

**Perception européenne des conflits et du terrorisme au Mali et en  
Centrafrique à travers le cinéma : *Timbuktu* (franco-mauritanien), *Les  
Otages du désert* (espagnol) et *Touriste* (russe)**



**Aboubacar Abdoulwahidou MAIGA**  
Université Yambo Ouologuem de Bamako (UYOB)  
[abubacar2013@gmail.com](mailto:abubacar2013@gmail.com)  
Tél. : (+223) 74 60 19 30  
ORCID iD : 0000-0001-6763-2385

et

**Aminata TAMBOURA**  
Lettres et Arts du Mali (ED-DESSLA)  
École Doctorale Droit  
Économie, Sciences Sociales  
[amyytamboura@gmail.com](mailto:amyytamboura@gmail.com)  
tél. : (+223) 89 17 92 47  
ORCID iD : 0009-0002-0982-0702

**Reçu : 22/10/2025**

**Accepté : 16/11/2025**

**Publié : 30/12/2025**

*Financement* : L'auteur déclare qu'il n'a reçu aucun financement pour réaliser cette étude.

*Conflit d'intérêts* : L'auteur ne signale aucun conflit d'intérêts

**Résumé** : Cette étude vise à reconsidérer les crises sécuritaires actuelles du Mali et de la Centrafrique à travers les traitements cinématographiques de trois réalisateurs européens : Abderrahmane Sissako avec *Timbuktu* (2014), Salvador Calvo avec *Les Otages du désert* (en espagnol : *Los nuestros*), série sortie en trois épisodes en mars 2015 et le Russe Andreï Batov, qui a présenté en mai 2021 à Bangui *Touriste* (en russe : « Турист »). Ces fictions, qui se veulent de prime abord didactiques et sensibilisatrices sur les réalités de l'Afrique contemporaine, constituent aussi des outils de communication et de propagande destinés à faire valoir l'image (positive) des puissances européennes engagées au Mali et en Centrafrique, particulièrement la France et la Russie qui se livrent ouvertement une « guerre d'influence » (D. Rich, 2021) et de positionnement en vue du contrôle des richesses de ces territoires. Par conséquent, cette analyse permettra de mettre en évidence les techniques cinématographiques utilisées de part et d'autre pour légitimer son interventionnisme militaire et diaboliser ses rivaux. Dès lors, le rôle du cinéma dans la justification des conflits et la fabrication des préjugés (sur l'ennemi) prend tout son sens.

**Mots-clés** : Centrafrique, cinéma, imagologie, Mali, terrorisme.

**European perceptions of conflict and terrorism in Mali and the Central African Republic through cinema: *Timbuktu* (French-Mauritanian), *Hostages of the Desert* (Spanish) and *Tourist* (Russian)**

**Abstract**: This study aims to reconsider the current security crises in Mali and the Central African Republic through the cinematographic treatments of three European directors: Abderrahmane Sissako with *Timbuktu* (2014), Salvador Calvo and his *Hostages of the Desert* (in Spanish: *Los nuestros*), a series released in three episodes in March 2015 and the Russian Andreï Batov who presented in May 2021 in Bangui *The Tourist* (in Russian: "Турист"). These fictions, which are intended at first glance to be didactic and to raise awareness of the realities of contemporary Africa, also constitute communication

and propaganda tools intended to promote the (positive) image of the European powers engaged in Mali and the Central African Republic, particularly France and Russia who openly engage in a “war of influence” and positioning with a view to controlling the wealth of these territories. Therefore, this study will highlight the cinematographic techniques used on both sides to demonize rivals and justify his/their/military intervention. From then on, the role of cinema in justifying conflicts and creating prejudices (about the enemy) takes on its full meaning.

**Keywords:** Central African Republic, cinema, imagology, Mali, terrorism.

## Introduction

Dès son apparition, le cinéma a été utilisé par les grandes puissances comme outil de propagande, de manipulation des masses et de vulgarisation de leurs visions du monde. Après les Nazis lors de la deuxième guerre mondiale avec Goebbels aux manettes, Américains et Russes se sont livrés une implacable bataille d'idéologies à travers le cinéma, à coup de financements de films destinés à dénigrer le bloc adverse. (C. Aslangul, 2008.) Des œuvres comme *Why we fight* (1942) du réalisateur américain Frank Capra et *Le Cuirassé Potemkine* (1925) du russe Eisenstein en sont des exemples historiques majeurs. Ainsi le journaliste et critique Siegfried Kracauer (2010), analysant l'esthétique de la propagande nazie, avertit sur la tendance du cinéma à créer une pseudo réalité à travers des techniques de mise en scène et de montage.

Aujourd'hui encore, le cinéma et la guerre sont indissociables, voire interdépendants, dans la mesure où le premier sert la cause du second et inversement aussi. En réalité, de nombreux films sur la guerre servent de prétextes de divertissement pour véhiculer des idées difficilement acceptables par les canaux de communication classiques. Il s'agit aussi d'imposer une version d'appréciation des faits ou d'« accoutumer les populations à l'utilisation de la force dans les relations interhumaines. » (C. Aslangul, op.cit., p.16).

Dès lors que le cinéma récupère les sujets d'actualité pour leur donner de nouveaux sens, il devient un lieu de prolongement de l'expression des antagonismes factuels entre Etats<sup>1</sup>. Sébastien Lefait ne retenait-il pas de son analyse de la guerre d'Irak dans *Generation Kill*<sup>2</sup>, que « le vrai combat contre l'horreur de la guerre se joue [...] au quotidien, face aux images qui nous immergent dans un réel trop-plein, labyrinthe dont le théâtre des opérations n'est plus qu'un lieu sans spécificité ». (S. Lefait, 2016, p.10).

---

<sup>1</sup> Voir au sujet du cinéma politique, Joseph Daniel, *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats (1895-1971)*, Paris, Armand Colin (Cahiers de la Fondation nationale des sciences politiques, n°180), 1972.

<sup>2</sup> C'est une série en (07) sept épisodes qui a été diffusée en 2008 sur la chaîne américaine HBO.

Par conséquent, le spectateur a deux possibilités d'évaluer le traitement de l'objet filmé : par les mots des acteurs – les dialogues – et à travers le point de vue du réalisateur ou du scénariste. Ce dernier est le plus important d'ailleurs et est souvent exprimé en images et phrases furtives.

