

DES MÉTAPHORES AUX MÉTAMORPHOSES DU LANGAGE
CINÉMATOGRAPHIQUE : L'ÉCRITURE DES SEXUALITÉS DANS *LA VIE EST
BELLE, LUMUMBA ET VIVA RIVA*

Delphe KIFOUANI
GRECIREA/HESCALE
Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal
delphe.kifouani@ugb.edu.sn

Résumé : Avec la fin de l'indigénisation dans les années 1980, la palette des questions sur les sexualités s'est étoffée en Afrique en offrant de nouvelles possibilités d'écriture à de nombreux cinéastes. En montrant l'entrée des jeunes dans la sexualité et le sexe au cœur du pouvoir politique, maléfique et religieux, les films de cette étude affichent avant tout des femmes en quête d'émancipation dont le pouvoir vient aussi bien de leur capacité de séduction que de la possibilité de recourir au fétiche pour gagner le cœur des hommes. A partir des figures protéiformes du mari ou de l'amant, cette contribution interroge principalement la place des masculinités au sein des rapports sociaux en mettant la lumière sur les pratiques et les identités sexuelles admises et non admises.

Mots-clés : amour, sexe, sexualités, corps, femmes, films

FROM METAPHORS TO METAMORPHOSES OF CINEMATOGRAPHIC
LANGUAGE: THE WRITING OF SEXUALITIES IN *LA VIE EST BELLE,*
LUMUMBA AND VIVA RIVA

Abstract : With the end of indigenization in the 1980s, the range of questions about sexualities has expanded in Africa, providing new writing opportunities for many filmmakers. By showing young people's entry into sexuality and sex at the heart of political, malefic and religious power, the films in this study display, above all, women in search of emancipation whose power comes as much from their capacity for seduction as from the possibility of using fetishes to win men's hearts. From the protean figures of the husband or the lover, this contribution mainly questions the place of masculinities within social relations by shedding light on accepted and non-accepted sexual practices and identities.

Keywords: love, sex, sexualities, bodies, women, movies

Introduction

Dès leurs naissances, les cinémas d'Afrique sud saharienne francophone aspirent à devenir aussi bien les lieux d'interprétation des luttes sociales et politiques que les réponses aux clichés exotiques véhiculés par le cinéma colonial. Ce mélange du politique et du social inscrit les premiers réalisateurs, sans qu'ils n'en prennent véritablement conscience, dans un mouvement de scénarisation du quotidien dont ils feront le point de départ d'une histoire en images pour des peuples longtemps jugés sans histoire par le colonisateur. Dans les aventures infinies du quotidien que relatent les films, l'un des points de fixation est le couple. Marié ou sur le point de l'être, il est pris en otage par des traditions, tente souvent en vain de régler les problèmes entre le salon et la cuisine sans jamais entrer dans la chambre à coucher. Dans *A nous deux France, femme noire, femme nue*, (1970), Désiré Ecaré raconte l'histoire des femmes venues de la Côte d'Ivoire pour se rendre à Paris où les hommes ivoiriens sont partis accéder à des emplois de cadre. Laissées, elles les rejoignent pour prendre leur destin en main. Dans *Muna Moto, l'enfant d'autrui* (Jean-Pierre Dikongué Pipa 1975), le personnage principal Ngando, pauvre orphelin, demande de l'aide à son oncle pour payer la dot réclamée par la famille de sa fiancée, Ndomé. Mais l'oncle, déjà marié à trois femmes stériles, décide d'épouser lui-même la jeune femme, enceinte de son neveu. Désespéré, Ngando kidnappe son propre enfant. Avec la fin de l'indigénisation dans les années 1980, la palette des questions sur les sexualités s'étoffe en offrant de nouvelles possibilités d'écriture : impuissance sexuelle du mari dans *Xala* (Sembene 1975), viol et grossesse indésiré dans *Den Muso* (Cissé 1975), amour de jeunesse et homosexualité dans *Touki Bouki* (Mambety 1973). S'il est vrai que ces films suggèrent plus qu'ils ne montrent les sexualités, ils restent emblématiques par leur volonté esthétique de traiter différemment la question du sexe par un brouillage de pistes entre l'intime, le public et le privé.

