

Le film TIMBUKTU : entre cinéma de la mémoire et mémoire du cinéma

Justin T. OUORO*

Résumé

Le présent article examine le parcours discursif du film Timbuktu et procède à une évaluation de son rapport à la vérité historique. Il ressort de l'analyse que la mise en discours de ce récit filmique s'articule autour des isotopies de la /domination/ et de la /liberté/. A ces isotopies figuratives correspondent des isotopies thématiques lexicalisées sous les vocables de l'/identité/ et de l'/altérité/. La projection de ces isotopies sur le carré sémiotique laisse apparaître un parcours logico-sémantique qui va de la /domination/ à la /liberté/, en passant par l'/altérité/. La visée sémiotique de cette stratégie discursive est de mettre la vérité historique au service de l'art cinématographique et non le contraire.

Mots-clés : Isotopies, domination, violence, liberté, résistance, mémoire.

The film TIMBUKTU: between cinema of memory and memory of cinema

Abstract

This article examines the discursive route of the movie Timbuktu and proceeds to an evaluation of its report in the historical truth. It appears from the analysis that the speech implementation of this film narrative revolves around isotopies of /domination/and /liberty/. In these representational isotopies corresponds the thematic otopies lexicalized under the words of /identity/and /otherness/.The projection of these isotopes on the semiotic square reveals a logical-semantic path that goes from/domination/to /liberty/, through /otherness/.The semiotic aim of this discursive strategy is to put historical truth in the service of the film art and not the opposite.

Keywords: Isotopies, domination, violence, liberty, otherness, memory.

* UFR/LAC - Université Ouaga I Pr Josph Ki-Zerbo – Burkina Faso

Introduction

Le film du Mauritanien Abderrahmane Sissako, *Timbuktu*, n'est plus à présenter, tant il a fait la « Une » de nombreuses presses en France comme en Afrique. Jamais un film africain, ou plus exactement franco-africain, n'a eu autant de distinctions et remporté autant de prix ; sept au total à la 40^e cérémonie des César en 2015, sans compter les récompenses d'autres institutions, non des moindres¹. À la 24^e édition du festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO), tenue dans la même année 2015, *Timbuktu*, chargé de reconnaissances internationales, s'en sort paradoxalement, chez les siens, avec les modestes prix du meilleur décor et de la meilleure musique. Ce paradoxe serait-il simplement le fait d'une question de goût ou d'enjeu cinématographique ?

L'hypothèse qui guide la présente étude est celle relative à l'enjeu du cinéma dans le contexte africain. La pratique cinématographique s'avère d'abord un devoir de mémoire avant d'être la mémoire d'un art. Autrement dit, le coefficient du contenu est plus élevé que celui de la forme. Pour vérifier cette hypothèse, il sied d'analyser, en premier lieu, le processus de mise en discours de ce film, avant d'examiner son rapport à la vérité historique qui est l'occupation de la ville de Tombouctou par des islamistes radicaux.

Pour mener cette réflexion, notre démarche est celle de l'analyse isotope. Elle met en exergue les isotopies figuratives et thématiques, et indique, à l'aide du carré sémiotique, la structure logico-sémantique du film, à la lumière de laquelle nous procédons à l'évaluation.

I. Explicitation du cadre théorique

A priori, tout objet sémiotique peut être appréhendé au moins à deux niveaux : le niveau de surface et le niveau profond. Le niveau de surface comporte deux composantes : une composante narrative qui examine la succession des états et des transformations inscrits dans le discours, et une composante discursive qui étudie l'organisation des investissements sémantiques en termes de parcours figuratif et de configuration discursive. Le niveau profond s'articule aussi en deux plans : le plan des unités minimales de la signification qui consiste en la construction de réseaux sémiques en vue de dégager la logique qui sous-tend leurs articulations, d'une part, et d'autre part la mise en exergue de la structure élémentaire de la signification dans une perspective différentielle et oppositive, à l'aide du carré sémiotique².

¹ César 2015 du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur scénario original, du meilleur montage, du meilleur son, de la meilleure photographie, de la meilleure musique originale.

Autres distinctions : Prix du jury œcuménique et prix François-Chalais au festival de Cannes, 2014 ; Bayard d'or du meilleur film au festival international du film francophone de Namur, 2014 ; Grand prix de l'Union de la critique de cinéma, 2014 ; Prix du meilleur film français du syndicat de la critique de cinéma, etc.

