

Dossier  
interactif

MOUSSA TOURÉ

# La Pirogue



DOSSIER 229

COLLÈGE AU CINÉMA

## L'AVANT FILM

<b>L'affiche</b>	<b>1</b>
La barque des enfers	
<b>Réalisateur &amp; Genèse</b>	<b>2</b>
Un regard exigeant et généreux	

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b>	<b>5</b>
Une fable tragique	
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>7</b>
<b>Personnages</b>	<b>8</b>
<i>Les naufragés du fol espoir</i>	
<b>Mise en scène &amp; Signification</b>	<b>10</b>
Une fiction pour révéler le réel	
<b>Analyse d'une séquence</b>	<b>14</b>
Un conflit tragique	
<b>Bande-son</b>	<b>16</b>
Le choc du réel, le poids des émotions	

## AUTOUR DU FILM

<b>Partir à tout prix ? Les migrants vus par les cinémas d'Afrique</b>	<b>17</b>
<b>Les cinémas d'Afrique et le cinéma sénégalais</b>	<b>19</b>
<b>Bibliographie &amp; Infos</b>	<b>20</b>

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM  
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achévé d'imprimer : septembre 2015

# SYNOPSIS

Un village de pêcheurs de la banlieue de Dakar. Baye Laye, bon marin, refuse toujours l'offre de Bourbi de conduire une pirogue chargée de migrants vers les îles Canaries. Son ami Kaba a déjà accepté : la pêche se tarit et, en Europe, il intégrera facilement un club de foot. Kiné, l'épouse de Baye Laye, ne veut pas que son mari parte. Ils hébergent le frère de Baye Laye, Abou, qui ne supporte pas que son frère le sermonne comme s'il était son père : il a décidé lui aussi de partir. Le doute s'insinue chez Baye Laye : Kaba sera-t-il un capitaine à la hauteur ? Lui aussi il connaît bien la mer, pourquoi ne partirait-il pas ? Les passagers, un groupe de 30 Guinéens et Pulaars, attend le départ. Après avoir obtenu de Bourbi une avance pour sa femme, Baye Laye monte finalement à bord de la pirogue *Goor fitt* qui prend la mer.

La vie quotidienne s'organise. Lansana compte les passagers : il y en a un de trop. Nafy se dénonce. Elle s'engage à faire la cuisine pour les passagers et à payer son voyage. Abou rejoint un groupe musical ; les Pulaars vont cueillir des fruits en Andalousie ; un unijambiste va revenir appareillé. Un Pulaar n'arrête pas de gémir : on finit par le bâillonner. Ils croisent une autre pirogue à la dérive, moteur cassé ; ses passagers sont affamés et assoiffés. Abou et le chef Pulaar veulent aller à son secours. Mais Baye Laye donne l'ordre de reprendre la route. À bord vient le temps des confidences et des rêves. Un moteur ne peut pas être réparé : il n'y a pas de bougie de rechange. Une tempête survient, faisant plusieurs morts, dont Kaba. Les réserves d'eau, des bidons d'essence et le GPS sont emportés par la mer. Avec le peu de carburant restant, ils décident de se rapprocher des côtes mais le dernier moteur s'arrête définitivement. Le délire et la mort gagnent peu à peu les survivants. Les naufragés sont repérés par un hélicoptère de la Croix Rouge espagnole, conduits aux Canaries et ramenés, deux semaines après au Sénégal. Baye Laye offre un maillot du Barça à son fils.

## L'AFFICHE

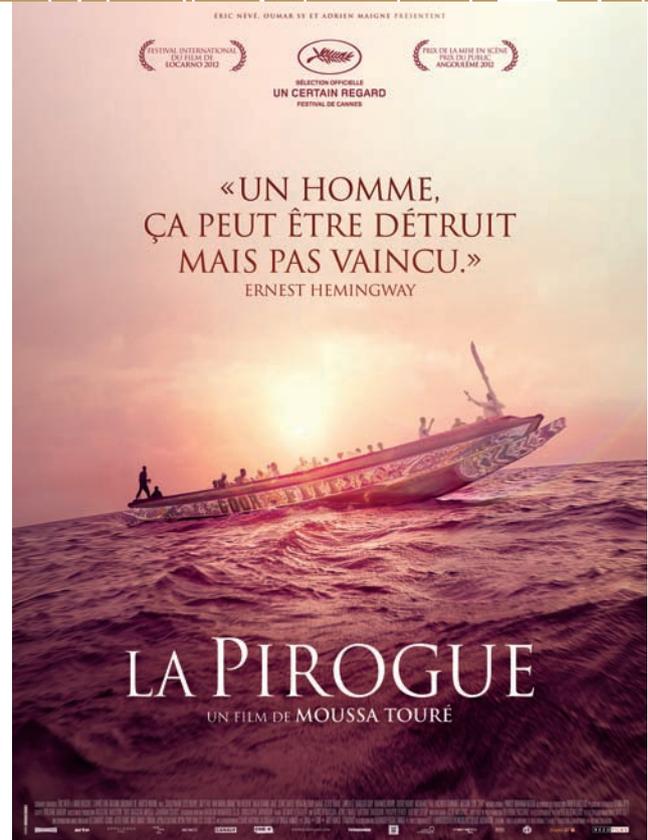
## La barque des enfers

Toute l'affiche s'organise autour de l'embarcation qui donne son titre au film : une pirogue. Placée quasiment à l'intersection des diagonales du rectangle de l'affiche, elle articule la mer et le ciel ; elle est, à elle seule, la ligne d'horizon du paysage proposé au lecteur de l'affiche.

Juste derrière elle, et au centre exact de l'affiche, un soleil couchant voilé colore le ciel et la mer d'une teinte violine sanglante. Fétu longiligne et bariolé, la pirogue, avec son éperon digne des bateaux de l'Antiquité, lève le nez et fonce vers la droite du cadre, vers son avenir. À son bord, on devine des hommes, minuscules et fragiles fourmis dans l'espace immense qui les entoure. Photographiée en contre-plongée, elle glisse sur l'eau et décolle de l'horizontale pour amorcer une légère diagonale vers la droite.

Au-dessus d'elle, dans l'espace aérien, la maxime du *Vieil homme et la mer* d'Ernest Hemingway<sup>1</sup> jette tout son poids sur le sens de l'aventure qui se joue. Outil inventé par les publicistes pour attirer le futur spectateur et pour donner des indices sur le propos du film, l'exergue<sup>2</sup> a ici vertu de leçon philosophique, d'annonce, affichant une foi inébranlable en l'Homme : les passagers de la pirogue auront beau être anéantis, ils ne se résigneront jamais.

Au-dessous d'elle et au premier plan, toute proche de nous, la mer, moutonnante et houleuse, permet au titre du film de mieux se détacher. L'article défini donne à cette pirogue une valeur emblématique et symbolique. Le P majuscule enfin la rend admirable : elle cristallise à elle seule le récit de l'odyssée qu'on devine, elle en sera l'espace scénique central. Le spectateur européen devra sans doute rectifier la fausse idée qu'il se fait de l'objet pirogue : il apparaît déjà sur son image qu'elle n'est pas le banal tronç évidé d'un arbre qu'on imaginerait glisser tout au plus sur un fleuve. Sa taille respectable, le nombre de passagers qu'on devine à son bord, la décoration ouvragée que le soleil laisse entrevoir, tout fait d'elle un objet majestueux :



mais, certes prévue pour la pêche en haute mer, va-t-elle tenir le coup sur un aussi long trajet ?

En comparant avec d'autres affiches, surtout hollywoodiennes, on notera l'habitude de rendre illisibles les noms de l'équipe technique du film, réduits à leur plus petite expression, tout en bas de l'affiche. Mais il y a cependant un auteur à ce film puisqu'on l'a empêché de disparaître dans le magma du bas, en plaçant son nom sous le titre de son œuvre : Moussa Touré.

On n'oubliera pas enfin la partie haute de l'affiche qui met en exergue d'abord les trois producteurs du film puis les trois festivals l'ayant sélectionné et, pour au moins l'un d'entre eux, récompensé : Locarno, Angoulême et la section « Un certain regard » du festival de Cannes.

1) Le vieux pêcheur vient de tuer le requin qui commençait à dévorer son espadon. Il se met à regretter d'avoir fait cette grosse prise : « Mais l'homme ne doit jamais s'avouer vaincu, dit-il. Un homme, ça peut être détruit mais pas vaincu » (p. 126, édit. Folio, 1975).

2) Les manuels de scénario parlent aussi de *pitch*, dans le sens de *slogan publicitaire*, ce qui est plutôt dépréciatif pour la citation d'un écrivain. Une autre version de l'affiche proposait : « 30 destins. 1 même rêve ».

## PISTES DE TRAVAIL

- Quelles représentations se fait-on d'une « pirogue » ? Les comparer avec l'embarcation de l'affiche. On précisera ses caractéristiques, sa place dans l'espace de l'affiche, son environnement, sa direction. Pourquoi le titre du film a-t-il un déterminant de taille plus petite que le nom ? Pourquoi ce P majuscule ?
- Quelle est la couleur dominante ? Est-elle réaliste ? Quelles sensations procure-t-elle ?
- La maxime d'Hemingway : où est-elle placée et pourquoi ? On explicitera le sens de la phrase dans le contexte du roman.

# RÉALISATEUR GENÈSE

## Un regard exigeant et généreux



*L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut.



*Mortu Nega* de Flora Gomès.



*Toubab bi*

### Apprentissages

Moussa Touré naît en 1958 à Dakar au Sénégal. Spectateur de films indiens ou américains qui envahissent les écrans de Dakar, initié à l'image par un père passionné de photographie, il assiste en 1975 au tournage du film de Mahama Johnson Traoré<sup>1</sup>, *Njangaan*, censuré à sa sortie par le gouvernement Senghor, où était dénoncée l'exploitation des *talibés* (élèves-mendiants de l'école coranique). Le jeune Touré y sera un observateur attentif et passionné avant de devenir machiniste-électricien sur le film suivant du même réalisateur puis sur *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut, en partie tourné sur l'île de Gorée. Avec Johnson Traoré, il a sous ses yeux deux autres modèles sénégalais, profondément différents : Ousmane Sembene et Djibril Diop Mambéty qui entament alors des carrières prometteuses<sup>1</sup>. Il sera chef éclairagiste sur les films de Bertrand Tavernier (*Coup de torchon*, 1980), d'Ousmane Sembene (*Camp de Thiaroye*, 1987), de Flora Gomès (*Mortu Nega*, 1988), de William Mbaye (*Dakar-Clando*, 1990).

### Premières œuvres

En 1988, il réalise un court métrage de fiction, *Baram* où des enfants de pêcheurs se racontent des histoires autour d'un feu, pendant que le poisson grille ; Doudou, particulièrement, les fait rêver en narrant un combat de lutte traditionnelle. Moussa Touré décide de s'autoproduire et pour cela fonde sa propre société, *Les Films du crocodile*, (à l'instar de Sembene avec *Filmi Domirev*), se dotant ainsi d'un outil qui lui permet d'organiser sa carrière sur un continent où la profession cinématographique n'a jamais pu se développer d'une manière autonome. Il fait un stage aux laboratoires Éclair à Paris où il perfectionne son métier et enrichit sa connaissance du patrimoine cinématographique. Il écrit alors en 1991 son premier long métrage, remarqué dans de nombreux festivals, *Toubab bi*, récit autobiographique, non dénué d'humour, d'un Africain arrivant en France, confronté au choc de sa culture avec celle des Blancs. Le réalisateur y dénonce le mensonge du soi-disant Eldorado parisien, colporté par ses compatriotes revenant au pays.

### TGV, une comédie satirique populaire

En 1995, il est le producteur exécutif sénégalais (et l'acteur pour un petit rôle) du film *Les Caprices d'un fleuve* de Bernard Giraudeau, œuvre qui porte un regard nouveau sur la traite négrière. De cette rencontre avec l'acteur et cinéaste français, naîtra en



Poussières de ville.



Moussa Touré dans *Les Caprices d'un fleuve*.

1997 la coproduction du second long métrage de Moussa Touré, *TGV*. Bénéficiant de fonds français (dont l'avance sur recettes du CNC) et européens, mais dont la production exécutive a été portée par *Les Films du crocodile*, le film permet au cinéaste de préciser son style et son propos : le voyage bousculé, entre Dakar et Conakry d'un petit groupe de passagers à bord du minibus du chauffeur *Rambo*, est l'occasion pour Touré de camper, sur le mode ironique, une galerie de portraits hauts en couleur représentatifs d'une société complexe, celle de l'Afrique de l'Ouest de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, tiraillée entre des modèles et des aspirations contradictoires (les conflits ethniques, le poids des croyances religieuses, l'exode vers les villes)<sup>2</sup>. Le succès du film dans de nombreux festivals se double d'un beau succès en Afrique et lance la carrière du cinéaste sénégalais.



