

**Éthiopiennes n° 103.**  
**Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.**  
**2e semestre 2019.**

LE MYTHE DE PARTIR ET LA QUÊTE DE L'ELDORADO DANS  
*LA PIROGUE DE MOUSSA TOURE*

Par Abderrahim TOURCHLI<sup>1</sup>

Depuis des années, nous remarquons une grande augmentation du taux de l'émigration chez les jeunes subsahariens qui rêvent d'un ailleurs idyllique et utopique vis-à-vis d'un ici désolant et frustrant, et qui désirent partir travailler et faire leur vie en Europe. C'est dans ce sens que s'inscrit l'imaginaire de l'émigration, du Nord et de l'Ailleurs qui est beaucoup plus alimenté par les médias, en l'occurrence le cinéma en tant que forme d'expression, art et miroir qui reflète le développement culturel et économique des nations. Un cinéma engagé, conscient qui invite le grand public à réfléchir, à collaborer, à imaginer en créant des débats sur la question de l'émigration. Dans ce travail, nous allons aborder la problématique de l'émigration clandestine dans le cinéma subsaharien avec comme exemple le film *La pirogue*<sup>2</sup> du cinéaste sénégalais Moussa Touré qui se sert du pouvoir de la caméra, de la fiction cinématographique pour développer l'imaginaire migratoire chez l'émigré africain dans sa clandestinité, dans sa douloureuse quête de l'Eldorado et dans son rêve de l'Autre. Il s'agit, en fait, de mettre en scène des êtres chez qui le désir de partir et de fuir le pays d'origine est une obsession, qui cherchent un avenir radieux et une reconnaissance sociale aux yeux des leurs.

Ainsi donc, comment le mythe de partir et la quête de l'Eden perdu, finissent-ils par l'avortement, par le retour à soi et à la terre d'origine ?

Nous proposons une lecture à la fois thématique et narratologique de ce film en nous référant au modèle triadique de la logique des possibles narratifs du sémiologue/narratologue français Claude Brémont. (Brémont, 1966). Sachant que tout récit littéraire ou non littéraire est régi par des lois et consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action, le récit filmique en présence forme ce que Claude Brémont appelle « une carte des possibilités logiques du récit » (Brémont, 1966, p.60). C'est une séquence linéaire qui se déroule en trois mouvements et qui suit le modèle triadique suivant :

1-*Virtualité* : (objectif à atteindre/amélioration à atteindre/dégradation prévisible). Cela correspond dans le film au rêve de partir et au désir de fuir le pays d'origine.

---

<sup>1</sup> Université de Béni Mellal, Maroc

<sup>2</sup> Un film franco-sénégalais réalisé par le cinéaste Moussa Touré en 2012.

2- *Passage à l'acte* : (actualisation, conduite pour atteindre l'objectif/ processus d'amélioration/processus de dégradation). Il s'agit du périple maritime, des péripéties et des risques rencontrés lors de la traversée vers l'autre bord de la mer.

3- *Achèvement* : (objectif atteint ou manqué, succès ou échec de la conduite/amélioration obtenue ou dégradation produite). C'est l'échec de la mission, l'avortement du rêve de l'Eldorado occidental et le retour au point de départ.

### *Synopsis*

Un long métrage franco-sénégalais d'1h 27 mn réalisé en 2012 par le sénégalais Moussa Touré (scénariste et producteur / Samory Touré grand militant de l'Afrique de l'ouest, Ahmed Sékou Touré son descendant ex président de la Guinée) il a réalisé en 1991 le film *Toubab bi*, en 2004 le documentaire 5 fois 5. Le film, objet de notre étude, a eu plusieurs trophées et prix comme le Prix Lumière 2013 du meilleur film francophone.

C'est un drame qui relate l'histoire d'une trentaine d'hommes sénégalais et guinéens (des pêcheurs et certains qui n'ont jamais vu la mer) et une femme qui quittent le Sénégal à bord d'une grande pirogue pour rejoindre l'Espagne via les Iles Canaries. Dans une traversée meurtrière, la plus dure des traversées, ils affrontent la solitude de la mer, une violente tempête et une panne de moteur qui les laisse perdus au milieu de l'immensité de l'Atlantique. Ils doivent jeter des victimes à la mer et subir de longs jours d'attente sans boire ni manger jusqu'à leur sauvetage par la marine espagnole. Recueillis aux Canaries par la Croix Rouge espagnole, les rescapés sont expulsés en avion vers leur pays d'origine au bout de quelques jours.