Dans une démarche audacieuse, radicalement différente, les trois réalisateurs de cette étude recourent à l'écriture de la sexualité pour montrer une société désenchantée (Ngangura Mweze, Lamy *La vie est belle* 1987), dénoncer la prédation sexuelle comme outil de pouvoir (Peck, *Lumumba* 2000), associer le sexe, le sang et la mort (Wa Tunda *Viva Riva* 2012). Quelle normalité ou anormalité sexuelle travaillent-ils ? Quelles sexualités érigent-ils en modèle et en contre-modèle ? Comment écrivent-ils l'absence de plaisir sexuel de femmes abusées, trompées, battues ? Cette écriture des sexualités met-elle à l'épreuve charnellement les corps ou les éprouve-t-elle spirituellement ? Comment les codes régissant les sexualités au cinéma sont-ils suivis ou ignorés dans ces films ? Pour creuser ces questions de manière rigoureuse, ce travail se subdivisera en trois parties. La première partie regardera de plus près les possibilités de monstration qui tentent de déconstruire dans les trois films les codes sexuels habituellement admis. A partir des figures protéiformes du mari ou de l'amant, la deuxième partie interrogera la place des masculinités au sein des rapports sociaux en mettant la lumière sur les pratiques et les identités sexuelles. La troisième partie examinera enfin l'intrication d'un discours de sexualité et d'un discours politique qui construit les mécanismes de production de l'identification et le point de vue du personnage essentiellement masculin. Sur le plan théorique, nous proposons de passer par les recherches de Samy Tchak qui analysent le corps féminin en Afrique comme « un capital à même de procurer une plus-value symbolique ou matérielle » (Tchak, 1999) en

tirant également profit des réflexions de Véronique Petit et Lucas Tchegnina consacrées aux sexualités transactionnelles. Elles seront adaptées aux théories plus anciennes qui ancrent les sexualités en Afrique dans les normes et valeurs culturelles traditionnelles.

1. Les écrans des sexualités

A l'instar d'autres régions du monde, les sexualités en Afrique sont entourées de nombreux tabous qui en font des espaces clos protégés des intrusions et regards extérieurs. Les personnages qui en parlent librement subissent des conséquences qui peuvent aller du changement de sexe (Bekolo *Quartier Mozart*, 1995) à la folie (Sylla *Une fenêtre ouverte*, 2005). Les premiers films à en rendre compte prennent le parti pris de la bravoure qui consacre la femme africaine comme l'instigatrice des changements sociaux. Et pourtant, qu'il s'agisse de Diouana qui lutte à sa manière contre la répression coloniale (Sembene, *La Noire de...*, 1966), de la princesse Ramatou prête à dilapider son immense fortune pour faire couper la tête de son ancien amant Dramane Dramé (*Hyènes* Mambety, 1992) ou encore de Faat Kine qui élève seule ses enfants (Sembene, 2000), le personnage féminin est construit par le silence, la contrainte et la soumission qui voilent son désir et son plaisir. Tentant de déchirer ce voile, Dani Kouyaté montre dans *Sia, le rêve du python* (Kouyaté 2002), les travers des sociétés bâties sur le mensonge. Promise en faux sacrifice au Dieu-Python, Sia, la jeune vierge désignée pour la cérémonie refuse le sort et s'enfuit sans pouvoir échapper aux prêtres qui surgissent pour la violer.

