



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne
n° 12 – mai 2008

Pratiques langagières dans le cinéma francophone

Numéro dirigé par Michaël Abecassis

SOMMAIRE

Michaël Abecassis : *Avant-propos*

Michaël Abecassis : *Langue et cinéma : Aux origines du son*

Renaud Dumont : *De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique*

Carmen Compte & Bertrand Daugeron : *Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues : éléments pour un plaidoyer*

Pierre Bertoncini : *Mise en scène de situations sociolinguistiques dans Mafiosa*

Germain Lacasse : *L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois*

Gwenn Scheppler : *Les bonimenteurs de l'Office national du film*

Vincent Bouchard : *Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur*

Karine Blanchon : *La pluralité langagière et ses contraintes dans le cinéma malgache francophone*

Thérèse Pacelli Andersen & Elise Pekba : *La pratique des surnoms dans Quartier Mozart de Jean-Pierre Bekolo : un cas de particularismes discursifs en français camerounais*

Cécile Van Den Avenne : « *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé.* »
L'usage subversif du français-tirailleur dans Camp de Thiaroye de Sembène Ousmane

Noah McLaughlin : *Code-use and Identity in La Grande Illusion and Xala*

Jean-Michel Sourd : *Les représentations de la francité dans le cinéma hongkongais*

John Kristian Sanaker : *Les indoublables. Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma*

Pierre-Alexis Mével : *Traduire La haine : banlieues et sous-titrage*

Gaëlle Planchenault : « *C'est ta live !* » *Doubleage en français du film américain Rize ou l'amalgame du langage urbain des jeunes de deux cultures*

Cristina Johnston : « *Ta mère, ta race* » : *filiation and the sacralisation of the mother in banlieue cinema*

Anne-Caroline Fiévet & Alena Podhorná-Polická : *Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques*

Comptes rendus

Salih Akin : Bonnafous S., Temmar M. (éds.), 2007, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 165 p., ISBN 2-7080-1158-8

Didier de Robillard : Légèze I., Canut E., Desmet I., Garric N. (dirs.), 2006, *Applications et implications en sciences du langage*, Paris, L'Harmattan, 334 p., ISBN 2-296-02743-5

Claude Caitucoli : Robillard D. de, 2008 (sous presse), *Perspectives alterlinguistiques*, vol. 1 : *Démons*, vol. 2 : *Ornithorynques*, Paris, L'Harmattan, 302 p., 202 p.

Régine Delamotte-Légrand : Tournier M., 2007, *Les mots de Mai 68*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Les mots de », 123 p., ISBN 978-2-85816-892-7

**« LES PETITS NOIRS DU TYPE Y A BON BANANIA, MESSIEURS,
C'EST TERMINE ».**

**LA CONTESTATION DU POUVOIR COLONIAL DANS LA LANGUE
DE L'AUTRE, OU L'USAGE SUBVERSIF DU FRANÇAIS-TIRAILLEUR
DANS *CAMP DE THIAROYE* DE SEMBENE OUSMANE**

Cécile VAN DEN AVENNE

Ecole normale supérieure LSH – ICAR - UMR 5191

Ousmane Sembène, romancier et réalisateur sénégalais (1923-2007)¹, a déclaré plusieurs fois être passé de la littérature au cinéma par choix pour un médium pouvant s'adresser à tous, lettrés ou non lettrés. Il est par ailleurs connu pour son usage pionnier des langues africaines dans ses films et notamment du wolof dans *Le mandat* (1968)², ce choix des langues vernaculaires étant dicté par la volonté de pouvoir être compris d'un public non francophone³. Dans *Camp de Thiaroye* (1988), film co-réalisé avec Thierno Faty Sow, cinéaste sénégalais⁴, il opère un choix différent, filmant majoritairement en français dans un français non standard décrit parfois sous le terme de français-tirailleur⁵.

¹ Je considère cet article comme un hommage à Sembène Ousmane, décédé le 9 juin 2007. J'avais eu envie d'écrire sur *Camp de Thiaroye* au moment du battage médiatique autour de la sortie du film *Indigènes* réalisé par Rachid Bouchareb (2006). La visée politique des deux films est totalement différente, de même que le traitement esthétique proposé. *Indigènes* est un film de guerre, qui magnifie les valeurs viriles guerrières, qui vise à la reconnaissance et à une forme de réconciliation. *Camp de Thiaroye* est un film de dénonciation sans appel du colonialisme mais dont Sembène dit lui-même qu'il n'a été fait « *ni par haine ni par esprit de vengeance* », et qu'il est « *un témoignage [du] passé [des Africains] dans l'histoire* », « *on ne fait pas une histoire pour se venger mais pour s'enraciner* », ajoute-t-il (entretien, dans Gadjigo, 1993).

² Il existe deux versions du *Mandat*, l'une en français (*Le mandat*), l'autre en wolof (*Mandabi*). Voir Leahy (1992).

³ Et il dit : « *Le cinéma est plus vrai que la littérature dite francophone. Les comédiens parlent leur langue natale.* » (Sembène, 2002 : 35).

⁴ Ce film, exemplaire par sa coproduction réussie entre plusieurs pays africains (Algérie, Tunisie, Sénégal), a été réalisé sans le soutien de la France. Il a obtenu le prix spécial du jury à la Mostra de Venise en 1988, et a été présenté la même année à Londres au London Film Festival. Il n'a pas fait l'objet d'une sortie en salles en France (et a acquis ainsi une réputation de film censuré) et n'a pu être visible que dans des festivals ou projections exceptionnelles (Il existe désormais une édition en DVD de ce film, dans un coffret de 5 films, par la Médiathèque des Trois Mondes, avec la participation du CNC).

