

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ABDERRAHMANE SISSAKO

Timbuktu



par **Sandrine Marques**

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrice du livret : Sandrine Marques

Iconographe : Sandrine Marques

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : octobre 2015

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Une voix africaine singulière	2
Genèse – S'engager contre l'obscurantisme	3
Contexte – La guerre au Mali comme terreau fictionnel	4
Entretien – « Une situation qui m'obligeait à me positionner »	5
Témoignage – Jihad et instabilité au Nord-Mali	6
Découpage narratif	8
Récit – Un film fissuré	9
Motif – Figures féminines de la résistance	10
Mise en scène – L'art de la métaphore	14
Séquence – Duel au soleil	12
Plans – Tentatives d'effacement	16
Personnages et acteurs – Humains après tout	17
Critique – Faire trembler la terre	18
Figure – L'art du contrepoint	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE



Timbuktu **(Timbuktu, le chagrin des oiseaux)**

France, Mauritanie, 2014

<i>Réalisation :</i>	Abderrahmane Sissako
<i>Scénario :</i>	Abderrahmane Sissako et Kessen Tall
<i>Image :</i>	Sofian El Fani
<i>Son :</i>	Philippe Welsh, Roman Dymny, Thierry Delor
<i>Montage :</i>	Nadia Ben Rachid
<i>Musique :</i>	Amine Bouhafa
<i>Décors :</i>	Sébastien Birchler
<i>Costumes :</i>	Ami Sow
<i>Producteurs :</i>	Sylvie Pialat et Rémi Burah
<i>Production :</i>	Les Films du Worso, Dune Vision, Arches Films, Arte France Cinéma, Orange Studio
<i>Distribution France :</i>	Le Pacte
<i>Durée :</i>	1 h 37
<i>Format :</i>	2.35
<i>Sortie France :</i>	10 décembre 2014

Interprétation

<i>Kidane :</i>	Ibrahim Ahmed dit Pino Desperado
<i>Satima :</i>	Toulou Kiki
<i>Abdelkrim :</i>	Abel Jafri
<i>La chanteuse :</i>	Fatoumata Diawara
<i>Un djihadiste :</i>	Hichem Yacoubi
<i>Zabou :</i>	Kettly Noël
<i>Isaan :</i>	Mehdi Ag Mohamed
<i>Toya :</i>	Layla Walet Mohamed
<i>L'imam :</i>	Adel Mahmoud Cherif
<i>Le chef djihadiste :</i>	Salem Dendou
<i>Tina :</i>	Zikra Oualet Moussa

SYNOPSIS

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



RÉALISATEUR

Une voix africaine singulière

Né à Kiffa en 1961, le réalisateur mauritanien Abderrahmane Sissako s'inscrit en marge de la production africaine traditionnelle. Nourris dès ses débuts par son autobiographie, ses quatre longs métrages racontent l'exil, le sentiment de déréliction du peuple africain et sa mise sous tutelle par les puissantes organisations mondiales. L'esthétique sophistiquée, la narration et les préoccupations intimistes du cinéaste tranchent avec le style contemplatif de ses pairs africains qui livrent le plus souvent des récits initiatiques. Son approche du cinéma, en rupture franche avec les productions de son pays, s'explique par une formation et un parcours atypiques.

À l'école russe

Juste après sa naissance, Abderrahmane Sissako émigre avec sa famille au Mali. Il y suit des études primaires et secondaires. Ses activités militantes au sein d'une association étudiante dérangent le pouvoir en place. Le pays, alors sous le régime militaire de Moussa Traoré, a interdit toute manifestation politique. Sissako décide donc, en 1980, de retourner en Mauritanie où vit sa mère. Là, il fréquente assidûment le Centre culturel soviétique et étudie la littérature russe, ce qui le conduit, en 1983, en Union soviétique. Il intègre l'université de Moscou et plus tard le VGIK, l'Institut fédéral d'État du cinéma. Il y restera jusqu'en 1989. Son désir de cinéma naît d'un sentiment de perte : Abderrahmane Sissako, qui parlait bambara avec sa famille au Mali, a oublié sa langue d'origine ; éclatée, sa famille l'est autant que le cercle d'amis qu'il a laissé derrière lui au Mali. En 1989, Sissako présente son film de fin d'études, *Le Jeu*. Ce court métrage de 23 minutes a été tourné au Turkménistan mais est supposé se dérouler dans le désert mauritanien. Il montre des enfants qui jouent à la guerre tandis qu'un père de famille part au front. Accueilli froidement par le corps enseignant, ce film, qui sera acclamé plus tard,

signe les débuts prometteurs d'un jeune cinéaste qui ancre son cinéma à la fois dans l'intime et le politique, sillon qu'il ne cessera de creuser dans ses films suivants. Sissako enchaîne avec *Octobre*, un nouveau court métrage tourné dans la banlieue de Moscou, qui est sélectionné en 1993 dans la section Un Certain Regard du Festival de Cannes et obtient le prix du meilleur court métrage au Festival du cinéma africain de Milan. Le film narre la séparation d'un couple, formé par une jeune femme russe et son amant africain dont elle est enceinte, décidé à rentrer dans son pays natal.

Récits d'exil

En 1990, Abderrahmane Sissako s'installe en France mais continue à beaucoup tourner à l'étranger. Il répond à des commandes et réalise des films courts comme *Le Chameau et les bâtons flottants* (1995), qui s'inspire d'une fable de La Fontaine. En 1998, dans le cadre de la collection *2000 vu par...* initiée par Arte, il réalise son premier long métrage de fiction, *La Vie sur terre*. Il se met en scène dans la peau d'un cinéaste en exil, de retour dans son village africain la veille de l'an 2000. Creusant jusqu'au bout la veine autobiographique, Sissako tourne le film dans le village malien où vit son père. Il y reviendra en 2006 pour planter le décor de *Bamako*, dont l'action se déroule dans la cour même de la maison paternelle. C'est là qu'il situe le procès de la Banque mondiale et du FMI qui doivent répondre des injustices que subit le peuple africain. Dans l'intervalle, il a tourné en 2002 son deuxième long métrage, *En attendant le bonheur*, qui revient sur son séjour en Mauritanie en 1980. Déracinement, nostalgie des origines, humanisme et engagement politique se mêlent dans un style allégorique mâtiné de philosophie, qui fait l'identité si singulière de Sissako. À l'instar de ses aînés Souleymane Cissé ou Ousmane Sembène, il compte parmi les rares cinéastes africains qui



ont réussi à déborder des frontières de leur continent. Le caractère universel de ses films joue dans ce rayonnement international. Cette visibilité lui vaut, par ricochets, des reproches de la part de certains spectateurs africains qui estiment que ses films s'adressent davantage à un public étranger. Pourtant, sans renier sa quête d'universalité, c'est en porte-parole du peuple africain que se positionne maintenant Sissako. Il voit en l'Afrique, son continent, « un espace d'injustices » qui l'atteint directement et constate que « quand on vit dans un pays où l'acte de faire un film est rare et difficile, on peut parler au nom des autres ». Investi de cette mission et désirent ardemment témoigner du chaos politique dans lequel se trouve son pays, il dit ressentir face à la gravité de la situation africaine « une forme d'urgence à évoquer l'hypocrisie du Nord vis-à-vis du Sud »¹.

1) Citations extraites du dossier de presse de *Timbuktu*, Le Pacte, 2014.

FILMOGRAPHIE

Abderrahmane Sissako

- 1989 : *Le Jeu* (cm)
- 1993 : *Octobre* (cm)
- 1995 : *Le Chameau et les bâtons flottants* (cm)
- 1998 : *La Vie sur terre*
- 2002 : *En attendant le bonheur*
- 2006 : *Bamako*
- 2014 : *Timbuktu*

GENÈSE

S'engager contre l'obscurantisme



Avec *Timbuktu*, son quatrième long métrage de fiction, Abderrahmane Sissako a voulu s'engager contre le fondamentalisme religieux. Ce film, mûri pendant des années, se fonde sur un fait divers qu'il relate dans une note d'intention indignée : « Le 29 juillet 2012 à Aguel'hok, une petite ville au nord du Mali, alors que plus de la moitié du pays est occupée par des hommes dont la plupart sont venus d'ailleurs, s'est produit dans l'indifférence quasi totale des médias et du monde un crime innommable. Un couple d'une trentaine d'années qui a eu le bonheur de faire deux enfants a été lapidé jusqu'à la mort. Leur crime : ils n'étaient pas mariés. »¹ Il ajoute que la vidéo de leur mise à mort a été diffusée sur Internet par les commanditaires et affirme qu'il « doit raconter dans l'espoir qu'aucun enfant ne puisse apprendre plus tard que ses parents peuvent mourir parce qu'ils s'aiment ». Cette ignoble exécution, perpétrée par des islamistes radicaux, sert de socle à une dénonciation de l'obscurantisme religieux. Elle tient autant de la démarche humaniste que du manifeste poétique. Abderrahmane Sissako a passé une partie de son enfance au Mali et l'a vu tomber aux mains des djihadistes. Face à la catastrophe, il s'est senti investi d'une mission, qui s'est traduite par la réalisation de *Timbuktu* : « Je suis le passeur d'une conscience collective révoltée », affirme le réalisateur qui se fait le porte-parole des communautés africaines muselées par l'application rigide de la charia, la loi islamique qui régit la vie d'un musulman. Sélectionné au Festival de Cannes en 2014, en compétition officielle, *Timbuktu* a profité de son exposition médiatique pour faire connaître le sort des populations opprimées. Absent du palmarès, le film obtient néanmoins le prix du jury œcuménique et le prix François Chalais, qui récompense les films incarnant les valeurs du journalisme.

Du documentaire à la fiction

Abderrahmane Sissako avait initialement pour projet de réaliser un documentaire sur l'occupation du Mali par les islamistes radicaux. Cette forme était supposée rassurer les financeurs, notamment en raison des coûts de production,

moins élevés que ceux d'une fiction. Le réalisateur s'est adjoint les services d'un émissaire mauritanien qui enquêtait sur place pour lui. En raison de sa nationalité, l'homme a pu infiltrer les djihadistes. Mais le projet a vite atteint ses limites car, loin de manifester de la méfiance, les oppresseurs souhaitaient au contraire être interviewés. Craignant d'être instrumentalisé et de voir son projet dénaturé, le cinéaste a préféré recourir à la fiction. Elle lui a permis de faire entendre la voix des habitants terrorisés là où la parole avait cessé d'être libre. Par ailleurs, la question de la représentation posait des problèmes éthiques au réalisateur. Comment par exemple montrer la lapidation du couple – point de départ de son projet – sans tomber dans le voyeurisme et la complaisance ? En somme, comment mettre à distance l'horreur ? S'il a opté pour la fiction, Abderrahmane Sissako a néanmoins nourri son récit de témoignages d'habitants qui ont vécu l'occupation du Nord-Mali de 2012 à 2013, ce qui donne à son film un réalisme teinté de symbolisme et de poésie.

Un tournage sous haute surveillance

Pour des raisons de sécurité, le film a été tourné en Mauritanie dans la bourgade de Oualata et sous la protection de l'armée mauritanienne. Ce village, situé dans le sud du pays, est inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1996 et offre un paysage et une architecture proches de ceux de Tombouctou. Après sa libération en 2013, grâce à l'intervention militaire de la France, la ville devait accueillir le tournage. Mais il a dû être déplacé suite à un attentat-suicide devant une garnison militaire. Conscient qu'il était risqué de mobiliser une équipe sur place, le réalisateur a préféré faire venir ses techniciens en Mauritanie, ainsi que ses acteurs et figurants, issus de différentes ethnies présentes au Mali, tels que les Songhaïs, les Touaregs, les Peuls, les Bambaras. Tourné pendant six semaines dans un climat de tension extrême, *Timbuktu* se charge de cette menace qui a entouré sa fabrication.

1) Citations extraites du dossier de presse de *Timbuktu*, Le Pacte, 2014.

Du réel à la figuration

À l'origine de *Timbuktu*, il y a la lapidation en 2012 au Mali d'un couple « coupable » d'avoir eu des enfants hors mariage. La scène, présente dans le film, a suscité de profonds questionnements chez le réalisateur. Comment mettre en scène semblable crime de manière éthique, c'est-à-dire en se démarquant, dans un geste qui réfute toute complaisance, des images propagandistes diffusées sur Internet ? Pour résoudre le problème, Abderrahmane Sissako avait songé à recourir à l'animation face à ce qui apparaissait comme impossible à représenter par les moyens d'une fiction classique. On constatera avec la classe que la réponse apportée par le réalisateur est un modèle de morale cinématographique. Sissako met à distance l'horreur grâce à un montage parallèle qui, sans occulter la violence, la nuance par son contraire : l'art et la beauté. On voit un djihadiste danser, tandis que l'exécution est filmée avec une économie d'effets qui la place presque sur le plan de l'allégorie. Dans cette séquence, Sissako donne du relief à l'ennemi, montre sa part d'humanité capable d'infléchir la barbarie. Enterrés dans la terre jusqu'au cou, l'homme et la femme reçoivent une pierre sur la tête. Ils demeurent sans réaction, n'émettent aucun son. La vie semble même avoir quitté la femme avant que la pierre ne frappe son crâne. Cette mise à mort, filmée sobrement, est également dépouillée de son contexte. Rien ne transpire sur la sentence, à l'origine de la condamnation à mort du couple. Cette absence d'information intensifie la dimension arbitraire qui entoure les sanctions, prononcées par les islamistes radicaux à l'encontre des populations vulnérables.