Il est impossible d'évoquer les rapports entre cinéma et guerre sans souligner ceux du cinéma avec l'histoire, car les représentations cinématographiques des événements datés ont un impact considérable sur la mémoire historique. Les acteurs opposés dans un conflit n'en ont jamais la même perception (P. VIRILIO, 1991), d'où d'ailleurs leur confrontation. Parfois, c'est à l'aide du cinéma que chaque pays tente d'imposer sa lecture des événements dans les mémoires collectives. C'est le cas, par exemple, des vainqueurs de la deuxième guerre mondiale – Russie (URSS), Etats Unis, Grande Bretagne et France – à l'égard des vaincus – Allemagne, Italie et Japon ; des Etats Unis vis-à-vis du Vietnam ou de l'Irak ; de la France avec l'Algérie et d'autres anciennes colonies comme la Guinée de Sékou Touré ou le Mali de Modibo Keita.

Depuis quelques années, le Mali et la Centrafrique, deux pays au sous-sol riche en ressources minières (or, diamant, manganèse, fer, etc.), sont en proie à des troubles sécuritaires et sociopolitiques sans précédent dans leurs histoires respectives. Focalisant toutes les attentions au niveau international, ils sont devenus les cibles privilégiées du « nouveau “grand jeu” des puissances occidentales. » (M. Mohamed-Mahmoud, 2013, p.58). En marge des reportages des médias traditionnels et des documentaires comme *La guerre de l'ombre au Sahara* (sorti en janvier 2015) de Roberto Coen et d'Éric Nadler ainsi que *Salafistes* (sorti en janvier 2016) de François Margolin et Lemine Ould Salem, les téléspectateurs européens ont découvert l'enjeu de l'engagement de leurs forces armées dans la bande sahélo-saharienne et en Centrafrique à travers le cinéma.

Cette étude comparée et narratologique nous donne l'occasion de questionner les regards espagnol, franco-africain et russe sur les crises malienne et centrafricaine à l'aune des films ayant reçu un large écho dans les sociétés européennes, africaines, voire mondiales : *Timbuktu*, film franco-mauritanien réalisé par Abderrahmane Sissako et sorti en 2014 ; *Les Otages du désert* (titre original en espagnol : *Los nuestros*) trilogie réalisée par Salvador Calvo et sortie en mars 2015 et *Touriste* (titre original en russe : « Турист »), dont le réalisateur est Andreï Batov, a été projeté pour la première fois en mai 2021 à Bangui. À cet effet, il s'agit de présenter d'abord le Synopsis des trois films, analyser les facteurs sensibilisateurs, communicationnels et propagandistes du cinéma, en mettant en lumière les clichés et préjugés véhiculés par les œuvres filmiques du corpus étudié. Cette étude s'intéresse également aux regards portés par les trois

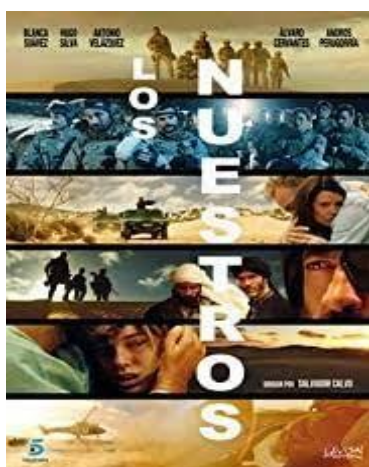
réalisateurs européens sur les armées africaines, les otages et les groupes armés terroristes opérant dans le Sahel.

## 1. Synopsis des trois films



*Timbuktu* (A. SISSAKO, 2014) est un drame qui relate l'histoire d'une ville plongée spontanément dans une mutation forcée et radicale de ses us et coutumes. Basculant sous le joug djihadiste du jour au lendemain, les habitants de la cité nordique du Mali sont montrés comme désespérés, tantôt résignés, tantôt rebelles face aux nombreuses restrictions édictées par les occupants du jour. Pendant près d'un an, Timbuktu se mue en un véritable Etat policier, dans lequel sont bannis l'adultère, la musique, le football, la cigarette, l'oisiveté, etc. Une fois appréhendés, les éventuels coupables

peuvent écoper de sanctions sévères et grotesques, allant de plusieurs coups de fouet à la lapidation en public. L'apothéose de cette dictature du droit islamique est la mise à mort du personnage principal du film – Kidane – avec son épouse – Satima –, venue assister à l'exécution de son époux, lequel venait accidentellement de tuer le pêcheur – Amadou. Ce dernier avait précédemment tué la vache – GPS – de Kidane pour s'être aventurée dans ses filets aménagés sur les berges d'une oasis. Avec la mort de Kidane, son unique fille - Toya – est condamnée à un avenir incertain dans un univers déjà hostile à la gent féminine. Le film se ferme d'ailleurs sur elle en train de courir vers l'inconnu, présageant sans doute les périls qui l'attendent.



*Les Otages du désert* (S. Calvo, 2015) est une minisérie de guerre composée de trois épisodes qui narrent l'histoire de l'enlèvement de deux enfants – une fille et un garçon – espagnols qui venaient de boucler avec leurs parents un séjour de trois semaines au Mali. Le garçon – Mario– et la fille – Alexandra– sont brutalement arrachés à leurs parents sur le trajet Tombouctou-Bamako, à la suite d'une course-poursuite sanglante engagée par un groupe armé arborant sur leur pick-up un drapeau salafiste. Informé illico, le gouvernement espagnol envoie au Mali une unité d'élite dénommée « Les Bérets verts » pour les libérer. La mission est

marquée par de nombreuses péripéties, au cours desquelles certains Bérêts verts perdent la vie, d'autres sont fait otages par les hommes de Rashid Ali, chef des kidnappeurs.