Il est à noter que la pirogue est une embarcation traditionnelle surtout en Asie et en Afrique, longue et étroite et faite d'un tronc d'arbre creusé. Elle sert comme moyen de pêche, de transport maritime et d'émigration clandestine en Afrique de l'ouest. Dans le film, c'est un microcosme social où il y a des hommes, des femmes, nobles ou vicieux, des enfants...

### 1-La virtualité : amélioration et but à obtenir/dégradation possible (Début-13 mn)

L'univers filmique de *La Pirogue* s'ouvre sur une situation initiale d'équilibre qui nous livre un univers de fête, d'allégresse, d'animisme et de transe lié à la tradition et aux rites africains. La scène du duel et la métaphore de la lutte ont une fonction inaugurale. Ce sont certes autant de signes prémonitoires qui annoncent de loin l'univers des événements à relater (Baye Lay a perdu son pari lorsque l'adversaire a terrassé son lutteur). Il s'agit de personnages, d'hommes-récits qui désirent la mobilité, l'ailleurs. Des personnages ordinaires, devenus des créatures imaginaires et des voix, qui succombent à l'appel de la mer et qui prennent des risques démesurés pour rejoindre l'autre rive, l'asile, l'Eldorado perdu. Le film regorge d'histoires qui relatent l'expérience migratoire des protagonistes. Bay Lay, le plus noble dans le film, le personnage emblématique de cette réalité et autour de qui gravitent les événements, est un pêcheur qui n'a pas voulu émigrer au début ; il connaît bien la mer, il a fini par céder et conduire la pirogue qui porte une trentaine d'émigrés dans leur quête du bonheur et qui témoignent d'un désir ardent de quitter le pays d'origine. Certains souhaitent fuir la misère, d'autres désirent s'émanciper et réussir leurs carrières

de musicien, de footballeur, de cuisinière (Rappel de la pièce de théâtre marocaine Hessi Messi de masrah alhay, le film Harraga de l'algérien marzak alouach (2010))... L'anticipation sur l'avenir-l'emploi du futur par les personnages, par les passeurs (les trafiquants) - lors des négociations avec Bay Lay renseigne sur un projet virtuel, embryonnaire, diabolique qui se joint au processus de séduction et d'intimidation des victimes. Pour revenir à la logique de Claude Brémont, il s'agit de la fonction de la première triade, celle de la virtualité, qui est « une fonction qui ouvre la possibilité du processus sous forme de conduite à tenir ou d'événements à prévoir » (Brémont, 1966, p.60).

Dès l'orée du film, les protagonistes se déconnectent de la réalité et ne cessent d'imaginer et d'envisager un avenir radieux de bonheur et de félicité. La traversée est dans un premier temps imaginaire, voire fantasmée. L'imaginaire prend le dessus sur le réel tout en sachant que l'imaginaire est le propre de l'Homme et le miroir de ses désirs et de ses émotions, vu qu'il témoigne d'une valeur créative et structurante et comme a dit G. Bachelard : « il s'enracine dans les profondeurs de l'essence humaine » (Bachelard, 1941, p.18).

L'imaginaire de l'émigration n'exclut aucun personnage dans la trame narrative du film, il est l'exutoire de leurs pulsions. Il est à souligner aussi que derrière le rêve occidental des jeunes et vieux subsahariens et leur désir irrésistible de partir, il y a la recherche d'un statut et la fuite d'une terre ravagée par la désertification. Le retour du mot « partir » dans le film rappelle ici le roman *Partir* de Tahar Ben Jelloun qui a traité l'émigration clandestine des Maghrébins :

Quitter le pays. C'était une obsession, une sorte de folie qui le travaillait jour et nuit (...) partir, quitter cette terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau et revenir un jour, fier et peut être riche (Ben Jelloun, 2006, p.45)

Si dans l'imaginaire populaire africain, l'Occidental a été considéré auparavant comme un colonial, un mal-aimé, cette hostilité s'est transmuée en engouement et en admiration chez certains qui nient leur être intime pour devenir l'Autre, qui font de l'émigration une renaissance à l'existence : (les retombées financières, sociales...).