⁵ On entend par français-tirailleur un français approximatif originaire d'Afrique de l'Ouest qui a servi de langue véhiculaire dans l'armée coloniale, et s'est ensuite répandu en A.O.F. et A.E.F. Faute de langue africaine

Camp de Thiaroye est le deuxième volet d'un diptyque qui, après *Emitai*, tourné en 1971, témoigne de l'histoire coloniale française en Afrique occidentale. Dans ces deux films, un point de départ identique : un fait historique peu documenté à l'époque (la répression de villageois de Casamance ne voulant pas livrer leur riz aux autorités pendant la deuxième guerre mondiale dans *Emitai* / la répression d'une révolte de tirailleurs sénégalais à leur retour de France en 1944 dans *Camp de Thiaroye*), dont Sembène propose une représentation qui lui sert à développer un propos critique, fortement anticolonialiste.

L'action du film commence en novembre 1944 : une cérémonie de bienvenue sur le débarcadère du port de Dakar pour accueillir un contingent de tirailleurs de toute l'Afrique de l'Ouest Française. Certains d'entre eux ont été prisonniers de guerre des Allemands suite à la défaite française de 1940, l'un, surnommé Pays, revient de Buchenwald, où il a perdu l'usage de la parole et la raison. D'autres, comme le Sergent-Chef Diatta, ont combattu avec la Première Armée Française Libre contre les Italiens et les Allemands, en Libye jusqu'à Tripoli, puis en Europe et ont participé à la libération de Paris. A leur tête, le capitaine Raymond, officier humaniste et plein d'empathie pour ses hommes, les remet au commandement du Major Auguste, et ils se rendent à Thiaroye, dans un campement qui ne ressemble à rien moins qu'à un camp de prisonniers.

Le mécontentement des tirailleurs ne tarde pas à pointer, face aux mauvaises conditions de vie quotidienne, puis à se durcir en révolte, lorsque leur est refusé le change de leurs devises au taux régulier. Les autorités militaires laissent entendre que cet argent peut provenir de combattants morts dépouillés sur le champ de bataille, que les tirailleurs n'ont pas besoin d'autant d'argent dans leurs villages, et que l'insistance des tirailleurs à clamer leurs droits montre l'endoctrinement qu'ils ont subi, soit de la part des nazis, soit de la part des communistes. Le général visitant le camp pour tâcher de faire entendre raison aux tirailleurs est pris en otage, puis relâché avec la promesse que l'argent sera changé au taux normal.

La nuit suivante, à trois heures du matin, le camp est encerclé et mitraillé. A l'aube, le massacre est achevé et les survivants enterrent les morts. Le film s'achève, par une clôture qui fait boucle, sur les quais de Dakar où sont embarquées les nouvelles recrues de tirailleurs pour l'Europe.

Le film se fonde sur un événement historique réel. Le premier décembre 1944 a eu lieu l'incident le plus grave répertorié entre soldats africains et autorités françaises, suite aux démobilisations de la fin de la seconde guerre mondiale⁶. Prirent part à la révolte 1280 soldats africains, ex-prisonniers de guerre, du premier contingent rapatrié d'Europe en novembre 1944. L'affaire fut appelée mutinerie parce que les hommes étaient encore partiellement armés, en uniforme et sous commandement militaire. Ils refusèrent d'obéir à leurs officiers mais prirent également en otage le commandant des Forces Françaises de l'AOF. Suite à une série d'actes d'indiscipline (concernant notamment l'habillement, les autorités militaires voulant leur reprendre leurs uniformes, mais surtout concernant le paiement des indemnités, pécule, prime de départ et de démobilisation), les autorités choisirent de procéder à une démonstration de force, afin de faire rentrer les tirailleurs dans le rang. Le camp fut investi le premier décembre 1944 au matin. Ordres et sommation furent raillés par la foule des ex-prisonniers et à 9h30, l'ordre d'ouvrir le feu fut donné.

Le bilan officiel fait état de trente-cinq morts et trente-cinq blessés graves, plus d'une centaine de blessés et aucune perte du côté des assaillants. Trente-quatre ex-prisonniers furent arrêtés et condamnés à des peines de un à dix ans de prison (ils échappèrent à une condamnation pour mutinerie). Cinq prisonniers moururent en prison. Les mille prisonniers

commune, les soldats, pour la plupart illettrés, ont utilisé cette variété apprise sur le tas. Elle a été étudiée précisément par Manessy (1979 : 111-119) et par Houis (1983).

⁶ Quinze autres « incidents » ont été consignés par les autorités militaires, qui ont tous eu lieu sur le territoire métropolitain, la plupart dans le sud de la France.

qui restaient à Thiaroye furent dispersés dans leur colonie d'origine. Après la révolte, les autorités firent défiler les prisonniers de Thiaroye dans les rues de Dakar et l'opinion publique indigène en fut fortement choquée⁷.

Sembène dramatise l'événement en réduisant le nombre de protagonistes et en chargeant la scène de massacre final ; c'est un reproche que lui ont fait certains historiens⁸, considérant qu'il contribuait à la construction d'une image faussée. Il n'est pas de mon propos de discuter cela ici⁹. Ce qui m'intéresse dans ce film est la façon dont le réalisateur utilise l'événement¹⁰ pour nous donner à voir un aspect des relations colons-colonisés, à travers une institution particulière, l'armée, institution qui ne peut tenir que par la soumission et la discipline, des corps et des esprits.

On peut considérer *Camp de Thiaroye* comme un long procès, l'espace du camp devenant une sorte de tribunal où les tirailleurs vont tâcher de se faire entendre par les autorités militaires coloniales. Sembène filme la parole. La parole qui structure peu à peu le groupe, dans la revendication et la contestation, face à l'injustice flagrante dont il est victime. Les tirailleurs croient en la puissance de la parole dès lors qu'elle exprime le droit. Mais, face à eux, les autorités coloniales sont dans une entreprise de dénégation de l'efficacité de cette parole, parce qu'elle émane de la bouche d'indigènes.

