

ISRG Journal of Arts, Humanities and Social Sciences (ISRGJAHSS)



ISRG PUBLISHERS

Abbreviated Key Title: ISRG J Arts Humanit Soc Sci

ISSN: 2583-7672 (Online)

Journal homepage: <https://isrgpublishers.com/isrgjahss>

Volume – III Issue-I (January- February) 2025

Frequency: Bimonthly



Le film Camp de Thiaroye de Sembène Ousmane comme support et vecteur de la mémoire à travers l'archive-photo

Claude Giscard Makosso

Université Marien Ngouabi

| **Received:** 20.12.2024 | **Accepted:** 26.12.2024 | **Published:** 11.02.2025

***Corresponding author:** Claude Giscard Makosso

Université Marien Ngouabi

Abstract

Le cinéma est un langage-monde qui se donne à voir dans toute sa crudité ou sa véracité parce qu'il tient justement du monde. Et l'on observe un phénomène récurrent dans le Cinéma Africain que celui de la reprise par les cinéastes, d'images photographiques coloniales ou post-coloniales comme supports pour interroger et faire parler l'histoire. Les cinéastes se réintéressent à l'histoire et celle-ci tient une place importante dans la production des oeuvres. C'est en ce sens que le film Camp de Thiaroye (2009) a été conçu et fabriqué grâce aux archives de la photographie qui retracent l'époque coloniale et l'itinéraire des anciens combattants morts au front voire la figure du fou traumatisé par les séquelles de guerre qui incarne la résistance. C'est un film-histoire rythmé par la chanson Ancien combattant de Casimir Zao, dont l'objectif du réalisateur est de « sauvegarder et valoriser le patrimoine mémoriel. » Les pans d'une histoire douloureuse partagée sont mis en lumière. Et les images filmiques inscrivent également le corps du sujet filmé dans la poétique de la ville dont elles magnifient les anneaux de la mémoire (monument, places historiques, véhicules anciens et points de repères). La valeur du travail réalisée par Sembène est inestimable. Nous interrogerons l'archive-photo ou images photographiques pour en tirer la quintessence de ce film archives.

Keywords: film, support, vecteur, mémoire, archive-photo.

Introduction

Le film *Camp de Thiaroye* de Sembène Ousmane à travers le support photographique reconstruit le cadre général du massacre effroyable de Thiaroye, en éclairant les trajectoires et les perfidies du colonialisme. Ont été examinés ensuite les rapports tendus entre les tirailleurs et les cadres colons qui les encadraient. L'origine de la rébellion avec la séquestration du général français ayant conduit au massacre par les tirailleurs demeure la revendication de leurs droits, c'est à dire : primes de démobilisation, rappel de soldes, indemnités de guerre. La question de la parité entre le franc français et le franc cfa est discutée : les africains maintiennent la conversion de 1000 francs français contre 500 francs cfa. Ce que les colons prétextant une insuffisance de trésorerie contrecarraient par l'ordre de payer 1000 francs métropolitain contre 250 francs cfa. Cette escroquerie monétaire ponctuée par les querelles sur la problématique du franc cfa et la domination des économies africaines par l'occident remontent à cette période coloniale. Les contrastes sont également soulevés dans ce film au sein d'une même communauté c'est à dire, entre le défenseur des tirailleurs en la personne du capitaine Raymond et la figure de l'opposition incarnée par le capitaine Labrousse. Tout comme les assemblées ou concertations entre les tirailleurs qui débattent entre eux pour trouver des compromis à leur situation et, les colons qui décident en apartheid le sort des noirs. Certaines concertations des blancs ont conduit à l'isolement du capitaine Raymond et au complot d'Etat avec l'approbation du Ministère des colonies et du gouverneur de l'AOF sur l'extermination des tirailleurs du camp de Thiaroye.

Les oppositions entre les groupes de soldats américains et africains sont exposées. Les inter-textes et les signes de détresse ou de malheur sont multipliés à foison comme le renvoi aux vieilleries (la musique de Marwin Gay ou de J. Brel), le cri des mouettes ou le vol des charognards sur le ciel azur, après le massacre des tirailleurs. L'image de la réconciliation entre les deux frères noirs américain et africain qui ont eu une altercation et la volonté de soutenir, protéger le faible, le fou, sont emblématiques. Lors de l'altercation, le sergent chef Diatta s'est fait passer à tabac et son bras s'est fracturé. L'afro-américain pour s'excuser de cet acte odieux, vient rendre visite au sergent Diatta en pleine convalescence en lui remettant un cadeau : paire de lunettes flambant neuves. C'est pour mieux voir là où il pose les pieds. Et surtout pas dans un bordel de blancs où la gérante a reçu des consignes. L'inclinaison au sexe ou la tendance bestiale des tirailleurs à se décharger sur la femme ou selon leur expression « casser le coco » dans l'herbe, témoigne de leur frustration. La radio ou la voix de BBC donne des nouvelles de la France Libre : *la France a redoré son blason, vive la France libre*. L'intrusion ou l'irruption de la langue locale sur le français exacerbe les rapports entre le colon et le colonisé. Et dans ce registre, les plaidoiries aux envolées lyriques du Sergent-chef Diatta (l'intellectuel) contrastent avec le français « africanisé » des tirailleurs. L'enracinement dans la tradition et la culture musulmane avec l'égoïsme du mouton est symptomatique de l'idée même du sacrifice. La projection du drapeau bleu, blanc et rouge flanquée à l'entrée du camp ou lieu du massacre est parlante. C'est une sorte de signature du mal ou d'accusation « sempiternelle » des coupables. La structure narrative filmique est simple et fonctionnelle sur trois schémas importants : une *exposition* (Débarquement), un *développement* (Révolte, refus de manger du riz pâteux infecte rappelant les camps nazis, revendication des émoluments ; la séquestration du Général par les tirailleurs considérée comme un acte de rébellion, complot

des colons-blancs à l'endroit des tirailleurs...sont autant de motifs qui constituent des éléments déclencheurs), et *une conclusion* (temps fort ou climax suivi du massacre des tirailleurs surpris dans leur sommeil par des tirs de chars motorisés.)