En montrant l'entrée des jeunes dans la sexualité et le sexe au cœur du pouvoir politique, maléfique et religieux, les films de cette étude affichent avant tout des femmes en quête d'émancipation dont le pouvoir vient aussi bien de leur capacité de séduction que de la possibilité de recourir au fétiche pour rendre fous leurs partenaires. Dans *La vie est belle*, Kourou (Papa Wemba), jeune musicien parti du village pour la ville de Kinshasa, rêve de faire de « *la musique électronique* ». Foudroyé par le regard de la belle et élégante Kabibi (Bibi Krubwa), il se retrouve employé dans la maison d'un des patrons les plus influents de la ville, lui aussi amoureux de la même Kabibi. Par ce triangle amoureux, Mwenzé Ngangura et Benoit Lamy construisent l'invariance d'une république démocratique du Congo contemporaine qui fait simultanément l'expérience du sexe, du pouvoir et du fétiche. Devenant « *la condition absolue du désir* » (Patrick, 2014) au sens lacanien, le fétiche rend instables les personnages obligés de se réaliser ou se déréaliser suivant un processus complexe qu'il faut questionner.

L'investigation socio-politique du désir sexuel et les jeux de pouvoir constituent assurément l'un des apports les plus remarquables de Raoul Peck. Dans *Lumumba*, le réalisateur haïtien décrit l'assassinat du héros de l'indépendance et l'émergence d'un pouvoir néocolonial. Il montre aussi en filigrane comment Mobutu, devenu maréchal du Zaïre, utilise la prédation sexuelle comme outil de domination. Si le film s'ouvre paradoxalement par la mort du héros dont la voix d'outre-tombe hante tous les personnages, l'annonce de l'indépendance est un moment de grande festivité au Zaïre. Il est symbolisé principalement par la chanson de Grand Kallé *Indépendance chacha* dont les paroles deviennent très vite un hymne pour les mouvements anti colonialistes : « *Indépendance cha cha nous avons gagné ! Nous sommes enfin libres / Oh Table ronde cha cha nous avons gagné ! Indépendance cha cha te voilà enfin entre nos mains !* ». Ce

chant de l'indépendance est aussi celui de la femme qui fête sa libération sexuelle sur fond de rumba en s'affichant en bonne compagnie, cigarette ou verre de bière à la main. Celle que la musique zaïroise commence à ériger en modèle de femme libre «Ndumba» est célibataire, divorcée ou veuve. Partie de la campagne pour la ville, «elle s'oppose aussi bien à l'épouse fidèle et mère qui reste à la maison qu'à l'idéal éthique et chrétien » (Biaya 1996). Pour se donner plus de chances de séduction, elle travaille son corps pour l'offrir différemment chaque jour : « ciré, poncé, saignant, frais ou cuit » (Tonda, 2015).

La «Ndumba», partenaire sexuelle pour ses amants, assume sa sexualité pour construire une légitimité dans l'espace public. Dans un tout autre registre, Raoul Peck filme avec pudeur la femme enceinte de Lumumba engagée dans le même combat que son mari et leur fille en bas âge. En associant «la procréation de la mère et la sexualité de l'épouse» (De Latour, 2022), le Haïtien inscrit son film dans une dimension documentaire qui interroge le statut de femme acquis à partir du premier enfantement. Ce couple idéal dont le destin sera bouleversé par le tragique assassinat de l'époux fait l'expérience du lien sacré en se promettant un amour plus fort que la mort. Pour éclairer cette question de l'amour, le film problématise la place du sexuel en montrant que même en craignant le pire, les époux continuent des « échanges charnels, corporels et tactiles, afin que subsiste une communication non verbale » (Chaban, 2022).