² Groupe d'Entrevignes, 1979, Analyse sémiotique des textes. Introduction, Théorie – Pratiques, Presses universitaires de Lyon.

L'analyse isotope relève de la composante discursive du niveau de surface et s'étend au niveau profond en ce qu'elle vise la saisie de la signification et de son modèle d'articulation. En d'autres termes, elle est une réorganisation de la composante discursive dans l'optique de repérer les sèmes itératifs qui définissent les parcours figuratifs ainsi que la logique de leurs relations. Les concepts opératoires qui permettent de mener cette analyse sont l'isotopie, le figuratif, le thématique et l'axiologique³.

L'isotopie « (...) est la récurrence d'un élément sémantique dans le déroulement syntagmatique d'un énoncé, produisant un effet de continuité et de permanence d'un effet de sens le long de la chaîne du discours⁴ ». Pour être cohérent en effet, un discours, quelle que soit sa nature (verbale ou non verbale) doit déployer sur l'axe syntagmatique des réseaux de relations sémiques⁵ dont chacun des éléments constitutifs est traversé par un sème commun. « Ce sème lexicalisé, indique Louis Millogo, est l'hypéronyme dont on peut les coiffer et qui rend compte du thème qu'ils forment ensemble⁶ ». Chaque réseau relationnel est appelé parcours figuratif. Deux ou trois parcours figuratifs peuvent être regroupés en une configuration discursive, parce que chapeautés par un hyperonyme plus généraliste qui les traverse tous. Qu'est-ce que le figuratif ?

« Nous qualifions, en effet, de figuratif tout signifié, tout contenu d'une langue naturelle et, plus largement, de tout système de représentation (visuel par exemple), qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l'expression) du monde naturel, de la réalité perceptible. Sera donc considéré comme figuratif, dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels, la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur. Par opposition au figuratif, le thématique est à concevoir comme n'ayant aucune attache avec l'univers du monde naturel (...). Si le figuratif se définit par la perception, le thématique, lui, se caractérise par son aspect proprement conceptuel⁷ ».

L'axiologique est le jugement de valeur que l'on porte sur une thématique. Ce jugement est spontané et consiste à marquer positivement ou négativement une catégorie sémantique, conformément à l'intelligence du texte.

Une telle perspective théorique, pour être plausible, doit prendre en compte la spécificité de l'objet d'étude. Il s'agit ici d'un film, un texte pluricodique (images, son, parole couleur) certes, mais fondamentalement visuel. Aussi, mettrons-nous l'accent sur le figuratif iconique⁸ qui en constitue le matériau de base.

³ COURTES J., 1991, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*. Hachette, p.162.

⁴ BERTRAND D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*. Nathan, p.626.

⁵ COURTES J. 1991, idem. p.193.

⁶ MILLOGO L., 2007, *Introduction à la lecture sémiotique*. L'Harmattan, p.53.

⁷ COURTES J., 1991, idem, p.163.

⁸ « Le figuratif iconique, comme l'indique Joseph Courtés (op.cit. p.169), est celui qui produit la meilleure illusion référentielle ». Les images dans un film sont des figures iconiques.

II. Les isotopies figuratives

L'invasion du nord Mali par des islamistes radicaux a profondément choqué la communauté internationale. La ville de Tombouctou, classée patrimoine mondiale est assiégée. Tout ce qui faisait sa splendeur est foulé au pied, saccagé, détruit, profané. Les habitants sont soumis à la charia, et les contrevenants aux ordres barbares et liberticides des nouveaux maîtres sont amputés des mains et des pieds, lapidés à mort, décapités.

C'est le récit de cette triste réalité qu'Abderrahmane Sissako décide de porter à l'écran, dans son cinquième long métrage *Timbuktu*, sorti en 2014. Comment se structurent les configurations discursives⁹ de ce film au niveau des investissements sémantiques? Il nous semble qu'au plan figuratif, deux parcours se dessinent et leurs sèmes isotopes respectifs peuvent être lexicalisés par la /domination/ et la /liberté/.

