



PROJECT MUSE®

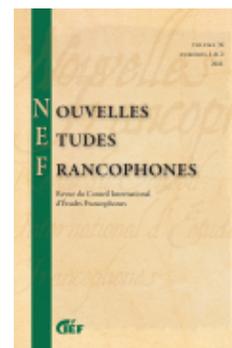
La Nudité fissurée de Zabou dans *Timbuktu* d'Abderrahmane
Sissako

Anny-Dominique Curtius

Nouvelles Études Francophones, Volume 36, Numéros 1 & 2, 2021, pp.
137-155 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2021.0009>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/844724>

La Nudité fissurée de Zabou dans *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako

Anny-Dominique Curtius

Cette étude explore la façon dont l'énigmatique Zabou, dans le film *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako, invite à une analyse approfondie tant elle a été modelée à la fois en marge du champ narratif du film et comme personnage charnière. Si ce film a pu être vu comme un poème ou un chant, les délires corporels et discursifs de Zabou en sont les refrains. L'analyse de son corps fissuré, avec ses excentricités et ses vulnérabilités, montre que ce corps-palimpseste enchevêtre les subjectivités et les agentivités de deux Zabou, l'une fictive (la Zabou du film), l'autre réelle (la Zabou malienne, célèbre danseuse du Crazy Horse dans les années 1970), ainsi que celles d'autres femmes et d'un djihadiste-danseur. En examinant la manière dont Tombouctou, Gao et Port-au-Prince s'entremêlent, cette étude est une réflexion sur les poétiques de résilience du corps empêché sous occupation islamiste, de transcorporéauté diasporique et d'atemporalité spirituelle qui constituent la grammaire cinématographique de Sissako.

Mots-clés: Mali; Zabou; djihadiste-danseur; transcorporéauté diasporique; corps-palimpseste; atemporalité spirituelle.

Zabou, dans le film *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako, est énigmatique et invite à une analyse approfondie tant elle a été modelée à la fois en marge du champ narratif du film et comme personnage charnière. Puisqu'elle est "folle," elle est la seule à pouvoir intimider les djihadistes qui ont pris possession de Tombouctou et emprisonné les femmes par des codes vestimentaires et de conduite stricts qui découlent de la charia, dont le plus distinctif est le port du hidjab. Vêtue d'une robe bigarrée et d'une longue traîne noire, parée de bijoux, chaussée de talons hauts rouges, cheveux courts en afro et en nattes éparées ornés de rubans rouges, et accompagnée de Gonaïves, son coq protecteur fidèlement perché sur l'épaule, Zabou occupe, tête nue, l'espace public en oscillant entre folie, provocation, insolence, clairvoyance, atemporalité, résistance et fissures du corps. C'est Zabou elle-même qui utilise la notion de fissure pour se définir et qui déclare à un djihadiste, qu'elle a en quelque sorte subjugué: "Les fissures c'est moi. Je suis fissurée de partout de la tête au pied, des pieds à la tête, des bras, du ventre, du dos, du visage. C'est quoi le temps, je suis fissurée." Elle associe par ailleurs les fissures de son corps à celles de

Gonaïves qui a été témoin, comme elle, du tremblement de terre de 2010, en Haïti, à l'issue duquel elle a été catapultée mystérieusement à Tombouctou.

Je propose donc que *Timbuktu* compose une poétique de la vulnérabilité et de la résilience du corps empêché, et les fissures du corps de Zabou constituent une transcorporéauté diasporique. À partir de l'analyse de plans et de séquences précis, cet article décrypte comment ce corps fissuré devient, tout au long du film, une sorte de palimpseste où se superposent les subjectivités et les agentivités de deux Zabou, l'une fictive (la Zabou du film) et l'autre réelle (la Zabou malienne, célèbre danseuse du Crazy Horse dans les années 1970 et vivant aujourd'hui à Gao de mendicité et dans la détresse psychologique) ainsi que celles d'autres femmes et d'un djihadiste-danseur.

Les paradigmes que je forge, "délires corporels et discursifs," "folie clairvoyante," "nudité fissurée," "transcorporéauté diasporique," "corps-palimpseste," "atemporalité mystique," s'enchevêtrent dans cet article, en constituent la grille conceptuelle et permettent de décoder la grammaire cinématographique de Sissako.

L'actrice qui joue le rôle de ce personnage est la célèbre danseuse, chorégraphe, artiste performeuse et activiste haïtienne Kettly Noël, établie à Bamako depuis les années 1990 où elle dirige le Festival international de danse contemporaine de Bamako, Dense Bamako Danse créé en 2003, ainsi que l'organisation Donko Seko qu'elle a fondée en 2001 et qui est basée à Bamako. Donko Seko est un espace de création et de recherche chorégraphique, de formation ainsi que de développement de la danse et de l'art contemporains comme outils de socialisation. Noël a aussi pensé et conçu en 2018 le PaPap (Port-au-Prince Art Performance), une "plateforme internationale et une expérience unique d'ouverture et de rencontres avec des jeunes danseurs, chorégraphes, artistes et amateurs de la scène chorégraphique haïtienne, caribéenne et d'ailleurs." Noël précise que le PaPap est "un projet humain engagé dans un questionnement de notre contemporanéité" et "qui permettra d'accompagner les jeunes Haïtiens, particulièrement les femmes, en leur donnant des opportunités immédiates pour retrouver leurs voies par le biais de la culture, de l'art et de la créativité" ("Port-au-Prince Art Performance").

Ces précisions sur le parcours artistique composite de Kettly Noël sont pertinentes dans la mesure où elles permettent de cerner les subtilités par lesquelles elle gère les complexités du corps féminin noir dans un Tombouctou djihadisé. La présence artistique de Noël se situe à la lisière de plusieurs espaces de mise en scène, de dévoilement et d'exposition du corps et des affects, ce qui lui permet d'investir pleinement le rôle de transgression que lui confie Sissako dans ce film. Performer la folie, la liberté et la transgression des codes par la danse, le rire et l'appropriation subversive de l'espace public, c'est reproduire et enchevêtrer, tel qu'elle le fait dans la fiction du film, la multiplicité créatrice qui la définit dans sa vraie vie d'artiste performeuse, de chorégraphe, de danseuse et d'activiste. "Ni noire, ni métissée, ni postcoloniale, ni racisée, mais aussi nourrie de tout cela," Noël souligne que "la

danse est avant tout son pays, son territoire, son identité première et ne veut pas connaître de frontières” (“Conférence de presse”). Elle ajoute ailleurs:

[À] force d’expériences, de questionnements, de recherches, des envies nouvelles naissent, et je me suis tout naturellement imposée au fil du temps comme une artiste performeuse. [. . .] J’aime ce rapport plus direct au public, moins guindé, moins sous le contrôle de ses émotions, et toujours curieux de voir jusqu’où je peux l’emmener. L’idée qui me plaît [. . .] c’est de travailler de façon instantanée[,] [. . .] [d’]aller au bout de ce que je ressens. (Nini)