*Touriste* (A. Batov, 2010) se présente comme un film de guerre qui raconte la mission africaine d'un ancien agent de la police russe - Grisha Dmitriev, venu à Bangui au sein d'un groupe d'instructeurs russes ayant pour mission initiale de former les soldats centrafricains aux méthodes de combat dans le cadre d'un accord conclu entre les autorités centrafricaines et russes. Toutefois, à la veille des élections présidentielles, les deux cents membres des forces spéciales russes se trouvent au cœur d'une rébellion téléguidée par l'ancien président centrafricain –

François Bozizé. Sollicités par le pouvoir en place à Bangui, qui aperçoit, impuissant, ses villes stratégiques subitement tombées les unes après les autres, les Russes se voient contraints d'intervenir pour arrêter la marche fulgurante des rebelles sur la capitale. C'est le baptême du feu de l'ancien officier de police, jadis surnommé « pionnier » et désormais baptisé par son commandant : « Touriste ». Aux côtés de ses camarades aguerris aux combats, le jeune soldat russe aide les Forces armées centrafricaines (FACA) à mettre en déroute les combattants impitoyables de Bozizé, avant d'aller écraser définitivement la menace en neutralisant les mercenaires tchadiens appelés en renfort par l'agent secret français qui soutient l'ancien président.

## 2. Sensibilisation, communication et propagandes

Les réalisateurs des deux films et de la trilogie étudiés utilisent différemment l'instrument-cinéma pour faire valoir leurs causes par le divertissement. Dans *Les Otages du désert*, par exemple, il est perceptible que Salvador Calvo s'est fixé entre autres comme objectif de sensibiliser ses concitoyens sur les risques liés au déplacement dans les pays situés sur la bande sahélo-saharienne, notamment au Mali. En atteste cette scène dans le premier épisode, où le téléspectateur peut observer le personnage de Montse, la mère des enfants kidnappés, s'étonner d'apprendre de la bouche de l'ambassadeur qu'il existe un protocole à suivre dans des cas similaires : « Un protocole ? Attendez, vous savez qu'une telle chose pouvait se produire ? » (S. Calvo op.cit., min. 22 : 03 – 22 : 09). Et l'ambassadeur de lui répliquer : « Cette situation est envisagée par toutes les ambassades de l'Union européenne. » (Ibidem, min. 22 : 10 – 22 : 14). Ce qui offre l'occasion à la pauvre dame d'accuser son mari de laxisme, puisqu'il a comme

sciemment ignoré cette mise en garde en emmenant sa famille au Mali. Elle est davantage énervée lorsque la femme de l'ambassadeur lui avoue que « la page web du ministère des affaires étrangères indique toutes les précautions à prendre lorsqu'on voyage dans cette région. » (Ibidem) min. 22 : 33 – 22 : 40). Le père des enfants essaie de banaliser les messages d'alertes de cette page en ces termes : « Si on devait suivre tout ce qui est écrit sur cette page, on ne sortirait pas d'Europe, avant de venir ici, j'ai travaillé au Mexique, en Angola, en Egypte, il ne s'est jamais rien passé. » (Ibidem., min. 22 : 41 – 22 : 48.)

Calvo délivre également un autre message qui concerne cette fois-ci la sous-estimation de la capacité de nuisance des groupes armés terroristes opérant au Sahel par les armées occidentales. Le troisième épisode de la série débute par la destruction d'un hélicoptère de sauvetage par les ravisseurs africains à l'aide d'un missile sol-air que le commandement espagnol n'avait pas vu venir. Une erreur d'appréciation qui coûta la vie aux douze soldats de l'équipage envoyé pour récupérer les enfants ainsi que le capitaine Alberto Sanchez et sa tireuse d'élite Isabelle Santana. Pire, ces deux derniers seront obligés de se constituer prisonniers chez leurs ennemis afin d'épargner la vie des enfants. Le commandant Torres dira alors à son ministre de la défense : « d'après les informations recueillies, il apparaît que les djihadistes étaient en possession de matériels antiaériens, chose que nous ignorions totalement ». Le ministre lui demande alors : « Qu'est-ce que vous entendez par ignorer totalement ? ». À quoi, le commandant Torres réplique : « nous ignorions leur puissance de feu ». (Ibidem, min. 22 : 38 – 22 : 48). Ce qui démontre bien la suffisance et la légèreté avec lesquelles les armées occidentales apprécient les capacités de nuisance des groupes armés terroristes installés au Sahel.

Une autre information cruciale est véhiculée de façon sporadique dans tout le film. Le réalisateur montre alors que les forces étrangères doivent respect et considération vis-à-vis des pratiques culturelles du pays d'accueil, afin d'obtenir l'adhésion et le soutien des populations locales. Des soldats des troupes espagnoles stationnées à la base du nord du Mali se sont fait sévèrement sermonnés par leur colonel, car ils venaient de tuer et de manger la chèvre d'un habitant de la localité :

Vous êtes des légionnaires de l'armée espagnole et on n'est pas en Californie ni au Vietnam. On est au Mali et vous n'êtes pas venus au Mali pour tuer des chèvres, mais pour prêter main forte à un pays qui essaie d'arrêter le djihadisme. [...] Pour cela, il est fondamental d'avoir le soutien de la population civile [...], en leur offrant des cadeaux et des services, pas en les pillant, [...] parce que le djihadisme se nourrit des gens affamés comme ceux que vous voyez là-bas dehors. (Ibidem, min. 45 : 01 – 45 : 30.)

De ce point de vue, Calvo se sert du cinéma comme vecteur d'information et de conscientisation aux règles de bonne conduite dont doit faire preuve un soldat (espagnol) en mission à l'étranger.

L'impact des films en la matière est parfois plus important que les canaux directs de communication, selon F. Hippler (1988, p.5) : « En comparaison avec tous les autres arts, le film, par sa capacité à agir prioritairement sur le sens poétique et l'émotion, donc sur ce qui ne relève pas de l'intellect, a, d'un point de vue de la psychologie des masses et de la propagande, un effet particulièrement profond et durable ». Dans le même ordre de réflexion, le sénateur américain A. Specter affirmait aussi dans l'ouvrage de Steven J. Ross (2013, non paginée) que « Quand Hollywood parle, le monde écoute. Parfois, quand Washington parle, le monde sommeille ».