2. lieux de plaisir et désirs sexuels

La politique d'éducation des peuples par le cinéma a conduit les cinéastes africains à estimer que l'acte sexuel était la limite au-delà de laquelle la pudeur était violée. Dans les films des années 1960, « la sexualité se déguise le plus souvent sous le masque de la sentimentalité » (Dulucq, 1997), tandis que ceux des années 1980 étalent d'un côté les conséquences d'une sexualité précoce ou pré-nuptiale (grossesses indésirées, conditions difficiles des filles-mères, maladies sexuellement transmissibles), vantent de l'autre le modèle de la fille qui s'est préservée jusqu'au mariage pour devenir l'épouse dévouée à l'éducation des enfants. Cette autocensure a eu pour effet la mise à distance du sexuel, édulcoré dans une série d'ellipses chargées de le sous-entendre ou d'en atténuer les effets. Parallèlement à ces approches qui ont travaillé l'absence de l'objet représenté, de nombreux cinéastes africains ont immortalisé des rapports amoureux « en faisant témoigner les personnages féminins d'une intensité corporelle dans leur présence » (Devictor, 2006). Dans les capitales congolaises ainsi que nous l'avons montré dans d'autres travaux (Kifouani 2020), le bar-dancing devient dans les films le lieu central d'une redéfinition de postures et de rencontres amoureuses. Cet « ailleurs où tout est possible et en même temps acceptable » (Gondola, 2007), offre des possibilités de dédoublement ou de changement radical du statut social. Ainsi, le chômeur s'affiche comme patron d'entreprise, le marchand de journaux dit être un agent du service des renseignements, le boutiquier du coin, un gérant de magasin.

Profitant d'une mission de son patron à l'étranger, Kourou hérite des attributs de ce dernier (costume et chaussures) pour se faire remarquer dans le bar le plus branché de Kinshasa. Invitée par une amie pour fêter l'obtention de son diplôme de secrétaire, Kabibi dont il vient de faire la rencontre ne dispose pas de machine à écrire mais peut « taper cent mots à la minute » (12 :13). En promettant de l'aider, « j'ai des amis

qui sont bien placés, je vais te trouver un emploi » (12 :25), Kourou ouvre les possibilités d'une sexualité transactionnelle qui sous-entend « l'échange, l'argent, les cadeaux, les biens ou les services contre des rapports sexuels ». (Petit, 2009) Si cette séquence du bar-dancing s'ouvre par un déhanché d'hommes et de femmes emportés par le morceau emblématique de l'orchestre Zaïko Langa-Langa, elle se ferme sur un retournement de situation dans lequel le Kourou devenu ivre s'empare du « gingembre, de la noix de cola et autres aphrodisiaques » (13 :28) pour finir non pas dans les bras de Kabibi dont il est amoureux mais celles de son amie effrontée Nzazi attirée par l'appât du gain. Dans cet amour à trois pour une nuit, Mwenzé Ngangura et Benoit Lamy montrent comment toutes les mises en scène de soi deviennent vaines bien qu'indispensables. Les auteurs mettent la lumière aussi bien sur l'éphémère que la vie d'une « série de femmes libres qui ont tout à gagner à renverser » (Gondola, 2007). Alors qu'elles affichent toutes leurs ambitions en se lançant à corps perdu à la recherche du patron le plus fortuné, elles reviennent brutalement à la réalité du quotidien en franchissant la porte du sorcier dont les actions peuvent mener les femmes sur le chemin de l'homme idéal ou donner aux hommes des performances sexuelles hors du commun.

Le patron Nvouandou, l'un des premiers à solliciter le sorcier, cherche une solution au dysfonctionnement érectile : « je te vois vigoureux et fort, je vois une très jeune fille, elle est vierge, tu la garderas dans ta maison durant trente jours sans la toucher, mais attention, pour danser, tu commenceras par le pied droit puis le gauche. Tu diras, " pousse, pousse, piston ! " » (17: 41). Si le besoin d'être performant par l'usage des stimulants (Kourou) ou le recours au sorcier (Nvouandou) participe d'une mise en scène de soi, il place aussi les sujets dans un cadre d'exigence qui rattache le sexe récréatif à l'allongement du plaisir. Par Kourou et Nvouandou, Mwenzé Ngangura et Benoit Lamy forcent à distinguer le type « narcissique » et le type « érotique ». Chez Freud, « le type « narcissique » aime, à la différence du type « érotique », qui a besoin d'être aimé (amour anaclitique). L'homme qui a besoin d'être aimé devient dépendant d'une femme qui dépend de lui, c'est à dire d'une femme-mère et non d'une femme-idéale, indépendante, « phallique », qui déclenche facilement le désir sexuel, incapable d'aimer et incline, plutôt qu'à aimer, à se faire aimer elle-même » (Lippi, 2008). L'épouse stérile de Nvouandou qu'il appelle toujours «maman », ne sera jamais femme « parce que le statut de femme est acquis à partir du premier enfantement. C'est aussi avec lui que le corps féminin devient un enjeu de pouvoir considérable entre les univers sociaux masculins et féminins » (El Aaddouni, 2003). En homme-enfant, Nvouandou s'initie donc à un parcours solitaire dans lequel le projet d'une relation intime avec Kabibi est nourri par un désir d'être papa mais aussi la possibilité de fonder sa famille autour d'une vierge, « symbole de propriété et de protection » (Zemmour, 2002).