Allégorie du mal

Timbuktu se déroule, en toute vraisemblance, au début de la guerre du Nord-Mali en 2012. Le film dépeint l'occupation djihadiste et le régime de terreur subis par la population au quotidien. Des diktats absurdes, promulgués au nom de la loi islamique, aux actes de violence (lapidations, exécutions sommaires et parodies de procès), Sissako raconte de manière réaliste la vie sous le joug des islamistes radicaux. La représentation qu'il en donne échappe néanmoins à une contextualisation évidente. Seuls subsistent de rares indices permettant de les identifier. On relèvera ainsi le drapeau noir qui flotte sur le jeep au cours de la scène liminaire de chasse à la gazelle : il indique qu'on a affaire à l'organisation Ansar Dine. Si Sissako fait un gros plan sur l'étendard des djihadistes dès les premières secondes du film, il ne nomme jamais l'organisation pendant son récit. Sur le drapeau noir se détache un cercle blanc, au centre duquel est écrit en arabe la Chahada, c'est-à-dire la profession de foi des musulmans. Elle signifie : « Il n'y a de divinité que Dieu et Mahomet est son messager. » L'oriflamme sur lequel le cinéaste concentre l'attention du spectateur est l'emblème des salafistes. Semblable procédé tire le film du côté de l'allégorie : l'occupant n'est pas désigné mais il incarne le mal. À cela s'ajoute la profusion de langues parlées par les djihadistes, incapables de se faire comprendre les uns des autres. Notons encore que la mort du pêcheur, tué accidentellement par le héros masculin, fait écho à un fait divers : un Touareg avait été exécuté pour avoir tué un pêcheur (cf. p.5).

CONTEXTE

La guerre au Mali comme terreau fictionnel



S'il est difficile de rendre compte de la guerre au Mali dans toute sa complexité, il convient, afin de mieux saisir le contexte géopolitique du film, d'en rappeler les éléments essentiels. *Timbuktu* prend ainsi sa source dans le conflit qui a lieu dans le nord du pays depuis 2012, lorsque la région s'est embrasée suite à l'insurrection d'indépendantistes alliés à des groupes armés salafistes, prônant le retour à un islam des origines. Le propos d'Abderrahmane Sissako s'ancre aussi dans le contexte de la nouvelle rébellion touarègue qui a éclaté en 2012. Facteur récurrent d'instabilité au Sahel, elle oppose le peuple touareg – représentant à peine 8,6% de la population malienne – aux gouvernements du Mali et du Niger. Des frictions entre Touaregs, Arabes, Songhaï, Peuls ou Sahraouis achèvent d'exacerber les tensions observées au Sahel. D'autre part, la guerre civile libyenne a contribué directement au déclenchement du conflit au Mali : après le renversement du régime de Khadafi, les mercenaires touaregs ont fui le Sahara et grossi les rangs des mouvements rebelles. Ils ont emporté avec eux des armes provenant du pillage d'arsenaux militaires libyens. Dans les mois qui ont suivi la guerre civile en Libye, le Niger et le Mali ont vu revenir du front plus de 3 000 soldats touaregs qui avaient servi dans l'armée libyenne. Certains d'entre eux ont choisi d'intégrer l'armée malienne, mais d'autres ont participé à la formation, en 2011, du Mouvement national de libération de l'Azawad (MNLA), qui regroupe des rebelles indépendantistes. Le MNLA vise la constitution d'un État indépendant au nord du Mali, nommé l'Azawad, englobant les régions administratives maliennes de Tombouctou, Gao et Kidal. Ce contexte chaotique a profité aux activités terroristes d'organisations telles qu'Al-Qaïda au Maghreb islamique (Aqmi) qui a enlevé et exécuté sur la période plusieurs étrangers, ce que réinvestit la scène avec l'otage occidental dans le film.

Visages du djihadisme

On recense plusieurs groupes armés djihadistes, actifs pendant la guerre au Mali. Parmi ceux-là, Ansar Dine, dont le nom signifie « défenseurs de la religion ». Ce groupe armé a pour chef et fondateur Iyad Ag Ghali, qui a mené la rébellion touarègue de 1990 à 1996. Apparue en 2012, l'organisation terroriste

combat pour l'instauration, sur l'ensemble du pays, de la charia, la loi islamique encadrant la vie d'un musulman. Les extrémistes religieux ont scellé, dès le début de la guerre, des alliances avec d'autres rebelles djihadistes comme Aqmi ou le Mouvement pour l'unicité et le djihad en Afrique de l'Ouest (Mujao) avant que des dissensions internes ne viennent les opposer, faisant voler en éclats les pactes anciens. Ce sont ces groupes salafistes que l'on peut voir dans *Timbuktu*. En 2013, les djihadistes attaquent le sud du Mali, ce qui provoque l'entrée en guerre de plusieurs pays africains et de la France qui lance en janvier 2013 l'opération Serval, poursuivie jusqu'en juillet 2014. Il est à noter que pour mettre en déroute les islamistes radicaux, le Mali a dû faire appel à son ancien colonisateur. Car le pays a été une colonie française, de 1895 à 1960. Quelques jours après le début des opérations, les groupes djihadistes perdent Gao et Tombouctou. Ils désertent les villes principales et certaines d'entre elles, comme Kidal, sont reprises par le MNLA. Au cours de cette débâcle, la plupart des combattants islamistes optent pour la fuite mais des vétérans de l'Aqmi et du Mujao continuent à organiser des attentats-suicides, comme celui qui a contraint Sissako à tourner son film en Mauritanie plutôt qu'à Tombouctou : bien que libérée du joug islamiste, la ville n'offrait pas les garanties de stabilité propices à un tournage. Au moment où les djihadistes ont été dispersés, ils ont trouvé refuge dans l'Adrar Tigharghar, une montagne du Nord-Est du Mali, bientôt prise d'assaut par les soldats français et tchadiens. Cette opération, baptisée « Panthère », avait pour but de prendre le contrôle de cette base islamiste. Finalement, en 2013, un cessez-le-feu est conclu entre le gouvernement malien de transition et les rebelles, mais des combats intercommunautaires reprennent en mai 2014. Le conflit est toujours en cours.

ENTRETIEN

« Une situation qui m'obligeait à me positionner »

Alors que Timbuktu est présenté en compétition officielle à Cannes, Abderrahmane Sissako répond, en mai 2014, aux questions de Renaud de Rochebrune pour Jeune Afrique. Il revient à la fois sur la fabrication du film et sur les intrications de la fiction avec ses préoccupations et son histoire personnelles. L'entretien est disponible dans son intégralité dans le n° 2784 de la revue.

Un grand succès critique mais aussi public en 2006 avec Bamako, puis aujourd'hui, huit ans après, un nouveau film. Pourquoi aviez-vous disparu ?

Je n'ai pas « rien fait » depuis *Bamako*, j'ai fait deux filles. Et puis réaliser un film, ce n'est pas comme aller à un rendez-vous. Dès qu'on est reconnu, certes, on peut en faire un tous les deux ans. Mais pour moi, c'est différent : mon travail me dépasse, d'autres se l'approprient, l'inscrivent dans une dimension politique, lui font raconter un continent. Alors il n'est pas facile d'aller vers un nouveau sujet. J'ai donc tendance à attendre que les choses m'arrivent, d'être face à une situation devant laquelle je ne peux pas fuir. De plus, quelques années après *Bamako*, j'ai cessé d'habiter à Paris et je suis rentré au pays. Je n'avais jamais vraiment coupé avec la Mauritanie. Et, où que je sois, j'ai toujours l'impression d'être ailleurs. Mais, là, je me suis replongé dans une réalité qui m'a peut-être un peu éloigné du cinéma.

Qu'est-ce qui a été déterminant pour décider de faire ce film, le premier, parmi tous ceux que vous avez tournés, vraiment dans l'actualité ?

Quand on est un homme politique, mais aussi un artiste, face aux choses qui vous révoltent, on parle souvent sans faire. Un double discours. Or une situation telle que celle du Nord-Mali m'obligeait à me positionner. Assister à cela sans intervenir, sans rien faire, alors que j'étais pour ainsi dire sur place, ça me paraissait impossible, une démission.

Ce qui aurait pu vous conduire à réaliser un documentaire...

À l'origine, premier réflexe, j'étais en effet parti pour faire un documentaire [...]. J'avais envoyé un journaliste mauritanien enquêter sur le terrain. Je m'apercevais qu'il ne m'écoutait pas, qu'il ne pouvait pas raisonner comme un cinéaste. À tel point que nos conversations téléphoniques, quand il était sur place, devenaient absurdes... et que j'ai même commencé à les enregistrer, en pensant que cela pourrait être dans le film. C'est pourtant grâce à lui que j'ai trouvé quoi faire. Un jour, il a pu filmer à Tombouctou l'attente de l'exécution d'un Touareg accusé d'avoir tué un pêcheur. Et quand il m'a dit cela, je me suis dit : « Voilà mon sujet, ce sera l'histoire de ce Touareg. » Dans le film, c'est un berger, Kidane, qui a donné la mort par accident à un pêcheur bozo qu'il était venu trouver parce que celui-ci avait tué sa vache. Et j'ai décidé de raconter les quarante-huit heures précédant son exécution.



Comment s'est fait le casting ?

Pour le couple touareg au centre de ce film, comme il s'agit d'une fiction, j'ai pensé qu'il fallait des professionnels. Mais autour d'eux, il n'y a, sauf exception, que des gens recrutés sur place, notamment à la frontière entre le Mali et la Mauritanie, dans le camp de M'Bera où vivent 75 000 réfugiés. C'est là que j'ai trouvé, au cours d'une série de castings sur place, une petite fille de 11 ans, Layla, qui m'a tellement impressionné par sa détermination à jouer dans le film – partout où j'allais dans le camp, elle se débrouillait pour être là, devant moi ! – que j'ai modifié le scénario pour construire un personnage qu'elle pourrait incarner. Et elle a été éblouissante.

Le film a été tourné en Mauritanie, à côté du Mali, à Oualata et à Nema. Ce n'était pas possible à Tombouctou, même après le départ des islamistes ?

Quand l'opération Serval est intervenue, j'étais déjà en train de préparer le film, avec l'idée, évidemment, de le réaliser ailleurs. Mais avec l'arrivée de l'armée et des Nations unies, j'ai tout de suite pensé que tourner à Tombouctou, ce dont je rêvais, devenait possible. Je suis allé sur place faire des repérages, repenser mon scénario en fonction de ce que je voyais et tout préparer avec mes assistants. Malheureusement, à quelques semaines du début du tournage, le 28 septembre 2013, il y a eu un grave attentat-suicide devant la caserne militaire malienne à Tombouctou. Cela devenait trop dangereux. Et la course a commencé pour changer de lieu en très peu de temps, repenser le casting, recréer en quelque sorte Tombouctou en Mauritanie. Tout était difficile : si on voulait tourner au bord d'un fleuve, il fallait une journée de route pour y aller depuis Oualata. Sans l'aide de l'État mauritanien, il aurait sans doute été impossible de réaliser le film. En particulier sans la protection que l'armée nous a procurée alors qu'on tournait, avec une dizaine de Français dans l'équipe, un film anti-islamiste – le premier film radicalement anti-islamiste – dans une région où ils auraient pu agir, poser des bombes. [...]

Tourner finalement à Oualata, ville de vos ancêtres du côté paternel, c'était important ?

Oualata, en dehors de ce côté familial, c'est surtout une ville sainte qui est une jumelle de Tombouctou. Même université, même principe d'architecture, beaucoup d'échanges. Ce que je recherchais donc. J'ai pourtant pensé partir ailleurs pour trouver des dunes. J'en ai parlé à un adjoint du maire, qui m'a amené dans les environs où il m'a fait découvrir des dunes, en particulier une qui me convenait tout à fait. Je le lui ai dit et il m'a alors appris quel nom portait cette dune : c'était celui de mon grand-père ! J'étais vraiment chez moi pour tourner.

TÉMOIGNAGE

Djihad et instabilité au Nord-Mali

Michel Galy, politologue, sociologue et chercheur au Centre d'études sur les conflits, liberté et sécurité (CCLS) est professeur de géopolitique à l'Ileri (Institut d'étude des relations internationales) de Paris. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Cultures et conflits* et coordinateur de l'ouvrage *La guerre au Mali* aux éditions La Découverte en 2013. Nous reproduisons ci-dessous un entretien qu'il accordé à Magali Bourrel pour le site *Zéro de conduite.net*¹.

Dans une interview, Abderrahmane Sissako compare le djihad à une auberge espagnole. Qui sont ces combattants ? D'où viennent-ils et pourquoi ? Comme le montre le film, c'est en effet une internationale de djihadistes combattants qui a occupé Tombouctou en 2012. Ils venaient aussi bien d'Algérie (les plus nombreux) que d'Afghanistan, du Pakistan ou du Nord du Nigéria. Ce qui les fédère, c'est le désespoir. Tout comme ceux qui s'engagent pour le Hamas à Gaza ou auprès des Frères musulmans en Égypte, ces hommes sont des déshérités, des laissés pour compte. N'ayant plus espoir ni dans l'État ou un quelconque système électif, ni dans le développement à l'occidentale, ils se tournent vers une sorte d'islam mythique et rétrograde, qui offre une compensation symbolique à leur situation. Au passage, il est intéressant de s'arrêter sur le nom du mouvement religieux du Nigéria, Boko Haram (groupe sunnite pour la prédication et le djihad) : en arabe, le terme « *boko* » signifie « livre », et « *haram* » signifie « interdit ». En somme, « l'éducation occidentale est mauvaise ». C'est la raison pour laquelle ils interdisent l'instruction, la lecture, la musique.