Ce qui doit nous interpeller est la manière dont la nudité, dans le sens métaphorique du terme et qui est au cœur de la pratique artistique de Kettly Noël, est aussi centrale dans ce film qui questionne les empêchements imposés aux corps ainsi que les agressions qui les entravent. Il va sans dire que deux dynamiques créatrices et philosophiques, celle de Sissako et celle de Noël, se rejoignent. D’une part, Sissako retrouve dans la philosophie de la danse de Noël et son identité diasporique les ingrédients nécessaires pour incarner le personnage de Zabou et proposer une exploration poétique de la vulnérabilité et de la résilience du corps féminin africain confronté à l’obscurantisme islamiste. D’autre part, Noël décèle dans le rôle qui lui est confié où la clairvoyance féminine est masquée par la folie, les problèmes sociopolitiques contemporains auxquels elle se consacre personnellement et artistiquement. En d’autres termes, jouer la folie clairvoyante de Zabou, c’est affronter les carcans dont actrice et personnage se libèrent par leur sensibilité artistique.

Globalement, ce film traite de la manière dont le quotidien de plusieurs personnages est profondément affecté par l’invasion de Tombouctou et par la loi de la charia qui est imposée à la population par des djihadistes. Le film se concentre presque essentiellement sur la condamnation à mort par les djihadistes de Kidane, un berger, père de famille touareg, qui, au cours d’une dispute, tue accidentellement un pêcheur parce que ce dernier avait tué l’une de ses vaches qui s’était par hasard aventurée dans les filets à poisson du pêcheur. Sissako précise qu’il s’est ici inspiré d’un fait divers, à savoir l’exécution, à Tombouctou, d’un Touareg qui avait effectivement tué un pêcheur. Autour de cette matrice narrative de la condamnation à mort de Kidane, d’autres histoires que celle de Zabou, inspirées également pour la plupart de faits divers, s’entrelacent: une chanteuse est flagellée pour avoir chanté, une marchande de poisson est forcée de porter des gants pour vendre son poisson, un vieil homme est contraint d’enlever son pantalon car celui-ci est jugé trop long, un couple est enseveli dans le sable pour être lapidé à mort parce qu’il est accusé d’adultère, ou encore des jeunes sont contraints de faire preuve d’ingéniosité pour jouer discrètement au football sans ballon, la pratique de ce sport étant interdite. À cet effet, Sissako remarque, à propos de cette scène:

Le cinéma, ce n'est pas informer, c'est trouver une émotion qui fait vivre les choses. Le fait de travailler avec un compositeur pour la musique¹ a donné une portée nouvelle à cette scène. C'est une chorégraphie, un ballet, donc il faut que la musique porte ça, comme si on était au Bolchoï. (Reitzer)

La structure narrative du film épouse ainsi le tumulte de tous ces drames humains. La fiction politique que tisse poétiquement Sissako s'inscrit certes dans la réalité de l'occupation du nord du Mali en 2012 par les islamistes du Mujao, d'Aqmi et d'Ansar Dine. Toutefois, l'effet déclencheur du film est plus particulièrement l'absence d'intérêt des médias occidentaux pour un événement clé, celui de la lapidation d'un couple dans le nord du Mali par ces groupes islamistes, et l'indignation de Sissako sur ce silence médiatique et sur la manière dont l'actualité est gérée. Il explique avoir écrit le scénario pendant l'occupation de Tombouctou sans la vivre et qu'après la libération de la ville, il était important pour lui d'y aller afin de comprendre ce qu'est une résistance et d'écouter les gens raconter les histoires vraies qui nourrissent le film. Quant au lieu du tournage, il indique qu'"après la libération, de façon peut-être inconsciente, [il] avait pensé filmer à Tombouctou, mais quand, quasiment un mois avant [de commencer], un attentat-suicide a eu lieu en ville, il était devenu clair qu'une équipe de tournage aurait été une cible parfaite. C'est donc pour des raisons de sécurité que le film n'a pas été tourné à Tombouctou, mais à Oualata au Sud-Est de la Mauritanie" (Reitzer). Il ajoute:

J'ai demandé au gouvernement mauritanien son soutien pour sécuriser le tournage pendant six semaines. L'État a mis l'armée à notre disposition. Le village était donc entièrement encerclé, protégé par des militaires. Quand on avait besoin d'eux, on les déguisait en djihadistes pour faire de la figuration. (Reitzer)

Explorer les fissures du corps de Zabou, c'est analyser comment elle transfère des énergies à une communauté muselée par les injonctions de djihadistes ainsi qu'à trois de ces derniers. Dans le sens vieilli et familier du terme, "avoir une fissure" signifie être fou (*Trésor de la langue française*), donc il importe d'explorer comment ce corps fissuré, avec ses excentricités et ses vulnérabilités, est un corps-palimpseste où s'enchevêtrent les subjectivités et les agentivités d'une vendeuse de poisson, de Satima l'épouse du berger, de la chanteuse flagellée, des deux Zabou ainsi que d'un djihadiste-danseur. En ce qui a trait à la superposition de subjectivités, comme je l'ai signalé, Zabou a été modelée à la fois en marge du champ narratif du film et comme personnage charnière, et si ce film peut être vu comme un poème ou un chant, les délires corporels et discursifs de Zabou en sont les refrains. Ainsi, à partir des divers

1 À l'exception de "Timbuktu Faso," écrite par Fatoumata Diawara, la musique du film est composée, orchestrée et produite par Amine Bouhafa.

sens et dérivations étymologiques des mots “fissure” et “délires,” je veux montrer par ailleurs comment les failles et les interstices corporels de Zabou la lézardent tout en créant des perméabilités et des porosités délirantes qui ébranlent les djihadistes et/ou leur ouvrent des brèches.