TGV

## Un cinéma-vérité au cœur des réalités africaines

Mais, délaissant au début des années 2000 un cinéma de fiction financé par les guichets européens – certes très proche du présent africain et portant indéniablement les marques de ses propres choix cinématographiques –, Moussa Touré décide de revenir à une plus grande autonomie qui sera facilitée par l'apparition des petites caméras numériques. Retrouvant alors un cinéma du réel dans lequel sont nés nombre de réalisateurs sénégalais, il invente, de 2002 à 2012, une voie inédite et très personnelle dans le cinéma direct, s'invitant, avec sa subjectivité, son humour et son regard incisif, dans le réel africain et d'ailleurs. Il part à la découverte des autres, au gré de ses rencontres : Kabila, 7 ans, enfant des rues de Brazzaville (*Poussières de ville*, 2001) ; des femmes violées pendant les guerres civiles à répétition au Congo (*Nous sommes nombreuses*, 2003) ; Jean Diallo, son voisin, ses cinq femmes et ses vingt-cinq enfants (*5X5*, 2005) ; une communauté de travailleurs maliens exilés en Catalogne (*Nosaltres*, 2006) ; l'Inde d'aujourd'hui, confrontée aux regards du réalisateur sur les films indiens de son enfance (*Xali Beut, les yeux grands ouverts*, 2008) ; les Sénégalais et les moustiques (*Les Techniciens, nos cousins*, 2009). Très présent hors champ par la parole pour gagner la confiance de ses interlocuteurs par l'écoute et le regard, cadrant lui-même à juste distance mais laissant les êtres filmés dans l'ambiguïté du réel, il ne veut délivrer ni message ni morale : « Je suis, aime-t-il dire, un témoin actif qui laisse au spectateur l'espace nécessaire à une prise de position. »



## Aux origines de *La Pirogue*

Attentif au quotidien politique, économique et social de son continent, Moussa Touré a été très vite concerné par les migrations de ses compatriotes en Europe : « Au Sénégal, chaque famille compte au moins un de ses membres qui s'est embarqué dans une pirogue pour tenter sa chance en Europe. Notre peuple grandit avec l'horizon au loin, mais la seule manière de l'atteindre pour les plus jeunes, c'est de partir. La moitié de la population a moins de 20 ans, et il n'y a aucune perspective d'avenir pour elle. »<sup>3</sup>

Pour écrire un documentaire sur ce sujet, Moussa Touré ne manquait pas de possibilités de rencontres, comme celle d'un artisan de son quartier (Mbao, près de Rufisque dans la banlieue de Dakar) croisé après une disparition d'un mois : il rentrait d'un voyage en pirogue qui avait échoué. De ce témoignage, Touré écrit un projet de film, soumis au producteur français Éric Névé, qui va le développer, avec le scénariste David Bouchet et sur les conseils du cinéaste, à partir de la longue nouvelle de

l'écrivain sénégalais, Abasse Ndione, *Mbèkè mi*,<sup>4</sup>. Après trois ans d'écriture et plusieurs versions, le scénario final de *La Pirogue* naît de cette interaction entre le réel et la dramaturgie d'un récit cinématographique. Moussa Touré revient ainsi à la fiction qu'il va enrichir de son expérience documentaire, et c'est au tournage qu'il affirmera d'une manière encore plus personnelle cette orientation<sup>5</sup>.

## Le tournage

La réalisation du film en 2011 s'inscrit dans un contexte politique agité au Sénégal : la candidature du président Abdoulaye Wade pour un troisième mandat secoue le pays<sup>6</sup>. Moussa Touré conçoit son film comme une riposte cinglante à l'incapacité du pouvoir en place de répondre au désespoir des jeunes Sénégalais qui continuaient à croire aux mirages du départ malgré les risques encourus. En effet, l'autorisation officielle du tournage tardera. Elle sera accordée, une fois refaite, sous la signature du premier assistant du film. De la même manière, Touré va nourrir le scénario comme un documentariste prépare son tournage : il va rencontrer des Sénégalais ayant déjà vécu des traversées, non seulement pour se forger un point de vue documenté sur les pirogues mais pour trouver des acteurs proches du réel : « Je suis dans la vérité. C'est une réalité. Ce film ne peut pas être fait, filmé ou joué si on n'est pas dans la réalité. À tel point que certains membres du casting ont déjà fait le voyage quatre fois ! L'un-jambiste de la pirogue a perdu sa jambe durant un voyage... »<sup>7</sup>. L'équipe des comédiens du film réunit, autour de quelques acteurs sénégalais, des non professionnels et, comme le dit le réalisateur, « des visages de tonalités différentes ». Le budget du film (1,3 million d'euros) ne permettant pas des débordements<sup>8</sup>, le tournage des scènes à bord de l'embarcation (huit semaines) aura lieu au large de Djifer, dans le delta formé par les eaux du Sine Saloum qui se jettent dans l'océan Atlantique. Pour mettre ses acteurs en condition, le réalisateur choisit de leur montrer le film de Peter Weir *Master & Commander* sorti en 2003<sup>9</sup>. Ce qui intéresse Moussa Touré dans ce film de *corsaires*, ce ne sont pas les batailles épiques que se livrent les deux navires, mais comment le conflit entre le capitaine et le chirurgien de bord est traduit dans une mise en scène juste et nuancée. Le cinéaste s'en souviendra au moment des conflits qui agitent les passagers de sa pirogue, notamment en privilégiant plus le jeu des regards et le silence que des dialogues envahissants<sup>10</sup>.

« Lorsque j'ai débuté dans le cinéma, Sembene m'a simplement dit : tu peux aller réaliser tes films partout autour du monde, mais reviens toujours ici, à Dakar. »<sup>11</sup> C'est effectivement au Sénégal que Moussa Touré est cinéaste, dans toutes les dimensions de son art et de son métier, jusque dans sa transmission, puisqu'il a initié, chez lui à Rufisque, depuis plusieurs années une manifestation qui, non seulement fait la promotion de documentaires africains, mais propose aussi, à la jeunesse de son pays, une formation aux métiers du cinéma. Elle s'appelle « Moussa invite ».



1) Cf. Autour du film : « Le cinéma sénégalais », p. 17.

2) Moussa Touré cite souvent dans ses influences cinématographiques, celle de John Ford. On ne manquera pas à propos de TGV de penser au fameux *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*, 1939).

3) Entretien dans le dossier de presse du film.

4) Abasse Ndione, *À l'assaut des vagues de l'Atlantique*, Gallimard, collection *Continents noirs*, 2008.

5) Cf. *Mise en scène & Signification*, p. 10, 11 et 12.

6) <http://www.slateafrique.com/5559/senegal-president-wade-sopi->

7) Entretien avec Medhi Omais (15 octobre 2012, *Metronews*).

8) Presque la moitié de cette somme sera consacrée aux effets spéciaux de la scène de la tempête. Moussa Touré confie avoir bénéficié de rushes du documentaire de Jacques Perrin, *Océans*, tourné en 2010.

9) Lors des guerres napoléoniennes, l'amirauté anglaise ordonne au commandant d'une de ses frégates de prendre en chasse le vaisseau français *Achéron*. Il rejoindra sa proie au large des côtes du Brésil.

10) Cf. *Mise en scène & Signification*, p. 10, 11 et 12, notamment le paragraphe « Le réel au secours de la fiction ».

11) Cité par Vincent Malausa, « Sembene, de guerre là », *Cahiers du cinéma*, juillet-août 2007, p. 71.



## ANALYSE DU SCÉNARIO

### Une fable tragique

De l'anonymat d'un fait divers, *La Pirogue* fait un film tumultueux, sur grand écran. Empruntant au registre de l'aventure, le film de Moussa Touré a l'envergure d'un apologue puisque la fable de la pirogue est dédiée aux « 30 000 Africains de l'Ouest qui ont entrepris de braver l'océan Atlantique à bord de simples pirogues ». L'épopée de ses passagers prend alors valeur d'exemple en dénonçant le rêve européen et l'incapacité du Sénégal à répondre aux aspirations des jeunes, majoritaires dans sa population. Mais elle célèbre aussi, en suscitant notre peur et notre admiration, l'héroïsme des migrants de la pirogue comme le fait le théâtre tragique. Sa structure narrative reste simple, mais efficace : une histoire linéaire en trois actes, répondant au modèle classique des récits.



#### Le coup de tête

Le premier acte, après une séquence de lutte, prologue métaphorique de tout le film, met en place le pivot du récit : une pirogue de trente migrants doit partir vers les îles Canaries. Tout est prêt. Cependant, son commanditaire et son « rabatteur » cherchent à convaincre Baye Laye, marin confirmé, d'en être le capitaine, à la place du trop jeune Kaba. Baye Laye devient, non pas le héros du film, mais son principal protagoniste. En une vingtaine de minutes (des séquences 1 à 12), ce premier acte montre comment Baye Laye embarquera à son tour : sans avancer d'arguments décisifs pour rester, il est lui aussi atteint par ce que la langue wolof appelle le *mbèkè mi*<sup>1</sup>, cette pulsion irrationnelle qui pousse tous les candidats à l'exil. Cette folle décision déclenche le récit et installe le nœud dramatique du film : vont-ils atteindre leur destination ?



#### Une société à la dérive

Dès lors, toute l'action se concentre dans l'espace de la pirogue : confinés pendant une semaine dans le huis clos de l'embarcation, les passagers vont vivre une odyssée tragique, et le spectateur est invité à partager les doutes, les conflits, les espoirs de l'exil. Ce deuxième acte (des séquences 13 à 37) conduit le groupe embarqué, en une progression inéluctable, à être décimé. Une série de péripéties, tantôt issues de conflits internes, tantôt venues de l'extérieur, alternant espoir et désespoir, vont ponctuer le voyage. Le microcosme d'une société fracturée<sup>2</sup>, contrainte de faire coexister ses différentes entités, va se déchirer autour des conflits entre les ethnies ou les religions. Les manifestations rituelles pèseront en permanence, comme le pouvoir des dieux dans la tragédie antique, sur les actes des protagonistes<sup>3</sup>. La communauté s'épuise en confrontations incessantes. *La Pirogue* s'inscrit ainsi dans un modèle scénaristique du cinéma : celui où un groupe humain, en route vers une destination donnée, se heurte à des conflits internes et à un environnement hostile<sup>4</sup>. L'un des premiers films de la carrière américaine d'Hitchcock en 1942, *Lifeboat* en est un des modèles. Ce motif du voyage symbolique était déjà en 1998, la trame du second long métrage de Moussa Touré, *TGV*. Dans *La Pirogue*, deux péripéties vont accélérer l'effritement du groupe : le croisement avec la pirogue à la dérive (cf. Analyse





de séquence, p. 14) et, sans doute le point culminant de cet acte central, la tempête, à la séquence 25. De la première, on retiendra surtout le conflit éthique : s'il divise les passagers, il est tout entier assumé par Baye Laye. Comme tout héros tragique, il portera la responsabilité de choisir : ce sera la fuite, moralement discutable. Mais cet épisode prémonitoire fait basculer la pirogue dans la culpabilité. De la seconde péripétie, nœud dramatique le plus spectaculaire du film, on retiendra la lutte inégale des passagers, fragiles et impuissants contre les éléments naturels déchaînés, ultime cataclysme digne, là encore, de la tragédie<sup>5</sup>. La pirogue, dont le nom *Goor Fitt* (« Qui n'a peur de rien ») voulait lui donner tous les pouvoirs de l'invincibilité, va être dépossédée de ses attributs de navigation (plus de GPS, plus de carburant, panne des deux moteurs), et les passagers privés d'eau douce et de nourriture. Elle est prise au piège d'un engrenage insurmontable et les rescapés, jouets du destin, se laissent mourir. Le refrain du chœur tragique entonné par les rescapés (séquence 35) annonce l'issue fatale qui les attend.

### Le maillot du Barça

Le troisième acte du film (de la séquence 38 à la séquence 40) est très bref : en cinq minutes, il nous dit comment les rescapés sont sauvés par la Croix Rouge espagnole et rapatriés. Avec cette fin elliptique et implacable, le film renforce le caractère fatal de l'exode : le maillot du Barça n'est que le trophée dérisoire d'un funeste voyage. Il s'agit plus d'un épilogue que d'un véritable troisième acte : on revient au point de départ, rien n'est résolu. Le cycle tragique va pouvoir reprendre : les survivants ont été détruits, mais sont-ils vaincus ?

