

Études littéraires africaines

Voix et archives : de quelques prises de positions éthiques pour dire l'histoire coloniale



Elara Bertho

Mongo Beti : l'exilé de retour et l'épreuve du réel
Numéro 42, 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1039413ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1039413ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)
2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bertho, E. (2016). Voix et archives : de quelques prises de positions éthiques pour dire l'histoire coloniale. *Études littéraires africaines*,(42), 161–175.
<https://doi.org/10.7202/1039413ar>

VOIX ET ARCHIVES : DE QUELQUES PRISES DE POSITIONS ÉTHIQUES POUR DIRE L'HISTOIRE COLONIALE

Parce qu'elle risque de sacraliser la violence et de la dérober à l'étude de l'Histoire, l'horreur qui gouverne le regard doit être profanée par la parole et son prestige détruit ¹.

Face à l'archive du conflit italo-ottoman en Lybie : l'horreur. En réaction à cette horreur : un besoin de récit. C'est en ces termes que Jérôme Ferrari et Olivier Rohe décrivent leur rapport à l'écriture, et leur prise de position ² par rapport aux images de la guerre coloniale. Autrement dit, la parole – le récit, la fiction au sens large – naît d'une nécessité éthique, d'une obligation de dire, en réaction à une violence passée, médusante, qui peut tout à fait déployer encore ses tentacules, de manière symbolique, dans le présent. En somme, l'écriture de l'histoire coloniale fait figure de Gorgone, et l'écrivain, héritier de Persée, déchire le « masque » de la *doxa*.

Cette citation que nous plaçons en exergue condense admirablement de nombreux enjeux de la littérature qui se revendique comme postcoloniale ³, au sens où elle tend à décapiter le discours colonial, à le désacraliser, à en renverser le prestige. Elle témoigne notamment du fait que les écrivains, lorsqu'ils s'attachent à dire l'histoire de la colonisation, et singulièrement celle de ceux qui s'y sont opposés, ont en commun de se mettre en scène, de s'exposer au regard du lecteur, de se figurer au travail. Or, cette mise en abyme de l'activité d'écriture, où Persée s'emploie à détruire l'his-

¹ FERRARI (Jérôme), ROHE (Olivier), *À fendre le cœur le plus dur*. Paris : Inculte, 2015, 88 p. ; p. 13.

² Qui n'est pas une prise de parti, comme le note Georges Didi-Huberman dans *Quand les images prennent position* (Paris : Minuit, coll. Paradoxe, 2009, 268 p. ; p. 11) : « pour savoir, il faut prendre position ».

³ Nous ne prenons donc pas ce terme dans son acception chronologique. Concernant les études postcoloniales, voir : COLLECTIF WRITE BACK, *Postcolonial studies : modes d'emploi*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2013, 513 p. Sur le rôle que joue la littérature – et singulièrement les écrivains – dans la narration collective, voir aussi : SPIVAK (Gayatri Chakravorty), *Nationalisme et imagination*. Paris : Payot, 2011, 157 p. ; p. 9-67.

toire des vainqueurs⁴, permet à l'énonciateur de construire sa posture et comporte souvent une insistance sur la voix : la « vision des vaincus », pour reprendre l'expression de Nathan Wachtel⁵, passe en effet par une exhibition de la voix.

En examinant plusieurs œuvres littéraires centrées sur des figures de résistants à la colonisation, nous observerons plus particulièrement ces « voix » narratives, en relation avec la question de la place accordée à l'archive coloniale : régulièrement convoquée, celle-ci joue en effet un rôle tout à fait ambivalent dans la construction des récits. À la fois incarnation de la puissance ennemie, objet matériel représentant d'une violence symbolique et, paradoxalement, première source de légitimité et de véridicité, l'archive est au cœur des conflits de mémoires. Le narrateur s'en sert à la fois pour la copier (et pour se donner du même coup une caution historique), pour la subvertir (au besoin, en la réfutant) et, en tout état de cause, pour se positionner. Dans ce rapport entre voix et archive, comment se dit l'affrontement qu'est l'écriture face à l'horreur de l'histoire, aussi fascinante que repoussante, à l'instar de la Gorgone ? Comment se déconstruit l'histoire coloniale, et quels rôles sont attribués, au sein de cette déconstruction, à l'archive coloniale ? Plus largement, que fait l'archive à la narration ? Comment expliquer que l'archive soit tout à la fois décriée et légitimée ? Dans le geste même de la parodie – voire en même temps de la *mimicry*⁶ –, l'axiologie est parfois indécise, et les niveaux de lectures peuvent s'entremêler.

Nous dégagerons du *continuum* d'usages de l'archive plusieurs seuils dans les récritures littéraires des documents historiques. Ces seuils se superposent et se croisent, et nous ne proposons ici qu'un classement d'usages, qui ne prétend pas être exhaustif. Le premier niveau est celui de la copie pure et simple de l'archive, où l'insertion est ou n'est pas référencée. Le second niveau est celui de l'invocation de l'archive comme preuve de scientificité du récit. Le troisième niveau est l'inversion du précédent : l'archive est citée pour être réfutée, biffée. Enfin, en dépassement de cette axiologie, positive ou négative, l'archive peut être mythifiée, et son statut change alors radicalement.