Citant le *Dictionnaire universel de médecine* de James, Michel Foucault nous rappelle que “[l]a définition la plus générale que l’on puisse donner de la folie, c’est bien le délire” et d’ajouter que “ce mot est dérivé de *lira*, un sillon; de sorte que *deliro* signifie proprement s’écarter du sillon, du droit chemin de la raison” (255). La fissure dont se réclame Zabou est aussi un sillon, une marque dans sa chair lui permettant un écart hors du chemin de la déraison djihadiste et un réveil de la dimension multiculturelle et islamique de Tombouctou avant l’occupation islamiste de la ville. Ainsi, si ses délires discursifs et ses rires cassants et incontrôlables sont des distractions et des dérives qui affectent la raison de certains djihadistes et les effraient, je propose que ses sillons corporels soient aussi des “actes de transfert,” dans le sens que donne Diana Taylor à ce concept. Afin de mieux cerner la complexité de la notion de performance, Taylor fait la proposition suivante: “[P]erformances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called ‘twice-behaved-behavior’” (2–3).²

Les délires corporels et langagiers de Zabou et sa mise à nu sont en effet des performances répétitives à double signification qui finissent par être multidimensionnelles dans la manière dont elle déroge aux codes islamistes, dérouté les vulnérabilités, désarçonne et envoûte les djihadistes et entremêle Haïti et le Mali, Tombouctou et Port-au-Prince, tremblement de terre et invasion islamiste. Par ailleurs, en portant ainsi l’ossature du film, elle transvase une mémoire, transfère des énergies libératrices à divers personnages à plusieurs moments clés du film, tout en révélant aux spectateurs les failles et l’ampleur de la déraison de cette occupation djihadiste et des codes qui la sous-tendent. Puisque ses performances sont une praxis complexe, un mode de transmission et d’intervention, comme l’observe Diana Taylor (15), je propose donc l’idée qu’elle écrit son propre scénario ou du moins redynamise celui de Sissako et effectue peut-être symboliquement son propre montage du film. C’est le scénario de la déraison djihadiste face à la nudité fissurée de Zabou. C’est le film dans le film; et à ce propos, Sissako a sans doute donné une grande liberté à l’actrice Kettly Noël. Il explique par exemple qu’il a laissé le champ libre à Ibrahim Ahmed pour jouer le rôle de Kidane, le berger touareg. D’ailleurs comme le souligne Kessen Tall, qui a coécrit le scénario avec Sissako, le scénario pose les balises du film, en affine l’orientation principale ainsi que le message qui doit passer, mais la liberté laissée à l’acteur est capitale en ce qui a trait aux

2 “Les performances fonctionnent comme des actes de transfert essentiels transmettant un savoir social, une mémoire et un sens d’identité à travers une expression corporelle réitérée que Richard Schechner appelle aussi un comportement répétitif à double signification.” (Ma traduction. Toutes les traductions sont miennes.)

dialogues. Qui plus est, “tout ne peut pas être écrit,” car l’écriture “peut enlever une forme de liberté et de surprise.”

Je parle peu du texte, qui n’est pas toujours écrit. Il n’y a pas de répétitions, mais un premier essai filmé. Je fais confiance aux gens. Par exemple, pour la scène de l’interrogatoire de Kidane, je me suis contenté de dire à l’acteur: “Tu dois parler de ta fille, c’est ça qui est important. Tu n’as pas peur de la mort.” Après, toutes les phrases, c’est lui qui les trouve. Quand il dit: “Je n’ai pas peur de la mort, elle a une place en moi,” c’est le Touareg qui parle. Quand il dit de sa fille: “Tous les matins, elle m’amène le lait,” c’est pareil, il sait comment cela se passe, parce qu’il est de là-bas. (“Abderrahmane Sissako, Kessen Tall”)

Transfuser une folie raisonnée

Dans cet affrontement entre la déraison djihadiste et la nudité fissurée de Zabou, les performances de cette dernière dans l’espace public déclenchent donc des comportements particuliers chez certains personnages et mettent en lumière les contradictions des djihadistes. Au cours de sa première performance, elle traite trois djihadistes de “connards” au moment où ils discutent, en prétendus fins analystes, d’une coupe du monde de football, alors que les djihadistes ont eux-mêmes interdit la pratique de ce sport à Tombouctou. Avant cette scène, le djihadiste Abdelkrim rend visite à Satima chez elle. Aidé d’un autre djihadiste qui lui sert d’interprète, Abdelkrim cherche à courtiser Satima alors que l’adultère est puni de mort. Il lui intime aussi l’ordre de se couvrir les cheveux, car les dévoiler est un signe d’indécence. Satima, qui est en train de se laver les cheveux, rétorque qu’il profite toujours du fait que Kidane, son époux, soit absent pour venir la voir. Elle ajoute impudemment qu’il ne devrait pas regarder ce qui le dérange et ce qu’il ne veut pas voir et que son attitude est impie.

Après la discussion autour de la coupe du monde de football, on revoit Zabou, tête nue, les bras écartés, sa longue traîne noire balayant le sol, s’approchant d’une camionnette qui transporte des djihadistes et tente de franchir un passage étroit pour entrer dans la ville. Tandis qu’elle s’impose et bloque le véhicule, l’un des hommes la menace avec son arme, puis la camionnette s’immobilise complètement. La scène est filmée en plongée pour magnifier l’acte de résistance de Zabou, au cours duquel deux forces s’affrontent, l’une, idéologique et technologique, et l’autre, féminine et fissurée. Voiture imposante, armes automatiques et État islamique finissent par capituler devant la tête nue, les cheveux libres, la traîne noire, la robe multicolore, la démenche, la fragilité et la ténacité du corps de Zabou.

Juste après cette scène, la vendeuse de poisson qui a tenu tête aux djihadistes

refuse de continuer à vivre sous l'ordre islamique et déclare en français à un homme qui semble être son compagnon: "Moi, je veux partir. Je dois partir." Un gros plan sur une valise rouge posée à ses côtés indique que ce départ est imminent.

Les deux performances de résistance de Zabou, intercalées de la sorte dans le schéma narratif du film, ont ainsi pour effet d'influencer indirectement deux femmes, Satima et la vendeuse de poisson, dans le contrôle de leur corps dans l'espace privé ainsi que dans l'espace public. En refusant de se soumettre aux injonctions libidineuses d'Abdelkrim, Satima choisit de ne pas dissimuler ses cheveux lorsqu'elle est chez elle, de ne pas céder à la peur et de ne pas participer ainsi à l'expression du désir d'Abdelkrim. Quant à la vendeuse, elle déjoue avec aplomb l'irrationalité de l'injonction de se couvrir les mains avec des gants. Ce faisant, elle revendique son indépendance professionnelle et son pouvoir économique et, qui plus est, elle choisit de construire une certaine forme de liberté en refusant de rester vivre à Tombouctou. Les deux performances de Zabou où s'entretiennent *folie*, intrépidité et lucidité ont pour effet de provoquer chez Satima et la vendeuse de poisson une prise en charge politique de leur corps. Cheveux et mains, considérés comme des parties indécentes du corps féminin selon les djihadistes, se transforment alors sous l'impulsion de Zabou en lieux de contestation, de rébellion et de libération du corps féminin face à la déraison islamiste. On peut effectuer une lecture similaire de la scène de flagellation de la jeune femme en public. Punie pour avoir chanté et joué de la musique en compagnie de ses amis dans leur espace privé, la jeune femme continue à défier l'interdiction tout en chantant et en pleurant. Chants et pleurs s'enchevêtrent pour constituer un même cri symbolique de rébellion contre la confiscation de la voix et du corps féminins. On ignore le message que contient ce chant qui est interprété soit en bambara, en bozo, en peul, en songhaï ou en tamashek, les cinq langues parlées à Tombouctou. Sissako a déjà habitué ses spectateurs au cri-chant³ comme performance symbolique par laquelle l'un de ses personnages affirme une position idéologique contre des dysfonctionnements sociopolitiques. Le cri-chant de la chanteuse n'est pas sous-titré, la rébellion et la douleur étant les axes essentiels par lesquels Sissako échange avec ses spectateurs pour les sensibiliser à la violence et à la souffrance des populations locales qui vivent au quotidien sous le joug de la déraison des djihadistes et qui sont sommés d'assister aux scènes de violence qu'ils organisent.