L'intention du réalisateur est d'informer le spectateur, d'expliquer les faits par les images, de convaincre par l'archive-photo, de raconter le récit du massacre et de décrire l'horreur...Dans le cadre de l'archivage-photo trois dates soulignent les moments clés des événements. Et ce massacre se déroule à la veille des fêtes de fin d'année alors que, les tirailleurs étaient censés les passer en famille dans leurs villages respectifs. Le film commence par des scènes de liesse, de retrouvailles et termine par des images macabres de massacre. Il alterne avec des éléments déclencheurs, des pointes de pic, de tensions, de fausses réconciliations et d'entourloupes. La construction filmique est fondée sur quatre figures majeures : la figure du fou lucide (Tirailleur traumatisé de guerre incarnant la résistance), la figure du traître (le capitaine Labrousse, complotiste et proche du général), la figure du bon samaritain (le capitaine Raymond, colon défenseur des noirs et proche du sergent-chef Diatta), et la figure de l'intellectuel (Sergent-chef Diatta qui manie l'art de la rhétorique). Toute une symphonie des signes, symboles, éléments naturels affleurent dans le texte filmique et procurent un sens et une dynamique. Le rôle du baobab arbre sacré protecteur, temple des ancêtres, sera inversé. Et le sacrifice du bouc (égorgement) avec le sang versé au sol préfigure toute une isotopie du mal qui va se perpétrer et des tirailleurs qui seront sacrifiés au camp de transit. Dans la *Tragédie du roi Christophe* (A. Césaire), l'indépendance est marquée du sceau du sacrifice, de la résistance et du refus de la situation coloniale. Aussi, on part de situations initiales en rebondissements ou renversements de situations. Le star-système, cette autre façon de donner un cachet à son œuvre en utilisant l'image des stars connues et en leur conférant des rôles clés, est utilisé. Ce qui fait dire que ce film est un « blockbuster » c'est-à-dire, un film à gros budget défiant toute concurrence. De plus, il fait jouer des personnages en les appelant par leurs noms de pays : Gabon, Oubangui, Tchad, Sénégal, Côte-d'Ivoire... Les questions du racisme et du blanchiment des troupes sont évoquées. Le sergent-chef Diatta sera chassé d'un bordel par la gérante qui avait reçu des ordres. Pour que le prestige du colon ne soit pas affaibli, le tirailleur n'avait pas accès à la femme-blanche en Afrique. Pourtant, l'intellectuel Diatta laissa en Métropole femme blanche et enfants. Surtout, on apprend que Paris a été libéré grâce au blanchiment des troupes. Les tirailleurs servant de chair à canon pour couvrir les blancs, ce qui provoqua l'ire des nazis.

Dans cet exercice de la vérité des faits historiques, nous proposons d'examiner les images des tirailleurs africains comme des moyens de faire et de refaire le monde vécu, de se souvenir et de rappeler le processus historique tout en affrontant les effacements et les silences de la colonialité. En cela, Sembène Ousmane s'érige en historien, passeur de lumière. Il dépoussière ce passé pour nous faire voir le côté sombre de cette période avec une dose de scientificité grâce à la photographie. Dans l'ouvrage de J. Aumont (2ème édition 2008.), intitulé *Le cinéma et la mise en scène*, on peut lire ceci : Dans le droit fil de la Phénoménologie de la perception, « la nouvelle psychologie » dont parle Merleau-Ponty « nous fait voir dans l'homme, non pas un entendement qui construit le monde, mais un être qui est jeté et qui est attaché comme par un lien naturel. » (p.96) Le cinéma est l'art le plus propre à rendre compte de ce lien naturel, car un « film signifie comme une chose signifie : l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde

ou les hommes et de coexister avec eux. » (p.103) L'intérêt de relever ces références est de nous rapprocher de la signification de l'objet même du cinéma de Sembène Ousmane. La fascination engendrée par la *puissance* de l'image photographique dans *Camp de Thiaroye* façonnée au cinéma a pour conséquence un « silence de la conscience », parce que cette image suggère, impose une certaine vérité historique des faits. Comme pour l'écriture du cinéma d' Abbas Kiarostami : « l'évidence du cinéma est celle de l'existence d'un regard à travers lequel un monde en mouvement sur lui-même peut se redonner son propre réel, et la vérité de son énigme. » Sembène Ousmane est écartelé mais déterminé, clivé entre la prétention de ne pas « manipuler » ce qui parle tout seul, et le tout manipuler, la tentation démiurgique réactualisée. Quant au résultat obtenu, il n'est ni un accomplissement car contient des cuts, des insuffisances sur la réalité des faits, ni une fin parce que l'oeuvre demeure inachevée et est soumise au principe de la créativité. Le découpage, la mise en scène et le montage témoignent de cette implication du réalisateur et de son engagement. Dans ce collage sous-vient un pan de l'histoire des images, celui des collages photographiques et des portraits arcimboldesques, c'est à dire la zone où l'image, sans renoncer à sa capacité de représenter, y ajoute une capacité d'intervention et de proposition. Tout compte-fait les partis pris (de l'auteur-réalisateur) artistiques, dramaturgiques, esthétiques ou linguistiques sont nourris de son histoire. En cela, sa démarche demeure sénégalaise-africaine, parce qu'il « habite une blessure sacrée » (Césaire). Par le film, il construit autour de ce récit tragique, un édifice qui ne pourrait jamais s'écrouler. Aussi, quelles traces en conserve-t-on? Qui détient cette mémoire? Et leur guerre en Occident, quelle objectivité en a-t-on? Comment dépasser le *story telling* de cette histoire encore présente? Avec quels critères regarde-t-on ce drame ou massacre de Thiaroye? Avec quelles méthodes l'évaluer? Avec quelles postures l'envisager? Sur quelles théories fondées l'analyse filmique?