Il y a une problématique spécifique au Mali.

Les islamistes d'Al-Qaïda au Maghreb islamique (Aqmi) qui étaient à Tombouctou, ceux du Mouvement pour l'unicité et le djihad en Afrique de l'Ouest (Mujao) à Gao, ou d'Ansar Dine, ont des positions très différentes par rapport à l'État malien. Mais ils font leur lit de la faillite du développement et du système occidental qui l'a porté. À Tombouctou comme à Gao, malgré les milliards de francs CFA déversés ces trente dernières années, depuis les « pseudo-indépendances » de 1960, il n'existe toujours pas d'école, de puits, ni même

de système de santé. Les insurgés sont dans une situation doublement périphérique : périphérie politique par rapport à Bamako et périphérie sociale puisque ce sont des nomades, souvent Touaregs, qui nourrissent une rancœur contre les négro-africains du sud dans le cas du Mali. Bien au-delà du Mali, dans toute cette zone saharo-sahélienne, ces Touaregs ont l'impression d'être les dupes du temps des indépendances. Celles-ci ont transformé les dominants d'hier en subalternes. Les indépendances les ont dépossédés et placés en situation de subalterne par rapport à l'État central. L'occupation de Tombouctou en 2012, et la tentative jusqu'en janvier 2013 de prendre le pouvoir dans la capitale malienne, Bamako, constituent une forme de revanche. Leur tentative a échoué à cause de l'opération Serval menée par les militaires français en janvier 2013.

Dans quelle situation se trouve le Mali aujourd'hui ?

Les mouvements indépendantistes proches du Mouvement national de libération de l'Azawad (MNLA) ne tiennent qu'une ville, Kidal, une petite cité-État touareg où ils sont dominants. Les Touaregs ne possèdent que 10 à 20 % du nord du territoire malien. L'avant-garde militante veut un État, comme les Kurdes au Proche-Orient. C'est un peuple sans État. Leurs aspirations vont bien au-delà de Kidal et du Nord-Mali. Ce qu'ils appellent l'Azawad est un territoire presque entièrement désertique situé dans le nord du Mali, recouvrant des zones sahariennes et sahéniennes, dont des groupes séparatistes Touaregs qui réclament l'indépendance, qu'ils ont proclamée en 2012 avant d'y renoncer le 14 février 2013. Aucun État n'a reconnu cette revendication et le territoire est encore le plus souvent appelé « nord du Mali ». Les Touaregs veulent un foyer national touareg dans cinq pays, dont la Mauritanie (où le film a été tourné), le nord du Niger, une partie de la Lybie. C'est leur projet national.

Comment distinguer les indépendantistes Touaregs des djihadistes tels que montrés dans le film ?

Dans le cas de Tombouctou, les djihadistes sont plutôt d'origine étrangère mais dans d'autres zones comme celle de Gao, avec le Mujao



et Ansar Dine, des villages entiers sont islamistes. Il ne faut pas voir les islamistes comme un groupe extérieur à la société. À Bamako, on estime qu'ils comptent entre 15 et 20% de sympathisants parmi la population. Ce n'est pas par la seule option militaire que le problème sera résolu. Des réformes en profondeur sont nécessaires. Depuis six mois, des négociations se déroulent d'ailleurs à Alger entre le gouvernement central du président malien Ibrahim Boubacar Keita et les représentants des groupes touaregs, dont quelques-uns qui sont proches des djihadistes combattants.

Sur quoi portent ces négociations ?

Du côté étatique, il est question d'un désarmement en échange d'une décentralisation poussée. Les indépendantistes touaregs réclament eux une large autonomie, puisque le mot indépendance est tabou pour l'État central, ainsi que pour une myriade d'organisations internationales qui soutiennent ces négociations. Les djihadistes ne se reconnaissent pas dans ces revendications, même si à titre individuel, ils peuvent se retrouver dans certaines factions indépendantistes. Il n'existe pas de bons Touaregs d'un côté et de méchants djihadistes de l'autre. Il y a une interpénétration entre les groupes, des passerelles, notamment par les réseaux familiaux.

Quelles sont les conséquences de l'opération militaire française sur le terrain ?

On peut parler d'un demi-succès, ou d'un demi-échec. Il y avait environ 3 000 djihadistes combattants. Un tiers peut-être d'entre eux ont été tués. Une autre partie a été emprisonnée. Ceux de la base, la piétaille, ont été rendus à la vie civile, certains se sont peut-être inscrits au MNLA. Le reste des combattants, peut-être un millier, a reflué vers les pays extérieurs. C'est pourquoi la France a été forcée de former une contre-guérilla, l'opération Barkhane, menée au Sahel depuis le mois d'août 2014. Elle s'étend sur les cinq pays de la zone sahélo-saharienne : Mauritanie, Mali, Burkina Faso, Niger et Tchad. Le plus grave dans ce processus est le fait que les accords de défense signés avec les pays de la zone permettent aux forces françaises



de nomadiser, comme les islamistes ou les Touaregs, et donc de franchir les frontières sans en demander l'autorisation. La réponse est pertinente d'un point de vue militaire, mais les conséquences politiques sont graves car ce faisant, on affaiblit les États que l'on prétend défendre. Le problème n'est pas traité en profondeur. Dans notre ouvrage *La guerre au Mali*, le politologue Bertrand Badie appelle à un traitement social du djihadisme qui s'attaquerait à ses causes. [...]

Le conflit au Nord-Mali a aussi entraîné un exode massif de la population, des réfugiés qui se retrouvent aujourd'hui par milliers dans des camps, au sein des pays limitrophes.

De nombreux Maliens, au moment de la conquête touareg et ensuite djihadiste, ont été obligés de quitter le pays et de se réfugier en Mauritanie. Médecins sans frontière a rédigé un rapport terrible intitulé *Perdus dans le désert* à propos de ces camps qui se trouvent au milieu de nulle part, dans une zone saharienne très dure. Les réfugiés y survivent dans des conditions précaires. Près de 80% de réfugiés sont des Touaregs. Les tenants d'un islam fondamentaliste qui essaient au Mali, non sans résistance, d'empêcher la danse, la musique, d'instaurer un couvre-feu et d'interdire les relations hors mariage, le font aujourd'hui dans les camps de réfugiés hors du Mali.

Pourquoi les djihadistes qui sont issus eux-mêmes de la misère font-ils vivre la terreur à des populations vivant dans le même dénuement ?

Radio France internationale a publié sur son site un reportage intéressant sur le sujet. Quand l'armée française, entre janvier et avril 2013, a poursuivi les djihadistes depuis Mopti, Gao, Tombouctou, des documents internes du mouvement islamiste ont été retrouvés. Un des leaders qui passait pour un des plus violents, Abou Zaïd, y écrivait qu'il fallait d'abord obtenir la sympathie de la population, conquérir « les cœurs et les esprits », comme le disaient les Américains en Afghanistan, pour pouvoir ensuite imposer progressivement la charia. Pour obtenir la sympathie de la population, les djihadistes ont par exemple fait baisser le prix des aliments de base (tout

simplement parce qu'il n'y avait plus de douane), ils ont salarié les jeunes au chômage... Mais d'autres leaders n'étaient pas d'accord, ils voulaient imposer une charia très violente.

Les djihadistes cherchaient à ébranler l'opinion internationale en détruisant le patrimoine culturel de Tombouctou.

Les saints, les tombeaux, il y en a un peu partout, au Maroc, au Sénégal, mais la ville de Tombouctou est un symbole : c'est une capitale culturelle, elle a constitué pendant des siècles un carrefour entre le Maghreb et l'Afrique noire. Dans le contexte culturel occidental, la destruction des mausolées et des manuscrits est un geste très choquant, qui rappelle la destruction des Bouddhas de Bâmiyân par les talibans afghans en mars 2001. Mais pour comprendre, il faut se resituer dans un contexte musulman, et faire un parallèle avec l'iconoclasme chrétien, byzantin ou protestant. Les idoles ou les saints sont des faux symboles, il faut les détruire pour revenir à une relation directe entre Dieu et les fidèles. La destruction des mausolées est un peu comme, toute proportion gardée, la lutte contre le paganisme en Occident. Pour les islamistes, il s'agit de rétablir un islam orthodoxe contre le culte des saints. Chacun sait qu'en Occident, l'Église a lutté contre le culte des saints, ressenti comme une résurgence du paganisme gréco-romain. Autant pour nous et pour un certain nombre de Maliens (attachés à leurs saints, qui servent d'intermédiaires entre Dieu et les hommes), c'est choquant, autant pour ceux qui ont une vision plus fondamentaliste de l'islam, c'est une démarche qui est vue avec bienveillance. C'est très différent des lapidations, comme celle à laquelle on assiste dans le film, retour à une charia sanglante.

La lapidation à mort de ce couple ayant eu des enfants hors mariage à Aguel'hok en 2012 a été le déclencheur de l'écriture du film Timbuktu. Leurs bourreaux avaient filmé la scène et l'avait diffusée sur Internet. La propagande et les mises en scène des djihadistes sont stupéfiantes.

Elles sont moins accentuées que pour l'État islamique en ce moment, qui en fait une utilisation sidérante. Ils possèdent même une unité

axée sur la propagande, sur les réseaux sociaux, où ils montrent des films ultraviolents de décapitations.

1) <http://www.zerodeconduite.net/timbuktu/entretien.html>



DÉCOUPAGE NARRATIF

Le DVD édité par France TV Distribution étant proposé sans minutage ni chapitrage, l'auteure propose son propre séquençage.

1. Sous l'occupation djihadiste (00:00:00 – 00:07:12)

Des hommes enturbannés, embarqués dans une jeep, tirent sur une gazelle. Puis sur des sculptures en bois. Un otage est transféré. Dans la rue, un islamiste armé d'un mégaphone énonce les interdits : les cigarettes et la musique sont pros crits ; les femmes doivent porter gants et chaussettes. Pénétrant armés et chaussés dans la mosquée à l'heure de la prière, les djihadistes sont chassés par l'imam : « Ici à Tombouctou, celui qui se consacre à la religion le fait avec sa tête et non avec les armes. »

2. Dans les filets du pêcheur (00:07:13 – 00:11:52)

Issan, le petit berger, mène le troupeau de Kidane au bord du fleuve. Mais le pêcheur l'interpelle et lui demande de tenir ses vaches loin de ses filets. Un homme à moto distribue l'eau potable aux habitants. Au marché, une marchande de poissons tient tête aux djihadistes et refuse de porter des gants.

3. Le vrai islam (00:11:53 – 00:16:43)

Le djihadiste Abdelkrim prend une leçon de conduite laborieuse. Kidane, l'éleveur, embrasse sa femme et sa fille et part pour la ville. L'imam s'entretient avec le chef des extrémistes religieux et lui rappelle les fondements du vrai islam.

4. Les femmes résistent (00:16:44 – 00:21:49)
Abdelkrim rend visite, en son absence, à Satima, la femme de Kidane. Il lui demande, concupiscent, de se couvrir la tête pour éviter l'indécence. « Un homme qui nuit à une femme est un impie », lui rétorque Satima. En ville, Zabou, une ancienne artiste, déambule dans les rues. Dans sa folie, elle insulte des islamistes, en grande conversation sur

les mérites de Zidane. Bras en croix, elle barre ensuite la route à un véhicule de l'occupant. La vendeuse de poissons confie son désespoir à un ami et exprime sa volonté de fuir.

5. Frustration et désir de départ (00:21:50 – 00:26:22)

À pied et de retour de la ville, Kidane croise son rival Abdelkrim en voiture. Échange de regards. Plus loin, le djihadiste libère sa frustration en tirant sur une dune, surmontée d'un buisson. Le paysage évoque les courbes sensuelles d'une femme. Sous la tente, Kidane discute avec sa femme qui souhaite partir pour se rapprocher de leur communauté. Il lui demande soutien et patience.

6. De la musique avant toute chose (00:26:23 – 00:31:42)

Un jeune djihadiste français tente lamentablement d'enregistrer une vidéo où il évoque sa conversion. Incapable de dire son texte avec conviction, malgré les directives d'un comparse vidéaste, il finit par garder le silence. À la nuit tombée, la police islamique patrouille les rues, à la recherche de musiciens en infraction... qui adressent des louanges au prophète. Destabilisés, les hommes en réfèrent par téléphone à leur chefferie. Sous la tente, Kidane joue de la guitare pour sa femme et sa fille qui chantent.

7. La mort de la vache GPS (00:31:43 – 00:39:21)
Issan, le jeune berger, mène le troupeau au fleuve. Amadou le pêcheur le met de nouveau en garde. Il ne veut pas que les bêtes approchent ses filets. Mais GPS, la vache préférée de Kidane, s'y laisse prendre. Amadou l'abat d'une flèche, sous les cris de sa fille, témoin de la scène. Issan court annoncer le drame à Kidane qui se saisit d'une arme, sous les yeux réprobateurs de sa femme. Il est déterminé à se venger pour que « cesse l'humiliation ». Tandis qu'il se met en route, Toya console Issan qui évoque le souvenir de son père.