Après la séquence de la flagellation, Zabou apparaît. Son regard bouleversé et sa présence en apparence impassible ont accompagné la chanteuse dans sa résistance

3 Je pense particulièrement au cri-chant du paysan et griot Zégué Bamba lorsque ce dernier vient témoigner à la barre, dans le film-procès *Bamako*, contre le FMI et la Banque mondiale. Sissako choisit de ne pas traduire les paroles du chant, afin de préserver la force du témoignage et le caractère unique de l'une des scènes les plus touchantes et importantes du film.

à la barbarie de la flagellation. En réalité, on ignore si elle a observé directement la scène ou si elle n'a entendu que les cris de la jeune femme, mais il convient de se pencher sur sa tranquillité mêlée à une colère sourde. Le miroir — la présence de nombreux miroirs dans sa cour est évocatrice — placé derrière la tête de Zabou absorbe symboliquement la violence qui enveloppe l'espace public. Ainsi, par un effet de renversement de l'image qui y est reflétée, Zabou détourne l'affect qui l'envahit afin de créer de nouvelles perspectives et de nouveaux sens, pour elle et pour la chanteuse. Il y a donc une dualité symbolique qui opère à ce moment précis.

Accoudée à un muret de sa cour, Zabou *participe* pleinement à la scène en transfusant à la chanteuse l'énergie et la *folie* nécessaires pour dérouter l'absurdité de l'interdit et la barbarie de la punition. En effet, chanter pendant la flagellation, alors qu'on lui assène précisément quarante coups de fouet pour avoir chanté et quarante autres pour s'être retrouvée dans une pièce avec d'autres jeunes, est la manifestation même de la *folie* salvatrice instillée par Zabou. La chanteuse trace alors ses propres sillons hors du terrain djihadiste et fait de son corps le lieu d'où s'exprime un sujet féminin idéologiquement déterminé à désarçonner les djihadistes par son cri-chant et non un objet féminin muselé, humilié et violenté en public. En somme, gantée, voilée et entièrement vêtue de noir, la chanteuse est fissurée par les coups de fouet, mais se met stoïquement à nu par le cri-chant.

Le frigo de Zabou et Gonaïves

Explorons maintenant la façon dont Zabou décline son identité et celle de son coq Gonaïves dans cet univers de violence djihadiste. La scène qui sert de cadre à l'analyse se déroule dans l'univers composite, en l'occurrence une cour ouverte, où elle vit et qui est constitué d'objets détériorés et hétéroclites: frigo, ventilateur, miroirs, lit, coupures de presse et photos du cabaret Le Lido conservées dans un congélateur délabré (Illustration 1).

Elle se regarde dans un miroir accroché à la porte intérieure du congélateur d'un vieux frigo, tapissée de vieilles coupures de presse, notamment du Lido. Ce réfrigérateur semble occuper une place importante au sein de l'amas d'objets hétéroclites qui constituent son mobilier. Ces coupures de presse jaunies et les photos qui les accompagnent relatent sans doute la dimension jubilatoire et sensationnelle des spectacles de ce cabaret parisien.

Dans la séquence précédente, un djihadiste annonçait dans un haut-parleur les multiples interdictions auxquelles la population était astreinte. L'exposition et la célébration de la nudité du corps féminin au Lido, que Zabou se remémore avec mélancolie, contrastent fortement avec les empêchements imposés au corps et avec les menaces encourues.



Illustration 1

C'est par cette scène que l'on voit comment Sissako s'est inspiré du vécu réel de la Zabou malienne afin de créer la Zabou fictive du film. Sans les commentaires de Sissako lors de conférences de presse à propos de son personnage, les spectateurs, à moins qu'ils ne connaissent l'histoire de la vraie Zabou malienne, ne comprennent pas ce qui se produit dans cette scène. Ils ne saisissent pas l'enchevêtrement qu'effectue Sissako de deux expériences féminines de résistance face à l'occupation djihadiste, l'une réelle et l'autre fictive. Les spectateurs ne seraient pas non plus en mesure de situer la dimension anthropologique, sociale et politique de ces fissures du corps auxquelles la Zabou du film fait référence pour s'identifier.

La Zabou réelle, de son vrai nom Zeynaba Arounhenna Maïga, est originaire d'un village malien où elle a été mariée à l'âge de treize ans. Plus tard, libérée de ce mariage forcé, elle part à Paris où elle connaît une ascension sociale fulgurante dans les années 1970. Elle devient alors, sous le pseudonyme de Zabou, l'une des célèbres stars du cabaret parisien, le Crazy Horse. Ses heures de gloire furent cependant éphémères, car elle connut une déchéance rapide. "Détruite psychologiquement" et ruinée, elle retourne à Gao, au Mali "où elle vit aujourd'hui de mendicité" tout en performant des allures de fausse gloire et de femme célèbre et en déambulant dans la ville avec un coq perché sur l'épaule. Le cinéaste malien Abdoulaye Ascofaré lui a d'ailleurs consacré un film documentaire en 2003, *Zabou, mannequin des sables*.⁴ Selon Sissako, en 2012, lorsque la ville de Gao a été occupée par des groupes islamistes, la folie de Zabou-Zeynaba Arounhenna Maïga l'a protégée des islamistes qui la laissaient circuler librement et sans voile.

Dans cette scène du film, Zeynaba Arounhenna Maïga est transfigurée par la

⁴ Voir la page Abdoulaye Ascofaré, <https://amisdumali.com/page%20cinema%20Malien/Abdoulaye%20Ascofare.htm>.

Zabou du film. Ce n'est pas le Crazy Horse qui est évoqué, mais le Lido, qui offre le même type de performances qu'au Crazy Horse où s'expriment burlesque, glamour, acrobaties et nudité. Le congélateur, où sont apposées ces coupures de presse et ces photos, tient lieu de source de réconfort. Tel un coffre-fort, il conserve et protège les souvenirs de cette gloire ancienne, maintenant déchiquetée, et que symbolisent les débris de miroir qui jonchent le sol de la cour de Zabou. La grammaire cinématographique que Sissako déploie nous invite à lire ainsi cette scène: l'encadrement du congélateur constitue une fenêtre ouverte sur soi, les deux Zabou s'observent, le regard de l'une se reflète dans celui de l'autre, la fiction de l'une est modelée sur la réalité de l'autre, les blessures et la résistance de l'une nourrissent les fissures de l'autre.