L'analyse des parcours montre que les personnages de *La vie est belle* sont tous perdus à l'image de Kourou dont les yeux révulsés sont la preuve qu'il a été envouté par le sorcier à la demande de Kabibi. En dissociant sexe et amour, ils confondent l'objet idéalisé et l'objet du désir sexuel. Or, qu'il s'agisse de la jeune Kabibi à qui les femmes du « MOZIKI » demandent de profiter de la jeunesse que d'elles-mêmes, « prendre de la cola pour se mettre en train » (35: 36) permet de se tenir prête à vivre intensément le plaisir sexuel, « l'essentiel dans la vie, étant de s'amuser » (36: 11). Dans le film, désirs et plaisirs s'inscrivent dans plusieurs schémas qui brouillent et dédoublent les statuts des personnages. Ainsi, Manou la femme du patron Nvouandou est aussi la

maîtresse de Mongali leur chauffeur. Kabibi, devenue la deuxième épouse de Nvouandou est la maîtresse de Kourou, le domestique. Célibataire, « mama Dingari » la mère de Kabibi invite de temps en temps sous la douche « Emoro » le nain pour une partie de plaisir sexuel. Ce dernier n'est autre que l'un de ses vendeurs ambulants de brochettes de bœuf. Au-delà de l'externalisation des rapports intimes et de l'intrusion de plusieurs partenaires dans le couple Nvouandou- Manou, ces trois cas de figures témoignent de la façon dont la sexualité et la classe sociale s'articulent pour donner la possibilité à certains individus de se « *construire une identité grâce à une relation avec un autrui significatif* » (De Singly, 2022).

En articulant tout le film autour du seul couple qui vacille dès le début sans jamais rompre, *La vie est belle* ne manque pas de documenter « *la diminution du désir à l'épreuve de la vie conjugale* » (Santelli, 2018). Dans *Viva Riva* au contraire, l'accent est mis sur une jeunesse en perdition et l'itinéraire de Riva. Parti de la ville de Kinshasa pour l'Angola il y a dix ans, il revient pour faire le trafic juteux de carburant lui permettant en homme libre de vivre ses rêves par l'argent, la drogue et le sexe. Le plaisir sexuel le conduit à la découverte des bordels les plus prisés de la ville. Par les déambulations de ce personnage dont on va voir la complexité et celles de tous ceux qui sont à sa recherche, Djo Tunda wa Munga lève le voile sur les nouvelles sexualités. Il intègre la commandante dans un lieu inattendu où elle retrouve sa petite amie pour l'embrasser et la caresser. Dans un continent où la répression de cet acte jugé par beaucoup contre nature est désormais bien connue, cette séquence fait écho aux contradictions d'aujourd'hui mais aussi aux « *mobilisations et contre-mobilisations qui entourent la visibilisation récente des personnes homosexuelles* » (Talvas, 2022).