Comme je l'ai indiqué en ouverture de cet article, les personnages, dans *Camp de Thiaroye*, s'expriment globalement en français. Originaires de toute l'Afrique de l'Ouest et de l'Afrique centrale, ils n'ont pas de langue en commun et communiquent dans une variété qui leur sert de lingua franca, le français-tirailleur. La première raison de ce choix peut être le souci documentaire de la fidélité et du réalisme historique, le même souci qui a fait choisir à Sembène de travailler avec des acteurs originaires du Congo, du Gabon, de la Côte d'Ivoire, du Burkina Faso, du Mali, de la Guinée et du Sénégal, ce qui est, comme il le rappelle dans un entretien « *la configuration de ceux qu'on a appelé les "tirailleurs sénégalais" et qui ont participé à la dernière guerre 1939-1945* » (Gadjigo et al., 1993 : 81).

Par ailleurs, on peut considérer que le français ici sert un film qui vise un public originaire de l'ensemble des anciennes colonies françaises en Afrique sub-saharienne. Comme l'indique Leahy (2003 : 2) :

*« Not only is this choice of language absolutely appropriate in terms of the dramaturgy of the film, it also ensures that the dialogue will be largely comprehensible throughout all the Francophone former colonies of West Africa, and maybe elsewhere, without dubbing or subtitling. This shared language has the potential to unite the film's audiences precisely as it served to unite its characters. »*¹¹

L'utilisation de ce français non standard ne va cependant pas de soi. En effet, si le français populaire vernaculaire africain a fait l'objet d'une appropriation positive dans différents domaines de la création (des domaines les plus populaires : sketches radiophoniques, spectacles comiques, bandes dessinées, aux domaines culturellement plus légitimes : cinéma

⁷ Pour le récit des événements, voir Echenberg (1985).

⁸ Voir notamment Fargettas (2006).

⁹ Pour des analyses du rapport de la fiction à l'histoire, on peut lire Moitt (1997) et Ngugi (2003).

¹⁰ La mutinerie et sa répression n'occupent que le dernier quart du film, le reste étant consacré essentiellement à des scènes collectives de vie quotidienne (le débarquement, la marche, la douche, le repas, les jeux, la prière...) et de contestations progressives.

¹¹ « Le choix de cette langue n'est pas seulement adéquat en ce qui concerne la dramaturgie du film, il assure également que les dialogues seront largement compris à travers l'ensemble des anciennes colonies francophones de l'Afrique de l'Ouest, et peut-être ailleurs, sans doublage ni sous-titrage. Cette langue partagée peut unifier le public du film de la même façon qu'elle sert à unifier ses personnages. » (Traduction de l'auteure).

et surtout littérature)¹², la variété dite « français-tirailleur » garde quant à elle un statut ambigu.

Elle a un passé important de représentation dans la littérature coloniale, notamment dans ce que j'ai nommé ailleurs les « romans de tirailleurs » (Van den Avenne, 2007). La mise en représentation de son usage est toujours stigmatisante, qu'elle serve une littérature populaire coloniale humoristique et plus ou moins raciste, ou qu'elle soit mise à distance ironiquement dans un usage critique (je pense notamment à l'usage qu'en fait René Maran dans *Batouala*, publié en 1921). Le français-tirailleur garde ce statut ambigu, dévalorisé et dévalorisant pour ceux qui le parlent, dans la littérature post-coloniale, du fait même du traitement ambivalent de la figure de l'ancien tirailleur, et du type qui s'est mis progressivement en place du tirailleur fou (voir notamment *La folie de Mamadou Tassouman* de B. Dadié, 1980 ; *Le lieutenant de Kouta* de M.M. Diabaté, 1983)¹³.

Dans *Camp de Thiaroye*, le français-tirailleur fait l'objet d'une première représentation remarquable, à travers le médium cinématographique. Son pouvoir humoristique (qu'il ne perd pas complètement) est mis en sourdine du fait du contexte dans lequel il est utilisé et de la tonalité globalement tragique (au sens le plus fort : le spectateur connaît la fin, il n'y a aucun retournement à attendre) du film. Pour la même raison, il n'est pas pittoresque, pas plus qu'il n'est exotisant¹⁴. Non conventionnel, non normé, ce français-tirailleur se voit doté d'un pouvoir de subversion, il devient en effet progressivement dans le film la langue qui prend à partie, met à mal la hiérarchie, la langue de la contestation, de l'affirmation du collectif, et de ce que l'on peut décrire comme une prise de conscience politique. Dès lors, ce choix linguistique n'a rien d'ornemental mais est au cœur du projet critique de Sembène.

Un français-tirailleur de cinéma

Les tirailleurs sont saisis essentiellement dans des scènes collectives, ils sont par ailleurs nommés et interpellés pour la plupart par des surnoms se rapportant à leur pays d'origine : Bangui, Niger, Gabon, Congo, Côte d'Ivoire, Soudan. Ce choix, gommant les individualités, contribue à construire le groupe comme une métonymie de l'Afrique sous autorité coloniale de la France. Dans la grande majorité des scènes, ils parlent ce français non standard, dont les caractéristiques peuvent être décrites comme une sélection de traits correspondant aussi bien à la variété français-tirailleur telle qu'elle avait pu être décrite par Maurice Delafosse¹⁵ qu'à certaines variétés de français basilectal africain actuel comme le français populaire ivoirien (Hattiger, 1983) ou le camfranglais du Cameroun (Feral, 1993 : 211-214). Ces traits sont l'utilisation de substantifs sans déterminant, de verbes à l'infinitif à la place de formes fléchies, de pronoms personnels toniques en fonction sujet ou objet, de la post position *là* en fonction de démonstratif. On peut noter l'absence de tout emprunt à des langues locales (sauf

¹² L'utilisation cinématographique de variétés de français endogènes africains accompagne leur utilisation littéraire. C'est en 1988 également que sort le film du cinéaste ivoirien Henri Duparc, *Bal Poussière*, tourné en français, dans une variété qui intègre nombre d'expressions du français populaire d'Abidjan. Dans ces mêmes années, sont publiés des romans qui intègrent des expressions de français vernaculaires d'Afrique (par exemple le roman d'Henri Lopès, *Le pleurer-rire*, publié en 1982). Cependant, il faut attendre 1998 et la traduction de *Sozaboy* de Ken Saro Wiwa (écrit en « rotten english », anglais pourri, selon les termes de son auteur) par Amadou Bissiri et Samuel Millogo pour voir la fabrication et l'utilisation de ce que l'on peut considérer comme une variété littéraire de français populaire africain.

