

Études littéraires africaines

Du riz et des femmes : de la résistance des Casamançais pendant la Seconde Guerre mondiale dans *Emitai* d'Ousmane Sembène



Sabrina Parent

Number 40, 2015

Retentissement des Guerres mondiales

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1035982ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1035982ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

This article considers *Emitai* by Ousmane Sembène as a « thinking fiction », i.e. a fiction that invites its audience to re-visit the past critically, as regards both the former colonial power and the African society. Besides the question of what the film tells of the past – in comparison with history, for example –, it is important to see how it does so in order to determine how the aesthetic treatment of this past reality may also achieve critical goals.

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Parent, S. (2015). Du riz et des femmes : de la résistance des Casamançais pendant la Seconde Guerre mondiale dans *Emitai* d'Ousmane Sembène. *Études littéraires africaines*, (40), 77–89. <https://doi.org/10.7202/1035982ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

DU RIZ ET DES FEMMES : DE LA RÉSISTANCE DES CASAMANÇAIS PENDANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE DANS *EMITAI* D'OUSMANE SEMBÈNE

RÉSUMÉ

L'article envisage *Emitai* d'Ousmane Sembène comme une « fiction pensante », c'est-à-dire comme une fiction nous invitant à repenser le réel passé de façon critique, tant en ce qui concerne l'ancienne puissance coloniale que la société africaine. Outre la question de savoir ce que ce film dit du passé – en comparaison avec l'historiographie, par exemple –, il importe de caractériser la manière dont il le dit afin de déterminer en quoi le traitement esthétique du matériau historiographique peut avoir une portée critique.

ABSTRACT

This article considers Emitai by Ousmane Sembène as a « thinking fiction », i.e. a fiction that invites its audience to re-visit the past critically, as regards both the former colonial power and the African society. Besides the question of what the film tells of the past – in comparison with history, for example –, it is important to see how it does so in order to determine how the aesthetic treatment of this past reality may also achieve critical goals.

*

« Le rôle du cinéma historique est de dire l'histoire à tout le monde [...]. Il s'agit de réfléchir à travers l'histoire »¹. Par ces mots, Ousmane Sembène, le « père » du cinéma africain, exprime on ne peut plus clairement les fonctions qu'il attribue à la réécriture cinématographique du passé. Tout en assurant une plus large diffusion des faits, celle-ci serait un moyen privilégié pour susciter la réflexion. Les fictions nous invitent donc à penser. À nos yeux, *Emitai*² d'Ousmane Sembène, qui relate un épisode sanglant de la Seconde Guerre mondiale en Afrique de l'Ouest, pourrait même

¹ SEMBÈNE (Ousmane), « Interview : *Emitai* ou la résistance collective », *Jeune Afrique*, juillet 1977, p. 90-91.

² SEMBÈNE (O.), *Emitai* (*Dieu du tonnerre*), Filmi Domirev Productions, 1971, 96 mn (Médiathèque des Trois mondes, s.d.).

être qualifié de « fiction pensante »³, si l'on veut bien entendre par là le fait que la mise en forme particulière qu'impose la fiction au matériau historique (en l'occurrence) permet de penser le réel (passé) sur un mode particulier, produisant ainsi une connaissance qui ne serait ni celle de la science historique, ni celle du concept éthique⁴.

Dans le cadre de cet article, l'analyse nous amènera à soutenir que la connaissance du passé qui émerge du film est essentiellement critique, visant à déstabiliser des savoirs tenus pour acquis – tant par rapport à l'ancienne puissance coloniale que relativement à la société africaine. Dans un même mouvement, nous montrerons que la production de cette connaissance critique est le fruit de choix formels et esthétiques, pointant ainsi le caractère indissociable de la forme et du fond.

Mise en contexte socio-historique

Emitai traite des conséquences de la Seconde Guerre mondiale sur les populations de Casamance. Celles-ci ont été soumises à la conscription ainsi qu'à la réquisition de riz et de bétail en vue du ravitaillement des troupes. Si l'enrôlement obligatoire est abordé dès les premières images du film, avant même que le générique n'apparaisse, la réquisition de riz constitue le sujet principal de cette tragédie cinématographique. Pour bien saisir le drame qui se déroule devant nos yeux, il faut sans doute, d'une part, rappeler brièvement le rôle stratégique de l'Afrique durant la Seconde Guerre et, d'autre part, en dire un peu plus de la Casamance et de sa population.