⁴ DE CERTEAU (Michel), *L'Écriture de l'Histoire* [1975]. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 2011, 527 p. ; p. 9 : l'« écriture conquérante ».

⁵ WACHTEL (Nathan), *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530-1570*. Paris : Gallimard, 1971, 395 p.

⁶ BHABHA (Homi K.), *The Location of Culture*. Londres : Routledge, 1994, 285 p. ; p. 85-92.

Pour brosser ce panorama des usages « remixés »⁷ de l'archive, nous nous centrerons notamment sur les figures de Sarraounia, au Niger, et de Nehanda, au Zimbabwe. Les deux femmes sont des prêtresses, accusées par le pouvoir colonial d'être des sorcières, et leur participation effective à la résistance armée est sujette à caution. Elles ont pour caractéristique d'avoir été arrêtées quasiment au même moment, durant les années 1898 et 1899, et elles offrent en outre l'avantage d'avoir suscité de multiples réécritures, mettant en jeu un large échantillon de représentations de l'histoire coloniale. En regard des romans, des nouvelles et des pièces de théâtre figurera la matérialité de plusieurs pièces d'archives administratives, que nous avons rassemblées au cours de nos séjours de recherche⁸.

Le stade de la copie : incrustations d'archives pour des marqueteries narratives

La mise en scène du narrateur – y compris les dispositifs qu'il met en place pour prouver sa légitimité – est l'un des traits saillants des récits centrés sur les résistants à la conquête coloniale en Afrique. Chez Yvonne Vera et Abdoulaye Mamani, entre autres, les narrateurs exhibent une « perception objectivante », pour reprendre l'expression d'Alain Rabatel⁹, c'est-à-dire une perception qui contribue à construire une « voix » narrative caractérisée par un savoir, en opposition aux formations discursives coloniales dominantes¹⁰. Cet *ethos*¹¹ narratif, porteur d'un contre-discours, passe d'abord par un geste en apparence fort simple : la copie.

Or, la copie n'a en réalité rien de simple, et ses effets sur le texte, en particulier sur la voix qui rapporte le discours externe,

⁷ LE LAY (Maëline), MALAQUAIS (Dominique), SIEGERT (Nadine), dir., *Archive (re)mix. Vues d'Afrique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, 242 p. ; p. 17.

⁸ Notamment à Niamey (Archives Nationales du Niger, 2011, 2014), Harare (National Archives of Zimbabwe, 2013), Aix-en-Provence (Section Outre-Mer, 2011, 2015), Fort de Vincennes (Service Historique de la Défense, 2015), Londres (National Archives, 2016).

⁹ RABATEL (Alain), *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998, 202 p. ; p. 83.

¹⁰ Au sujet de ces relations d'oppositions et d'imbrications, voir : RIESZ (János), *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*. Paris : Karthala, 2007, 421 p.

¹¹ KORTHALS ALTES (Liesbeth), *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2014, 325 p. ; p. 3. Pour un historique de la notion, voir : SUCHET (Myriam), *L'Imaginaire hétéro-lingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Classiques Garnier, 2014, 349 p. ; p. 371.

sont multiples. Le texte est comme cannibalisé par l'archive, mangé par une voix extérieure, à la fois rejetée et pourtant dans le même mouvement ingérée. Dans un petit roman consacré aux derniers jours de Nehanda, intitulé *Death throes. The trial of Mbuya Nehanda*, de Charles Samupindi¹², l'archive coloniale ne cesse ainsi de se manifester, et ce, sans guillemets. Quelle ne fut pas notre surprise lorsque nous avons, pour la première fois, comparé certains paragraphes de l'ouvrage :

I am a native messenger. I remember very well at the outbreak of the rebellion going out with Kanyaira, whom the white men called Pollard [...]. Nehanda met us about one hundred and fifty yards from her kraal. Pollard was then taken to a point about forty yards away and Nehanda went there and spoke to him. We also went to where they were standing. Nehanda walked a few steps away and I heard her say, « Don't kill him here, kill him down here, near the river ». She said this to the second accused, Hwata. We then all went to the river. As we go to it, Hwata, who was walking behind Pollard wielding an axe, suddenly struck him on the back of the head with it and he sank down to his knees and then to the ground¹³.

avec les documents du procès que nous avons retrouvés aux *National Archives of Zimbabwe*¹⁴ :

Pig alias M'SAPURO declares :

I am a native messenger, I remember the outbreak of the rebellion I remember going out with Kunyara who the white men call Pollard [...]. Nianda met us about 150 yards from her kraal. They separated us then and took Pollard away about 40 yds off Nianda went and spoke to him but I could not hear. Then I went with the other boys to where Pollard was standing. Then Nianda walked a few yards off and said don't kill him here kill him down near the river she said this to Wata as we were

¹² SAMUPINDI (Charles), *Death Throes : the Trial of Mbuya Nehanda*. Gweru : Mambo Press, 1990, 42 p.

¹³ SAMUPINDI (Ch.), *Death Throes*, *op. cit.*, p. 17 ; « Je suis un messager indigène. Je me rappelle très bien sortant avec Kanyaira, que les hommes Blancs appelaient Pollard, au déclenchement de la rébellion [...] Nehanda nous trouva à cent quarante mètres environ de son kraal. Pollard fut alors emmené à un endroit à trente-cinq mètres environ et Nehanda s'y rendit et elle lui parla. Nous vîmes également à l'endroit où ils se tenaient. Nehanda fit quelques pas et je l'entendis dire : "Ne le tuez pas ici, tuez-le par-là, près de la rivière". Elle dit ça au second accusé, Hwata. Nous nous rendîmes ensuite tous à la rivière. En chemin, Hwata, qui était en train de marcher derrière Pollard en portant une hache, le frappa soudainement derrière la tête et il s'écroula à genoux, puis à terre » (notre traduction).