¹³ Cette figure du tirailleur fou est utilisée dans *Camp de Thiaroye* à travers le personnage de Pays, que nous évoquerons. Elle apparaît aussi dans la nouvelle *Vehi Ciosane* (1966), ainsi que dans le film *Niaye* (1964). Sur cette figure du tirailleur fou, on peut lire Riesz (1997).

¹⁴ Pittoresque que peut avoir le français d'Abidjan des films d'Henri Duparc pour des spectateurs occidentaux.

¹⁵ Delafosse (1904). Voir également le manuel publié en 1916, à destination des officiers ayant en charge l'instruction des tirailleurs sénégalais, *Le français tel que le parlent nos tirailleurs sénégalais*.

lorsque le caporal-chef Diarra parle avec son compatriote dit « Pays » (un mixte français-bambara clairement identifiable) ou de calques trop spécifiques, qui particulariseraient ce français. Sembène fabrique donc, pour les besoins de sa fiction, un français-tirailleur de cinéma, qui peut résonner comme un parent de différents français endogènes d’Afrique¹⁶. Par ailleurs, de manière très évidente, les différents personnages (joués comme on l’a noté par des acteurs originaires de différents pays d’Afrique de l’Ouest et d’Afrique centrale) n’ont pas le même « accent » lorsqu’ils parlent français dans le film. Le public visé est notamment un public d’Africains francophones originaires de différents pays d’Afrique, chacun peut s’y retrouver dans le collectif de personnages mis en scène.

Quelques exemples :

1. *Celui là croit que prisonnier dans camp concentration allemand. Viens sinon il va faire guerre contre toi. Nous partir ailleurs. – Lui perdu la tête complètement*
2. *Congo, toi apprendre moi monter bicyclette, moi donner toi kola [...] il faut que toi bien me montrer*
3. *Nous y a argent [prononcé : aRzã] français [...] Toi moyen connaître marché noir Sénégal*
4. *Manger là pas bon – Nous pas content – ça c’est vérité même*
5. *Hé Chef! – C’est quoi même? – ça c’est manger de quoi? – ça c’est ordinaire tirailleur – Tu donner cochon, même cochon refuser manger – Moi simple chef cuisinier, moi pas intendant, préparer ce qui est donné moi, vous là, pas contentement, monter voir général*
6. *Manger là pas bon – En tout cas nous moyen pas manger ça. Chien manger ça, midiatement cadavré, cochon manger ça midiatement cadavré, toi sergent-chef si tu moyen manger ça, midiatement cadavré – Chien o cochon o manger ça i cadavré, c’est vérité même mon lieutenant*
7. *Comme ça tout le monde gagner manger*
8. *Prenez ton lacarte [...] Pourquoi tu moyen regarder mon jeu*

On remarquera dans les exemples (6), (7), (8), des traits caractéristiques du français populaire ivoirien écrit, tel qu’on le trouve notamment dans la célèbre chronique de Moussa (publié dans l’hebdomadaire ivoirien *Ivoire Dimanche*), ou dans la traduction de *Sozaboy* mentionnée en note ci-dessus. Il s’agit de l’utilisation de *moyen* en fonction de semi-auxiliaire, de *gagner* comme élément tête de locution verbale, et de la structure corrélatrice post-positive marquant l’alternative ...o...o (emprunt au bambara et au dioula). On notera également l’utilisation du néologisme *cadavré*, rendu célèbre par la fameuse chanson du chanteur congolais Zao « Ancien combattant » (Casimir Zoba, dit Zao, qui joue le rôle d’un tirailleur dans *Camp de Thiaroye*).

Cette variété de français est pour les tirailleurs la langue du quotidien et de la connivence ; sont ainsi insérées à différents moments du film de petites saynètes humoristiques, dont l’humour repose en partie sur le potentiel comique de l’écart langagier. Cependant ce français est perçu, en début de film, comme une forme malhabile, inapte à la prise de parole face à l’autorité coloniale, inapte à faire reconnaître ses droits. Elle est cette variété de français que Lucie Cousturier, donnant des cours de français à des tirailleurs en hivernage sur la Côte d’Azur, avait décrit comme une « prison verbale », c’est-à-dire un code qui les enferme dans des relations de subalternes¹⁷.

¹⁶ Ce qui fait écho à ce qu’en dit Manessy (1994).

¹⁷ Elle note ainsi à propos des tirailleurs qu’elle a rencontrés sur la Côte d’Azur, qu’ils « ont appris, par les rires, que leur langage les ridiculise : “c’est français seulement pour les tirailleurs,” reconnaissent-ils tristement. Un

Hiérarchie et transmission des ordres, le rôle du traducteur

Au début du film, le détachement des tirailleurs rapatriés est fortement structuré par la hiérarchie militaire et cette hiérarchie est adossée à des compétences linguistiques inégalement partagées. En effet, le clivage qui existe entre les militaires français et les tirailleurs s'appuie, dans l'économie dramatique du film, sur l'opposition entre deux parlers, les tirailleurs parlant ce qui peut sembler dans un premier temps une approximation malhabile de la langue des colons.

Le groupe a à sa tête un sous-officier indigène, le sergent-chef Diatta, sénégalais diola instruit, étudiant de droit à Paris où la guerre l'a trouvé et où il compte poursuivre ses études. Il parle un français extrêmement normé, voire littéraire, et à son propos, un tirailleur dit de lui de manière admirative en début de film : « *Sergent-chef Diatta, lui parler français, même toubabou de Fransi comprend pas français là* ». Il présente par ailleurs un certain nombre de signes d'acculturation : il est marié à une femme française, il a embrassé la foi catholique, il écoute Albinoni, lit Vercors et Roger Martin du Gard, ne boit pas le vin de palme que lui apporte son oncle du village mais commande un Pernod dans une maison de passe de Dakar. Pris entre deux cultures, ce personnage n'est pas sans ambiguïté¹⁸.

