.* » Derrière ces codes amoureux distillés par Binta, on constate une abondance de métaphores et de mises à distance par le biais de la suggestion poétique. L'épopée de *Gilgamesh*, transcrite sur des tablettes d'argile nous apprend que la déesse Ishtar chantait des mélodies joyeuses pour apaiser le corps de son bien-aimé Tammuz, avant de faire l'amour.

La sexualité aussi individuelle est projetée sur la nature en un immense érotisme cosmique qui ne craint pas d'intégrer à cette transmutation poétique des inserts de plantes ; comme s'ils étaient dans la nature, seuls au monde, alors qu'ils sont enfermés dans une chambre et entourés des femmes-espions.

La sexualité ici n'est pas comme pense Freud une « sexualité pure » mais elle a une fonction polyvalente dont la valence première est la fonction cosmologique (par conséquent l'acte sexuel est un acte intégral). Le silence qui suit ponctue cette étape sérieuse de la montée du désir dans le langage des signes et des gestes du corps. Le cinéaste mélange avec adresse stéréotypes, clichés et érotisme. L'expérience subjective de la sexualité est fragmentée en gros plans et en détails, la proximité entre les deux corps est extrême. Ce qui est intéressant c'est de percevoir les sous-entendus, l'expérience intérieure des amoureux, la réalité cachée (Binta n'était pas vierge puisqu'elle avait son copain nommé Souleye), les sensations ressenties mais qui sont imaginaires pour le

spectateur. Car s'il est difficile cinématographiquement de montrer une scène d'amour, le réalisateur franco-ivoirien Henri Duparc, on en conviendra, filme les choses comme on a envie de les voir, selon son point de vue. Cependant, l'amour du couple Demi-dieu-Binta n'est pas simplement l'expérience du désir qu'il faille pour l'auteur étaler ou montrer, car cette monstration comme catalyseur paraît nécessaire dans le contexte (l'heure de vérité entre les nouveaux mariés) duquel ils se trouvent. C'est pourquoi par pudeur et principe moral, l'auteur suggère, coupe les corps et ne montre pas cette scène de nu dans son intégralité.

Dans *Rue Princesse* et *L'herbe sauvage*, Henri Duparc a également abordé la question de la sexualité. Cela nous fait penser à une autre scène d'amour de la réalisatrice Safi Faye dans son 14ème film *Mossane* (1996) où Dibor et Daouda font l'amour en ne dévoilant aux spectateurs que les seins et le torse du couple. Par ailleurs, en plaçant la femme au-dessus de l'homme dans une position inédite selon les mœurs africaines et dans les sociétés où les hommes sont entreprenants, cela choque les esprits puritains. Safi filme donc selon le point de vue de la femme, point de vue subversif par rapport à la psychologie africaine où dans l'intimité sexuelle la femme généralement subit l'acte sexuel qui est initié et mené par l'homme.

Le thème du désir et de la trahison dans *Marème, ...* (2022)

Il en est de même de la scène de nu entre Cheikh et Marème dans la série produite par Marodi Tv intitulée : *Marème, maîtresse d'un homme marié*. Les deux amoureux qui sont montrés avec des sous-vêtements se blottissent l'un contre l'autre pour faire l'amour dans le lit conjugal de la rivale Lala (épouse légitime de Cheikh). La très chère Marème étalée sur le lit de sa rivale Lala était quasiment nue, elle n'avait gardé que ses bijoux sonores (Baudelaire). Ce qui est choquant dans un pays musulman où les vraies valeurs sont dévergondées au profit de la légèreté. Dans cette scène érotique, les choses se passent sous la surface, l'héroïne maintient le spectateur à distance avant de le laisser pénétrer dans son expérience. On partage ainsi l'intimité de son odyssée sexuelle et de sa transformation intérieure. Marème trouve sa rédemption grâce à cet abandon d'elle-même. Au départ, dans l'univers familial et professionnel, elle est tellement introvertie qu'elle est presque morte à l'intérieur. Seule son amitié avec Djalika lui redonnait un peu de vie depuis sa rupture avec son copain, le reste est terne, insignifiant. Elle a

besoin d'un électrochoc (Cheikh) qui la catapulte hors d'elle. Cette passion dévorante qu'elle éprouve pour Cheikh et qu'elle ne peut contrôler, la rend à la vie. Les circonstances ont obligé la femme à acquérir courage, force mentale, bravoure, autonomie et affirmation de soi. Il est clair qu'elle ne pourra plus retourner au passé sans voir surgir des dommages considérables. En bravant Lala au point d'envisager de lui ravir son homme ou de le confisquer à soi dans un mariage polygamique, Marème prouve qu'elle prend le dessus sur l'homme. C'est la *Girl power* dicit *Les Spice girls*, un ancien groupe féminin, musical, anglais.