Néanmoins, le cinéma peut également servir d'« arme de guerre au même titre que la presse », d'après J. Daniel (1972, p.54). C'est ce rôle qui lui est dévolu de manière ostensiblement assumée par Andreï Batov avec *Touriste*. En mettant à l'écran l'appui décisif apporté par les forces spéciales russes à l'armée centrafricaine dans leur confrontation avec les rebelles de la Coalition des patriotes pour le changement (CPC), le réalisateur russe a fait le choix de désigner les belligérants de ce conflit par leurs noms, en faisant fi de toutes les règles de précaution et de bénéfice du doute habituellement admises dans des films de guerre ou d'histoire, même si la notice d'avertissement lisible au tout début du film précise que toutes les incohérences relèvent de l'imagination. À E. Bernays (2007, p.43) d'affirmer que « dans notre monde contemporain, le cinéma est un outil de plus en plus fiable pour obtenir l'adhésion des masses ».

Dans le blockbuster russe, la France est clairement identifiée comme instigatrice cachée de la rébellion pilotée à distance par François Bozizé, lequel est aussi représenté sous son vrai nom. Cette diabolisation de la France se manifeste par le personnage incarné par un curieux agent secret, dont la marionnette n'est autre que l'ancien président centrafricain. Le personnage de l'actuel président de la République centrafricaine, Faustin-Archange Touadéra, apparaît également dans le film sous sa vraie identité et dans une posture de chef suprême des armées qui mobilise toutes les forces indispensables, y compris les troupes rwandaises venues aussi en soutien, pour protéger la cohésion sociale et les institutions.



Le personnage du président Faustin-Archange Touadéra dans le film *Touriste*



Le personnage de l'ancien président François Bozizé avec l'agent français dans le film *Touriste*

Ensuite, le film *Touriste*, qui a été effectivement tourné en Centrafrique, est présenté lors de son avant-première à Bangui le 14 mai 2021 comme le premier long-métrage de la Centrafrique réalisé avec le soutien de la Russie. Pourtant, il est l'œuvre d'un réalisateur russe avec dans les rôles principaux des acteurs russes et est dédié « aux héros centrafricains et russes ayant libéré la Centrafrique. » (A. Batov, 2021, min. 00 : 00 : 15). Cette façon de communiquer en temps de conflits rappelle ce qu'écrivait le ministre de la propagande et de la Culture populaire du régime Nazi, Joseph Goebbels, dans son journal, le 8 février 1942, au plus fort de la deuxième guerre mondiale : « Le divertissement est lui aussi aujourd'hui fondamental, si ce n'est décisif dans la guerre ». Batov ne lui donne-t-il pas raison ainsi en voulant opposer la bravoure et le pragmatisme des mercenaires russes au manque de stratégie claire de la part des troupes de l'opération Sangaris ayant été obligés de quitter la Centrafrique en octobre 2016 sans résultats majeurs.

### 3. Clichés et préjugés

En effet, les deux films de guerre – *Les Otages du désert* de Salvador Calvo et *Touriste* d'Andreï Batov – débutent avec des images d'Épinal de l'Afrique. Dans la première séquence de *Les Otages du désert*, Inaki, le père des futurs otages déclare : « c'était même sympa de découvrir l'Afrique, le marché de Bamako, les chameaux, et vous vous souvenez quand on a vu les éléphants dans le delta du Niger (fleuve). » (S. Cavo, op.cit., min. 00 : 46 – 00 : 53). De même, la mini-série espagnole arbore le continent africain comme un coin du globe sanitaire dangereux pour les Européens. La preuve en est qu'avant de prendre leur envol pour le Mali, les forces spéciales espagnoles sont invitées à se faire vacciner contre la fièvre typhoïde, la

**-Djimigwe-**

Revue Scientifique des Lettres Arts et Science Humaines

Scientific Journal of Literature, Arts and Humanities

fièvre jaune et le choléra. Comme ils n'avaient pas été informés de leur lieu de destination, les noms de ces vaccins déjà donnent des indices aux soldats, qui spéculent sur les noms des pays du « tiers monde » avant qu'un d'entre eux ne prononce le mot « Afrique ».

Toujours dans *Les Otages du désert*, le réalisateur fait observer à travers la mère des enfants-otages que tous les musulmans ne sont pas des djihadistes. Dans le désarroi, Montse est coupable de cet amalgame en exposant son problème au premier touareg enturbanné croisé dans la rue. Aussi, elle se rend chez l'imam d'une mosquée de Bamako pour lui demander de l'aide, pensant que tous les musulmans se connaissent. Donc, forcément, l'imam devrait connaître les ravisseurs de ses enfants.

Dans *Touriste*, c'est plutôt par les images que par les anecdotes que le téléspectateur russe découvre le « désordre coloré » (N. Siby, F. Denis et al., 2013, min. 19 : 21 – 19 : 22.) de la Centrafrique : dès l'atterrissage de l'avion des soldats russes sur le tarmac de Bangui, cinq d'entre eux se dépêchent dans un coin de la piste pour vider leurs vessies, sans daigner chercher les toilettes. Sur un plan de la séquence, leur Antonov est même visible derrière eux. Le choc culturel se produit seulement chez la recrue du groupe, Grisha Dmitriev, qui, apparemment médusé face à l'attitude désinvolte de ses compatriotes, hésite pendant un court instant avant de jeter par terre le mouchoir avec lequel il vient de se nettoyer (A. Batov, op.cit., min. 03 : 32 – 03 : 32.), ultime geste d'adhésion à leur posture qui sera désormais la règle ou la normalité pendant leur séjour.



Formateurs militaires russes en train de se soulager sur le tarmac de l'aéroport de Bangui à peine descendus de leur avion, visible d'ailleurs derrière eux sur la seconde image (Film *Touriste*)

Le point d'orgue de ces images stéréotypées – c'est-à-dire celles de l'Afrique malpropre, misérable, pestilentielle, malsaine et désordonnée – se dévoile au fil des scènes de vie défilant sous les regards pantois du contingent russe lors de son déplacement de l'aéroport vers son quartier général : légumes et fruits tropicaux étalés en plein air ; chien musardant à côté des

pieds d'animaux ; vendeuses ambulantes de jus traditionnels partageant le petit espace goudronné de la route avec des pick-up, des motos et des charrettes à deux roues circulant à la lisière des caniveaux béants et sales ; commerçante allaitant son bébé en public, viandes envahies de mouches vendues à l'air libre au bord de la route sous la poussière.