II.1. L'isotopie figurative de la /domination/

Le sème de la /domination/ traverse un certain nombre de figures qui composent l'univers filmique. Il s'agit des figures iconiques et plastiques. Au niveau des figures iconiques, nous avons une configuration discursive qui se décline en trois parcours figuratifs que sont :

- le parcours figuratif de l'occupation ;
- le parcours figuratif de la profanation ;
- le parcours figuratif de la violence.

Le parcours figuratif de l'occupation renvoie à l'état de siège de la ville de Timbuktu. L'occupation de la ville par les islamistes radicaux est la première figure de la configuration discursive de la domination. L'on voit une ville assiégée dont les rues et même les toits sont sous le contrôle des envahisseurs. Les populations sont terrées dans leurs maisons et entièrement soumises aux ordres des nouveaux maîtres qui arpentent les artères en scandant de multiples interdits, kalachnikov en bandoulière. Même confinés dans leurs chambres, les jeunes sont détectés au son de leur musique et châtiés sur la place publique. Une ville fantôme à l'apparence morte, qui offre le spectacle d'une ruine où quelques individus côtoient des ânes qui déambulent par endroits.

Le parcours figuratif de la profanation est rendu par la monstration de comportements irrévérencieux des islamistes vis-à-vis des lieux saints, des règles qui encadrent les liens sacrés du mariage, ainsi que des objets historiques sacrés qui relèvent du patrimoine culturel de la ville. En effet, l'on voit des islamistes armés qui font irruption dans la sainte mosquée, pendant que des fidèles sont en prière. Sans ôter leurs chaussures, comme cela se devait, ils parcourent l'intérieur de la mosquée à la

⁹ Une configuration discursive est constituée d'un certain nombre de parcours figuratifs qui sont des réseaux relationnels ayant en commun un même sème.

recherche du guide spirituel. De même, les islamistes font fi des principes en vigueur, selon lesquels le mariage religieux doit recueillir la volonté de la fille et de ses parents. Ils transgressent ainsi les règles et imposent aux habitants leur volonté, parce que tout simplement, un de leurs désirs est de prendre pour épouse une fille qu'ils ont vue passer. Ce peu d'égard envers les habitants va jusqu'à la profanation des objets les plus sacrés de la ville, à l'instar des sculptures historiques, détruites à coups de rafales de kalachnikov.

L'occupation et la profanation sont l'expression d'une domination dont la forme la plus barbare est la violence qui l'institue. La domination territoriale est en effet le fait d'une violence dont l'expression figurative se traduit par des actes terroristes comme la lapidation, l'amputation des mains, des menaces ouvertes, etc. Un tel scénario serait rendu par un film de guerre, avec un univers filmique ensanglanté et horrible qu'on ne trouverait pas à redire. Mais, dans le film *Timbuktu*, l'expression de la violence n'emprunte pas toujours le canal de la violence.

En dehors de la furtive scène de lapidation, aucun plan du type Slasher¹⁰ ne figure dans *Timbuktu*. Même au niveau de la bagarre qui a opposé le pêcheur Amadou à l'éleveur Kidane et où le premier a accidentellement trouvé la mort, son sang se dilue rapidement dans l'eau de la mare dans laquelle l'affrontement a lieu. L'expression de la violence est plutôt métaphorique et plastique.

On constatera en effet que le film s'ouvre par la débandade d'une biche, de la gauche vers la droite de l'écran, pourchassée par des djihadistes en voiture de type pick-up, tirant sur l'animal à coups de fusil. Cette scène est en parfaite symétrie avec la fin du récit où les deux adolescents sont en fuite. Ainsi, la débandade de la biche apparaît comme une métaphore qui informe dès l'entame du film de la menace qui pèse sur les habitants de Timbuktu. C'est dire que la fuite de la biche suggère de façon métaphorique celle des habitants fuyant la terreur semée par les islamistes dans la ville.

En outre, la fusillade des sculptures anthropomorphes, en bois et presque à hauteur d'homme, dès la deuxième séquence du film est doublement expressive de la violence. Cette figure polysémique dénote, comme nous l'avons déjà souligné, la destruction du patrimoine culturel de la cité historique de Timbuktu. Mais au-delà de cette dénotation, la figure est aussi l'expression métaphorique de la violence, en ce qu'elle renvoie, par analogie, aux amputations et aux nombreuses tueries orchestrées dans la ville. Pour rendre l'analogie perceptible, la caméra montre avec insistance, à l'aide de travellings et de panoramiques, ces images de sculptures, en plans rapprochés, portant visiblement des impacts de balles, et hautement symboliques des innombrables pertes en vies humaines.