« Sans l'Afrique, déclare Bernard Mouralis, il n'y aurait jamais eu la France libre »⁵, rappelant à la mémoire combien l'Afrique joua un rôle fondamental dans la libération de la France. Quant à l'historien Majhemout Diop, il affirme :

³ Nous reprenons le concept de « fiction pensante » au critique Frank Salaün (*Besoin de fiction* [2010]. Paris : Hermann, 2013, 121 p.). Si ce dernier l'élabore à partir de l'expérience littéraire, rien ne s'oppose, nous semble-t-il, à l'élargir à l'expérience cinématographique dans la mesure où ce qui ressort de la lecture de l'ouvrage est que « ce qui fait penser » dans la fiction est lié à une mise en intrigue et en forme particulière, que celle-ci relève des mots, des images, voire des deux médiums.

⁴ Voir l'introduction au dossier et, en particulier, les références à POMIAN (Krzysztof), *Sur l'histoire*. Paris : Gallimard, coll. Folio / Histoire, n°97, 416 p. ; ainsi qu'à BOUVERESSE (Jacques), *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Paris : Agone, coll. Banc d'essais, 2008, 224 p.

⁵ MOURALIS (Bernard), *République et colonies. Entre histoire et mémoire : la République française et l'Afrique*. Paris : Présence africaine, 1999, 249 p. ; p. 33.

C'est précisément en Afrique que l'affrontement entre le régime de Vichy et la France libre allait prendre les formes les plus aiguës. L'Afrique-Occidentale [AOF] et le gouverneur général Boisson proclamèrent leur fidélité à Vichy, tandis que l'Afrique-Équatoriale [AEF], après beaucoup d'hésitation, prit le parti de Félix Éboué, administrateur noir originaire de la Guyane française et gouverneur du Tchad, qui se rallia au général de Gaulle et fut suivi par le Cameroun, le Congo et l'Oubangui-Chari. [...] Britanniques et gaullistes tentèrent de s'emparer de Dakar mais échouèrent et l'Afrique-Équatoriale, dont Éboué devint le gouverneur général, forma la principale base territoriale de la France libre⁶.

En décembre 1942, suite au débarquement anglo-américain en Afrique du Nord, le vichyste Boisson signe un accord avec les forces alliées. Il sera remplacé en juillet 1943 par le gaulliste Pierre Cournarie. *Emitai* se déroule pendant cette période transitoire qui voit l'AOF passer de l'autorité de Vichy à celle de de Gaulle.

Appartenant au Sénégal, la Casamance est un territoire presque totalement coupé du reste du pays par la Gambie. Il est parfois désigné comme le « grenier du Sénégal »⁷ en raison de sa riche exploitation agricole, de riz, entre autres. Les Casamançais sont d'origine ethnique variée, les *Joola* (ou encore, *Jola*, *Dioula* ou *Diola*) constituant le groupe majoritaire en Basse Casamance⁸. Un des Casamançais les plus mondialement célèbres est sans doute Ousmane Sembène qui, d'origine *lébou*, est néanmoins né à Ziguinchor, en Casamance⁹. Les Casamançais ont également acquis une réputation de résistants. Si, depuis l'indépendance du Sénégal, ils n'ont eu de

⁶ DIOP (Majhemout), « Section I. Chapitre Trois. L'Afrique tropicale et l'Afrique équatoriale sous la domination française, espagnole et portugaise », dans MAZRUI (Ali A.), dir., *Histoire générale de l'Afrique. L'Afrique depuis 1935*. Vol. VIII. Éditions Unesco, 1998, 1098 p. ; p. 86, consultable sur le site de l'UNESCO : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001843/184344f.pdf> (consulté le 20.08.2015).

⁷ Pour ne citer qu'un exemple de cette dénomination, voir l'article en ligne de *Libération*, « Casamance, le grenier du Sénégal », le 10 mai 1995, http://www.liberation.fr/planete/1995/05/10/casamance-le-grenier-du-senegal_133844 (consulté le 28.09.2015).