¹⁴ National Archives of Zimbabwe S401-252 « Queen against Nianda ».

*all taken to the river as we came to it Wata struck Pollard at the back of the neck with an axe and he fell down then Zindonga shot him with a gun I was a prisoner then as could not go and see if he hit him*¹⁵.

Le procédé se retrouve à de multiples endroits dans ce court roman¹⁶, à tel point qu'il semble que le texte ne serve qu'à faire se joindre entre elles les différentes pièces du procès intenté à Salisbury par les colons à l'encontre de cette femme médium, accusée d'avoir mené la résistance *shona*¹⁷. Et pourtant, malgré ce geste relevant apparemment du « degré zéro » de l'écriture au sens littéral¹⁸, tout l'appareil discursif du roman, sa date de parution – en 1990, dix ans après l'indépendance du Zimbabwe –, la présentation de l'auteur, les systèmes de seuils et de paratextes constituent un vaste ensemble induisant une lecture de l'archive coloniale symétriquement et rigoureusement inversée par rapport à son contexte d'élaboration. Ainsi, le procès de la fiction inverse les polarités du procès de l'historien : Nehanda n'est plus considérée comme accusée mais comme victime, et son châtement par la justice britannique devient le signe non plus, précisément, de la justice, mais du martyr infligé à l'innocent. Il y a une véritable inversion de l'axiologie, ce que Gérard

¹⁵ « Pig alias M'SAPURO déclare : "Je suis un messager indigène, je me rappelle le déclenchement de la rébellion, je me rappelle sortant avec Kunyara que les hommes Blancs appellent Pollard [...]. Nianda nous trouva à 140 mètres environ de son kraal. Ils nous séparèrent et ils emmenèrent Pollard à 35 m Nianda alla et parla avec lui mais je ne pouvais pas entendre. Ensuite je suis allé avec les autres gars où se tenait Pollard. Puis Nianda marcha quelques mètres et dit ne le tuez pas ici tuez-le près de la rivière elle le dit à Wata alors que nous étions tous emmenés vers la rivière alors que nous y arrivions Wata frappa Pollard derrière la tête avec une hache et il s'écroula alors Zindonga lui tira dessus avec une arme à feu j'étais un prisonnier alors je ne pouvais pas aller et voir s'il l'a frappé" » (notre traduction).

¹⁶ SAMUPINDI (Ch.), *Death Throes*, *op. cit.*, p. 10-11, 16-20, 24-26, 31-36, 38-39, 42, notamment.

¹⁷ Il ne s'agit pas pour nous de discuter ici de l'implication réelle ou non de Nehanda dans les *Mashona Risings* de 1896. Signalons simplement l'importance qu'a eue l'ouvrage de T.O. Ranger : *Revolt in Southern Rhodesia, 1896-97 : a study in African resistance* (Evanston : Northwestern University Press, 1967, 403 p.) dans l'historiographie et dans les sphères nationalistes ; pour un point de vue plus mesuré sur le rôle des médiums, voir : BEACH (David N.), « An Innocent Woman, Unjustly Accused ? Charwe, Medium of the Nehanda Mhondoro Spirit, and the 1896-97 Central Shona Rising in Zimbabwe », *History in Africa*, vol. 25, 1998, p. 27-54.

¹⁸ Nous prenons l'expression au premier degré, en ne convoquant pas le neutre chez Roland Barthes, et encore moins une quelconque notion de « style » individuel.

Genette appelle une transvalorisation ¹⁹, avec une grande économie de moyens narratifs, puisque la « voix » qui parle provient d'une archive, que le narrateur la tresse en quelque sorte avec celle qui porte un discours résolument opposé.

Ce même procédé de la copie de l'archive peut avoir un tout autre rôle, et se parer de significations toutes différentes dans un autre contexte : ce geste si simple de la reprise mimétique du document officiel crée alors une marqueterie, dans le texte, qui vise lui-même à brouiller les frontières de sa propre production. Prenons l'exemple du roman *Le Grand Capitaine*, de Jacques-Francis Rolland ²⁰, consacré à la colonne Voulet-Chanoine et à son parcours de Saint-Louis vers le lac Tchad. Le dispositif formel de l'appareil de notes rompt la continuité narrative en se situant à la frontière entre le genre du roman et le genre de l'essai :

Maintenant, il [le fonctionnaire] recopiait la dépêche du ministre ¹.

« Transmettez confidentiellement Trentinian ordre suivant : j'apprends atrocités auraient été commises par mission Voulet environs Say et Sansan-Haoussa. Villages paisibles attaqués baïonnettes pour prendre de force porteurs. Habitants résistants massacrés... »

L'attention de Georges Teissier fut détournée par le bruit de la pluie cinglant les vitres.