Dans cette réflexion cinématographique sur la résistance féminine face à l'invasion islamiste de Tombouctou, Sissako investit la Zabou de son film des mêmes caractéristiques que la vraie Zabou de Gao. Il lui confère une condition diasporique particulière puisque son "corps fissuré" se situe entre le Mali et Haïti et est le témoin de catastrophes politiques et naturelles, à savoir l'obscurantisme religieux que le film dénonce et le tremblement de terre de 2010 en Haïti que Zabou évoque avec aplomb comme partie essentielle de son identité et de celle de son coq. Si le tremblement de terre du 12 janvier 2010 est clairement présenté ici comme un élément fondamental à partir duquel Sissako élabore cette dimension diasporique de Zabou, d'autres événements clés de l'histoire d'Haïti qui sous-tendent cet aspect du film n'apparaissent qu'en filigrane dans les interactions de Zabou avec son fidèle compagnon, Gonaïves. En effet, Sissako nous invite à dénicher dans le nom même de ce coq une autre dimension historique et culturelle dans laquelle le film est subtilement inscrit.

Gonaïves est importante dans l'histoire d'Haïti dans la mesure où elle est la ville où fut arrêté Toussaint Louverture en 1802 avant d'être exilé en France et emprisonné au Fort de Joux. Elle est de surcroît le lieu où fut proclamée l'indépendance d'Haïti en 1804. Gonaïves est aussi le foyer d'un soulèvement étudiant et populaire qui conduisit au renversement de la dictature de Jean-Claude Duvalier en 1986 et l'épicentre d'insurrections qui menèrent à la chute de Jean-Bertrand Aristide. Avant que Zabou ne greffe son identité sur le tremblement de terre, on la voit s'affairer dans sa cour, porter une grande attention à Gonaïves et lui chanter en créole haïtien "Sé nèg Ginen ou yé [Tu es nègre de Guinée]." Ce deuxième espace géographique, la Guinée, donc l'Afrique, attaché à l'identité du coq, interroge. Un détour par l'univers du vodou fournit des pistes significatives pour comprendre la place qu'occupent Zabou et son coq à ce moment du film. Dans le vodou haïtien, Ginen est une Guinée cosmique qui permet d'ancrer l'univers religieux et un système de croyances dans l'africanité. Mais pour les vodouisants, Ginen est surtout le lieu sacré de la mort, situé sous la mer, dans

les entrailles de la terre, ou au ciel, et où résident des esprits ancestraux qui, par des interactions entre les *lwas* [divinités], les *mambos* [prêtresses] et les *oungans* [prêtres], prennent en charge le quotidien des communautés de vivants. Lorsque les *lwas*, les esprits de Ginen et le monde des vodouisants interagissent par des dynamiques de possession et de rituels, dont la *priyè Ginen* [la prière de Guinée], une atemporalité et une transcorporéauté viennent caractériser ces zones de contact. Sacré et profane, abîme des morts et des esprits, espaces des vivants, spiritualités et *konesans* [connaissance] des *lwas* et des *mambos* ou *oungans* entretiennent signes, énergies et mémoire. Il revient donc au coq Gonaïves de porter symboliquement cette atemporalité diasporique et cette transcorporéauté spirituelle et de les partager avec Zabou, qui lui déclare: “C’est quoi le temps, je suis fissurée. Gonaïves, on est pareils, on est fissurés tous les deux, de partout.”

Toutefois, la majorité des spectateurs sont faussement guidés par les sous-titres anglais du film puisqu’on remarque que Gonaïves a été traduit par Sweet Pea. Par conséquent, cela donne lieu à des erreurs d’interprétation. Par exemple, on déclare que Sweet Pea est le surnom que donne affectueusement Zabou au djihadiste-danseur qui est fasciné par elle: “We also see close-ups of her face intently observing the dance performed by one of the jihadists, whom she affectionately calls SweetPea as he hangs around her residence”⁵ (Pasley 297). Cette erreur d’interprétation s’inscrit dans le contexte plus large de l’impact des traductions erronées dans les sous-titres de films africains. Comme je l’ai analysé à propos du film *Le Grand Blanc de Lambaréné* de Bassek Ba Kobhio, ces traductions effectuées pour un public international et le plus souvent occidental génèrent des performances et détours polysémiques qui perdent leur sens (Curtius, 2009).

Par ce faux-sens sur le sous-titrage qui éclipse toute la dimension politique et historique que renferme le nom Gonaïves, les traducteurs se sont uniquement concentrés sur l’affection que porte Zabou à son coq, et “Sweet Pea” finit par ne signifier que “mon bébé, mon petit Gonaïves, tout mignon tout doux,” comme le prouvent ces termes d’affection qu’elle utilise effectivement à l’égard de Gonaïves. La valeur symbolique du coq dans la construction sociale et identitaire de Zabou échappe donc à un public international qui ne saisit pas la subtilité du rapport entre elle et son coq. Par ailleurs, le coq a un rôle clé dans la culture et l’économie paysanne haïtienne de même que dans le vodou, comme en témoignent les sacrifices et la vénération symboliques du coq, ainsi que l’attribution à cet animal, par les vodouisants, de noms de figures historiques haïtiennes illustres.

Pour pousser plus loin l’analyse de l’importance du coq, on peut se reporter à un épisode de l’épopée mandingue de l’empereur Soundjata du Mali. Lors de la bataille de Krina qui oppose l’armée de Soundjata à celle de Soumaoro, roi de Sosso,

5 “Nous voyons aussi des gros plans sur son regard intense rivé sur la danse exécutée par l’un des djihadistes qui erre autour de chez elle et qu’elle appelle affectueusement Sweet Pea.”

pour la reconquête de l'empire du Mandingue, Soundjata frappe Soumaoro à l'aide d'une flèche munie d'un ergot de coq blanc. Cet ergot était le Tana, le secret de la puissance magique de Soumaoro que Nana Triban, la sœur de Soundjata, mariée de force à Soumaoro, avait su arracher à ce dernier en lui faisant croire qu'elle était son alliée et qu'elle haïssait Soundjata. Nana Triban dévoile alors ce secret à Soundjata. Atteint par la flèche à l'ergot de coq et dépouillé de toutes ses forces magiques, Soumaoro est vaincu, et son royaume est anéanti par Soundjata, qui parvient à reconquérir l'empire du Mandingue (Niane 111–26). Qui plus est, avant la bataille de Krina, des devins avaient conseillé à Soundjata d'immoler plusieurs animaux, dont cent coqs blancs, afin de détruire la puissance magique de Soumaoro.