Notre méthodologie consistera à interroger au sens « renouveau » l'archive photographique du film définie dans ce contexte comme document, trace, enregistrement, acte, témoignage, vestige, preuve...pour comprendre l'histoire contemporaine africaine aux lendemains des indépendances. Nous montrerons comment Sembène Ousmane en convoquant dans son film, l'histoire, la duplicité, la notion de *résistance*, la société dévergondée suggère à son tour que le temps dise non au temps, que la vie combatte l'abjection et la mort pour attester et valider le sens, c'est à dire, l'humanité dans toute sa plénitude. La présente contribution se veut donc une lecture à la fois socio-sémiotique et communicationnelle des logiques identitaires, mémorielles en jeu avec les images étudiées et valorisées. Comment alors les images-tableaux du film parlent, décrivent les paysages socio-politiques que les tirailleurs? Comment racontent-elles la tragédie du camp militaire de Thiaroye et traduisent la mémoire d'un peuple?

1. L'archive-photo dans *Camp de Thiaroye* comme acte et témoignage

L'archive-photo renvoie d'abord, dans son premier sens antique au « lieu où l'on conserve des documents officiels » (arkheia). Aussi dans le plan-séquence de l'ouverture du film, le réalisateur montre le débarquement des tirailleurs. Le bateau vient d'accoster, les tirailleurs et les accidentés de guerre, leurs responsables avec certaines familles blanches descendent. Cette image du bateau grandeur nature est une carte-postale. Il faut figer dans le temps et l'espace cet instant mémorable du retour au bercail. Dans l'extrait de la présentation du séminaire « De l'oeuvre à l'archive de

l'archive à l'oeuvre » (Laboratoire ALEF, Université de Rennes 2, Mars-Décembre 2012), nous pouvons lire ce qui suit :

Nos sociétés imposent en effet un rapport au temps toujours
davantage
centré sur le présent et nourrissent un imaginaire de l'ici et du
maintenant.

La question du rapport aux archives se pose alors comme un enjeu
contemporain majeur: archives comme traces matérielles du passé
mais

surtout preuves qu'un présent se fait jour à chaque instant.

La foule est en délire, ce sont les retrouvailles, les présentations et les civilités d'usage. On scande : Vive la France, vive la victoire, vive De Gaulle. La voix-off annonce que *les tirailleurs regagneront bientôt leurs villages et pays, la France leur doit beaucoup*. Le débarquement apparaît auréolé d'un prestige hautement symbolique. Cependant, les noirs et les blancs sont évalués en termes binaires et opposés. Les tirailleurs défilent fièrement avec leurs tenues et leurs képis devant leurs chefs blancs sur fond de la chanson du congolais Casimir Zao, lui-même acteur dans ce film. Il faut souligner que le réalisateur dans ce film a utilisé le star-système, un parterre de stars africaines confirmées comme Ismaelo, Isaac de Bankole, Sidiki Bakaba... Les tirailleurs en attendant leur départ dans leurs villages vont séjourner dans le camp de Thiaroye, camp de transit. Après un contrôle des effectifs, le capitaine des troupes Raymond tint ce discours : « *C'est grâce à votre courage que notre cher pays meurtri, ensanglanté renaît de ses cendres...bientôt vous retournez dans vos villages.* » La réplique du chef tirailleur en verlan s'adressant à ses compatriotes est anecdotique : « *Pas de sémanfoutiser, discipline, chacun dans son village.* »

Dans la séquence du débarquement la caméra se fait timide, puis dérobeuse pratiquement coupable, et de ce fait, imprime l'espace du camp en mode découverte. Dans les douches de fortune érigées pour la circonstance, les tirailleurs prennent leur bain, d'autres se taquinent, jouent au ballon et au damier. C'est la détente et la récupération. Une superposition d'images archives-photos de la guerre montre des corps gisants sur les fils barbelés sur fonds de coups de canon rappelant les atrocités qu'ils venaient de subir. En relief, la caméra se fixe sur le tirailleur Sidiki Bakaba qui porte les séquelles de guerre et qui délire. C'est donc de cet acte « d'enregistrement physique » qui a figé l'image africaine dans le temps et l'espace lors des combats de la guerre en Europe que nous regardons. Ce mouvement d'incorporation et de transfert d'un affect à un autre, d'un média à un autre attire l'attention du spectateur. Ces pratiques utilisées par les cinéastes africains pour se saisir de l'archive photographique proposent chaque fois, à chaque récit historique, une approche singulière de l'art comme vecteur de la mémoire et des représentations collectives, révélant ce que M. Foucault (1969, p.18) nomme comme une nouvelle manière de traiter les documents produits par l'histoire :

L'histoire a changé sa position à l'égard du document elle se donne
pour tâche première,

non point de déterminer s'il dit vrai et qu'elle est sa valeur
expressive, mais de le travailler

de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le
distribue, l'ordonne, le

repartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent
de ce qui ne l'est pas,

repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. (M. Foucault, 1969, p.18)