Nul doute que les paroles proleptiques des protagonistes sont nourries par une représentation euphorique de l'Occident, par un imaginaire qui fait de l'émigration un mythe archétypal consistant à fuir ce que Gaston Bachelard appelle dans son ouvrage *La poétique de l'espace* : « des espaces apocalyptiques d'hostilité » vers « des espaces louangés » (Bachelard, 1961, p.27) et ce par l'intermédiaire de la rêverie et de l'imaginaire. Soulignons, de passage, que le choix de la mer comme décor des scènes racontées est très significatif comme frontière géographique liant deux mondes, un lieu mi - fictif, mi - réel. La mer nous est présentée comme un passage macabre. Elle est l'univers du croisement des identités et des eaux. Bref, c'est un trait d'union qui sépare l'Afrique de l'Europe et qui se veut le théâtre des rêveries et des délires des Êtres solitaires dans leur rêve migratoire.

De même, l'intérêt accordé à l'eau, à la mer comme « observatoire et laboratoire de rêves » d'après Bachelard, comme lieu mythique où les candidats à l'émigration composent leurs rêves et leurs projets. Dans le film, c'est un espace intermédiaire entre l'ici et l'ailleurs, entre la vie et la

mort, entre déception et espoir. Bref, il est un lieu propice à un seul rêve : partir. La mer est aussi obstacle et passerelle liant un nord érigé en un Eden et un sud conçu comme un espace désertique.

Émigrer (dans le sens de Brûler) chez Mousa Touré ne saurait échapper à ce que Gilbert Durand appelle « le sermos mythicus » (Durand, 1992, p.60) c'est-à-dire le mythe qui devient le modèle matriciel structurant le récit, le prototype des brûleurs dans leurs rêves et dans leur quête de l'Occident. Il suppose un retour aux pays d'origine autour duquel gravitent des images mythiques où des personnages sont conçus comme des papillons attirés par la lumière, des êtres situés entre deux rêves, entre deux mondes.

## 2- Le passage à l'acte : quête de l'amélioration, actualisation et processus de dégradation (13m- 1h13mn)

Claude Brémont le passage à l'acte comme « une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou d'événements en acte » (Brémont, 1966, p.60) toujours dans le cadre d'une série d'actions et d'événements regroupés en séquences qui engendrent un récit. Ainsi, la quête de l'amélioration correspond dans le récit au départ des clandestins, à partir de la 13<sup>ème</sup> minute (le début de l'actualisation coïncide avec le chiffre fatidique et inscrit le voyage sous le signe d'un fatum tutélaire et d'une dégradation prévisible). Il s'agit d'un récit linéaire dont le tempo narratif est accentué par des péripéties (la découverte d'une femme dans la pirogue, panne du moteur, mort de certains clandestins, désorientation, etc.) qui apparentent ce voyage à une odyssee tragique. Rejoindre l'autre rive devient un échec, un marasme, un enfer, partir est devenu un rêve illusoire. La situation devient de plus en plus critique dans un récit qui fait donc partie de ce que Claude Brémont appelle : « des récits dans lesquels les malheurs se succèdent en cascade, en sorte qu'une dégradation en appelle une autre » (Brémont, 1966, p. 63).

D'après l'imaginaire formel et matériel qui structure nos rêves, Bachelard parle de la psychologie des eaux, la rêverie de l'eau, dans ses formes violente, stable et floue, comme une rêverie de la mort, les images de l'eau n'ont pas la solidité et la constance des images de la terre (cf. le cas des mirages, le mythe de narcissus). Si pour Bachelard : « la victoire dans l'eau est moins fréquente » nous pouvons, dans ce cas, assimiler la Pirogue de Moussa Touré à la barque de Caron (chez les grecs, un vieillard qui transporte les morts dans sa barque) ou à la légende du bateau des morts (dans les anciennes croyances un bateau qui porte les morts de la mer).

