

La Vie sur terre

Abderrahmane Sissako



SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	3
Mode d'emploi	3
LE RÉALISATEUR - Abdoulaye Sissako, cinéaste entre les mondes	4
FILMOGRAPHIE	4
GENÈSE - D'abord, Césaire...	5
Documents	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
Guide	7
ANALYSE DU RÉCIT - Le temps suspendu	7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION	
Marche, arrêt : la mise en réseau	8
Piste pédagogique 1	9
ACTEUR PERSONNAGE - Sissako, devant/derrière la caméra	10
Propos	10
Piste pédagogique 2	11
MISE EN SCÈNE - Ici, ailleurs	12
Définition(s)	12
Piste pédagogique 3	13
ANALYSE DE SÉQUENCE - Radio days	14
Atelier 1	15
ANALYSE DE PLANS - Circulation du désir	16
Atelier 2	16
FILMER... Le village	17
Atelier 3	17
POINT TECHNIQUE - Plans généraux, caméra fixe	18
Contrechamp	18
Atelier 4	18
L'AFFICHE	19
Ouvertures pédagogiques	19
CRITIQUE - Une voix africaine singulière	20
PASSERELLES - En attendant le bonheur	21
AU PRÉSENT - Retour ou aller-simple ?	22
RÉFÉRENCES	23



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : **Guy Astic**, enseignant de lettres et de cinéma à l'université d'Aix-en-Provence et dans le secondaire, est co-rédacteur en chef de la revue *Simulacres* et co-dirige les éditions Rouge Profond.

Rédacteur du dossier : **Élisabeth Lequeret** est journaliste à Radio France Internationale, collabore régulièrement au *Monde diplomatique* et aux *Cahiers du cinéma*.

Rédacteur pédagogique : **Jean-Claude Rullier**, enseignant de lettres et responsable cinéma de la Mission Action Culture du rectorat de Poitiers, est coordinateur pour Lycéens au cinéma en Poitou-Charentes. Spécialiste du cinéma africain, il a en charge l'option cinéma audiovisuel obligatoire au lycée de Loudun.

Directeur de publication : Catherine Colonna - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Guy Astic - Auteur du dossier : Élisabeth Lequeret - Rédacteur pédagogique : Jean-Claude Rullier - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2004 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

L'APCVL remercie Haut et court, AcrirA (Christine Desrumeaux), Le Monde, CinémAction, la Bibliothèque du Film (BIFI).

Mode d'emploi

Ce livret s'articule en deux volets. Le premier concerne le texte principal, rédigé par un universitaire ou un critique de cinéma. Constitué de parties informatives, analytiques et techniques, il se développe suivant des rubriques variées, conçues comme des repères précis, voués à faire le point, entre autres, sur la genèse du film, le récit, l'acteur/personnage, des archétypes de mise en scène, tout en proposant des approches plus formelles telles que l'analyse de séquence et de plans. L'objectif n'est pas d'offrir une lecture exhaustive, mais une approche cohérente et ouvrante à l'attention de l'enseignant qui pourra en faire un usage immédiat ou l'adapter à des orientations qui lui sont plus personnelles.

Le second volet, signalé par les zones grisées et rédigé par un professeur, relève plus des situations d'enseignement. Suivant deux directions : des "Pistes pédagogiques" sont déduites du texte central et le complètent ; des "Ateliers" proposent des exercices impliquant la participation des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ➡ achève de renforcer le lien entre le livret et la Fiche Élève, toujours dans un souci d'efficacité et de lisibilité.

Les sites ressources pour l'approche du film et son réalisateur, pour l'éducation à l'image ainsi que pour des bases de données sur le cinéma, sont accessibles sur www.lyceensaucinema.org. Le site propose aussi le dossier maître et la fiche élève au format pdf.

Les références des films évoqués dans ce dossier, disponibles en vidéo ou DVD, sont précisées page 23.

À la date où nous imprimons, la copie vidéo de *La Vie sur terre* est disponible uniquement à la vente en import (*Life on Earth*, Fox Lorber, DVD zone 1, NTSC).

SYNOPSIS

La Vie sur terre

Dramane, fils du pays devenu cinéaste, vivant en France, est revenu à Sokolo, village du Sud malien, pour y rendre visite à son père. Désœuvré, il sillonne le village à bicyclette et croise à intervalles réguliers la resplendissante Nana. Au bureau de poste, des clients tentent de joindre des proches, à Paris ou dans les villes du voisinage. Le présentateur de Radio Sokolo prend l'antenne et lance "La Bibliothèque parlée" (avec le *Discours sur la colonisation* d'Aimé Césaire). Le 1^{er} janvier 2000, le monde change de millénaire, annonce RFI. Mais à Sokolo, la vie poursuit son cours : misère, sécheresse, oiseaux dévoreurs de récoltes.



FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

La Vie sur terre

France, 1998

Réalisation : Abderrahmane Sissako - **Scénario** : Abderrahmane Sissako - **Image** : Jacques Besse - **Son** : Pascal Armant - **Montage** : Nadia Ben Rachid - **Maquillage** : Marie Jaoul de Poncheville - **Assistant-réalisateur** : Salif Traoré - **Interprétation** : Abderrahmane Sissako (Dramane), Nana Baby (la jeune fille), Mohamed Sissako (le père), Bourama Coulibaly (le photographe), Keita Bina Gaoussou (le receveur de la poste), Mahamadou Dramé (l'opérateur de la poste), Moussa Fofana (l'invité à la radio), Keita Kagny (l'ami du photographe) - **Production** : La Sept ARTE, Haut et court - **Productrices** : Carole Scotta, Caroline Benjo - **Durée** : 61 minutes - couleur - **Format** : 35 mm, 1,66 - **Visa** : n° 95 158 - **Sortie française** : juin 1999 - **Distribution 2004** : Haut et court.

Abderrahmane Sissako, cinéaste entre les mondes

FILMOGRAPHIE

1989 *Le Jeu* (court métrage), sélection à Cannes, section "Quinzaine des Réalisateurs" (1991)

1993 *Octobre* (moyen métrage), sélection à Cannes, section "Un Certain Regard"

1994 *Le Chameau et les bâtons flottants* (court métrage), illustration d'une fable de La Fontaine)

1996 *Sabriya* (moyen métrage), sélection à la Mostra de Venise (1997)

1997 *Rostov-Luanda* (long métrage)

1998 *La Vie sur terre* (long métrage), sélection à Cannes, section "Quinzaine des Réalisateurs"

2002 *En attendant le bonheur/ Heremakono* (long métrage), sélection à Cannes, section "Un Certain Regard"

Né le 13 octobre 1961 à Kiffa, en Mauritanie, Abderrahmane Sissako a grandi au Mali, avant de revenir en Mauritanie pour ses études en lycée. Ce premier aller-retour l'inscrit d'emblée dans une sensibilité de déracinement qui ne le quittera pas — établi aujourd'hui en France, il reste, d'une certaine façon, périphérique à sa terre d'origine. En 1981, il part en Union soviétique, d'abord à Rostov, puis à Moscou, où il entre au VGIK, célèbre école russe de cinéma. Là-bas il découvre le néoréalisme italien, Griffith, Ford, Fassbinder, et rencontre Georgi Rerberg, chef opérateur d'Andreï Tarkovski, avec qui il travaillera sur *Octobre*.

Le Jeu, son film de fin d'études, est tourné au Turkménistan. Dans ce moyen métrage en noir et blanc de vingt-trois minutes s'affirment déjà les constantes ultérieures de l'œuvre de Sissako : rareté des dialogues (ici absents : le film est muet), sens du cadre, sûreté de l'angle d'attaque. Le sens de la scène, l'émotion et l'humour qui s'en dégagent proviennent plus du cadre et du montage que des dialogues. Le cinéaste y pratique déjà un art de l'entre-deux, qui vaut aussi bien pour la narration, toujours lâche et flottante, que pour les personnages : plutôt que de les cantonner au programme que leur assignerait un scénario "bouclé", Sissako préfère laisser planer l'ambiguïté. De même pour les décors : les dunes de *Jeu*, tourné dans une zone désertique du Turkménistan, pourraient tout aussi bien se trouver dans son Sahel originel, en Mauritanie, son pays de naissance, ou au Mali, où s'est déroulé la majeure partie de son enfance.

C'est une autre forme d'entre-deux qui caractérise *Octobre*, écrit et réalisé tandis qu'il suit les cours du VGIK de Moscou. Avec une impressionnante sûreté de ton, ce film sélectionné en 1993 par le festival de Cannes (section "Un Certain Regard"), conte les derniers jours de la vie moscovite d'Idriss, jeune étudiant africain. *Octobre* est construit sur un dispositif très simple. Alors qu'Idriss est sur le point de rentrer dans son pays natal (ses études sont terminées), sa compagne russe vient d'apprendre qu'elle est enceinte. Suspense et émotion proviennent du fait qu'un personnage est détenteur d'un savoir que l'autre ignore — elle se refuse à apprendre à Idriss sa future paternité, mais hésite à avorter. L'indécision du personnage féminin ne semble que l'écho naturel de celle d'Idriss, les pieds dans la neige moscovite, la tête déjà sous le soleil africain. Sans doute Abderrahmane Sissako est-il, de tous les cinéastes d'Afrique, celui qui a su donner à la problématique du métissage le plus d'intensité et de profondeur, empruntant le versant du malaise et de la souffrance, bien sûr, mais aussi celui du comique discret que suscite toujours le mélange des contraires. Comment se comporte, agit, souffre et parvient à survivre un corps plongé en milieu étranger ? C'est cette même obses-



sion qui guide *Rostov-Luanda*, documentaire dans lequel la recherche d'un ancien condisciple (angolais) de l'école de cinéma de Rostov-sur-le-Don (URSS), le jette sur les routes d'un pays dévasté par la guerre. Présent et passé, ici et ailleurs : chaque image se creuse, mise en tension par ce passé (les années moscovites) et cette absence (celle de l'ami perdu), qui atteindra son plus haut point d'intensité dans *En attendant le bonheur*, où chaque image semble sans cesse travaillée en sourdine par le poids des morts et des absents. Et bien sûr dans *La Vie sur terre*, où ce vertige est redoublé par la présence du corps du cinéaste qui y tient le rôle principal, glanant des moments de vie suivant une ligne de fracture persistante : celle depuis laquelle un Sud rural et marginalisé est à l'écoute, sans véritable retour ni échange, d'un Nord arrogant et pléthorique.

D'abord, Césaire...

C'est sur le tournage de *Rostov-Luanda* qu'Abderrahmane Sissako a été contacté par la maison de production Haut et court pour réaliser le volet africain de la série « 2000 vu par ». Comme l'indique son titre, le cahier des charges consiste à réaliser un film sur le passage à l'an 2000. Lorsque le cinéaste part tourner à Sokolo, petit village du sud malien, entre les frontières mauritanienne et nigérienne, il ne dispose que de très peu d'éléments. Pas de scénario au sens classique du terme, pas d'acteurs professionnels ; peut-être, juste le désir de filmer le village où son père s'est installé (« *Moi, je n'y ai jamais habité.* ») et l'envie de revisiter ces mots du poète et homme politique martiniquais né en 1913, Aimé Césaire qui, adolescent, l'ont bouleversé : « *À la lecture des premières pages [Cahier d'un retour au pays natal, 1956 ; Discours sur le colonialisme, 1970], je me suis dit : Ça, c'est pour moi ! C'était sûr, évident. Ce texte allait influencer ma création.* »

THÉORIE DE L'ADAPTATION

Loin de la mise en scène classique, le travail de Sissako se situe plutôt entre documentaire et fiction, à partir de la confrontation entre les quelques pistes narratives qu'il a ébauchées avant le tournage et ce que le terrain lui offre : décors, costumes, personnages. Se déploie dans ses films une science du concret qui s'apparente à du *bricolage*, selon le sens que Claude Lévi-Strauss donne à ce terme dans *La Pensée sauvage* (1962) : « *La pensée mythique dispose d'un trésor d'images accumulées par l'observation du monde naturel : animaux, plantes avec leurs habitats, leurs caractères distinctifs, leurs emplois dans une culture déterminée. Elle combine ces éléments pour construire un sens, comme le bricoleur, confronté à une tâche, utilise les matériaux pour leur donner une autre signification, si je puis dire, que celle qu'ils tenaient de leur première destination.* » De même, c'est à partir des "matériaux" que lui offrait Sokolo qu'ont surgi les micro-fictions de *La Vie sur terre*. « *Un jour une fille passe par hasard en vélo sur le tournage. Elle est devenue le personnage central du film. Je créais des situations dont je découvrais le résultat en même temps qu'on tournait. Quand je demande à des gens de téléphoner, par exemple : la situation est provoquée. On pose la caméra mais, ensuite, arrive ce qui doit arriver. J'ignore si le correspondant va décrocher, et s'il décroche, ce qu'il va dire.* » (Entretien accordé à *Jeune Afrique* en 1998.)



LA VIE SUR TERRE, EN ATTENDANT LE BONHEUR : DEUX FILMS, UNE MÉTHODE

Ce mode de tournage, qui érige l'adaptation aux situations en vertu majeure, engage d'évidence plus qu'un choix esthétique : une vision (pour ne pas dire une éthique) du cinéma et de la façon dont il se fait. « *Quand je tourne un film, je n'ai pas d'évidence, je ne dispose d'aucun découpage préétabli. Un film se fait en se faisant. Pour La Vie sur terre, il n'y avait pas de scénario, juste deux ou trois pages, il fallait le faire au jour le jour. Quand on évite de considérer le cinéma comme un travail intellectuel, on se laisse plus aller à l'improvisation. Un film de ce genre se construit plus au montage que sur le tournage.* » Il en va de même dans *En attendant le bonheur*, dont le scénario initial repose aussi sur une série de saynètes sans continuité narrative. Cette souplesse est un choix, elle répond aussi à l'incertitude et aux difficultés des tournages africains : chaleur, sécheresse, lumière excessive (qui, pour limiter les effets de contraste, exige l'emploi d'éclairages surpuissants), équipes souvent peu adaptées au terrain car recrutées en Europe (faute de professionnels locaux). À ces contraintes s'ajoutent le manque d'acteurs qui rend nécessaire le recours à des non-professionnels. Dans *En attendant le bonheur* (photo ci-dessus), les incertitudes du casting, ses déceptions autant que ses découvertes ont infléchi le cours du film. Des rôles ont été redistribués, des personnages sont apparus : Maata est un vieil homme rencontré au hasard d'une panne d'essence par le réalisateur et ses collaborateurs, lors des repérages ; de même, le Chinois Zhu, devenu dans le film le soupirant attiré de Nana, est un trafiquant d'aïlerons de requins repéré par Sissako sur le port mauritanien de Nouadhibou...