La démarche de Foucault consiste à repérer dans l'histoire des sciences le socle commun, la matrice à partir de laquelle ces sciences se développent, privilégiant tel ou tel savoir, tel ou tel discours. Comme il le dit, l'auteur « sert à neutraliser les contradictions qui se trouvent dans une série de textes...Il présente les faits tels quels, afin de renseigner et de sensibiliser les lecteurs/spectateurs » (p.368). Ainsi, si l'archive photographique demande à être décodée, traduite ou réécrite, ce mouvement de l'Art, en faisant apparaître la notion « d'images photographiques vivantes » permet de sonder ce qui se joue dans les corps même des acteurs, c'est à dire, ces « archivistes-performeurs », afin d'interroger la nature de l'inscription de l'histoire *sur* et *dans* les corps de tirailleurs. En revenant sur ces images du massacre des tirailleurs, le spectateur témoigne de la permanence du passé et le revit par la magie du mauvais souvenir. Et c'est là justement que « la mémoire » devient un miroir magique qui ressuscite ce qui ne l'est plus et lui procure une éternité. Le film dans ce cas, n'est plus conçu comme un spectacle simplement, il devient avant tout « une archive » d'une expérience malencontreuse vécue par des tirailleurs. Ce support est avant tout pour le spectateur un film expérimental par lequel il approfondit le mystère de la mort brutale, et devient matière à rêverie et à réflexion. Ce paysage du camp de transit de Thiaroye peuplé de baobabs aux alentours et jadis rempli de rires tonitruants, de jeux d'échecs, de ballades, d'échanges entre tirailleurs, de rébellion, d'accrochages entre clans ; suggère pourtant l'idée apaisante de la mère-Afrique qui accueille l'enfant (blessé, traumatisé) de retour de guerre. Cependant, il devient mythologique grâce à l'archive-photo et à son épaisseur sur le temps et sur l'espace. L'image des baobabs (arbres sacrés nourriciers) à l'extérieur du camp est aussi symbolique. Les arbres sacrés selon la cosmogonie africaine (Faik-Njuzi) ont un double rôle de protecteur et de gardien, ils protègent des regards extérieurs, empêchent toute évasion, et par leur cime élancée vers le ciel, rapprochent de Dieu. Ils représentent aussi par leurs racines les ancêtres, par le tronc, le lien (entre morts et vivants) et par le feuillage et les branchages, les lignées. En clair, c'est la famille. Cependant, leur signification est dévergondée dans le texte filmique. Car, au lieu de protéger les fils africains revenus de guerre, ils (arbres sacrés, les ancêtres) les exposent à la vindicte, au complot fomenté par les colons, et au massacre. La valeur protectrice de l'arbre sacré se trouve invalidée dans cette projection sur cet élément naturel, sans doute pour marquer la distance avec les dieux africains qui l'ont fui au moment du massacre ; ou pour montrer la nécessité d'un messie, d'un roi résistant (comme Soundjata Kéita) qui viendrait réparer les fautes commises?

Il y a une sorte d'inversion de la vision de l'arbre sacré dans ce film. L'arbre sacré qui est un élément de la nature dans l'étude des formes filmiques constitue un espace important dans l'imaginaire africain. Le réalisateur nous le présente sous différentes facettes dans la création. A la fois, c'est le lieu de rencontres amoureuses entre tirailleurs et femmes du village comme dans la scène des couples, se retirant dans les herbes pour batifoler. Le paysage souillé dévoile un art de vivre pour l'accomplissement des besoins essentiels de l'individu. Toujours est-il que l'arbre sacré symbolisant l'ancêtre, de par l'acte de massacre ou de barbarie commis sous son regard impuissant, devient désacralisé. Tout comme la vie humaine qu'il était sensé spirituellement protéger. Que valent encore ces reliques et sanctuaires africains ? Pourtant ces tirailleurs ont prié et chanté « Allah Lakba » sur la cour du

camp. Mais leur histoire fascinante et lancinante se consomme dans le néant et déjoue la possibilité d'une renaissance. Que valent alors toutes ces religions importées au détriment des religions traditionnelles (Mulago) ? L'invocation d'Allah dans la prière du tirailleur est-il un art de la consolation ou promesse de servir un vrai Dieu? Doit-on voir dans cette indifférenciation des ancêtres (le fait de ne pas protéger les fils africains revenus de guerre) comme une trahison? un abandon ? le courroux ou le châtement des ancêtres qui n'ont pas donné leur accord pour servir de chair à canon aux blancs? Pour D. Sibony (1974, p.269) :

Caïn et Abel apportent à Dieu du meilleur de leur produit.

L'offrande d'Abel est agréée mais « Caïn et son offrande », nous dit-on, Dieu ne les agréa point. On pourrait dire que Caïn n'a pas donné du plaisir, qu'il a déçu à Dieu qui le punit de sa non-reconnaissance, en ne se tournant pas vers lui.

Caïn incarne le tirailleur parti en Métropole combattre les nazis aux côtés des alliés. De retour de guerre son trophée (victoire sur les nazis) et actes de bravoure ne sont pas reconnus par les ancêtres ou dieux africains. Et Abel, représente comme le souligne J. Jahn (1961) le *Muntu*, l'homme-africain resté garder le village, pour travailler et nourrir la famille africaine. Comment comprendre ou interpréter également la caution ou l'accord écrit donné (sorte de feu vert) pour le massacre des tirailleurs par le Ministère des colonies et, surtout, par le gouverneur général de l'AEF (personnage noir)? Le film décrit la victoire ou la joie des tirailleurs revenus de guerre puis la chute dans la mort, victimes de leur propre résistance suivant une logique simple de cause à effet. A l'intérieur de cette structure se profile une autre forme linéaire, liée au complot des colons puis au massacre que nous verrons dans les archives des corps des acteurs.