Arrivée des soldats dans le film *Touriste*



Scène de rue dans *Touriste*



Scène de rue de Bangui dans *Touriste*



Gros plan sur des aliments infestés de mouches (*Touriste*)

À propos de ce type de clichés, D. Bonvoisin (2007, non paginée) fait remarquer que « les médias audiovisuels comme le cinéma ou la télévision ont une forte puissance de suggestion car ils tendent à entretenir l'illusion qu'ils représentent le "réel". Les représentations qu'ils véhiculent sont convaincantes et contribuent de ce fait à nourrir les stéréotypes ».

Quant au film *Timbuktu*, il est fortement inspiré des témoignages faits par les victimes de l'occupation djihadiste dans les médias européens. Vu sous cet angle, le film n'apporte rien de nouveau dans la compréhension de la crise malienne, puisqu'il ressemble plutôt à une compilation imagée des récits des exactions perpétrées dans le nord du Mali durant le règne des groupes djihadistes. De plus, certains passages du film ressemblent littéralement aux contenus des reportages diffusés sur les chaînes de télé occidentales. C'est le cas, par exemple, des scènes montrant la vendeuse de poisson « fouettée et emprisonnée pour ses tenues (peu convenables aux yeux de la police islamique) » (A. Renard, E. Irvine et al., min. 01 : 40 – 01 : 43) ou la lapidation du couple coupable d'adultère ou bien même la flagellation de personnes ayant commis des délits mineurs, comme fumer ou jouer de la musique.



Vendeuse de poisson témoignant dans le film  
*Timbuktu* (2014)



Vendeuse de poisson arrêtée par la police islamique dans  
le reportage de Makooi Bahar sur France24 (2013)



Femme recevant des coups de fouet dans le film  
*Timbuktu*



Femme recevant des coups de fouet dans le reportage de  
l'AFPTV en 2013

En conséquence, cette mise en scène filmique des événements connus et largement diffusés par les télévisions occidentales s'effectue au détriment des faits historiques très importants aux yeux des habitants de Tombouctou : les amputations de bras ou de pieds, la destruction des manuscrits et la profanation des mausolées de plusieurs siècles, lesquels actes sont absents du film. Pourtant, il y a eu plusieurs reportages et magazines sur ces sujets. (J. Jammot, 2013). Le danger de cette démarche cinématographique est de faire en sorte que « la représentation des événements (par les médias de masse) domine la présentation des faits » (P. Virilio, op.cit., p.I). Or, même si le credo de la fiction est de laisser libre cours à l'imagination et au talent du créateur, la mission d'un réalisateur qui s'inspire de faits historiques doit consister à se rapprocher le plus fidèlement possible de la réalité, en respectant scrupuleusement la chronologie des événements et les rôles exacts des acteurs. Face à ce paradoxe, une étude menée par le centre culturel *Les Grignous* (2013, p.8) souligne que « [...] voir un film de manière isolée nous amène presque inévitablement à partager le regard de son auteur sur les événements, et il est difficile, par un effort intellectuel individuel, de prendre de la distance par rapport à son point de vue et surtout d'imaginer une autre interprétation basée notamment sur des éléments non retenus par ce film ».

#### 4. Regards croisés des réalisateurs européens sur les armées africaines

L'analyse des deux films européens (espagnol et russe) permet de voir que le cinéma est également utilisé par les grandes puissances interventionnistes pour glorifier leurs armées et marquer les esprits dans le but de dissuader de potentiels agresseurs. C'est sans doute l'image des forces armées des pays faibles – comme la Centrafrique et le Mali – qui pâtit beaucoup de cette rivalité dans la célébration de la supériorité technique et mentale de leurs forces de défense, comme c'est le cas dans certaines séquences de *Les Otages du désert* et de *Touriste*, où les armées africaines récolte une image moins glorieuse.

En effet, suivant leurs scénarii élaborés à partir d'idées reçues sur les armées africaines, les réalisateurs espagnol et russe présentent tour à tour les militaires maliens et centrafricains comme mal entraînés, inadéquatement équipés, peu rigoureux dans la sécurisation de leurs camps, et surtout moins aguerris au combat. Dans la première partie de *Les Otages du désert*, il y a cette scène montrant un soldat espagnol accueillant les hommes du capitaine Alberto Sanchez sur une base internationale située au nord du Mali et leur disant au sujet d'un militaire malien blessé lors d'affrontements récents : « Ils (militaires maliens) apprennent à tirer dans les films américains. Ils adorent tenir leur arme d'une seule main. Et donc, tous les jours, on a un qui se prend une balle dans la tronche ». (S. Calvo, op.cit., min. 26 : 38 – 26 : 46.).

Parfois, le courage des soldats européens est mis en scène aux dépens de la pusillanimité et de l'indignité de leurs homologues africains. Dans *Touriste*, par exemple, le téléspectateur peut observer, qu'au-delà des multiples visites de sollicitation d'aide des hauts gradés centrafricains au quartier général des forces spéciales russes, leurs troupes délaissent leurs positions sur le front aux « braves » soldats russes, dès qu'elles apprennent l'imminence d'une attaque des rebelles. (A. Batov, op.cit., min. 47 : 44 – 48 : 18). Plus tard, dans le blockbuster russe, le chef de la mission russe ne manquera pas de dénoncer cette attitude des militaires centrafricains auprès de leurs supérieurs hiérarchiques : « Mon camarade, pourquoi vos militaires abandonnent leurs positions ? (Devant les visages embarrassés des Centrafricains, il ajoute), pourquoi ce silence ? C'est une question à laquelle nous devons trouver une réponse ensemble ». (Ibidem, min. 01 : 13 : 32 – 01 : 13 : 49).