Enfin, la mort de la vache GPS, au nom évocateur de l'orientation, du sens dans la double acception du mot (en tant que direction mais aussi en tant que valeur), traduit le profond désarroi des habitants de Timbuktu. Le sème isotope de la /domination/

¹⁰ Un slasher est un sous-genre cinématographique de films d'horreur. Il fait dans la monstration ostentatoire et systématique des tueries d'un psychopathe.

transparaît là également sous le mode symbolique de la violence déstabilisatrice. Au fond, la violence que subissent les dominés n'est pas seulement physique. Elle est une tentative de déstabilisation du référentiel identitaire des assiégés. La présence dans le film de la folle dont le traumatisme est consécutif au séisme qui a détruit Haïti, semble être la représentation allégorique de cette perte de repère.

Sur le plan plastique, la configuration discursive de la /domination/ manifeste deux parcours figuratifs respectivement en rapport avec le rythme du film et la monstration de l'espace. En ce qui concerne le rythme du film, c'est la prédominance des plans longs qui attire l'attention. Les plans d'ensemble, les travellings, les panoramiques, les arrêts sur image confèrent au film une certaine lenteur fortement ressentie par le spectateur, en raison des moments de silence qui ponctuent les conversations. Cette lenteur qui pèse est symbolique du poids de la domination et aussi du temps qui s'écoule péniblement, mais qui s'écoule quand même.

Du point de vue de l'espace, lorsque la caméra quitte les espaces ouverts dont la monstration au moyen de plans d'ensemble donne à voir la magnificence du désert, les dunes de sable, un décor pittoresque qui suggère la vie malgré tout, c'est pour s'incruster dans les ruelles d'une ville, vidées de son monde. Ces espaces resserrés sont scrutés par la caméra qui suit les islamistes tout au long de leur patrouille. Une telle monstration de la ville de Timbuktu est l'expression d'une violence qui instaure un univers carcéral, à l'image de la ville de Sitikali dans le célèbre film *Guimba, un tyran, une époque*¹¹ du malien Cheick Oumar Sissoko.

En somme, ce qu'il convient d'observer, c'est que l'occupation de la ville au moyen de la violence physique infligée aux habitants, la profanation de leurs valeurs culturelles, n'est pas la finalité de la quête des islamistes radicaux. Au-delà de l'occupation territoriale, il s'agit, au fond, de la mise en œuvre d'un projet idéologique qui vise l'occupation de l'esprit. La conquête du territoire géographique n'est qu'une étape qui mène à la conquête du territoire spirituel des victimes. C'est au niveau de cette dernière quête que le récit filmique prend une autre tournure, toujours de façon subtile, pour montrer l'échec des bourreaux face au désir de liberté des victimes.

II.2. L'isotopie figurative de la /liberté/

Un visionnement attentif du film permet de se rendre compte que le message fondamental est moins l'apologie de la domination par la violence que l'expression d'un désir de liberté justifié dans le texte filmique, par la résistance d'un peuple face à la barbarie. L'isotopie figurative de la /liberté/ reste dans l'ensemble un horizon, et se manifeste essentiellement par le parcours figuratif de la résistance dont les figures sont à la fois iconique, lexématique et plastique.

¹¹ Le film *Guimba, un tyran, une époque* a remporté l'Étalon de Yennega, la plus haute distinction du FESPACO, en 1995.

Au niveau iconique, la scène de la biche traquée, dès l'entame du film, présente une bivalence sémantique. Si elle est l'expression d'une menace, elle suggère, par ailleurs, l'idée de la victoire de la victime sur le bourreau. L'échappade de l'animal, en dépit des tirs nourris des djihadistes qui le pourchassent, est l'expression d'une résistance couronnée de victoire. La fuite de la petite fille Toya et de l'adolescent Issan, à la fin du film, révèle le caractère métaphorique et polysémique de cette image de la biche. À la détermination dont ces jeunes gens font preuve dans leur fuite, s'attache une forte espérance de la vie, rendue à la fois par la direction de la course de la biche - de la gauche vers la droite - ce qui dans le contexte ouest-africain en général est porteur de sens positif, contrairement à la direction inverse¹². Cette espérance est également portée par le fait qu'il s'agit d'une jeune fille et d'un garçon, un couple naturellement à même de donner la vie.