Enraciné dans ces épaisseurs civilisationnelles, Gonaïves agence les rhizomes anthropologiques, historiques et mystiques d'Haïti, de Gonaïves, de Guinée, du Mandingue, et de Tombouctou et il transfère à Zabou des forces protectrices. Je propose donc de ne pas lire le rapport entre Zabou et Gonaïves sous l'angle d'une simple dynamique de domesticité-attachement-affection. Il s'agit bien plutôt d'une complémentarité symbolique où Zabou confère au coq des forces mystiques et puissantes (il incarne le lieu de résistance Gonaïves) qu'il va canaliser afin d'octroyer en retour à Zabou des énergies libératrices et mystiques. Les performances de Zabou dépassent donc la dimension de la *folie* intrépide et lucide et relèvent d'un *twice-behaved-behavior*, c'est-à-dire d'une multidimensionnalité spirituelle sans cesse répétée. Zabou est donc une *mambo* et elle est constamment animée d'une transcorporelité et d'une atemporalité mystique qui lui permettent de prendre en charge les fissures sociales causées par les chaos du tremblement de terre et de l'invasion islamiste.

C'est ce que renferme sa déclaration identitaire, qui s'oppose radicalement au choc civilisationnel des djihadistes et aux rationalités temporelles dans lesquelles veut l'inscrire l'un des djihadistes qui est subjugué par sa *folie*.

Dans cette scène inimaginable dans le contexte coercitif de l'invasion islamiste de la ville, trois djihadistes se retrouvent chez Zabou et l'écoutent, apeurés et intrigués, déclarer sa nudité fissurée:

ZABOU: Sété on 12 janvyé 2010, à 16h53, exactement même heure qu'à Miami.

À 16h53, heure de Port-au-Prince, tè a tremblé, m'rivé isit la, exactement à 9h53.

Hein Gonaïves, c'est bien ça, 9h53?

DJIHADISTE-DANSEUR: Zabou, tu étais là bien avant.

ZABOU: Tiens, prends ça pour toi.⁶ Ça te portera chance mon petit.

DJIHADISTE-DANSEUR: Merci

6 Elle lance au djihadiste un bout de chiffon dans lequel est enfermé un talisman. Celui-ci accompagnera le djihadiste au cours de la danse spirituelle qu'il effectuera dans la cour de Zabou.

ZABOU: Peu importe le temps. Le tremblement de terre, c'est mon corps.
 Les fissures c'est moi. Je suis fissurée de partout de la tête au pied, des
 pieds à la tête, des bras, du ventre, du dos, du visage. C'est quoi le
 temps, je suis fissurée.

Cette atemporalité et cette transcorporéarité dont elle se réclame sont hautement symboliques dans cette scène que je lis comme une cérémonie spirituelle. Zabou-Mambo y déclame son identité en s'affairant autour de ses bouts de chiffons et de miroirs cassés, témoins de ses fissures corporelles et elle s'apprête à déradicaliser les trois djihadistes.

Qu'importe les dates, l'heure, la chronologie des événements historiques et des catastrophes naturelles, tous ces points d'ancrage sont nécessaires, et Zabou puise dans leur entrecroisement symbolique pour résister au djihadiste, qui, en lui disant: "Tu étais là bien avant," veut la ramener dans la réalité du temps de l'occupation djihadiste et du temps qui s'est écoulé depuis qu'elle est arrivée à Tombouctou, longtemps auparavant.

Dans cette image-temps, "le temps sort de ses gonds" (138) comme le dit Deleuze, et le grand écart entre la temporalité des djihadistes et celles de Zabou est détourné par le biais de la cérémonie de Zabou qui cherche à faire coexister les "nappes du passé" (143-47) et du présent, puis les images-souvenirs. À l'avant-plan d'une scène-cérémonie, le djihadiste, subjugué par Zabou et récepteur d'un talisman à ce moment précis de la scène, est isolé de ses deux autres compagnons qui ne sont pas encore complètement happés dans l'épaisseur temporelle et spirituelle de la cérémonie, mais qui s'acheminent dans une posture qui dépasse celle de la simple observation. La profondeur de champ qu'utilise ici Sissako disjoint et harmonise subtilement le temps de Zabou et le temps des djihadistes. Placée sur ce qui tient lieu d'autel, Zabou trône à l'arrière-plan sur un lit faisant office de fauteuil; quoique son visage soit indistinct et flou, elle domine les djihadistes placés à l'avant-plan et en contrebas de l'autel. Cette distance visuelle est l'éloignement, la précaution et la crainte avec lesquels deux des djihadistes observent sa folie. Si le don du talisman permet déjà au djihadiste-danseur de se mouvoir peu à peu dans la rationalité de Zabou et de s'acheminer vers une possible déradicalisation, c'est la traîne de Zabou, subtilement orientée vers les deux autres djihadistes, qui matérialise son action en vue de leur transfiguration progressive. La traîne assure la fusion complexe de la disjonction et de l'harmonie entre les mondes de Zabou et des djihadistes. C'est aussi la traîne qui juxtapose le flou de l'arrière-plan où s'exprime chaos corporel et temporel et l'avant-plan où des corps de djihadistes formés pour opprimer et tuer se fissurent au contact de la *folie* raisonnée de Zabou. Dans cette juxtaposition, les corps débordent les plans, Zabou et les djihadistes plongeant et ressortant tour à tour d'un plan à l'autre.



Illustration 2

La danse spirituelle⁷ du djihadiste et la lapidation

Kessen Tall, la co-scénariste du film, explique que, dans les premiers jets du scénario, c'est Zabou qui devait effectuer cette danse, puisque l'actrice Kettly Noël est danseuse ("Abderrahmane Sissako, Kessen Tall"). Dans la même interview, Sissako ajoute que, lorsqu'il a découvert que l'acteur Hichem Yacoubi, qui joue le rôle du djihadiste-danseur, est en réalité danseur, cela a été déterminant dans sa manière de traiter le rapport entre Zabou et lui. La danse lui permet à la fois de "raconter le djihadiste-danseur autrement," de travailler le sentiment du repentir que celui-ci et, par extension, tout djihadiste peuvent éprouver et de dépeindre la danse comme le lieu où s'exprime cette intimité entre Zabou et le djihadiste. Par la danse, Sissako expose aussi la rhétorique d'une distanciation "indispensable" de la caméra, du réalisateur et des spectateurs face à la violence. En intercalant la performance du danseur avec la scène de la lapidation, la danse permet de fuir la violence de la lapidation.