1) Titre du roman d'Abasse Ndione qui est la base narrative du scénario (cf. Du livre au film, p. 20). En wolof, *mbèkè mi* signifie « forcer le passage, ouvrir une brèche ».

2) « La pirogue, dit Moussa Touré, est une métaphore du pays qui part à la dérive quand il n'y a plus d'horizon ». Le mot *Sénégal* viendrait du wolof *Sunu Gal*, en français « Notre pirogue ».

3) Rituels du combat de lutte qui ouvre le film au moment du départ de Baye Laye ; prières constantes des deux groupes religieux ; objets magiques ou tabous, comme la bouteille attachée à un mât de la pirogue.

4) Hostilité de l'environnement contre la colonne de soldats dans un film de guerre (*La Patrouille égarée* de Leslie Norman, 1960) ; Indiens contre la diligence dans un western (*La Chevauchée fantastique* de John Ford, 1939).

5) Le poème tragique « vous conduit à la terreur par la pitié, ou réciproquement à la pitié par le terrible, vous mène par les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur jusqu'à la catastrophe. » La Bruyère (*Les Caractères*, 1688)



## PISTES DE TRAVAIL

- La parenté du parcours de la pirogue avec celui des films « de patrouille perdue » pourra faire l'objet de présentation par plusieurs groupes d'élèves des synopsis des films cités, auquel on ajoutera *Lifeboat* d'Alfred Hitchcock. On s'attachera à décrire le huis clos, la microsociété représentée dans un espace restreint, les conflits liés à l'hostilité de l'environnement, à la cohabitation forcée, aux valeurs et aux intérêts divergents des protagonistes.

- Le premier acte du film décrit les préparatifs de départ de la pirogue ; c'est l'enjeu le plus fort du récit : vont-ils réussir ? Mais, pour que le projet aboutisse, Baye Laye doit être convaincu : acceptera-t-il ou non de devenir capitaine ? Pourquoi hésite-t-il et finalement, accepte-t-il ? Quelle est la part du « coup de tête » dans sa décision ? Y a-t-il déjà des indices de son échec ?

- Le dernier acte du film : rentrant chez lui avec son frère, Baye Laye s'arrête pour acheter le maillot du Barça promis à son fils. Le marchand regarde Abou et lui demande s'il ne devait pas partir. Celui-ci lui répond : « *Bientôt* ». Enfin, arrivant à la porte de sa maison, Baye Laye est immédiatement aperçu par son fils qui l'attendait sur le seuil, comme s'il avait annoncé la date et l'heure de son retour de voyage. Quel sens donner à cette fin : les survivants de cette fable tragique auraient-ils compris les illusions de l'émigration ?

# Découpage séquentiel

## 1 – 0h00'

Producteurs et coproducteurs puis générique sur un combat de lutte en présence d'un public déchaîné. Alors que les deux athlètes satisfont aux rites, deux hommes s'observent à distance : Baye Laye, accompagné de Kaba qui l'invite à reconsidérer sa position ; Bourbi, non loin de Lansana et d'Abou qui lance des regards lourds à son frère, Baye Laye.

## 2 – 0h04'10

Bourbi tente de convaincre Baye Laye d'être capitaine de la pirogue.

## 3 – 0h05'37

Sur la plage, Kaba explique à Baye Laye qu'il n'y a plus de poisson ; il part pour devenir footballeur. Kiné, l'épouse de Baye Laye, ne veut pas qu'il parte.

## 4 – 0h08'22

Abou ne supporte pas que son frère le sermonne : il a décidé de partir.

## 5 – 0h10'29

Nafy est courtisée par Kaba qui lui annonce son départ.

## 6 – 0h11'10

Lansana confie à Baye Laye les inquiétudes de son patron de voir Kaba conduire la pirogue. Baye Laye pense qu'il est expérimenté. Il rappelle pourtant à Kaba les responsabilités d'un capitaine.

## 7 – 0h12'20

Kiné interroge son mari sur ses intentions. Il répond que plusieurs sont déjà partis et qu'il connaît bien la mer.

## 8 – 0h13'17

Un groupe de Pulaars arrive. Leur chef refuse de payer tout de suite Lansana. Il lui présente Kaba qui le trouve jeune. Lansana le conduit dans un baraquement où attendent depuis une semaine des Guinéens. Leur chef menace d'égorger Lansana s'ils ne sont pas partis dans les 48 heures.

## 9 – 0h17'39

Le soir venu, Baye Laye annonce à Kiné qu'il part.

## 10 – 0h18'55

Le lendemain, Baye Laye se rend chez Bourbi. Il y retrouve Lansana qui lui explique que tout est prêt. Bourbi accepte de verser à Baye Laye 1 500 euros d'avance.

## 11 – 0h21'33

La nuit venue, Baye Laye se prépare à partir. Kiné lui rappelle de rapporter un maillot du Barça pour leur fils. Il accomplit les rites de départ.

## 12 – 0h22'57

Sur la plage, le groupe des Pulaars prie. À l'arrivée de Baye Laye, ils montent à bord de la pirogue qui part.

## 13 – 0h24'25

Le lendemain, Lansana compte les passagers : il y en a un de trop. Nafy se dénonce. Un travail l'attend à Paris : elle s'engage à payer son voyage. Elle fera la cuisine et partagera sa ration avec Kaba. Baye Laye montre aux passagers des gris-gris

attachés à la pirogue. Il leur interdit d'y toucher.

## 14 – 0h28'44

Chacun s'épie. Yaya, pris de peur, veut se jeter par-dessus bord. Un homme brûle sa carte d'identité ; un autre la garde pour être enterré chez lui. Abou pêche ; il explique au chef Pulaar qu'il va jouer dans un groupe musical. Les Pulaars vont en Andalousie pour la cueillette des fruits. La panique reprend Yaya ; on le bâillonne ; il cachait une poule dans un sac.

## 15 – 0h32'05

Chacun vaque à ses occupations. Au déjeuner, Nafy repousse Lansana qui lui fait la cour.

## 16 – 0h34'23

La nuit venue, un homme écrit à sa femme et à ses enfants ; un autre, avec des béquilles, explique qu'il va revenir appareillé.

## 17 – 0h36'24

Au petit matin, Yaya s'inquiète de sa poule partie chez les Guinéens.

## 18 – 0h37'47

Baye Laye tient la barre toute la nuit.

## 19 – 0h38'38

Des cris venant d'une autre pirogue jettent la panique : son moteur est cassé, les passagers n'ont plus d'eau. Faut-il les aider ? Abou se jette à la mer pour les secourir ; Baye Laye plonge pour sauver son frère qui ne sait pas nager. Kaba relance le moteur. La pirogue s'éloigne des naufragés. Le soir venu, le silence et la gêne s'installent à bord. Pour Samba, on doit respecter ses frères.

## 20 – 0h42'11

Le chef des Guinéens se plaint des gémissements de Yaya. On lui donne un somnifère.

## 21 – 0h43'47

Un nouveau jour. Baye Laye répare un moteur. Il n'y a pas de bougie de rechange. Samba rêve. Abou sort un poisson de l'eau, applaudi par les passagers.

## 22 – 0h45'54

Les musulmans prient. Nafy explique à Kaba qu'elle est attendue à Paris ; son mari s'est noyé alors qu'il s'exilait.

## 23 – 0h48'03

Pendant le dîner chacun raconte son avenir en Europe ; la tension est palpable entre Abou et Baye Laye. Lansana reste à l'écart.

## 24 – 0h49'20

Le lendemain, Samba tient la barre. Le moteur s'arrête brutalement. Lansana joue à sa manière « l'Africain qui a décidé de rentrer dans l'Histoire ». Le moteur repart.

## 25 – 0h51'31

Le soir venu, les passagers, inquiets, écoutent l'orage monter. Une tempête se déchaîne. Des paquets de mer inondent l'embarcation. Les passagers prient. Kaba tombe à l'eau alors qu'il rattrapait la bâche emportée par le vent. Un homme gît au fond de la pirogue.

## 26 – 0h55'44

Le lendemain, on jette à l'eau deux cadavres. On écope. Le GPS est perdu.

## 27 – 0h58'37

Comment utiliser le carburant restant ? Abou défend son frère accusé des malheurs de la pirogue. On décide de se rapprocher des côtes.

## 28 – 1h00'43

Baye Laye relance le moteur qui bientôt s'arrête définitivement. Samba rêve à nouveau. Un homme agresse Baye Laye. Lansana éclate de colère.

## 29 – 1h03'40

Nafy saigne la poule.

## 30 – 1h04'11

Le lendemain, certains boivent le sang de la bête. Yaya est mort.

## 31 – 1h05'24

Baye Laye, Abou, Nafy, les deux chefs, Lansana, soliloquent.

## 32 – 1h07'42

Des hommes veulent jeter Nafy à la mer ; Baye Laye et Abou viennent à son secours.

## 33 – 1h08'31

Le soir venu, la bouteille des gris-gris a disparu ; elle est vide.

## 34 – 1h09'50

Le lendemain, les cadavres s'accumulent. Abou secoue son frère, tombé en léthargie. Le chef des Guinéens célèbre la mort de son fils.

## 35 – 1h12'01

Le soir, Abou, Samba et un autre homme entonnent des chants ; le groupe reprend en chœur.

## 36 – 1h13'18

Le lendemain, le chef Guinéen est retrouvé mort.

## 37 – 1h14'00

Un hélicoptère, qui vient de repérer la pirogue, sort Nafy de sa somnolence. Un bateau de la Croix-Rouge espagnole arrive.

## 38 – 1h15'38

Les survivants débarquent aux Canaries.

## 39 – 1h16'24

Deux semaines plus tard, ils sont ramenés au Sénégal. Samba donne l'accolade à Abou.

## 40 – 1h19'05

Baye Laye achète un maillot du Barça. Il l'offre à son fils. Kiné l'attend.

## 41 – 1h20'30

Dédicace aux Africains décédés en voulant rejoindre l'Occident et générique de fin

**Durée totale du film en DVD : 1h24'00**

# PERSONNAGES

## **Les naufragés du fol espoir<sup>1</sup>**



*La Pirogue* est l'histoire d'un groupe humain : ils sont trente à s'embarquer à bord de *Goor Fitt* ; ils sont six à être *sauvés des eaux*.

### **Baye Laye**

Capitaine d'une pirogue de pêche, il vit difficilement, mais sans se plaindre, de son métier. Pourquoi ne veut-il pas se rendre compte que les choses vont mal ? Il n'arrive pas à raisonner son frère cadet qui vient d'être renvoyé de son travail et qui veut partir en Europe (4) ; son ami et compagnon de travail, Kaba, constatant la nette diminution des prises en mer, veut aussi partir pour devenir footballeur ; son lutteur fétiche vient même de perdre un combat... Peu bavard, il n'arrive pas à cacher son trouble à sa jeune épouse, avec qui il forme un couple uni ; Kiné pourtant comprend ce qui se trame, tente d'argumenter, mais le laissera partir, soumise et fataliste. Cerné par les avances de Bourbi, l'organisateur du voyage, il finira par céder non sans avoir obtenu des avantages financiers substantiels (10) pour soulager son épouse. Pourquoi ? Il vient d'apprendre que Kaba avait accepté de conduire la pirogue ; il ne veut pas que son inexpérience mette en danger les passagers ; sans doute aussi se sent-il responsable de son frère qui ira jusqu'au bout de ses envies. Peut-être l'injonction d'Abou à son égard (4), « *Bouge-toi, grand !* » a-t-elle fait son chemin ? Enfin pourquoi ne serait-il pas victime lui aussi du *mbèhè mi*, du coup de tête suicidaire qui finit par atteindre les jeunes sénégalais devant la désespérance sociale ? Baye Laye va dès lors assumer avec courage et efficacité sa responsabilité de capitaine. Il aura pourtant satisfait aux rituels et croyances animistes qu'il fera respecter à bord (13). Il devra, au sens propre comme au sens figuré, « tenir la barre » : lutter contre les conflits tribaux, écouter les avis des partis en présence avant de trancher, subir l'agressivité de son frère, faire fonctionner la

démocratie à bord au moment d'un choix important à faire (27), assumer enfin le poids d'une décision cornélienne qui l'isolera des autres quand il laissera à son triste sort la pirogue croisée en pleine mer (19).