8. Interdits et tribunal islamique (00:39:22 – 00:41:53)

Un ballon dévale un escalier. Armé d'un mégaphone, un intégriste énonce les nouveaux diktats auxquels doit se soumettre la population. Sur le toit, la folle vit dans les vestiges de sa vie passée d'artiste de cabaret. Un homme, accusé arbitrairement d'être le propriétaire d'un ballon, est traduit devant un tribunal islamique qui le condamne à quarante coups de fouet.

9. Match de football et règlements de compte (00:41:54 – 00:47:03)

Contournant l'interdiction de jeu, une bande de gamins organise un match de foot sans ballon. À moto, des terroristes viennent sur le terrain vérifier qu'ils n'enfreignent pas les lois et repartent sans intervenir. Kidane vient prendre à parti Amadou, qui a tué sa vache. S'ensuit une lutte au corps à corps qui se solde par la mort du pêcheur, blessé par un tir accidentel. Kidane regagne la rive opposée, en laissant le corps de son adversaire dans l'eau.

10. Arrestations (00:47:04 – 00:59:45)

Les djihadistes trouvent, à la nuit tombée, le corps sans vie du pêcheur et font un rapport à leur chef par téléphone. Mais l'arabe du terroriste étant incompréhensible, il a du mal à rendre compte de la situation. Kidane est interpellé par la police islamique et incarcéré. Sa femme et sa fille l'attendent. Kidane, qui parle le tamasheq, n'arrive pas à se faire comprendre de ses geôliers. L'un d'entre eux accepte d'utiliser son téléphone personnel pour prévenir la famille du détenu. Après l'appel, Satima serre Toya dans ses bras. La police islamique patrouille les rues et arpente les toits à la recherche des musiciens. Ils surgissent subitement dans l'appartement où ils sont réunis. L'un d'entre eux s'enfuit, pourchassé par un djihadiste. Le tribunal islamique explique à Kidane qu'on va appliquer la charia et « fixer le prix du sang » à quarante bêtes, alors qu'il en possède moins de

dix. Kidane est résigné à mourir mais se désespère de ne plus pouvoir protéger sa fille, comme il l'explique au juge.

11. Exécutions (00:59:46 – 01:09:21)

Issan se débat avec son troupeau dans les dunes ; Toya trait une chèvre, pendant que sa mère reste statique. Les musiciens sont traduits en justice et condamnés au fouet. Recevant son châtiment, la femme en larmes se met à chanter malgré les coups. Abdelkrim se cache pour fumer. Un couple est lapidé, tandis qu'un djihadiste danse sous les yeux de Zabou, la folle.

12. Protéger les filles en l'absence des pères (01:09:22 – 01:22:07)

Assisté de deux interprètes, un djihadiste demande à la veuve du pêcheur de lui donner sa fille Safia en mariage. La mère refuse et reçoit des menaces. Abdelkrim est dorénavant un conducteur chevronné. Au procès de Kidane, la veuve refuse de pardonner au meurtrier de son époux. L'éleveur est condamné à mort. Satima appelle Abdelkrim, qui fait dire qu'il ne peut plus intervenir. Kidane se résout à mourir. L'imam dénonce le mariage forcé imposé à Safia. Les terroristes lui rétorquent qu'il est légal car fondé sur la loi islamique. La jeune fille pleure sur sa couche.

13. La course de la gazelle (01:22:08 – 01:28:20)

Kidane est transféré sur le lieu de son exécution publique. Ses bourreaux lui demandent de regarder en direction de la Mecque, mais il explique que son regard se tourne vers l'endroit où vivent sa femme et sa fille. Un motard vient chercher Satima qui confie sa fille aux bons soins d'une femme touarègue. Armée d'un couteau, elle se rue sur les djihadistes, qui abattent les deux époux. Le motard, pourchassé par les intégristes, fuit, tout comme Issan et Toya, dans une course éperdue.

14. Générique de fin (01:28:21 – 01:31:57)

RÉCIT

Un film fissuré



Qu'on ne se fie pas à l'épure de *Timbuktu* : sa structure narrative sinuose s'accorde à sa complexité politique. Le film procède d'une série de discontinuités narratives et ménage quelques raccords qui fonctionnent comme des prolongements organiques de l'action en cours. Point de linéarité, en conséquence, dans le film d'Abderrahmane Sissako, mais une subtile suite d'échos et de correspondances sensorielles qui fractionnent la fiction, l'éclatent comme le miroir brisé de Zabou, l'artiste haïtienne. D'une catastrophe l'autre, l'analogie joue à plein avec le tremblement de terre en Haïti que la démente se remémore avec précision, tandis qu'elle rassemble les éclats de son miroir, à la manière d'un puzzle. Elle se prétend, comme sa patrie d'origine, « fissurée de partout », éclairant par là-même la matière constitutive du film de Sissako : la fissure – cette entame du temps et des éléments – détermine l'organisation secrète de *Timbuktu*. Par la grâce d'un montage fragmentaire et d'une suite de glissements temporels, le film se craquelle sous nos yeux, s'effrite sous le coup d'agents externes destructeurs, incarnés par les djihadistes. En résultent des fragments de récits, désolidarisés les uns des autres, mais provenant initialement d'un même bloc narratif.

Reconstituer le miroir brisé

Alors qu'il a le sentiment d'une continuité narrative, le spectateur ne cesse de reconstituer le fil du récit. Il joue donc une part active dans le processus du montage. Le film s'ouvre et se referme par une séquence de chasse à la gazelle, métaphore limpide de l'innocence et de la beauté dévastées. *Timbuktu* présente, en l'état, une structure en miroir, son ouverture et sa fin se répondant. Elle trouve son prolongement métaphorique, comme nous l'avons vu, dans le miroir diffracté, brisé en mille morceaux que manipule Zabou. À mesure qu'elle progresse, l'histoire s'éparpille, elle aussi, en différents fragments que le montage parallèle juxtapose. La scène d'exposition,

remarquable de concision et d'éloquence, recourt à des métaphores pour figurer la folie terroriste. Dès l'amorce, Sissako montre ainsi l'entreprise de destruction à laquelle se livrent les djihadistes. Après leur safari, ils tirent à bout portant sur des statues en bois. Ces œuvres d'art sont les métonymies d'un patrimoine culturel séculaire saccagé. Les premiers plans condensent donc, en moins d'une minute, l'ensemble des enjeux du film ; c'est la dialectique de la civilisation contre l'obscurantisme religieux qui est mise en avant. Le film capitalise jusqu'au bout sur cette opposition entre culture et barbarie, tout en donnant à voir les stratégies de résistance déployées par la population.

La situation initiale étant posée – avec l'occupation djihadiste et son pouvoir d'anéantissement –, Sissako introduit le conflit entre l'éleveur et le pêcheur, qui va précipiter la chute de Kidane et de sa famille et inscrire un drame personnel dans une catastrophe collective. Le pêcheur demande au petit berger de ne pas laisser ses bêtes approcher ses filets (chapitre 2). Mais après l'avertissement intervient la violence. La vache est tuée par le pêcheur (chapitre 7). Le processus inéluctable de mort est enclenché à ce moment précis. Il est dévastateur et va occuper tous les derniers chapitres de *Timbuktu*, entre procès arbitraires et exécutions sommaires. Dans cette mesure, le film donne la sensation d'un effondrement et d'une progression vers la noirceur. La comédie, qui contrebalançait jusqu'à présent la tragédie, s'estompe et le montage se fait, dans les ultimes développements de la fiction, plus fragmentaire que jamais. Un sentiment de désolation s'installe et culmine dans la conclusion très sombre du film.

Un processus d'érosion

En lieu et place d'un récit linéaire, *Timbuktu* chemine selon une suite de coïncidences organiques et thématiques, permettant de dégager

quelques ensembles. La première rencontre avec le pêcheur (chapitre 2) amène, par exemple, la problématique de l'accès à l'eau potable. On voit ensuite un motard distribuer des bidons d'eau aux villageois. Le motif aquatique, associé à la pêche, appelle le raccord avec la poissonnière, inquiétée par les terroristes parce qu'elle refuse de porter des gants. D'autres blocs narratifs se dégagent, s'appuyant sur des motifs précis. Il y a celui consacré à la musique (chapitre 6), de son interdiction aux stratégies de contournement imaginées par un groupe de musiciens dissidents. On discerne encore toute la partie dédiée au football (chapitres 8 et 9), fondée sur le même principe de rétention et de résistance. Plusieurs séquences se répondent en écho (chapitres 6 et 10), permettant de partir d'une situation initiale pour en mesurer, plus loin, les conséquences et l'évolution souvent funestes. Le temps, dans ce processus de sape, agit comme un facteur d'érosion tragique.



MOTIF

Figures féminines de la résistance

Bien que les hommes occupent une place de choix dans la fiction, c'est un principe féminin qui domine le film. Il irrigue Timbuktu de bout en bout, se logeant dans diverses instances métaphoriques et des personnages particulièrement forts. Face à l'ennemi, les héroïnes que met en scène Abderrahmane Sissako incarnent la résistance. Elles mettent à l'épreuve la barbarie, apaisent les conflits, même si elles ne peuvent empêcher l'effondrement de Tombouctou. Mère, artiste, marchande de poissons... toutes ces figures se dressent tour à tour contre l'islam rétrograde qu'on leur impose. C'est cette force de résistance que décline Sissako à travers différents portraits de femmes puissantes.

Un paysage féminin

Chez Sissako, les paysages portent la marque du féminin. Les dunes désertiques dessinent des courbes sensuelles qui déploient leur arrogante beauté sous les yeux de l'ennemi. Déterminés à éradiquer les plaisirs au nom de la charia, ils agressent leur environnement au même titre que les populations. Dans leur entreprise d'anéantissement de la beauté, les paysages majestueux sont une provocation pour les terroristes, ce qui les conduit à toujours plus de violence. La scène où Abdelkrim, rejeté par Satima, se défoule en tirant sur une dune, est à ce titre éloquente. Surmonté d'un buisson, le monticule suggère un sexe féminin. Ne pouvant assouvir son désir coupable de coucher avec la femme d'un autre, le chef islamiste libère sa frustration au moyen de sa kalachnikov, substitut phallique évident. Cette scène dit toute la faiblesse des terroristes face à une nature insoumise. Réceptacle du féminin, sa permanence la rend indifférente à la folie des hommes. Mieux, c'est la première force de résistance contre laquelle les djihadistes s'efforcent de lutter, sans toutefois pouvoir la subordonner, à l'image des femmes croisées dans le film, qui refusent de se plier à des règles aussi absurdes que porter des gants quand elles travaillent le poisson.

Si ces héroïnes ont autant de visibilité dans le film, c'est aussi parce qu'elles sont les premières victimes des djihadistes. L'actualité se charge régulièrement de nous rappeler les violences qu'elles subissent sous semblable régime, entre les récits de viols et le calvaire des esclaves sexuelles de Daesh. Au diapason des paysages, les personnages féminins emploient leurs ressources vitales à défendre leur liberté. C'est un corps qui empêche l'avancée d'un véhicule, un



chant qui s'élève sous le fouet, une chevelure qu'on refuse de couvrir. Dans Tombouctou occupée, des poches de résistance s'organisent, à l'intérieur desquelles les femmes sont actives. Parmi les plus indomptables se trouve Zabou, une ancienne artiste de cabaret. Les fondamentalistes n'ont aucune prise sur elle.

Observer la folie des hommes

La première apparition de Zabou marque les esprits. Secouée d'un rire dément, elle est drapée de tissus colorés agrémentés d'une longue traîne noire. Un coq sur l'épaule, elle parcourt les rues et sur son passage, les enfants détalent. Zabou est folle mais sa démente ne serait-elle pas la manifestation d'une hyperlucidité ? Car l'ancienne danseuse sait tout du chaos et de la destruction. Elle les porte en elle comme les éclats de son miroir brisé, et c'est une souffrance physique de tous les instants : « Mon corps, c'est le tremblement de terre. Je suis fissurée de partout », reconnaît-elle. Zabou vient de Haïti. Elle a survécu au séisme meurtrier qui a ravagé son pays, le 12 janvier 2010. Fidèle à sa volonté de coller aux origines de ses personnages, Sissako a confié le rôle de Zabou à Kettly Noël, une chorégraphe et danseuse haïtienne installée à Bamako. Son personnage s'inspire directement d'une ancienne danseuse du Crazy Horse vivant à Gao, qui se promène dans le même accoutrement. Cette dernière n'a jamais été inquiétée par les djihadistes à qui elle faisait peur. Comme son modèle, Zabou fume dans les rues, ne porte pas le voile et sa folie l'immunise contre la loi d'airain d'un occupant qu'elle traite de « connard ». Zabou est certainement l'un des personnages les plus importants de *Timbuktu*, bien que périphérique. Femme effigie, sa liberté de parole et d'action agit comme un rappel de ce qui s'est perdu sous l'occupation islamiste. On peut voir en elle une sorte d'icône révolutionnaire, en ce que, foncièrement affranchie, elle échappe à toute tentative d'assujettissement. Dans sa critique du film¹, Olivier Barlet la décrit comme une « *linguere*, fière et inatteignable », autrement dit une « reine », en wolof. Sur le plan dramatique, Zabou est un témoin de la catastrophe, au même titre que le spectateur. Sissako filme son visage en gros plan, en parallèle des exécutions, dans un but évident de distanciation. Zabou, la marginale, observe la folie des hommes, impuissante et accablée. Son statut de démente est un miroir tendu aux intégristes, en tout état de cause plus aliénés qu'elle.