Diatta est le supérieur direct du caporal-chef Diarra, sous-officier indigène bambara, qui utilise le bambara à plusieurs reprises avec le tirailleur surnommé Pays, et qui par ailleurs manie ce français-tirailleur de cinéma décrit ci-dessus. Diarra a pour rôle de retransmettre les ordres du sergent-chef Diatta, lui-même retransmettant les ordres du lieutenant Pierre, officier français mal à l'aise avec les indigènes, et sous l'autorité duquel est le camp de Thiaroye. Une scène du début du film met en place cette hiérarchie, le passage d'une variété de français à l'autre, d'une variété haute à une variété basse, pour reprendre une terminologie sociolinguistique, soulignant les clivages et la structuration interne du collectif.

Le lieutenant Pierre au sergent-chef Diatta :

– *Que les hommes reconnaissent leurs bagages.*

Le sergent-chef Diatta répète à l'identique au caporal-chef Diarra :

– *Que les hommes reconnaissent leurs bagages.*

Ce qui donne, dans les ordres que donnent le caporal-chef Diarra aux tirailleurs :

– *A mon commandement... Garde à vous... Po... Colonne n°1, prenez vos bagage[z],... Colonne n°2, depe[s]ons¹⁹.... Pas de jem'enfoutiment... discipliné... chacun derrière son quelque'un*

ou, plus loin dans le film, au début du retournement de situation et de la contestation progressive de la hiérarchie :

Sergent-chef Diatta :

– *Le taux normal c'est 1000 francs français pour 500 francs CFA, alors nous devons nous consulter pour savoir si nous acceptons ou si nous refusons*

de mes élèves, plus malveillant, assure que "c'est des mots trouvés par les Européens pour se foutre des Sénégalais" (Cousturier, 2001 : 84).

¹⁸ A la sortie du film, un article des *Cahiers du cinéma* déplorait le traitement caricatural des militaires français dans le film sans se rendre compte que le personnage qui frise le plus la caricature est le sergent-chef Diatta (notamment dans la scène pathétique où il écrit à sa femme en écoutant Albinoni). Il n'en reste pas moins un personnage touchant, dans sa maladresse même. Et l'on peut considérer que la caricature, ou plutôt le choix, dans le traitement des personnages, de construire des types plutôt que des individus, sert le propos politique de Sembène : elle pointe dans ce cas la fragilité sociale de ceux que les colons nommaient avec mépris des « évolués ».

¹⁹ J'ai choisi de noter, dans la transcription, les phénomènes phonétiques déviants remarquables, dans la mesure où ils contribuent à la caractérisation de cette variété non standard. Par contre, j'ai choisi de ne pas avoir recours à des artifices orthographiques, tels qu'ils pouvaient être utilisés notamment dans la littérature coloniale.

Caporal-chef Diarra :

– *Chacun partir chambrée, discutaillement bien bon, 1000 francs franci pour 500 francs afriki, 1000 francs franci pour 250 francs afriki*

Cet ordre de la traduction, de la hiérarchie des langues et de la transmission des ordres se retourne au moment de la séquestration du général. Diatta traduit ironiquement, sans se départir de sa déférence, le compte rendu d'un des tirailleurs :

*Nous pris camp, nous sentinelles là-haut
Il veut dire mon général que nous contrôlons le camp*

Par cette traduction à rebours, non pour transmettre les ordres qui viennent d'en haut, mais pour faire remonter la parole de la base, Diatta souligne la perte de contrôle des autorités militaires coloniales, perte de contrôle à la fois physique et symbolique.

On peut noter que la maîtrise linguistique du sergent-chef Diatta ne se donne pas à voir uniquement dans son usage du français normé. Il parle également parfaitement l'anglais, ce qui peut jouer dans un premier temps contre lui lorsqu'il est passé à tabac par des militaires américains, qui le prennent pour un déserteur, mais ce qui lui permet aussi de jouer le rôle de traducteur entre l'officier américain et les officiers français coloniaux qui ne parlent pas un mot d'anglais, dans une scène qui les humilie en les mettant à la merci de celui dont ils ne peuvent supporter la supériorité intellectuelle (et qui ne leur traduit pas la phrase finale de l'officier américain : « *These Frenchs are completely out of control, they lost the Empire.* »).

« Ces hommes ont acquis une grande conscience d'eux-mêmes »²⁰. Prise de parole et contestation de l'autorité

Camp de Thiaroye met en récit la déstructuration-restructuration du collectif des tirailleurs rapatriés. Un fonctionnement démocratique, s'appuyant sur la prise de parole, le vote, la nomination de délégués, peu à peu se substitue à la forte structuration hiérarchique militaire où la prise de parole, individuelle ou collective est impossible.

Ce fonctionnement démocratique passe par une contestation progressive de l'autorité qui prend la forme, d'une part, d'une contestation interne des hiérarchies héritées du pouvoir militaire colonial, et, d'autre part, d'une contestation de l'autorité militaire coloniale elle-même, en la présence de son plus haut représentant, le général commandant les Forces Françaises de Dakar.

La contestation interne apparaît au moment de la discussion sur l'acceptation ou le refus du taux de change proposé par les militaires français. En discussion avec ceux de sa chambrée, Niger, qui est par ailleurs caporal, émet l'avis suivant :

Nous nommer sergent-chef délégué, parler général, walai, général lui pas connaît chose passer ici.

Cette proposition est contestée par un tirailleur :

Non non non, nous pas nommer sergent-chef délégué, c'est toubabou qui nommer lui chef, nous Afriki. Chaque chambrée nommer délégué.

Niger argumente :

Hé sergent-chef pas n'importe qui, lui connaisse bon français comme blanc, est-ce que vous connaisse français pour délégué parler blanc ?

