



HAL
open science

Réflexions sur la notion de figure : que devient le personnage dans la fiction historique ? À partir de Sarraounia au Niger, Nehanda au Zimbabwe, Samori en Guinée

Elara Bertho

► **To cite this version:**

Elara Bertho. Réflexions sur la notion de figure : que devient le personnage dans la fiction historique ? À partir de Sarraounia au Niger, Nehanda au Zimbabwe, Samori en Guinée. Ad hoc: la revue, 2016. hal-01551470

HAL Id: hal-01551470

<https://hal.science/hal-01551470>

Submitted on 30 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Réflexions sur la notion de figure : que devient le personnage dans la fiction historique ? À partir de Sarraounia au Niger, Nehanda au Zimbabwe, Samori en Guinée

À partir des années 1960, de grandes figures historiques ont émergé dans les romans africains, les pièces de théâtre, les ballets, les chants, pour s'imposer jusque dans les manuels scolaires. Qu'il s'agisse d'exiger l'indépendance comme au Zimbabwe, ou de la construire de manière pragmatique comme au Niger ou en Guinée, les anciennes figures de résistance à la colonisation sont devenues les ancêtres mythiques de ces fragiles et nouvelles communautés imaginées¹ pour reprendre la terminologie de Benedict Anderson ; ou pour le dire autrement, les personnes historiques se sont muées en personnages de fiction, pour devenir sinon des héros nationaux, du moins des héros culturels.

En analysant la production littéraire de l'époque (que ce soit en littérature écrite, orale ou néo-orale comme les chants radiodiffusés ou les productions théâtrales télévisées), il apparaît que les ombres de l'histoire se projettent sur l'imaginaire collectif, pour se cristalliser autour d'un nom, qui véhicule bien des fantasmes : Sarraounia, Nehanda, Samori. Il en existe évidemment bien d'autres – parmi lesquels Lat Dior, Béhanzin, ou encore Chaka Zoulou – mais nous proposons l'étude de ces trois figures, d'abord parce qu'elles ont la particularité d'avoir été arrêtées quasiment au même moment, mais surtout parce qu'elles présentent l'avantage d'appartenir à trois échelles géographiques différentes, en faisant intervenir différents degrés de recréation de l'histoire : Samori Touré a construit un empire qui englobait la Guinée, le Sud du Mali, le Nord de la Côte d'Ivoire, ainsi que la frange Ouest du Ghana et il a résisté aux Britanniques et aux Français pendant près de vingt ans jusqu'à son arrestation en septembre 1898 ; Nehanda a, quant à elle, mené une révolte dans le Mashonaland en Rhodésie du Sud pendant deux ans – elle sera jugée et pendue en 1898 ; enfin, la reine Sarraounia n'aurait résisté que pendant une seule journée à l'avancée de la colonne Voulet-Chanoine, le 14 avril 1899, depuis son village de Lougou, dans l'actuel Niger, mais les sources historiques ne permettent pas de statuer sur sa présence effective sur le champ de bataille.

¹ Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La découverte, 1996, p. 19-21. Voir p. 19 la première définition de la communion comme croyance au même récit : « je proposerai donc de la nation la définition suivante : une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine. Elle est *imaginaire (imagined)* parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion ».

Ces trois exemples de résistance à la colonisation serviront d'appui à la réflexion sur la notion de figure : que la résistance ait été locale, régionale, ou plus largement à l'échelle de tout un empire, qu'elle ait duré une journée, deux ans ou vingt ans, le personnage de fiction s'affranchit des contingences liées à la personne historique qui lui sert de modèle initial, pour se transformer en objet de discours et en support de fascination collective. Nous étudierons alors les enjeux mémoriels induits par les reconfigurations de l'histoire par la littérature : les métamorphoses de la figure ont pour corollaire la métamorphose de la mémoire historique, en cristallisant des revendications identitaires de tous ordres. Il y a alors tellement de faisceaux de signification différents, et parfois impossibles entre eux (entre la glorification ou la détestation de Samori par exemple), que le héros finit par se vider de sa substance pour devenir une forme pure, disponible à toutes les réactualisations, au fil des besoins et des circonstances : Samori peut devenir le nom du père de la nation si c'est le Bembeya Jazz National qui chante les louanges de Sékou Touré, mais il peut également être le rappel des razzias esclavagistes si le griot qui le raconte s'adresse à des descendants de ses anciens ennemis. Le nom propre devient une forme aux contours flous, que la réutilisation se charge de réinvestir à chaque occurrence : la personne se fait personnage, puis le personnage se mue en figure. Cette dernière devient alors, à travers l'unicité de son nom², un prétexte à tous les discours, en réutilisant des potentialités latentes d'un récit commun plus large, dont les grandes lignes sont admises par tous. Qu'apporte la notion de figure dans ce cas ?

Mythes collectifs, héros épiques, héros culturels, pères fondateurs : les appellations de ces figures sont multiples, mais elles ne rendent pas compte de la plasticité des réécritures, et de la liberté de création de l'histoire en littérature. Qu'est-ce qui subsiste alors s'il n'y a plus que le nom pour fédérer tous ces différents textes ? Sur quoi repose exactement ce « récit commun » au cœur de la mémoire collective, dont on admet pourtant d'importantes variations ? Parle-t-on de la même figure, ou de figures homonymes, si Samori est parfois tyran, parfois héros ? Quelles sont les théories de la narration, et des potentialités narratives, induites par la figure ? Et enfin, dans les reconfigurations diverses de la mémoire collective, comment la figure – et la rhétorique avec elle –, entre-t-elle en politique ? Avec quelles implications ?