### **Abou**

Installé chez son frère aîné, Baye Laye, Abou a déjà choisi son camp dès le début du film : aux côtés de Lansana et dans la sphère de Bourbi, les écouteurs de son *iPhone* sur les oreilles, il lance un regard courroucé à son aîné (1). Il refuse en effet l'autorité de son frère : « *Tu n'es pas mon père* » (4). Il représente une frange de la jeunesse sénégalaise séduite par les nouvelles technologies et il est dévoré par sa passion de la musique, peu soucieux des règles du travail. Son départ pour l'Europe est décidé, il a déjà sa place dans un groupe de musique (14). Mais la traversée va permettre à Abou de se révéler. Contre toute attente, le jeune homme qu'on croyait uniquement préoccupé de lui-même, tente un geste désespéré en se jetant à l'eau pour aider les passagers de la pirogue en difficulté (cf. Analyse de la séquence 20, p. 14). L'épisode aggrave la tension avec son frère et le rapproche de Samba, le chef Pulaar, qui va devenir comme un père de substitution. La suite du voyage scelle cette forte relation (soulignée d'une façon émouvante lors de leur séparation à l'aéroport de Dakar, 39) qui permettra aussi à Abou de changer peu à peu d'attitude à l'égard de son frère : après la tempête, il prend sa défense lorsque les passagers l'accusent des malheurs de la pirogue (27). Lors du retour à la maison, les deux frères s'enferment dans un silence lourd, brisé par Abou répondant « *Bientôt* » au vendeur de maillots qui semble reconnaître en lui un futur candidat au grand voyage : le caractère bien trempé d'Abou n'a pas dit son dernier mot (40).



## Lansana

Le profil du recruteur de passagers est très proche de celui d'un petit escroc : cynique et manipulateur, il est l'homme des basses besognes de Bourbi, le passeur. Il se fera pourtant remettre à sa place par les chefs des deux groupes Pulaars et Peuls qui forment le gros des passagers de la traversée (8). Mais, comme les autres, au contact des périls de la traversée, Lansana évoluera, même s'il a du mal à se passer de ses fanfaronnades : il courtise Nafy sans vergogne (15) après l'avoir menacé d'être jetée par-dessus bord lorsqu'elle est découverte (13). Le beau parleur deviendra le porte-parole du réalisateur qui lui confiera le détournement du discours de Dakar de Nicolas Sarkozy (24). Lansana perdra de sa superbe au fil des péripéties du voyage jusqu'aux aveux en forme de confession des monologues (1h 05'24) : « *Je ne vois plus l'horizon, l'argent du bonheur, l'argent du rêve... Pardonnez-moi* ». Lansana assume ainsi sa part de responsabilité. Il ne survivra pas à l'errance de la pirogue-fantôme.



## Samba

Le chef Pulaar est filmé souvent en plans rapprochés ou en gros plans ; son visage reflète la richesse intérieure d'un sage, incluant doutes et inquiétudes. Le personnage acquiert au fil du récit une densité psychologique, certainement la plus fouillée du film. Lorsqu'il débarque à Dakar, encadrant fermement sa troupe, il apporte avec lui une détermination qui cache pourtant une fêlure que le réalisateur mettra en scène dans les deux belles séquences oniriques nées de son sommeil (21, 28) : Samba est un homme enraciné dans sa terre et sa culture (le baobab, les zébus). S'il part avec ses hommes pour les vergers andalous c'est pour trouver une réponse à la précarisation grandissante : la terre ne nourrit plus. Absorbé par sa pratique islamique assidue, il est pourtant propulsé par le récit au premier rang de la scène (Baye Laye lui confie symboliquement la barre à la séquence 24). Interlocuteur privilégié d'Abou et, progressivement, son guide moral et humain (19), il protège son compatriote Yaya dont l'angoisse du voyage déclenche la vindicte du groupe.

## Nafy

La deuxième femme du film est la clandestine de la pirogue. Veuve d'un mari qui a péri en mer lors d'un voyage vers l'Europe, mère de deux enfants, elle vit d'un travail précaire :

la distribution de l'eau. Kaba, qui la courtise et veut en faire sa femme, lui infuse son rêve communicatif : partir pour revenir riche et construire une maison à deux étages (5). Face aux groupes constitués des hommes de l'embarcation, Nafy est l'intruse dont il faut se débarrasser ; pour payer son écot, elle ne trouvera son salut que reléguée aux tâches des femmes, la cuisine. Elle a pourtant un projet qui semble plus mûri que ceux des autres passagers : elle est attendue à Paris (22). Mais ce n'est pas suffisant : elle devient, comme Yaya, l'oiseau de mauvais augure, le bouc émissaire qui expliquerait tous les aléas du voyage : alors que tout va mal, on tente de la jeter par-dessus bord (32).



## Kaba

Tout comme Abou, Kaba, le compagnon de pêche de Baye Laye, représente le rêve des jeunes sénégalais, sans avenir au pays et prêts à tout pour s'en sortir. Il part pour être footballeur en Bretagne où des Lebous comme lui sont déjà installés (22), s'imaginant que le prestige de ses compétences sportives lui accordera immédiatement des papiers. Kaba est un habitué des coups de bluff : ses prétentions amoureuses envers Nafy se heurteront aux réalités de la passagère clandestine qui a perdu son mari en mer, est en charge de deux enfants et a déjà un contact en France. De la même manière, le destin sera dur à son égard : il est emporté dans les flots de la tempête (25).

1) Titre emprunté au spectacle du Théâtre du Soleil, créé en 2010.

## PISTES DE TRAVAIL

- La vie de la petite communauté à bord de la pirogue est très organisée et pourtant les identités et les intérêts sont très divers, même conflictuels. On donnera des exemples précis de ces conflits qu'on expliquera en rappelant les différences d'âge, de croyances ou de raisons de s'exiler.
- L'épisode de la pirogue à la dérive puis celui de la tempête font basculer les passagers des intérêts particuliers aux enjeux collectifs. On prendra l'exemple de Lansana : comment finit-il par découvrir et accepter les différences et les aspirations de chacun jusqu'à l'aveu final : « *Je ne vois plus l'horizon, l'argent du rêve, du bonheur. Pardonnez-moi.* »
- Yaya est-il vraiment fou ? Il gémit dès le début du voyage et sa seule obsession est une poule à laquelle il tient plus que tout. On finira par lui donner un calmant et par l'attacher. Représenterait-il un danger pour les autres passagers ? Et si celui qu'on croit fou n'était-il pas le plus lucide de tous ?

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Une fiction pour révéler le réel



Lifeboat



Lifeboat

L'écriture de *La Pirogue* manifeste un hymne au courage et à l'espoir indestructibles de l'homme allié à une vision réaliste de la vie. Le premier s'exprime dans le choix du registre de la fable tragique et dans la visée métaphorique du film ; la seconde, le réalisateur se l'est forgée au contact du réel, avec la dizaine de documentaires qu'il a réalisés entre les années 2000 et 2010. Loin de s'opposer, ces deux gestes se fécondent mutuellement. Ce pragmatisme, qui est aussi une confrontation au cinéma à part entière, sans ligne de séparation entre ses deux polarités, fiction/documentaire, Moussa Touré l'annonce d'entrée de jeu dans l'entretien donné pour le dossier de presse du film : « Mon véritable travail d'écriture s'est fait pendant le tournage, par la mise en scène ».

### La pirogue comme seul horizon

L'acte central de *La Pirogue*<sup>1</sup> n'a comme aire de jeu que l'espace restreint de l'embarcation (17 mètres de longueur sur quelques mètres de large) imposé par le sujet du film : le voyage périlleux d'une petite semaine, de 30 passagers, en pleine mer pour éviter les contrôles policiers, entre Dakar et les Îles Canaries (1 700 kilomètres), à bord d'une embarcation destinée à la pêche. Les plans de grand ensemble de la pirogue avec un vaste horizon marin sont quasiment inexistant : elle sera filmée en plans de demi-ensemble sans perspective, et toujours en clôture de chacune des péripéties de la tragédie. Un plan récurrent de la proue de la pirogue qui fend la mer (par exemple à 0h40'46) ponctue les étapes du voyage. C'est la posture d'Hitchcock, qui dans *Lifeboat* (1944) prenait l'option de ne jamais sortir du canot de sauvetage, allant à l'encontre des points de vue courants comme celui de traduire l'isolement du canot dans l'océan par des plans de grand ensemble<sup>2</sup>. Filmant lui aussi une tempête, la caméra d'Hitchcock ne quitte pas le bateau, celle de Moussa Touré non plus. Cette unité de lieu, comme dans le théâtre classique, concentre les conflits et fait de la pirogue un lieu symbolique où, au propre comme au figuré, les passagers, et toute la société sénégalaise qu'ils représentent, tanguent<sup>3</sup>. Sur ce plateau exigu, dans cet unique décor où les passagers assis face à face en deux lignes ne verront pas la mer, les relations s'exaspèrent dans la promiscuité des corps (« Il fallait montrer à quel point on y étouffe, explique le réalisateur, car c'est très exactement ce qu'on y ressent, surtout quand il fait 35° à l'extérieur, et qu'il fait 10° de plus à l'intérieur ! »). Les Toucouleurs accusent les Guinéens et inversement ; les pratiques religieuses s'agacent mutuellement. Les communautés sont filmées en plans de demi-ensemble et en travellings latéraux, pour rendre palpable la compartimentation de l'espace en cultures, langues et religions. Un troisième type de plan naît naturellement de ce dispositif scénique des corps alignés dans la profondeur de champ de la pirogue : les plans de profils « en enfilade », afin, explique le réalisateur, « d'accrocher la notion d'horizon vers lequel ils sont tendus »<sup>4</sup>. Enfin, comme sur un plateau de théâtre, la lumière naturelle sculpte les groupes et les corps, que ce soit dans la pénombre de la nuit ou dans la violence du soleil. Il faudra du temps à la mosaïque humaine réunie sur le bateau pour commencer à dessiner une entité, celle de migrants soudés par le même objectif. Ainsi la fusion des communautés lors des célébrations rituelles (séquence 34) où un groupe, certes désormais réduit, se réunit face à l'adversité.

Cependant, si l'aventure collective des passagers de *Goor Fitt* est bien l'objet essentiel de la mise en scène, le huis clos de la pirogue conduit pourtant très vite à des cadres plus serrés pour filmer sur les visages l'étouffement, l'angoisse, le silence qui va s'installer de plus en plus. Encore une fois, comme dans le *Lifeboat* d'Hitchcock, c'est avec l'emploi du gros plan ou du plan rapproché que le réalisateur va le mieux caractériser ses personnages et filmer les conflits : ainsi la découverte de Nafy (séquence 13), la passagère clandestine, et l'angoisse de Yaya (séquences 14 et 20).



Tous les deux sont désignés à la vindicte du groupe car ils concentrent les peurs ou les méfiances, comme des oiseaux de mauvais augure (Nafy sera filmée comme si elle consultait les oracles lorsqu'elle saigne la poule de Yaya, à la séquence 29). C'est ici que le réalisateur opère trois choix – modes d'expression privilégiés de la fable tragique qui se joue dans l'embarcation – conduisant le spectateur au cœur des personnages et construisant le symbolique. Ils sont mis en œuvre dans la seconde partie de l'acte central, au moment où le film monte, par paliers, vers la catastrophe : les rêves de Samba, le chef Pulaar, (0h44'09 puis 1h00'43) ; les monologues intérieurs des personnages-clés survivants (1h05'24) ; les chants collectifs (1h12'01). Les rêves de Samba le paysan font surgir des icônes de l'Afrique, le baobab et le troupeau de bœufs zébus. L'un des baobabs est abattu mais garde, dans ses anfractuosités, comme le montre la caméra qui tourne autour de son tronc, un mystère souvent récurrent dans les cinémas d'Afrique de l'Ouest<sup>5</sup>. Quant au troupeau, il arrive de front, face à la caméra, surgissant assoiffé d'un horizon désertique<sup>6</sup>. Quant aux soliloques en voix off de quelques-uns des survivants, ils sonnent, le pathos en moins, comme des lamentations de tragédie, autoconfessions et expressions douloureuses d'une prise de conscience, celle du destin qui les condamne. Les chants dans la nuit prennent la place des paroles devenues impuissantes : sur le mode lyrique, ils traduisent l'angoisse qui tenaille les survivants. Chacun improvise un couplet et tous se retrouvent au refrain (cf. Bande-son, p. 16). Le réalisateur fait vibrer le pathétique et l'émotion est à son comble. Ainsi, « comme les immolations, les sacrifices en mer, dit Olivier Barlet dans son analyse du film, se substituent au renouveau qui doit advenir dans le pays. »<sup>7</sup>

### Le réel au secours de la fiction

*La Pirogue* n'est donc pas un énième film sur les mouvements migratoires entre l'Afrique et l'Europe : son écriture vise l'émotion des grandes fictions de l'écran de cinéma au service d'un propos fort. Cependant, pour Moussa Touré, utiliser les ressources de la

fiction cinématographique n'est pas trahir le réel, lui qui a mis entre parenthèses pendant plusieurs années le cinéma de fiction pour un cinéma du réel<sup>8</sup>. En d'autres termes, l'œuvre du cinéaste sénégalais atteste que la limite entre fiction et documentaire est moins évidente qu'il n'y paraît : on a vu comment il s'est glissé dans l'écriture du film, à partir de la scénarisation du roman d'Abasse Ndione<sup>9</sup> et comment le travail d'imprégnation du terrain, caractéristique du travail documentaire a été essentiel.