En face, autant dans *Les Otages du désert* que dans *Touriste*, les membres des Forces des Opérations spéciales espagnoles et russes sont présentés comme disciplinés, organisés et particulièrement redoutables face à l'ennemi. Ils sont dotés de tout l'arsenal de combat d'une unité d'élite moderne : sac à dos, gilets pare-balles et de combat, jumelles lasers, lunettes de tir,

masques balistiques, tenues et chaussures tactiques, couteaux polyvalents, pistolets et fusils d'assaut de dernière génération. Sur le front, contrairement à leurs camarades africains, les militaires espagnols et russes savent défendre et riposter de façon compacte, et tiennent leurs positions même en étant minoritaires face à la puissance de feux de l'adversaire. Ils vont jusqu'à risquer leur vie pour leurs collègues africains, comme l'a fait le personnage-soldat dont le surnom *Touriste* est donné au film envers une soldate centrafricaine, qu'il a tenté de sauver en se blessant grièvement.

## 5. L'image des djihadistes et des rebelles chez les réalisateurs européens

Dès l'entame de *Les Otages du désert*, les preneurs d'otages sont qualifiés de terroristes par l'ambassadeur d'Espagne au Mali : « Ce ne sont pas des délinquants ordinaires, mais ce sont des terroristes ». (S. Calvo, op.cit., min. 21 : 51 – 21 : 54). Les kidnappeurs sont également présentés comme des groupes salafistes. Ensuite, tous les ravisseurs sont de teint clair, des Touaregs, en un mot. Ce n'est donc pas un hasard que la mère des deux enfants pris en otages – Montse - confonde naïvement les deux jeunes Touaregs du restaurant avec les kidnappeurs de ses enfants. Ensuite, les accoutrements des djihadistes dans le film ne correspondent pas à ceux que portent habituellement les acteurs opérant dans le désert malien. De même, dans le premier épisode de *Les Otages du désert*, le débriefing du général Castro apprend au téléspectateur que les kidnappeurs sont des groupes salafistes

Qui se déplacent vers le sud depuis que la Lybie et l'Algérie ont autorisé des bases aériennes sur leurs territoires. Les services de sécurité ont saisi des documents djihadistes encourageant en priorité l'enlèvement des citoyens italiens et espagnols car, je cite, leurs gouvernements paient toujours les rançons. [...] ceci est l'occasion de faire passer un message de fermeté. (Ibidem, min. 18 : 16 – 18 : 38).

Dans *Timbuktu*, les djihadistes sont présentés comme des groupes hétéroclites, dans lesquels servent des Africains de toutes les couleurs et ethnies. La diversité de leurs origines est démontrée aussi par leur incapacité à se comprendre parfois, même s'ils s'expriment tous en arabe. Dans une des séquences, on voit un de leurs chefs de guerre dire au téléphone à son agent qui est en train de l'informer d'un meurtre de lui parler en anglais, car il ne parvenait pas à saisir « son arabe ». (A. Sissako, op.cit., min. 48 : 50 – 49 : 30).

Aussi, *Timbuktu* regorge de scènes tendant à rationaliser la figure du terroriste. Le réalisateur franco-mauritanien montre que ces personnes tant diabolisées par les médias sont en réalité des gens normaux capables de discernement lorsqu'ils sont conseillés par un imam, par exemple ; ou qu'ils sont susceptibles de tomber amoureux et de draguer une femme mariée ou de

### -Djimigwe-

Revue Scientifique des Lettres Arts et Science Humaines

Scientific Journal of Literature, Arts and Humanities

succomber à leur envie de fumer en allant le faire en cachette, à l'image du personnage d'Abdelkarim. Ils sont de ce fait des gens ordinaires dotés de bon sens et de subtilités tout comme leurs victimes assiégées à Tombouctou. Dès lors, l'image fictionnelle du terroriste (E. Bertho, C. Brun et al., 2011) est moins un archétype fixe qu'un prisme qui refléterait des angoisses et contradictions collectives. C'est une image qui oscille, selon l'orientation du réalisateur, entre monstre fanatique et révolutionnaire romantique, ce qui est surtout révélateur de tensions culturelles et enjeux politiques de l'époque ou de l'espace concerné.



Djihadistes dans le film *Les Otages du désert*



Djihadistes dans le reportage de 2013 de l'AFPTV

Dans *Touriste*, le rôle du méchant incombe aux groupes rebelles agissant sous les ordres du personnage – Bozizé – par l'entremise d'un Centrafricain habillé en prêtre. Ils sont présentés comme des combattants cruels et impitoyables envers leurs propres compatriotes, qu'ils massacrent sans une once de scrupule. Quand ils attaquent une localité, c'est le sauve-qui-peut : les civils sont criblés de balles dans la confusion totale et leurs habitations sont mises à sac et ratissées aux crépitements effroyables des kalachnikovs avant d'être carbonisées. Les filles et les mères, une fois attrapées, deviennent des butins de guerre. Elles sont violées en groupes, tandis que leurs hommes, enfants comme majeurs, sont invités à choisir entre la mort et l'engagement dans les rangs des rebelles. Personne n'est épargné, même ceux qui prêchent la parole de Dieu. En revanche, dans le long-métrage russe, il n'y a aucune référence aux milices Séléka et Antibalaka impliquées dans les exactions à caractère confessionnel à l'encontre des populations civiles. (A. Mayerni, 2014).

## 6. Images parlantes et messages dissimulés (des réalisateurs)

Le film *Timbuktu* s'ouvre sur une scène de chasse au gibier, qui montre toute la maladresse d'un groupe djihadiste qui se lance de toute allure à la poursuite de l'animal, en le mitraillant ensemble à maintes reprises sans pouvoir l'érafler une seule fois. Une manière éloquente pour le réalisateur de montrer leur manque de formation militaire et leur impréparation au combat. Dans la scène suivante, on voit les mêmes djihadistes en train de tirer sur des statuette en bois, objet de profanation de la doctrine djihadiste.

Dans *Timbuktu*, le réalisateur insinue par une scène perceptible au début du film que ceux qui prétendent faire le djihad au nom de l'islam ne maîtrisent même pas les textes du coran. Dans cette scène, on voit trois agents de la police islamique de la ville entrer dans une mosquée avec leurs chaussures et des kalachnikovs pour venir demander les services d'un imam. Ce dernier leur explique : « Ce n'est pas bon d'entrer dans la maison de Dieu avec des chaussures et des armes », à quoi un des supposés djihadistes lui réplique : « Nous pouvons nous le permettre car nous menons le djihad ». Et l'imam de leur retorquer alors : « Vous faites le djihad contre qui dans ces lieux, dans une maison de Dieu encore ? [...] c'est bientôt l'heure de la prière, je vous prie de nous laisser prier en paix ». (A. Sissako, op.cit., min. 06 : 04 – 7 : 20).