Résister ou fuir

La femme de Kidane, Satima (Toulou Kiki), incarne une autre forme de résistance. Pondérée et calme, elle est l'opposée de Zabou l'exubérante. C'est en vain qu'elle tentera de tempérer les élans vindicatifs de son époux. Sissako assigne à Satima un rôle traditionnel de gardienne du foyer. Sa sagesse et sa grande « force intérieure », selon la formule des djihadistes à son égard, imposent le respect. Droite et intègre, elle repousse les avances du djihadiste libidineux en l'exhortant à ne pas regarder ce qu'il trouve indécent. La menace djihadiste de plus en plus précise, aux abords de leur tente, pousse Satima à vouloir partir. Elle finira par prendre les armes à son tour, dans un geste d'amour désespéré qui est l'occasion pour Sissako d'en faire une héroïne romantique, puisqu'elle rejoint son époux dans la mort. La marchande de poissons affiche, comme Satima, un désir de fuite. C'est la première à se rebeller ouvertement contre l'autorité des islamistes à qui elle jette à la figure l'absurdité de leurs règles. Elle tendra ses mains pour qu'on les lui coupe, plutôt que d'accepter de les ganter. Cet acte de désobéissance s'inspire là encore de faits réels. Une poissonnière avait elle aussi refusé de porter des gants et son attitude révoltée avait tellement surpris les djihadistes qu'ils avaient renoncé à la punir. Dans le film, en revanche, elle reçoit un châtement, tout comme la chanteuse, surprise dans un appartement en compagnie de musiciens. Une situation jugée déplacée pour les islamistes qui ordonnent le fouet pour la punir. Tandis que les lanières lui lacèrent le dos, son cri de douleur se transforme en mélodie. Sissako dit que les djihadistes ne peuvent pas lui prendre ce chant. C'est la survivance de la beauté dans un monde de ténèbres.

L'absence des pères

Quand Kidane passe devant le tribunal islamique, il sait qu'il est condamné à mourir et qu'il ne reverra certainement plus sa femme et sa fille. Ce qui le plonge dans des abîmes de souffrance. « Je ne peux pas empêcher le destin. (...) Nous devons protéger nos enfants. Ma fille ne sera plus jamais protégée. C'est ce qui blesse le plus mon être », confie-t-il au tribunal islamique. Dans une société dominée par le patriarcat, la disparition des chefs de familles expose les filles à tous les dangers. Proies des fondamentalistes, elles n'ont aucun moyen de défense. Ce qu'illustre le mariage forcé de la fille du pêcheur à un



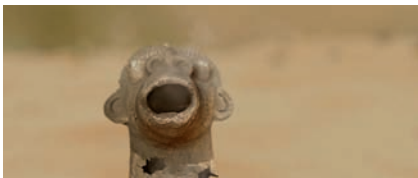
chef djihadiste. Il vient faire sa demande, accompagné de deux interprètes. Quand la veuve refuse de lui accorder la main de sa fille, elle reçoit des menaces. La jeune femme sera unie de force à l'homme en des noces que dénonce plus tard l'imam, en raison de leur caractère illégal mais qui selon les djihadistes sont valides, car fondées sur la loi islamique. L'absence des pères révèle la fragilité des filles. Le film se referme d'ailleurs sur le visage de Toya, symboliquement associée à la gazelle pourchassée du début. Dans sa fuite éperdue, elle emporte l'inquiétude d'un cinéaste, doublé d'un père de famille. Dans *Timbuktu*, le féminin épuise la force constitutive de l'occupant, en ce qu'il offre une alternative à sa violence. Dépositaires des actes de résistance, les femmes font front contre l'obscurantisme. Si *Timbuktu* n'est pas à proprement parler un film féministe, il est, en revanche, fondamentalement féminin dans son principe actif d'opposition entre la beauté et la barbarie.

1) Cf. « Les visages de la dignité », critique publiée sur le site Africultures, le 20 mai 2014 : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=%2012233>



De la guerrière à la victime

Un rappel s'impose. Si, dans *Timbuktu*, les femmes résistent, la réalité est bien plus sombre. Les observateurs rapportent nombre de violences faites aux femmes, des viols collectifs aux mariages forcés avec des djihadistes. Sans compter les arrestations arbitraires pour indécence et les incarcérations, accompagnées d'abus sexuels. L'interprétation violente de la charia par les islamistes gangrène les libertés publiques et privées. Les femmes sont les premières victimes de cette surenchère intégriste. Elles sont tenues de porter un voile ample, ont interdiction de parler aux hommes à qui elles doivent tourner le dos. Au marché, il leur faut mettre des gants pour recevoir les marchandises et leur monnaie des mains de commerçants masculins. Il ne leur est guère possible non plus de marcher dans la rue aux côtés d'un homme, même si c'est leur frère. L'allaitement a, dans certains cas, été jugé inconvenant par les fanatiques qui conçoivent une véritable haine pour le genre féminin. Défendant un islam rétrograde, les fondamentalistes ont réduit les femmes en esclavage. On repèrera dans le film les séquences qui témoignent de ces violences et de ces discriminations, comme le mariage forcé de la fille du pêcheur avec un djihadiste étranger, et qui font ainsi de Safia la vraie victime du film, avec la petite Toya. En situant son film du côté des femmes, de manière un peu romantique et archétypale parfois, Sissako rend compte d'abord et malgré tout de la barbarie qui s'abat sur elles.



MISE EN SCÈNE

L'art de la métaphore

L'histoire de *Timbuktu* est classique, dans la mesure où elle met en scène la trajectoire, en apparence simple, de personnages qu'on suit jusqu'à leur mort. Mais la narration, déstructurée à la manière d'un puzzle (cf. p. 9), n'épouse pas la linéarité traditionnelle qui impose au spectateur une certaine forme de passivité. Pour Abderrahmane Sissako, le cinéma est avant tout un lieu d'échange, de dialogue entre le créateur et le spectateur. Plaçant sa croyance dans les images plutôt que dans les discours, le cinéaste use d'un art consommé de la métaphore qui définit le style de *Timbuktu*. La langue étant source de confusion, comme on peut le voir dans le film, c'est par les symboles que vibre le manifeste humaniste de Sissako.

Effacement des signes et allégorie

Le cinéaste efface les signes qui relieraient directement son film à la réalité documentaire, préférant lui substituer des métaphores. Gommant l'identité des occupants, il souligne plutôt l'absurdité et l'hypocrisie de leurs actes. Leur pouvoir d'anéantissement est signifié, par exemple, au moyen de rares statues contre lesquelles ils défontent leur haine. Avec une économie d'effets et de moyens, Sissako dénonce le fondamentalisme religieux. Le paysage est lui aussi utilisé à des fins expressionnistes et se fait le réceptacle des troubles politiques qui agitent le pays. Il traduit aussi l'instabilité et la précarité des personnages. Sissako oppose les grands espaces au dédale urbain de Tombouctou, tombée aux mains des terroristes. La ville est devenue une prison à ciel ouvert, sentiment que conforte l'absence de profondeur de champ, les perspectives entravées par les plans serrés.

Sissako a fait de Tombouctou une ville-symbole qui pourrait renvoyer à n'importe quelle autre cité assiégée. Il le déclare à *L'Humanité* (10 décembre 2014) : « Je me suis servi de Tombouctou comme d'une ville symbolique. Je l'ai connue comme une ville de rencontres, de partages, dans laquelle prenait place un islam simple qui n'a nul besoin de s'exhiber. Elle s'inscrit historiquement dans le patrimoine de l'humanité par la force des échanges. C'est cela qui a été pris en otage par des gens qui ne lisent pas, qui ont en chaque chose une vision courte. J'ai voulu relater ce moment de prise en otage en partant du quotidien de ces gens dont on ne parle que s'il s'agit d'Occidentaux auxquels on peut s'identifier. On ne parle pas de la marchande de poisson que je mets



en scène, des mains coupées, des interdits absurdes, des menaces de mort. Un autre "fait divers" m'a frappé, l'exécution d'un berger touareg. J'ai donc imaginé sa vie pour ne pas risquer cette occultation des drames humains derrière des récits distanciés et globalisants. Ce qui compte pour cet homme, c'est l'amour qu'il porte à sa femme et à sa fille. Cette famille est également symbolique. » Par opposition, la nature déploie sa beauté souveraine à l'occasion de plans larges majestueux. C'est dans cette enclave préservée des brutalités des terroristes que le pacifique Kidane vit avec sa famille. Mais cet espace de liberté, situé hors du temps, est rattrapé à son tour par la violence, phénomène endémique qui contamine bientôt toute la fiction. Le cinéaste la contrebalance en filmant des actes de résistance, là encore hautement symboliques. On songe bien évidemment au match de football sans ballon, imaginé par une bande de gamins pour contrer l'interdiction des djihadistes¹. Dans cette démarche d'oblitération des signes, la balle disparaît et cet élément manquant rend plus visible encore le ridicule des diktats imposés au peuple. Sissako croit dans sa vitalité et son pouvoir d'imagination pour résister collectivement au régime de terreur infligé par l'occupant.

Fracturer le temps

Abderrahmane Sissako ne se contente pas d'employer de nombreux symboles, comme celui de la gazelle qui ouvre et referme son film : il brouille les repères temporels. L'objectif ? Faire de ses plans-tableaux des allégories puissantes émotionnellement et qui soient avant tout universelles. Il dit à ce propos : « Je ne viens pas d'un pays riche en possibilités de production et, réalisant un film tous les dix ans, il doit concerner l'humanité » (*ibid*). En conséquence, il déstructure son récit, juxtapose des segments narratifs qui sont autant de saynètes qu'on pourrait réassembler à l'envi. Le montage de Nadia Ben Rachid ne manque pas de cohérence (cf. p. 9), mais il autoriserait une multitude de nouvelles combinaisons. Cette absence de linéarité se répercute sur l'écoulement du temps. L'action pourrait se dérouler sur plusieurs jours comme sur plusieurs semaines. Le temps, dans Tombouctou occupée, semble suspendu à un présent éternel qui se répète et se dérègle progressivement. De discrets indices pointent néanmoins en direction d'un état de siège qui se prolonge. Pour preuve, la récurrence de la scène où Abdelkrim, l'un des chefs djihadistes, prend une leçon de



conduite. De l'apprentissage laborieux à la maîtrise du véhicule, on sait que du temps a passé. En éliminant une grande partie des marqueurs temporels, Sissako retranscrit l'état de confusion qui règne dans la ville occupée. De sorte que la terreur islamiste vaut pour toutes les situations d'oppression. Le parti pris d'un montage fragmentaire agit encore dans le sens de l'allégorie. Sissako recrée un lieu symbolique pour y insérer des destins exemplaires. À ce temps confus de l'occupation répond la permanence de la nature. Elle oppose la splendeur de ses paysages à la folie des hommes. Le chef opérateur Sofian El Fani, qui avait travaillé par le passé avec Abdellatif Kechiche, les magnifie. Le réalisateur revient sur leur collaboration : « Je voulais que le chef opérateur vienne de là-bas, du Sahel, que ce soit un Africain. Je lui ai demandé d'éviter la caméra portée, de préférer une caméra fixe, sur pied, car je voulais faire ressortir la tranquillité, la permanence de ce lieu bouleversé mais immuable » (*Trois couleurs*, décembre 2014). Sofian El Fani a rendu les cadres expressifs. Baignés par une lumière chaude, parfois aveuglante, au diapason des tensions, ils accueillent l'obscurité quand la nuit recouvre la ville de son ombre. De splendides clairs-obscur délimitent la pénombre qui fourmille de dangers. De la lumière incandescente au feu, Sissako dit son « désir de créer une "auto-combustion", un feu que l'on fait naître chez le spectateur pour qu'il reparte avec quelque chose en lui » (*L'Humanité*, 10 décembre 2014). La beauté plastique de *Timbuktu* est donc en soi un acte de résistance, une manière d'élévation face au chaos.

La musique au diapason de l'émotion

Participant pleinement de la mise en scène, la partition expressive de Amine Bouhafa, récompensé par le César de la meilleure musique originale, compte parmi les réussites de *Timbuktu*. Elle reflète les conflits des personnages, commente les scènes, les teinte d'ironie, de gravité ou de mélancolie. Loin de se réduire à un simple accompagnement musical, elle est l'ADN du film. Elle fonctionne, à ce titre, comme un agent dramatique et sa précision impressionne. On peut entendre, par exemple, de subtiles percussions dans la séquence du match de football. Elles se substituent aux coups de pied que donnent les gamins dans un ballon imaginaire. Ce match, Abderrahmane Sissako dit « l'avoir pensé comme une chorégraphie, un ballet ». Il ajoute que la musique



se doit de contenir tout cela, « comme si on était au Bolchoï » (*Trois couleurs*, décembre 2014). À noter que c'est la première fois que le réalisateur fait appel à un compositeur pour sa bande originale. Jusqu'à présent, il s'était appuyé sur des morceaux qui existaient déjà. Dans *Timbuktu*, la musique vient édulcorer la violence et exacerber la poésie du film. La partition s'imprègne de l'identité sonore locale. « World ethno », elle bénéficie toutefois d'un accompagnement symphonique plus occidental qui la rend universelle. Ce qui coïncidait tout à fait avec les intentions du réalisateur, désireux de livrer une fable humaniste parlant au plus grand nombre.