Cette densification du scénario par le réel s'est aussi traduite dans la caractérisation des personnages et dans la direction des acteurs (dont certains, comme l'unijambiste, ont déjà fait réellement plusieurs fois le voyage de l'exode). Mais, comme le travail de définition des protagonistes ne se résout pas seulement à les concevoir sur le papier, mais aussi à mettre leur personnalité en scène<sup>10</sup>, c'est en sélectionnant, dans les données de l'immigration clandestine, des éléments authentiques mais emblématiques, que le réalisateur a réussi le mieux à les caractériser : ainsi à la séquence 14 (0h28'44) les papiers d'identité, brûlés par l'un (« Pour qu'on ne puisse pas m'expulser ») ou conservés précieusement par l'autre (« Pour être enterré à la maison si on retrouve mon corps »). Quant à la direction des acteurs, le réalisateur a plusieurs fois expliqué comment il a privilégié le fortuit de la vie, n'hésitant pas comme Maurice Pialat à déséquilibrer ses acteurs, comme son équipe, pour bénéficier de l'imprévisibilité de la réalisation : « Au moment du tournage, dit-il dans le dossier de presse du film, j'ai changé un certain nombre d'éléments pour déstabiliser les acteurs. Je voulais absolument qu'ils se sentent en danger afin qu'on lise la peur sur leur visage... Le doute ne concernait pas que les acteurs : il se lisait sur tous les visages, et c'est devenu comme une clé de voûte qui sous-tend l'ensemble du film. » C'est ainsi que, là où la parole disparaît au profit du silence (le réalisateur a gommé de nombreux dialogues prévus par le scénario), la mise en scène *élabore du regard*<sup>11</sup>, ce qui interpelle fortement les spectateurs. Ainsi, à la séquence 19 (cf. Analyse de séquence, p. 14), le lourd silence qui s'abat sur les passagers après avoir

abandonné la pirogue à la dérive trahit la honte d'avoir lâché des frères ; il permet, de plus, à Abou de faire passer un fort ressentiment à l'égard de son frère et de trouver dans le regard de Samba un soutien formulé dans la seule parole du plan-séquence : « *Des frères, ça se respecte* ». Ou encore, dans le fameux fragment des monologues, le regard caméra d'un des personnages (1h07'07) qui parle à sa mère mais s'adresse aussi au spectateur, comme si on quittait la fiction pour entrer dans un mode d'expression favori du cinéma direct.

Mais c'est l'ouverture du film qui utilise la richesse fictionnelle du réel dans l'écriture du film : le spectateur est brutalement propulsé au sein d'un combat de lutte sénégalaise<sup>12</sup> sur lequel s'inscrit le générique du film. Cette séquence, qui documente un sport très prisé au Sénégal, est comme la prémonition de la lutte menée par les passagers de la pirogue pour leur survie. Tout ici caractérise un cinéma du réel : le son diégétique ; le filmage en champ-contrechamp, comme un match dans un stade, des lutteurs et du public ; l'attention de la caméra aux rites et aux gestes des deux combattants. Et pourtant celle-ci désigne rapidement, au sein de la foule en délire, deux visages en gros plans, esquissant un début d'intrigue à travers un jeu de regards qui s'interpellent. D'un côté Bourbi, le commanditaire du voyage, non loin de Lansana (le rabatteur) et de Abou (le frère de Baye Laye) qui a visiblement déjà choisi son camp ; de l'autre, Baye Laye, flanqué de Kaba, qui s'échangent des phrases énigmatiques (« *Réfléchis bien, tu vas le vexer* »/« *Ça fait dix fois que je lui dis non* »). « J'ai choisi de commencer le film sur cette séquence, précise Moussa Touré, pour placer l'homme sénégalais au cœur de cette histoire : c'est dans la lutte que nous nous retrouvons tous ». Toute la force réaliste et symbolique de la lutte lance donc le film et va l'irriguer : une société entière se réunit et s'enflamme autour d'un combat où une cérémonie codifiée ponctuée de gris-gris, avec intervention de marabouts et de griots, prend autant de place que la lutte elle-même. Les rituels et leurs objets accompagneront ainsi tout le film, comme ceux du départ de Baye Laye ou encore la bouteille aux talismans à bord de la pirogue. La chute de cette séquence d'ouverture sonne comme un pressentiment : le lutteur préféré de Baye Laye touche terre le premier.

**La Pirogue** nous fait donc vibrer par l'émotion qu'elle suscite à sa projection. Si on est touché par le combat de ces hommes pour atteindre leur rêve, c'est parce que le réalisateur a su faire cohabiter, dans son écriture, la tonalité et les modalités de la fable tragique à la complexité, à la force, à la stimulation du réel. Il a inventé une écriture qui permet de désigner ce qu'on ne sait plus voir dans l'actualité des faits divers rapportant les drames de l'émigration clandestine. Son engagement dans la mise à jour des réalités africaines trouve ainsi une force nouvelle.



1) Cf. Analyse du scénario, p. 5.

2) Cf. Autour du film 3, p. 19.

3) Charlotte Garson parle du « Bateau Sénégal », dans le dossier pédagogique qu'elle consacre au film :

[http://medias.myfrenchfilmfestival.com/medias/48/99/90928/piece\\_jointe/la-pirogue-2011-dossier-pedagogique-francais.pdf](http://medias.myfrenchfilmfestival.com/medias/48/99/90928/piece_jointe/la-pirogue-2011-dossier-pedagogique-francais.pdf)

4) Moussa Touré cite comme source d'inspiration le film du documentariste québécois Gilles Groulx, *Un jeu si simple* ([https://www.onf.ca/film/un\\_jeu\\_si\\_simple/](https://www.onf.ca/film/un_jeu_si_simple/)) : « Avant de tourner *La Pirogue*, explique-t-il dans le dossier de presse du film, j'ai montré *Un jeu si simple* à mon producteur et à mon directeur de la photo. C'est un documentaire canadien sur le hockey. Je leur ai dit "Ne regardez pas le hockey, mais ceux qui regardent le hockey". Je voulais filmer les gens de la pirogue comme les gens qui regardent le match. »

5) Souleymane Cissé fait du baobab le refuge des esprits interpellés par le griot de *Finyé* (*Le Vent*, 1982) lorsque son petit-fils vient d'être incarcéré après une manifestation contre le pouvoir. Djibril Diop Mambéty, cinéaste sénégalais lui aussi, filme un baobab

majestueux planté sur une terre de latérite labourée par des pelleuses à la fin de *Hyènes* (1992).

6) *Touki-Bouki* (1972) de Djibril Diop Mambéty s'ouvre aussi sur un troupeau de zébus, conduit à l'abattoir par Mory, le vacher héros de film.

7) *Africultures*, 15 octobre 2012.

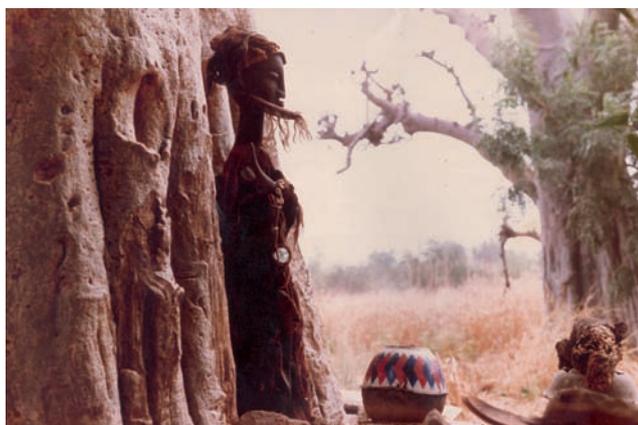
8) Cf. partie Réalisateur, p. 2.

9) Cf. Genèse du film, p. 3.

10) Ce qui agite les 30 passagers de *Goor Fitt*, ce sont leurs devenirs en Europe : Kaba et son club de foot breton ; les Peuls et la cueillette des fruits dans les champs andalous ; Abou et son groupe de musique...

11) L'expression est du cinéaste Jean-Louis Comolli, utilisée dans son cours de licence à Paris VIII : « Filmer l'autre : l'aventure documentaire »

12) *Touki-bouki*, à nouveau, intègre à son récit un combat de lutte auquel les deux protagonistes du film, Anta et Mory, assistent.



Le Vent de Souleymane Cissé.

## PISTES DE TRAVAIL

- **La Pirogue** relate le voyage tragique de 30 passagers à bord d'une embarcation d'abord destinée à la pêche. On rappellera la règle des trois unités – et ses fonctions –, utilisée dans le théâtre tragique français : peut-on l'appliquer ici ?
- Le film de Moussa Touré fait la part belle au cinéma du réel et, particulièrement pour les spectateurs européens, documente sur les réalités africaines. Quels moments ou éléments du film vous semblent appartenir à ce genre cinématographique, le documentaire ? Comment sont-ils intégrés dans l'histoire imaginée par le cinéaste ?
- Le réalisateur fait souvent le choix du silence, de préférence aux dialogues, entre les personnages de la pirogue. C'est le cas à la séquence 20 (de 0h41'28 à 0h41'58) où Baye Laye et son frère Abou s'échangent des regards silencieux, lourds de sens : le capitaine n'a pas voulu porter secours à l'autre embarcation, alors que Abou avait décidé de le faire en sautant à la mer. Traduisez en paroles ce que disent les regards des deux frères. Appréciez les deux solutions : laquelle a le plus de poids ?

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Un conflit tragique

**Séquence 19 : de 0h38'38 à 0h42'10**

Depuis qu'elle a quitté les côtes sénégalaises, la pirogue devient l'image d'une micro société qui doit apprendre à vivre collectivement. Toutes les péripéties qui ponctuent le voyage sont liées à cette cohabitation qui oblige de penser à l'autre. Lorsqu'elle croise sur sa route une embarcation jumelle, à la dérive, *Goor fitt* se trouve face à un cas de conscience emblématique de la fonction d'apologue du film : une réflexion sur les droits et les devoirs d'une société, sur l'exercice de la démocratie et sur les séquelles morales de l'émigration. Le fragment comprend deux moments qui s'enchaînent et se répondent, aux styles très différents, mais caractéristiques du cinéma de Moussa Touré : le face à face des deux pirogues ; ses répercussions sur les passagers. Entre les deux, le plan de coupe de la pirogue, qui a repris sa route et fend la mer, ressemble désormais à une marche inéluctable vers la tragédie.

### Le face à face des deux pirogues

Depuis le début du voyage, la communauté de la pirogue ne cesse de se compartimenter et de s'épier : la découverte de Nafy, la clandestine, déclenche les hostilités et conduit les passagers à mieux s'identifier. L'irruption de la pirogue à la dérive commence par une rumeur sourde qui se transforme en appels à l'aide. À la barre, Baye Laye aperçoit l'autre embarcation. La narration se fait alors efficace ; dans un montage rapide de plans brefs et peu nombreux (2, 3, 6), on apprend la situation : depuis 5 jours le moteur de la pirogue voisine est cassé et l'embarcation dérive, vivres et eau douce épuisés. À bord de *Goor fitt*, les passagers se divisent en deux catégories : le groupe de Guinéens et des Pulaars, au fond du bateau, agités et inquiets (4) ; le petit groupe (7) des protagonistes les plus représentatifs de la société embarquée (Baye Laye et son frère Abou, Lansana, Samba, Kaba et quelques autres), filmés en contre-plongée depuis la mer, massés sur le bordage de l'embarcation face à l'autre pirogue. Le groupe, disposé en ligne (au milieu de laquelle, très significativement, se trouve Samba, le sage de la pirogue), se divise sur la question d'aider les malheureux. Étonnamment alors, la dramaturgie du film relance le profil du personnage d'Abou : étiqueté depuis le début du film, sous le regard critique de son frère Baye Laye, comme un jeune insouciant et têtu, c'est lui qui se jette à l'eau pour aller aider les autres (9). Le personnage devient dès lors plus complexe : l'animosité envers son frère va prendre une autre ampleur et il va se rapprocher de Samba. Baye Laye et un autre passager plongent alors pour secourir Abou qui ne sait pas nager (10). On les remonte à bord (plans 10 à 15). Baye Laye enjoint Kaba de relancer le moteur et de s'éloigner (17). L'échelle des plans va se resserrer sur les personnages : on quitte le terrain de l'action (l'espace de la mer, hors de la pirogue) pour celui des questionnements moraux. Baye Laye tente de calmer son frère (18) qui reprend son souffle ; une musique tragique, mixée sur le bruit de l'eau fendue par la coque de la pirogue (19), monte

alors peu à peu dans la bande-son et sert de raccord avec la seconde partie du fragment.