Pour prendre la mesure de la rupture que ces deux figures homosexuelles imposent, il faut les confronter aux modèles plus anciens qui ont longtemps fait de la femme flic une enquêtrice redoutable et de la prostituée, celle qui détourne les hommes de leurs femmes. Dans ce cadre, la relation entre le modèle et le contre-modèle crée des tensions et des ambiguïtés nouvelles qui articulent vie privée et vie publique. En fin observateur, Djo Tunda wa Munga comme jamais auparavant « *aborde frontalement la question du loisir sexuel* » (Leveratto, 2022) en explorant l'univers des boîtes de nuit et ses travers. Il s'intéresse d'abord aux différents métiers de l'industrie du spectacle en commençant par afficher les corps dénudés presque parfaits des strip-teaseuses et les danses provocantes des danseuses érotiques. Il montre ensuite toute l'organisation autour de ses filles qui rendent possibles des « *relations sexuelles faciles à nouer, rehaussées de quelques sensations destinées à en exalter le plaisir* » (Leveratto, 2022). Les concepts de transaction sexuelle et de sexualité négociée prennent tout leur sens quand le sexe devient un enjeu de pouvoir. Il permet notamment à Viva de s'imposer en détournant la concubine d'un des chefs de clan.

3. De la retenue à la libération sexuelle

De *Lumumba* à *Viva Riva*, le cinéma nous fait passer de « *la sexualité comme moteur du couple au sexe-loisir* » (Giraud, 2022). Prenant pour exemple la France, Christophe Giraud analyse ce changement en montrant dans un article éclairant comment à partir des années 1970, « *l'injonction au mariage perd de sa force dans la plus grande partie de la population française, et la morale sexuelle perd également de son influence* » (Giraud, 2022). Dans les cinémas d'Afrique, la saisie première des sexualités s'opère au sein des

couples filmés dans la plus grande diversité des situations et des représentations : «ménages polygames ou monogames, unions officialisées par un mariage civil, coutumier, religieux, etc. » (Desgrées du Loû, 2014) . Associant le masculin à la virilité, les premiers modèles vont présenter «l'homme comme devant être plus fort, plus grand, plus actif, plus agressif, plus désireux » (Yaelle,2016). Si chacun de ces attributs s'inscrit dans un programme qui a pour objectif d'atténuer l'effet des sexualités ou réduire l'impact qu'elles peuvent avoir, le cinéma va travailler la complexité des deux représentations liées au masculin et au féminin. Dans *Lumumba*, «l'être un» dont on fait l'expérience se forme et s'unit autour de la grossesse qui apparaît dès le début du film. Dramatisant le récit et devenant une possibilité de vie ou de mort, elle évolue au gré des circonstances et du climat d'insécurité politique dans lequel vit le couple. Preuve du lien par lequel le sexuel se rapporte à l'amour, la grossesse est d'abord un combat individuel que la femme mène à côté de celui collectif de la famille. Dans ce cadre, «l'accouchement devient un enjeu de réalisation personnel dans lequel l'enfant tout juste né est présenté comme l'œuvre d'une vie » (Clavandier,2015). Né avec une «hépatite aigue » (1: 15 : 22) nécessitant une intervention d'urgence en Suisse, le décès de l'enfant confirmé par fax confronte terriblement le couple à l'épreuve de la maladie et de la mort en préfigurant l'assassinat du père.

Avec plus de légèreté et dans une perspective différente, *La vie est belle* et *Viva Riva* saisissent d'un côté les expressions codifiées et les rituels autour des sexualités, exploitent de l'autre les territoires qui mettent le sexe hors des barrières traditionnelles en le rendant à la fois problématique, éphémère et dangereux. Le cinéma subversif dans lequel s'engagent Mweze Ngangura, Benoit Lamy et Djo Tunda wa Munga élude les rencontres amoureuses au profit des scènes de séduction et des gestes explicites comme les baisers, les attouchements, les caresses et l'exploration des zones érogènes qui précèdent le passage à l'acte sexuel. Problématisée sous l'angle du plaisir et de la violence, la sexualité dans *Viva Riva* est à l'image des milieux de la drogue et de la criminalité dans lesquels elle s'inscrit. Si la femme désirée y est « un bon plat à manger chaud» (43 :26), son sexe fait aussi l'objet d'une menace permanente comme celle que fait peser l'un des chefs de gang sur la commandante pour la forcer à livrer Riva : « elle est mignonne ta sœur, je pourrais lui découper le vagin et sortir les ovaires pour les donner à mes chiens» (49 : 28). Superposant vie rêvée et vie réelle, *Viva Riva* apparente le sexe au plaisir et en fait un mobile de vengeance et de crime. Nora (Manie Malone), ni pute ni soumise, travaille les fonctions excitatoires de son corps pour exercer sa domination aussi bien sur le chef de gang qui pense la prendre en otage que sur Riva qu'elle séduit facilement par la danse, le chant et surtout la robe qui dévoile les seins et les hanches. Ce corps libre «dégagé de toute soumission à la nature et à la culture » (Leguil, 2022), devient la source et le mobile du crime puisqu'après l'acte sexuel, Riva et tous ceux que Malone a séduits vont s'entretuer ou mourir atrocement, comme elle le prédit dans le film « l'argent comme la femme sont des poisons. Ils finissent par tuer » (48 : 23).