[note 1 : Cette citation, de même que les textes ultérieurs, est reproduite d'après les documents d'archives] ²¹

Il y a donc insertion d'un corps étranger dans le texte, polyphonique, qui accueille des voix exogènes en son sein, ce qui est finalement le propre du roman si l'on suit les hypothèses bakhtiniennes ²². Allons plus loin dans l'analyse de la voix : ce qui nous intéresse ici, c'est que la citation de l'archive n'a pas seulement une fonction polyphonique, mais, en débordant du cadre de son insertion, elle rend l'ensemble du texte susceptible d'être tiré d'une archive. Il arrive en effet au lecteur de ne plus savoir quelle voix parle, tant l'auteur prend soin d'effacer les marques de son travail. Derrière un apparent affichage discursif clair et scientifique se cache en réalité un

¹⁹ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes : la littérature au second degré* [1982]. Paris : Le Seuil, coll. Points, 2003, 573 p. ; p. 483.

²⁰ ROLLAND (Jacques-Francis), *Le Grand Capitaine*. Paris : B. Grasset, 1976, 270 p.

²¹ ROLLAND (J.-Fr.), *Le Grand Capitaine*, op. cit., p. 33.

²² BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, 488 p.

savant jeu d'imbrications de voix. Ainsi de cet extrait, où la date antéposée joue avec les codes du journal de marche, si courant dans les archives :

8 mai 1899. Une date qui compterait dans les annales de l'expédition. Jamais elle n'avait pris une ville forte de dix mille habitants. La vraie guerre. Sautant de sa selle, le capitaine demanda à Joalland de venir auprès de lui pour coordonner le plan de bataille²³.

Qui parle ici ? Voulet ? Un autre officier accompagnant Voulet, comme Joalland qui a par ailleurs publié ses mémoires²⁴ ? Ou la figure du narrateur mimant tout à la fois l'archive, le journal et les mémoires ? Le doute est créé à dessein, et établit un *continuum* avec le second seuil de notre analyse : l'archive comme preuve exhibée de la légitimité du narrateur.

L'archive légitimante : l'*ethos* du savant

Le narrateur se met en scène au travail, face à l'archive. Dans le paratexte, il affiche sa fascination initiale pour le document colonial, qui rejoint la Gorgone dont nous parlions plus haut : il y a un « goût » de l'archive, pour reprendre l'expression d'Arlette Farge²⁵, que les seuils et les paratextes manifestent de manière éloquente. *Le Grand Capitaine* fait état de cette attirance dont Jérôme Ferrari a exprimé le caractère médusant :

De plus en plus fasciné, je suis allé travailler aux sources, en l'occurrence les archives de l'ancien ministère des Colonies. Sous la cote « Afrique III, dossiers 37, 38, 38 bis », de grosses boîtes cartonnées et ficelées renferment les documents de la mission ainsi que les correspondances confidentielles émanant d'une administration affolée par la crainte du scandale : cahier de décisions, carnets de routes, lettres privées, rapports officiels, télégrammes, états de service, conclusions des conseils d'enquête, papiers jaunis et poussiéreux, voilà tout ce qui reste de cette colonne maudite qui, du mois de janvier au mois de juillet 1899, poursuit son avance inexorable vers le lac Tchad dans le sable et le sang, à la lueur des incendies²⁶.

²³ ROLLAND (J.-Fr.), *Le Grand Capitaine*, op. cit., p. 56.

²⁴ JOALLAND (Jules), *Le Drame de Dankori : Mission Voulet-Chanoine. Mission Joalland-Meynier*. Paris : Nouvelles éditions Argo, 1930, 253 p.

²⁵ FARGE (Arlette), *Le Goût de l'archive*. Paris : Le Seuil, 1989, 152 p.

²⁶ ROLLAND (J.-Fr.), *Le Grand Capitaine*, op. cit., p. 7.

La théâtralisation de ce dévoilement, le jeu de l'enquête, la mise en scène de soi, l'écriture du moi, et surtout la matérialité de l'archive²⁷ donnée à voir dans son caractère captivant, impliquent un *ethos* savant, celui de historien. Le narrateur adopte une position discursive liée à celle de l'*arête*, définie par Aristote dans la *Poétique*²⁸ : il se présente comme sincère en ayant pour but de dire le vrai, et le recours à l'archive est l'un des moyens de parvenir à la persuasion de l'auditoire.

La voix du narrateur, dès lors, fait parler à travers elle, par un effet de ventriloquie généralisée, les archives coloniales, en adoptant une « perception objectivante »²⁹ qui tend à effacer toute trace de « subjectivèmes », même si la focalisation zéro n'est jamais qu'un horizon³⁰. Évidemment, l'affichage de la preuve par l'archive n'empêche en rien une vision partisane de l'histoire ni même la subjectivité.

Il est tout à fait remarquable de noter que l'archive coloniale n'est jamais niée dans sa prétention à dire le vrai : son interprétation peut être inversée, comme nous l'avons vu pour la copie et comme nous le verrons plus bas, mais jamais le document écrit n'est remis en doute dans sa capacité à décrire les faits. Les sources orales, par exemple, auraient pu constituer un contre-corpus pour les écrivains. Celles-ci sont convoquées, par Abdoulaye Mamani dans *Sarraounia* par exemple³¹, mais souvent sur le mode de la double allégeance, l'archive coloniale demeurant régulièrement la référence en fonc-

²⁷ La cote est exacte : SOM. Afrique. Dossier 37 Explorations et missions 1898-1899. Missions françaises Voulet-Chanoine. Correspondances. Dossier 38 Explorations et missions 1898-1901. Missions françaises : Voulet et Chanoine. Rébellion. Exhumation des restes du Lieutenant-Colonel Klobb. Dossier 38bis Explorations et missions 1898-1900. Missions françaises : Voulet et Chanoine. Correspondances diverses. Pièces venues de Dakar. Voir aussi : SOM DAM 16 Chef de bataillon Laborie.