Considérons maintenant les toutes premières scènes du film où par des rafales de tirs à l'arme lourde, des djihadistes s'acharnent pendant environ trente secondes sur plusieurs statuètes et masques d'origine manden représentant hommes, femmes et enfants amoncelés pêle-mêle dans le sable. En les massacrant tous, ils détruisent la force spirituelle que les communautés manden ont octroyée à ces objets et les liens qu'elles ont créés à travers eux entre le divin, la nature et l'invisible. Puisque les statuètes sont en contradiction avec l'idéologie des djihadistes selon laquelle aucune entité ne doit s'interposer entre l'homme et le divin, elles relèvent de l'idolâtrie et, de ce fait, éloignent les communautés du dieu des djihadistes, au même titre que la musique, le chant, le football ou la cigarette. Un travelling d'une quarantaine de secondes révélant le spectacle macabre de l'acharnement des djihadistes sur la destruction des statuètes, presque toutes couchées dans le sable,

⁷ C'est aussi le titre de la musique composée par Amine Bouhafa qui accompagne ce solo du djihadiste-danseur.

s'achève par un gros plan sur deux statuettes féminines restées debout même après avoir été criblées de balles. Malgré la destruction des seins et la mutilation de la main de l'une d'entre elles, ces statuettes restées debout sont autant de prolepses annonçant la lapidation du couple et, globalement, la violence djihadiste contre la libre expression des corps que Sissako contourne ou expose brutalement. La nudité des seins des statuettes ainsi dévoilée annonce symboliquement les diverses dynamiques de résistance et d'agentivité féminines du film, notamment celle de la vraie Zabou de Gao et du Crazy Horse ou la nudité de la chevelure de la Zabou du film. Mais ces seins dénudés symbolisent également la vie, comme le souligne visuellement la plus imposante des statuettes qui tient entre les jambes une jarre d'eau, symbole ici de renaissance, d'espoir, de clairvoyance et de purification.

Triompher de la barbarie et de l'obscurantisme de ces forces extrémistes est précisément ce qui se produit dans cette scène de danse spirituelle où se rejoignent la transe et le silence de Zabou, ainsi que l'envol et une possible renaissance du djihadiste. Lorsqu'on lui demande si l'esthétique de la danse qu'elle pratique peut mener à la transe, Kettly Noël remarque que "tout peut mener à la transe, même le silence ou l'absence de danse ou de musique peut mener à la transe. Cela dépend de ce qu'on cherche, du rapport avec soi-même et de son rapport avec la spiritualité" (Roederer).

Dans cette scène, que je qualifie de spirituelle, on distingue justement un chevauchement significatif de perspectives, où Zabou, allongée sur son lit à l'arrière-plan, et le djihadiste, exécutant son solo à l'avant-plan, communient sous l'effet d'une transe, dans la quête d'un apaisement mutuel. L'harmonisation de leurs corps est magnifiée une fois de plus par la technique de la juxtaposition des plans examinée plus haut. On aurait pu même s'attendre à ce que Sissako utilise un fondu enchaîné de ces deux plans, mais ici, c'est la traîne de Zabou qui assure la fusion des corps et des plans et qui est une invitation à la réconciliation et à la pacification. Nous assistons aussi à la rencontre de deux "folies," celle de Zabou et celle du djihadiste. En plus de la puissance du talisman de Zabou, son passé de danseur est déterminant pour sa déradicalisation. Quant à Zabou, par le biais d'une inversion du regard, elle n'est plus danseuse au Lido, mais spectatrice d'un homme qui danse et qui se met à nu symboliquement en puisant dans son passé libérateur de danseur. Dans cette danse spirituelle, les corps se souviennent.

Sissako a continuellement souligné, au cours de ses entrevues, que les djihadistes sont des êtres humains qui, à un moment donné de leur endoctrinement, ont perdu cette humanité qu'ils doivent retrouver. Ici, le djihadiste en quête d'apaisement exécute un solo de danse au style béjardien au cours duquel son corps, par l'expression constante de soubresauts cathartiques, de mouvements d'envol, cherche à se libérer de ses propres fissures, de son endoctrinement. Zabou, apaisée par ce solo, transforme le djihadiste, grâce sans doute au talisman qu'elle lui a donné et grâce au chant de Guinée qu'elle a chanté auparavant pour Gonaïves et qui,

comme une incantation, a déclenché la danse salvatrice du djihadiste. La cérémonie de guérison organisée par Zabou et son coq Gonaïves est le prélude à cette danse de libération de la conscience du djihadiste. Ainsi, une conscience transocéanique et un tremblement de corps diasporique sont disséminés par Zabou dans le corps du djihadiste.

La réconciliation et l'apaisement sont fragiles. La mitrailleuse posée à côté du djihadiste dansant veille, car, si elle est actionnée par une main vengeresse, elle peut troubler à n'importe quel moment cet instant de communion entre les corporalités, les temporalités, les rationalités et les déraisons de Zabou et du djihadiste. Un des jeunes djihadistes, peu convaincu de sa mission à Tombouctou et incapable de réaliser plus tôt dans le film, sous l'impulsion du djihadiste-danseur, une vidéo d'endoctrinement, surveille délicatement cette danse spirituelle. Loin d'être celui qui aurait pu actionner la mitrailleuse vengeresse, il est ébahi et inquiet de ce qu'il découvre, car ayant assisté à la cérémonie de Zabou, il est lui aussi sur la voie d'une possible déradicalisation. D'ailleurs, doutant de son rôle dans cet extrémisme religieux, naviguant entre son ancien monde de la musique et du rap et le monde djihadiste, aimant le football, on le voit, ainsi qu'un autre djihadiste, tout aussi égaré dans sa mission et présent également chez Zabou, assis, tourmenté, les mains nouées, les yeux fixés au sol, le regard interrogateur perdu dans le lointain. Ces tremblements des corps des djihadistes, intercalés entre la scène-cérémonie de Zabou et la lapidation et la danse du djihadiste, signalent l'impact qu'a eu la transfusion d'énergie de Zabou sur eux, et soulignent pourquoi la danse spirituelle du djihadiste-danseur ne suscite aucune violence chez le jeune djihadiste, mais le pacifie.

Ces transfusions d'énergie de la part de Zabou et ses transcorporalités, son appréciation du solo qu'elle suit d'un regard apaisé, l'extase qu'elle en tire en s'allongeant sur son lit et en se touchant le ventre, puis la transe qui en résulte accompagnent délicatement la quête du djihadiste-danseur. Son solo consiste à être parcouru lui aussi de tremblements, d'envols et d'enracinements dans la terre rouge qu'il martèle du pied et à laquelle il s'accroche. Saisir cette terre de Tombouctou entre ses deux mains, c'est peut-être la purifier par la danse, la détacher de la lapidation qui se déroule simultanément. La violence de la lapidation contraste en effet avec la sérénité de la danse, sérénité qui est d'ailleurs renforcée par ce doux balayage du fin rideau blanc accroché dans la cour de Zabou, qui accompagne les mouvements d'envol du djihadiste. C'est à ce titre que la profondeur de champ prend toute son importance dans cette scène où Zabou, telle une reine, siège sur son trône-lit. Bien plus qu'un simple cadrage technique, la profondeur de champ a ici une "fonction de mémoration" (143), pour reprendre le terme de Deleuze, permettant à Zabou de naviguer entre temps, espace et souvenirs et de parfaire son agentivité. Les talismans qu'elle a donnés au djihadiste jonchent le sol où il danse,

la prosternation qui conclut son solo, la léthargie bienfaisante de Zabou sont des chorégraphies de sens ou “choreographies of meaning” (Taylor 20).