Jung nous rappelle que les circonstances obligent la femme à s'attribuer une part de virilité pour ne pas rester engoncée dans une féminité surannée et instinctive, étrangère au monde où sorte de poupon intellectuel, elle se sent perdue (Jung, Carl Gustav, 1984, p.290).

Avec l'évolution des mœurs et la liberté de choisir, la femme devient entreprenante, maîtresse de son corps, au point de ne plus se laisser dicter un type de comportement. C'est un peu à quelques différences près la problématique des femmes indépendantes et mariées aux hommes riches que l'on aborde dans les séries. C'est aussi le problème des putains de la République qui couchent avec des hommes influents de la République. Les orgies sexuelles organisées au Palais de la République par Noureddine Bongo, fils du Président Ali Bongo évincé, avec les influenceuses, témoignent de cette problématique. Certaines épouses des chefs d'Etat (femme de Bokassa 1^{er} Empereur centrafricain qui couchait avec le Président français Giscard d'Estaing) voire les reines de France jouaient ce jeu de la séduction : une certaine Marie Antoinette trompait le Roi de France avec son valet, boy ou factotum de maison. Dans ce contexte, seul le plaisir ou la jouissance compte. La reine n'a pas de problème d'argent mais se préoccupe de son épanouissement sexuel. Elle veut satisfaire son corps, en se donnant les moyens de s'attraper un « gigolo » qui comblerait ses désirs. Là où le roi ou les riches entrepreneurs n'arrivent à combler. La richissime Liliane Bettencourt patronne de L'Oréal avait signé un gros chèque (un milliard d'euros) à son copain en récompense des services sexuels rendus à l'intéressée. Une affaire qui avait fait la une des journaux en France. La fille de la patronne avait contesté et attaqué en justice ce généreux bénéficiaire, tout en qualifiant cet acte insensé de sa mère comme relevant de la sénilité ou de la dégénérescence mentale. Le thème de

l'adultère a été abordé dans la comédie de Molière, de Beaumarchais et de Marivaux avec le marivaudage. Le personnage de Don Juan par exemple, se joue des femmes en les collectionnant.

Par inversion, c'est le même désir qui pousse Cheikh dans *Marème, Maîtresse d'un homme marié*, riche entrepreneur (qui a une femme intègre et formidable) qui à force de côtoyer la lie de la société, d'écumer des quartiers sordides et de fréquenter les milieux mondains va tromper sa femme Lala. Il veut connaître des sensations fortes auprès d'une autre femme. Le pouvoir de l'argent est si fort qu'il vous pousse parfois à emprunter des voies qui vous dénaturent, au point de vous conduire dans des trajectoires irrationnelles. Ce nouveau penchant pour la chair donne du relief et de la subtilité à son personnage. Son rapport avec Marème est un rapport d'attraction charnelle complexe et sophistiqué. S'ils sont aimantés l'un par l'autre précisément c'est parce qu'ils sortent d'univers très différents. Leur sexualité passe plus par les mots, les silences, les regards que par les gestes. La réalisatrice de *Marème, Maîtresse d'un homme marié* mêle de la même façon le thriller et l'histoire d'amour et aborde avec dextérité le thème du désir et de la trahison. Elle explore tout comme dans *Infidèles* la nature fondamentale des relations hommes/femmes de classes différentes dans les sociétés modernes en Afrique : physique, psychologique, fantasmatique...l'amour n'est pas dans l'idéal. Au contraire, en se débarrassant de ses idéaux, on arrive à voir et à accepter l'autre tel qu'il apparaît, à s'accepter soi-même.

Les couples dans cette thématique de la trahison sont filmés comme dans les tableaux de peinture de Michel ange. C'est l'éveil du désir. La mythologie antique, remplie des amours des dieux et des déesses et de leurs jeux érotiques, en fournit au réalisateur le prétexte. La recherche du plaisir est ponctuée dans l'expression des regards. C'est en observant les parties anatomiques, c'est-à-dire en regardant les courbes de la femme, sa poitrine que le désir de l'Africain du film s'éveille. Quant à la montée du désir et l'atteinte supposée du plaisir suggéré par le film, elles renvoient au thème de la mort et de la résurrection. Les mains qui partent au ralenti dans une scène sexuelle de la série *Marème, maîtresse d'un homme marié* avec Biram qui trahit sa femme Djalika en se prélassant dans les bras de la copine de celle-ci. Et les doigts des amoureux qui fusionnent formant un nœud avec la disparition progressive du disque rose du soleil pour faire éclater la nuit, l'obscurité, comme une lampe qui s'éteint sont des intertextes. Le soleil de la

Terranga disparaissant et le souffle sexuel sont assimilés à l'acte créateur. L'utilisation du soleil comme symbole n'est pas mécanique : elle est en relation avec les tensions et les alternances de la vie sociale, de cette réalité tourmentée de la vie des couples, et en dernière instance avec les rythmes cosmiques.