La résistance s'exprime aussi de manière ouverte, à travers les différents personnages soumis à la violence des djihadistes. La femme vendeuse de poisson au marché est formelle. Elle refuse de porter des gants comme le lui exigent les islamistes. Elle est prête à se voir amputé les bras que d'obtempérer aux caprices de ces gens. Elle se lève de son siège et tend un couteau aux islamistes. « Coupez-moi les mains, dit-elle en bambana, jamais je ne porterai de gants ». Cette figure lexématique est un défi qui traduit non seulement un ras le bol de la femme, mais aussi sa ferme conviction que nul ne peut conquérir son territoire spirituel. C'est aussi le cas des jeunes qui défient les interdits en jouant de la musique à l'intérieur des concessions.

La monstration de jeunes gens à l'écran, pratiquant un match de football imaginaire, sans ballon, participe également des figures iconiques de la résistance. Non seulement ils tournent en ridicule leurs bourreaux, mais ils témoignent aussi de leur capacité de résilience face à la terreur. Par ce geste, ils expriment clairement leur indépendance mentale en dépit de la domination physique dont ils sont l'objet.

Il en est de même du musicien de Rap, à qui l'on veut faire tenir des propos de conversion à la cause islamique, en vue d'un enregistrement sur vidéo pour servir à la propagande. L'exercice s'est avéré impossible, parce que le jeune homme est incapable d'être dans la peau d'un converti et de donner à son discours la force de persuasion qu'on lui demande. En vérité, il ne peut être autre que ce qu'il est. Après maintes tentatives, le djihadiste se résout à le laisser partir, convaincu qu'il ne peut rien tirer de ce monsieur. C'est donc dire que Timbuktu est sous domination, il est vrai, mais ses habitants restent libres dans leur esprit qui demeure une forteresse imprenable.

Du point de vue plastique, les plans d'ensemble, les panoramiques et les travellings qui donnent à voir la beauté du désert, contrarient de façon radicale les plans resserrés qui servent à montrer la ville assiégée de Timbuktu. Dans cette opposition plastique, les espaces ouverts qui sont signe de liberté, entrent en contradiction avec

¹² Il s'agit d'un code cinématographique certes, mais le réalisateur a opéré un choix, celui du travelling latéral de la gauche vers la droite. Il aurait pu aussi user d'un travelling avant ou arrière, on n'aurait pas eu le même effet de sens.

les espaces fermés, signe de domination. Ces deux modalités de représentation de l'espace créent ainsi une tension plastique qui traduit la résistance des populations face à la barbarie des djihadistes. Cette résistance n'est pas vaine ; elle aboutit à une victoire suggérée dans la mise en discours du film, dont les images pittoresques, les couleurs vives ainsi que les perspectives font l'éloge de la vie, tout comme Toya et Issan rappellent à l'esprit les passagers de l'arche de Noé dans les Saintes Écritures.

En définitive, les isotopies figuratives de la /domination/ et de la /liberté/ constituent les deux articulations fondamentales de la figurativisation de ce récit filmique. Elles entretiennent sur le plan factuel des relations de cause à effet. La quête de la liberté par la résistance est une réaction manifeste à la domination par la violence. Sur le plan cinématographique, l'isotopie de la domination apparaît comme un pré-texte à l'expression artistique de la résistance d'un peuple face à la barbarie. Dans la mesure où « *le figuratif exige, pour sa compréhension même, d'être pris en charge par un thème donné*¹³ », il convient à présent d'examiner les thématiques que ces isotopies figuratives sous-tendent.

III. Les isotopies thématiques

Les isotopies thématiques constituent les fondements sémantiques du récit filmique. Ce sont elles qui génèrent les isotopies figuratives. À chaque isotopie figurative correspond donc une isotopie thématique. Il en existe alors deux, à savoir l'isotopie du refus de la différence (la non liberté des autres) et celle de l'acceptation de la différence (la non domination des autres).