2. Autour du spectacle archives photo dans les corps des tirailleurs

La question qu'on se pose avec acuité est celle de savoir comment montre-t-on le langage cinématographique des corps de tirailleurs en mouvement, issus des archives-photographiques? Le rapport image archive photographique - corps artistique touche au pathos. Le spectateur submergé par l'émotion se laisse happer par le jeu des acteurs, leur vocabulaire africanisé, leur courage, leur façon de lire et penser l'histoire. Cela permet de faire des connexions et de reconstituer des accents historiques du passé au travers des corps d'acteurs qui jouent et restituent le récit de la guerre. Le cinéma offre au spectateur une acuité en pensées, en connexion, en stimulation de pensées, et en langage. Comment les choses de cette histoire atroce étudiées ou du récit traduit en images sont dites en toute liberté? Cette liberté est jubilation de tout l'être, c'est à dire un langage cinématographique ouvert, frondeur. Et qui par conséquent, n'entend s'embarrasser d'aucune convention sociale, d'aucun esthétisme d'articulation. Si aujourd'hui les nouvelles technologies et les réseaux sociaux constituent des sources d'information alternatives, en permettant de libérer la parole ; hier les chercheurs s'appuyaient sur les archives photographiques pour exhumier la vérité scientifique. Les cinéastes africains de la trempe de Sembène Ousmane se sont emparés du devoir de mémoire à partir des sources photographiques. Les procédés techniques montrent et décrivent une écriture filmique éclatée, disloquée où les courtes histoires s'emboîtent, s'enchevêtrent entre elles-mêmes. Comme le refus de manger du riz avarié pâteux dans le film rappelant les camps militaires allemands : « moi manzer ça militairement cadavré ». Ou encore l'altercation entre le tirailleur africain tabassé par les soldats américains, qui entraîna la revanche

des tirailleurs avec l'enlèvement du soldat américain blanc. Le récit met en scène la rivalité entre deux frères noirs : une lutte selon Y. Helm (2014, p.109) « qui se joue dans la remise en scène primitive du meurtre fratricide et de l'esclavage. L'agressivité caïnique et la perversion masquée d'Abel sont réciproquement investies dans les personnages de deux frères. » Le lieutenant blanc enfermé dans la cellule du sergent chef Diatta devient fou de rage. Tout comme la réaction du tirailleur fou qui fonce sur les deux blancs qui ont inspecté la chambre de l'intellectuel Diatta, traité de communiste. A ce sujet, le mot dit la chose. Le capitaine Labrousse ayant fait circuler un papier avec l'inscription en gros caractère du mot *communiste* pour qualifier le discours du sergent-chef Diatta marque également le tournant des rapports entre noirs et blancs qualifiés de corporatistes et servant une idéologie. Dans le tête à tête avec les colons où l'on tente de *corrompre* le sergent chef Diatta pour recadrer ses frères noirs, l'orateur s'expose en même temps qu'il expose. C'est lui, l'intellectuel qui donne du relief au débat. L'écart de niveau est perceptible. La rhétorique est une arme de guerre et le tirailleur Diatta, Sergent-chef de son état, manie mieux la langue de Molière que le trio des toubibs réunis sur une table. Ses arguments sont des massues auréolés d'images. La parole devient donc l'épreuve du feu de la pensée et l'on voit toute la dimension intellectuelle de son savoir ou de son argumentaire. Les mots sont éjectés ou « éjaculés » comme des jets sur les visages des interlocuteurs. Toute l'aisance de l'art oratoire est catapultée dans cette scène triviale ou tripartite entre l'administrateur colonial, le représentant des tirailleurs et l'encadreur. Il n'y a de victoire verbale pour le Sergent-chef dans l'éloquence de ses propos que lorsque ses interlocuteurs sont terrassés. Le renvoi à l'histoire ou à un fait social cruel est saisissant comme l'histoire narrée encore par le sergent chef Diatta sur le rasage de son village EFOK en 1942 où il perdit ses parents ; ou encore l'évocation du souvenir avec la figure emblématique du capitaine noir Tcheureré qui fut fusillé pour avoir refusé d'obtempérer aux ordres des allemands lui demandant de se séparer des officiers français. C'est dans cette même veine d'esprit que les français vont déshabiller les noirs tirailleurs portant l'uniforme des américains pour l'échanger avec le képi rouge et le complet kaki français. Une façon de marquer son territoire et son appartenance et surtout de séparer les camps à la fin de la guerre. Le concept des alliés ne comptait que pour l'affrontement avec l'armée nazie.

La promesse des versements auprès des tirailleurs de toutes leurs primes et autres soldes, obtenue à Morlay ville française n'a pas tenu. Ce mensonge éhonté de l'administration coloniale entraîna la révolte des tirailleurs qui sont restés campés sur leur position, c'est à dire le versement intégral de leurs émoluments : *Si commandant couper notre argent, nous aussi couper son bangala*. Avec une pointe d'humour, les tirailleurs s'en défendent. Les négociations tournent mal souvent au profit du blanc qui tire toujours le meilleur parti. On trouvera dans l'ouvrage *La France noire* (2011) à l'étape 1940-1956 : Noirs - Présences africaines - Ruptures, l'explication cohérente à ce type d'agir ou comportement des colons à l'égard des tirailleurs. Tout commence avec le code noir, contrôler, surveiller, compter, regards sur les noirs. Le pouvoir est exercé par « des individus ou des groupes au moyen d'actions de domination ou de coercition « épisodiques » ou « souverains » (M. Foucault). Ces colons n'ont fait qu'appliquer aux tirailleurs dans le film, des pratiques coloniales bien rodées. Il est intéressant également de noter le renversement de situations. Au départ, nous avons un récit construit sur une boucle ouverte avec des rapports de force quasi-

égaux, un développement avec la séquestration du Général par les tirailleurs et à la fin nous avons une pyramide renversée avec des rapports tendus, un climax : le massacre. Les dialogues ont une fonction de commentaires, d'information, de caractérisation comme l'annonce insidieuse du Général français : « *L'état des finances ne permet pas de tous les payer* » et la réplique du capitaine Raymond défiant le Général des forces armées françaises est cinglante : « *Il s'agit de respecter nos engagements. Ils ont sacrifié leurs vies pour la France. A Morlay, une avance avait été payée avec la promesse qu'ils seront intégralement rémunérés à leur arrivée à Dakar. Tous les blancs ont reçu leurs primes. Mon général, un officier qui ne tient pas sa parole est indigne de porter l'uniforme française.* »