⁸ ROCHE (Christian), *Histoire de la Casamance : conquête et résistance, 1850-1920*. Paris : Karthala, 1985, 409 p. : « Il est commun de dire aujourd'hui que la Basse Casamance est le pays des Joola. Leur nombre important est évalué à plus de 200 000 personnes et permet sans nul doute de vérifier cette information » (p. 21).

⁹ HAWLEY (John C.), ed., *Encyclopedia of Postcolonial Studies*. Westport (Conn.) : Greenwood Press, 2001, XII-510 p. ; p. 401.

cesse de réclamer leur autonomie – allant même jusqu’au conflit armé¹⁰ –, ils avaient déjà manifesté leur opposition face à l’envahisseur colonial. La Casamance fait en effet partie de ces régions en Afrique où une résistance active de type « épidermique » s’est mise en place dès les débuts de la colonisation¹¹.

Critique de la puissance coloniale dans *Emitai* ou les raisons d’une censure

Emitai est sans conteste un film qui dénonce l’exacerbation, en temps de guerre, des exactions commises par la puissance coloniale à l’encontre des peuples natifs. Mais, si le film a été l’objet de censure, c’est plus spécifiquement en raison de son traitement du personnage de de Gaulle. Évoquant ses souvenirs, Ousmane Sembène nous indique que lors de la projection du film au festival de Moscou de 1971 (où il reçut le Prix d’argent), « l’ambassadeur de France est sorti. Il y eut des répercussions jusqu’au Quai d’Orsay. Le film n’a été vu qu’à Dakar et il fut interdit en Côte d’Ivoire. [...] Il parlait de de Gaulle d’une manière qui ne lui était pas favorable »¹².

Effectivement, l’image de de Gaulle est écornée dans le long-métrage, en particulier par une succession de trois scènes qui se font écho et qui ont pour visée générale de comparer de Gaulle à Pétain sur un mode comique, voire ironique, dépareillant ainsi la tonalité tragique globale du film.

La première scène¹³ commence par un plan fixe sur une affiche de propagande que deux tirailleurs s’emploient à déchiffrer (image 1) : « J’ai recueilli l’héritage de la France blessée. Cet héritage, j’ai le devoir de le défendre en maintenant vos aspirations et vos droits. [Signé :] Maréchal Pétain ». S’ensuit une discussion où l’un des deux soldats explique à l’autre, qui ignore qui est le Maréchal Pétain, que celui-ci est pourtant le chef de l’Afrique et qu’il commande « tout ». Désormais informé, le second tirailleur infère que si le Maréchal est le chef de « tout », il l’est aussi de « papa », de « maman » et de « moi ». L’officier blanc qui jusque-là ne faisait qu’observer la scène intervient alors, telle une figure d’autorité, pour déclarer que « Pétain est le chef de la France » (image 2) –

¹⁰ Sur le séparatisme du Mouvement des forces démocratiques de Casamance (MFDC), voir notamment : MARUT (Jean-Claude), *Le Conflit de Casamance. Ce que disent les armes*. Paris : Karthala, coll. Hommes et sociétés, 2010, 420 p.

¹¹ M'BOKOLO (Elikia), dir., *Afrique Noire. Histoire et civilisations*. Tome 2 : *Du XIX^e siècle à nos jours*. Paris : Hatier / AUIF, 2008 (3^e éd.), 587 p. ; p. 410.

¹² SEMBÈNE (O.), « Interview... », *art. cit.*, p. 90.

¹³ De 1 h 16'11'' à 1 h 17'20''.

impliquant ainsi que l’Afrique est bien « française ». Dans cette scène, l’effet comique est produit par le jeu des acteurs et de la scénographie : détendus lorsqu’ils parlent entre eux – face à l’ignorance de son comparse, le premier le qualifie de « couillon » –, les soldats se figent à l’arrivée de l’officier qui, malgré ses propos sentencieux, est cadré de telle sorte qu’il apparaisse minuscule entre les deux soldats dont les spectateurs ne voient que le dos imposant (image 2) : symboliquement, la France ne semble pas faire le poids face à l’Afrique.



Image 1 – Tirailleurs déchiffrant une affiche de propagande pétainiste.



Image 2 – Tirailleurs se faisant confirmer sentencieusement que Pétain est le chef de la France.