A partir de Samori, Sarraounia et Nehanda, qui serviront d'illustrations et d'amorces pratiques à la réflexion, nous dresserons d'abord un bref panorama des caractéristiques de la figure, en parcourant toutes les notions connexes de mythe, de mythe littéraire, de héros

² Les relations entre mythe et nom propre ont fait l'objet de travaux, que nous discuterons plus bas. Pour une mise au point terminologique, nous renvoyons à GELY, *L'invention d'un mythe, Psyché : allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, coll. Lumière classique, vol. 56, 2006, notamment la section « Nom propre et mythologie », p. 25-34.

civilisateur ou culturel, ou bien de héros épique. C'est en revenant aux exemples concrets des réutilisations et des réécritures de nos trois exemples que nous pourrions avancer dans la définition théorique de la figure : c'est en arpentant les marges, les frontières, les limites de la notion, que nous ajouterons des traits de définition, ou plutôt que nous en rejetterons par soustractions successives. Cela nous mènera en effet au second point de notre argument, à savoir que la figure se définit précisément par soustraction, et notamment par soustraction de tout ce qui caractérise la notion traditionnelle de personnage romanesque. La figure occuperait alors un espace interstitiel, entre la Bibliothèque des textes et la rumeur du monde, celle des bruits, des récits collectifs de la rue et des marchés³. Au terme de cette déconstruction, nous chercherons à proposer quelques éléments de délimitation de cet espace interstitiel, en avançant l'hypothèse que c'est l'extrême évanescence de la figure, son apparente pauvreté – puisque seul son nom sert parfois de critère de reconnaissance, tant les réécritures sont variées – que c'est donc précisément cette inconsistance apparente qui en fait toute la force : moins il existe de critères définitionnels, plus la réécriture peut être riche, et plus la rumeur est libre de s'en emparer, d'en tester les limites, de s'en approprier les potentialités créatrices.

LA FIGURE : UN FLOTTEMENT TERMINOLOGIQUE, ET UNE CONSTELLATION DE NOTIONS CONNEXES

Que signifie « la figure de Sarraounia »⁴ ? S'agit-il de la reine de Lougou qui se serait opposée à la colonne Voulet-Chanoine en 1899 ? S'agit-il de l'esprit qu'elle invoque et qui lui donne son nom ? S'agit-il de la fonction de reine (*Saraunya* signifie « reine » en haoussa), et des autres femmes qui se sont succédées à la tête de Lougou depuis 1899 ? Ou du roman qui porte ce nom, écrit par Abdoulaye Mamani en 1980⁵ ? Ou bien encore de toutes les réécritures ultérieures, depuis le film *Sarraounia* de Med Hondo⁶ jusqu'aux chansons contemporaines qui passent à la radio ?

Notre objet désigné en tant que « la figure de Sarraounia », avec l'article défini, migre

³ Xavier Garnier, *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Nouvelle Poétique Comparatiste, Bruxelles, PIE-P. Lang, 2001, p. 17-18.

⁴ Pour une analyse diachronique des réécritures de Sarraounia, voir Elara Bertho, « Sarraounia, une reine africaine entre histoire et mythe littéraire (Niger, 1899-2010) », *Genre et histoire*, n°8, 2011, disponible en ligne <http://genrehistoire.revues.org/1218>, consulté le 1^{er} février 2015.

⁵ Abdoulaye Mamani, *Sarraounia, ou le drame de la reine magicienne*, Paris, L'Harmattan, 1980.

⁶ Med Hondo *Sarraounia*, 1986, adaptation et dialogues d'Abdoulaye Mamani, Coproduction de la direction de la cinématographie nationale du Burkina Faso et des Films Ô.

d'un genre à l'autre, du roman au cinéma, de la radio à la poésie, des scènes de théâtre à la télévision. Il perdure à travers le temps, avec certes des variations selon les réécritures, mais en suivant néanmoins un schème commun que le public s'accorde à reconnaître comme unique. Il n'est l'invention d'aucun auteur en particulier, mais se nourrit d'œuvres multiples, et se développe dans l'intertextualité, à la manière des rhizomes décrits par Deleuze et Guattari, régis par la multiplicité, l'hétérogène, voire parfois la rupture radicale d'interprétations⁷. Plus une figure a de réécritures, plus les textes interagissent entre eux, s'entre-citent, proposent des interprétations différentes du récit de la colonisation, réutilisent des motifs populaires particulièrement appréciés, en inventent d'autres... Profondément intertextuelle, à cheval sur les genres, les siècles, les caractérisations, rendant caduques les notions traditionnelles d'auteur, d'invention, de création, la figure semble fuir toutes les tentatives pour la cerner. Ce que note Bertrand Gervais pour qui la figure a pour principale caractéristique d'être évanescence, et rétive à la conceptualisation⁸. Quoi de plus courant, en effet, que de dire « la figure de Jeanne d'Arc », « la figure d'Antigone », et quoi de plus flou en même temps ? Cela relève du sens commun, tout le monde voit bien de quoi l'on parle, et il passerait pour bien naïf, celui qui feindrait de ne pas savoir. Précisément. Dans les études littéraires, ce terme de figure a connu un vif succès, parce qu'il nomme une réalité quotidienne et omniprésente, mais de nombreuses notions connexes semblent pouvoir lui être substituées, ce qui pointe efficacement le flottement terminologique qui semble frapper le concept.