Les inscriptions des dates clés des événements sont une manière pour le réalisateur d'archiver les données dans le film. Ainsi nous avons trois dates clés qui marquent la trame filmique : le 01 Novembre 1944 à 10H annonce le débarquement, le 30 Novembre 1944 à 10H la séquestration par les tirailleurs du général (acte de rébellion) et le 01 Décembre 1944 l'encerclement des chars du camp de Thiaroye suivi du carnage sur les corps nus et sans défense des tirailleurs surpris dans leur sommeil à 3H du matin. Le plan des oiseaux ou charognards comme dans son film *Ceddo* tourbillonnant sur le ciel est une indication macabre du grabuge et du feu craché par les chars. Ces oiseaux attendent de fagociter « la viande » des corps calcinés. Le silence des corps inertes gisants sur le sol, est d'une profondeur saisissante. Somme toute, dans ce registre apocalyptique la figure du fou interpelle notre conscience endormie. Le tirailleur fou est le seul personnage lucide, visionnaire et le vrai *résistant* qui a douté de la bonne foi du colon. Et ce, en rejetant toutes les fausses compromissions avec le blanc. Il est le garant des valeurs collectives et le gardien du temple. En grimant sur la tour de contrôle pour veiller pendant que les troupes dormaient, il a fait montre d'un esprit solidaire. C'est lui le vigile qui surprend les chars qui ont encerclé le camp de Thiaroye et alerte ses frères d'armes du danger imminent qui les guette, malheureusement tous doutent et ne comprennent pas ce qu'il dit. Ce héros, avec la fusillade, meurt de « ses blessures dans le champ profond du jamais refermé » (Césaire).

3. L'image poétique et sacrificielle du massacre

Les images photographiques fonctionnent sous forme de tableaux en relayant à chaque fois un thème et un message. Il en est de même au niveau des couleurs, les képi rouges représentant les tirailleurs en colère contrastent avec les tenues vestimentaires blanches des colons. Les caractéristiques physiques des personnages sont soigneusement choisies. Et leurs caractéristiques psychologiques se dégagent assez nettement au cours des scènes de foule. Le réalisateur a choisi d'appeler chaque personnage par son nom de pays : Sénégal, Gabon, Soudan, Congo, Oubangui, Tchad, Côte-d'Ivoire...L'illustration de l'*image photographique* concerne surtout le duel final, dans ce face à face à l'américaine, entre les chars de l'armée coloniale positionnés en direction des maisons des tirailleurs et des tirailleurs endormis complètement désarmés. Les canons des chars tels des phallus ajustés à hauteur des maisons crachent une poudre blanche et le feu tuant les tirailleurs dans une sorte de débandade et de confusion totale. Cette image guerrière préfigure celle de la reprise et le contrôle du pouvoir par les blancs. Finalement, le pouvoir n'est jamais parti. Le réalisateur par cette sorte de renversement de situations présente une dystopie ou une inversion des rôles. Les tirailleurs qui montraient leurs muscles la journée, en campant sur leur position de ne pas céder leurs droits (accepter les 1000f métropolitain contre 250 F africain), se voient

désarmés et désemparés sous les feux des balles, la nuit. La nature même de la violence systémique qui est donnée à voir dans ce film s'exprime au travers d'actions isolées et ou collectives dans une sorte de traque à la mitrailleuse, mais qui toutes participent d'une volonté de « casser le noir » ou de destruction de son habitat d'infortune. Certains des gestes que l'on retrouve enregistrés par la caméra lors des inhumations des cadavres tirailleurs dans des fosses communes pouvaient être interprétés comme de la fatalité des survivants tirailleurs, face à l'armada militaire ou à la supériorité des forces de l'armée française. C'est un déni de droit, le tirailleur qui était encensé au début du film par le colon de par sa bravoure et qui a aidé à « restaurer la dignité et le blason français » se retrouvait dans une posture de bannissement ou d'effacement de son identité. C'est cela qu'on appelle « l'ingratitude de la France » vis à vis des tirailleurs africains qui l'ont aidé à combattre l'envahisseur nazi ou allemand. Les militaires français se sont réappropriés des mêmes gestes fascistes qui, nous font rentrer dans une autre phase du conflit ouvert avec les tirailleurs. En ce sens, il y a une sorte de réentement (reenactment) par transfert de gestualité. La fin paraît explicite : le massacre du camp. Les chars pulvérisent les habitats des tirailleurs qui dormaient dans la nuit autour de 3h00 du matin. Au regard des images effroyables de destruction massive des humains, le spectateur s'identifiera à ces personnages qui inspirent générosité, sympathie et empathie. Il est clair qu'il en déduira que ces tirailleurs sont victimes d'une barbarie aveugle pour le fait de revendiquer leurs droits. Je ne sais pas dira Protagoras si (dans ces conditions) Dieu existe, s'il existe, il ne s'occupe pas des hommes. Le Général français qui a pris la fâcheuse décision de les exterminer pour causes de représailles et actes de rébellion à son encontre, incarne l'image de l'ange (par ses propos rassurants auprès des tirailleurs qui l'ont kidnappé et encerclé : *vous serez tous payés, vous allez percevoir tous vos droits*) et du démon (de par le mensonge éhonté proféré pour couvrir sa fuite et surtout par l'acte posé : le massacre). Au final, c'est un irresponsable car son « acte de mort » validé par sa hiérarchie, aura des répercussions et des conséquences graves pour les relations bilatérales entre la France et l'Afrique et, surtout pour la postérité. Un Manager fut-il militaire est un leader et un responsable. Il mène ses troupes vers des objectifs louables et humains. En même temps, l'obligation d'amour du Général blanc à l'endroit des héros noirs est une violence inouïe. C'est quelque chose de totalitaire. Le Général ne se voit pas « soi-même comme un autre » (P. Ricoeur, 1997)