1) Voir à ce propos l'analyse en vidéo de la séquence, « Match nul », sur le site *Transmettre le cinéma* : <http://www.transmettrelecinema.com/film/timbuktu/#video>



Lyrisme et symphonisme

La bande originale composée par Amine Bouhafa commente et éclaire les scènes. Elle est donc à la fois une entité physique et mentale, de même nature que les acteurs. D'ailleurs, le compositeur parle de « personnages sonores », qu'il a créés grâce à des instruments traditionnels d'Afrique de l'Ouest comme les koras (une harpe-luth mandingue) ou les ouds (luths en bois à manche court). L'instrumentation s'est enrichie du duduk (sorte de hautbois, d'origine arménienne) à laquelle s'est notamment agrégée la clarinette. Ces différents instruments baignent dans un accompagnement formé de cordes et de bois. À travers cette orchestration symphonique, Bouhafa cherche une forme de lyrisme qui sublimerait davantage encore la poésie de *Timbuktu*. Le caractère émotionnel de la musique domine en effet de bout en bout dans la fiction. On pourra analyser la scène pivot de lapidation du couple, montée en parallèle avec la danse d'un djihadiste. Dans cette séquence qu'on qualifierait de primitive, puisqu'elle est à l'origine du film et correspond à un traumatisme, on peut noter de nouveau un travail subtil sur les percussions. Elles suggèrent, dans un même mouvement, les battements de cœur du danseur et les jets de pierre portés aux victimes. À l'instar du match de football, la partition accompagne une chorégraphie qui apaise la violence insoutenable de l'exécution. En opposant la mort à l'élan vital, l'horreur à la beauté, Sissako manie l'art du contrepoint, comme il le fait dans son usage de la comédie et du drame, l'un venant tempérer l'autre dans une volonté de distanciation.

SÉQUENCE

Duel au soleil

Annoncé dès le début du film, l'affrontement entre le pêcheur et l'éleveur éclate dans une séquence paroxystique. Décidé à en découdre avec Amadou qui a tué sa vache, Kidane part à sa rencontre, une arme dissimulée sous sa djellaba. L'altercation meurtrière constitue un jalon important dans le récit, puisqu'elle enclenche un cycle de violences qui conduit à la mort de Kidane et de son épouse. La scène dure moins de quatre minutes (00:43:47 – 00:47:04) et compte seulement quatre plans. On pourrait croire à un plan séquence, s'il n'y avait de discrets raccords pour lier l'ensemble et donner au duel sa fluidité et son esthétique, héritée du western.

Explosion du conflit (1-1e)

La séquence s'ouvre sur Kidane qui traverse le gué pour aller à la rencontre d'Amadou. Le pêcheur se tient hors champ, sur la berge (1, 1a). Sa voix nous parvient indistinctement. Il est violemment pris à parti par Kidane qui l'insulte : « Espèce de salaud ! L'eau est à toi ou à ton grand-père ? De quel droit ? Tu es fou ou quoi ? » (1b). Un travelling latéral accompagne le déplacement rapide du berger, tandis qu'il continue à admonester son adversaire. Kidane arrive sur la rive où se trouve la barque du pêcheur. Amadou fond sur lui. Les deux hommes s'empoignent et commencent à se battre (1c). Amadou repousse l'éleveur et l'entraîne dans l'eau qui représente, symboliquement, son élément. Il est donc en position de supériorité par rapport à l'éleveur, associé à la terre (1d, 1e). Les revendications de Kidane portent sur l'accès à l'eau, problématique à l'origine de nombreux conflits entre sédentaires et nomades dans la région agro-pastorale du Sahel. Pour Kidane, l'eau appartient à tout le monde et ce bien commun ne relève pas d'un droit ancestral. C'est donc un conflit politique qui éclate ici, en plus d'un règlement de compte personnel. Il fait écho à une réalité délicate :

la marchandisation des terres et de l'eau, avec l'accord du gouvernement malien et des investisseurs étrangers, une politique qui a conduit à déposséder les populations de leurs ressources naturelles¹. S'il s'ancre dans le réel, le conflit entre l'éleveur et le pêcheur emprunte aussi une voie symbolique. Il rejoue la lutte à mort biblique entre Abel, l'éleveur et Caïn, le cultivateur. Sissako déplace ce combat primitif entre frères ennemis en substituant la figure du cultivateur à celle du pêcheur.

Résolution dans le sang (2-3)

Un raccord discret intervient au moment où le pêcheur pousse Kidane dans l'eau (2), permettant d'inscrire l'affrontement dans la continuité. L'éleveur tombe à la renverse et son rival le recouvre de son corps pour le noyer (2, 2a). Quand on pense que le pêcheur l'a terrassé après lui avoir porté un coup de poing au ventre, Kidane se redresse. Un corps-à-corps très serré s'engage. Mais subitement, un coup de feu retentit qui met un terme à l'étreinte. L'arme de Kidane s'est accidentellement déclenchée. Sous le coup de la déflagration, les corps se désolidarisent et s'effondrent dans le fleuve (3). Kidane et Amadou sont projetés en arrière, les bras levés, la tête renversée. Ils ne semblent former qu'un seul corps, avant d'être séparés tout à fait ; leur posture fait penser à une hydre, ce serpent d'eau à plusieurs têtes issu de la mythologie grecque.

Dilatation et confusion (3a-3e)

Amadou et Kidane flottent sans vie, sur le dos. Des bulles d'air remontent à la surface, troublant le silence qui s'est installé après leur lutte violente (3a, 3b). Ce bouillonnement assimile le pêcheur à un poisson. Il revient à son élément premier. Le fleuve est son tombeau et son élément d'origine. La bande son amplifie les bruits naturels. On entend distinctement le chant



1



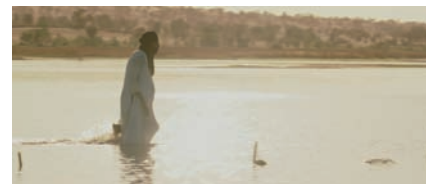
1e



1a



2



1b



2a



1c



3



1d



3a

des oiseaux, qui indique la proximité du crépuscule. Manière pour Sissako d'introduire le temps dans cette séquence et de lui donner tout son caractère tragique. Les personnages sont eux aussi au crépuscule de leur vie. Amadou va succomber à ses blessures. Quant à Kidane, il s'est condamné par son acte de vengeance. Le temps se dilate et suspend l'issue du combat. Les deux hommes sont-ils morts ? Kidane se redresse soudain, hagard et désorienté, touche son ventre pour vérifier qu'il n'est pas blessé (3c, 3d). Sa confusion est visible et se traduit par des mouvements désordonnés et un changement de cap. Après avoir amorcé un mouvement vers la droite du plan, il repart sur la gauche, son point d'arrivée (3e).

Prendre de la hauteur (4-4e)

Sissako change alors de valeur de plan. Il opte pour un plan d'ensemble qui embrasse la tragédie dans sa globalité (4). La caméra surplombe l'action, manière de prendre littéralement de la hauteur avec l'affrontement meurtrier qui vient d'avoir lieu. Le plan est ainsi objectivé par un regard extérieur à la catastrophe. Laissant le corps de son rival dans l'eau, Kidane s'enfuit et regagne la terre qui lui est symboliquement associée. Il marche vers l'ouest, l'est étant la direction de la Mecque pour les musulmans. Quand il sera exécuté, ses bourreaux lui demanderont de se tourner dans cette direction mais il préférera porter son regard vers l'endroit où vivent sa femme et sa fille : les trajectoires physiques des personnages dans le film sont autant de trajectoires spirituelles. Kidane marche vers le soleil couchant et son destin funeste est scellé, ce que confirme la traversée symbolique du fleuve : il revient à son point d'origine mais n'est ni transformé ni régénéré par les eaux. Sous le poids de ses vêtements mouillés, l'éleveur chute à plusieurs reprises (4a). Les rivaux ne sont plus que deux silhouettes noires, perdues dans l'immensité du paysage. Le corps du pêcheur est secoué de spasmes. Il est comme un poisson attrapé dans des filets. Il tente vainement de se redresser, de regagner la langue de terre devant lui mais les eaux le retiennent prisonnier ; à l'opposé du cadre, Kidane affiche la même posture (4c). Le plan repose sur une parfaite symétrie qu'exacerbent deux actions simultanées – la fuite de Kidane et l'agonie du pêcheur – en plus de l'introduction de la musique au moment précis où l'éleveur arrive au milieu du fleuve et donc

au milieu du cadre. La musique se teinte de gravité et exprime le caractère inéluctable des événements. La séquence reprend à son compte l'imagerie du western à travers le motif classique du duel. On songe plus particulièrement aux westerns d'Anthony Mann, comme *L'Homme de la plaine*, en raison de l'importance chez ce cinéaste du paysage qui exprime les affects des personnages et les conflits qui les agitent. Hautement symbolique dans la séquence qui nous intéresse, ce décor naturel agit sur le plan dramatique en nouant le destin des deux antagonistes. Le duel s'effectue à mains nues, comme dans la plupart des westerns, mais l'introduction du revolver renvoie également aux affrontements propres au genre. Sissako avait déjà intégré une séquence de western spaghetti dans *Bamako*. Un cowboy (Danny Glover) tirait sur un instituteur. Ici, la sophistication de la séquence du fleuve – symétrie du plan, simultanéité parfaite des actions, utilisation expressive de la bande son et de la musique – revisite le western en lui donnant des accents mythologiques et tragiques.

1) Lire à ce propos l'article de Diarra Sékou, « La marchandisation de l'eau et de la terre au Mali », mai 2011, disponible à l'adresse www.partagedeseaux.info.



3b



3c



3d



3e



4



4a



4b



4c



4d



4e

PLANS

Tentatives d'effacement



À trois reprises, Abderrahmane Sissako place au premier plan un élément qui recouvre en transparence son cadre : filet de but, nuage de poussière et toile de tente masquent, obstruent ou entravent les perspectives. Nulle afféterie de la part du réalisateur dans ce procédé, mais un vrai choix de mise en scène. Ces bornes physiques symbolisent états de conscience, passages et enfermement. Leur nature physique donne à ces accessoires et éléments une dimension très concrète. De sorte que la fonction dramatique et symbolique dont ils se parent dément formellement toute utilisation cosmétique. Sissako reste fidèle de bout en bout à son postulat de réalisme, pour mieux charger ses scènes de symbolisme.

Un réalisme symbolique

Hautement symbolique, la scène du match de football sans ballon s'ouvre sur l'image d'une cage de but sur laquelle se découpe la silhouette, de dos, d'un jeune gardien (chapitre 9). Plaçant sa caméra derrière le filet, Abderrahmane Sissako compose un véritable patchwork visuel. La couleur est amenée par les tenues des joueurs, disposés en défense sur le terrain. En arrière-plan, un troupeau s'ébranle, indifférent au match. Le plan est zébré par les lignes du filet qui nuisent à sa netteté. Toutes les perspectives sont floues, du premier à l'arrière-plan. La cage de but enferme les joueurs qui semblent pris dans la glu d'un regard extérieur à la scène. Le filet matérialise physiquement l'interdiction de jouer au football que bravent des gamins intrépides et imaginatifs. En élargissant par la suite son plan, Sissako donne du champ à ses protagonistes et leur ouvre l'espace de liberté que leur ont ôté les djihadistes. Quand ces derniers font irruption à moto sur le terrain, le jeu s'arrête. C'est cette situation de surveillance et d'oppression que le cinéaste a voulu exprimer en barrant son plan au moyen du filet.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Dématérialisation

Ce réalisme symbolique trouve encore une expression dans la séquence où Kidane, l'éleveur, part s'expliquer avec le pêcheur (cf. chapitre 7). Son épouse Satima l'exhorte à laisser son arme mais il n'obtempère pas. Déterminé à se venger, on le voit s'éloigner à travers le voilage de leur tente. Ce tissu blanc est son linceul. Le Touareg s'apprête à quitter le monde des vivants. Sa silhouette claire, floue et indéterminée, perd de sa matérialité, se révélant, à mesure qu'elle s'éloigne, des plus fantomatiques. Là encore, la scène est objectivée par un regard : celui de Satima qui voit son époux marcher littéralement vers la mort. Son destin est enchaîné au sien : elle périra à son tour en voulant le sauver. Un mystérieux motard va l'aider dans cette entreprise désespérée. Il l'emmène sur le lieu de l'exécution et lui fournit une arme blanche.

Anéantissement

Ce personnage fait une courte apparition au début du film. Il distribue l'eau à la population (chapitre 2). Après avoir donné son bidon à Satima, il remonte sur sa moto. À ce moment, le vent se lève, déplaçant un épais nuage de sable qui ôte bientôt toute visibilité à

la scène, oblitère les perspectives. Sissako place sa caméra à distance et ce plan large lui permet d'embrasser le paysage, qui se charge d'une dimension mortifère. Le porteur d'eau, qui va devenir le complice de Satima, est littéralement enseveli par le sable. Ce décor préfigure sa mort, que l'on peut voir dans l'ultime séquence de *Timbuktu* où les djihadistes armés le pourchassent dans les dunes. Le personnage est ainsi « effacé », balayé par le paysage et les éléments. Par ricochets, c'est Tombouctou, la « perle du désert » qui sombre dans la désolation, sous l'influence funeste des terroristes. De la liberté entravée à la préfiguration de la mort, le réalisateur scelle symboliquement le destin de ses personnages en exploitant leur environnement. Dès lors, l'enjeu de la résistance se trouve là : dans un refus de l'effacement qui menace à tout instant les populations, victimes du joug implacable des intégristes.