Abderrahmane Sissako, met l'accent sur l'incohérence des agissements des occupants du jour, qui se revendiquent défenseurs de l'islam authentique. L'absurdité de certaines de leurs décisions est établie par le biais de l'interprétation du même Coran qu'ils prétendent appliquer à la lettre. Ainsi, les enfants sont obligés de se distraire en simulant un match de football dans lequel ils jouent sans ballon (ibidem, min. 43 : 00 – 44 : 53). Dans une autre séquence de *Timbuktu*, trois agents de la police islamique viennent demander à une vendeuse de poissons de couvrir ses mains. Cette dernière refuse au motif qu'elle ne peut pas mettre des gants pour vendre des poissons :

Comment je vais mettre des gants et rincer mes poissons de temps à autres ? Nos parents nous ont éduqués dans l'honneur et la droiture sans être obligés de mettre des gants. J'en ai assez. Vous aimez couper les bras, n'est-ce pas, en voici deux alors pour vous ! - Coupez ! Comme ça je n'en aurais plus pour porter des gants. (Ibidem, min. 11 : 24 – 11 : 52.).

La dame est restée catégorique malgré la médiation d'une vieille dame. Elle a été mise aux arrêts par la police islamique.

Dans les dernières séquences de *Les Otages du désert*, l'un des chefs des kidnappeurs livre ce message plein de sens quant au regard inversé sur les rapports entre les deux protagonistes (le soldat de la paix et le méchant terroriste preneur d'otages occidentaux) : « Ils détruisent nos maisons, ils nous déplacent et ils osent dire que c'est nous qui sommes les terroristes. Voilà la

réponse des véritables musulmans (en brandissant le couteau en l'air devant les prisonniers espagnols terrorisés à l'idée de se faire égorger). Ils salissent notre propre terre ». (S. Calvo, op.cit., min. 54 : 34 – 54 : 55).

Il y a également cette étrange séquence dans le premier épisode de *Les Otages du désert*, où un élément des forces spéciales espagnoles fait implicitement allusion à (Richard) Wagner, le compositeur allemand. Assis dans l'avion vers Bamako, deux soldats engagent la conversation : « Qu'est-ce que tu écoutes ? – De la musique classique. C'est quoi, Wagner ? – Tu connais Wagner ? Je connais surtout *Apocalypse now*<sup>3</sup> » (S. Calvo, op.cit., min. 24 : 13 – 24 : 32). Il est intéressant de constater que c'est ce nom – Wagner – que porterait la société militaire russe privée qui opérera à partir de 2018 en Centrafrique en tant qu'instructeurs et conseillers militaires (B. Makooi, 2021), avant de débarquer plus tard au Mali à la faveur de changement de régime le 18 août 2020.<sup>4</sup>

## Conclusion

Cette étude a permis de mettre en évidence les techniques cinématographiques utilisées de part et d'autre par les cinéastes européens pour susciter une prise de conscience par rapport aux enjeux des bouleversements dont font l'objet la Centrafrique et certains États du Sahel comme le Mali. Elle a révélé aussi l'importance de l'outil-cinéma dans la justification des conflits et dans la fabrication des préjugés (sur l'ennemi) dans la guerre informationnelle contemporaine. Chaque film, aussi fictionnel qu'il soit, est intéressant en ce qu'il dissimule des messages cruciaux dans ses séquences les plus fuyantes.

Sous un autre angle, ces films montrent que les interventions militaires des puissances occidentales en Afrique (ou ailleurs) servent de matériaux de premier ordre à leurs scénaristes et réalisateurs pour tourner des films à la gloire de leurs armées. À cet effet, la réalité peut être aisément déformée à des fins autres que le divertissement mis en avant sous les yeux fascinés des téléspectateurs. La preuve en est que les films étudiés ne font aucune allusion directe aux ressources minières qui attirent pourtant ces puissances contemporaines en Afrique. L'analyse de ces films nous prouvent que la bataille entre les grandes puissances pour le contrôle des

---

<sup>3</sup> *Apocalypse Now* est un film (sorti en 1979) du réalisateur américain Francis Ford Coppola, dans lequel une séquence mémorable se défile sous la célèbre Chevauchée des Walkyries de Richard Wagner. Voir *Apocalypse Now - Chevauchée des Walkyries de Wagner*. Url : <https://www.youtube.com/watch?v=AfNHs1P0jHQ>, consulté le 11 septembre 2021.

<sup>4</sup> Sur Google actuellement, l'intérêt pour le Groupe Wagner russe a mis en second plan le compositeur allemand dont ils ont adopté le nom. Leurs faits d'armes sont célébrés dans *Touriste*.

ressources minières africaines se fait également par des propagandes cinématographiques dont les scénarii se construisent sur l'instrumentalisation des faiblesses des systèmes de gouvernance des pays convoités.

Malheureusement, cette surenchère de la justification de l'interventionnisme militaire camouffle et relègue au second plan la légitime nécessité d'une mobilisation générale contre les fléaux du terrorisme, des rebellions et de la mauvaise gouvernance qui minent actuellement les pays du Sahel et d'autres pays africains.

### Références bibliographiques

ASLANGUL Claire, 2008, « Guerre et cinéma à l'époque nazie », *Revue historique des armées*, 252, pp.16-26.

MAYNERI Andrea Ceriana, « La Centrafrique, de la rébellion Séléka aux groupes Antibalaka (2012-2014) : usages de la violence, schème persécutif et traitement médiatique du conflit », in *Politique africaine*, n°134, Karthala, juin 2014, pp. 179-193.

BATOV Andreï, *Typucm*, décembre 2020. Url : <https://www.youtube.com/watch?v=oaWYy9kpeq8>, consulté le 12 septembre 2021.

BONVOISIN Daniel, 2007, « Les stéréotypes au cinéma » in *Média animation*, numéro de mars ; <https://media-animation.be/qu-est-ce-que-le-stereotype/>, consulté le 31 mai 2025.