III.1. L'isotopie thématique du refus de la différence ou /identité/¹⁴

La domination exercée sur les habitants de la ville de Timbuktu par les islamistes découle de la volonté de ces derniers de soumettre les dominés à leur idéologie. Il s'agit manifestement du refus d'accepter l'altérité des autres. L'invasion de Timbuktu, avons-nous dit, n'est pas uniquement une conquête territoriale. C'est un projet de domination dont l'ambition est de gommer les différences et d'ériger une pensée unique qui est celle des terroristes. En d'autres termes, il s'agit d'un projet d'identification forcée de l'autre à soi, de sorte à aboutir à une identité de pensée et de manière d'être.

Les nombreux interdits, l'obligation faite aux femmes de porter des gants, la profanation et la destruction des lieux et des objets sacrés témoignent de ce refus de la différence. Les islamistes espèrent ainsi soumettre tous les habitants de Timbuktu à la vision du monde qui est la leur, sans aucune forme de pédagogie, sinon celle de la violence.

¹³ COURTES J., 1991, op.cit. p. 164.

¹⁴ L'identité est par essence inclusion et exclusion. « Vous êtes nous ou vous n'êtes pas nous », peut-on dire. C'est ce qui transparait dans l'attitude des islamistes radicaux. Cela dénote un refus de la différence, car ceux qui ne sont pas eux doivent être anéantis.

C'est ce refus des différences comportementales, somme toute superficielles, parce que portant sur l'apparence plutôt que sur le fond de la question religieuse, qui explique cette violence, et démontre, du même coup, sa gratuité.

En dénonçant cette violence gratuite, le film utilise le canal de la paix, créant ainsi un contrepoint plastique au moyen duquel s'exprime la résistance des victimes. Il se produit une forme de dialectique du maître et de l'esclave, où les dominés sortent vainqueurs du combat idéologique.

III.2. L'isotopie thématique de l'acceptation de la différence ou /altérité/¹⁵

La thématique de l'acceptation de la différence ou la reconnaissance de l'altérité s'oppose, bien entendu, à celle du refus de l'altérité. Si les islamistes sont ceux qui récuse les différences, les habitants de Timbuktu, en revanche, se positionnent en faveur de l'altérité.

Dans le film, la résistance des victimes de la violence ne consiste pas en retour à orchestrer des actes de terrorisme à l'égard de leurs bourreaux. Leur réaction ne vise pas à compromettre par quelque moyen que ce soit les intérêts des islamistes radicaux, encore moins, à engager une lutte armée dans l'optique d'anéantir les assaillants. Les habitants de Timbuktu sont plutôt dans la dynamique du vivre ensemble, chacun avec sa différence, dans le respect de l'autre.

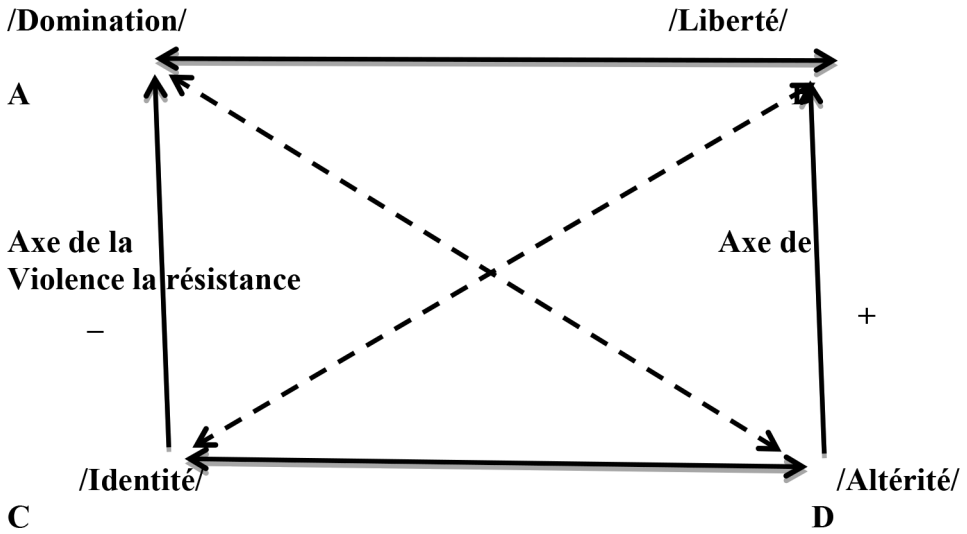
Du reste, l'univers filmique reflète une telle coexistence dans la différence. Il est construit sous le mode de la différence aussi bien au niveau du contenu qu'au niveau plastique. L'impossibilité d'établir un dialogue direct entre les islamistes et le reste de la population, en raison des différences linguistiques en est une illustration. L'espace filmique dans son ensemble est marqué par un dialogue de sourds.