### Le choc de l'évènement

Au montage sec et rythmé de la première partie succède alors un unique plan-séquence de plus d'une minute (plans 20a à 20h) : glissant du visage éprouvé d'un passager sur celui de Lansana qui se tourne vers les autres, la caméra panote sur les principaux acteurs du conflit qui vient de se jouer, en plan rapproché, muets mais le regard lourd de résignation et d'inquiétude. L'orchestre à cordes, qui avait démarré au plan 18, laisse la place à deux flûtes qui vont se relayer et accompagner l'abattement. Le versant documentaire de l'œuvre de Moussa Touré se caractérise par la qualité de son regard sur le monde, son aptitude à révéler les identités en sachant les mettre en scène. C'est le cas ici où chacun des passagers est accablé et vit sa propre douleur, à l'exception de trois d'entre eux : Abou, Baye Laye et Samba. Abou finit par lever un regard (20f) chargé de ressentiment en direction de son frère, placé d'ailleurs légèrement à l'écart des autres ; Baye Laye tourne à son tour son regard vers son frère (20g). Le panoramique revient alors sur ses pas : lorsqu'elle atteint à nouveau le visage de Samba, gardant dans le cadre celui d'Abou, elle s'arrête. Une connivence, que scelle leur réunion dans le même plan (20h), est née entre les deux hommes. Samba formule alors la leçon de l'évènement, qui sonne comme un reproche à l'encontre de Baye Laye : « *Un frère, ça se respecte* ».

Fallait-il sauver d'une mort certaine les naufragés de la pirogue sinistrée et mettre en danger la survie de ses propres voyageurs ? La délibération tragique de Baye Laye n'aura pas duré longtemps : il choisit de porter le poids moral d'abandonner ses frères à leur triste sort, plongeant les passagers dans une douloureuse prostration. Comment un homme est-il conduit, dans une situation exceptionnelle, à suspendre sa conscience morale ? Pourquoi l'obligation de solidarité s'effondre-t-elle chez les passagers de la pirogue ? On pourrait cyniquement parler de *pragmatisme*, de *chacun pour soi*. Ce que nous dit cette séquence implacable, c'est que, au bout du compte, la main que les passagers de la pirogue n'ont pas tendue à leurs compatriotes est le signe de l'échec des pouvoirs en place en Afrique de l'Ouest à répondre aux attentes de ses habitants. La désespérance les pousse à devenir, comme on les appelle dans l'espace du Maghreb, des *brûleurs* : ils brûlent de quitter leurs pays pour un impossible Eldorado, à n'importe quel prix, y compris celui qui atteint à sa dignité et à celle des autres.



1



2



3



4



6



7



8



9



10



11



12



13



14a



15



16



17



18b



19



20f



20g



20h

# BANDE-SON

## Le choc du réel, le poids des émotions



Comment la bande-son entre-t-elle en interaction avec l'image dans *La Pirogue* ? Elle joue, dans son domaine, une partition importante sur les deux versants de la mise en scène à l'œuvre dans le film : un versant réaliste, celui du son direct ; un versant plus effusif qui traduit les émotions livrées par l'image.

Dans la chronologie narrative du film, la première occurrence remarquable du son est la séquence d'ouverture, celle de la lutte. Elle happe le spectateur qui est plongé d'emblée au cœur de ses nombreux rituels afin de croire en la victoire par l'accès à une transe collective. La caméra n'est pas ici ethnographique ; elle met en œuvre un cinéma direct, d'immersion, pour capter la force du réel qui lance le récit, tout entier consacré à célébrer le combat, motif essentiel du film. Deux hommes, filmés comme des demi-dieux, vont se battre, miroir magnifié de la lutte à venir des candidats à l'exil. On parlera de *paysage sonore* pour décrire l'empreinte de la communauté réunie à cette occasion. Plusieurs sources la définissent : les cris et les chants rituels transmis par les haut-parleurs ; le rythme permanent des percussions, essentiel à la transe ; les ablutions des lutteurs. Tous ces sons s'inscrivent dans l'action et la visualisent, ce sont ceux d'une exaltation collective<sup>1</sup>.

Quant à la musique, *La Pirogue* l'inscrit dans une tradition classique : elle illustre ou crée une atmosphère en fonction des besoins dramatiques. Écrite par Ibrahima Ndour<sup>2</sup>, elle se mue, au gré des situations, en chant ou en lignes mélodiques métissant rythmes traditionnels et modernes, avec un orchestre d'instruments de l'Afrique de l'Ouest<sup>3</sup>.

Le chant, accompagné par les percussions qui en font une marche fatale, se déploie à deux moments montés en écho, renforçant l'effet de boucle du film : au début, Baye Laye traverse un petit pont sur un canal, en plein jour, avant d'arriver chez lui (0h06'50) ; à la fin, rentrant chez lui avec Abou, il traverse le même petit pont, le jour tombé (1h19'27). On retrouvera ce chant sur des plans de la pirogue fendant la mer qui encadrent chacune des péripéties de l'acte central (par exemple à 0h36'00), devenant le thème de l'avancée inéluctable vers la catastrophe.

À l'arrivée des Pulaars (0h13'20), la musique se fait ethnique avec deux instruments traditionnels qui prennent le devant de la partition : la flûte et la kora. Elle contribue ici à caractériser l'origine rurale du groupe. La même phrase sera reprise lors du rêve de Samba (0h44'09) avec cette fois un chant traditionnel exécuté par une voix de femme.

On conclura par l'évocation d'un des sommets de l'émotion portée par le film : les chants *a capella* des rescapés de la pirogue (1h12'00). Trois chants prennent la place de la parole pour exprimer la douleur. Ils vont se relayer pour ressouder ce qui veut encore être un groupe, comme le chœur de la tragédie. On retiendra celui d'Abou (« *Ma princesse nos retrouvailles vont être difficiles...* ») repris par les survivants. La caméra quitte alors l'intérieur du bateau pour filmer la pirogue fantôme perdue dans la nuit de l'océan.

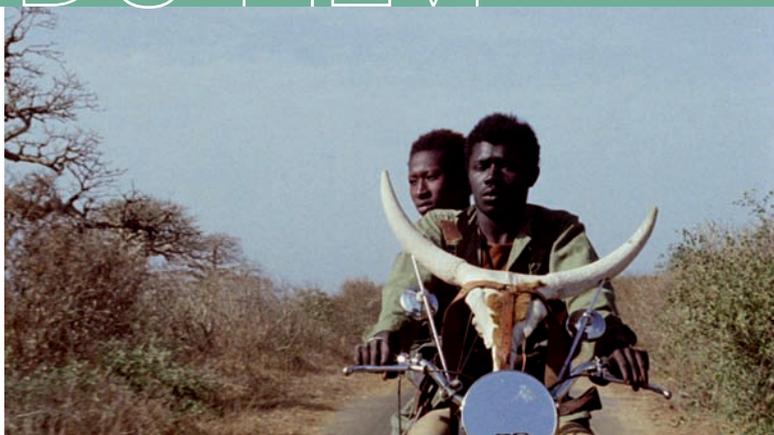
## PISTES DE TRAVAIL

- Dans l'orchestre d'Ibrahima Ndour, la grande variété des instruments africains permet de faire passer de nombreux sentiments : quelle tonalité apporte la kora au moment du départ de Baye Laye (0h21'35) ? ; que dit la flûte peule sur le travelling des protagonistes après que la pirogue a délaissé ses compatriotes à la dérive (0h40'52) ?
- Parfois, du bruitage est injecté dans la bande-son ; à la limite du bruit banal et du son d'un instrument de musique, il se mêle à la partition musicale. Lorsque Nafy, la passagère clandestine, est découverte et que Yaya a sa première crise d'angoisse (0h28'01 – 0h29'21), on entend une succession de tintements et de grincements. Identifiez-les et proposez-en une signification.

1) Dans la lignée de ce cinéma direct, les dialogues de *La Pirogue* mélangent, comme dans la vie quotidienne du Sénégal, le wolof et le français. S'il est difficile de trouver une logique à cette alternance (sinon celle de l'efficacité de l'oralité), elle témoigne du métissage culturel hérité de la colonisation française.

2) Frère du chanteur sénégalais Youssou N'Dour, Ibrahima Ndour dirige le label indépendant et le studio d'enregistrement *Prince Arts*.

3) Autour des tambours sabar (créateurs du rythme *mbalax*), le générique du film cite les instruments suivants : tama, ritti, xalam, tabala, lékette, thiou et les indispensables flûte peule et kora.



Touki-Bouki de Djibril Diop Mambéty.

## Partir à tout prix ? Les migrants vus par les cinémas d'Afrique

### Les routes du Nord

Nombre de cinéastes africains sont partis se former en Europe (ainsi Sembene, Cissé et Sissako à Moscou) vivant les difficultés de la confrontation des cultures, de l'adaptation et éventuellement de l'intégration. Certains sont rentrés au pays parce que, comme Moussa Touré, à l'image du héros de *L'aventure ambiguë* de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane<sup>1</sup>, ils ne peuvent pas vivre les contradictions de deux cultures et leurs racines sont en Afrique ; d'autres sont restés, parce que, comme le dit Abderrahmane Sissako<sup>2</sup> : « Je suis cinéaste et je n'ai jamais quitté mon continent, parce que je le porte en moi ». Ces derniers réaliseront ainsi plutôt des films sur le retour que sur le départ<sup>3</sup>.

Mais le voyage entre l'Afrique et l'Europe, pour ne pas dire l'expatriation, a été et est encore un motif récurrent des cinémas d'Afrique. Les anciens colonisateurs ont en effet laissé ancré dans les têtes, avec leur langue et leur mode de vie, les prétendues opulence et réussite de leurs pays, malgré toutes les démentis possibles apportés par l'Histoire. En choisissant d'écrire et de tourner sur ce thème des migrations, les cinéastes africains, comme Moussa Touré, font entendre leur point de vue et livrent leur propre regard.

### Trois regards sur la traversée

*Touki-Bouki* de Djibril Diop Mambéty (Sénégal, 1975)

Le vacher Mory rencontre l'étudiante Anta. Ils rêvent de partir en France. Ils sont prêts à tout pour trouver l'argent du voyage. Mais, au moment de partir, sur le pont du bateau de ligne, Mory descend à terre alors qu'Anta reste à bord.

Dans un cinéma de poésie inégalé, au moment où la construction de l'Afrique postcoloniale se heurte aux réalités, les jeunes veulent autre chose, sans savoir vraiment quoi. S'ils rêvent de migrer en France, ce n'est pas pour trouver du travail, c'est pour réaliser un rêve.

*Un matin bonne heure* de Gahité Fofana (Guinée, 2005)

Mais qu'est-ce qui a pu pousser Yaguine Koita et Fodé Tounkara, deux adolescents guinéens à se cacher dans le train d'atterrissage d'un avion belge où ils ont été retrouvés morts le 2 août 1999 à l'aéroport de Bruxelles ?

Le film documente les derniers jours des deux garçons avant leur départ : moments en suspension, d'attente, qui ceussent la

décision et l'explication du départ, longuement explicitées dans une lettre adressée par les jeunes aux autorités : « Aidez-nous, nous souffrons énormément en Afrique, nous avons des problèmes et quelques manques au niveau des droits de l'enfant. Au niveau des problèmes, nous avons la guerre, la maladie, le manque de nourriture... »

*Harragas* de Merzak Allouache (Algérie, 2009)

À Mostaganem, le passeur Hassan prépare le départ de dix « brûleurs de frontières » (*harragas*). Mais avant de pouvoir embarquer sur le petit bateau (4 ou 5 mètres de longueur) qui les mènera vers les côtes espagnoles, ils devront réunir une somme conséquente, puis attendre le moment propice<sup>4</sup>.

L'émigration clandestine vue du bassin méditerranéen : le film développe les difficultés qui précèdent le départ (l'un des passagers se suicide, sa sœur décide de prendre sa place ; un truand en fuite s'introduit de force dans le groupe de clandestins). Mais, comme chez Touré, la traversée est vécue comme une odyssée en huis clos où les rivalités déchirent le petit groupe.



La Vie sur terre d'Abderrahmane Sissako (1999).

1) Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Julliard, 1961.

Samba Diallo reçoit une double éducation : traditionnelle et occidentale en suivant des études supérieures en France : comment conjuguer l'identité peule et l'efficacité cartésienne de la civilisation des colons ?