²⁸ ARISTOTE, *Poétique*. Paris : Gallimard, 1996, 162 p. ; 1356 a.

²⁹ RABATEL (A.), *La Construction textuelle du point de vue*, *op. cit.* La perspective est ici scalaire, pour éviter les oppositions binaires objectif / subjectif, et nous adhérons pleinement à cette idée d'un *continuum*.

³⁰ RABATEL (A.), *La Construction textuelle du point de vue*, *op. cit.*

³¹ MAMANI (Abdoulaye), *Sarraounia : le drame de la reine magicienne* [1980]. Paris : L'Harmattan, coll. Encre noires, 1992, 159 p. On retrouve cette double allégeance chez des témoins locaux : ainsi « Histoire locale » de Djiguiba Camara, qui dresse l'histoire du Nord de la Guinée, et notamment des guerres de Samori Touré avant et pendant la colonisation, se réclame à la fois des archives coloniales et de la tradition orale (Archives Paris 1, Bibliothèque de Recherches Africaines, Fonds Yves Person). Nous préparons une édition de ce texte, avec Marie Rodet et Jan Jansen (Brill, Leiden).

tion de laquelle les autres types de sources se situent (positivement ou négativement, peu importe l'axiologie).

L'archive biffée : subversions de voix postcoloniales

Si les subalternes ne peuvent parler, en revanche, les écrivains s'emparent de leurs voix silencieuses pour parler à leur place : en prenant le masque théâtral du savant, le narrateur investit l'espace vide pour désacraliser l'archive, et c'est le troisième seuil de notre étude. Ainsi de ce commentaire du narrateur face à la condamnation de Nehanda, dans *Death throes* :

OBITUARY

27th April 1898

« I certify that I have examined the body of Nehanda, upon whom sentence of death has been executed, and that life is extinct »

Signed : District Surgeon for Salisbury.

The Surgeon was wrong. So very wrong ! ³²

Une seule phrase suffit à retourner le sens de l'archive citée, la contestation portant ici sur le sens du segment « *life is extinct* ». Le narrateur sous-entend en effet que l'esprit de Nehanda viendra se réincarner lors de la guerre de libération nationale pour aider les combattants qui luttent pour l'indépendance. Certes, le texte de la citation est donc inséré dans la narration pour attester de la mort du médium Nehanda le 27 avril 1898, mais c'est pour en inverser la signification dans le même temps : si le médium est mort, cela n'est pas le signe de la fin de la révolte des *Shona* comme l'indiquait le médecin légiste lorsqu'il rédigea son autopsie ; bien au contraire, c'est un appel à une révolte future, qui sera menée par Robert Mugabe et que légitimera ensuite Charles Samupindi dans son roman.

Celui-ci se mue ainsi en ce que l'on pourrait appeler, en empruntant la terminologie à Michel Foucault ³³, une « archive des infâmes », c'est-à-dire une archive des sans-voix. Le sens du procès d'autrefois se renverse, et c'est l'ancienne victime qui devient, dans l'espace de la fiction, le véritable vainqueur. La voix narrative qui

³² SAMUPINDI (Ch.), *Death Throes*, *op. cit.*, p. 42 ; « NÉCROLOGIE / 27 avril 1898 / « Je certifie avoir examiné le corps de Nehanda, sur qui la peine de mort a été exécutée, et que toute vie en est éteinte » / Signé : le Médecin Chef du District de Salisbury. / Le Médecin avait tort. Tellement tort ! » (notre traduction).

³³ FOUCAULT (Michel), COLLECTIF MAURICE FLORENCE, *Archives de l'infamie*. Paris : Les Prairies ordinaires, 2009, 155 p.

« porte » ce retournement est, à l'instar de ce qu'énonçait plus haut Jérôme Ferrari à propos de la guerre en Lybie, dirigée par un impératif éthique, celui de dire ce silence des vaincus. Comme l'écrit Crystel Pynçonnat à propos de récits indiens : « l'artiste fait œuvre à partir d'une histoire dont il se sent investi »³⁴. De même, à propos de son roman *Sarraounia*, Abdoulaye Mamani confirme qu'il s'est servi d'un matériau existant, qu'il a remanié pour donner à la reine dont il écrivait l'histoire la dignité qu'il souhaitait :

Puisque tous les personnages de la Mission Voulet-Chanoine existent, il y a le rapport, c'est écrit, il me faut créer les personnages autour de Sarraounia. [...] D'abord, le plus important, c'est Sarkin Bori [...]. Donc il y avait Boka le chef de guerre, tout cela, puis j'ai créé les personnages et j'ai sorti le roman. Mais pour ne pas avoir les historiens sur le dos j'ai pris la prudence de mettre « roman ». Si un historien me pose des questions, je réponds que ce n'est pas un livre d'histoire, il ne faut pas faire la confusion. C'est une histoire romancée qui me donne toute la latitude d'écrire ce que je veux. La force d'un romancier, c'est de puiser d'un fait, même s'il est historique, de broder autour à l'infini³⁵.