Ce que conteste le même tirailleur :

Tu con quatre fois. Français c'est quoi ? C'est de langue, tu parler bon français, tu parler mauvais français, ce que tu parles dedans, c'est ça qui est bon, hein. Français

²⁰ Réplique du capitaine Raymond.

c'est comme femme, tu prends femme, tu fais tu fais tu fais, mais c'est pour faire petits enfants seulement et puis c'est tout. Nous pas nommer sergent-chef délégué.

Deux choses sont contestées ici, dont on a vu qu'elles étaient liées : la hiérarchie militaire mise en place par les colons (« *c'est toubabou qui nommer lui chef* »), la supériorité qu'apporterait la maîtrise du français normé.

La question de la nomination du délégué est finalement résolue par l'appel à une autre légitimité, qui ne doit rien au pouvoir colonial. Le choix se porte sur celui qui est nommé « marabout-tirailleur », dont on a pu voir dans le film la confiance qu'il suscite : c'est lui qui est chargé de tuer le mouton selon le rite musulman pour que tous, musulmans et non-musulmans puissent manger, et c'est lui qui a en charge, dans une petite malle de fer, l'ensemble des économies des tirailleurs, rangées en petites liasses nominatives. Il est lettré, mais lettré en arabe. Il ne parle quasiment pas dans le film et signifie son acception du rôle de délégué d'un *bismillāi*.

Cette contestation interne de la hiérarchie est signifiée au sergent-chef Diatta par le caporal-chef Diarra au moment de la séquestration du général : « *Sergent-chef, nous tirailleurs, pas besoin chef, tout le monde même chose. Si tu comptes rester avec nous, pas chef. Maintenant ton parole* » et Diatta répond : « *je suis avec vous* », acceptant cette abolition de la hiérarchie militaire.

Si le français-tirailleur est le vecteur principal de la contestation en interne de la hiérarchie, l'usage des langues locales dans le film vient appuyer la déstructuration de l'organisation du détachement de tirailleurs. Elles sont utilisées, de la façon la plus significative, dans la séquence où les tirailleurs se réunissent en cercle par groupes d'origine, menés chacun par un leader, qui prend la parole dans leur langue pour s'assurer de l'accord de tous quant à la séquestration du général. Dans cette séquence nous est montrée une réorganisation du groupe, signifiée corporellement par la disposition en cercle, qui s'oppose clairement à la disposition frontale en colonnes qui est celle du détachement de tirailleurs face à ses supérieurs. Le cercle permet aux hommes de se voir, de faire groupe en tournant le dos aux autres, en se touchant (ils se frappent notamment mutuellement dans les mains), le cercle permet à la parole de circuler.

C'est dans les scènes de confrontation avec le général, plus haut représentant du pouvoir militaire colonial, que l'utilisation du français-tirailleur prend un tour particulièrement subversif. De façon performative, il acquiert un pouvoir de contestation, de même qu'il peut énoncer la fierté, le respect et l'affirmation de soi : « *Nous un, combattant tous un, nous respectés* », « *Nous pas Américains, nous pas Français, nous Africains, nous hommes* ».

L'usage du tutoiement généralisé devient l'élément énonciatif et linguistique le plus marquant de cette contestation de la hiérarchie. Le français-tirailleur en effet est caractérisé par l'absence de toute adresse possible autre qu'à la deuxième personne, et l'absence de vouvoiement renvoie à l'usage qui prévalait de tutoyer les indigènes, comme des enfants²¹, usage ensuite reproduit par les tirailleurs dans leur pratique entre eux du français. Ce seul tutoiement à disposition devient un instrument subversif lorsqu'il s'agit de s'adresser au général. Même au garde à vous, les tirailleurs le tutoient, et ce hiatus entre la marque de discipline corporelle et l'impolitesse langagière souligne ironiquement le retournement de situation. L'humiliation du général est rendue totale lorsqu'on le force à s'asseoir, c'est-à-dire

²¹ On note d'ailleurs que le sergent-chef Diatta prend soin de toujours vouvoyer les tirailleurs avec qui il utilise d'autre part des termes de politesse. Le général s'adressant au caporal-chef Diarra le tutoie : « mets-toi au garde à vous toi ». Ce qui donne lieu à une scène tragi-comique qui déclenche l'hilarité de la troupe, car le caporal-chef, petit et bedonnant, déjà au garde à vous, ne voit pas bien comment il peut se redresser davantage et le dit. Différents tirailleurs viennent contester en se mettant ostensiblement au garde à vous avant de prendre la parole.

à s'abaisser physiquement (« *toi général, assist'ici* »), face à Pays qui le tient en respect avec sa propre cravache, et aux tirailleurs qui le menacent (« *si soldat attaquer camp, toi il est mourri midiatement ici, toi pas connais nous, nous connaîssera* » lui dit Diarra, reformulant la phrase de Diatta, ironiquement déférente : « *vous savez très bien, mon général, qu'à la guerre, vous nous avez appris à ne pas faire de prisonnier* »).

Cette séquence de la séquestration du général donne lieu à une scène de confrontation entre ce général et un tirailleur, dans laquelle ce dernier plaide pour lui-même et l'ensemble du collectif, dans la seule langue qu'il ait à disposition. Il s'accroupit pour s'adresser au général, mettant son visage au même niveau que le sien, son regard au niveau du sien, le forçant à une proximité totalement inusuelle et qu'il ne peut subir que comme choquante. Sembène filme le visage du tirailleur en gros plan, manière de filmer rare dans le film, prononçant cette longue tirade, avec une grande expressivité du visage, et une grande expressivité dans la prosodie :

« Nous pas fascistes, nous souffrir beaucoup beaucoup la guerre, camp de concentration, nous manger kartoffeln²², hein ? est-ce que tu comprends mon français ? tu compris pas. Nous vu beaucoup beaucoup cadavres juifs. Tu comprends mon français ? Moi pas école, moi tirailleur, tirailleur pas école. Tirailleur connaisse fusil, tirailleur connaisse consigne. La guerre, la guerre. Nous vu beaucoup cadavres. Ici tous hommes, toi homme, moi homme, lui homme. Alors ? Tu comprends rien oh. Cadavre noir cadavre blanc kif kif bourricot. Alors pourquoi toi veux pas payer nous ? »