Le recours aux topos de l'arbre, un arbre déraciné, triste mort, comme l'est l'arbre couché qu'est la Pirogue, est aussi d'une grande charge symbolique. Il symbolise la verticalité, l'enracinement et l'attachement aux origines d'après Gilbert Durand chez qui le destin de l'arbre est assujéti à celui de l'homme en tant qu'animal vertical :

« L'arbre est verticalement totalité psychologique de l'individualité humaine » (Durand, 1992, p.62). Il corrobore bel et bien la vie cauchemardesque et apocalyptique du personnage vivant dans un dilemme tragique qui le situe entre une mer violente, un rêve lointain et « une Afrique absente du monde et déboussolée » (Labou Tansi, 2015, p. 119) comme a dit l'écrivain congolais Sony Labou Tansi.

Les protagonistes finissent par réaliser l'avortement de leurs rêves. Leur rêve : « s'est brisé en mille morceaux, comme un éclat de rire » pour reprendre des mots d'Apollinaire. Les morts noyés, jetés dans la mer, dans un voyage macabre -Titanic à l'africaine- sont l'emblème fatal de tout un chacun ayant l'idée de « brûler », il illustre l'échec et le drame d'une génération qui a voulu désamorcer la bombe de la pauvreté et voit se dévoiler le vilain mensonge de l'Histoire.

Par ailleurs, parmi les personnages qui peuplent l'univers apocalyptique de *La Pirogue* : les brûleurs - le passeur en arabe est un *harrag* (un mot qui vient de *lhrig* c'est-à-dire brûler ses pièces d'identité) - forment des mafias qui font figures du mal, des agents de corruptions qui contribuent à précipiter le processus d'échec de la majorité des émigrés dans le film. Ce sont aussi des personnages-voix comme c'est le cas de Lansana, le personnage le plus cynique dans le film, quand il a dit : « Je suis un africain qui a décidé d'entrer dans l'Histoire par ses propres moyens, allez-vous faire foutre ». Il s'agit peut-être là d'une réponse au discours de Nicolas Sarkozy quand il a parlé dans l'un de ses discours de l'Afrique :

Le drame de l'Afrique vient du fait que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire, le problème de l'Afrique c'est qu'elle vit trop le présent dans la nostalgie du paradis perdu de l'enfance »<sup>3</sup>.

Force est de constater que l'imaginaire migratoire finit par se heurter à la réalité et devient leurre et illusion. Les émigrés clandestins s'apparentent donc à des êtres déçus et déçus qui vivent dans un dilemme frustrant qui perdure et qui produit chez eux un accablement sans nom, un malaise identitaire et une inquiétante étrangeté. Vers la fin de la trame filmique de *La pirogue*, les protagonistes manifestent leur regret et leur repentir d'avoir quitté le pays en réalisant l'impossibilité de leur mission : le chant collectif/ Le coryphée à la 71<sup>ème</sup> minute du film, pour reprendre un terme théâtral, corrobore le tragique de la scène et le retour à soi qui éveille chez l'immigré ce sentiment de repentir, de désarroi et qui exacerbe sa situation tragique. Il finit par comparaître devant le tribunal de sa destinée et il est l'autre face de la jeunesse qui vit dans l'amertume.

### 3-L'achèvement : dégradation réalisée et retour à soi (1h13mn à la fin du film)

Pour Claud Brémond, c'est par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle organisée qui se termine le plus souvent par : « Une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint » (Brémond, 1966, p.60). Ainsi, notre cinéaste, étant poussé par une volonté moralisatrice, vise à donner un propos et une leçon didactique aux jeunes assoiffés d'atteindre l'autre rive (L'Espagne, L'Italie..), aux jeunes qui veulent brûler une identité pour avoir une autre et ce dans une narration qui témoigne d'une fonction testimoniale et cathartique ; qui se manifeste dans l'expression de l'émotion et de la sympathie du narrateur vis-à-vis des personnages se manifeste tout au long de leur parcours migratoire et de leur quête de la terre promise.

La visée éducative, moralisatrice et revendicatrice de l'univers diégétique du film naît de l'exil et de la mélancolie qui se résument dans la crise et l'itinéraire morose des clandestins, en

---

<sup>3</sup> Extrait de l'allocation de l'ex président français Nicolas Sarkozy à l'université Cheikh Anta - Diop le 26 Juillet 2007.

témoignent aussi les plans silencieux et les plans serrés de la caméra qui focalisent l'attention sur des protagonistes vivant dans le huis-clos (sous-genre cinématographique hérité du théâtre consistant à réduire l'espace, le temps, l'action, les personnages). L'enfermement et la promiscuité mettent les protagonistes face à l'inconnu, face à la mort, face au tragique de leur condition humaine. Le retour aux origines et aux lieux d'enfance, malgré la douleur, la précarité et la désespérance, est un éternel recommencement dont la progression est enrichie par des expériences et des leçons du passé. Retenons ici les propos de l'écrivaine camerounaise Calixthe Beyala qui illustrent bel et bien ce va-et-vient incessant entre les deux rives et entre deux identités : « Il y a un temps pour partir et un temps pour regagner ses origines » (Beyala, 2000, p.13).