Les épouses trahissent également leurs riches époux en s'amourachant des jeunes de condition modeste et en étalant leurs corps comme des trophées auprès de ces séducteurs. Tout comme des jeunes femmes séduisent par leurs corps les hommes riches en se livrant aux plus offrants. La dimension psychologique est renforcée par la tension extrême que subissent les protagonistes trahis. Finalement, l'acte de trahison devient pour celles qui trahissent (dans ces séquences particulières), une sorte de purgation de l'âme, une évasion. Mais aussi un moyen de se sentir fort (e) face à l'adversité. Cette façon d'agir contre l'ordre établi, en l'occurrence le mariage, traduit un certain malaise dans la société. Les personnages sont parfois mariés contre leur propre gré pour rentrer dans une espèce de moule ou de répondre à un idéal parental, mais sont jamais satisfaits de la vie qu'ils mènent. Ou encore, ils sont en quête des sensations fortes, d'une certaine liberté de ton, d'agir et de jouir ou de disposer librement de leurs corps.

CONCLUSION

Pour clore, nous disons que littérature et cinéma sont rentrés en résonance et ont permis, un premier temps, de situer le regard des auteurs sur la femme à travers différentes époques. L'image de la femme chez Mauriac par exemple, est indissociable de l'image de la mère, pour laquelle nous avons vu qu'il ressentait une vénération presque mystique. L'empreinte exclusivement maternelle, profonde est telle qu'il est impossible de considérer la femme dans un autre rôle que celui de la mère. Les motivations psychologiques et sociales des femmes dans *Infidèles*, *Marême...* que nous avons étudiées, dans un deuxième temps, avec les autres séries annexes, ne sont pas simplement de types physiologiques, mais elles sont déterminées aussi par le vécu individuel et les influences sociales et culturelles de plusieurs genres. Le type comportemental de ces héroïnes des séries télévisées est un témoignage de la complexité de l'expérience féminine dans le monde moderne. Les corps de ces femmes dans les films et séries africains sont investis d'une fonction de révélateur de la réalité. Le pouvoir de

séduction de ces femmes est tel qu'il bouscule les codes de la société. Les femmes, grâce à leur corps de rêve sont élevées au rang de reines, déesses, tandis que les hommes sont réduits au statut de mendiants du sexe. Ces femmes représentent une facette de la lutte pour l'autonomie personnelle et la reconnaissance d'une diversité corporelle souvent ignorée ou dénigrée par la société dite d'essence ou tradition musulmane. Les motivations de ces personnages filmiques sont diverses mais tournent fréquemment autour de la reconnaissance de leur personne, de leur bien-être social ainsi que de leur entourage, de ce qui leur donne ou fait envie... Ces parcours de femmes sont saupoudrés de « mythe personnel » pour reprendre l'aphorisme de Charles Mauron (1963 : 80) qui, selon lui, est « *l'expression de la personnalité inconsciente (de ces femmes) et de leur évolution dans (le texte filmique).* » Les résultats de l'analyse obtenus montrent une psychologie régressive pour chacun des protagonistes et une sorte de névrose collective. La société est malade comme la peste (Camus) et en manque de repères. Elle nage à contre-courant. Et donc le problème de fond demeure celui de rapports humains dans leur environnement. Les protagonistes sont préoccupés par des questions matérielles, d'images et d'affirmation de leurs personnalités. Les relations humaines sont décrites en posture désastreuse et laissent très peu de place à l'amour ou à la philanthropie. Car, l'intérêt prime au détriment de l'humain. Les hommes trompent leurs épouses sans vergogne et les femmes s'adonnent facilement au sexe ; au point de prendre ou de courir des risques d'attraper des maladies graves. C'est la loi de la jungle, chacun défend sa petite vie. Ces héroïnes de la télévision qui sont prises dans un ouragan intérieur, ne sont pas l'exemple de la fidélité, ni de l'éducation. Mais ce type comportemental rédhibitoire est connu de tous y compris des pouvoirs publics, qui tolèrent et ferment les yeux, dans une sorte d'hypocrisie sociale. Une lecture de balayage montre également que ces récits enchâssés, alambiqués, filmés en plans serrés dans les séries sont l'expression des problèmes personnels, d'ordre psycho et socio-esthétiques de nature diverse qui ; poussent des personnages jusqu'à commettre des crimes ou à trahir sans remord des êtres chers. Si les réalisateurs des séries étudiées inventent des récits affriolants, permettant de dépasser la conscience normative du monde artistique, c'est pour proposer par la critique acerbe sociétale, un avenir autre (meilleur), tout en faisant de la scène l'espace de tous les possibles.