A propos de responsabilité Axel Arthéron (2014, p.94), affirme que « le tragique est d'essence historique, et les grands concepts de responsabilité, de transcendance et de fatalité sont évacués au profit d'instances proprement historiques, qu'elles se nomment colonialisme, pouvoir colonial, ou impérialisme colonial. » A bien y réfléchir, ce massacre aveugle est fondateur. Exterminer pour effacer les traces des tirailleurs devenus rebelles et donc renouveler une nouvelle génération des tirailleurs pour poursuivre le projet de domination. Ce qui permettrait au Général et à ses sbires de recruter et de refonder une nouvelle communauté des tirailleurs dociles et prêts aux ordres du colon. Ces nouveaux recrues formeront une nouvelle génération qui n'a jamais connu la guerre et ne porte pas les stigmates des affrontements avec les nazis. C'est comme chez les lions, un adulte vieillissant et malade résident dans l'enclos doit être sacrifié par les lionnes, pour faire la place aux jeunes mâles vigoureux. La frontière entre raison et déraison est ténébreuse. Aussi, il faut purger le corps social pourri, désacralisé et reconstruire du lien avec une nouvelle équipe des tirailleurs. La

communauté des colons et tirailleurs est comme dirait R. Girard (1972, p.77) au centre « d'une crise de différences » qui rend son ordre culturel en « système organisé de différences. » Par culture, il faut entendre au sens que lui confère Ladrière c'est-à-dire, « l'enracinement, l'appréhension individuelle et collective, l'orientation, le sens et la visée unificatrice. » Dès lors qu'il n'y avait plus collaboration entre colons et tirailleurs, entente sur la question de la parité, compromis sur les droits, le seul postulat restant était le sacrifice de la chair et du sang des tirailleurs. La *crise de la culture* dixit (Hannah Arendt, 1972) est manifeste dans ce cas de figure avec pour seule conséquence : la mort. L'Afrique porte encore les stigmates et les traces vivaces de cet acte odieux. On comprend aisément certains choix filmiques de l'auteur à la fin du film, comme la nature sauvage du paysage sur les lieux de tournage. Des panoramiques sur l'immensité du paysage serpentant le camp présentent un sol rocailleux avec des arbres sacrés épars, montrent également par endroits la nature inhospitalière. La nature n'est plus comme dans les scènes de rencontre, de drague ou de copulation « une mère qui t'invite et qui t'aime (Lamartine). » Elle devient donc complice et avec la double complicité appuyée de la nuit, facilitatrice de l'acte meurtrier, qui conduira au massacre. Cette dernière séquence meurtrière arbore des allures d'une action dramatique ou d'une pièce de théâtre racinien où le cadre militaire-responsable se transforme en bourreau et, la victime initiale finit (avec le feu des balles) comme une viande boucanée voire un déchet.

Qu'est ce qui finalement fait *archives photographiques* dans ce film? Il est d'abord question du matériau documentaire avec lequel le réalisateur a travaillé et du processus d'archivage photos dont il rend compte. Ce film se propose en mode lecture à la fin du massacre comme un reportage photos montrant des images ensanglantées de tirailleurs assassinés. Pour emprunter les mots de S. Chalaye (2014, p.66), le corps-viande du tirailleur « se fait réceptacle de l'histoire, il porte la fable, en porte les traces, les stigmates, il se fait temple et sépulture à la fois, dépositaire de la mémoire. » Ensuite, nous sommes confrontés à une écriture filmique qui progressant par séquences et jouant des contrastes ; se distancie du réel pour interroger les représentations que nous nous faisons de la réalité. Selon une méthode qui relève de la caméra portée. La fiction se pose sur le réel : les faits à saisir sont sacrés, et l'expression de l'auteur pour le dire est libre.

Conclusion

Sembène Ousmane avec sa caméra -stylo signe-là une œuvre intemporelle, c'est à dire une espèce d'écran mental où les images des tirailleurs africains peuvent désormais glisser en 3D, s'empiler, s'oublier ou se convoquer à merci pour le souvenir mémoriel. Sa contribution pour la conservation de ce pan de l'histoire africaine est conséquente. En tant que spectateur, nous recevons en partage cette communication mémorielle de Sembène Ousmane comme une chance, une émanation sans cesse renouvelée d'un référent culturel historique, capable en outre de « venir me chercher » pour provoquer ma perception/réaction et mon adhésion à cette histoire commune. L'esthétisme de ces images mortifères sert à lever un coin du voile jeté sur le monde en nous offrant, par intermittences autant d'aperçus sur ce qu'est, en vérité le réel fantasmagorique. Comme disait Bazin (2008) : « Le cinéma est aussi, plus obscurément, le site et l'outil d'un surgissement, à l'improviste et en partie immaîtrisé de quelque chose d'autre que la vue cadrée, de quelque chose qui provient du réel (esprit ou vérité), qui le manifeste (évidemment sans pouvoir le « cadrer ») ». C'est ce réel

ou plutôt cet esprit, ce courage des tirailleurs, ce moment de la possible « parlure » du monde des ancêtres en communion avec les vivants, au fond que représentent les 80 ans de célébration du massacre de Thiaroye, au delà des mots. Les images écrites des tirailleurs africains montrées à l'écran sont, le point de mire ou point de départ, d'une suite d'instantanés chronologiques et nécrologiques. Et dont la collecte a résulté de la nécessité de surprendre sur les lieux de tournage (lieux de massacres dans le camp), d'autres images de corps gisants à même le sol et, ayant trait à un conflit ouvert pour des droits déniés voire des rapports de force qui perduraient. Les toutes premières informations que donne ce spectacle apocalyptique sont importantes, parce qu'elles situent ces images *photos-documents* comme la démarche du réalisateur qui, enregistre les exactions dont il se retrouve témoin oculaire et visuel. Ce qui n'est d'ailleurs pas sans réagir sur la nature des images et sur la subjectivité de l'auteur. « Faire archive photographique » pour Sembène Ousmane, c'est principalement indexer ces données visuelles pour qu'elles puissent ensuite faire office de preuves à charge dans un tribunal aux fins de réparation. Mais c'est aussi faire prendre conscience à un public cible ; élargi d'une dimension à la fois quotidienne, récurrente et invisible de ce conflit d'usure entre colons-blancs et révoltés noirs dont les médias d'Etat français rendent finalement compte ces derniers temps, surtout avec l'affaire de l'acteur Oumar Sy. C'est donc un processus qui tout à la fois engendre et restaure une mémoire collective. Enfin, et cette question est essentielle pour comprendre les enjeux, *l'archivage photographique devient vivant* dès lors que s'accumulent les traces de cette violence arbitraire et qu'elle se révèle de nouveau potentialisée dans un corps, celui de l'acteur tirailleur inactif à l'écran.