“L'oreille collée au sol
j'entendis passer Demain”

Aimé Césaire

DOCUMENTS

La Projection (2000), documentaire sur la projection de *La Vie sur terre* organisée à Sokolo le 17 avril 1999

Le documentaire de 26 minutes de Marie Jaoul de Poncheville est un complément essentiel à la vision de *La Vie sur terre*. La réalisatrice est une proche de Sissako : créditée au générique du film de ce dernier pour le script et le maquillage, elle l'avait d'abord fait travailler comme directeur artistique sur son propre long métrage, *Molom, conte de Mongolie* (1994). Après des images d'un public captivé par l'écran, visible comme



dans un rêve sur la place en terre battue de Sokolo où il apparaît incongru, le documentaire commence par le passage de Sissako à la radio locale. Suivent les préparatifs de la projection qui aura lieu le lendemain, et les rencontres du cinéaste avec des protagonistes du film. Un moment est particulièrement magique, tant il dit la fragilité et la force de l'illusion du cinéma qui tient à pas grand-chose, un bout de tissu blanc : le tailleur de Sokolo, Fodia, prépare la toile où sera projeté le film, laquelle est tendue en travers de la place, légèrement agitée par le vent, comme si la nature se mettait à l'unisson de cette projection unique.



Le documentaire *La Projection* (Marie Jaoul de Poncheville, 26 minutes, 2000, Dominante 7 Productions) est reproduit sur le DVD *La Vie sur terre (Lycéens au cinéma)*, Région Rhône-Alpes, Université Lumière (Lyon 2)/Acrira, 2001.

Découpage séquentiel

Précision : Le terme "off" entre guillemets concerne les productions sonores dont la source (présence des postes radio) est visible dans l'image.

1) **Prégénérique.** En France : un homme, Dramane, dans un supermarché. Il passe devant les rayons, retrouve une femme qui essaie un chapeau. Il porte un énorme ours blanc en peluche. À la deuxième minute, l'Afrique : les branches d'un arbre majestueux. Au travelling avant succède un fondu au noir.

2) **2mn58s. Générique sur écran noir** – en off : la rumeur du village.

3) **3mn19s.** Travelling sur un lit où le père lit la lettre de son fils (Dramane) sur la voix off de ce dernier. La lecture est ponctuée par des scènes du village où Dramane finit par être présent. À la lecture de la lettre succède un extrait d'Aimé Césaire. 4mn13s, la chanson de Keita (*Folon*) retentit et accompagne la fin de la séquence (des images du village).

4) **7mn33s.** Radio Colon, La voix du riz. Le présentateur lance l'émission "La Bibliothèque parlée" avec le *Discours sur le colonialisme* de Césaire entendu en "off" par les habitants. Au bureau de poste, on parle d'une certaine "Nana" qui vient d'arriver.

5) **10mn00s.** Nana à bicyclette, Dramane la suit. La rencontre permet à chacun d'échanger des premières informations sur eux — Nana vient du village de Kourouma.

6) **11mn00s.** Le photographe, Koulou, s'installe sur la place. Un tailleur prend à voix haute les mensurations de Nana. Un troupeau passe ; deux hommes s'extasiaient devant la photo d'une Japonaise – le prospectus filmé, on comprend que cette Japonaise est un tout-terrain de la marque Isuzu.

7) **14mn40s.** Dramane se rase. Nana passe, s'arrête, ils discutent.

8) **15mn32s.** Se succèdent des scènes du village (l'unité est sonore : la musique de la radio, parfois entendue en "off") : la poste, les rues (première apparition de l'enfant au ballon), la radio... Le présentateur rend l'antenne ; RFI prend le relais (17mn24s). Le quotidien dépouillé du village se poursuit, en contraste avec l'évocation par RFI des cérémonies du Millénaire.

9) **19mn37s.** Au bureau de poste, Dramane tente de joindre une correspondante à Paris. En vain. Ailleurs, photographe et coiffeur officient — ce dernier s'arrête pour regarder passer Nana. L'enfant au ballon court dans une rue. Des hommes assis à l'ombre d'un mur se reculent pour échapper au soleil.

10) **21mn38s.** Radio Sokolo : témoignage de l'homme de Farabougou évoquant le fléau des oiseaux.

11) **22mn53s.** Au bureau de poste, un homme appelle l'un des employés de sa boutique et l'engage. Il demande une autre communication. Dans l'intervalle, sur une musique légère (début : 24mn4s), des scènes de village. Retour ensuite à la poste avec le même commerçant.

12) **27mn28s.** Dramane parcourt le village à vélo.

13) **28mn22s.** Au bureau de poste, Nana cherche à joindre un certain Bai.

14) **30mn23s.** Dans l'ombre du mur, les hommes se reposent. Une musique se fait entendre, la petite Tamani danse. Dramane se promène, Nana aussi, sans se croiser. Un client raconte au photographe qu'à Abidjan, les Blancs ont des maisons avec « *des portes qui s'ouvrent toutes seules.* »

15) **32mn58s.** En "off" (présence d'un poste radio), chez le père de Dramane, retentit le *Discours sur le colonialisme*. Suivent, de nouveau, Dramane et Nana sur leurs vélos, qui ne se croisent pas. Des plans montrent les rues du village et la brousse au coucher du soleil.

16) **36mn20s.** Carton : « *L'oreille collée au sol, j'entends passer Demain.* » (Aimé Césaire.)

17) **36mn27s.** Césaire en off. Dramane est chez son père. Nous sommes le 1^{er} janvier 2000. Le village poursuit ses activités : Baba téléphone au bureau de poste ; au pied du mur, les hommes faînéantent ; Nana se fait photographe. RFI annonce une vague de froid en Europe. De nouveau, des scènes à la poste, entrecoupées par Nana qui sourit, un plan du coiffeur : un militaire cherche son état-major ; une certaine "Marie" appelle de Paris, le receveur de la poste lui dit : « *Oui, vous pensez que le soleil est une bonne chose, alors que c'est notre pire ennemi.* » Retour sur le militaire qui veut joindre le point G. À la radio, la correspondante de RFI à Tokyo : « *La vie ne change pas, même si le siècle change.* »

18) **40mn36s.** Des enfants viennent chercher de l'eau au puits. Un homme avance péniblement sur ses béquilles, sur une musique lancinante qui occupe l'ensemble de la séquence. L'enfant au ballon passe. La photo de Nana est développée ; un villageois commente : « *Je ne savais pas qu'elle était si triste.* »

19) **42mn23s.** Au bureau de poste, le préposé explique à Nana les subtilités du "collationnement".

20) **43mn45s.** Le soleil est haut, les hommes se rapprochent du mur. Un quintette en ut majeur de Schubert retentit, accompagnant la lecture in (l'homme est assis et filmé en plan fixe), puis off, de la lettre d'un villageois demandant de l'aide à

un proche, parti en France. Sur cette bande son, des saynètes : le soldat (toujours à la poste), le tailleur, une femme et son enfant.

21) **46mn33s.** Un motard traverse le village. Césaire (en voix off, celle de Dramane) : « *Cette mort qui clopine de petitesse en petitesse.* » Une procession d'hommes traverse le village.

22) **48mn24s.** Bureau de poste, Nana, assoupie, a posé la tête sur le comptoir ; le téléphone sonne, elle se réveille, mais ce n'est pas pour elle. On entrevoit la procession dans une rue du village. Au pied du mur, il n'y a plus qu'une minuscule bande d'ombre : les hommes partent se reposer ailleurs. L'homme de la lettre (séquence 20) poursuit le texte en voix off, sur des images du village.

23) **53mn34s.** Les oiseaux s'abattent sur les champs. Des hommes tentent de les faire fuir. Nana regonfle son vélo.

24) **54mn53s.** Dramane est avec son père dans les champs. En voix off, Césaire : « [...] *Aucune race ne possède le monopole de la beauté, de la force, de l'intelligence.* » *Folon* de Keita, entendu à la séquence 3, commence de nouveau à retentir — la chanson accompagnera les images jusqu'à la fin du film. Dramane et son père quittent le plan et le champ reste vide.

25) **56mn50s.** Nana part vers la brousse, une valise sur le porte-bagages de son vélo. Elle devient un point minuscule dans la profondeur du champ.

26) **57mn50s.** Générique de fin.

Le minutage ci-dessus est celui d'une cassette vidéo. La vitesse de défilement d'une cassette étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est légèrement inférieure à la durée "réelle" du film (1 heure 1 minute).

Guide

Le découpage séquentiel identifie les segments narratifs du film. Il est la première étape de l'analyse et l'outil auquel elle va souvent se référer. C'est d'abord à un carnet de croquis que fait penser le découpage de *La Vie sur terre*. Il y a bien un enclenchement narratif : Dramane annonce par courrier à son père son arrivée, poussé par le besoin de renouer avec ses racines. Mais ce projet n'est pas source de nœuds dramatiques. Il y a des micro-conflits (d'improbables communications téléphoniques), mais sans tensions qui lanceraient un suspense. Même l'arrivée du nouveau millénaire est dédramatisé — rien ne change après son avènement. Pourtant, le passage à l'an 2000 est le seul repère chronologique fiable. Derrière cette structure apparente (avant et après le 1^{er} janvier 2000), l'évolution du film est ailleurs, comme le dit le réalisateur : « *À un moment, j'ai laissé de côté le "moi" et je suis passé à des choses plus importantes qui parlaient de ce village et surtout de l'Afrique.* » Dramane disparaît presque de l'espace narratif ; les croquis se dramatisent dans l'ironie ou la résignation avec les embrouilles de la bureaucratie ou avec le soldat Lamine Sow (la communication aléatoire) monté en alternance avec la lettre de l'homme (l'entraide africaine). Et le film se clôt avec des départs : Nana et sa valise ; Dramane et les ultimes conseils de son père. Le ferment dramaturgique le plus riche reste Aimé Césaire, dont les paroles lyriques irriguent l'œuvre.

ANALYSE DU RÉCIT

Le temps suspendu



La structure narrative de *La Vie sur terre* est exemplaire de la culture africaine, en ce sens qu'elle s'inscrit d'emblée dans un temps mythique où choses et gens sont pris dans un mouvement qui dépasse largement la durée du film. Il ne s'agit donc pas, pour Sissako, de représenter un enchaînement d'actions-réactions, suivant le modèle de la structure narrative classique, mais d'orchestrer plutôt une série de variations autour de quelques scènes de la vie villageoise.



Décalage, décadage. La force poétique, subversive mais aussi comique, de *La Vie sur terre* tient à cette suspension du temps. On peut y voir l'ironie d'un réalisateur africain à qui commande est faite d'un film sur le passage à l'an 2000, passage aussi attendu que surmédiatisé — cette dimension revient à plusieurs reprises dans le film, *via* les commentaires des présentateurs de Radio France Internationale. Cet événement qui cristallise tant d'agitation dans le mode occidental, finit, vu depuis Sokolo, par se revêtir d'une sourde dimension comique. Effet de décalage entre un Occident pour qui ce passage au Troisième Millénaire est l'occasion de déployer une fièvre consumériste décuplée et une Afrique pour qui le réveil reste une abstraction à tous points de vue. Qu'est-ce que l'année chrétienne dans un pays où priment animisme et islam ? L'imagerie de Noël (neige, rennes, sapins, etc.), dans un village sahélien écrasé de soleil ? La surabondance occidentale vue depuis un champ de mil ravagé par les oiseaux ?



C'est sur cette ligne ténue et discrètement ironique qu'avance le film de Sissako. Sokolo, ses habitants, son rythme paisible y occupent une place centrale. Balades en bicyclette dans le village, scènes au bureau de poste, *farniente* des hommes du village dans l'ombre accueillante d'un mur, artisans au travail (coiffeur, tailleur, photographe ambulante). La vie semble s'étirer indéfiniment, n'obéir qu'à une ancestrale routine à peine perturbée par quelques "modernes" intrusions (la radio, le téléphone...). Dans ce village où prédominent les moyens de transports traditionnels (pirogues, chevaux, charrettes à ânes), les bicyclettes de Nana et de Dramane font presque figure d'anachronisme. D'une scène à l'autre, décors et personnages revien-



nent, subissant d'imperceptibles modifications. Qu'en est-il de Nana lorsque la caméra la filme dormant debout au comptoir du bureau de poste ? Attend-elle toujours le coup de fil de Baï ? Et cette femme qui, depuis Paris, tente de rejoindre Dramane, est-ce l'inconnue au chapeau entraperçue au début du film ? Ainsi progresse un film tout en ellipses et non-dits, qui, aux lignes droites, préfère une architecture circulaire, semblable à une chambre d'échos multiples, où les effets de sens sont toujours retardés au profit de la captation de blocs de pur présent.