Dans la deuxième scène de la série qui nous intéresse¹⁴, le commandant, après avoir proféré toute une flopée de jurons, annonce, dépité, à son collègue que ce n’est plus Pétain le chef de la France mais de Gaulle (image 3). Ce à quoi l’autre, qui venait juste d’affirmer aux deux tirailleurs que Pétain dirigeait la France, répond flegmatiquement que cela ne change rien à leur situation sur place : « Il nous faut le riz ». Que les troupes combattent sous la bannière de Pétain ou de de Gaulle, cela n’affecte en rien la nécessité du ravitaillement.



Image 3 – De Gaulle ou Pétain, « qu’est-ce que ça change ? »

¹⁴ De 1 h 20’34’’ à 1 h 21’04’’.

L'effet comique de cette scène ressortit principalement au contraste entre la grossièreté du commandant, témoignant de son trouble face à la situation, et le constat très pragmatique du lieutenant imperturbable, pour lequel le passage des territoires de l'AOF de l'autorité vichyste à celle de la France libre est un fait anodin, voire anecdotique.

Pire, la prise de pouvoir par de Gaulle apparaît bientôt absurde, dans la dernière scène que nous allons étudier ¹⁵. Cette scène suit immédiatement celle dont on vient de parler, qui se termine par l'ordre, du commandant blanc à un sergent noir, d'enlever toutes les affiches de Pétain pour les remplacer par un portrait de de Gaulle. C'est en effectuant sa tâche que le sergent est interpellé par un caporal qui, engagé volontaire, s'interroge sur le sérieux d'une armée qui tolère qu'un général de brigade deux étoiles « commande » désormais un maréchal à sept étoiles (image 4).



Image 4 – Un général deux étoiles remplace un maréchal sept étoiles.

Fort d'une logique qui n'admet pas qu'un caporal commande un sergent, le caporal en question souligne encore le comportement absurde de son supérieur qui, après avoir chanté « Maréchal nous voilà », accepte, sans souci aucun, de chanter désormais « Général nous voilà ». Le caporal se sent « couillonné » et « insulté » par son sergent qui, en guise d'argument, ne trouve rien à lui rétorquer, sinon que son interlocuteur ne comprend rien à rien et que, Pétain ou de Gaulle, ce qui compte après tout, c'est le « service service », soit la soumission aux ordres : s'inquiéter de qui les profère ne semble pas être, d'un point de vue strictement militaire, pertinent.

La saveur (à effet potentiellement comique) de l'ensemble de ces scènes réside notamment dans les contrastes qu'elles créent à partir d'une même situation, à savoir un dialogue qui se rejoue à chaque fois en alternant protagonistes noirs et blancs : contraste des niveaux de langue qui oscillent entre pidgin (scènes 1 et 2), français familier, voire vulgaire, et français normé (scène 3) ; contraste entre la résignation (le lieutenant blanc, le sergent noir) face à la situation

¹⁵ De 1 h 21'30'' à 1 h 22'58''.

politique, d'une part, et de l'autre, la mise en avant de son absurdité¹⁶.

La deuxième scène abîme d'autant plus l'image de de Gaulle que ce sont des officiers français qui, les premiers, posent l'équation « de Gaulle est égal à Pétain ». La dernière scène est, quant à elle, d'autant plus jouissive que les spectateurs avertis savent que le caporal récalcitrant est en fait joué par Ousmane Sembène qui, à l'instar de son personnage, fut aussi tirailleur¹⁷. Par cette mise en abyme auctoriale, Sembène fait ainsi vivre esthétiquement son opinion, qu'il confirmera quelques années plus tard, en 1977, dans un entretien :

Pour l'Afrique, de Gaulle, c'est le père symbolique : on pleure sur sa tombe, il a ses rues, ses avenues. On ne peut donc comparer de Gaulle à Pétain. Et pourtant, *si nous voulons voir d'une manière objective, il n'y a aucune différence entre de Gaulle et Pétain. Pour les peuples colonisés, le résultat est le même*¹⁸.