L'imam de la grande mosquée et l'autorité morale des djihadistes sont loin de se comprendre. Le dialogue entre populations et djihadistes, et même entre djihadistes, n'est pas toujours direct. On a besoin d'interprète qui, malheureusement, traduit avec beaucoup de difficultés les propos tenus.

Ces différences montrent à quel point le projet des djihadistes demeure une entreprise vaine, d'autant plus que les populations tiennent manifestement à leur altérité, même au prix de l'amputation et de la lapidation. L'attitude de la vendeuse de poisson illustre suffisamment cet état d'esprit, tout comme, celle des jeunes musiciens et footballeurs traduit leur désir d'être ce qu'ils sont, en face des autres.

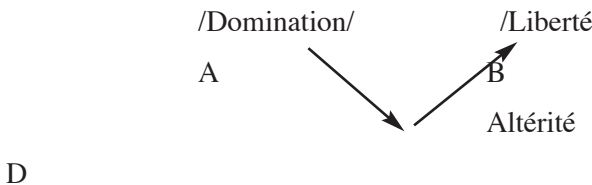
Les isotopies figuratives et thématiques que nous venons de mettre en lumière peuvent être projetées sur le carré sémiotique, en vue de déterminer la structure logico-sémantique du récit.

¹⁵ À l'opposé de l'identité, l'altérité suppose la reconnaissance de l'autre en face de soi. C'est le fait de ne pas nier l'identité de l'autre, c'est donc une posture qui accepte la différence.



La structure logico-sémantique du film est déterminée par la relation dialectique entre les isotopies figuratives et celles du niveau profond que sont les isotopies thématiques. Ces dernières que nous lexicalisons par /Identité/ et /Altérité/ génèrent respectivement la /Domination/ et la /Liberté/. La /Domination/ et la /Liberté/ sont en relation de contrariété, parce que l'état de domination exclut celui de liberté et vice-versa. De même, l'/Identité/ et l'/Altérité/ sont des subcontraires, car l'identité implique la non différence, tandis que l'altérité suppose l'acceptation de la différence. Sur le plan de l'axe de la contradiction, la /Domination/ est en relation contradictoire avec l'/Altérité/ parce que dominer c'est soumettre à soi et donc ne pas prendre en compte l'autre. La /Liberté/ est également en relation contradictoire avec l'/Identité/ car la liberté c'est le fait d'être et de faire ce que l'on veut et non le conformisme identitaire.

Ce faisant, la structure logico-sémantique du film se présente comme suit :



Ce schéma indique que le discours filmique est élaboré selon la logique qui va de la /domination/ à la /liberté/ en passant obligatoirement par l'/altérité/. Cet itinéraire de la structure logique du film montre également que le discours de *Timbuktu* est à situer sur la deïxis positive constituée des métatermes (DB) qui renvoient à l'axe Altérité/Liberté, lexicalisé par la /Résistance/ et non sur la deïxis négative (CA) que constitue l'axe Identité/Domination, lexicalisé par la /Violence/.

Il nous semble que c'est ce positionnement du discours filmique de *Timbuktu* qui suscite quelques polémiques et donne réponse à notre question de départ relative à

l'accueil mitigé réservé à ce film en Afrique de l'Ouest, paradoxalement à son succès occidental.

Si le succès du film en Occident peut s'expliquer par sa qualité esthétique indéniable et surtout par son rapport à l'actualité, son échec relatif en Afrique tient justement à ce rapport aux événements du nord Mali dont on estime qu'il en a fait une exploitation opportuniste, en biaisant ce qui est considéré comme étant la vérité historique.