De nombreuses tensions entre partenaires en lien avec la sexualité marquent vivement *Viva Riva*. Leur analyse permet de saisir les différents enjeux de pouvoir et de comprendre le désarroi des personnages engagés volontairement ou entraînés par d'autres dans un combat dont la seule issue est la mort. Si le détournement d'une voiture de carburant de l'Angola vers Kinshasa, une ville qui en manque cruellement, permet de construire la narration autour de potentiels acheteurs et vendeurs, les

déambulations de Nora attirent les uns vers les autres pour une confrontation finale. Elle soumet tous les acteurs au « *désir sexuel éveillé par la beauté d'un corps* » (Jacquet, 2001) qui se situe en réalité à la frontière du rêve et de la réalité. Cet entre-deux qui déréalise la vie des personnages se traduit par un double rôle, voire un double-jeu. Celui du prêtre et de l'épiscopat consiste à s'impliquer dans l'achat du carburant volé, pendant que la commandante enlève sa tenue militaire pour celle des religieuses. L'église, lieu de prière et de recueillement, est aussi un bordel, alors que Riva, en plus du détournement de carburant, est accusé par ses parents du meurtre de son frère cadet. En inventant dans le film le lien entre le prêtre, la commandante et la prostituée, Djo Tunda wa Munga réunit trois pouvoirs aux enjeux bien réels : le spirituel, le politique et le sexuel.

Si l'éclairage des sexualités permet d'un côté de détourner un ensemble de normes et de codes, il rend visible de l'autre les violences faites aux femmes (violence physique, harcèlement moral et sexuel, meurtre). Dans le film, elles s'inscrivent à des niveaux différents, au sein du couple et en dehors. Pour les situer comme un « problème public » (Gaussot, 2016), l'auteur prend le parti pris d'en faire d'abord un « *produit et un outil de la domination patriarcale* » (Gaussot, 2016). Dans ce cadre, Djo Tunda wa Munga commence par afficher un premier couple de chômeurs en proie aux difficultés du quotidien. La « *corrélation entre fonctionnement familial et statut social* » (Widmer, 2004) permet de voir progressivement comment la confiance et la fidélité disparaissent entre l'homme trainant dans la rue pour la satisfaction de ses désirs sexuels et la femme obligée de faire face seule à l'hospitalisation d'un des enfants. La violence est corrélée au fait que la femme, obligée de contrôler les sorties de son époux, l'empêche de quitter le domicile familial. Elle paie cet affront en coup de poings avec des blessures physiques infligées en présence des deux enfants. Prise en otage et utilisée à des fins de prostitution par son compagnon et chef de gang, Nora, organise son évasion avec l'aide de Riva. La violence dont elle fait l'objet s'inscrit dans un contexte de dépendance à l'alcool et à la drogue pour des individus dont les disputes prennent des formes plus violentes sous l'effet de ces stupéfiants.