Ce point de vue abonde dans le sens du théoricien postcolonial Robert Young qui, répondant au reproche de certains historiens selon lesquels la faiblesse de la théorie postcoloniale serait d'utiliser un seul et même paradigme explicatif qui ne tiendrait pas compte des spécificités des colonisations, déclarait que c'était là passer à côté de la question centrale, celle du point de vue des colonisés maintenus quoi qu'il advienne dans une position de soumission :

*However, this kind of objection misses the fundamental point – because it is still coming from the perspective of the imperial centre. From the point of view of the colonized, the structure of domination in fundamental terms was the same, whether it be British, French, Dutch, Italian, Japanese or Portuguese*¹⁹.

¹⁶ La position des corps et visages des acteurs est aussi pertinente : tantôt face à la caméra (images 1 et 3), tantôt de dos (image 2) ; en conversation avec les visages placés à même hauteur (images 1 et 3) ou sur une ligne diagonale (image 4). Autant de postures qui suggèrent des variantes interprétatives quant à leur hiérarchie militaire, par exemple.

¹⁷ MESTAOUÏ (Loubna), « Ousmane Sembène, entre littérature et cinéma », *Babel. Littératures plurielles*, n°24, 2011, p. 245-256, consultable sur le site <http://babel.revues.org/190?lang=en> (consulté le 29.09.2015).

¹⁸ SEMBÈNE (O.), « Interview... », *art. cit.*, p. 91 ; nous soulignons.

¹⁹ YOUNG (Robert), « What is the Postcolonial ? », *Ariel : A Review of International English Literature*, 40 (1), janvier 2009, p. 13-25 ; p. 20, accessible sur le site ariel.journalhosting.ucalgary.ca/ariel/index.php/ariel/article/.../2578 (consulté le 04.09.2015) ; nous soulignons.

Par une mise en scène soigneusement élaborée, Sembène donne à voir aux spectateurs en quoi la structure de domination coloniale, quels que soient les acteurs impliqués, est profondément injuste et violente : le massacre final des villageois sera en effet ordonné par un gouvernement dont l'autorité relève des Forces françaises libres, et non de Vichy. Tandis que le réalisateur ose cette dénonciation dès les années 1970, il faudra attendre au moins deux décennies pour qu'historiens et critiques entérinent (notamment) le rôle ambigu de de Gaulle en Afrique²⁰. C'est sans doute là un des aspects distinctifs du travail des artistes qui se saisissent du passé comme matériau « à penser » : leur acte de relecture critique s'avère souvent précurseur.

***Emitai* : une réflexion critique sur la société casamançaise**

La confiscation du riz pour le ravitaillement des troupes de combat ne s'est pas réalisée sans la résistance des populations locales, sévèrement et démesurément réprimée par la puissance coloniale. Comment Sembène a-t-il mis en scène cette résistance ? Une réponse brève est la suivante : par le truchement d'un héros collectif féminin s'opposant aux réactions inadéquates des hommes du village. Avant d'examiner les modalités de ce choix, il convient d'apporter plusieurs éléments factuels rétablissant la complexité du cadre historique et ce, afin d'en prendre toute la mesure critique.

À cette époque transitoire pour les territoires de l'AOF, la Casamance est victime de conditions climatiques particulièrement difficiles puisque la sécheresse sévit dans la région depuis 1941²¹. Ce fait éclaire le bref récit élaboré par l'historien Majhemout Diop à propos des révoltes de Casamance :

En 1942, les Joola [Jola, Diola, Dioula] de basse Casamance se révoltèrent contre ces exactions [commises contre les populations locales], conduits par la prêtresse Aline Sitoé qui protestait contre le fait que les agents du commandant exigeaient des paysans davantage de riz qu'ils n'en produisaient réellement. Des troupes intervinrent et plusieurs Joola furent tués. Aline

²⁰ Voir en particulier : ECHENBERG (Myron), *Colonial Conscripts : The Tirailleurs Senegalais in French West Africa, 1857-1960*. Portsmouth, NH : Heinemann, 1991, 236 p. ; MOURALIS (B.), *République et colonies*, op. cit.

²¹ TOLIVER-DIALLO (Wilmetta J.), « "The Woman Who Was More than a Man" : Making Aline Sitoé Diatta into a National Heroine in Senegal », *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines*, Carleton University, vol. 39, n°2, 2005, p. 338-360 ; p. 342.

Sitoé fut exilée à Tombouctou avec ses principaux lieutenants. Elle allait y mourir ²².