Pour le meilleur et pour le pire. À Sokolo, tout ne serait donc que calme et sérénité ? C'est précisément au moment où le film semble encourir le risque d'esthétisme ou de facilité que Sissako, sans changer son régime de narration, introduit le doute. Un premier signe pourrait être ce motard inconnu qui traverse en trombe le village, soulevant des nuages de poussière. Y répond la très belle, très poignante lettre (off) qu'un villageois adresse à un parent installé à Paris. Sous la douceur de la voix, les mots qui claquent ici sont durs, précis et sans détours : la misère, lorsqu'elle est extrême, ne s'encombre pas de sentiments. Si le temps s'est arrêté à Sokolo, c'est pour le meilleur et pour le pire. C'est sans doute la plus belle invention du film : subvertir son principe initial, se débarrasser de sa joliesse de départ (la danse de séduction de Dramane et Nana, leurs courses-poursuites dans un village pétrifié par le soleil) pour s'achever sur une note infiniment plus dure : celle de ces hommes qui défilent dans le village, de ces paysans qui agitent des chiffons dérisoires contre les oiseaux, tandis que retentit la voix de Césaire : « *La force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous [...]. L'Europe a pendant des siècles gravé en nous des mensonges. Aucune race ne possède le monopole de la beauté, de la force, de l'intelligence.* » La première journée de l'an 2000 est bien entamée, Nana traverse en bicyclette la brousse désolée, un long plan fixe la suit jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un invisible point derrière un buisson. L'image résonne comme un lointain et grinçant écho de la première séquence, qui montre Dramane sur l'escalier roulant d'un supermarché. Belle façon de montrer que s'il y a fracture, elle est tout autant temporelle que spatiale, celle qui clive un Nord suralimenté à un Sud au bord de la famine.



TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

Marche, arrêt : la mise en réseau

La spécificité du personnage de Dramane, si l'on devait lui en trouver une, serait sa mobilité : toute la journée, sur sa bicyclette, le jeune homme sillonne les rues de Sokolo. C'est après lui, au fil de ses courses incessantes, que nous découvrons le village et son réseau de rues et ruelles labyrinthiques.

C'est la figure du cercle qui préfigure le mieux les périples de Dramane, contraint à tourner en rond autant du fait de la petitesse du village que de sa propre oisiveté. Venu à Sokolo pour y voir son père, mais sans autre forme de relation au village ni à ses habitants, il n'a rien de spécial à faire, sinon vaguement chercher à rejoindre Nana. Mais là encore, ses trajets restent erratiques et les rencontres avec la jeune femme essentiellement livrées au hasard. À Sokolo, très peu de plans le font voir assis ou occupé à quelque tâche, à l'exception de la première scène qui montre son père lisant une lettre : un léger panoramique découvre alors Dramane assis à une table, en train d'écrire.

DES MILLIARDS D'INFORMATIONS À LA SECONDE

Dans *La Vie sur terre*, la communication passe mal, en tout cas dès lors qu'elle entend utiliser une quelconque voie technologique. Les employés du bureau de poste font de leur mieux, en vain : Dramane ne cesse de rater son amie parisienne (c'est en France que le coup de fil est adressé, mais c'est une sonnerie anglaise qui, mystérieusement, lui répond, séquence 9). C'est sans plus de succès que le militaire tente de joindre le point G (séquence 17). La matrone qui entend informer son correspondant de l'arrivée de Nana est obligée de hurler à plusieurs reprises le prénom de la jeune femme — suscitant un plan ironique sur l'antenne qui se dresse narquoisement dans le ciel radieux de Sokolo (séquence 4). Un commerçant maure veut remettre de l'ordre dans l'une de ses boutiques et se heurte, furieux mais impuissant, au chapelet de fausses excuses que lui débite son employé (séquence 11). Même Nana doit, pour joindre Bai, passer par un second interlocuteur (le premier étant l'employé des Postes) qu'elle-même ne connaît pas mais qui pourrait, éventuellement, prévenir l'homme qu'elle cherche à joindre. Au vu de cette infinie complexité, la communication entre membres du village apparaît à rebours d'une lumineuse évidence. Tout s'y organise suivant le dis-

positif du croisement : croisement des rues et ruelles, croisement des regards et sourires, croisement des bêtes et moyens de locomotion. La mise en scène accentue ce motif, devenant majeur dans le film, et personne n'est épargné : hommes, femmes, enfants, troupeaux, animaux isolés ; sans oublier Nana et Dramane, bien sûr. Difficile de mieux signifier l'interaction permanente, muette et incessante, la multiplicité des liens aléatoires et indispensables qui relient tous les êtres vivants de Sokolo. La place centrale du village en constitue, évidemment, le lieu emblématique. L'effet de contraste entre les différents sens de déplacement et de cadence, la sophistication des plans, qui proposent presque tous un savant étagement de motifs, tout cela contribue à donner la sensation d'un village où se mêlent harmonieusement des tempos distincts, même si l'ensemble est dominé par une forme de torpeur — ce qui permet de créer un effet de distanciation par rapport aux informations sans cesse égrenées, semblant apporter une forme de pression qui n'a pas lieu d'être. Ainsi Sissako met en scène les différents rythmes de vie qui cohabitent en toute tranquillité dans le village, à l'image de ces hommes qui écoutent Radio Sokolo dans l'ombre tandis que passent un troupeau de chèvres et, plus tard, un homme sur un âne (séquence 17).

SOKOLO, VILLAGE MYTHIQUE, VILLAGE RÉEL

La Vie sur terre est, sur l'essentiel de sa durée, une chronique réaliste de la vie d'un village bien réel (Sokolo). Parfois, cependant, le film change de régime et Sokolo, de village bien ancré dans la trivialité de la vie paysanne malienne, accède à une dimension plus métaphorique, devenant le quasi-paradigme d'une Afrique vouée au sous-développement et à la misère. Ce mouvement qui finit rapidement par décoller le film du simple réalisme pour le faire accéder au mythe, Sissako commence à l'amorcer dans la deuxième partie du film, vers la quarantième minute. Les deux protagonistes ont, provisoirement, disparu. Se succèdent alors quelques plans muets, simplement traversés par la rumeur de la radio (« *La vie ne change pas même si le siècle change.* »). Ceux-ci montrent, en plans fixes, des lieux du village écrasés de chaleur, comme un écho immédiat de la phrase diffusée sur les ondes : entre autres, un puits sommaire à même le sol, baigné d'une lumière mordorée, dont un enfant s'ap-

proche pour venir tirer de l'eau ; ailleurs, péniblement, porté par deux béquilles, un homme s'avance vers la caméra (séquence 18). Fatigue, béquilles, lenteur : tout semble le désigner comme une vision métaphorique de l'Afrique. Mais, chez Sissako, le symbolisme sourd de la vie même, si bien que cette image, au-delà de sa portée exemplaire et métaphorique, pourrait bien figurer un instantané de la vie de Sokolo. C'est la force du film que de souder imaginaire ou bribes de fiction et vision documentaire, la conjonction des deux engendrant un lest de réalité incontestable. Au point que toute l'histoire qui est faite autour du changement de millénaire apparaisse déconnectée du réel, voire sans fondement. La fin du film jongle avec ce double régime de représentation — la fiction documentaire pour le dire succinctement. D'une part, s'impose la vie de Sokolo dans toute sa vérité quotidienne que nous connaissons pour l'avoir vue à maintes reprises, avec ses personnages désormais familiers (les hommes dans l'ombre du mur, Nana, les préposés du bureau de poste...). D'autre part, des touches plus inattendues, car moins référentielles dans le cours de l'existence qui s'est déroulé sous nos yeux, projettent le film vers une forme d'abstraction. Il en est ainsi avec le plan sur ce villageois presque dissimulé dans l'ombre d'un arbre, tandis que s'élèvent, off, les mots du désespoir, ceux par lesquels un homme demande à un lointain cousin de l'aider, faute de quoi les siens mourront de faim (séquence 20). Sissako tisse de subtils effets de sens qui dégage un nouveau réseau de significations suscitant chez le spectateur plusieurs hypothèses. Cet homme est-il l'auteur de la lettre ? Ces mots (« *Nous ne comprenons pas tes difficultés.* »), est-ce lui qui les a écrits ? Plus loin, il y a cette marche des paysans (séquence 21), filmée en plusieurs plans relativement courts, qui vient rompre la quiétude du village : est-ce la force incendiaire des mots de Césaire qui l'a déclenchée ? Un plan plus tard, on comprendra que ce sont les ravages occasionnés par les oiseaux dans les plantations voisines qui, probablement, en sont à l'origine. Mais l'incertitude persiste, tandis que planent les mots de Césaire, suggérant ce que, peut-être, Sissako est venu filmer sans être sûr d'y parvenir vraiment : « *La force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous.* »



PISTE PÉDAGOGIQUE 1

Pour rendre compte de l'échec de la communication, deux exemples suffisent : lorsque le village se parle à lui-même par radio interposée (Radio Colon, *La voix du riz*), c'est d'une manière unilatérale (les plaintes du paysan contre les autorités semblent ne concerner que lui-même) ; lorsque le village parle aux autres par téléphone, la voix ne passe pas ou les interlocuteurs ne sont jamais là. Pour rendre compte de la figure du croisement on peut observer la rencontre ratée Dramane-Nana sur la place du village vers la 13^e minute. Postée en hauteur, la caméra enregistre en un cadre large et en plan séquence, la scène. Elle découvre d'abord par un léger panoramique les activités disposées autour de son espace : les locaux de Radio Sokolo, le photographe, l'épicier en plein air, le tailleur. Dramane traverse alors la place en vélo, salue le photographe et disparaît. À ce moment Nana arrive et parcourt la même place mais dans un autre sens. À peine a-t-elle disparu qu'un homme la traverse à son tour et laisse le champ libre à un troupeau de moutons, lui-même coupé par quelques vaches... Ce ballet réglé montre comment Sissako contrôle et résorbe en un regard poétique le désordre et la crudité du réel. *La Vie sur terre* ne se réduit pas à un reportage sur les réalités africaines.



ACTEUR/PERSONNAGE

Sissako, devant/derrière la caméra

D'*Octobre* à *En attendant le bonheur*, tous les films d'Abderrahmane Sissako ont une prégnante dimension autobiographique. *La Vie sur terre* s'inscrit dans cette lignée en la radicalisant, puisque le cinéaste y joue l'un des protagonistes.

AUTO(F)ICTION

Depuis toujours, la part autobiographique est l'une des composantes essentielles du travail d'Abderrahmane Sissako, comme l'atteste une œuvre sous-tendue par la question de l'appartenance identitaire, sous deux de ses deux volets : l'émigration (*En attendant le bonheur*) et le retour au pays (*Octobre, La Vie sur terre*). Il en va de même pour son premier documentaire, *Rostov-Luanda*. Sous ses apparences de portrait impressionniste de l'Angola, pays en ruines, dévasté par vingt ans de guerre civile, le film obéit à une démarche très personnelle : la recherche, par Abderrahmane Sissako, de l'Angolais Alfonso Bari-Banga, ancien condisciple de l'école de cinéma de Rostov-sur-le-Don (URSS), perdu de vue depuis une vingtaine d'années. Cette quête, *a priori* peu susceptible d'aboutir, est bien plus que le fil rouge narratif permettant au réalisateur d'affronter l'inconnu (un pays, des gens qu'il ne connaît pas). Elle constitue aussi la légitimité de sa présence dans le plan.

Que Sissako choisisse d'incarner le rôle principal de *La Vie sur terre* relève entièrement de cette logique. Qui, mieux que lui, pourrait incarner ce cinéaste d'origine africaine vivant à Paris retournant sur les lieux de son enfance pour rendre visite à son père ? C'est l'incertitude de son propre

statut d'expatrié qu'il filme dans la scène d'ouverture où, emmitouflé d'habits hivernaux (manteau, chapeau), il traverse un supermarché, ours blanc en peluche à la main. Silhouette improbable, décalée, aussi peu à l'aise devant ce presque indécent étalage de victuailles (promesse de réveillons gargantuesques) que, lorsque revêtu d'un boubou et d'un chapeau dogon, il sillonne sans relâche Sokolo. Dramane reste un personnage de fiction (certes à haute teneur autobiographique), auquel le corps du cinéaste vient apporter une force documentaire inattendue (sa maladresse, ses intonations hésitantes), révélatrice de sa condition d'étranger. « *Tu as failli me renverser. Tu n'es pas d'ici ?* », demande Nana lors de leur premier échange (séquence 5).

UNE MORALE DE TOURNAGE

Être d'ici et d'ailleurs, toujours tiraillé entre deux pôles : c'est cette situation que matérialise, au début du film, le plan où le père lit la lettre que lui a envoyée son fils (« *Ce que j'apprends loin de toi vaut-il ce que j'oublie de nous⁽¹⁾ ?* »). À ce plan vient répondre en écho, vingt minutes plus tard, la scène du bureau de poste, où Dramane tente (en vain) de joindre une certaine Marie, à Paris. Comment représenter l'Autre ? La question et ses soubassements éthiques se double chez Sissako du fait que cet Autre, si familier autrefois (Sokolo est le village où vit son père), est devenu, au fil du temps et des voyages, étrangement lointain. Comment installer caméra et équipe de tournage, diriger des acteurs sur le fil tendu d'un scénario classique dans ce village paisible, et rendre justice à sa

PROPOS

Votre omniprésence dans vos films, c'est par souci de les contrôler ? Non, au contraire, quand j'en prends conscience je suis gêné, parce que ce n'est pas ce que je recherche. Je serai d'ailleurs de moins en moins présent à l'avenir... Par exemple, je ne veux pas être acteur dans mes films. Dans *La Vie sur terre*, c'était pour être juste, respectueux de ce que je filmais. Le sujet était un retour dans un lieu où personne ne filme. Il fallait que je sois moi-même objet.

Vos personnages sont séduisants, recherchez-vous cette séduction pour vous ou pour les spectateurs ? Je crois que quand on n'est pas dans le narratif, il faut créer des éléments de séduction pour faciliter la compréhension. Cela va du choix de l'acteur, de la fragilité du personnage, à la musique qui intervient dans mes films [...]. Un film c'est un peu de nous-même, chacun de mes personnages est une partie de moi. C'est quelqu'un qui me ressemble, avec un plus que je n'ai pas et que j'aimerais avoir, une qualité ou un défaut que j'aimerais reconnaître chez l'autre pour signifier que je ne suis pas seul de mon espèce.