« Broder autour à l'infini » : telle est, selon Mamani, la tâche de l'écrivain dans ces fictions historiques. La source est une preuve qui peut être montrée, voire même exhibée, mais tout autant contestée, comme nous l'avons vu ; mais elle est surtout et avant tout l'occasion de rêver et d'imaginer, et même un matériau pour penser à partir des silences de l'historiographie coloniale.

Le retour du mythe : des archives hors-sol

Parfois cette archive assume tellement bien son rôle d'opérateur de rêve qu'elle s'émancipe de son contexte de production, et se développe librement, comme par elle-même. Enfin, l'archive possède une plasticité qui lui permet, au-delà de son rôle d'adjuvant pour le rêve ou l'imagination, de se prêter à d'autres réutilisations par d'autres acteurs. Elle n'est pas seulement déterritorialisable, elle est susceptible d'être réinsérée dans des contextes différents pour

³⁴ PINÇONNAT (Crystel), « De l'usage postcolonial de l'archive. Quelques pistes de réflexion », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques* (2004/13), disponible sur : <https://amnis.revues.org/2187> (consulté le 24 octobre 2015).

³⁵ Cité par : PENEL (Jean-Dominique), MAÏLELE (Amadou), *Littérature du Niger : rencontre* [2010]. Paris : L'Harmattan, 1990, 256 p. ; p. 72.

alimenter d'autres significations, ce qui nous fait revenir à la définition de Deleuze et Guattari. Le lieu clos de l'archive d'État s'ouvre alors sur l'extérieur, sur la ville, sur Internet, et les documents qu'elle contenait autrefois jalousement sont livrés à des usages multiples³⁶. La dissémination de l'archive n'est pas un phénomène nouveau, mais il est certain que les nouveaux médias ont grandement accéléré ce phénomène, empruntant les modes de circulation à l'oralité³⁷.

L'exemple le plus frappant est certainement celui des photographies coloniales représentant, capturées, les figures de la résistance. Solomon Mutswaïro consacre un poème à la photographie de Nehanda³⁸, photographie dans laquelle il ne voit plus le symbole de la victoire des colons, à la manière des tableaux de chasse – des « massacres » –, mais plutôt le pré-texte d'une écriture de résistance, portée par l'espoir d'une libération future.

The Picture of Nehanda and Kagubi

*Why, now, Nehanda Nyakasikana¹,
Do you close your eyes, Mufakose,
With your face gently lowered,
And your eyes staring long,
And looking down – heavy with tears ;

Your mind muddled
And, as a torn cobweb, perplexed ?

[...]
What great outrage did you commit
To bring you to this sad state ?

Why was there no one fighting at your
side ?
Now, silent, you seem to stand, even*

La photographie de Nehanda et Kagubi

Pourquoi, désormais, *Nehanda Nyakasikana¹*,
Fermes-tu les yeux, *Mufakose*,
Avec ce visage légèrement incliné,
Et ces yeux à l'éclat intense,
Et qui se tournent à terre – gonflés
de larmes ;
Ton esprit embrouillé
Et, comme une toile d'araignée
déchirée, rendu perplexe ?
[...]
Quel grand crime as-tu commis
Qui puisse t'amener à ce triste
état ?
Pourquoi n'y avait-il personne pour
combattre à tes côtés ?
Maintenant, silencieuse, tu sembles

³⁶ APPADURAI (Arjun), « Archive and Aspiration », *Information is Alive*. Rotterdam, V2 Publishing (2003), disponible sur : http://pzwart3.wdka.hro.nl/mediawiki/images/c/ce/ArjunAppadurai_ArchiveandAspiration.pdf (consulté le 15 mai 2016). Voir également les recherches de Marie-Aude Fouéré sur les pratiques non savantes de l'archive.

³⁷ Ce parallèle est pensé par : FOLEY (John Miles), *Oral Tradition and the Internet Pathways of the Mind*. Urbana : University of Illinois Press, 2012, 292 p.

³⁸ MUTSWAIRO (Solomon M.), *Zimbabwe : Prose and Poetry*. Washington : Three Continents Press, 1974, 276 p. ; p. 151.

*more alone !
Where are those who placed you in the
forefront ?
Indeed, I ask, Nehanda Nyakasikana.*

*Even Kagubi, who stands there beside
you,
His glory, too, no longer bright;
Yet, he stands still a great hero.*

*The picture speak of pain
But we « see » the fearless heart.
[...]*

[Note 1. *Nehanda Nyakasikana* : a
celebrated woman spirit-medium
associated with the rebellions of
Rhodesia of 1896-97, and hanged in
Salisbury.]

rester d'autant plus seule !
Où sont-ils, ceux qui t'ont envoyée
en première ligne ?
Vraiment, je le demande, Nehanda
Nyakasikana,
Même *Kagubi*, qui se tient là à ton
côté,
Même sa gloire ne respandit plus ;
Et pourtant il demeure un grand
héros.
La photographie parle de souffrance
Mais nous y « voyons » un cœur
intrépide. [...]

[Note 1. *Nehanda Nyakasikana* : une
femme médium renommée d'un
esprit, associée aux rebellions de
1896-1897 en Rhodésie, et pendue
à Salisbury.]