La recherche de terrain effectuée par W.J. Toliver-Diallo ²³ vient utilement compléter et complexifier cette narration quelque peu laconique. Publiée en 2005, cette recherche a ceci d'original qu'elle incorpore, au sein du récit historiographique, des témoignages oraux. Sur la base de ceux-ci, l'auteure conclut qu'il existe une concomitance entre deux séries d'événements : d'une part, les rébellions des habitants des trois villages casamançais de Youtou, Effoc et Ayoune qui, armés d'arc et de flèches, s'en seraient pris à des détachements militaires coloniaux ; d'autre part, les activités mystiques de la faiseuse de pluie Aline Sitoé Diatta aux environs de Kabrousse, un lieu situé à 40 kilomètres des villages susmentionnés : « *A number of the villages did reserve their animals for Alice Sitoé's rain ceremonies, and French colonial reports noted the "massive slaughter of cattle" during the rainy season of 1942* » ²⁴. Cette concomitance va cependant être transformée en relation de cause à effet :

Although pilgrim accounts insist that Aline Sitoé's message emphasized unity and cohesion as a method to end the drought that had been plaguing the region since 1941, the French hastily blamed Aline Sitoé for the insubordination in these villages. [...] In all the interviews conducted in Kabrousse, no one would connect Aline Sitoé Diatta with the unrest of the 1940s in the Casamance region. Everyone argued that Aline Sitoé only preached messages of peace and never asked populations not to produce groundnuts, send their sons for military recruitment, refuse vaccination campaigns, or sell their rice ²⁵.

Ainsi, au regard des sources orales, faire d'Aline Sitoé une figure (volontariste) de la résistante anti-coloniale résulte d'une extrapolation de la réalité historique, une extrapolation qu'auraient d'abord initiée les colonisateurs de l'époque, qu'a ensuite véhiculée la culture populaire au Sénégal – on parle d'elle comme de la « Jeanne d'Arc sénégalaise » –, contribuant ainsi à simplifier à outrance cette figure historique ²⁶, que perpétue encore le gouvernement sénégalais

²² DIOP (M.), « Section I. Chapitre Trois... », *art. cit.*, p. 89.

²³ TOLIVER-DIALLO (W.J.), « "The Woman Who Was More than a Man"... », *art. cit.*

²⁴ TOLIVER-DIALLO (W.J.), « "The Woman Who Was More than a Man"... », *art. cit.*, p. 342 ; la saison des pluies s'étend de juin à octobre.

²⁵ TOLIVER-DIALLO (W.J.), « "The Woman Who Was More than a Man"... », *art. cit.*, p. 342 et 355 ; nous soulignons.

²⁶ « [O]versimplification of an historic figure » – TOLIVER-DIALLO (W.J.), « "The Woman Who Was More than a Man"... », *art. cit.*, p. 348.

en tentant de récupérer une « héroïne » d'une région dissidente au sein du discours de construction de la nation, et que reprennent enfin les historiens à leur actif, du moins ceux qui ne se sont pas (encore) penchés sur les sources orales²⁷.

Qu'en est-il de la position d'Ousmane Sembène ? Connaissant bien le personnage mythique d'Aline Sitoé, il a déclaré ceci d'étonnant au cours d'un entretien : « *He confessed that he found the legend of Aline Sitoé too good to be true. He continued* : "Et puis le *mysticisme* d'Aline Sitoé me rendait malade. Aussi ai-je décidé de l'écartier du *rôle principal*." »²⁸ « *Too good to be true* » : l'on peut quand même être sidéré par cette interprétation prémonitoire – datant de 1978 – au regard de l'historiographie récente, comme si l'artiste était un peu « prophète ». Mais sans doute cette qualification lui aurait-elle déplu, lui chez qui le mysticisme d'Aline Sitoé déclenche une réaction quasi allergique. Par ailleurs, comment envisager un tel personnage dans un film qui, nous le verrons, met aussi en scène une crise du religieux ? Aline Sitoé étant évincée du rôle principal, O. Sembène va s'employer à construire son héros de la résistance anti-coloniale, dont nous allons décrire quelques caractéristiques marquantes.