En ayant choisi de procéder par une méthodologie discursive plutôt que de se contenter d'un discours sur des généralités, l'étude permet de saisir au plus près l'expérience féminine clinique en matière de psychologie sexuelle ou de demandes éparées. En ce sens, les motivations psychologiques et sociales des femmes avec leurs corps dénudés « souffrants » sont hiérarchisées à l'image de la pyramide des besoins d'Abraham Maslow, (1943).

De manière globale, ces motivations se résument en termes de monstration et de dévergondage du corps, d'addiction au sexe, de sécurité, de besoin, d'estime de soi, d'accomplissement personnel, de pouvoir, d'argent, d'intimité mais aussi de complot et de sacrifices. Loin de l'avoir épuisé, ce thème *des corps de femmes* reste passionnant. Une esquisse d'une étude comparative à faufler, entre les données filmiques des personnages féminins serait cependant d'une grande complexité et d'une grande richesse au plan scientifique.

Tout comme nous pouvons étudier « Le complexe spectaculaire » (F. Curot, 2009) chez le spectateur qui devient *voyeur* avec toutes ces scènes de nu et où son imaginaire déborde. Car, rassurons-nous, la matière est abondante et pourrait nous permettre d'aborder le sujet sous cet angle ; c'est à dire entre les scènes de nudité, de copulation, de promotion de la prostitution, de meurtre de femmes, de tromperies, de charlatanisme, de vengeance et de viol...La situation peu enviable des femmes africaines vivant et pliant sous le poids du régime matrimonial polygamique en milieu islamique traditionnel, pousse certaines femmes à se dévergondner pour fuir cette réalité tangible insupportable. L'inconscient en cas de danger avéré s'organise autour de deux pôles : l'instinct de conservation et l'instinct de vie ou de survie. Certaines femmes continueront de s'enliser dans leur statut victimaire, tandis que d'autres réussiront à intégrer cet événement traumatique dans leur champ ou histoire personnelle et trouveront la force de revivre ; en créant d'autres rencontres avec d'autres hommes ou en inventant d'autres formes de résistance comme des jeux amoureux pour s'évader et oublier. La chanson récente : *J'en ai marre* du new groupe Chericlau issue de l'album *Mandela* et circulant sur les plateformes

de téléchargement, en fait un large écho du phénomène décrié.

REFERENCES

1. Awé, Ngolo, Virginie. "Une poétique de la répétition, le pouvoir des femmes: réflexion." *Les Editions Alliance Koongo* (2023).
2. Baudillard, J., "De la séduction. L'horizon sacré des apparences." *Éditions Galilée, Paris* (1979): 105.
3. Bayon, E., "Le cinéma obscène." L'harmattan, coll. Champs visuels ; dir. Par Benghozi Pierre-Jean, Moine Raphaëlle, Pequinot Bruno, Soulez Guillaume, Série : Théories de l'image/Image de la théorie, dir. Par Bernas Steven (2007): 10.
4. Bergala, A., Deniel, J., & Leboutte, P., "Une encyclopédie du nu au cinéma." *Crispée, Yellow Now, Dunkerque, Studio 43*, (1994): 12.
5. Bouchard, N., "Quand une femme devient mère." *Fides*, (1997): 228.
6. Mauriac, C.F. "François Mauriac témoin de son temps." *Grasset, Paris* (1980):7.
7. Ferrari, F., & Nancy, J. L., "Nus sommes: la peau des images." *Klincksieck*, (2006): 97.
8. Jung, C. G., "Problèmes de l'âme moderne." *Editions Buchet/Chastel* (1984).
9. Gillet, Louis, Lettres de J.-K. Huysmans à Arij Prins du 27 avril 1891, (1977), *Lettres inédites à Arij Prins* (1885-1907), Droz, Genève, pp.219-220.
10. Huguéux, V., "L'Afrique en face." *Armand Colin* (2010).
11. Huysmans, J.-K., "Là-Bas." *Garnier-Flammarion* (1978).
12. Huysmann, J.-K., "Sainte-Lydwine de Schiedam." *Maren Sell* (1989).
13. Huysmann, J.-K., "La cathédrale." *Édition du Rocher*, (1992): 176.
14. Huysmans, J.-K., "A Rebours." Gallimard, "Folio," *numéro* (1977): 898.
15. Maslow, A., "Motivation and personality." *Harper, New-York* (1954).
16. Fainzang, S., & Jounet, O., "La femme de mon mari." *L'harmattan*, (1988): 61.
17. Tonda, J. (collectif), "Les Utopies Francophones." *Edition Pulim* (2021).

Source of support: Nil; **Conflict of interest:** Nil.

Cite this article as:

Makosso, C.G. "L'étalage du corps des femmes dans les séries africaines : *Infidèles* et *Marème, maitresse d'un homme marié*." *Sarcouncil Journal of Humanities and Cultural Studies* 2.6 (2023): pp 1-11.