2) Cinéaste mauritanien et malien, réalisateur de *Bamako* (2006) et de *Timbuktu* (2014).

3) Dans *La Vie sur terre* (1999), Sissako se met lui-même en scène, revenant dans son village natal et mesurant le fossé Afrique-Europe ; dans *Vacances au pays* (1999), le Camerounais Jean-Marie Téo s'interroge sur le concept de modernité qui voudrait que ce qui vient de l'occident soit moderne, et que ce qui est produit dans son pays, soit archaïque et amené à disparaître.

4) Le film est accessible librement sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=4cz5hXVssV0>



Timbuktu d'Abderrahmane Sissako (2014).

## Les cinémas d'Afrique et le cinéma sénégalais

### Diversité

Quand on parle de cinéma africain, il ne faut jamais oublier qu'il s'agit d'un continent, avec des pays et des aires culturelles où les contextes de création divergent, héritiers de passés profondément différents. On dira donc les cinémas d'Afrique. Le cinéma de l'Afrique de l'Ouest et d'une partie de l'Afrique centrale est majoritairement francophone. Les cinémas de l'Afrique du Nord parlent l'arabe ; ils concernent le Maghreb et incluent l'Égypte, à la tête d'une cinématographie pionnière sur le continent. Le cinéma d'Afrique du Sud est anglophone. Un cinéma lusophone, plus restreint que les précédents, concerne l'Angola, la Guinée Bissau et le Mozambique. On pourra intégrer également le cinéma de la diaspora noire qui recouvre celui des Noirs exilés par exemple dans les Caraïbes, les Antilles, avec des cinéastes très attachés à leurs racines africaines.

### Jalons

Il faut attendre les années 1960 au moment des Indépendances pour que le Maghreb et l'Afrique de l'Ouest s'emparent de leur image. À quelques exceptions, comme celle du cinéma égyptien, les films de ces deux espaces africains ont 50 ans d'existence. Ceux des années 1960-1970 montrent les difficultés des Indépendances et les séquelles du colonialisme ; ils dénoncent la corruption des nouveaux pouvoirs. Il y a alors une volonté de décoloniser le regard et la pensée, de reconquérir son espace et son image, comme dans les premiers films des Sénégalais Sembene Ousmane (*Xala*, 1974) et Djibril Diop Mambéty (*Touki-Bouki*, 1972) ou du Malien Souleymane Cissé (*Baara*, 1978). Mais les anciens colonisateurs, comme la France, continuent à aider les créations africaines, ce qui fera perdurer une situation de dépendance.

Pendant les années 1980, si le Fonds Sud français reste indispensable aux cinémas d'Afrique noire, les cinéastes signent pourtant un manifeste à Niamey pour construire une industrie cinématographique africaine. Pour expliquer les malaises de leurs sociétés, ils veulent *conquérir un autre regard*. Ainsi *Yeelen* de Cissé (1987) invite à se retourner vers la culture africaine afin d'en montrer métaphoriquement la modernité.

Dans cette même décennie, le Burkina Faso, sous l'égide de son chef d'état, Thomas Sankara, prend des décisions importantes en faveur du cinéma (création d'une école de cinéma, institution d'une taxe sur les billets pour financer le cinéma national) : on assiste ainsi à la naissance d'une génération de jeunes cinéastes, parmi lesquels Gaston Kaboré (*Wend kuuni*, 1982) et Idrissa Ouédraogo (*Yaaba*, 1989).

Après cette montée en puissance, les années 1990 marquent une marginalisation et un silence. Les cinéastes font toujours un cinéma au service de l'Afrique reconnu internationalement (Cannes sélectionne *Hyènes* de Mambéty en 1992 et *Waati* de Cissé en 1995). Mais les difficultés financières sont toujours les mêmes : pour boucler son budget, le cinéaste doit accumuler les coproducteurs. Face à la colonisation des écrans africains par les films étrangers, au développement de la télévision, aux instabilités politiques, les cinéastes se dispersent : ils doivent s'intégrer dans le cinéma mondial en continuant à penser le cinéma en africain.

Ils sont souvent en transit entre l'Europe et l'Afrique : plutôt que de magnifier leurs origines, ils reposent la question de la place de leur continent dans le monde à travers des œuvres personnelles comme *Bye bye Africa* de Mahamet Saleh Haroun (1999) ou *La Vie sur terre* d'Abderrahmane Sissako (2000).

L'arrivée du numérique permet une expression rapide et indépendante aux jeunes réalisateurs. On voit ainsi se développer un cinéma populaire, réalisé dans des conditions semi-professionnelles, sans les aides traditionnelles (ainsi les films du *Nollywood* nigérian). Ces jeunes vidéastes entrent en concurrence avec le système établi du cinéma africain d'auteurs. Le numérique permet au documentaire de création de prendre son envol (*Pour le meilleur et pour l'oisif* de Sani Magori, 2008) où l'Afrique filme elle-même sa propre réalité.

Aujourd'hui, les États africains n'ont pas vraiment réussi à installer de véritables politiques de développement de l'industrie cinématographique, avec quelques exceptions (l'Égypte, l'Afrique du Sud, le Maroc). La distribution et l'exploitation sont inexistantes. Et pourtant un mouvement en faveur des salles se met en marche et des écoles forment les futurs techniciens et réalisateurs

de demain. Et, si les cinéastes ne rêvent plus de changer leur continent avec le cinéma comme leurs pères des Indépendances, ils en donnent une image qui parle directement à leurs compatriotes, comme le montrent les œuvres de fiction ou documentaires sélectionnées dans les festivals africains comme celui de Ouagadougou<sup>1</sup>.

## Le cinéma sénégalais

Pionnier sur le continent africain, le cinéma sénégalais a donné naissance à des talents qui n'ont pas toujours pu s'exprimer par manque de moyens.

En tournant à Paris en 1955 *Afrique sur Seine*, Paulin Soumanou Vieyra réalise le premier film sénégalais sur l'identité culturelle des jeunes africains exilés en France. C'est l'écrivain Ousmane Sembène qui tournera en 1963 le premier film de l'Afrique sub-saharienne indépendante, *Borrom sarret* sur la journée de travail d'un taxi-charrette de Dakar, ouvrant la voie d'un cinéma réaliste et militant qui sera le sien 14 films durant. Sembène devient ainsi le père des cinématographies africaines. Les années 1960/1970 seront celles d'un âge d'or du cinéma sénégalais autour de fortes identités : Sembène (*La Noire de...*, 1966 ; *Xala*, 1974 ; *Ceddo*, 1977), Ababacar Samb Makharam (*Kodou*, 1971), Djibril Diop Mambéty (*Touki-Bouki*, 1972), Safi Faye (*Lettre paysanne*, 1974), Mahama Johnson Traoré (*Njangaan*, 1975). Les années 1980 verront naître une jeune génération de cinéastes tournés plutôt vers le documentaire : Félix Samba N'Diaye (*Le Trésor des poubelles*, 1989), William M'Baye, Moussa Yoro Bathily, et Joseph Gai Ramaka pour une partie de sa carrière. Débutant dans le court ou le moyen métrage à l'orée des années 1990, Moussa Touré, Moussa Sène Absa, Mansour Sora Wade vont développer un cinéma de fiction, soucieux de toucher un vaste public, ancré dans les réalités culturelles, sociales et politiques de leur pays. Cependant, tous ces auteurs ne seront que trop rares sur les écrans internationaux et encore moins sur les écrans sénégalais : il faudra 20 ans à Mambéty pour revenir au-devant de la scène avec *Hyènes* en 1992. Malgré l'institution d'une Direction de la Cinématographie en 2000 par le gouvernement, le cinéma national continue à devoir vivre grâce aux guichets étrangers, notamment français et la généralisation de la télévision, comme le piratage des films, entraîne la fermeture massive des salles de cinéma. Cependant, la création d'un master documentaire à l'université de St Louis du Sénégal, d'espaces de formation comme le Media Centre de Dakar, de festivals et enfin la mise en place effective d'un fonds d'aide au cinéma sont des signes prometteurs. La reconnaissance internationale d'Alain Gomis (*Aujourd'hui*, 2012), de Moussa Touré (*La Pirogue*) et de quelques jeunes documentaristes de création (Khady Sylla, Angèle Diabang Brener, Alassane Diago) marque l'émergence d'un renouveau du cinéma sénégalais.

1) Sur le Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO), le lecteur pourra se reporter à : Colin Dupré, *Le FESPACO, une affaire d'État(s). 1969-2009*, L'Harmattan, 2012.



*La Vie n'est pas immobile* d'Alassane Diago.



*Yaaba* d'Idrissa Ouedraogo.



*Moolaadé* de Ousmane Sembène (2004).



*Hyènes* de Djibril Diop Mambéty (1992).

## Bibliographie

- *Mbèkè mi, à l'assaut des vagues de l'Atlantique* de Abasse Ndione, Gallimard, Continents noirs, 2008.
- *Le ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, Éditions Anne Carrière, 2003.
- *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye, Gallimard, 2009 (prix Goncourt 2009).
- *Les traverseurs des mers. L'ultime assaut* de Cheikh Tidiane Diop, Le Manuscrit, 2009.
- Les œuvres de **Joseph Conrad** notamment *Typhon et autres récits, œuvres complètes – II*, Gallimard, La Pléiade, 1985.

## Ouvrages sur les cinémas d'Afrique

- *À l'écoute du cinéma sénégalais* de Françoise Pfaff, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 2010.
- *Les cinémas d'Afrique noire, le regard en question* de Olivier Barlet, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 1996.
- *Les cinémas d'Afrique des années 2000, perspectives critiques* de Olivier Barlet, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 2012.

## Ouvrages sur les migrations africaines

- *Tu ne traverseras pas le détroit* de Salim Jay, Mille et une nuits, 2001.
- *Migration clandestine africaine vers l'Europe – Un espoir pour les uns, un problème pour les autres* de Rachid Chaabita, L'Harmattan, 2010.
- *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure* de Catherine Mazauric, Karthala, 2012.
- *Trafiquants d'hommes* d'Andrea di Nicola et Gianpaolo Musumeci, Éditions Liana Levi, collection Documents, 2015.

## Webographie

<http://www.monde-diplomatique.fr/cartes/mortsauxfrontieres>  
Plusieurs cartes sur les routes et les causes des décès des victimes de l'immigration clandestine

[www.histoire-immigration.fr](http://www.histoire-immigration.fr)  
Site du nouveau Musée de l'histoire de l'immigration, inauguré le 15 décembre 2014. Ce musée, présidé par Benjamin Stora, est dédié aux immigrés et montre leur apport dans la construction de la France depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

[http://www.liberation.fr/monde/2010/04/17/les-piroguiers-des-enfers\\_621326](http://www.liberation.fr/monde/2010/04/17/les-piroguiers-des-enfers_621326)  
Article de Sabine Cessou, avec des photographies d'un cinéaste sénégalais, Bouna Medoune Seye, sur le business de rêve et de mort généré par les migrations clandestines vers l'Occident au Sénégal.

## Vidéographie

- La Pirogue* de Moussa Touré, DVD/Blu-ray zone 2, langues : wolof, français. 2013.
- Lifboat* d'Alfred Hitchcock (1944), DVD zone 2, langues : anglais, français. Cinéma Référence, 2006.

## Films sur les migrations africaines

- Un matin bonne heure* de Gahité Fofana (Guinée, 2005).
- Barcelone ou la mort* d'Idrissa Guiro (France/Sénégal, 2008).
- Atlantiques*, de Mati Diop (France, 2009).

## Du livre au film

Celui qui est surnommé « le chef de file du roman noir africain », a été (il vit désormais de son art) infirmier de son métier pendant 30 ans : issu de Rufisque, à côté de Dakar, né dans une famille de pêcheurs polygame, Abasse Ndione construit ses récits à partir des réalités sénégalaises, dans un français sobre où se mêlent des mots wolof ou malinké<sup>1</sup>. En 2008, son roman *Ramata*, portrait tragique d'une Sénégalaise des années 1980, était adapté au cinéma<sup>2</sup>. Avec *Mbèkè Mi*, qui a nourri le scénario de *La Pirogue*, il écrit un court roman qui témoigne d'une connaissance pointue des exils en pirogue, comme le montre l'exergue de son ouvrage : « L'exode massif des jeunes est la preuve que l'absence d'une véritable politique de la jeunesse est le plus grand échec du Sénégal dans sa globalité. Penda Mbow, *Nouvel Horizon*, octobre 2007 »<sup>3</sup>.