Impassible pendant toute la diatribe du tirailleur, ne laissant paraître aucun signe d'écoute ou de compréhension (Sembène nous montre en contre-champ son visage immobile pendant que parle le tirailleur), le général prononce alors cette phrase : « *bien, l'échange des billets se fera à parité égale.* » On pourrait croire que le tirailleur a su être éloquent, que sa parole a porté. Il n'en est rien, comme le montrera la suite. Ce qu'a compris le général c'est que les tirailleurs croient en la valeur de la parole, et qu'il peut s'en tirer par des mots, quitte à mentir. Les tirailleurs vont se faire massacrer parce qu'ils ont cru le général sur parole (« *ma parole d'officier général* » répète-t-il à trois reprises²³). Le seul à avoir décelé le mensonge est le fou, qui est muet, et que personne ne veut croire²⁴.

Les tirailleurs croient en la parole, en la parole donnée, en la puissance de la parole. Face à eux, les autorités coloniales dénie toute efficacité à leur verbe, et leur mentent. Mais se faisant, aux yeux des tirailleurs comme aux yeux des spectateurs, elles se discréditent totalement.

En guise de conclusion

L'enjeu, dans *Camp de Thiaroye*, de cette fabrication d'un « français-tirailleur de cinéma », comme je l'ai appelé, n'est donc pas celui de rendre compte d'une appropriation de la langue française, vernacularisation, endogénéisation, en Afrique. Il n'est pas là non plus pour satisfaire le goût du pittoresque du spectateur, pas plus qu'il n'est là pour témoigner de

²² On notera ici l'usage du mot allemand. A différentes reprises, le caporal-chef Diarra lui aussi se sert de cette langue, soit lorsqu'il se met en colère et injurie, soit pour calmer Pays. Cet usage de l'allemand, limité à quelques ordres et expressions stéréotypées, et qui est un « allemand des camps » atteste de son acquisition dans des conditions extrêmes, en tant que prisonnier. Cet allemand incorporé, qui ressort dans des situations de tension, témoigne d'une histoire douloureuse. Il donne à entendre ce qui est par ailleurs explicitement formulé à plusieurs reprises du film, à savoir que les tirailleurs ont vécu ce que n'ont pas vécu les officiers français coloniaux « *planqués* », voire « *vichystes* » : « *ils ont fait la guerre à votre place messieurs* », dit le capitaine Raymond.

²³ Préfigurant cet acte et le déshonneur qu'il constitue, le capitaine Raymond, lors d'une réunion d'officier, avait dit : « *Un officier qui ne tient pas sa parole est indigne de l'uniforme de l'armée française.* ».

²⁴ On peut renvoyer ici aux analyses de Murphy (2000) sur les tensions entre discours et silence dans l'œuvre de Sembène.

la vitalité de la « francophonie »²⁵, ou alors de façon plutôt ironique. La langue a une fonction dramaturgique importante, j'ai tâché de le montrer dans mon analyse. Elle sert également un projet politique critique puisque son utilisation est partie prenante de la construction de ce que l'on peut lire comme un contre-discours historique, pris en charge par la fiction, raconté dans une langue « pourrie » (pour reprendre le terme du nigérian Ken Saro Wiwa, cf. note 11), qui symbolise les relations de violence entre colons et colonisés. La langue française malhabile est en fait un français malmené, et qui se retourne contre ceux qui l'ont utilisée pour conquérir. Cela rejoint à la fois certaines craintes exprimées à l'époque coloniale de voir le français se dégrader dans la bouche des « indigènes », et certaines analyses contemporaines de la situation francophone en Afrique :

« Dans presque tous les pays francophones d'Afrique, la place qu'occupe la langue française par rapport aux langues locales crée un sentiment de frustration qui se retourne de plus en plus ouvertement contre la première, même chez les intellectuels. On se venge du français, instrument de brimade des cultures locales, en le brimant, c'est-à-dire en le parlant mal, en le déformant, en l'agressant [...] » (Midiohouan, 1994, cité par Riesz, 2007 : 169).

J'ai en tête cette expression que l'on entend dans la bouche d'adolescents à Marseille : « tuer la France », et qui désigne le fait de faire une faute de grammaire à l'oral. Parler ce français, c'est aussi une manière de tuer symboliquement la France.

En adoptant un point de vue plus sociolinguistique, on peut dire que Sembène, par cette utilisation cinématographique remarquable, fait bouger le statut symbolique de cette variété de français, tel qu'il avait pu être fixé dans les usages littéraires et paralittéraires. Dans les romans, coloniaux et postcoloniaux, le français-tirailleur n'apparaît que dans les dialogues et est dans un rapport de diglossie avec le français standard dans lequel s'écrit le récit. Dans un film, cette dichotomie énonciative n'a plus de pertinence. Dans *Camp de Thiaroye*, le français-tirailleur fictionnel envahit le film, il devient la norme à l'aune de laquelle les autres variétés vont être mesurées en terme d'écart (et notamment la variété littéraire hypercorrecte du sergent-chef Diatta). Dès lors il perd tout pouvoir de stigmatisation de ses locuteurs. Un renversement s'est opéré, et, comme le constate le capitaine Raymond : « *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé* ».

Bibliographie

- ANONYME, 1916, *Le français tel que le parlent nos tirailleurs sénégalais*.
- BARLET O., 1996, *Les cinémas d'Afrique Noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan, coll. « images plurielles ».
- COUSTURIER L., 2001, *Des inconnus chez moi*, Paris, L'harmattan. Première édition : Paris, La Suène, 1920.
- DELAFOSSÉ M., 1904, *Vocabulaire comparatif de plus de soixante langues ou dialectes parlés à la Côte d'Ivoire*, Paris, Leroux.
- ECHENBERG M., 1978, « Tragedy at Thiaroye : The Senagalese Soldiers' Uprising of 1944 », dans Gutkind P. et al. (eds.) *African Labor History*, Londres, Sage, pp.109-128.
- ECHENBERG M., 1985, « Morts pour la France ; The African Soldier in France During the Second World War », *The Journal of African History*, vol. 26, n°4, pp.363-380.
- ECHENBERG M., 1991, *Colonial Conscripts : The « Tirailleurs sénégalais » in French West Africa 1857-1960*, Portsmouth, Londres, James Currey.