PERSONNAGES

Humains après tout



La distribution de *Timbuktu* compte une majorité d'acteurs non professionnels, recrutés pour la plupart localement, comme le personnage de l'imam. Le réalisateur a tenu à restituer le métissage culturel propre à Tombouctou, ville de carrefours et d'échanges. « Quand on fait un film, on reste fidèle à la langue parlée des personnages » (*Trois couleurs*, décembre 2014), revendique-t-il. Cette vérité documentaire s'accompagne d'une approche symbolique des personnages. Parangons de culture et d'humanisme ou bien forces destructrices, ils sont toujours observés à hauteur d'homme. Une posture adoptée de bout en bout pour éviter les amalgames.

Humaniser le djihadiste

Le premier contact avec les djihadistes intervient dès les premières minutes du film, brutalement. Enturbannés et armés jusqu'aux dents, ils prennent un plaisir sadique à fatiguer une gazelle. Cette scène de chasse donne le ton, formulant métaphoriquement l'occupation : une entreprise d'affaiblissement des populations avant leur anéantissement. Dès l'ouverture du film, les terroristes représentent une force collective, aveugle, anonyme et destructrice. On ne distingue pas leurs visages, le groupe forme une entité menaçante. Mais très rapidement, le réalisateur isole les individualités. Parmi elles, Abdelkrim, un des chefs islamistes. À mesure que progresse la fiction, le personnage gagne en relief, en ambiguïtés et en contradictions. Il est interprété par Abel Jafri, un acteur professionnel français formé au théâtre d'improvisation à Aubervilliers et à l'Actor's Studio de New York. Il a joué dans quatre films de Rabah Ameur-Zaïmeche (dont *Histoire de Judas*, *Bled Number One*) mais aussi dans *La Passion du Christ* de Mel Gibson, en 2004. Aux antipodes des représentations habituelles du djihadiste violent et déterminé, il émane du personnage d'Abdelkrim une douceur et une vulnérabilité surprenantes. Le salafiste est un être pulsonnel, soumis à la tentation. Il convoite Satima, la femme de Kidane. Son désir se manifeste dans la scène où il lui ordonne de se voiler, alors qu'il admire sa chevelure. On le voit encore se cacher dans les dunes pour fumer. Soulignant l'hypocrisie de l'occupant, le réalisateur montre que la religion n'est pas sa

motivation. Les djihadistes sont dépeints le plus souvent comme une bande de bras cassés, incapables de cohérence et d'organisation. Mais ils peuvent étonnamment faire preuve de courtoisie à l'égard, par exemple, d'un otage européen ou s'abandonner à un numéro de danse contemporaine. Hichem Yacoubi, comédien professionnel vu chez Spielberg (*Munich*) et Audiard (*Un Prophète*), achève d'humaniser l'ennemi, lors de cette chorégraphie. Une volonté du réalisateur qui affirme que « ce sont des gens comme nous, aussi éloignés sommes-nous de leur barbarie. Tomber dans une caricature du mal, c'est inciter à le voir partout » (*L'Humanité*, 10 décembre 2014). Pour Sissako, humaniser l'occupant, c'est ne pas perdre sa propre humanité.

La fragilité du destin

Kidane, l'éleveur touareg, s'inscrit dans la lignée des héros de tragédie. Il est interprété par Ibrahim Ahmed, dit « Pino ». Sissako tenait à ce qu'il soit issu de la même communauté touarègue que son personnage. Pino a grandi à Gao et vit actuellement à Madrid. Musicien, il a contribué à l'effervescence de la vie culturelle malienne. Pendant la guerre, il a aussi pris part à des concerts et à des conférences en faveur de la paix et de la réconciliation nationale, à Paris et à Montreuil. Au début du film, Kidane vit tranquillement sous sa tente avec sa famille. Nombre de Touaregs avaient rejoint les djihadistes pendant la guerre mais Kidane affiche des positions pacifiques. Sissako voulait là encore éviter les amalgames. D'ailleurs la jeune Toya dit à propos de son père : « Si mon père est encore vivant, c'est parce qu'il joue de la guitare et qu'il chante. Il n'est pas de ceux qui font la guerre. Ceux qui font la guerre meurent vite. » Son basculement dans la violence, motivé par la vengeance et la décision malheureuse d'emporter son arme avec lui, obéit au *fatum*. Cette destinée, il l'acceptera, résigné : « Je ne peux pas empêcher le destin. Mon sort est entre les mains de Dieu », dit-il face à ses juges.

Texte, mensonges et vidéo

Même s'il n'a qu'une courte scène, le personnage du rappeur est emblématique de la dérive d'une jeunesse en manque de repères, partie faire le djihad. C'est le sens de la séquence d'enregistrement de la vidéo à des fins propagandistes. Face caméra, le jeune homme qui s'exprime en français annonce son texte sans conviction, bientôt tancé par un réalisateur mécontent de sa performance. Cette incursion « méta » (c'est-à-dire d'un film dans le film) pose le problème de la radicalisation de jeunes gens perdus, enrôlés par les organisations islamistes et envoyés s'entraîner dans des bases terroristes en Syrie, en Afghanistan ou en Irak. Sissako s'adosse à une actualité brûlante, plus sensible encore après les attentats de Charlie Hebdo et de l'Hyper Cacher de la Porte de Vincennes, survenus en janvier 2015, soit un mois après la sortie du film en France. Le personnage du rappeur « repenté » pourrait être n'importe lequel de ces jeunes hommes endoctrinés pour commettre des actes terroristes. À ce propos, le cinéaste confie dans le dossier de presse : « Je tiens beaucoup au personnage du rappeur, ce jeune auquel on a lavé le cerveau et qui pense que lorsqu'il faisait de la musique, il était dans le péché. On a appris depuis que l'égorgeur de l'otage américain James Foley était vraisemblablement un ancien rappeur londonien. » La prestation pitoyable du garçon prête à sourire mais à la fin de la séquence, son silence en dit long sur sa désorientation. Traitée sur un mode humoristique, cette scène se charge, dans ses dernières secondes, d'une grande gravité.

CRITIQUE

Faire trembler la terre

« Au départ, une gazelle qui s'enfuit. "Ne la tuez pas, fatiguez-la !", crie le chef des djihadistes qui la poursuivent en jeep. C'est ce qu'ils font aussi avec les hommes et les femmes. Cela passe par le mépris et la destruction des marques culturelles : masques et statuettes servent de cibles aux exercices de tir. Cela passe par des interdits en tous sens : ni cigarettes, ni jeux, ni musique, ni même le loisir de s'asseoir devant chez soi ; voile, chaussettes et gants noirs pour les femmes, même pour les vendeuses de poisson au marché... Car les femmes sont les premières visées, que l'on marie de force, contre la volonté de leurs parents. Seule, la folle Zabou leur échappe, interprétée par Kettly Noël, danseuse haïtienne installée à Bamako. "Linguere" des lieux, fière et inatteignable (les djihadistes n'ont pas pris sur la folie), elle évoque le 12 janvier 2010 en Haïti : "Le tremblement de terre, c'est mon corps. Je suis fissurée de partout."

La terre tremble partout où l'homme est bafoué. À Tombouctou, tout est couleur de terre. Le film est imprégné des ocres du désert et des murs en banco. Faire trembler la terre, c'est secouer le monde. À condition qu'il puisse se représenter le drame. Ce sera le rôle du cinéma. La répression est là : coups de fouet, jugements expéditifs, et une lapidation où ne dépassent que les têtes des corps enfouis dans cette même terre qui fut pour Abderrahmane Sissako à l'origine du film. Mais pour ne pas sombrer dans le pathos, il instille de l'humour, ce « tragique vu de dos », comme le disait Genette. Plus le sujet est dramatique, plus il faut du recul. Son humour est ravageur, car révélateur de l'hypocrisie des envahisseurs et de leurs ridicules contradictions. La police islamique cherche à localiser le chant et la musique mais que faire quand ce sont des louanges à Dieu ? Venus de Lybie, les djihadistes ne parlent que l'arabe dans ce pays où tamashek et bambara se mêlent avec pour dernier recours le français. Cela donne de savoureuses situations. De même que pour la propagande filmée qui doit être efficace : comme chez Godard dans *Ici et ailleurs*, il faut composer les éléments de l'image pour la rendre politiquement signifiante. Toujours, le discours convenu masque la réalité du désir et du plaisir, à l'exemple d'Abdelkrim (Abel Jafri), ce chef djihadiste qui se conduit comme un enfant.



La terre, le djihadiste interprété par Hichem Yacoubi la soulève dans la chorégraphie cosmique issue de sa prière. Magnifique scène magnifiquement filmée, où la caméra de Sofian El Fani (l'opérateur d'Abdellatif Kechiche sur *La Vie d'Adèle*) capte des détails qui agissent comme autant de métonymies. À ce moment du film, la poésie prend le pas sur la dérision. Avec la même force que la fin du *Blow up* d'Antonioni, les jeunes disputent un match de foot orchestré sans ballon...

Car ce peuple résiste au quotidien, "chantant dans leurs têtes une musique qu'on leur a interdit de chanter", disait Sissako à la conférence de presse du film à Cannes avant de devoir s'arrêter de parler, le temps de reprendre le dessus sur son émotion. C'est cette résistance qu'il a voulu documenter, et notamment celle de ces jeunes qui font quand même de la musique et de cette femme qui ose encore chanter, voix si belle et émouvante de Fatoumata Diawara qui tentera encore de chanter sous le fouet... On pense au poète-chanteur Marwan qui dans *Le Destin* de Youssef Chahine était menacé par les intégristes et s'écriait : "Je peux encore chanter !" Cette résistance, "c'est la vraie libération", disait encore Sissako, "plutôt que celle de ceux qui récupèrent tout !".

C'est le visage de cette résistance qu'offre *Timbuktu* à ceux qui ont subi la répression. C'est le visage de sa fille Toya et de sa femme Satima que le berger touareg Kidane voudrait désespérément revoir avant de mourir. Et c'est justement sur ce visage de Toya que se termine le film, car l'objectif de Sissako est de rendre leur visage à ceux que l'on réprime. Toya ne cesse de chercher le réseau pour son téléphone portable : que peuvent les djihadistes contre le désir de communiquer ? De jouer ? De s'aimer ? De chanter ? Leur répression est dérisoire : leur chef Abdelkrim en vient même à faucher à la mitrailleuse les herbes qui composent une toison dans le creux des dunes, image sensuelle qui clôturait déjà *En attendant le bonheur*, évocation du féminin qui devrait irriguer la société.

"L'humiliation ne doit pas durer", dit le berger Kidane, mais son altercation avec le pêcheur noir Amadou ne sera pas vengeance. De quelle humiliation s'agit-il ? Celle subie par les Touaregs dans la

confrontation entre peuples maliens ? Celle de ne pouvoir mener sa vie de nomade ? La scène de leur confrontation est d'une grande maturité formelle, la patte d'un cinéaste qui sait où placer la caméra et dans quelle lumière tourner. Il fait de ce pari risqué de réagir à chaud à l'actualité une démonstration de sensibilité, d'intelligence et de créativité. Plus encore, il restaure à chacun le droit à son humanité. Ce djihadiste qui compatit tout en interdisant de le traduire est un homme fourvoyé, mais un homme quand même. La fragilité des djihadistes est certes objet de dérision mais signe aussi de ces faiblesses qui les font appartenir à la communauté des hommes.

Sans jamais renier sa condamnation de l'extrémisme, Abderrahmane Sissako dialogue par le cinéma avec ceux qui exercent leur terrible répression avec la même fermeté, mais aussi la même dignité, que le sage imam de la mosquée de Tombouctou. Sa dérision tragicomique n'est pas manque de respect mais lucide état des choses. Il s'engage et nous engage pour une vision humaniste forcément plus complexe que les raccourcis médiatiques. *Timbuktu*, le chagrin des oiseaux, ce film au si beau titre, est à la fois hommage aux souffrances et aux morts et célébration de la résistance des vivants. Seul un cinéaste de grand talent pouvait réussir ce pari de leur rendre un visage dans une telle cohérence et avec une telle sensibilité. »

Olivier Barlet

« Les visages de la dignité », *Africultures*, 20 mai 2014



Dans sa critique rédigée à l'occasion de la présentation du film à Cannes, Olivier Barlet pointe l'importance de la terre dans *Timbuktu*. L'élément encadre la fiction et donne au film sa texture sensuelle. L'irruption des islamistes radicaux dans le quotidien des habitants est vécue comme un véritable séisme, du même ordre que le tremblement de terre en Haïti raconté par Zabou. À l'arrivée des djihadistes, la terre s'est ouverte, ensevelissant les libertés individuelles. *Timbuktu* est le récit de cet effondrement. De cette terre est sortie la ville millénaire de Tombouctou. Surnommée la « cité au 333 saints » ou la « perle du désert », elle est inscrite au patrimoine mondial de l'Unesco et la plupart de ses vestiges et trésors culturels ont été sacagés pendant l'occupation djihadiste. Le critique souligne les stratégies de résistance déployées par les personnages et montre que Sissako a à cœur de restaurer ses protagonistes dans leur dignité. Il le fait en opposant à l'obscurantisme « le visage de leur dignité ». La réalisation accorde, de surcroît, une attention particulière aux visages, au moyen de gros plans ou de plans serrés. Sissako croit en la somme de ces individualités qu'il embrasse. Il loge dans le collectif ses espoirs humanistes et sa ferveur de cinéaste, formé à l'école russe. Barlet commente encore la manière dont Sissako représente l'ennemi. Appréhendés comme une bande de pieds nickelés, les islamistes s'humanisent à mesure que progresse l'histoire, ils gagnent en profondeur et en relief. Le refus de poser sur eux un regard manichéen peut s'avérer à double tranchant. Il a d'ailleurs fait l'objet de vives critiques. Mais en ardent humaniste, Sissako répond à cela que c'est sa propre humanité qu'on annihile quand on choisit de la réfuter chez l'autre. Autre aspect de cette critique très nourrie, le « dialogue par le cinéma » est particulièrement mis en avant. On pourra revenir, en particulier, sur l'aspect emblématique des trois autres films cités par le critique. *Le Destin* de l'Égyptien Youssef Chahine (1997), qui évoque la vie du savant Averroès, est l'un des grands films traitant de l'intégrisme. *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche (2013) a été violemment attaqué dans certains milieux pour sa représentation crue de l'homosexualité. *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1967) renvoie quant à lui, avec sa partie de tennis finale sans raquettes et sans



balle, à la puissance de l'imaginaire. Ainsi, *Timbuktu* ne saurait valoir uniquement pour son sujet brûlant. La tentation est grande d'instrumentaliser le film pour évoquer les attentats de *Charlie Hebdo*, la radicalisation des jeunes de banlieue, le djihad et les attentats terroristes perpétrés sur le sol occidental. Si *Timbuktu* permet d'alimenter de tels échanges, il ne faut pas perdre de vue son statut d'œuvre cinématographique, qui passe par un travail sensible sur la mise scène.