"A. Sissako : « *Filmer n'est pas un bonheur.* »", par Osange Silou, in "Cinéma africain, une oasis dans le désert", *CinémAction*, n° 106, 2003.

beauté sans le réduire à un simple décor exotique ? Question cruciale, posée par un cinéaste né sur un continent où, pendant longtemps, le cinéma fut accaparé par le colonisateur — l'un des premiers films africains, *Afrique-sur-Seine*, fut tourné par les Sénégalais Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr en 1955, soit soixante ans après la naissance du cinématographe.

Sissako y répond en proposant une méthode de travail inédite. D'une part, le fait que lui, fils du pays, joue le rôle principal de *La Vie sur terre* a amplement facilité le tournage. « *Je joue devant la caméra. Je suis filmé, moi aussi. Je ne suis pas venu "prendre". Si mon film est une trahison, je serai le premier trahi. Cette démarche a tout de suite été comprise.* » Cette confiance passe aussi par le choix d'acteurs non professionnels, auxquels Sissako fait le plus souvent jouer leur propre rôle, mais en leur proposant un cadre plus ou moins précis. C'est ce qu'il explique dans son entretien avec Cyril Peyramond ⁽²⁾ : « *On avait un peu abandonné la poste pour ne pas être trop agaçants, parce que le tournage dérange les gens. Ce jour-là, j'ai demandé à Nana si elle avait envie d'appeler quelqu'un. Elle m'a répondu : "Oui". "D'accord, tu vas appeler la personne que tu veux et on va te filmer". Là, on n'est pas dans le documentaire. Mais à partir du moment où elle demande au receveur d'appeler quelqu'un, qu'il lui demande le numéro, qu'elle ne le connaît pas, on y revient : l'équipe et moi avons découvert en temps réel la réponse du receveur, la façon dont il trouve une solution. Et ça donne lieu à cet échange incroyable : "J'ai ici quelqu'un qui cherche une personne que vous connaissez peut-être". En Europe, pareille question passerait pour de la folie, mais à Sokolo, l'interlocuteur la comprend parfaitement !* »

(1) La transcription intégrale de la lettre figure sur le site "Films pour un seul monde", qui consacre un dossier particulièrement riche au film de Sissako, avec de pertinentes suggestions didactiques, des précisions sur le Mali et nombre d'adresses utiles. www.filmeewelt.ch/francais/pagesnav/framesE4.htm?..pageswrk/50904a.htm&KA

(2) *La Vie sur terre* (DVD *Lycéens au cinéma*), Région Rhône-Alpes, Université Lumière (Lyon 2)/AcrirA, 2001.



Page 10, en bas et page 11 : photos du tournage de *La Vie sur terre*.

PISTE PÉDAGOGIQUE 2

« *Faire un film c'est instaurer avant tout un dialogue avec soi-même.* » Devant et derrière la caméra, Sissako filme ainsi son retour à Sokolo et réfléchit sur sa relation avec l'Afrique... comme Jean-Marie Têno, cinéaste camerounais, dans *Vacances au pays* (1998), ou bien d'autres jeunes cinéastes africains. En revenant à Sokolo, Sissako répare un oubli : il avait, lui aussi, abandonné son village et son Afrique natale. Cette réparation est amplifiée par son double statut : il ne vient pas seulement filmer Sokolo en documentaire, il se filme lui-même à Sokolo : « *Je suis acteur de cette vie et je m'expose. Comme je vous filme, je serai filmé à mon tour... C'était pour être juste respectueux de ce que je filmais.* » Travesti dans un costume à l'européenne au supermarché qui ouvre le film, vêtu d'un costume voyant et exotique à Sokolo, comment Dramane vit-il cette double apparence ? Son vêtement africain souligne son étrangeté, son statut transitoire. Personne à Sokolo ne porte cela, sauf les "toubabs". Autre aspect de son personnage à retenir l'attention : celui de cycliste. Comme Sissako avec sa caméra, Dramane avec sa bicyclette transporte son regard et observe. Son vélo circonscrit l'espace de Sokolo, comme la charrette du bonhomme de Sembene Ousmane portait le regard de son protagoniste entre la Médina et le Plateau de Dakar (*Borom sarret*, 1963, film fondateur des cinématographies africaines). Enfin, quand il ne se filme pas, Sissako s'enregistre : sa voix, tour à tour celle de Césaire ou celle de Dramane, raccorde et structure les séquences.



MISE EN SCÈNE

Ici, ailleurs

Un corps déplacé, plongé hors de son milieu naturel, écartelé entre deux univers, deux cultures, deux aspirations contradictoires : c'est dans cet insoluble entre-deux que s'inscrivent tous les films d'Abderrahmane Sissako.

ANTAGONISMES ET RÉSTANCES

Plan d'ouverture d'*Octobre* : un Africain dans la neige, au pied d'un immeuble, à qui une voix féminine crie (d'un étage suppose-t-on) un vigoureux « *Idriss, chapka !* », avant de lui lancer l'indispensable couvre-chef. À l'instar de ce plan où se conjuguent malaise et humour discret, Sissako se met en scène dans *La Vie sur terre*, parcourant les rayons d'un supermarché français. Tout, dans cette séquence d'ouverture, instaure un système d'oppositions avec la matière et les composantes ultérieures du film : lumière artificielle des néons/soleil malien, escalier mécanique/bicyclette, vêtements d'hiver (manteau, chapeau)/boubou, espaces quadrillés et minutieusement délimités, tracés au cordeau/ réseau labyrinthique des rues et ruelles de Sokolo, froideur des réfrigérateurs géants/ chaleur sahélienne. Par la suite, cet Occident n'apparaîtra plus que par intermittences dans la vie paisible du village, livrant épisodiquement des signaux décalés et humoristiques — comme l'évocation du temps à Tokyo par la correspondante de RFI (séquence 17).

Ainsi le gag récurrent des hommes assis, que la course du soleil oblige à interrompre leur sieste, leurs discussions pour se redéployer à intervalles réguliers vers l'ombre, prend une nouvelle dimension au regard des surgissements sporadiques d'un Occident riche et hautement

technologisé ☞. De même, les échos parvenus des lointaines métropoles, qu'ils soient médiatisés par un prospectus (celui du tout-terrain japonais, séquence 6) ou par une anecdote (les portes des maisons abidjanaises qui s'ouvrent automatiquement, séquence 14) prennent un halo discrètement fantastique, vus depuis Sokolo, petit village malien « *loin de la vitesse folle* ». Mais c'est surtout la radio, en l'occurrence Radio France Internationale, qui, utilisée en leitmotiv, souligne le décalage entre la vie paisible du village et un Occident tout à la fois invisible et omniprésent. « *Techniquement, selon la commande, il fallait matérialiser le passage à l'an 2000. Comme à Sokolo, personne n'était au courant, j'ai fait enregistrer des textes de RFI sur les cérémonies* », note Sissako.

Façon discrète et efficace d'instaurer l'antagonisme entre tradition et modernité où l'on peut lire, plus que la critique, vue de Sokolo, d'une forme de progrès, celle des manières avec lesquelles l'Occident tend à l'imposer à l'Afrique. C'est dans cette perspective que Sissako confronte Radio Sokolo à RFI : « *C'est une façon de dire qu'idéalement, l'Autre pourrait aussi être à l'écoute de l'Afrique. Mais quand il n'y a que l'Autre qui parle, qui impose sa vision, sa beauté, non seulement il n'y a pas enrichissement de l'Occident, mais il y a aussi appauvrissement de l'Afrique, qui ne fait que prendre des choses qu'on lui donne.* » La plupart des films de la série "2000 vu par" s'inscrivent logiquement dans une tension temporelle : où-serons nous le 1^{er} janvier ? Dans *La Vie sur terre*, Sissako subvertit le postulat pour le reformuler à sa façon. De toute évidence, les habitants de Sokolo n'ont pas grand-chose à

DÉFINITION(S)

La mise en scène est une notion complexe, plus stratifiée qu'elle n'y paraît. Elle croise trois significations au moins. La première tient à l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une manière d'orchestrer les entrées et sorties des acteurs, d'établir les déplacements physiques dans l'espace (au théâtre, la scène, voire la salle ; au cinéma, le champ). Par spécification générique, la deuxième s'applique au cinéma seul : la mise en scène qualifierait l'écriture et le langage propres au Septième Art. La troisième, enfin, concerne directement les réalisateurs : elle désigne les moyens par lesquels le cinéaste appose sa signature, fait montre de singularité. Enregistrer le réel tout en ne renonçant pas à le représenter : tel est l'objectif de Sissako qui n'adopte pas la posture du documentariste s'employant à éviter les effets esthétiques. Le cinéaste se met dans la scène du réel de Sokolo pour en saisir les palpitations, des plus évidentes aux plus subtiles. Ce faisant, il met ce réel en scène, enclenchant une histoire dont le village pouvait se passer (celle avec Nana, notamment), suscitant des interactions qui ne se jouent pas forcément en direct dans le village — le montage des plans tournés d'abord sans suite est l'affirmation d'un geste de réalisateur tout sauf en retrait. La situation de Sissako est ainsi passionnante : dans et hors de, à la périphérie et au cœur d'un village qui ne le remet pas vraiment.

attendre d'un millénaire qui, vraisemblablement, ne leur apportera rien de plus que leur lot quotidien : *farniente*, palabres interminables sous l'arbre... mais aussi, sécheresses, mauvaises récoltes et oiseaux voraces.

CIRCULATIONS, VARIATIONS, VIBRATIONS

Ce monde de la répétition connaît des variations, certes imperceptibles mais constantes. Ainsi la construction et le montage du film — une juxtaposition de saynètes multipliant à l'infini les combinaisons entre quelques personnages et un nombre réduit de décors — contribuent dans un premier temps au comique discret du film, avant d'instiller une impression plus profonde et durable de découragement. Ce sont les scènes prenant pour décor récurrent le bureau de poste qui incarnent le mieux cette ambivalence. Y interviennent une poignée d'employés de bonne volonté qui tentent de mettre en contact divers protagonistes avec leurs correspondants. Sans trop de succès. Qu'il s'agisse de joindre Paris ou le village d'à côté, l'issue de la communication est toujours incertaine, incomplète ou unilatérale : un commerçant maure engueule son commis qui semble s'en moquer comme de sa première djellaba ; Dramane et sa correspondante parisienne ne cessent de se rater. Dans le meilleur des cas, c'est l'énergie humaine, la disponibilité et la débrouillardise qui permettent de pallier une technologie défaillante. Nana parvient à faire passer un message à un improbable Baï par l'employé de la boutique d'à côté (séquence 13). À cette communication biaisée s'oppose le langage des corps et des regards entre les personnages, notamment Nana et Dramane mais pas seulement. Ce qui résiste à la technologie (le désir exprimé par les yeux) circule admirablement bien, alors que tout le reste (radio, téléphone) semble voué à la panne.

Dramane est un enfant du pays, mais son installation en France tout autant que son travail de cinéaste l'ont coupé de ses origines et des siens. De la même façon, Nana vient de la ville voisine. Elle réside chez sa tante et tout, de ses riches boubous à ses séjours répétés au bureau de poste, la désignent comme étrangère au village. Comment inscrire ces deux corps dans un paysage à la fois mystérieux et familier ?

Comment, surtout, les filmer alternativement comme objet de désir et/ou de curiosité ? À cette double question répond la mise en scène de Sissako, qui les soumet à un déplacement permanent (longues courses en bicyclette), en font la proie — consentante — du regard des habitants du village. C'est la raison d'être du plan où le coiffeur interrompt son travail pour regarder la jeune femme, ou encore de la scène dans laquelle un homme s'empare de la photo, à peine développée, de Nana pour constater : « *Je ne savais pas qu'elle était si triste.* »

Plutôt qu'une exposition classique, à laquelle le cinéaste a eu recours pour *Octobre*, le cinéaste préfère ici donner à son film la forme d'une succession de mini-scènes non raccordées entre elles. Qui est Nana ? Quelle est la raison de son séjour au village ? Pourquoi cherche-t-elle à appeler Baï ? Barrer la route à toute caractérisation des personnages, livrer des dialogues réduits au strict minimum, assourdir les effets de sens : le plus souvent, *La Vie sur terre* renvoie le spectateur à ses propres interrogations. La plupart des scènes ne reflètent que le pur présent de la captation : jeu de cache-cache amoureux entre Nana et Dramane, échanges de regards entre Nana, le coiffeur et son client (séquence 9). L'impression de mystère ou de non-dit qui en résulte est toujours empreinte d'une dose de malice, comme dans cette scène, au bureau de poste, où un soldat tente avec l'aide d'un invisible interlocuteur de localiser « *le point G* » (séquence 17).

Dans le même esprit rétif à la linéarité documentaire, *La Vie sur terre est*, de bout en bout, une réalisation chuchotée, obéissant à une logique musicale plutôt qu'aux contraintes d'une dramaturgie fondée sur le rapport causes-effets. Ici, les personnages semblent visiter à l'infini les mêmes lieux, répéter les mêmes gestes, suivre presque hypnotiquement la course du soleil. Le film avance ainsi en étroite communion avec la culture africaine, dominée par une forme de lenteur, de vide très peuplé. Cela transparait dans l'attention prêtée au groupe (jamais isolés, les personnages entrent toujours en interaction avec d'autres), dans le sens aigu du rituel et du cérémonial. Autant d'indices d'une tradition orale : plutôt que des discours pré-établis, ce sont les bruits, ceux de la rumeur du village (radio) et ceux à la périphérie des bâtisses, ou les paroles off de Césaire, qui guident le montage.



PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Avec la parole de Césaire, Sissako livre son éthique de cinéaste : « *La vie n'est pas un spectacle... Un homme qui crie n'est pas un ours qui danse.* » Ces mots dénoncent les films qui montrent l'Afrique telle une carte postale ou les critiques européennes qui n'attendent des films africains que du misérabilisme, de l'exotisme ou un primitivisme cinématographique. Quels choix de mise en scène mettent en œuvre ce manifeste dans *La Vie sur terre* ? Tout commence dans cette idée chère à quelques cinéastes du réel : la réalité est plus forte que la fiction. Venu à Sokolo sans scénario réel, Sissako a dirigé sa caméra sur les clients de la poste qui sont alors passés du statut de personnes filmées au hasard à celui de personnages, devenant des acteurs de la comédie de la communication. Conseillère du réalisateur, Marie Jaoul de Poncheville note : « *Les villageois ont pris le pouvoir dans le film. Nous ne sommes plus que des petites mains les aidant à tricoter leur histoire sur la pellicule.* » Ces fictions du réel, Sissako les a aussi façonnées par la composition de ses cadres et par le rythme narratif créé au montage. Refusant la démonstration, il préfère la litote, porteuse de gravité et de lyrisme. La procession des hommes (séquence 21) en est un bel exemple.

Radio days

Cette quatrième séquence commence à 7 minutes 33 secondes pour une durée de 2 minutes 26 secondes. Elle permet à Sissako de planter avec une économie de moyens les principaux décors et protagonistes de son film, ainsi que d'inscrire clairement le dispositif majeur de sa réalisation.

1. Gros plan sur un panneau indiquant Radio Colon, la voix du riz.
2. Plan fixe sur le présentateur. Il accueille les auditeurs pour l'émission "La Bibliothèque parlée". Par un geste vers l'opérateur hors champ, il déclenche un *jingle* de kora (harpe africaine).
3. Travelling latéral sur des paysans à dos d'âne jusqu'à un groupe assis autour d'un poste radio.
4. Plan fixe sur une enseigne extérieure, Radio Colon, la voix du riz.
5. Plan fixe sur le présentateur (même cadrage qu'au plan 1). Il lance l'émission.
6. Plan fixe sur un poste radio, masqué derrière une roue de bicyclette *floutée* au premier plan.
7. Plan fixe : Dramane traverse le champ, poussant dans la rue son vélo.
8. Plan fixe sur le présentateur. À l'antenne, une voix occidentale lit un extrait du *Discours sur le colonialisme* pendant qu'à l'image, le présentateur lit l'ouvrage de l'écrivain martiniquais.
9. Plan fixe sur un homme réparant la roue de Dramane, assis au second plan. Entre les deux, un poste radio.
10. Plan fixe sur des marchands ambulants derrière leur étal.
11. Plan fixe sur deux employés du bureau de poste. Posé à gauche de l'homme assis, un poste radio.
12. Au bureau de poste, plan fixe d'un client au guichet, absorbé, semble-t-il, par le texte de Césaire.
13. Plan fixe sur le même employé au bureau de

poste. Debout, à ses côtés, une femme au téléphone ; la communication passe mal.

14. Plan fixe sur une antenne (celle du bureau de poste ? celle de la radio ?). Voix off de la femme.

15. Retour, en plan fixe sur la femme à la poste annonçant : « *Nana est arrivée.* »

Tisser la trame par ellipses

L'orchestration d'ensemble est celle de la marquette : tous les plans sont montés *cut*, suivant un principe de juxtaposition refusant l'artifice de liaison — *a contrario* du fondu au noir entre la dernière image du film et le générique. Les modes de l'ellipse et du non-raccord prévalent donc. La contiguïté des plans n'est pas motivée par une logique dramatique — l'action ne "progressé" pas, même au bureau de poste qui finit par dominer la séquence (plans 10, 11, 12, 13, 14) — ou psychologique (les plans ne sont pas là pour mieux appréhender tel ou tel personnage) ; elle obéit, plutôt, à une logique de direct, d'enregistrement du moment depuis des lieux différents dans le village. Comme si le cinéaste prenait volontairement le contre-pied de la "dramatisation" par les médias du passage à l'an 2000. La plupart des personnages apparaissent pour la première fois, montrés de façon anonyme ou dans leurs fonctions respectives (le présentateur de la radio, les employés de la poste, les marchands...). Les actions sont détachées de toute relation causale, plaçant chaque plan en deçà d'une existence qui se déroule sans nous, et à laquelle nous n'avons accédé que ponctuellement. Une façon de suggérer plus qu'il n'est montré. Pourquoi, plan 7, Dramane traverse-t-il la place en poussant son vélo ? La raison se trouve deux plans plus loin — il fait réparer la roue par un artisan. C'est un des rares exemples de suivi dans l'action, l'essentiel demeurant dans la trame de vie tissée par ellipses, le visible n'étant que la partie congrue des ramifications du vécu. Pour autant, l'ensemble n'est pas disjoint.

Faire le lien (1) : Radio Colon

Le raccord existe dans la mise en scène de Sissako, mais il procède du montage sonore, voire musical. Ainsi, le *jingle* lancé au plan 2 coïncide avec le trottement des ânes qui traversent le champ (plan 3), au point que ces derniers semblent émaner du rythme même de la kora. Le son, non seulement articule les plans, permet d'en distiller les rares effets de sens, mais il va même jusqu'à susciter l'avènement de l'image. Une matrone informe son interlocuteur de l'arrivée à Sokolo d'une certaine Nana (plan 15), ce qui entraîne l'apparition bien réelle de la supposée Nana au début de la séquence qui suit. Pareil principe entre en résonance avec la tradition orale africaine, celle du griot qui prend à son compte, en les reformulant, les grands événements de la vie de chacun. L'existence de l'émission, jusqu'à son nom ("La bibliothèque parlée"), peut être lue comme un hommage à l'écrivain malien Hampaté Bâ (1901-1991) et à sa célèbre formule : « *En Afrique, quand un vieillard meurt c'est comme une bibliothèque qui brûle.* »

De manière démonstrative (l'omniprésence des postes dans les plans), la radio constitue le lien — elle est à la jonction des deux personnages au plan 9. Elle est ce qui "court" entre les plans fixes (une sorte de travelling sonore), l'explicitation de la dynamique adoptée par Sissako. D'une part, en juxtaposant les saynètes, le cinéaste insiste sur la communauté de vie intangible de son village d'origine. Il fait entendre la radio sur des images qui peuvent lui être indifférentes (les ânes au plan 2, les marchands du plan 10), suggérant que ce qui passe par les ondes n'ajoute rien d'extérieur à l'existence de Sokolo — les deux plans sur le panneau et l'enseigne de Radio Colon vont dans ce sens, de même que l'effet tautologique suscitée par le présentateur lisant le livre de Césaire alors que le texte est dit à la radio (plan 8). D'autre part, Sissako oriente, par le montage sonore, un discours qui ne concerne pas seulement Sokolo. Il y a *résonance* entre le texte de Césaire et les images, ce qui

confère une dimension universelle aux fragments filmés — le client au guichet (plan 12) peut ne faire qu'attendre ; mais pris ainsi alors qu'on entend, en off, le *Discours sur le colonialisme*, il semble *plongé* dans la parole de son auteur.

Faire le lien (2) : aimer Césaire

Le lien entre ces diverses vignettes est donc aussi la "voix" d'Aimé Césaire. *La Vie sur terre* capte le déroulement d'une myriade d'actions minuscules (téléphoner, réparer une bicyclette, etc.) en insistant sur les échanges qui en résultent. Aussi la communication est-elle au cœur du film et de la séquence, et l'interaction entre les êtres prime toujours sur la trajectoire personnelle, solitaire, de chacun. Or, à cette communication interne, s'ajoute l'échange avorté Nord/Sud, *via* Césaire : « *Le grand drame historique de l'Afrique a moins été sa mise en contact trop tardive avec le reste du monde que la manière dont ce contact s'est opéré ; que c'est au moment où l'Europe est tombée entre les mains des financiers et des capitaines d'industrie les plus dénués de scrupules que l'Europe s'est "propagée".* » Pour Sissako, l'option était claire : « *J'ai choisi Le Discours sur le colonialisme de Césaire pour qu'il y ait un véritable dialogue Nord-Sud qui n'existe pas sinon, qui n'a jamais existé.* » Et d'ajouter : « *Mon discours n'est pas un discours d'Africain, c'est le discours d'un homme. Il est aussi tenu par des gens de ma génération qui sont français, anglais, etc. Sauf que par le hasard de la vie et des choses, je viens du côté des victimes.* » Ainsi s'exprime l'humanisme du film, par la façon dont la parole s'imprime sur le visage de l'Autre — les visages de Dramane au plan 9 et du client au plan 12 se font ainsi écho, entre volonté d'y croire et expectative. ☞

(1) *La Vie sur terre* (DVD Lycéens au cinéma), Région Rhône-Alpes, Université Lumière (Lyon 2)/AcirA, 2001.



1



6



11



2



7



12



3



8



13



4



9



14



5



10



15

ATELIER 1

L'analyse de séquence doit situer l'extrait, préciser ses enjeux, résumer le passage en une phrase, trouver un titre. Le repérage des choix de montage va ici se révéler décisif. Cette séquence est en effet emblématique de l'interaction secrète instaurée par Sissako entre la bande image et la bande son. Pour en évaluer la richesse, on pourra enregistrer sur un tableau à deux entrées, plan par plan, à gauche quelle est l'action montrée, à droite quelles paroles et quels bruits sont entendus. On soulignera d'abord les deux types de paroles entendues : à la voix de Césaire (plutôt la voix du comédien, James Campbell, lisant Césaire) succède, après le plan fixe du client de la poste, hébété par ce qu'il vient d'entendre et qu'il s'imagine (« *L'Europe est compatible, devant la communauté humaine, du plus haut tas de cadavres de l'histoire.* »), la voix directe, brutale et forte d'une femme qui occupe tout le cadre. Cette chute prosaïque succède au "cours du soir" radiophonique de Radio Sokolo. Le discours analytique et magistral de Césaire envahit ainsi tous les espaces du village équipés d'une radio, creuse un décalage saisissant ou entre, étonnamment, en interaction avec l'image.

Circulation du désir

ATELIER 2

Sissako, en bon étudiant nourri des maîtres soviétiques du muet, est un cinéaste du plan au sens classique : une surface composée picturalement dans lequel le corps est assigné à une place dans un espace donné. En connivence avec son chef-opérateur, Jacques Besse (dont d'autres films africains portent l'intelligence et l'élégance du travail du cadre : *L'Esprit de Mopti* de Moussa Ouane, *La Petite vendeuse de soleil* de Djibril Diop Mambéty), Sissako articule deux espaces hétérogènes : celui de Dramane, nu, à la toilette ; celui de Nana, plus séduisante que jamais, dans la rue. Grâce au subterfuge du miroir, Dramane pénètre dans l'espace de Nana. On remarquera comment Abbas Kiarostami, grâce aussi à un miroir qui sert au rasage de son protagoniste (*Le Vent nous emportera*, 1999), en fait une utilisation contraire : pas de champ contre-champ, comme ici, avec la voisine sur son balcon, mais le gros plan de son visage en train de se raser face à la caméra devenue miroir, masquant le corps féminin dans la profondeur de champ. On complètera ce travail en faisant un petit inventaire des cadres dans le cadre, comme le moment (réitéré quatre fois à des échelles de plans différentes, du plan moyen au gros plan) où l'on voit Nana, dans l'entrebâillement de la porte du tailleur, se faire prendre ses mesures : une réponse harmonieuse à la « *hideur désertée* » des plaies de l'Afrique.



La communication (ou son défaut) est l'un des thèmes de prédilection de Sissako. Ici, elle prend la forme originale d'une scène de séduction qui se déroule sous le signe de la contingence et du hasard. Cette scène, qui intervient à la quatorzième minute (séquence 7) est l'une des rares rencontres entre Dramane et Nana — qui passent l'essentiel de leur temps à traverser le village en vélo, sans jamais se croiser — et, surtout, leur échange verbal le plus long.

1) Nana se promène à bicyclette dans une ruelle, elle s'avance vers nous [vers la caméra] en souriant. (Plan objectif.)

2) Nana s'arrête devant Dramane. La caméra les saisit en plan fixe, à l'arrêt. Un mur les sépare. (Plan objectif.)

3) Nana dans le champ, la caméra occupe la place de Dramane. (Plan subjectif.) On voit tout de même son visage, grâce au miroir dont il se sert pour se raser — son visage est masqué/morcelé du fait de la mousse à raser qui le recouvre en partie, et de la taille réduite du miroir. On ne voit pas son corps, probablement nu, dissimulé derrière le mur.

Plan 1 (14 minutes 55 secondes) : Nana pédale avec entrain dans une ruelle. La scène est à la fois familière (d'autres plans nous l'ont montrée traverser le marché, la place, les champs) et singulière. L'originalité de ce plan ne tient pas à son sujet, mais à sa mise en scène : c'est l'un des rares moments où un déplacement n'est pas capté de façon latérale mais frontale. Nana avance vers la caméra. Sans que le plan soit pour autant subjectif — Dramane n'est pas encore apparu à l'image, la position de la caméra reste neutre —, ce dispositif induit l'idée d'une destination. Celle-ci est renforcée par le jeu de l'actrice (son sourire radieux) et ses vêtements (elle a revêtu son plus beau boubou, mis un turban d'un rose éclatant). Cette anticipation est immédiatement confirmée par le plan 2 (15 minutes 5 secondes) : Nana pile devant Dramane qui est en train de se raser et entame une

discussion qui démarre sur le mode traditionnel des salutations maliennes, mais prend vite une tournure plus personnelle, celle du badinage amoureux. Le dispositif (un mur les séparant et occultant le corps de Dramane), outre qu'il donne à la discussion une tonalité légèrement décalée, est construite sur un système d'oppositions : Dramane en surplomb/Nana en contrebas ; Dramane limité dans ses gestes et ses mouvements par le mur/Nana sur sa bicyclette susceptible de repartir à tout moment ; Nana habillée/Dramane à moitié nu, le visage couvert de mousse à raser. Cette disposition renforce aussi la sensualité de la scène : le corps à la fois totalement exposé et dissimulé de Dramane. Le mur est autant ce qui sépare Nana et Dramane que ce qui les rapproche, permettant une rencontre que les usages auraient sinon rendue impossible, en tout cas telle qu'elle est ici mise en scène, initiée par Nana. Sous l'apparent hasard de la rencontre et son aspect cérémoniel, c'est donc bien à une scène de séduction que nous assistons. Cette ambivalence est rendue par des dialogues construits, eux aussi, sur le modèle d'une valse-hésitation à deux temps.