Ce héros est, nous l'avons dit, un collectif, un collectif de femmes dont les comportements s'opposent aux hommes. En posant ce choix, Sembène rend aussi compte d'une réalité sociétale. En effet, les femmes *diola* « participaient aux travaux des champs, avaient un réel contrôle sur les récoltes, celles du riz en particulier, et un rang égal à l'homme au plan juridique. C'est la femme qui a tout pouvoir sur le riz, donc une large part du pouvoir économique »²⁹. S'appuyant sur ce fait socio-économique, le réalisateur prend le parti de représenter les femmes non par le prisme individuel, mais comme « faisant corps » : leur force provient de leur solidarité. L'image ci-dessous (image 5) est emblématique à cet égard.

²⁷ On retrouve cette idée d'Aline Sitoé comme résistante anti-coloniale dans MANGA (Mohammed Lamine), *La Casamance dans l'histoire contemporaine du Sénégal*. Paris : L'Harmattan, 2012, 347 p. ; p. 67.

²⁸ PETERS (J. A.), « Aesthetics and ideology in African film : Ousmane Sembene's *Emitai* », dans JULIEN (Eileen), MORTIMER (Mildred) et SCHADE (Curtis), *African Literature and its Social and Political Dimensions*. Washington DC : Three Continents, Annual selected papers of the ALA, 1986, 90 p. ; p. 71 ; nous soulignons. L'interview mentionnée par J. A. Peters a été réalisée par Guy Hennebelle et publiée en 1978 dans *L'Afrique littéraire et artistique*, n°49, p. 116-126 ; p. 112.

²⁹ SEMBÈNE (O.), « Propos recueillis par Robert Grellier, Cannes, 1977 », interview disponible sur le DVD du film *Emitai*, *op. cit.*



Image 5 – Ensemble sous le soleil, les femmes « font corps ».

Condamnées à rester en plein soleil parce qu’elles refusent de dévoiler l’emplacement où le riz a été caché, soudées, elles consentent à subir la cruelle punition, offrant à celles qui sont accompagnées de jeunes enfants la relative protection d’un abri de paille. Cette solidarité du groupe contraste avec l’attitude des hommes qui, pour sauver la vie des leurs, sont prêts à offrir leur part de riz aux autorités.

Outre leur présence la plus souvent collective, la caractéristique physique la plus surprenante des femmes est qu’excepté les moments où elles chantent ou chantonnent, elles demeurent silencieuses tout au long du film, comme en hommage au *Silence de la mer* de Vercors, où la résistance, muette, n’en est pas moins réelle. Ce mutisme est un autre élément de contraste avec les hommes qui, eux, n’arrêtent pas de palabrer, comme l’illustre, par exemple, l’image ci-contre (image 6).



Image 6 – « Hommes à palabres ».

Ces discussions répétées des hommes, si elles ont pour objet la question de savoir s’il faut ou non obéir à l’injonction de céder le riz, révèlent en fait une véritable crise du religieux, que cet ordre déclenche. Notons en passant que cette crise du religieux ne concerne pas l’islam dans le film. En cela, O. Sembène rend compte du fait que, même si l’islam est présent en Casamance, le relatif

isolement du territoire a favorisé le maintien des croyances traditionnelles³⁰.

Un des dilemmes auxquels les hommes sont confrontés est celui de savoir s'il faut aller au combat et, si oui, s'il faut au préalable recevoir l'approbation des dieux. Sur l'image précédente, les hommes, rassemblés en cercle, n'arrivent pas à faire converger leurs avis : le doute plane sur la décision à prendre, les dieux restant sans voix. Finalement, sans avoir reçu leur bénédiction, Djemoko, le chef, conduit quelques-uns de ses hommes au combat. Son armée se fait massacrer. Tandis qu'il succombe à ses blessures, Djemoko, en proie à une hallucination, entretient une conversation avec les dieux, dont l'échange qui suit marque la gravité de ce qui se trame :

Les dieux – Tu ne crois plus à nous, tu mourras.

Djemoko – Je meurs, soit, mais vous aussi : avec moi, vous mourrez.