En se proposant de porter à l'écran cinématographique la tragédie humaine vécue à Tombouctou, le film d'Abderrahmane Sissako est attendu en Afrique comme un devoir de mémoire. L'horizon d'attente du public, et même du FESPACO en tant qu'institution, est donc de voir un cinéma de la mémoire, c'est-à-dire le lieu idéal où images, musique, paroles et mouvements d'un événement marquant, sont soustraits de l'oubli, pour être transmis à la postérité. Dans cette optique, le principe de la création est de faire correspondre autant que faire se peut le contenu filmique et la réalité. Du reste, c'est cette vocation première que la Fédération panafricaine des cinéastes attribue au cinéma : participer à la sauvegarde de la mémoire collective dans une société de l'oralité. Ce faisant, on assiste, au FESPACO, à la promotion d'une démarche artistique qui consacre la primauté du contenu sur la forme. Le référentiel de la négritude n'a donc pas encore vécu.

Vu sous cet angle, on peut bien comprendre le ressentiment de ceux qui pensent que Timbuktu n'est pas en phase avec la vérité historique. La représentation des djihadistes qui apparaissent à l'écran comme des pantins est loin de la réalité d'un groupe bien structuré et équipé, et dont la barbarie ne laisse aucune place à l'humanisme.

Mais ce qu'il convient de relever, c'est que *Timbuktu* n'est pas un documentaire, et même si c'en était un, il s'agirait toujours d'un point de vue sur l'histoire. Le film d'Abderrahmane Sissako est un regard sur une vérité historique qu'il met au service de la vérité dramatique.

Le mérite incontestable de ce film est d'être un exemple d'exploitation réussie des ressources cinématographiques. Il a redonné au cinéma sa vocation artistique en portant la mémoire du septième art, en tant que mode d'expression imagée. Et cela a toute son importance, au regard de la tendance actuelle du cinéma en Afrique de l'Ouest, où l'on sacrifie le plus souvent la forme et la primauté de l'image sur l'autel du « tout dire » et de la nécessité économique qui veut que le destin du cinéma finisse sur les écrans de la télévision.

Timbuktu rappelle le cinéma où l'image est souveraine, suggestion et invite à la réflexion. En somme, une expression poétique où la forme fait du contenu un signal, un point de départ d'une réflexion et non une finalité. C'est cela le régime de l'allusion qui devrait différencier le cinéma du théâtre et du reportage.

Conclusion

En portant notre réflexion sur le film *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako, notre objectif a été, tout d'abord, de rendre compte des articulations sémantiques de ce discours filmique, par le biais de l'analyse isotope telle que définie par Greimas et Courtés. Ensuite, il s'est agi, à la lumière de la structure logico-sémantique du récit, de procéder à une évaluation de cette construction discursive à l'aune du rapport de l'art à la vérité historique, notamment dans le contexte africain.

Il ressort de cet examen que sur le plan de la manifestation discursive, le film s'articule essentiellement autour de deux isotopies de surface que sont la /domination/ par la violence et la /liberté/ au moyen de la résistance. Ces isotopies de surface sont générées par deux isotopies thématiques, en l'occurrence l'/identité/ et l'/altérité/. Projetées sur le carré sémiotique, ces isotopies entretiennent des relations dialectiques, à partir desquelles il se dégage la logique sémantique du texte filmique qui va de la /domination/ à la /liberté/ en passant par l'/altérité/.

Le positionnement du discours filmique sur l'axe de la liberté semble être en contradiction avec la promesse de lecture, notamment pour un public africain dont l'horizon d'attente, en ce qui concerne un film du genre, est la quête de la conformité du récit à la vérité de l'histoire en question. Si cela peut expliquer l'accueil mitigé réservé à ce film au FESPACO, il n'en demeure pas moins que *Timbuktu* est un film qui regorge de nombreuses qualités artistiques.

Film étudié

SISSAKO Abderrahmane, 2014. *Timbuktu*. LM, 97 minutes, France et Mauritanie.

Références bibliographiques

- BERTRAND D., 2000. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, 272 p.
- COURTES J., 1991. *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*. Hachette, 302 p.
- GROUPE D'ENTREVERNES, 1979. *Analyse sémiotique des textes. Introduction, Théorie – Pratiques*, Presses universitaires de Lyon, 209 p.
- HEBERT L., 2009. *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*. Presses universitaires de Limoges, 283 p.
- JULLIER L., 2012. *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris : Flammarion, 432 p.
- MILLOGO L., 2007. *Introduction à la lecture sémiotique*. L'Harmattan, 293 p.
- MOURE J., 2012. *Le Plaisir du cinéma. Analyses et critiques des films*. Klincksieck. 214 p.