La prise de conscience des risques de cette aventure ambiguë est beaucoup plus illustrée dans le roman *Partir* de Tahar Ben Jelloun qui aborde le monde des brûleurs et des mafias, qui dévoile le soi-disant Eldorado et qui sensibilise les jeunes obnubilés par l'autre rive. Dans ce roman qui a été adapté par le réalisateur italien Francesco Conversano en 2007 et un peu à l'instar du film objet de notre étude, le projet migratoire finit par la confrontation entre le monde imaginé et le monde quotidien, entre chimère et réalité, entre l'imaginé et le rencontré.

Notons, au passage, que les personnages de Moussa Touré cherchent la dignité et sont à la fois victimes d'une fatalité à la fois transcendante et horizontale, ils sont victimes d'une société peu harmonieuse, d'un réel brûlant qui influence sur leur processus migratoire et en fait des boucs émissaires à part entière, d'une société affairiste qui fait de l'argent une divinité. On peut même aller jusqu'à parler d'une fatalité en l'absence des Dieux de l'Olympe et en la présence des figures sataniques tutélaires en l'occurrence les trafiquants, les mafias et les « harraga ». Ceci dit, il incombe de souligner tout de même la part de responsabilité des immigrés en tant qu'êtres de la démesure, qui rêvent trop dans un monde où ils se leurrent. En la présence de tous ces éléments, la fatalité se met en marche comme une machine infernale et les protagonistes, qui sont ni tout à fait coupables, ni tout à fait innocents, ne peuvent faire face à un destin inéluctable et finissent par l'échec dans leur quête de l'Eldorado occidental. Pour Claude Brémont : « La dégradation qui résulte de la faute peut marquer la fin du récit. Le sens de celui-ci est alors donné par l'écart qui sépare le but visé du résultat atteint » (Brémont, 1966, p.63).

Force est de conclure que notre cinéaste francophone a réussi à faire la traversée d'un film qui, à son tour, raconte la plus tragique des traversées. Il se sert de la puissance de la caméra et de la fécondité de son imaginaire cinématographique, qui est à la fois engagement et nomination, pour transcender la réalité documentaire et dire autrement la vérité afin de mettre en garde les nouvelles générations contre les dangers de l'immigration clandestine. Il relate dans une charpente narrative, qui ne se démarque pas du carcan de la narration classique, qui respecte la règle des trois unités, l'expérience amère des émigrés, leur errance et leur va-et-vient chimérique et géographique entre les deux rives. Le projet migratoire passe de la quête de l'amélioration, à la dégradation, à la réparation et finit le plus souvent par l'échec et la dégradation ; ce qui pousse les protagonistes à sombrer, in fine, dans leur mea culpa et leur repentir après la douloureuse aventure maritime. D'où

donc la désillusion et la démythification de l'Eldorado européen, la dénonciation, dans ce voyage initiatique qui témoigne d'une visée didactique et cathartique avec le lot de frustration, de la mocherie et du silence des pays du tiers monde et des pays riches qui n'agissent pas en faveur des démunis de la tribu humaine au-delà des frontières géographiques. Rien de tel pour désigner le drame et le fiasco des clandestins, pour sensibiliser les nouvelles générations que cette narration filmique très touchante d'un cinéaste africain qui a su dépeindre la facette la plus morose de l'expérience migratoire des subsahariens.

### Bibliographie

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, José Corti, 1941.

- *La poétique de l'espace*, Puf, 1961.

BEN JELLOUN, Tahar, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006.

BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », in *Communication* n°8, Paris, Seuil.1966.

BÉYALA, Calixte, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, Albin Michel, 2000.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

TANSI, Sony Labou, *Encre, sueur, salive, sang*, Paris, Seuil. 2015.

TOURÉ, Moussa, *La pirogue*, 2012.