Si l'on veut bien admettre que la parole du chef du village est de quelque importance, alors il faut reconnaître à quel point la rencontre violente avec l'Occident que fut l'entreprise coloniale, exacerbée en l'occurrence par la situation de guerre, fut aussi une expérience de perte de repères métaphysiques, laissant les peuples natifs dans l'amertume du constat de l'abandon, voire de la mort, du divin. Le désarroi qui en découle s'exprime douloureusement dans les paroles de ce villageois, au cours d'une réunion qui suit la mort de leur chef et de leurs camarades : « Pris entre les soldats, nos femmes, les défunts et les dieux, je ne sais que dire ». Un ultime sacrifice animal aura lieu en vue d'apaiser les dieux. Il demeure sans réponse. C'est alors que les hommes estiment n'avoir plus d'autre choix que de révéler la cachette du riz et, en conséquence, de vivre désormais dans la honte.

Face à la volonté des autorités coloniales de saisir le riz, la réaction des femmes se situe aux antipodes de celle des hommes, qui se complaisent dans le doute et la tergiversation. Elles font preuve, dans cette situation, de plus de pragmatisme et de clairvoyance. Pragmatisme car, pour les femmes, le riz est certes sacré, mais il ne l'est pas en soi. Il ne l'est que parce qu'il nourrit le village. Clairvoyance, car elles comprennent immédiatement que le choix proposé par le colonisateur (si vous nous cédez du riz, vous vivrez ; si vous ne le faites pas, vous mourrez) n'en est pas un. Les femmes comprennent qu'en réclamant le riz, les autorités coloniales leur

³⁰ Voir : PELISSIER (Paul), *Les Paysans du Sénégal. Les civilisations agraires du Cayor à la Casamance*. Saint-Iriex : Impr. Fabrègue, 1966, 939 p. ; p. 807-812.

signifient la condamnation à mort du village : à court terme, par balle (en représailles à leur acte de désobéissance), ou à long terme, de faim, puisque les récoltes ont été mauvaises et insuffisantes pour nourrir et le village et les troupes. Les femmes savent leur mort annoncée et assument cette destinée tragique.

Par contraste, l'on réalise que, pour les hommes, le riz est plus qu'une denrée pour survivre, c'est un moyen pour le colonisateur de les humilier – une perspective qui semble exclue de la considération des femmes. Dès lors, les hommes sont dans l'illusion qu'il existe un choix et que celui-ci réside dans l'alternative entre une vie humiliée ou une mort digne. C'est seulement au terme du film que la vérité cynique détenue par les femmes éclate au grand jour. Les hommes seront abattus par balle après qu'ils auront trahi les femmes en révélant où était caché le riz. Les balles fusent tandis que l'écran devient noir. C'est le massacre des villageois. Dans *Camp de Thiaroye*, autre film d'Ousmane Sembène abordant la Seconde Guerre mondiale, une protagoniste évoquera le massacre des hommes, femmes et enfants du village d'Effok.

*

Cet article contribue, sans nul doute, à voir en Ousmane Sembène un fin critique du passé et des sociétés qui ont été liées par ce que l'on pourrait appeler un pacte colonial et, à sa suite, par le lien, peut-être moins violent, mais tout aussi coercitif, qu'est le néo-colonialisme. La fiction d'Ousmane Sembène nous apprend à penser pour ainsi dire de biais, à l'encontre des lieux communs, des idées reçues et reprises, qu'elles émanent du pouvoir en place, de croyances populaires ou de poncifs historiographiques. Son film, et plus généralement son œuvre, est une invitation à réfléchir en dehors des catégories pré-établies (fiction *vs* historiographie, colonisateur *vs* colonisé, blanc *vs* noir) afin de remettre en question les dichotomies qui, si elles sont nécessaires pour structurer la pensée, comportent aussi le danger de la rendre stérile. Ainsi, au-delà de la transmission de savoirs, les fictions (historiques) auraient ce pouvoir intrinsèque, dû à leur combinaison unique entre fond et forme, de nous convier, à chacune de leur actualisation, à re-penser et ré-évaluer le réel (passé), ou encore, pour reprendre les termes de Frank Salauin en les modifiant quelque peu, à « [l']inventer toujours »³¹.

■ Sabrina PARENT³²

³¹ SALAUIN (F.), *Besoin de fiction*, op. cit., p. 102.

³² F.R.S.-F.N.R.S. / Université Libre de Bruxelles.