²⁵ « *Je ne connais pas la francophonie. C'est quoi au juste ?* » dit Sembène dans un entretien avec Sada Niang, (Gadjigo et alii, 1993 : 94).

- FARGETTAS J., 2006, « La révolte des tirailleurs sénégalais de Tiaroye. Entre reconstructions mémorielles et histoire », *Vingtième siècle*, 2006/4, n° 92, pp.117-130.
- FERAL C. de, 1993, « Le français au Cameroun : approximations, vernacularisation et camfranglais », dans Robillard D. de, Beniamino M., *Le français dans l'espace francophone*, I, Paris, Champion, pp. 205-218.
- FONKOUA R. B., 2002, « Trente ans d'écriture filmique en Afrique : d'Ousmane Sembène à Jean-Pierre Bekolo », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°149, octobre-décembre, pp. 2-7.
- GADJIGO S., FAULKINGHAM R., CASSIRER T., SANDER R., 1993, *Ousmane Sembène : dialogues with critics and writers*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- HATTIGER J.-L., 1983, *Le français populaire d'Abidjan : un cas de pidginisation*, Abidjan, Pub. de l'Institut de Linguistique Appliquée.
- HOUIS M., 1984, « Une variété idéologique du français : le 'langage tirailleur' », *Afrique et langage*, 21, pp. 5-17.
- LANDY M., 2001, *The Historical Film : History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- LEAHY J., 1992, «The language in african cinema», dans Hawkins P., Lavers A. (eds.) *Protée noir. Essais sur la littérature francophone de l'Afrique et des Antilles*, Paris, L'Harmattan, pp. 1-4.
- LEAHY J., 2003, « *Camp de Thiaroye* », *senses of cinema*, consultable sur Internet : http://www.sensesofcinema.com/contents/ctq/03/28/camp_de_thiaroye.html.
- LITTLE R., MACDONALD N., 1994, « The Thiaroye Massacre in Word and Image », *ASCALF Bulletin*, 8 (printemps/été), pp. 18-37.
- MABON A., 2002, « La tragédie de Thiaroye, symbole du déni d'égalité », *Hommes et migrations*, 1235, janv.-fév., pp. 86-95.
- MANESSY G., 1994, « Français tirailleur et français d'Afrique », *Le français en Afrique Noire*, Paris, L'harmattan, p. 111-119.
- MIDIOHOUAN G., 1994, *Du bon usage de la francophonie*, Porto Novo, CNPMS.
- MOITT B., 1997, « Race, résistance et tirailleurs sénégalais. Une analyse de *Camp de Thiaroye* d'Ousmane Sembène », dans Niang S. (éd.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, pp. 122-138.
- MURPHY D., 2001, *Sembène. Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford, James Currey.
- NGUGI N., 2003, « Presenting and (mis)representing History in Fiction Film : Sembène's "Camp de Thiaroye" and Attenborough's "Cry Freedom" », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 16, n° 1, juin, pp. 57-68.
- NIANG S. (éd.), 1997, *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan.
- PFAFF F., 1984, *The Cinema of Sembène Ousmane, a pioneer of african film*, Westport, Greenwood Press.
- RICARD A., 1995, *Littératures d'Afrique Noire, des langues aux livres*, Paris, Karthala-CNRS.
- RIESZ J., 1997, « La "Folie" des Tirailleurs sénéglais : fait historique et thème littéraire de la littérature coloniale à la littérature africaine de langue française », dans Little J.-P., Little R. (éds.) *Black Accents : Writing in French from Africa*, Mauritius and the Caribbean, Londres, Grant & Cutler, pp.171-181.
- RIESZ J., 2007, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala.
- RIESZ J., SCHULTZ J. (éds.), 1989, « *Tirailleurs sénégalais* » *Zur Bildlichen and literarischen Darstellung Afrikanischer Soldaten im Dienste Frankreichs –*

- Présentation littéraires et figuratives de soldats africains au service de la France*, Frankfurt/New York/Paris, Verlag Peter Lang.
- SEMBENE O., 2002, « Ainsi parle Sembène... », entretien publié dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°149, octobre-décembre, pp. 34-35.
- VAN DEN AVENNE C., 2005, « Bambara et français-tirailleur. Une analyse de la politique linguistique de l'armée coloniale française : la Grande Guerre et après », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, SIHFLES, décembre 2005, n° 35, pp. 123-150.
- VAN DEN AVENNE C., 2007, « Petit-nègre et bambara. La langue de l'indigène dans quelques œuvres d'écrivains coloniaux en Afrique occidentale française », dans Queffélec C., Perrot D. (éds.) *Mots étrangers dans le roman : de Proust à W. G. Sebald*, Lyon, P.U.L, pp. 77-95.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Mehmet Akinci, Sophie Babault, André Batiana, Claude Caitucoli, Robert Fournier, François Gaudin, Normand Labrie, Philippe Lane, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Dalila Morsly, Clara Mortamet, Danièle Moore, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Richard Sabria, Georges-Elia Sarfati, Bernard Zongo.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Claude Caitucoli.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Suzanne Lafage (†), Jean Le Du, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Jacqueline Billiez (Grenoble), Philippe Blanchet (Rennes 2), Sarah Cooper (King's College, London), Reidar Due (Oxford), Pierre-Philippe Fraiture (Warwick), Emmanuelle Labeau (Aston), Gudrun Ledegen (La Réunion), Martin O'Shaughnessy (Nottingham Trent).

Laboratoire LIDIFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425