« – Dramane : *On ne se croise plus.*
 – Nana : *J'ai trop de choses à faire.*
 – Dramane : *Où habites-tu ?*
 – Nana : *Moi ? Chez ma tante...*
 – Dramane : *C'est où ?*
 – Nana : *Je te le dirai plus tard.* »

Le plan 3 (15 minutes 14 secondes) est subjectif : la caméra est à la place de Dramane, face à Nana. Entre les deux, la circulation des regards est médiatisée par le miroir. À cela s'ajoute, troublant, le regard-caméra indirect de l'acteur-réalisateur — bien sûr, ce n'est pas nous, spectateurs, que regarde Dramane-Abderrahmane, mais Nana. Pareilles sobriété et sophistication du dispositif sont à l'image du film qui, sous son apparente simplicité formelle, ouvre sur des représentations élaborées et profondes.

FILMER...

Le village

Dans *La Vie sur terre*, c'est du village, de sa topologie et de ses habitants, que surgit la fiction. Pas n'importe lequel puisque Sokolo est le lieu où le père du cinéaste s'est installé. C'est donc sur les bases d'un subtil dosage entre documentaire et fiction que le film se construit. Celui-ci traverse aussi les personnages, que l'on peut répertorier en trois catégories : des personnes réelles (le tailleur, le coiffeur, le photographe, les bergers), filmées dans l'exercice de leur métier (même si Sissako leur a donné un cadre de jeu) ; un authentique personnage de fiction (Nana) ; et un personnage au statut intermédiaire, flottant (y compris dans sa consonance avec le prénom du cinéaste : Dramane/ Abderrahmane). C'est à partir de ce "matériau" mixte, foncièrement impur, que s'orchestre le film. Ainsi de la scène (captée du haut d'un manguier imposant) où Dramane passe sur la place du village : le champ est traversé par le héros, puis par un autre cycliste (tous deux disparaissent hors champ), avant que s'avancent un berger et son troupeau – contrairement aux deux acteurs, eux ne font que suivre leur parcours quotidien. On est proche, alors, de *Jour de fête* (1947) de Jacques Tati, où, avec une part documentaire moindre, c'est de l'interaction entre le facteur et les autres membres du village de Sainte-Sévère que surgit la trame narrative. D'autres films, comme *L'Homme tranquille* (1952) de John Ford ou *Stars in My Crown* (1949) de Jacques Tourneur, valorisent le village pris pour cadre. Malgré tout, le décor y fonctionne moins comme un réservoir de fictions que comme la toile de fond sur laquelle se détache une poignée de personnages principaux (Sean et Mary Kate dans *L'Homme tranquille*, le petit John, le pasteur et sa

femme dans *Stars in My Crown*). Il en va de même dans *Yaaba* (1989) du Burkinabè Idrissa Ouedraogo ou, plus récemment, dans *Moolaade* (2002) du Sénégalais Sembene Ousmane, où une intrigue classique prend le pas sur la pure chronique. Le premier film relate les aventures d'un garçon qui se lie d'amitié avec une vieille femme considérée comme une sorcière, s'attirant l'ire des villageois. Dans le second, une femme, Colé, prend sous sa protection et accorde droit d'asile (le "Moolaade") à des fillettes sur le point d'être excisées. Dans les deux cas, le village est violemment clivé. Intérieur/extérieur dans *Yaaba*, où la "sorcière" vit aux marges du village, dans une zone au statut improbable, à proximité de la communauté des hommes mais interdite de séjour chez eux. *Yaaba* est un film d'apprentissage : c'est le franchissement de cette ligne implicite qui conduira son héros, le petit Bila, sinon à la sagesse, du moins à une forme de maturité — une configuration qui consonne avec le traitement autarcique et angoissant que Night Shyamalan privilégie dans *Le Village* (2004). À l'inverse, dans *Moolaade*, la protection accordée aux fillettes prend la forme d'une mince cordelette qui, séparant la case de Colé du reste du village, matérialise le "Moolaade". Aux antipodes de l'espace de *La Vie sur terre* qui est harmonieux, peu clivé — les champs alentour, menacés par les oiseaux, nuancent le tableau. Les lieux ne cessent de s'articuler entre eux (*via* les balades de Dramane et de Nana), aucune zone ne semble interdite ou protégée. À l'image d'un film qui ne cesse de s'interroger sur ce qui peut encore faire lien : entre les hommes, le passé et le présent, le Nord et le Sud.

ATELIER 3

Quel que soit le domaine artistique qui l'utilise, le village a même valeur : depuis le petit Liré de Joachim du Bellay (*Les Regrets*, XXXI), lieu des racines et des origines, il sert à se ressourcer, à affirmer son identité. En 1984, la chronique familiale d'Edgar Reitz de 15h40, *Heimat* (le lieu où l'on est chez soi, pour les Allemands), raconte l'histoire de plusieurs générations d'une même famille, depuis la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'aux années 1980, à travers la vie du village de Schabbach ; le village, Allemagne en miniature, raconte l'envers de l'histoire officielle. Pour les cinémas d'Afrique, le village est un thème récurrent. Ainsi, dans la trilogie d'Idrissa Ouedraogo (disponible à la Médiathèque des Trois Mondes à Paris), le village, loin de magnifier les sociétés traditionnelles, et plus qu'un décor, est le propos de ses films : dans *Yam daabo* en 1986, c'est le lieu (le désert du Sahel) qu'une famille de paysans fuit pour ne pas mourir de faim ; dans *Yaaba*, en 1989, c'est l'espace du village (lieu des règles et des superstitions de la communauté) qui part en guerre contre l'espace extérieur (lieu de la transgression et de l'Autre) ; dans *Tilai* (1990), une femme, Nogma, promise à Saga resté trop longtemps absent du village, est obligée de prendre pour mari l'homme du village qui le souhaite ; or cet homme, c'est le père de Saga. Le village n'est plus dans ce film ni géographique ni documentaire : il cristallise la dureté de la loi.



De haut en bas : *Jour de fête* de Jacques Tati, *Stars in My Crown* de Jacques Tourneur, *Yaaba* d'Idrissa Ouedraogo.

Plans généraux, caméra fixe



La Vie sur terre est construit sur un jeu subtil d'oppositions entre les courses incessantes de Dramane et de Nana d'une part, et l'immobilité — relative — des habitants du village. Caméra fixe (parfois accompagnée d'un léger panoramique) et plans généraux sont les figures par excellence de cette mise en relation.

La Vie sur terre est un film comportant peu de plans rapprochés. Y abondent en revanche plans généraux et de demi-ensemble⁽¹⁾. Grâce à la profondeur de champ qu'il autorise, ce type de cadrage offre à Sissako la possibilité de faire entrer en opposition, dans chacun de ses plans ou presque, ses deux personnages principaux (souvent filmés séparément) d'une part, et les habitants du village d'autre part : pasteurs, artisans, femmes allant laver le linge au bord du fleuve, noria des charrettes transportant les paysans aux champs. Par sa mise en scène, le film épouse ainsi cette contradiction en soulignant le décalage entre le rythme de ces deux étrangers que sont Nana et Dramane (rapidité, fluidité de leurs déplacements), et la routine ancestrale des habitants de Sokolo, leur lenteur, leur immobilité parfois.

Ainsi, le film prend la forme d'une marqueterie de tableaux. Parfois, la caméra accompagne les personnages d'un léger panoramique, mais le plus souvent, elle reste fixe. Plantée dans un coin du village, elle cadre un bout de rue, de place, capturant de loin, discrètement, la vie de Sokolo, tandis qu'entrent dans le champ un enfant (séquence 8), un animal, une charrette, l'un des protagonistes à vélo. Le montage prolonge cette fixité : des lieux clairement identifiés (la place où officie le coiffeur, le bureau de poste, le studio de Radio Sokolo) réapparaissent régulièrement, subissant de légères inflexions (des angles de vue différents), à l'instar du *Jeu des sept erreurs* (deux dessins presque identiques, à sept détails près)... Cette construction, dont la non-chalance entre en résonance avec la routine villageoise, Sissako la rend insistante, organisant un théâtre abstrait et concret à la fois. Ce qu'illustre le *running gag* du film : le plan où les hommes écoutent la radio à l'ombre d'un

mur revient de façon récurrente, à chaque fois légèrement modifié. Passent successivement devant eux des femmes voilées, un homme sur un âne, un homme qui porte un objet lourd, un enfant, etc. ☞

Différence et répétition ? Pas seulement. Au début du film (séquence 5), la première apparition de Nana est captée caméra fixe, postée derrière un mur en ruines, qui ménage un cadre dans le cadre. Nana, à vélo, entre dans le cadre (de la gauche vers la droite) puis en sort. Le champ reste vide une fraction de secondes, avant qu'entre à son tour Dramane (de la gauche vers la droite). Puis un panoramique droite recadre, ensemble, les deux protagonistes — c'est bien une course-poursuite : on peut supposer que Dramane a volontairement accéléré son rythme pour rattraper Nana. Dans ce cas, l'absence de perspective (l'axe de la caméra est dans un premier temps perpendiculaire à la course des deux héros) autant que le surcadrage permettent d'instaurer un discret effet de suspense — qui va entrer dans le champ ?

Contrechamp

Le choix du plan fixe permet de faire ressortir les moments où la caméra se met en mouvement. Ce qui, à rebours, donne plus de valeur à l'image qui ouvre le film après le générique : un travelling découvre et longe dans la nuit un trône blanc et voilé (un lit et sa moustiquaire) où le père lit la lettre du fils. En face de lui, un autre lit, une autre moustiquaire, vides : ceux du fils qui va arriver. Le travelling fera ainsi plusieurs fois la jonction entre le père et le fils comme signe de filiation, de transmission. Le père sera toujours muet mais c'est son environnement qui va parler pour lui : assis ou allongé, tel un patricien dans son boubou blanc, il lit. Le long plan, fixe celui-ci, du père et du fils marchant de compagnie au fond d'un champ, offre une autre figure du père, celle d'un penseur écouté avec attention.

ATELIER 4

Le choix du plan général et du plan fixe s'inscrit dans une conception du tournage que Sissako expose à Alessandra Speciale (*Écrans d'Afrique*, n° 23) : « C'est à partir du moment où je respecte les distances que les personnages me font confiance. Ils me parlent parce qu'il y a entre nous un profond respect... C'est pour cette raison que j'ai été plus statique et que j'ai réduit le nombre de gros plans. » Observer des plans du film puis tourner, avec une caméra numérique, quelques images permettra de concrétiser les choses. Avant, on fera un retour sur des plans-clés comme celui de la place de Sokolo (13^e minute) ou celui où une femme, le dos tourné, contemple le coucher de soleil (35mn33s). On constatera que le plan fixe ne se cantonne pas à un tableau figé : il accueille tous les mouvements capables de le faire palpiter. Le plan en hauteur de la place de Sokolo est sans cesse zébré de nombreux déplacements : le plan du coucher de soleil est dérangé par une mobylette qui déboule dans son cadre. De même, le plan d'ensemble est capable d'accueillir plusieurs actions discontinues ou dispersées à condition que la caméra ait été posée au bon endroit. Le plan général, par sa capacité d'englober un vaste espace, donne ainsi à la parole de Césaire un envol cosmique (56mn11s). Le tournage en plans généraux d'une scène réunissant plusieurs personnes (un marché, un carrefour...) permettra d'expérimenter l'emplacement de la caméra, le cadre et la nécessité de poser l'appareil sur un pied : le même plan en caméra portée n'offrira pas la même qualité de cadre et se prêtera mieux au cinéma direct (un reportage par exemple) qu'au cinéma *attentif* de Sissako.

(1) SIETY, Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2001. Retour concis, précis et pédagogique sur les définitions de plan, la profondeur de champ et le travail audiovisuel qu'il engendre.

L’AFFICHE

C’est souvent par le biais de l’affiche que le spectateur découvre un film. Elle utilise trois messages : celui des mots (titre, générique...); celui des formes plastiques (dessins, photos, peintures...); celui des couleurs. Elle livre une image-échantillon du film. La constellation d’une dizaine de visages étoile cette affiche. Il n’y aura pas de héros ou d’héroïne : c’est bien d’une collectivité dont il s’agit car ils sont tous apparemment à égalité. Très vite le lecteur repère dans ces photos en noir et blanc, qui sont presque d’identité (format et regard frontal), la promesse d’un film marqué par le réel. Ils sont tous noirs comme la consonance

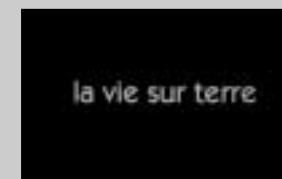



du nom du réalisateur : un documentaire africain ? Cette hypothèse est corroborée par l’absence de noms d’acteurs vedettes. D’ailleurs le générique se cantonne aux noms du distributeur en haut, au titre du film et au nom du réalisateur en bas. Mais plusieurs indices nuancent l’idée d’un documentaire : la mise en page des photos, le sens du titre et les caractéristiques plastiques de son écriture.

Ces visages n’ont pas la même taille, le même regard, la même netteté ; certains sont tramés, d’autres surexposés ou floutés. Ce travail plastique guide le lecteur vers des “personnages” cette fois, qui n’ont pas tous le même statut : de la figure centrale de la belle africaine (Nana), au rigolo en bas à gauche (le receveur de la poste), du regard figé de la deuxième femme (une cliente du photographe) à l’insert du regard profond des enfants. Le titre du film confirme l’annonce d’un regard (ce film va vous montrer ce qu’est vraiment la vie sur notre terre, celle de ces gens qui vous regardent) : un regard singulier, comme le dit l’écriture apparemment manuscrite (on devine le tracé des lettres, on note les deux “r” inversés, en miroir) et un regard respectueux des valeurs humaines (les majuscules aux mots Vie et au mot Terre).