La figure s'est d'abord détachée du mythe, tel qu'il était théorisé par Mircea Eliade⁹, et qui dans son acception restreinte réfère à un récit à vocation étiologique, ancré dans un temps archaïque et révolu, hors du domaine des hommes, que l'initié apprend dans l'espace du sacré. L'invention de la notion de *mythe littéraire* a permis d'élargir le propos vers le profane, à partir des pistes que Mircea Eliade avait lui-même suggérées¹⁰, en incluant des récits « symbolique[s] qui pren[nent] une valeur fascinante, plus ou moins totalisante pour une communauté humaine à laquelle il[s] propose[nt] en fait l'explication d'une situation ou bien l'appel à l'action »¹¹. Ainsi

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

⁸ Bertrand Gervais, *Figures, lectures - Logiques de l'imaginaire*, tome 1, Montréal, Le Quartanier, 2007.

⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Collection Idées, Paris, Gallimard, 1963 [1991, p. 11].

¹⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op.cit.*, p. 221 et suivantes, à propos de « l'homme moderne », capable de se révéler « personnage exceptionnel », par un procédé de mythisation qui produit des « héros nationaux ». Sur le mythe littéraire, voir Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n°55 (1984), *La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*, p. 112-126.

¹¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988. Voir, pour une définition semblable, Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969. Véronique Gély dresse une synthèse dans « Mythes et littérature », Anne Tomiche et Karl Zieger (éd.), *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007 : Bilan et perspectives*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 37-46. Voir aussi Véronique Léonard-Roques, « Avant Propos », *Figures*

le *Dictionnaire des mythes littéraires* peut inclure « le mythe de Don Juan », « le mythe de Médée » : le mythe littéraire trouve son fondement dans la collectivité, le groupe pour lequel il signifie, et son terrain est la littérature, la réécriture, la variation réitérée de la même trame inlassablement dite et redite par ceux pour qui elle fait sens, pour qui elle explique le monde.

Mais en tant que telle, la notion de mythe littéraire rejette en dehors de sa sphère d'étude toute la culture populaire, les films, les chants, les produits télévisés, les bandes dessinées, les livres pour enfants, mais aussi les manuels scolaires et l'ensemble des productions culturelles étatiques ou d'émergence plus spontanée. Or pour reprendre l'exemple de Sarraounia, il est évident que la figure dépasse le cadre de la Bibliothèque : elle est enseignée à l'école¹², elle est l'héroïne de ballets et de films¹³, de chansons et de livres illustrés¹⁴, elle apparaît dans la rue, dans la toponymie de Niamey et de Dogondoutchi¹⁵...

Le héros épique appartient lui aussi au champ de la littérature, et échoue donc à embrasser toutes ces réécritures diverses que nous venons d'évoquer, qui débordent le cadre littéraire. En outre, la notion pose problème ici puisqu'il ne semble pas y avoir encore d'épopées constituées et stabilisées de nos trois héros : il existe certes des fragments, notamment pour Samori, mais la période coloniale est peut-être encore trop proche pour qu'un ensemble cohérent n'apparaisse¹⁶. En revanche, nos figures héroïques partagent des traits communs

mythiques : fabrique et métamorphoses, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 9-21 ; Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, *Ibid.*, p. 25- 48, qui étudie la notion de « figure mythique », majoritairement à partir de personnages initiaux issus de mythes au fondement ethno-religieux, ce qui n'est pas notre cas puisque les « personnages inspirateurs » (*Ibid.*, p. 27) sont des personnes historiques.

¹² *Histoire-Géographie CM1*, INDRAP, Niamey, 2011, p. 59-61, 70-77.

¹³ Pour le cinéma, voir Med Hondo, *Sarraounia*, *op.cit.* Pour les ballets, voir le *Ballet d'Ouverture des Cinquièmes Jeux de la Francophonie*, 2005, Archives de l'Office de Radiodiffusion Télévision du Niger ; Sarraounia, ballet lyrique d'après le roman d'Abdoulaye Mamani, Ministère de la Culture et de la Communication du Niger, 1986, Archives de l'ORTN, régulièrement retransmis à la télévision nationale.

¹⁴ Pour les chants : « Sarauniya », chant de Samaria dan Goudaou (Matameye) 8'00, à Zinder, 28 novembre 1986, haoussa, Archives de la phonothèque de l'ORTN, transcription et traduction : Issa Ousseini et Elara Bertho ; « Sarraounia Ballet lyrique », chant de Mahalba de Doutchi, 13'00, Nuit de la Concorde du 23 avril 1996, haoussa, zarma, Archives de la phonothèque de l'ORTN, transcription et traduction : Issa Ousseini et Elara Bertho ; « Sarraounia », Orchestre Akazama de Doutchi, Prix dan Gourmou 1999, 7ème édition, CCOG du 30 octobre au 3 novembre ; « Sarauniya », chant d'Aziz Albarka, Groupe Azimh Albarka, 2010, Festival Pangea pour la promotion des femmes, français, haoussa, zarma. De nombreuses émissions radiophoniques réactivent sa mémoire et célèbrent son combat contre les colonisateurs, voir notamment l'émission *Mémoire du Niger*, présentée par Ali Oumarou. Pour les illustrés pour enfants : Halima Hamdane, *Sarraounia*, Cauris éditions, Paris, 2005 (illustrations d'Isabelle Calin), et la bande dessinée : Nicolas Dumontheuil et Christophe Dabitch, *La colonne*, tomes 1 et 2, Paris, Futuropolis, 2014.