Après cette danse spirituelle, ni le djihadiste-danseur ni les deux autres jeunes djihadistes n'apparaissent dans la suite du film. Zabou, en tant que force motrice, leur a transmis une énergie libératrice, elle leur a “porté chance,” comme elle l'avait déclaré auparavant.

Toutefois, cette poétique de la vulnérabilité et de la résilience du corps empêché que le film expose est court-circuitée par le triomphe de la violence. La mort du couple par la barbarie de la lapidation est bien réelle, une adolescente est mariée de force à un djihadiste, les corps de Satima et de son mari Kidane sont criblés de balles à la fin du film. Toya, leur fille, tout comme la gazelle du début du film, sera peut-être épargnée de la salve de balles des djihadistes sillonnant le désert dans leur folie meurtrière, mais, orpheline, elle sera sans doute, à son tour, mariée de force.

Les dispersements géographiques de Zabou, les vagabondages discursifs, atemporels et transocéaniques qui marquent sa transcorporéité diasporique, le bric-à-brac de sa cour se mêlant à ses précieux chiffons bigarrés et aux miroirs, ainsi que son coq Gonaïves sont les pièces d'un fascinant puzzle cinématographique que Sissako propose aux spectateurs de *Timbuktu*. Façonner le personnage de Zabou et ses délires oppositionnels à l'obscurantisme djihadiste à partir des traces de la folie de la vraie Zabou de Gao (Zeynaba Arounhenna Maïga) est une autre pièce significative du puzzle. Zabou n'est pas cliniquement folle. Elle n'est pas la “mentally disturbed Haitian woman” (“l'Haïtienne souffrant de troubles mentaux”) ou encore la “mad Haitian woman” (“la folle haïtienne”), comme le remarque Ken Harrow (Cazenave 270, 277). Elle est *la folle du roi*. Toutefois, elle travestit les gesticulations divertissantes et le franc-parler du bouffon de cour du Moyen Âge et en ce sens, elle transgresse le genre, bouscule les époques, confectionne une sororité de la résistance au djihadisme et féminise la théâtralité oppositionnelle nécessaire pour détourner la parole du roi, le djihadiste.

Les ingrédients de la grammaire cinématographique de Sissako, à savoir silence, pulsations, respirations, transe et poésie qui jaillissent habituellement de l'œil de sa caméra, sont essentiels pour suivre les méandres du délire discursif et corporel de Zabou, qui puisent leur matrice dans une multiplicité d'histoires et de catastrophes. Mais, tenant compte de cette entière liberté que Sissako donne à ses acteurs, je pense avoir montré que Kettly Noël, danseuse et chorégraphe, contrôle à son tour le scénario et l'esthétique du film.

La nudité fissurée de Zabou est le vecteur par lequel elle doit faire transiter ses bouts d'histoires et de vies, ces catastrophes naturelles et civilisationnelles d'où ne peut émaner aucun langage intelligible. Rires, parades, silence, solitude, transe et danse accompagnent sa résistance, procurant à la Zabou du film une singulière liberté contre l'obscurantisme des djihadistes.

Ouvrages cités

- “Abderrahmane Sissako, Kessen Tall, nommés pour le César 2015 du Meilleur Scénario Original, pour *Timbuktu*.” *Vimeo*, téléchargé par Académie des César, <https://vimeo.com/119943937>.
- Cazenave, Odile, Phyllis Taoua, Alioune Sow, and Kenneth Harrow. “Timbuktu — The Controversy.” *African Studies Review*, vol. 59, no. 3, 2016, pp. 267–93.
- “Conférence de presse avec Seydou Boro, Nina Kipré, Salia Sanou et Kettly Noël pour *Figninto — L’Œil troué, Tichèlbe et Sans repères*.” 10 juil. 2017, <https://www.theatre-contemporain.net/video/S-Boro-N-Kipre-S-Sanou-K-Noel-pour-Figninto-Tichelbe-Sans-reperes-71e-Festival-d-Avignon?autostart>.
- Curtius, Anny-Dominique. “*The Great White Man of Lambaréné* by Bassek Ba Kobhio: When Translating a Colonial Mentality Loses its Meaning.” *Translation in French and Francophone Literature and Film. FLS*, vol. 36, 2009, pp. 115–30.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L’Image-Temps*. Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Desmangles, Leslie G. *The Faces of the Gods. Vodou and Roman Catholicism in Haiti*. Chapel Hill, The U of North Carolina P, 1992.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris, Gallimard, 1972.
- Niane, Djibril Tamsir. *Soundjata ou l’épopée mandingue*. Paris, Présence Africaine, 1960.
- Nini, Claire. “Kettly Noël: La performance comme espace d’exposition du corps et des sentiments.” *Intense Art Magazine*. Accessible sur *Wordpress*, 17 juil. 2017, <https://clairenini.wordpress.com/2017/07/17/kettly-noel-la-performance-comme-espace-dexposition-du-corps-et-des-sentiments/>.
- Pasley, Victoria. “Beyond Violence in Abderrahmane Sissako’s *Timbuktu*.” *African Studies Review*, vol. 59, no. 3, 2016, pp. 294–301.
- “Port-au-Prince Art Performance (Papap): Kettly Noël de retour au bercail.” *Le National*, 3 avril 2018, https://www.lenational.org/post_free.php?elif=1_CONTENUE/diaspora&rebmun=299.
- Reitzer, Juliette. “Abderrahmane Sissako, poésie de la révolte.” *Trois couleurs*, 12 septembre 2014, <https://www.troiscouleurs.fr/article/entretien-avec-abderrahmane-sissako-realisateur-de-timbuktu>.
- Roederer, Dominique. “Francosphère: Kettly Noël.” *France Ô*, 31 août 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=xchMhtuZD1M>.
- Sissako, Abderrahmane, réalisateur. *Timbuktu*. Les films du Worso, 2014.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke UP, 2003.



ANNY-DOMINIQUE CURTIUS est enseignante-chercheuse en études francophones et en théorie culturelle à l’Université d’Iowa, où elle est aussi codirectrice du groupe de recherche *Museum Futures* au Obermann Center for Advanced Studies. Elle est l’auteure de *Suzanne Césaire. Archéologie littéraire et artistique d’une mémoire em-pêchée* (2020), *Symbioses d’une mémoire. Manifestations religieuses et littératures de*

la Caraïbe (2006), ainsi que de nombreux articles dans des volumes collectifs et des revues spécialisées. Ses deux livres en préparation explorent pour l'un les sous-titres dans les cinémas francophones et, pour l'autre, les traumas et les nœuds de mémoire dans la statuaire et les musées postcoloniaux ainsi que dans la patrimonialisation océanique de l'esclavage.