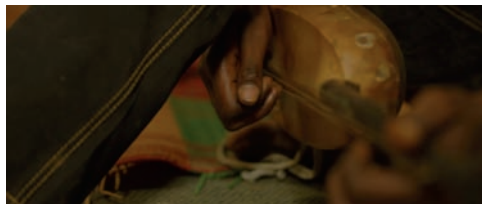


Comment dénoncer l'obscurantisme ?

Couronné par sept César, *Timbuktu* a été très bien reçu par la critique dans son ensemble. Pour Théo Ribeton des *Inrockuptibles*, « ce qu'a fait Sissako, ce n'est pas la capture d'un moment contemporain, mais celle d'un mythe éternel : celui du paradis violé ». Manière d'affirmer la souveraineté de l'œuvre de cinéma sur son sujet et de la déconnecter d'avec l'actualité. Il est rejoint sur ce plan par Benoît Smith du site *Critikat* : « Sissako dépasse largement l'actualité retentissante qui a suscité son film pour porter un regard à l'échelle de la communauté humaine. » La plasticité de *Timbuktu* et sa virtuosité fédèrent les commentaires dithyrambiques sur le film qui résonne, pour la plupart, comme un cri d'alerte. Sissako avait pour ambition d'interpeller les consciences sur le fléau du djihadisme. Mais pour Louis Blanchot de *Chronic'Art*, « sa prise avec l'actualité fait autant la puissance que la faiblesse du film, lui conférant une couche d'intensité factuelle captivante, tout en faisant parfois écran au beau western saharien qu'on sent affleurer ça et là ». Des voix critiques discordantes ont dénoncé, quant à elles, un discours convenu où la poésie s'oppose à l'oppression. Ici et là, certains ont souligné des facilités ou encore une approche quelque peu manichéenne des personnages. On encouragera à travailler la parole critique des élèves sur la plasticité de l'œuvre et la manière dont elle convoque une imagerie connue du terrorisme pour mieux la tordre. Abonder dans le sens de la beauté pour dénoncer l'obscurantisme religieux est-il une approche pertinente ? La poésie peut-elle mettre en défaite l'horreur ?

FIGURE

L'art du contrepoint



Dans *Timbuktu*, Abderrahmane Sissako entrecroque les affects, y compris à l'intérieur d'une même séquence. Humour et tragédie se mêlent continuellement et ces voix contraires établissent un dialogue fécond. Leur exécution simultanée rappelle la figure du contrepoint en musique, fondée sur ce même type de polyphonie et de contrastes. La combinaison étroite du drame et de la comédie déclenche, chez le spectateur, des émotions plurielles. De ces variations émerge un sentiment de confusion généralisée où le rire, plus que jamais, est la politesse du désespoir.

Langage et confusion

Dans *Timbuktu*, tout le monde parle mais personne ne se comprend, ou presque. En dehors de son irrésistible effet comique, cette confusion reflète le métissage culturel du Mali où se côtoient diverses communautés, telles que les Songhaïs, les Peuls ou les Arabes. En conséquence, on peut entendre dans le film parler le bambara, l'arabe, le français, l'anglais, le tamasheq. D'où la présence d'interprètes, aux côtés des terroristes, venus eux-mêmes d'ailleurs. Illustration de cette cacophonie généralisée, le chauffeur d'Abdelkrim s'exprime, selon son chef djihadiste, dans un arabe épouvantable. Ils échangent d'ailleurs en langue française la plupart du temps. Il n'est guère le seul à écorcher la langue de l'occupant. Quand un groupe de djihadistes armés retrouve le corps du pêcheur à la nuit tombée, il en réfère immédiatement à sa chefferie par téléphone. Laquelle ne comprend absolument pas de quoi on l'informe, l'arabe parlé par les hommes étant jugé « incompréhensible ». Dans cette scène tragique – le cadavre du pêcheur gît dans l'eau, au pied des islamistes –, l'horreur est désamorcée par un comique de mot. Au bout de quelques minutes d'échanges stériles, le chef exhorte son subalterne à s'exprimer en anglais : « *Somebody kill someone here* », annonce le sbire. Et c'est dans un anglais tout aussi improbable qu'on lui répond. Sissako souligne l'incohérence des intégristes, incapables de communiquer entre eux en raison de leurs origines disparates mais aussi de leur désorganisation. Les appels à l'application de la charia, lancés au moyen

d'un mégaphone, partent dans tous les sens. À force d'énoncer des interdits, les censeurs épuisent leur registre coercitif. D'où cette phrase incongrue qu'on entend résonner au détour d'une rue : « Il est interdit de s'asseoir devant les maisons... et de faire n'importe quoi. » Le langage démontre l'absurdité des règles fixées par l'opresseur et contrebalance la violence des sanctions et des châtements infligés à la population.

Mettre à distance l'horreur

Qu'on ne se leurre pas : en recourant à un comique de mot ou de situation (on pense ici à la scène où une jeune recrue tente d'enregistrer une vidéo de propagande et bute sur son texte, faute de « conviction » ; cf. p. 17), Sissako ne cherche pas à édulcorer l'horreur des crimes perpétrés par les occupants. Le comportement illogique des djihadistes prête souvent à rire mais des scènes d'une grande brutalité – comme celle de la lapidation du couple – viennent rappeler sans détour leur pouvoir destructeur. Le réalisateur se sert de tous les moyens cinématographiques à sa disposition pour prendre de la distance avec l'horreur. Il cherche, ce faisant, à ne pas reproduire le même régime d'images que celui utilisé par la propagande des fous de dieu, notamment sur Internet. Cette mise à distance s'opère grâce à un art consommé du contrepoint. Il s'exprime aussi bien à travers la musique métissée d'Amine Bouhafaf que dans le montage alterné, ou bien encore dans le contraste entre lyrisme et trivialité, réalisme et symbolisme. Ces divers procédés permettent de contrebalancer la violence sans la nier. Sissako trace ces lignes contrastées de manière virtuose. Elles se télescopent, fusionnent, se séparent et se répètent de bout en bout de son film. Tel un ruban de Moebius, *Timbuktu* s'ouvre et se referme sur deux scènes où la violence des intégristes se déchaîne, ce qui montre que le film a la même composition rigoureuse qu'une œuvre musicale.

Un film de résistance

On pourra proposer aux élèves d'identifier, dans le film, l'utilisation du contrepoint. En somme, d'analyser la construction complexe de *Timbuktu*. En apparence pléthorique, sa structure est parsemée d'échos, de correspondances, de répétitions, d'oppositions, de forces contraires, d'antagonismes qui en font la richesse « musicale ». On verra encore, dans cet ordre d'idée, les différents procédés comiques utilisés par le réalisateur pour dynamiter la violence, la mettre à distance. De quel comique parle-t-on ? Comique de mot quand, par exemple, la communication est rendue difficile, voire impossible entre les protagonistes. Comique de situation ou de mœurs quand le comportement hypocrite des terroristes les ridiculisent. C'est ainsi qu'interdisant le football et traduisant les contrevenants en justice, on voit les intégristes débattre passionnément des mérites de Zinedine Zidane, en petit comité. On pourra aussi se concentrer sur l'écoute approfondie de la bande originale qui mélange les influences et les atmosphères et donne aux séquences leur expressivité. La question de la poésie, première force d'opposition à l'oppression, peut donner lieu elle aussi à un repérage de ses occurrences dans *Timbuktu*, notamment à travers les nombreux symboles qui émaillent le film et le détachent de la réalité documentaire, sans toutefois la trahir, ni chercher à l'édulcorer. L'objectif est d'amener à voir que tous les aspects de cette fable humaniste ont été pensés pour converger dans un seul but : résister à l'obscurantisme avec les moyens de l'art. Celui-là même que les djihadistes cherchent à éradiquer.

À CONSULTER



Filmographie

Longs métrages d'Abderrahmane Sissako

Timbuktu, DVD, France Télévisions Distribution, 2015.

Bamako, DVD, Blaq Out, 2008.

En attendant le bonheur, DVD, Les Films du Paradoxe, 2005.

La Vie sur Terre, VOD, UniversCiné.

Autour du film

Nabil Ayouch, *Les Chevaux de Dieu*, DVD, France Télévisions Distribution, 2013.

Cheick Oumar Sissoko, *La Genèse*, DVD, Doriane Films, 2010.

Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, DVD, Warner Bros, 2004.

Anthony Mann, *L'Homme de la plaine*, DVD, Columbia Classics, 2004.

Youssef Chahine, *Le Destin*, DVD, Éditions Montparnasse, 1998.

Jafar Panahi, *Le Cercle*, DVD, Cinéma indépendant, 1998.

Bibliographie

Questions de géopolitique

Michel Galy, *La Guerre au Mali. Comprendre la crise au Sahel et au Sahara : enjeux et zones d'ombre*, La Découverte, 2013.

Jean-Christophe Notin, *La Guerre de la France au Mali*, Tallandier, 2014.

Liess Boukra, *Le djihadisme. L'islam à l'épreuve de l'histoire*, Bachari, 2011.

Entretiens avec Abderrahmane Sissako

Dominique Wideman, « J'ai filmé Tombouctou comme une ville symbole », *L'Humanité*, 10 décembre 2014.

Juliette Reitzer, *Trois couleurs*, décembre 2014.

Renaud de Rochebrune, « La situation telle que celle du Nord-Mali m'obligeait à me positionner », *Jeune Afrique* n° 2784, 18 mai 2014.

Discographie

Amine Bouhafa, *Timbuktu. Original motion picture soundtrack*, CD, Universal, 2014.

Sitographie

Critique

Michel Henry, « *Timbuktu*. Allah ou hagarad », *Libération*, 9 décembre 2014 :

http://next.liberation.fr/cinema/2014/12/09/timbuktu-allah-ou-hagarad_1160228

Thomas Choury, « Filmer une tempête de sable », *Le Mauvais Coton*, 24 février 2015 :

<http://www.lemauvaiscoton.fr/cinema/critique-timbuktu-abderrahmane-sissako-cesar-filmer-une-tempete-de-sable/>

Articles

Michel Galy, « Mali, un pays mis sous tutelle », *France 24*, 30 octobre 2013 :

<https://www.youtube.com/watch?v=6WqE-0be0X0>

Julie Maxence, « *Charlie Hebdo*, comment se finance le djihad international ? », 20 janvier 2015 :

<http://boursebinaire.fr/charlie-hebdo-comment-se-finance-le-djihad-international.html>

Site pédagogique sur le film

<http://www.zerodeconduite.net/timbuktu>

transmettre
LE CINEMA
www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Une fable humaniste

Consacré par sept César en 2015, *Timbuktu* résonne tel un cri d'alarme. Pour le réalisateur mauritanien Abderrahmane Sissako, faire ce film relevait d'une mission : alerter l'Occident sur le sort des populations tombées sous le joug des fondamentalistes religieux. Son manifeste poétique, situé en 2012 pendant la guerre du Nord-Mali, décrit l'occupation djihadiste au quotidien, des diktats absurdes imposés par les islamistes radicaux aux châtiments qu'ils infligent aux assiégés. On y suit plus particulièrement la trajectoire d'un éleveur touareg et de sa famille, rattrapés par la violence et la fatalité. Plastiquement éblouissante, la fable humaniste montre, en recourant à de nombreux symboles, comment la résistance s'organise du côté du peuple. Abderrahmane Sissako oppose à l'horreur de l'oppression, la poésie, l'art et la beauté. Et *Timbuktu* devient lui-même un film de résistance.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'ailleurs* de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Sandrine Marques est critique de cinéma. Elle a été responsable du pôle éditorial cinéma chez MK2. Chef de rubrique cinéma pour le magazine *Trois couleurs*, elle a intégré par la suite la rédaction du journal *Le Monde*. Elle est impliquée dans différents dispositifs d'éducation à l'image.

Avec le soutien du Conseil régional