¹⁵ A Niamey, il existe une radio « Sarraounia », une station-service du centre ville « Sarraounia », un arrêt de bus attenant également « Sarraounia » ; à Dogondoutchi, un lycée s'appelle « Sarraounia Mangou ».

¹⁶ L'existence ou non d'une épopée autour de Samori fait débat. Voir Jan JANSEN, « A Critical Note on "The Epic of Samori Toure" », *History in Africa* (2002), p. 219- 229, pour une réponse négative ; David C. Conrad, « Almami Samori in Academic Imagination : Constructing Epic Adventures to Realize Ambitions and Dreams », *Mande Studies* (2008/10), p. 175- 214, pour une réponse positive. Il nous semble, d'après les textes de notre corpus, qu'il existe une trop grande variabilité dans la structuration des épisodes, et surtout dans l'axiologie des textes (Samori

avec le héros épique, et ce à l'échelle macrostructurale : si l'on envisage l'ensemble du corpus, de 1900 à nos jours, Samori, Sarraounia et Nehanda remplissent des fonctions similaires à ce que Florence Goyet nomme le « travail épique »¹⁷. Les bouleversements sociaux, politiques, culturels – ici, de la vague de colonisation suivie par celle de la décolonisation – sont pensés par les textes épiques, non pas sur le mode simplement mimétique de la représentation, mais dans les oppositions entre personnages, dans les trajectoires proposées par les héros, qui incarnent des possibles textuels, en réaction aux périodes de crise sous-jacentes. Mais si travail épique il y a dans notre corpus, ce ne peut être qu'au niveau de l'ensemble du corpus, et non pas dans chacune des œuvres étudiées.

La notion de « héros culturel » (*cultural hero*), proposée par les études anglo-saxonnes, semble plus large en ce sens que le terme de « culture », n'induit pas de division générique ou disciplinaire, et pourrait dès lors englober tout type de source. Néanmoins, la définition donnée par Jerome H. Long est extrêmement restreinte :

Être mythique que l'on trouve dans les religions traditionnelles de nombreuses sociétés archaïques. Bien qu'il assiste parfois l'être suprême dans la création du monde, son activité la plus importante intervient après la création du monde, lorsqu'il rend le monde habitable et sûr pour l'humanité. Il établit des institutions pour les hommes, leur apporte des biens culturels, leur enseigne les arts de la civilisation. Il apporte donc la culture aux hommes.¹⁸

Les littéraires se sont emparés de la notion, en analysant des corpus assez larges, intermédiaires, populaires ou savants¹⁹. Cependant ni Sarraounia, ni Samori, ni Nehanda ne peuvent être considérés comme des héros culturels, ayant tous trois réellement existé à l'instar de Charlemagne ou de Jeanne d'Arc, ayant donc été des *personnes* bien avant d'entrer en fiction par la voie du *personnage*.

étant considéré comme tyran ou héros selon les versions) pour qu'il y ait épopée. En outre, il n'existe que très peu de versions longues, embrassant l'ensemble du parcours du héros.

¹⁷ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji Monogatari*, Paris, Honoré Champion, 2006.

¹⁸ « Mythical being found in the religious traditions of many archaic societies. Although he sometimes assists the supreme being in the creation of the world, his most important activity occurs after the creation of the world, when he makes the world habitable and safe for mankind. He establishes institutions for humans, bring them cultural goods, and instructs them in the arts of civilization. Thus, he introduces culture to human beings » (notre traduction). Jerome H. Long, « Culture hero », *The Encyclopedia of Religion*, New York, Londres, Mac Millan Publishing Company, 1987. Nous remercions Cyril Vettorato pour cette référence.

¹⁹ Voir le colloque organisé à Metz par l'Université de Lorraine les 22 et 23 mars 2012 intitulé « Les héros culturels, récits et représentations ». Voir également Crystel Pynçonnat, « Le temps des nouveaux guerriers : le héros culturel, figure de la reconquête identitaire et territoriale », *Amnis, revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n°2, 2002, disponible en ligne, <http://amnis.revues.org/150>, consulté le 1^{er} février 2015.