Conclusion

Les cinémas d'Afrique témoignent à leur manière d'une profonde transformation des comportements amoureux non sans redéfinir la place de la sexualité à l'écran. Longtemps maintenue à l'écart comme l'interdit à ne pas franchir, elle s'inscrit depuis une vingtaine d'années, ainsi que le montrent les films de cette étude, dans des cadres sociaux qui rendent compte aussi bien du rigorisme que d'une liberté dans la mise en scène de l'acte sexuel. Alors que dans chacun de ces films « *résonnent des problèmes, des représentations et des sentiments d'une époque* » (Tapia, 2022), l'intime longtemps circonscrit a débordé en intimités multiples pour envahir l'espace public. La dimension visuelle nous semble jouer un rôle fondamental en ce qu'elle permet de relever le caractère prospectif d'un cinéma nouveau, annonciateur de changements qui font surtout saisir les attendus des rôles sociaux attribués aux hommes et aux femmes. En divulguant les pratiques du sexe, *Viva Riva* étonne et ne manque pas de dérouter puisqu'il élude une « *vérité du sexuel* » que Dominique Cupa trouve fondamentale dans la différence que les individus doivent faire entre la

sexualité et le sexuel. Dévoilé ou pas, le sexe dans les films du corpus côtoie la souffrance et la mort (*Lumumba, Viva Riva*), efface les frontières entre riches et pauvres en jouant et en contenant les différences sociales (*La vie est belle*). Dans ce champ des possibles, des femmes de plus en plus seules (célibataires, veuves, divorcées) se déploient dans un champ d'action qui fait exploser les cadres traditionnels du sentiment amoureux pour engager les corps dans un jeu du «donnant-donnant » qui installe les bases d'une sexualité mécanique et non relationnelle.

Références bibliographiques

- Awondo Patrick, *Le sexe et ses doubles : (homo) sexualités en post-colonies*, ENS, 2019.
- Burch Noel, Sellier Genevieve, *Le cinéma au prisme de rapports de sexe*, Vrin, 2009
- Comolli Jean-Louis, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, Verdier 2021.
- Coutard Helene, *Les fugitifs. Partir ou mourir en Arabie Saoudite* (2015), Seuil, 2021.
- Delage Christian, *Itinéraire d'un ciné-fils*, Jean-Michel Place, 1999.
- Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, 1993.
- Deroff Marie-Laure *Homme/Femme : la part de la sexualité. Une sociologie de l'hétérosexualité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007
- Foucault Michel, *Sécurité, territoire, population*, Ehss, Gallimard, Seuil, 2004.
- Gondola Didier Charles, *Africanisme. La crise d'une illusion*, l'Harmattan, 2007.
- Jullier Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans ; Morale, sexe et violence au cinéma*, Armand Colin 2008
- Laqueur Thomas, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Gallimard, 1992.
- Niney François, *L'épreuve du documentaire à l'écran. Essai sur le principe de la réalité documentaire*, De Boeck Université 2000.
- Rea Andrea, Tripier Maryse, *Sociologie de l'immigration*, La découverte, 2008.
- Sarr Felwine, *Afrotopia*, Philippe Rey, 2016.
- Tonda Joseph, *Le souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Karthala, 2005.

Filmographie

- Bekolo Jean-Pierre, *Quartier Mozart*, France, Cameroun, 1995.
- Cissé Souleymane, *Den Musso*, Mali, 1978.
- Dikongué Pipa Jean-Pierre, *Muna Moto*, Cameroun, 1975.
- Ecaré Désiré, *Femme noire, femme nue*, à nous deux France, France, 1969.
- Khady Sylla, *Une fenêtre ouverte*, Sénégal, France, 2005.
- Kouyaté Dany, *Sia, le rêve du python*, Burkina-Faso, France, 2002.
- Mambety Djibril Diop, *Touki Bouki*, Sénégal, 1973.
- Mambety Djibril Diop, *Hyènes*, Sénégal, France 1993.
- Ngangura Mweze Dieudonné, Lamy Benoit, *La vie est belle*, Belgique, France, Congo, 1987.

Peck Raoul, *Lumumba*, France, Haïti, 2000.
Sembene Ousmane, *La Noire de....* France, Sénégal, 1966.
Sembene Ousmane, *Xala*, Sénégal, France, Sénégal 1975.
Sembene Ousmane, *Faat Kine* Sénégal, France 2000