Solomon Mutswaïro propose ici une longue déploration du sort de Nehanda, au pied de l'échafaud, la proximité de son exécution servant à dramatiser le récit de sa vie, tout entière consacrée au combat pour sa terre. La description de la photographie a un double rôle : d'une part, elle semble essentiellement descriptive, centrée sur la circonstance avec une attention pour la mise en scène ; mais d'autre part, à un niveau plus profond, elle sollicite notre propre interprétation, à partir de la différence que nous éprouvons entre ce qui est dit / montré (« speak »), et ce que nous voyons (« see ») effectivement. Il y a une interrogation herméneutique – sur le sens des images, sur le sens de l'archive coloniale globalement, et sur la production des discours – à l'œuvre dans ce poème, de façon très fine et élégante nous semble-t-il. Le poème s'offre d'abord comme une description tout à fait classique de la photographie, si ce n'est que l'auteur s'adresse à la deuxième personne du singulier au personnage photographié, Nehanda. Ce dispositif énonciatif sert à dramatiser la description de l'archive : celle-ci étant à la fois une ouverture vers le monde disparu de 1898 – le « paysage » pour reprendre l'analyse de Roland Barthes sur la photographie³⁹ –, et un rappel de la disparition de ce paysage – une « vitre », où le spectateur est résolument de l'autre côté du paysage. Le schéma d'interlocution

³⁹ Dans *La Chambre claire*, dans *Œuvres complètes* V, p. 793. Cité avec un commentaire critique par : SAMOYAUULT (Tiphaine), *Roland Barthes : biographie*. Paris : Le Seuil, 2015, 715 p. ; p. 674.

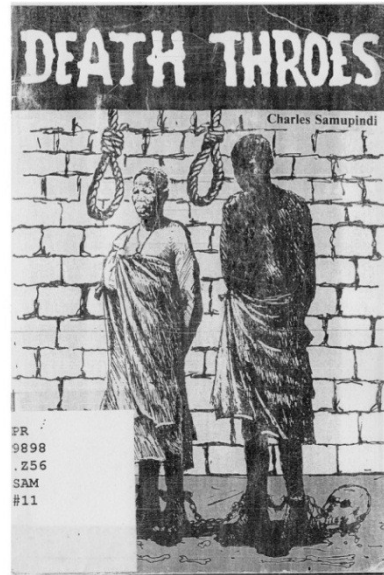
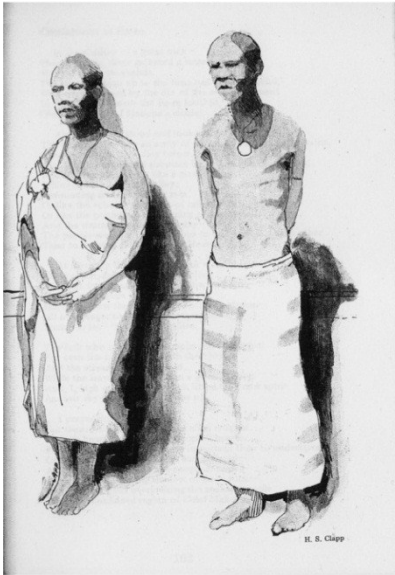
(avec l'usage du « you ») renforce l'intensité de la présence du « paysage », de l'Autre, de Nehanda mise en scène, et équivaut à l'illusion de présence véhiculée par le médium de la photographie. Il s'agit ici de deux personnages côte à côte attendant contre un mur (« *Kagubi, who stands beside you* »), mais la focalisation se fait sur la femme, figée dans une attitude de plainte silencieuse (« *your face gently lowered* », « *your eyes looking down* » notamment), le second devenant simple figurant du drame qui se joue dans le regard de Nehanda. Cette attention aux larmes de la déploration annonce déjà subtilement son innocence, ce que l'historiographie débattrà quelques années plus tard⁴⁰. Tout comme dans le roman plus tardif *Death throes*, ou dans *An ill-fated people*⁴¹, le procès qui a mené à sa condamnation est rejeté du côté du factice, de l'artifice : « *What great outrage did you commit / To bring you to this sad state ?* ». Parallèlement à cette dénonciation, un *nous* collectif, véritable « coup d'écriture »⁴² (« *we* »), s'élabore autour de la désignation de Nehanda. Le dernier paragraphe déploie une opposition entre la situation effective des vaincus, ce que la photographie coloniale montre : des prisonniers (le *studium*, selon Barthes), et leur héroïsme que le lecteur-spectateur est amené à voir, par l'émotion qui nous point (le *punctum* barthésien) : « *His glory, too, no longer bright / Yet, he stands still a great hero* ». Les deux derniers vers renforcent cette interrogation herméneutique : « *The picture speak of pain / But we « see » the fearless heart* » avec un balancement binaire : ce qui est présenté par la photographie coloniale *vs* ce que nous y voyons, nous, le nous collectif, le nous des patriotes.

⁴⁰ La « femme innocente », selon BEACH (David N.), « An Innocent Woman, Unjustly Accused ? Charwe, Medium of the Nehanda Mhondoro Spirit, and the 1896-97 Central Shona Rising in Zimbabwe », *art.cit.*

⁴¹ VAMBE (Lawrence), *An Ill-fated People : Zimbabwe before and after Rhodes*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1972, 253 p.