LES APPORTS DU CONCEPT DE FIGURE : L'ÉVIDEMENT DU PERSONNAGE PAR LA RUMEUR COLLECTIVE

Dissolution du personnage

Nos héros Sarraounia, Samori, Nehanda pour notre étude sur l'Afrique, mais de même Médée ou Don Juan, semblent tout à la fois trop proches et trop éloignés de tout un panel de concepts, sans jamais qu'une notion ne vienne résoudre entièrement l'impasse théorique de leur définition. La notion de « figure » permet de résoudre cette aporie, en intégrant à la fois leur origine fictionnelle – ayant ou non existés, ces personnages se forment dans et par la littérature, ou plus largement peut-être par le récit, et c'est ainsi que leur valeur fascinante prend forme – sans préjuger pour autant ni d'une discipline ni d'un média. Xavier Garnier²⁰ s'appuie sur l'étymologie de *figura*, « forme extérieure, aspect général », pour donner une définition atypique de la figure, qu'il construit comme l'envers de la catégorie traditionnelle du personnage romanesque. L'« envers » pour trois raisons : parce que la figure est l'envers du personnage-signe, tel que défini par Philippe Hamon²¹, parce qu'elle fonctionne sur l'envers de l'investissement du lecteur, étudié par Vincent Jouve²², et enfin parce qu'elle est l'envers de l'incarnation, selon l'acception de Francis Berthelot²³. La théorie de la figure développée par Xavier Garnier lui sert à cerner les personnages fantomatiques, errants, ou vaporeux, en tous cas radicalement évanescents de nombreux romans africains récents, comme ceux de *The Famished Road*, de Ben Okri, ou ceux de *La maison de la faim*, de Dambudzo Marechera. Les personnages-figures, dans ces romans non-réalistes, sont marqués par le vide et par le faux, ce qui est la marque de l'impossible unification de la situation coloniale, et de son impossible représentation : désormais, le monde ne se tient plus, et la figure occupe les espaces de l'interstice et du flottement, sur les décombres d'une vision unifiée du réel, désormais illusoire. Dès lors, la figure tire sa force non plus de l'incarnation ni de l'investissement émotionnel qui caractérise les pactes de lecture réalistes, mais de l'évidement de signification : elle fascine plus qu'elle *n'est investie*. La relation de force entre le lecteur et le personnage-figure s'inverse.

²⁰ Xavier Garnier, *L'éclat de la figure : étude sur l'anti-personnage de roman*, op.cit., « introduction ».

²¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* (1972) p. 86-110 : le personnage construit sa densité au fur et à mesure que ses actions sont décrites ; le personnage prend forme dans le cours du récit.

²² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 : le personnage naît de l'investissement donné par le lecteur, lorsqu'il s'identifie au texte.

²³ Francis Berthelot, *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

La figure historique, entre la Bibliothèque et la rumeur du monde

Qu'en est-il d'une application de cette théorie à nos héros africains, à cheval sur les genres et les médias ? Œuvre par œuvre, chacune comprise séparément – par exemple, sur Nehanda, le roman *Nehanda* d'Yvonne Vera²⁴ –, il n'est pas sûr que cette définition du personnage-figure fonctionne, puisque tous les récits de notre corpus ne recherchent pas systématiquement ce type d'expérimentation narrative étudié par Xavier Garnier. Mais c'est globalement, à plus large échelle, que la définition proposée prend plus de sens : la multiplicité des réécritures et des significations investies fonctionne comme évidemment progressif des caractéristiques du personnage. Prenons l'exemple de Samori. Lorsqu'il est le héros de chants commandés par le président Sékou Touré (qui se déclarait son descendant en ligne directe), Samori est l'incarnation de la bravoure, le fondateur de l'unité des Guinéens, luttant contre l'esclavage que représentait la colonisation. Le Bembeya Jazz National a notamment glorifié la figure de Samori dans ses textes :

(français) L'air que vous entendez est une composition en l'honneur de l'empereur du Wassoulou l'Almamy Samory Touré / Dont la lutte anticolonialiste a donné naissance aux plus jeunes chansons et gestes d'Afrique [...]

(malinké) Touré [Sékou Touré], je te compare à mon grand-père Almamy Samory Touré / Les Africains sont unis, tous te bénissent / Grâce à toi nous sommes devenus des hommes / Grâce à toi nous avons notre indépendance / Tu es exemplaire de la Guinée, et tes ennemis seront toujours humiliés.²⁵

Mais de nombreux autres textes prennent Samori comme personnage principal, et l'axiologie en est toute autre : il est parfois représenté comme un tyran, n'hésitant pas à tuer ses propres enfants lorsque ces derniers s'opposent à lui, dévastant tout sur son passage²⁶. Il pourrait là s'agir d'une évidence : l'axiologie dépend de qui raconte le texte ; les anciens alliés de Samori ne racontant pas l'histoire de la même manière que ses anciens ennemis. Mais il y a plus que cela, Samori devient un référent narratif dont tout le monde connaît à peu près la trame générale, et qui change en fonction des contextes de réappropriations, sans que cela ne choque qui que ce soit. Nous avons pu trouver deux exemples révélateurs : un même chanteur,

²⁴ Yvonne Vera, *Nehanda*, Toronto, TSAR, 1994.

²⁵ *Regard sur le passé*, Bembeya Jazz National, 1968 « Regards sur le passé » 36'53 ; 1969 « Chemins du PDG » 24'38, SLP10. (malinké et français) Traduction de Bangaly Diene Diane, Conakry, 2014.

²⁶ Voir, entre de nombreux exemples, Bernard Zadi Zaourou, *Les sofas*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1975. Samori y ordonne le meurtre de son fils Karamoko qui, revenu d'un voyage diplomatique en France, suggère une alliance avec les Français, plutôt qu'une confrontation frontale, qui mènerait selon lui à la débâcle.

dans deux circonstances de production différentes, peut tenir des propos complètement contradictoires à propos de Samori, selon qu'il s'adresse à des Touré (du patronyme de Samori Touré) ou à des Traoré (descendants des anciens opposants de Samori, au siège de Sikasso). Dans le premier chant, à la gloire de Samori, l'éloge est explicite :

(Chœur)

Toi, le marabout [Samori], ceux qui veulent t'affronter ne te connaissent pas
Toi qui as tout fait pour les hommes
Toi qui as tout fait pour leur union,
Toi qui as tout fait pour agrandir ton territoire
Nous, nous ne pouvons que te saluer, et te remercier du temps que tu as pris pour nous, les Africains.
Nous, les Mandénka de Siguiiri, nous chanterons toujours ton nom !²⁷