On pourrait comptabiliser les différences entre le livre et le film : les 40 passagers du roman sont tous issus d'une même communauté rurale alors que la pirogue du film rassemble 30 passagers d'origine guinéenne, pulaar et wolof ; l'épouse de Baye-Laye, Kiné, prépare activement le départ de son mari dans le roman alors qu'elle est inquiète de sa décision dans le film ; autour de Baye Laye, de Kaba et de Lansana présents dans les deux œuvres, Ndione rajoute trois passagers de dernière minute (une mère de famille, Daba, qui n'arrive plus à faire vivre sa famille depuis la mort de son mari en mer ; Mor, un étudiant qui rêve de faire ses études en Europe ; un adolescent de 15 ans, seul garçon d'une famille qui n'arrive pas à nourrir tous les siens) ; Touré fera de l'unique femme du bord, la passagère clandestine, un bouc émissaire que le groupe tentera de jeter à la mer (séquence 32) alors que Daba dans le roman se fera agresser sexuellement par l'étudiant qui voulait, avant de mourir, connaître le corps d'une femme (chapitre 12). Les scénaristes du film donneront aussi un frère à Baye Laye (Abou) et feront du chef Pulaar, Samba, un protagoniste de premier plan. Chacune de ces modifications entraîne, dans le film, des sous-intrigues qui nourrissent la dramaturgie du film.

De même, les scénaristes de *La Pirogue* transformeront-ils en nœud dramatique traumatisant la rencontre paisible, dans le roman, avec l'embarcation de Baye Laye, de deux pirogues faisant le même parcours (chapitre 10) : ce sera la séquence 19 qui ronge la conscience morale des passagers de *Goor Fitt*. Enfin, si la traversée dans le roman est moins mortelle (2 morts sur 40 passagers) que dans le film (5 survivants sur 30), elle se terminera au chapitre 12 par le transfert des survivants sur le bateau de la Croix Rouge espagnole. *La Pirogue* ramène ses 5 survivants à la maison inscrivant leur aventure dans un cycle tragique. Les scénaristes du film puis son réalisateur ont su regarder l'œuvre d'Abasse Ndione avec des yeux d'hommes d'images<sup>4</sup>, en réécrivant cinématographiquement l'atmosphère tragique du périple, sa marche fatale, ainsi que les rêves prémonitoires des passagers. Ainsi la construction du film reprend-elle celle du roman en alternant, pour le suspense, des moments de bonheur comme ceux

■ ■ ■

où règne à bord, d'une manière idyllique, l'attente et même la joie (chapitre 10 – séquences 22, 23, 24) avec des moments dramatiques comme celui de la tempête (chapitre 11 – séquence 26). Quant à l'irruption de l'onirique, elle est commune au roman (chapitre 12 : un passager se croit à la chasse au lion et tombe à la mer) et au film (séquences 22 et 29 : les baobabs de Samba). La nouvelle d'Abasse Ndione est un conte documenté à vocation argumentative ; le film de Moussa Touré fait d'une traversée tragique une odyssée humaine.

1) *La Vie en spirale* (Gallimard, coll. *Série noire*, 1998) ; *Ramata* (Gallimard, coll. *La Noire*, 2000) ; *Mbèkè Mi, à l'assaut des vagues de l'Atlantique* (Gallimard, Continents noirs, 2008).

2) *Ramata* de Léandre-Alain Baker (RDC, 90', 2008) Défiant l'honneur et la réputation de sa famille, Ramata découvre, à 50 ans, l'amour dans les bras d'un petit malfrat de 25 ans. Dès lors, sa vie dans la haute bourgeoisie dakaroise bascule.

3) On lira l'entretien documenté qu'il a donné au *Monde* le 1<sup>er</sup> novembre 2008 et intitulé : « Nos jeunes s'évadent parce qu'ils n'ont plus d'espoir ».  
[http://www.lemonde.fr/voyage/article/2008/11/01/abasse-ndione-nos-jeunes-s-evadent-parce-qu-ils-n-ont-plus-d-espoir\\_1339193\\_3546.html](http://www.lemonde.fr/voyage/article/2008/11/01/abasse-ndione-nos-jeunes-s-evadent-parce-qu-ils-n-ont-plus-d-espoir_1339193_3546.html)

4) « Il faut regarder l'œuvre littéraire avec des yeux de cinéaste. Il faut qu'une œuvre cinématographique soit conçue dès le départ dans le langage cinématographique » disait Robert Bresson qui a adapté au cinéma Diderot (*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1944), Bernanos (*Journal d'un curé de campagne*, 1951 et *Mouchette*, 1967) et Tolstoï (*L'Argent*, 1983).

## Presse

### Une fable humaine bouleversante

« De 2003 à 2011, des milliers d'embarcations du Sénégal ont pris d'assaut l'océan Atlantique. [...] Bien qu'il s'agisse de son troisième long métrage, Moussa Touré est surtout connu pour ses documentaires. Il n'est donc pas étonnant que *La Pirogue*, outre son sujet, soit marqué dans sa forme par le sceau de l'ultra-réalisme. [...] Ce périple, Moussa Touré décide de le filmer de l'intérieur de la pirogue, ne donnant au spectateur aucun répit. La mise en scène, sobre, progresse au fil du récit : d'abord serrée sur chacun des personnages afin d'évoquer leur personnalité et leurs motivations propres, elle s'élargit ensuite au groupe, donnant ainsi à voir de quelle manière des individus, soumis à une forte adversité, sont naturellement amenés à se souder entre eux. Cette démonstration quasi anthropologique est assez saisissante, d'autant plus que les membres de l'équipage sont tous issus de communautés aussi différentes que pourraient l'être des nations ou des continents. Ainsi, les voir s'ouvrir aux autres et partager leurs rites pour se donner du courage [...] insuffle au film une vibrante dose d'humanité. [...] Latente tout au long du film, l'émotion finit par éclater dans une conclusion à double tranchant, qui ne laissera personne indifférent. Un film simple et beau sur l'être humain [...]. » Sylvia Grandgirard, *Abusdecine.com*, 17 octobre 2012.

### Le choix du tragique

« [...] Comment conjurer la stagnation mélancolique, voire la désespérance face à ce gâchis, la folie mortifère de ceux qui risquent leur vie pour avoir une chance de progresser ? Comment mobiliser le spectateur pour, au-delà de sa conscience, éveiller en lui le sens de l'hospitalité qui contrerait la fermeture des frontières que réclament les électeurs du Nord ? Une déstabilisation, une mise en crise serait nécessaire. Moussa Touré sait que ce n'est pas par le pathos qu'il y parviendra et s'il est dramatique, son film ne joue pas cette corde lacrymogène. Il fait dès lors le choix du tragique. Sans doute est-ce pourquoi il démarre son film par cette scène de lutte sénégalaise, là où une société fait son unité en s'enthousiasmant collectivement pour un combat. Le tragique naît lorsque la survie de la communauté est menacée. Des héros se lèvent face à cette menace pour tenter de l'écartier. [...] Les drames de la traversée sont les signes avant-coureurs d'une tragédie en marche, de la rupture d'une chaîne de filiation et de transmission incarnée par les dérives et blocages de l'ère Abdoulaye Wade. Au même titre que les immolations, les sacrifices qui se vivent en mer se substituent dramatiquement au renouveau qui doit advenir dans le pays et en signalent la nécessité, ce que relayent dès lors aussi bien les médias que les artistes. [...] Alors même que les mobilisations populaires et les changements politiques au Sénégal rouvrent quelques espoirs, Moussa Touré nous convie à la vision de la lutte tragique qui les annonce. Son film prend dès lors valeur d'hommeage pour éveiller notre conscience et réveiller notre hospitalité. »

Olivier Barlet, *Africultures*, 15 octobre 2012.



### Un « *Radeau de la Méduse* » sur les mers du XXI<sup>e</sup> siècle

« [...] Ce n'est pas dans sa manière de dire l'histoire que *La Pirogue* cherche à surprendre. Lisiblement enchaînées les uns aux autres, les péripéties se succèdent et s'accumulent, inévitables, dans la trajectoire d'un destin. Celui que nous suivons, Baye Laye, est parti presque malgré lui, comme le Maximus de Ridley Scott, dans *Gladiator*. À ses côtés, nous portons un œil un peu décentré sur les choses. Le temps et la distance du jugement nous sont laissés. Peinte avec une rigueur documentaire, cette fiction nourrie d'un réel inquiétant est racontée avec une pudeur sans naïveté qui étonne, tant on s'attend à sentir l'urgence de dire, qui excuse tant de maladresses. [...] Dans le huis clos mouvant de la pirogue, le seul à connaître la vérité est le fou, Yaya, pris dès le début de panique. Son rêve à lui, son obsession, sont bien réels : une poule qu'il hérite comme sa vie. Il pleure, et geint. Il faut l'attacher, de peur que son angoisse ne se transmette, et la vérité avec elle. Sans pesantier ni jugement, le film donne à voir avec patience et élégance tout ce qui fait la nature singulière de ce voyage : les paranoïas et les solidarités nouées, l'urgence du bouc émissaire, la mort crainte, oubliée, indifférente. Tout ce qui fait ce voyage, également, à la semblance de tant d'autres : le chant qui s'élève pour estomper la peur, comme la musique de l'orchestre du *Titanic* accompagnant le naufrage. C'est en montrant ce que nous ne nous attendions pas à reconnaître que *La Pirogue* surprend, dérange, éveille : ce *Radeau de la Méduse* contemporain, nous préférons le croire dans tous les sens du terme à l'autre bout du monde. »

Noémie Luciani, *Le Monde*, 16 octobre 2012.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>La Pirogue</i>
<b>Production</b>	Les Chauves-Souris, Astou Films, Arte France Cinéma, Appaloosa Films, Royal Pony Film LCS, Studio 37
<b>Producteurs</b>	Éric Névé, Oumar Sy, Adrien Maigne
<b>Réalisation</b>	Moussa Touré
<b>Scénario et dialogues</b>	Éric Névé, David Bouchet
<b>Histoire originale</b>	Abasse Ndione
<b>Photographie</b>	Thomas Letellier
<b>Ing. Son</b>	Martin Boissau, Agnès Ravez, Antoine Baudouin, Thierry Delor
<b>Montage</b>	Josie Miljevic
<b>Musique</b>	Prince Ibrahima Ndour
<b>Costumes</b>	Fatou Cissé
<b>Interprétation</b>	
<i>Baye Laye</i>	Souleymane Seye Ndiaye
<i>Kaba</i>	Babacar Oualy
<i>Lansana</i>	Laity Fall
<i>Abou</i>	Malamine Dramé « Yalenguen »
<i>Samba</i>	Balla Diarra
<i>Barry</i>	Salif « Jean » Diallo
<i>Yaya</i>	Saikou Lô
<i>Nafy</i>	Mame Astou Diallo
<i>Aziz</i>	Ngalgou Diop
<i>Richard</i>	Limamou Ndiaye
<i>Kiné</i>	Diodo Ndiaye
<i>Mor</i>	Mohamed Fall
<i>Bourbi</i>	Bachirou Diakhaté
<i>Ousmane</i>	Moctar Diop « Tino »
<i>Bouba</i>	Alioune Ndiaye
<i>Les Hal Pulaars</i>	Mamadou Bobo Diallo, Amadou Souleymane Ba, Amadou Moussa Ba, Hady Hamady Gadio, Souleymane Gueye, Amadou Ndiaye, Oumar Sy, Seydou Alpha Deh
<i>Les Guinéens</i>	Amadou Ba, Lamarana Barry, Amadou Mouctar Diallo, Mouhamadou Hasmio Diallo, Ousmane Diallo, Alpha Oumar Diallo, Ibrahima Telly Diallo, Talibé Kaba
<i>Le lutteur Thiopet</i>	Yatma Thiam
<i>Le lutteur Zazou</i>	Ousmane Seck
<b>Année</b>	2012
<b>Pays</b>	France – Sénégal
<b>Distribution</b>	Rezo Films, Studio 37
<b>Film</b>	Couleurs
<b>Format</b>	DCP – 2,35 : 1
<b>Durée</b>	1h27'
<b>Visa</b>	128 748
<b>Sortie France</b>	17 octobre 2012

### Récompenses

- Sélection officielle « Un certain regard » au Festival de Cannes 2012
- Sélection officielle Festival de Locarno 2012
- Prix de la mise en scène et prix du public Festival Francophone d'Angoulême 2012
- Prix Lumières 2013 : Meilleur film francophone fiction

## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

**Jean-Claude Rullier**, enseignant de cinéma en lycée et à l'université, fondateur et animateur du Pôle d'éducation à l'image de Poitou-Charentes. Il a développé et animé la formation des enseignants aux images ainsi que les dispositifs nationaux d'éducation au cinéma dans les écoles, collèges et lycées de l'académie de Poitiers.



*transmettre*  
**LE CINEMA**

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

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

Avec la participation de  
votre Conseil départemental



**CNC**