OUVERTURES PÉDAGOGIQUES

● **L’arrivée sur terre.** En trois plans Dramane fait son arrivée sur terre. Il sort du supermarché par l’escalator, portant panier et ours blanc en peluche. La caméra le suit en plongée en travelling arrière ; il monte vers nous au ralenti, les yeux hors champ vers le haut. Le son du supermarché disparaît et laisse place à des cordes pincées au tempo très lent. Sur la même musique, cette fois en contre-plongée et en zoom avant, la caméra s’avance sur un arbre se détachant sur le ciel. Enfin, au terme du zoom, après que le branchage de l’arbre a envahi l’espace du plan comme une tapisserie, le titre du film apparaît sur fond noir. La musique se tait et laisse alors entendre les sons de la terre : vaches, chiens, bruits du soir à la campagne. L’arrivée sur (sa) terre de Dramane aura été en réalité une élévation.



● **Gags.** Le film ne relève pas du genre comique. Pourtant, depuis l’humour du regard jusqu’au gag caractérisé, il ne se cantonne pas aux registres de la nostalgie ou du politique. Du torse d’un noir recouvert de mousse blanche savonneuse, en passant par ce jeune conducteur de carriole qui, emporté par la vitesse, perd son bidon à ordures et le ramasse sans s’arrêter, jusqu’au qui-proquo de la belle japonaise (en réalité, la publicité pour une voiture nipponne), on relèvera les types de rire et leur fonction. Le *running gag* des désœuvrés le long du mur, loin d’être du comique de répétition, change de tonalité selon son emplacement dans le montage, suscitant de subtiles variations. 



● **De Salif Keita à Franz Schubert.** C’est une riche bande son que propose Sissako. Une grande variété de musiques se fait entendre : une chanson de Salif Keita aux accents nostalgiques ; des musiques et des instruments traditionnels (kora, balafon) ; un métissage d’instruments (piano, contrebasse) et de lignes mélodiques africaines ; enfin (séquence 20), sans hiatus, un quintette à cordes de Schubert au moment où le film passe du léger (le soleil a acculé les hommes au mur) au plus grave (la lettre d’appel à l’aide de l’homme à son frère). « *L’image a migré dans le territoire du son ; la musique est passée dans le territoire de l’image* », comme le dit si bien le cinéaste arménien Artavatz Péléchian.



● **Un moyen métrage.** *La Vie sur terre* dure officiellement 1h01. Cette minute solitaire au-delà de l’heure fait basculer le film, selon la législation, dans la catégorie des longs métrages. En dessous d’une heure, le film appartient à la catégorie des courts métrages. La dénomination “moyen métrage” est apparue ces dernières années (*La Vie des morts* de Desplechin, *Regarde la mer* de Ozon). Sa durée oscille entre 30 et 60 minutes. Or c’est la résurgence d’une durée déjà utilisée dans l’histoire du cinéma (Renoir avec *Partie de campagne*, par exemple). Le film de Sissako est un moyen métrage déguisé en long ; commande d’ARTE, il se rapproche plutôt du 52 mn, format des documentaires télévisés. Cette durée convient au cinéaste, adepte de l’ellipse.



Avant de se livrer à une critique élogieuse de *La Vie sur terre*, Jacques Mandelbaum situe le film selon la double perspective de son cadre de production et de son inscription dans le champ du cinéma africain.

Le Mauritanien Abderrahmane Sissako réussit le cocktail de l'intime, du politique et de l'humour.

Jacques Mandelbaum - *Le Monde* - 10 juin 1999

Produit par Arte et Haut et court pour la série "2000 vu par", présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1998 et diffusé sur la chaîne culturelle, *La Vie sur terre* est un film juste, drôle, intelligent, d'autant plus enthousiasmant qu'il est totalement incorrect. D'abord parce qu'il refuse l'impératif du conte qui, au nom d'une illusoire authenticité et de la mauvaise conscience occidentale, a fini par devenir l'image de marque du cinéma africain. Ensuite parce qu'il détourne, en la réduisant à un simple prétexte, la commande d'une série qui lui a fait obligation d'illustrer la dernière nuit du siècle. [...]

C'est le long travelling de la séquence d'ouverture sur les interminables étalages de nourriture d'un supermarché, et la silhouette chapeauté et imperméabilisée de l'acteur-auteur, déambulant l'œil impavide au long de ces allées, un petit ours en peluche blanc sous le bras.

Un raccord plus loin, à l'horizon bouché et métallique des boîtes de conserve se substitue l'infinie profondeur de champ, ocre de terre et bleu de ciel, d'un paysage africain. Ce n'est pas seulement un effet de montage en vertu duquel la beauté succède à la laideur et le dépouillement à l'accumulation. C'est aussi une question posée par le cinéma au spectateur : quel lien entretiennent entre elles ces deux réalités apparemment si dissemblables [...] ?

Tourné comme en roue libre, avec un sens aigu de la composition et du cadre, le film est construit sur une série de vignettes récurrentes. Entre avancée et immobilisme, soleil et ombre, présence et oubli, Sokolo, village africain, pose au village planétaire le problème de son existence. Il hurle dans le combiné que l'an 2000 c'est aujourd'hui, que sa voix compte dans le vaste réseau de la communication humaine et que, selon l'expression de Césaire, « *Il est place pour tous au rendez-vous de la conquête* ».

© *Le Monde*

Une voix africaine singulière

Cette critique favorable de *La Vie sur terre* par Jacques Mandelbaum fait écho à l'accueil (élogieux) réservé au film en France. Cet enthousiasme (français et, plus généralement, européen) contraste avec la froideur de la réception critique (et la distribution quasiment inexistante) des films de Sissako en général, et de celui-ci en particulier, sur le continent africain. En témoigne, voici deux ans, la sélection du long métrage suivant de Sissako, *En attendant le bonheur*, lors du Fespaco (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou). La remise de la plus haute récompense, L'Étalon de Yenenga, à ce film splendide et contemplatif s'accompagna d'une mini-polémique aussi injuste que malvenue, et qu'on pourrait résumer en ces termes : pourquoi un festival de cinéma africain accorde-t-il son prix le plus prestigieux à un cinéaste dont l'œuvre vise plus les festivals internationaux et les salles d'art et essai occidentales que le public africain ?

Il ne fait aucun doute que le travail de Sissako — ici reconnu à sa juste valeur — s'inscrit de façon parfaitement atypique dans le paysage du cinéma africain. Mandelbaum le souligne dès les premières lignes de son article : « *Il refuse l'impératif du conte, [...] image de marque du cinéma africain.* » L'affirmation peut paraître hâtive et — en partie — erronée ; elle n'en est pas moins emblématique d'un cinéma en pleine crise quantitative aussi bien que qualitative (le dernier film africain en compétition officielle au festival de Cannes a été *Kini et Adams*, du Burkinabè Idrissa Ouedraogo, en 1997).

Mais c'est sur la dimension discrètement subversive du film que Mandelbaum axe l'essentiel de son texte. Cette subversion est de deux ordres. Dans un premier temps, Mandelbaum insiste sur le cadre de production du film (en fait un téléfilm) produit par Arte, et la série dans laquelle il s'inscrit afin de mieux cerner en quoi Sissako détourne le cahier des charges imposé. La question du raccord improbable entre un Nord suralimenté et un Sud dont la beauté dissimule mal la misère, centrale dans le film, est également abordée, de même que la façon dont Sissako casse la joliesse de ses images par « *l'insurrection poétique d'Aimé Césaire* ».



De haut en bas : *En attendant le bonheur*.

PASSERELLES

En attendant le bonheur

Quête des racines, perte des repères, identité à (re)construire : *La Vie sur terre* entre en résonance avec tous les films précédents de Sissako. Mais c'est surtout avec *En attendant le bonheur*, dernier film en date du cinéaste, que se poursuit et s'approfondit la recherche du cinéaste.

« *Ce que j'apprends loin de toi vaut-il ce que j'oublie de nous ?* » Cette interrogation, adressée par Dramane à son père au début de *La Vie sur terre*, Abdallah, le héros de *En attendant le bonheur*, pourrait la reprendre à son compte. Comme Dramane, Abdallah est un être déterritorialisé, né dans un pays, élevé dans un autre, en partance pour un troisième. Le clivage France-Afrique qui sous-tend *La Vie sur terre* trouve ici son incarnation dans une ville, Nouadhibou. Située au nord de la Mauritanie, entre océan et désert, Afrique Noire et Maghreb, islam et animisme, Nouadhibou est aussi réputée pour accueillir ceux qui, venus de toute l'Afrique noire, aspirent à quitter le continent pour rejoindre, à la faveur d'une barque de fortune, les côtes espagnoles. Ville-passerelle autant que ville de transit. Abdallah est l'un de ces "brûleurs" (pour reprendre le nom qu'on leur donne à Tanger, autre haut lieu de trafic de clandestins) : lui aussi attend patiemment le bonheur hypothétique que lui promettra un quelconque passeur. Les pieds dans le sable mauritanien, la tête ailleurs, sans doute déjà à Paris : la dualité du personnage, semblable à celle de Dramane, est ici renforcée par la double origine du jeune homme, partagé entre son pays de naissance (la Mauritanie), où sa mère vit toujours, et cet autre pays d'Afrique (possiblement le Mali) où il a été élevé.

À bien des égards, Dramane semble incarner une version réussie d'Abdallah : au moins a-t-il trouvé en France asile, logement, travail. Là où le premier, vêtu d'un boubou neuf, se livre aux yeux des habitants du village, le second passe ses journées prostré, dans la maison de sa mère. Tous deux partagent la même oisiveté, mais celle de Dramane est empreinte de joie de vivre, d'une immense bonne humeur, alors que la discrétion de son cadet Abdallah semble préfigurer le destin de clandestin qui, dans le meilleur des cas, l'attend en France. Dans les deux cas, le rythme des protagonistes (déplacements de Dramane, immobilité d'Abdallah) les isole de la vie du village. Décalage souligné par la mise en scène : nombreux plans où Dramane file à bicyclette devant des hommes assis ou immobiles, scène où Abdallah observe la circulation des habitants de Nouadhibou (la minuscule fenêtre derrière laquelle il est assis lui en offre une vision partielle, presque comique : un défilé de pieds). Que faire d'autre ? Leur condition d'étrangers (le fossé des cultures), leur passé autant que la brièveté de leur séjour rend toute tentative de rapprochement illusoire. Même la drague est absurde. Dans *La Vie sur terre*, il est clair que Dramane et Nana n'ont pas grand chose à se dire : l'une, venue du village voisin, est sur le point d'y retourner, l'autre rejoindra bientôt les brouillards parisiens et cette vie si mystérieuse aux yeux de la jeune femme. La situation s'inverse dans *En attendant le bonheur* : la Nana que tente timidement d'approcher Abdallah est partie pour l'Europe, elle y a connu la vie des sans-papiers avant de se faire refouler vers l'Afrique. Cette vie à laquelle il aspire comme à un Eldorado, elle en a connu les pires moments, la peur de la police, les

salaires de misère, les squats. À l'inverse, Abdallah, plus jeune et sans doute moins expérimenté, vit encore dans l'espoir d'une vie meilleure, là-bas, en Espagne ou en France. Ce décalage est encore accentué par la langue : c'est en français qu'ils se parlent. Plus tard, lors d'un thé partagé avec de jeunes Mauritanien(ne)s, Abdallah deviendra malgré lui l'objet de la risée générale : sachant qu'il est incapable de parler ni de comprendre le hassanya, les chipies en profitent pour se moquer de lui en toute impunité. Là encore, la communication est hasardeuse, voire impossible.

Déplacements (1)

Le cinéaste en première ligne

À l'image de Sissako, des cinéastes ont quitté leur patrie d'origine, ponctuellement ou définitivement, pour diverses raisons (exil politique, naturalisation voulue, aventure artistique à l'étranger), tout en poursuivant leur œuvre cinématographique. De Fritz Lang à Hitchcock, en passant par Luis Buñuel et sa période mexicaine, Rithy Panh ou Paul Verhoeven, plusieurs cas peuvent être proposés à l'attention des élèves. On peut évoquer, aussi, le cas des artistes asiatiques (cinéastes, acteurs) qui franchissent le Pacifique pour gagner les États-Unis : Bruce Lee, Chow Yun Fat, John Woo, Tsui Hark. Voir *L'Asie à Hollywood*, Paris, Cahiers du cinéma/Festival International du film de Locarno, coll. "Essais", 2001.

AU PRÉSENT

Retour ou aller-simple ?

Depuis le début des années 1990, le retour au pays est devenu un thème majeur chez les cinéastes d'Afrique noire. Affaire de génération : pour leurs aînés, du Mauritanien Med Hondo à l'Ivoirien Désiré Ecaré, c'est la question de l'immigré, sa souffrance et ses tribulations, qui était centrale.