Tandis que dans le second, par les mêmes chanteurs, ce sont les opposants de Samori, les guerriers de Sikasso, qui sont loués, et Samori est régulièrement qualifié d'esclavagiste :

Viens parler maintenant des chefs guerriers de Sikasso Keba pour que le monde sache que, dans la lutte entre Samori Touré et Sikasso Keba, les sofas de Sikasso Keba ne se sont pas laissés faire, alors que tout le monde parle seulement des sofas de Samori.²⁸

Il ne s'agit pas d'une palinodie : Samori est tellement connu qu'il devient un support usuel de discours et de récits, et si la trame générale est respectée – il a érigé un empire immense du Ghana à la Guinée et il a tenu tête aux Français et aux Britanniques pendant presque vingt ans –, tout, ou à peu près, peut être dit à son sujet, selon les auditeurs, le contexte de production, les besoins du moment. Il devient un support de récit, tout à fait fascinant dans tous les cas, même pour ses opposants, qui ne cessent de revenir dire ses méfaits, tout en reconnaissant ses qualités de stratège. La fascination a peu à voir avec l'axiologie, qui peut être autant négative que positive. Dans la multiplication des réécritures donc, le héros se vide de sa substance plus qu'il ne se construit une densité romanesque : plus on ajoute de données et de textes au corpus, moins le « plus grand dénominateur commun » est important. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la *somme* n'apporte pas un surplus de caractérisations ; bien au contraire. Samori, à l'instar de Nehanda et de Sarraounia, devient bel et bien un personnage-figure, à l'échelle de l'ensemble de ses réactualisations : il est un héros qui investit le public d'une fascination continue, et continuée dans le temps, il n'est en soi qu'une forme vide, un contour, une ligne. C'est la force collective qui lui donne vie, à la croisée des textes de la

²⁷ « Diamori », 26'19, chanté par Saramba Kouyaté, Sidiki Kouyaté (Siguiiri, 2013), acheté au marché de Madina, juin 2014. Traduction du malinké de Bangaly Diene Diane, Conakry, juin 2014.

²⁸ « Famagan Traoré », 24'00, chanté par Saramba Kouyaté, Sidiki Kouyaté, Laso Dumbuya (Siguiiri, 2013), acheté au marché de Madina, juin 2014. Traduction du malinké par Bangaly Diene Diane, Conakry, juin 2014.

Bibliothèque, et des rumeurs collectives, à la radio, ou dans les marchés : la figure ainsi entendue, transmédiatique, transgénérique, migre d'un texte à l'autre, à la manière des héros transfuges²⁹.

QUE RESTE-T-IL DE LA FIGURE HISTORIQUE ? FRAGMENTS POUR UNE DEFINITION, SUR LES RUINES DU PERSONNAGE

Comment redéfinir la notion de figure, et dans notre cas, de figure historique, c'est-à-dire dotée d'un référent extra-linguistique ? Une figure qui, à un moment donné, a existé dans le réel, quelle que soit la distance qui s'est ensuite créée entre la personne et le récit.

A partir de l'étude de nos trois figures, il nous semble que trois traits distinctifs se dégagent, *a minima*. Pour « faire figure », il ne faut qu'un nom, une trame minimale, et un puissant désir de dire.

La figure, c'est d'abord un nom propre³⁰. Ce n'est que *Samori*, [samori], qui fédère tous les récits contradictoires et néanmoins concomitants tenus sur lui : le référent du nom propre fonctionne comme un faisceau de propriétés admises par le public, dont on peut à loisir détourner l'axiologie, manipuler les limites, rajouter ou supprimer des éléments... Mais le nom demeure. Et en l'occurrence pour la figure de Samori, le nom propre tient le rôle d'exophore mémorielle³¹, s'appuyant sur le souvenir de l'existence réelle de la personne historique pour venir justifier toutes les créations ultérieures. Quelle que soit la liberté de création utilisée ensuite, le récit sera de fait légitimé par le souvenir du référent extralinguistique. Il n'est d'ailleurs absolument pas nécessaire que le récit soit canonique, ou historiquement vraisemblable, pour que l'exophore fonctionne.

²⁹ Richard Saint Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Le Seuil, 2011.

³⁰ Nous faisons écho aux études sur le nom propre pour le mythe : « Un mythe, c'est d'abord un nom propre », Alain Montandon, « En guise de préface », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies* (2004/11), p. 13 ; « Electre, [...] c'est d'abord un nom propre », Pierre Brunel, *Pour Electre*, Paris, Armand Colin, 1982, p. 5, à la différence majeure que le nom mythique repose sur un signifié « oblitéré » (Œdipe est celui aux « pieds enflés »), qui est le produit d'une « torture de la matière sémantique » (Patrice Bidou, « Le nom propre: un pilier mythique », *Ethnologie française* (1993/1), p. 29), et que le mythe vise à expliquer. Ce que ne fait pas la figure historique, dont le nom est tiré soit d'une fonction, pour Sarraounia et Nehanda, soit d'un nom de personne, pour Samori. La figure est d'emblée appréhendée par son nom, tiré du réel, extralinguistique (ce que ne fait pas le mythe).