⁴² DERRIDA (Jacques), *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris : Galilée, 1984, 118 p. ; p. 23. Quelques lignes plus haut, le philosophe analyse le statut de cette fiction littéraire dans la déclaration des droits de l'homme des États-Unis, que nous nous proposons de relier au poème de Mutswairo : « Cette obscurité, cette indécidabilité entre, disons, une structure performative et une structure constative, elles sont requises pour produire l'effet recherché. Elles sont essentielles à la position même d'un droit comme tel, qu'on parle ici d'hypocrisie, d'équivoque, d'indécidabilité ou de fiction. J'irai même jusqu'à dire que toute signature s'en trouve affectée. [...] Le "nous" de la déclaration parle "au nom du peuple". Or ce peuple n'existe pas. Il n'existe pas avant cette déclaration, pas comme tel. [...] La signature invente le signataire » (p. 22-23).

L'archive coloniale se prête à plusieurs niveaux de lecture, et peut être réinsérée dans un nouveau réseau de discours, où l'axiologie en est non seulement renversée mais où le document devient en soi symbole de l'héroïsme. La photographie s'émancipe de son cadre de discours pour devenir le sujet de poèmes, puis, plus globalement, le sujet d'inspiration de toute une statuaire⁴³ de même que des manuels scolaires dans les chapitres sur les résistances à la colonisation⁴⁴, et enfin l'illustration favorite de tout discours qui traite de Nehanda. Voici par exemple l'illustration du poème de Solomon Mutswairo, à gauche, ainsi que la première de couverture de *Death throes*, à droite⁴⁵ :



⁴³ Notamment aux *National Archives of Zimbabwe*, avec cette pose de la capture réappropriée comme signe du martyr à venir.

⁴⁴ GARLAKE (Peter), PROCTOR (Andre) *People making history. Book 2*. Harare : ZPH Publishers, 1987, 200 p. Réed. 2007, chapitre 11, p. 98-104, avec une variante de la photographie de la même série de la capture ; PREW (M.) *et al.*, *People making history. Book 3*. Harare : ZPH Publishers, 1993, 267 p. Réed. 2010, chapitre 6.2, p. 103-118, avec exactement la même photographie présentée sous la forme d'agrandissement des deux portraits de Kagubi et Nehanda ; MOYANA (H.), SIBANDA (M.), *The African Heritage, History for O'level Secondary schools. Book 3*. Harare : ZPH Publishers, 1999, 159 p. ; Réed. 2007, p. 47-50.

⁴⁵ Avec un choix, qui n'est pas très heureux, de rajouter au crayon le nœud coulant de la corde. Kagubi est complètement rejeté dans l'ombre sur cette couverture, ce qui renforce son rôle de figurant, déjà perceptible dans le poème de Solomon Mutswairo. Notons, pour un ultime détail, que la source d'archive présente Nehanda avec les mains croisées à l'avant, ce qui est reproduit dans les manuels scolaires et dans l'ouvrage de Mutswairo, mais ce qui est inversé dans *Death throes*, où les deux personnages semblent avoir les mains liées dans le dos.

*

Donc l'archive « fait retour » tel un mythe, semble-t-il, et se déploie dans les imaginaires comme les mythologies de Roland Barthes, en cristallisant des significations⁴⁶ qui peuvent tout à fait inverser les axiologies originaires. En termes de narrations et de récits, précisément, d'origine il n'y a pas : l'archive est prise en charge par différentes voix successives, qui lui impriment des significations différentes, mais il serait bien vain de chercher laquelle prime sur les autres. Toutes se placent dans un *continuum* d'usages, allant de la copie au mythe, en inversant ou non l'axiologie. L'archive échappe alors aux murs des instances étatiques et judiciaires, pour venir se mêler aux bruits et aux rumeurs du monde. Elle devient un opérateur de récits, ce que pointait Jérôme Ferrari, en répondant à une injonction éthique de subvertir ou de réécrire l'histoire coloniale.

Or en traversant ce *continuum* d'usages, il a été frappant de constater à quel point l'archive coloniale était encore extrêmement vivante, et non pas simplement refoulée ou reléguée dans les marges de la mémoire en tant qu'arme symbolique des anciens colons. Elle est au contraire intégrée à l'imaginaire, comme source fondamentale, et retournée contre l'opresseur : il est toujours plus utile de se servir des armes de l'ennemi que de leur dénier toute efficacité. L'archive acquiert donc une dimension proprement poétique, pour vaincre Méduse ou, plus certainement, pour apprivoiser son regard. Il y a une réelle continuité entre la fascination de l'archive et la fascination pour l'horreur dont elle rend compte : l'écriture est une forme de conjuration, qui intègre une prise de position proprement éthique de la voix du narrateur. Pour reprendre la métaphore que nous utilisons au début du texte, Persée est porté par l'impératif éthique d'affronter le traumatisme, et le récit qui intègre la voix de l'autre est une voix de désacralisation tout autant que de support pour l'imaginaire.

■ Elara BERTHO⁴⁷

⁴⁶ BARTHES (Roland), *Mythologies* [1957]. Paris : Le Seuil, 2010, 252 p. ; p. 224-248 : « Le mythe aujourd'hui ».

⁴⁷ THALIM, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.