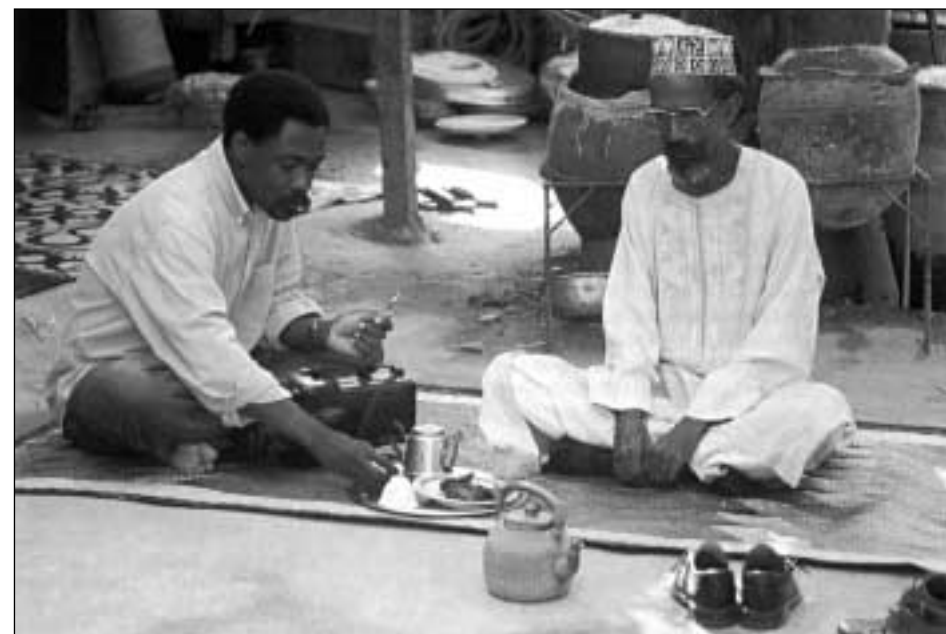
GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN RÊVE DE FRANCE

Afrique-sur-Seine, tourné en 1955 par les Sénégalais Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr, s'inscrit d'emblée sous les auspices du rapport Nord-Sud. Certes la question, dans ce moyen métrage qui est, historiquement, l'un des premiers films africains (*i.e.* tourné par des Africains), est traitée sous le mode d'une utopie post-coloniale (versant Jules Ferry). D'autres, quelques années plus tard, la reprennent à leur compte dans une veine bien plus âpre, qu'il s'agisse de *Concerto pour un exil*, de l'Ivoirien Désiré Ecaré (1968), de *Soleil O* (1970) ou encore des *Bicots Nègres, nos voisins* (1973), du Mauritanien Med Hondo. Autant de films hantés par la même problématique, celle de la représentation d'un corps étranger (africain), obligé de s'intégrer dans un paysage dont il ne maîtrise ni les codes ni les données. Quelques décennies plus tard apparaîtront même, sur un thème identique, des comédies (*Toubab Bi*, du Sénégalais Moussa Touré, en 1991), tandis que le Burkinabé Idrissa Ouedraogo, prenant pour héros du *Cri du cœur* (1994) un gamin africain plongé à son corps défendant dans la grisaille lyonnaise, l'infléchit vers un fantastique discret.

RETOUR AU PAYS NATAL

Le voyage inverse, celui du héros africain de la première ou de la deuxième génération et de son retour en Afrique, en revanche, n'est vraiment abordé par les cinéastes que depuis la fin des années 1990. Question de génération. Pour toute une nouvelle génération de cinéastes, vivant, par-

fois nés, en France, le lien avec l'ancienne puissance coloniale n'a plus à être idéalisé ni dénoncé : il est devenu une donnée de base de leur cinéma. En 1999, le Tchadien Mahamat Saleh Haroun ouvre le ban. *Bye Bye, Africa*, récit d'inspiration largement autobiographique, conte le retour au village d'un cinéaste africain vivant à Paris. Il y retrouve les siens, mais, porteur d'une culture qui leur est étrangère, peine à (re)trouver ses marques. Même si tout le oppose en termes formels, il est frappant de constater la similitude de sujet entre *Bye Bye, Africa* et *La Vie sur terre*, d'autant que, dans les deux cas, c'est le cinéaste lui-même qui passe devant la caméra pour tenir le rôle principal de son film. En 2001, *Immatriculation temporaire*, du Guinéen Gahité Fofana, poursuit cette recherche en lui donnant une inflexion plus romanesque. Son héros, parti à Conakry sur les traces d'un père qu'il n'a jamais connu, se fait voler ses papiers, héberger par la sœur d'un chef de gang. Son surnom ("IT") renvoie moins à sa condition d'immatriculé temporaire qu'à la créature de Spielberg : comme elle, "IT" est prisonnier d'un pays dont il ne connaît ni les mœurs ni la langue, et où il demeure, en dépit de tout, un Blanc (sa peau de métis). Là aussi, la figure invoquée est celle d'un territoire mental flou, où les contours du désir et de la volonté ne cessent de se redessiner. Mais c'est dans *L'Afrance* (2002), premier long métrage du Français d'origine sénégalaise Alain Gomis, que la question identitaire est poussée à son paroxysme. El Hadj, un jeune étudiant sénégalais ayant par pure étourderie laissé expirer ses droits, est mis en prison. À sa sortie, il sombre dans une folie que ni ses amis, ni sa maîtresse française, ni même sa fiancée sénégalaise, ne parviennent à endiguer. Le retour au pays aura bien lieu, mais c'est sous l'apparence d'un légume humain, prostré sur une chaise, que le dernier plan nous livre El Hadj. La superposition des cultures confère au brouillage fatal : certains voyages sont sans retour.



En haut : *Bye bye Africa* de Mahamat Saleh Haroun. En bas à gauche : *Soleil O* de Med Hondo ; à droite : *L'Afrance* d'Alain Gomis.

Déplacements (2)

À voir

Aniki, mon frère de Takeshi Kitano, 2000 ; *Chouchou* de Merzak Allouache, 2003 ; *De l'autre côté* de Chantal Akerman ; *Depuis qu'Otar est parti...* de Julie Bertuccelli, 2003 ; *Dirty Pretty Things, loin de chez eux* de Stephen Frears, 2002 ; *Exils* de Tony Gatlif, 2003 ; *Happy Together* de Wong Kar-Wai, 1997 ; *Jackie Chan dans le Bronx* de Jackie Chan, 1995 ; *Kedma* de Amos Gitai, 2002 ; *La Frontière* de Ricardo Larrain, 1991 ; *Lettres d'Alou* de Montxo Armendáriz, 1990 ; *Lost In Translation* de Sofia Coppola, 2003.

Références

LA VIE SUR TERRE

COHEN, Clélia, "Le cinéma sur terre", *Cahiers du cinéma*, n° 536, juin 1999, pp. 73-74. Outre la critique du film, l'article revient sur *La Projection*, le documentaire tourné au moment du retour de Sissako à Sokolo.

MANDELBAUM, Jacques, "La Vie sur terre. Le Mauritanien Abderrahmane Sissako réussit le cocktail de l'intime, du politique et de l'humour", *Le Monde*, 10 juin 1999. Pour lire, dans son intégralité, le texte proposé en extrait dans ce dossier.

PEYRAMOND, Cyril, "Entretien avec A. Sissako", in *La Vie sur terre. Un film d'Abderrahmane Sissako*, DVD Lycéens au cinéma, Région Rhône-Alpes/Acrista, 2001. Le cinéaste revient, de façon essentielle, sur les choix de mise en scène, sur son travail sur le réel. Intégralité des documents pédagogiques (dossier maître et fiche élève) disponibles sur le site www.cr-rhone-alpes.fr

SILOU, Osange, "Abderrahmane Sissako : « filmer n'est pas un bonheur »", "Cinéma africain, une oasis dans le désert ?", *CinémaAction*, n° 106, 2003. Pour lire dans son intégralité l'entretien reproduit partiellement page 10.

VASSÉ, Claire, "La Vie sur terre", *Positif*, n° 449-450, juillet-août, p. 110. L'auteur insiste sur « l'autre philosophie du temps » à laquelle ouvre le film.

LE CINEMA AFRICAIN

BARLET, Olivier, *Les Cinémas d'Afrique Noire : le regard en question*, Paris, L'Harmattan, coll. "Images plurielles", 1996.

CONVENTS, Guido, *L'Afrique ? Quel cinéma ! Un siècle de propagande coloniale et de films africains*, Antwerpen, Éditions EPO, 2003. Retour sur les préjugés nostalgiques concernant le cinéma africain et sur la réaction de certains cinéastes entreprenant de « décoloniser les esprits », pour reprendre l'expression de l'écrivain kenyan N'gugi wa Thiongo.

KANE, Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones. Les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, coll. "Images Plurielles", 2004. Cet ouvrage s'appuie sur une grande diversité d'œuvres : vingt-sept romans (de Birago Diop à Amadou Hampâté Ba et Calixthe Beyala) et vingt-huit films (de Jean Rouch à Idrissa Ouedraogo et Alain Gomis).

LELIEVRE, Samuel (dir.), "Cinéma africain, une oasis dans le désert ?", *CinémaAction* (Paris), n° 106, 2003. Collectif sur la réception critique des cinémas africains depuis 1980, abordés par zones géographiques.

LEQUERET, Elisabeth, *Le Cinéma africain. Un continent à la recherche de son propre regard*, Paris, Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDRP, coll. "Les petits Cahiers", 2003. Une étude de synthèse qui caractérise des tendances du cinéma africain, tout en proposant des documents commentés (analyse de plans, textes, tournages...).

PAULME, Denise, *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976. Une étude de référence pour saisir les enjeux de l'imaginaire africain et son rapport au réel.

PFAFF, Françoise, "Le griot dans les films", in *Tradition orale et nouveaux médias*, Bruxelles, OCIC, 1989. Bon moyen de faire le point sur la tradition orale telle qu'elle est reprise au cinéma.

AIMÉ CÉSAIRE

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* [1956], Paris, Présence africaine, 1971.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme* [1970], Paris, Présence africaine, 1995.

LOUIS, Patrick, *A, B, C...ésaire, Césaire de A à Z*, Matoury, Ibis Rouge, 2003.

LE REEL, L'AUTOFICTION

L'un des accès à la vérité du réel peut être ouvert par le croisement du cinéma direct et de la fiction du JE, ce qu'illustre le film de Sissako. Les enjeux d'une pareille orientation peuvent être posés à partir des lectures suivantes : BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, coll. "Mobile Matière", 1990.

BERGALA, Alain (dir.), *JE est un film*, Saint-Sulpice/Loire, ACOR, 1998.

Bibliothèque du film, *Filmer le réel, ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, BIFI, 2001.

BIZERN, Catherine, (dir.), *Cinéma documentaire. Manières de faire, forme de pensée*, Crisnée, Addoc/Yellow Now, 2002.

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film* [1983], Paris, Nathan, coll. "Cinéma", 3^e édition revue et augmentée, 1999. Manuel destiné aux étudiants en cinéma, aux enseignants du secondaire qui aborde le Septième Art sous ses aspects techniques et formels (le montage, la narration, la profondeur, la réception, etc.).

SIETY, Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDRP, 2001. Retour concis, précis et pédagogique sur les définitions de plan, la profondeur de champ et le travail audiovisuel qu'il engendre.

Vidéographie sélective*

ABDERRAHMANE SISSAKO

La Vie sur terre (Life On Earth) - DVD (import zone 1)

En attendant le bonheur (Waiting For Happiness) - DVD (import zone 1)

FILMS ET AUTEURS CITES

Depuis qu'Otar est parti..., Julie BERTUCCELLI - DVD (Éditions Montparnasse). ADAV : réf. 54430

L'Esprit de Mopti, Moussa OUANE - VHS (Médiathèque des Trois Mondes). ADAV : réf. 40451

La Frontière, Ricardo LARRAIN - DVD (Médiathèque des Trois Mondes). ADAV : réf. 23224

L'Homme tranquille, John FORD - DVD (Éditions Montparnasse)

Le Mandat, Emitai, Xala, Ceddo, Camp de Thiaroye, Ousmane SEMBENE. Supplément : un documentaire sur le tournage de *Moolaade* - Coffret DVD (Médiathèque des Trois mondes)

Pardon grand-mère, Djibril DIOP MAMBETY - VHS (Médiathèque des Trois Mondes). ADAV : réf. 3231

La Petite vendeuse de soleil et *Le Franc*, Djibril DIOP MAMBETY - DVD (Médiathèque des Trois Mondes). ADAV : réf. 37486

Sotigui Kouyate, un griot moderne, Mahamat-Saleh HAROUN - VHS (Médiathèque des Trois Mondes)

IDRISSA OUEDRAOGO

A Karim na Sala, VHS (Pom Films). ADAV : réf. 21535

Le Choix - VHS (Médiathèque des Trois Mondes). ADAV : réf. 9105

Le Cri du coeur - DVD (Médiathèque des Trois Mondes). ADAV : réf. 24631

Samba Traoré - DVD (Médiathèque des Trois Mondes). ADAV : réf. 44213

Tilai - DVD (Médiathèque des Trois Mondes). ADAV : réf. 40451

Yaaba - DVD (Pom Films). ADAV : réf. 49265

DVD PÉDAGOGIQUE

Cinéma d'Afrique : La Petite vendeuse de soleil de Djibril DIOP MAMBETY ; *Rabi* de Gaston KABORÉ ; *À nous la rue* de Mustapha Dao ; *Le clandestin* de José Zéka LAPLAINE et un documentaire *Histoire de griots* de Catherine GOUPIL - DVD (L'Eden cinéma, CNDRP)

* Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.

www.lyceensaucinema.org : accès aux documents pédagogiques édités, enrichis de l'ensemble des sites internet ressources.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Haut et court. Page 4 DR ; p. 5 Dominante 7 Productions ; p. 10 Annais Jeanneret ; p. 17 Les Films de Mon Oncle, DR, RogerMeier/Pom Films ; p. 19 F.A.L.L./Ausstôt dit. ; p. 22 Les Productions de la Lanterne, Med Hondo, Ciné-Classique. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.



Après des années d'absence, Dramane revient dans le petit village malien où vit son père. Conçu dans le cadre de " 2000 vu par... ", série produite par la chaîne franco-allemande Arte, *La Vie sur terre* est construit sur un subtil jeu de décalages. Entre le désœuvrement de Dramane et l'incessante activité des habitants du village, mais aussi entre les préoccupations d'un Occident surexcité par le passage au Troisième Millénaire et l'imperturbable continuité de la vie sur un continent où, pour le meilleur et pour le pire, le temps et la technologie ne semblent avoir aucune prise.

Elisabeth Lequeret