³¹ Nous reprenons la définition de l'exophore, telle qu'elle est utilisée en linguistique, comme une référence explicite ou implicite à une référence extralinguistique, du réel, ce qui s'oppose aux références tirées des univers de discours (nommées endophores : les anaphores et les cataphores). La relation référentielle est dite mémorielle car elle se trouve être *in absentia* : « Samori » appartient à la fois à un univers de discours, et s'appuie, tire sa force énergétique, d'un référent extratextuel absent, rejeté dans une mémoire collective diffuse.

Cet effet de la nomination, comme implication systématique d'un faisceau de propriétés, mène au second point : la reconnaissance d'une trame minimale approuvée par une collectivité. Il ne viendrait à personne l'idée de décrire Samori comme un chef venant d'un autre pays que la Guinée : non, *tout le monde sait* qu'il vient d'une famille modeste de Diambaladougou, qu'il s'est forgé un empire, et qu'il est mort en exil, après sa capture par les Français en 1898. L'étude de toutes les variantes du récit révèle de grandes disparités : le récit peut parfois concerner l'ensemble de sa vie, ou au contraire ne se focaliser que sur la grande révolte des fils en 1898, ou que sur sa capture, mais il est admis que la définition de Samori recouvre tous les éléments décrits auparavant. Il n'y a pas encore d'épopée structurée sur Samori, les variations axiologiques sont encore trop importantes (tyran/héros), même s'il y a sans doute un devenir-épique de Samori. Il est en revanche indéniable que Samori est une figure.

Il est une figure aussi et surtout, ce sera le dernier point, parce qu'il est fascinant : qu'on le réprouve ou qu'on le loue, il suscite le désir de raconter. La fascination collective va au-delà des variations d'axiologie positive/axiologie négative : Samori est le personnage qui a généré le plus de récits dans notre corpus, et ce de manière transnationale (au Sénégal, au Mali, en Côte d'Ivoire, au Ghana, en Guinée, en France). À quoi tient cette urgence de dire l'histoire de Samori, sous toutes ses formes ? Florence Goyet³², à partir de trois épopées guerrières, formule l'hypothèse que le récit surgit d'un besoin de dire une crise politique, culturelle, sociale, qui advient sans que la société n'ait encore les outils conceptuels pour la mettre à distance et l'analyser. Un personnage de fiction vient alors incarner cette crise : il devient la « définition réelle » (p. 163) comme le dit l'auteure, reprenant Pascal, du concept que l'on n'arrive pas encore à cerner. Il s'agit non pas de représenter un concept en action, un mot, mais de mettre en scène la réalité qu'il recouvre : le conflit Achille/Agamemnon *pense* l'affrontement des grands face au pouvoir royal, et les métamorphoses de la conception de la monarchie en Grèce. La littérature n'est pas une représentation conceptualisée de la crise politique : elle a une faculté exploratoire de ce qui demeure encore trop brûlant pour être théorisé. Et le parallèle avec nos textes issus de la décolonisation, où Samori incarne à partir des années 1960 la résistance à la colonisation, est tout à fait saisissant. Les États ouest-africains ont subi d'importants bouleversements sociaux, politiques, économiques, et Samori a pu *figurer* certaines de ces crises. D'où son aspect fascinant. Dans les pièces de théâtre où il incarne un père sur le point de tuer son fils qui prône la paix avec la France, il est parfois décrit comme un monstre, et il est évident qu'il n'incarne alors pas le héros de la résistance guinéenne. Mais l'abondance de ces

³² Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, *op.cit.*

pièces montre bien qu'il y a là quelque chose qui subjugué ces différents auteurs (Zadi Zaourou, *Les sofas*, *op.cit.* 1975 ; Massa Makan Diabaté, *Une hyène à jeun*, 1988 ; Cheik Aliou Ndao, *Le fils de l'Almamy*, 1973). Il est probable que le « retour du fils » fasse, en effet, écho aux conflits générationnels causés par les nombreux « retours au pays » des jeunes travailleurs des années 1970-1980, qui se trouvaient alors pris entre deux cultures, et surtout pris entre la France et la famille.

Sans qu'il n'y ait donc d'épopée nécessairement, la notion de « travail épique », théorisée par Florence Goyet, permet de rendre compte de la fascination qu'exerce la figure sur les collectivités. En l'occurrence pour nos figures, les crises pensées sont multiples, et cette multiplicité explique l'importance des variations des récits. Un nom qui engendre des propriétés minimales : la figure n'est qu'une forme, au contenu adaptable. Son succès vient de sa plasticité, de sa souplesse, et de sa disponibilité pour penser les crises politiques, sociales et culturelles d'une époque.

Que révèle donc, pour conclure, l'étude de ce cas particulier de narratologie que constitue la figure historique, réinvestie dans les textes fictionnels ? Il n'est pas un personnage littéraire comme les autres, puisqu'il prend appui sur la référence extralinguistique pour asseoir sa densité textuelle, et partant, augmenter sa légitimité. Le personnage tire sa force de la personne (historique). Et celui-là fait *figure* lorsqu'il fascine une collectivité, souvent au point de rendre les textes ambivalents, comme saturés par l'ambiguïté : l'opposition entre désir et haine se trouve alors estompée, signalant ainsi que la figure devient un marqueur d'une évolution plus globale de la société, que les textes et récits pensent et interrogent.

Elara Bertho

(Doctorante contractuelle – Paris 3 Sorbonne Nouvelle – Thalim)

BIBLIOGRAPHIE

Nous ne proposons pas d'inventaire exhaustif des réécritures de Samori, Nehanda ou Sarraounia, ce qui dépasserait le cadre théorique de cette étude. Nous ne relevons ici que les références citées.