Dans « l'archivage photographique d'images cinématographiques », il n'y a de récit, de fable ou de visée moralisatrice mais un processus de réflexion critique engagée sur le tragique d'un conflit ouvert qui termine dans la répression, sans que l'on puisse entrevoir la moindre possibilité de compromis. Voir comment les colons se sont organisés en sourdine pour évacuer les lieux avant le déluge en emportant avec eux le butin ou l'argent des tirailleurs (objet du conflit) est effarant. C'est cette attitude néfaste que S. Huntington (2007) qualifie entre autre de « choc de civilisations ». Le seul dénouement a été la mort des centaines de tirailleurs tués non pas au front mais sur leur propre sol, pour le fait de revendiquer leurs indemnités, salaires, primes de guerre. Et ce, au retour d'une guerre où ils ont été utilisés comme de la chair à canon. C'est une tragédie de la latence (Douaire). On peut d'ailleurs entendre ce terme dénouement au premier degré au sens d'une corporalité nouée. Les auteurs de *La Fracture coloniale* montrent que la France est toujours hantée par son passé colonial. Ils démontrent également que la situation contemporaine n'est plus une reproduction à l'identique du « temps des colonies » : elle est faite de métissages, de croisements entre les pratiques issues de la colonisation et les enjeux contemporains. Seulement, pour qu'il y ait oubli de ces récits tragiques, il faut nécessairement des réparations. Ce que les anglais et les allemands et autres colonies ont tenté de faire et que la France tarde à réaliser. Or, il y a des forces invisibles qui habitaient les corps des tirailleurs martyrisés et les instrumentalisaient au point de se révolter. On ne peut philosopher quand on a faim (K. Marx) surtout lorsqu'on vous sert du riz infecte. Manger, se vêtir, se loger, « secouer le coco » sont des besoins essentiels et le tourment habite un corps affamé. Les revendications des tirailleurs africains auprès des colons sont légitimes, justifiées et la répression des colons blancs avec cette

folie meurtrière est incompréhensible, démesurée. Finalement, est-ce que la figure du vrai fou ne se retrouve ou ne retourne-t-il pas du côté du Général français? Celui qui activa le mécanisme de destruction massive, en prenant la décision de décimer tout un attroupement des tirailleurs avec des conséquences graves. Son acte insensé est l'équivalent du savant qui confectionna la bombe atomique et du général des armées américain qui appuya le bouton pour la larguer sur Nagasaki et Hiroshima. C'est une des clés pour comprendre comment Sembène Ousmane construit sa partition filmique, à partir d'*archives photographiques*, en se forçant à caricaturer les actes et attitudes des agresseurs. Toute une isotopie de la violence politique est lisible à travers ce film. Le film devient alors un médium, le lieu de la mimésis et de la catharsis, cet autre endroit qui permet au spectateur de se mirer, de se questionner et de se remettre en cause.

Références bibliographiques

1. Aumont, Jacques (2008), *Le cinéma et la mise en scène*, Armand Colin.
2. Bazin, André (1976), *Qu'est-ce que le cinéma?* Édition Le Cerf.
3. Blanchard Pascal, Bannel Nicolas, Le Maire Sandrine (2011), *La fracture coloniale, la société française au prisme de l'héritage colonial*, La Découverte-Poche.
4. Chalaye Sylvie, Eric Derro, Pascal Blanchard, Dominic Thomas (2011), *La France noire et trois siècles de présences africaines*, La Découverte-Poche.
5. Faik-Njuzi, Clémentine, M.,(1995), *La puissance du sacré-l'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Paris, Maisonneuve-Larose.
6. Foucault, Michel (1969, réed. 2019), *La question de l'auteur*, Édition Honore Champion.
7. Hannah, Arendt (1972), *La crise de la culture*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard.
8. Huntington, Samuel, P., (2007), *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob.
9. Girard, René (1972), *La Violence et le Sacré*. Paris : Grasset.
10. Janheinz, Jahn (1961), *Muntu : L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Le Seuil.
11. Mulago, Vincent (1973), *La religion traditionnelle des Bantou et leur vision du monde*, Kinshasa, Presses du Zaïre.
12. Sibony, Daniel (1974), *Le nom et le corps*. Paris : Seuil.
13. Ricoeur, Paul (1997), *Soi-même, comme un autre*, Le Seuil.

Bibliographie

1. Claude Giscard Makosso est Docteur de l'Université Paul-Valéry de Montpellier III -France avec sa thèse remarquable sur : « *Le châtimement et la récompense dans les films de l'Afrique noire Francophone : Approche psycho-esthétique et Socio-esthétique.* » Ancien chercheur CNRS Paris A, Théoricien et Spécialiste du cinéma africain, ses recherches portent sur le *Djihadisme dans Ceddo* de O. Sembène, *Les villes post-coloniales dans les films africains*, *La sexualité dans le cinéma africain*. Ses contributions sont nombreuses sur google scholar dont : *Philosophie du Je/Jeu entre acteurs de cinéma et joueurs de football dans le processus de la création de valeur*. Actuellement, il est enseignant-

chercheur à la Flash au Parcours Arts, de l'Université
Marien Ngouabi de Brazzaville-Congo.