BROUILLET Pascal, « L'Afghanistan au miroir du cinéma de guerre », in *IDAD*. Url : <https://ideas4development.org/afghanistan-cinema-guerre/>, consulté le 30 novembre 2021.

CALVO Salvador, 2015-2017, *Les Otages du désert*, Madrid, (série en trois épisodes). Url : <https://www.youtube.com/watch?v=I9AnB34t5io>,  
<https://www.youtube.com/watch?v=1Lo0onjT-sM>,  
<https://www.youtube.com/watch?v=voCOPA4TwbA>, consulté le 11 septembre 2021.

COEN Roberto Coen, NADLER Éric, 2015, « La guerre de l'ombre au Sahara », in *Arte*. Url : <https://www.youtube.com/watch?v=wr3mJbTzXuw>, consulté le 11 septembre 2021.

CONDE Michel Condé (dir), *Les Grignous*, 2013, « Le film historique, quelle vérité ? » in *Ecran large sur tableau noir*.

COPPOLA Francis Ford, 1979, *Apocalypse Now*, Url :  
<https://www.youtube.com/watch?v=AfNHs1P0jHQ>, consulté le 11 septembre 2021.

DANIEL Joseph, 1972, *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats (1895-1971)*, Paris, Armand Colin (Cahiers de la Fondation nationale des sciences politiques, n°180).

EDWARD Bernays, *Propaganda*, Paris, Zones/La Découverte, 2007.

ELARA Bertho, BRUN Cathérine, GARNIER Xavier (dir), *Figurer le terroriste. La littérature au défi*, Karthala, 2011.

HOFFMANN Hilmar, 1988, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*“. Propaganda im NS-Film, Francfort, Fischer Taschenbuch.

JAMMOT J., 2013, « Mali : à Tombouctou, les "bandits" ont détruit mausolées et manuscrits » in AFPTV. Url : <https://www.youtube.com/watch?v=VGtrAkb9Ceg>, consulté le 05 novembre 2021.

KRACAUER Siegfried, 2010, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, traduction de Daniel Blanchard, Claude Orsoni, Flammarion.

LEFAIT Sébastien, 2016, « « Tu n’as rien vu [en Irak] » : Logistique de l’aperception dans Generation Kill », TV/Series, 9 | mis en ligne le 01 juin 2016, Url : <http://journals.openedition.org/tvseries/1248>, consulté le 10 novembre 2021

MAKOOI Bahar, 2021, « Mali : qui sont les miliciens russes du groupe Wagner qui se rapprochent de la junte ? », in France 24. Url : <https://www.france24.com/fr/afrique/20210914-qui-sont-les-miliciens-russes-du-groupe-wagner-qui-se-rapprochent-de-la-junte-malienne>, consulté le 22 octobre 2021.

MOHAMMED-MAHMOUD Ould Mohamedou, 2013, « Le nouveau « grand jeu » des puissances occidentales au Sahel », in *La guerre au Mali. Comprendre la crise au Sahel et au Sahara : enjeux et zones d'ombre*, Michel Galy éd., Paris, La Découverte, « Cahiers libres », pp. 58-75.

NAHAN Siby, DENIS Frédérique et MANIER Stéphane, 2013, « Niger, la bataille de l'uranium - Documentaire Enquête, in *Investigations et Enquêtes*, Url : [https://www.youtube.com/watch?v=EMjmb\\_vUqws](https://www.youtube.com/watch?v=EMjmb_vUqws), consulté le 10 novembre 2021.

RENARD Alexandra, IRVINE EVE, CHELA Chady, 2013, « Mali : Tombouctou, ombre et lumière », in France24. Url : <https://www.youtube.com/watch?v=WHXoTfaBAGE>, consulté le 10 novembre 2021.

RICH David, 2021 « Au Mali, une nouvelle guerre d'influence entre la France et la Russie », in France 24. Url : <https://www.france24.com/fr/afrique/20210917-mali-une-nouvelle-guerre-d-influence-entre-la-france-et-la-russie>, consulté le 25 septembre 2021.

ROSS Steven J., 2011, *Hollywood Left and Right : How Movie Stars Shaped American Politics*. New York, Oxford University Press.

SISSAKO Abderrahmane, 2014, *Timbuktu*. Url : [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_AcWLNup98](https://www.youtube.com/watch?v=z_AcWLNup98), consulté le 11 septembre 2021.

« Touriste », 2021, premier long-métrage de Centrafrique réalisé avec l'aide de la Russie. Url : <https://www.youtube.com/watch?v=3N8SqP4T4HU>, consulté le 11 septembre 2021.

VIRILIO Paul, 1991, *Guerre et cinéma I : Logistique de la perception* (Nouvelle édition augmentée de l'édition de 1984), Paris, Cahiers du cinéma.

### Biographie des auteurs :

**Aboubacar Abdoulwahidou MAÏGA** est Maître de Conférences en Littérature comparée à l'Université Yambo Ouologuem de Bamako (UYOB) et Directeur général de l'École supérieure de Journalisme et des Sciences de la Communication (ESJSC) depuis 2022. Entre 2009 et 2013, il travaille comme Journaliste-Reporter-d'images à l'Office de radio et télévision du Mali (ORTM). Il est aujourd'hui auteur de nombreux articles scientifiques. Ses travaux portent sur l'imagologie, les récits de voyage, les études post-coloniales.

**Aminata TAMBOURA** est doctorante en Littérature comparée à l'École Doctorale Droit, Économie, Sciences Sociales, Lettres et Arts du Mali (ED-DESSLA) et détentrice d'un Master en Littérature française, obtenu en 2021 à la Faculté des Lettres, des Langues et des Sciences du Langage (FLSL). Ses recherches portent sur l'intermédialité, particulièrement sur les liens entre littérature, cinéma et arts graphiques.

### Copyrights

Le copyright de cet article est conservé par l'auteur ou les auteurs, les droits de première publication sont accordés à la revue. *L'article qui est sous la licence Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International, est la propriété intellectuelle de cet(s) auteur(s).* [Djimigwe](https://www.djimigwe.com) © 2025 by [ENS-ABIDJAN](https://www.ens-abidjan.org) is licensed under [CC BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[NC 4.0 consultable sur le site https://www.revuedjimigwe.com](https://www.revuedjimigwe.com)