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduction Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.
- BEMBEYA JAZZ NATIONAL, *Regards sur le passé*, SLP 10 (malinké et français). Traduction Bangaly Diene Diane, Conakry 2014.
- BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.
- BERTHO, Elara, « Sarraounia, une reine africaine entre histoire et mythe littéraire (Niger, 1899-2010) » [en ligne], *Genre & Histoire* (2011/8), disponible sur <<http://genrehistoire.revues.org/1218>>.
- BIDOU, Patrice, « Le nom propre : un pilier mythique », *Ethnologie française* (1993/1), p. 27-36.
- BRUNEL, Pierre, *Pour Electre*, Paris, Armand Colin, 1982.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Édition du Rocher, 1988.
- CONRAD, David C., « Almami Samori in academic imagination : constructing epic adventures to realize ambitions and dreams », *Mande studies* (2011/10), p. 175-214.
- DANTE, Alassane, MAIGA Mohamed, Lamine, MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION DU NIGER, et al., *Sarraounia, ballet lyrique d'après le roman de Mamani Abdoulaye*, Niamey, ORTN, 1986.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DIABATE, Massa Makan, *Une hyène à jeun : théâtre*, Paris, Hatier, 1988.
- DUMONTHEUIL, Nicolas, DABITCH, Christophe, KONAN, Venance, *La colonne*, Paris, Futuropolis, 2013.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Collection Idées, Paris, Gallimard, 1963.
- GARNIER, Xavier, *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Nouvelle Poétique Comparatiste, Bruxelles, PIE-P. Lang, 2001.
- GELY, Véronique, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée* (2004/3), p. 329-347.
- GELY, Véronique, *L'invention d'un mythe, Psyché : allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, coll. Lumière classique, vol. 56, 2006.
- GERVAIS, Bertrand, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, T. 1, Montréal, Quartanier, 2007.
- GOYET, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Bibliothèque de littérature générale et comparée, Paris, Honoré Champion, 2006.
- HAMDANE, Halima, *Sarraounia, la reine magicienne du Niger*, Illustrations d'Isabelle Calin, Paris,

Cauris éditions, 2005.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* (1972), p. 86-110.

Histoire-Géographie CM1, INDRAP, Niamey, 2001.

HONDO, Med, Adaptation et dialogues par Abdoulaye Mamani. Bande originale de Pierre Akendengue, *Sarraounia*, Direction de la cinématographie nationale du Burkina Faso, Films Ô, 1986.

JANSEN, Jan, « A Critical Note on "The Epic of Samori Toure" », *History in Africa* (2002), p. 219-229.

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

KOLY, Souleymane, *Ballet d'ouverture des Cinquièmes Jeux de la Francophonie*, Niamey, ORTN, 2005.

KOUYATE, Saramba, « Diamori », 26'19, avec Sidiki Kouyaté (Siguir, 2013) ; « Famagan Traoré », 24'00, avec Sidiki Kouyaté, Laso Dumbuya (Siguir, 2013), achetés au marché de Madina, juin 2014. Traduction du malinké par Bangaly Diene Diane, Conakry, juin 2014.

LEONARD-ROQUES, Véronique, *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

LONG, Jerome H., « Culture heroes », *The Encyclopedia of Religion*, New York; Londres, Mac Millan Publishing Company, 1987.

MAMANI, Abdoulaye, *Sarraounia : le drame de la reine magicienne*, Paris, L'Harmattan, Collection Encres noires, 1992.

MONTANDON, Alain, « En guise de préface », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies* (2004/11), p. 7-17.

NDAO, Cheik Aliou, *Le fils de l'Almany : suivi de La case de l'homme : Théâtre*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1973.

ORTN (ARCHIVES DE LA PHONOTEQUE) : Sarauniya », chant de Samaria dan Goudaou (Matameye) 8'00, à Zinder, 28 novembre 1986, haoussa, Archives de la phonothèque de l'ORTN, transcription et traduction : Issa Ousseini et Elara Bertho. « Sarraounia Ballet lyrique », chant de Mahalba de Doutchi, 13'00, Nuit de la Concorde du 23 avril 1996, haoussa, zarma, Archives de la phonothèque de l'ORTN, transcription et traduction : Issa Ousseini et Elara Bertho. « Sarraounia », Orchestre Akazama de Doutchi, Prix dan Gourmou 1999, 7ème édition, CCOG du 30 octobre au 3 novembre. « Sarauniya », chant d'Aziz Albarka, Groupe Azimh Albarka, 2010, Festival Pangea pour la promotion des femmes, français, haoussa, zarma.

PINÇONNAT, Crystel, « Le temps des nouveaux guerriers : le héros culturel, figure de la reconquête identitaire et territoriale », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques* (2002/2).

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

VERA, Yvonne, *Nehanda*, Harare, Baobab Books, 1993.

ZADI ZAOUROU, Bernard, *Les sofas : suivi de L'œil*, Théâtre africain, Paris, P. J. Oswald, 1975.

Pour citer cet article : Elara Bertho, « Réflexions sur la notion de figure : que devient le personnage dans la fiction historique ? À partir de Sarraounia au Niger, Nehanda au Zimbabwe, Samori en Guinée », *Revue Ad hoc*, n°4, « La Figure », publié le 07/03/16 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=5577&g=22>