

# FIGURE ET FIGURATION DE LA MEMOIRE DANS LE PROCESSUS DE RECONSTRUCTION IDENTITAIRE.

**Dr. Famara DIEDHIOU**

*Université Gaston Berger (UGB) de Saint-Louis / Sénégal  
diedhiou.famara@ugb.edu.sn*

## Résumé

*La réflexion sur le phénomène de la mémoire est certainement très ancienne et elle alimente à l'heure actuelle les recherches dans plusieurs disciplines des sciences humaines. Le présent article se propose de clarifier la place de la mémoire dans le processus d'expression identitaire et de valorisation culturelle à travers la musique et le film. Ces deux arts permettent de garder vivant les réalités d'un peuple et constituent la marque d'une socialité. Dans une perspective socio-anthropologique, la musique et le film apparaissent comme l'expression de l'image de soi et le moyen privilégié de restauration et de sauvegarde de la mémoire africaine. L'Hiver Peul comme Les statues meurent aussi sert de stratégie et d'arme pour subvertir l'ordre dominant, qui désigne et définit la place de l'Afrique ainsi que son identité dans un système qui l'asservit. Ainsi, ces œuvres sont des mécanismes de reproduction culturelle des identités et constituent des lieux d'archivage de la mémoire individuelle et collective. Elles sont donc des demeures et non des sépultures.*

**Mots clés :** *arme, archivage, mémoire, socialité, stratégie.*

## Abstract

*The reflection on the phenomenon of memory is certainly very old and it currently feeds research in several disciplines of the humanities. This article aims to clarify the place of memory in the process of identity expression and cultural valorization through music and film. These two arts make it possible to keep alive the realities of a people and constitute the mark of a sociality. From a socio-anthropological perspective, music and film appear as the expression of self-image and the privileged means of restoring and safeguarding African memory. The Fulani Winter and The statues Die also serve as a strategy and weapon to subvert the dominant order, which designates and defines Africa's place and identity in a system that enslaves it. Thus, these works are mechanisms of cultural reproduction of identities and constitute places of archiving of individual and collective memory. They are therefore dwellings and not burials*

**Keywords:** *weapon, archiving, memory, sociality, strategy.*

## Introduction

La mémoire occupe une place prépondérante, tant dans la société que dans la littérature et les arts contemporains. Elle témoigne d'un désir ardent de se souvenir ou parfois d'oublier le passé afin de mieux vivre le présent et de se projeter vers l'avenir. C'est ainsi que depuis au moins deux décennies, il y a une préoccupation autour du thème de la mémoire au sein des recherches historiques, sociologiques, anthropologiques et surtout littéraires. Cette mobilisation multiforme des discours sur la question de la mémoire semble être symptomatique d'un certain paradoxe qui trouve racine dans nos rapports collectifs au passé et dans les formes d'oubli qui en découlent ainsi que dans le rôle de l'imagination et de la fiction dans la constitution de la mémoire culturelle. La principale raison de cet attrait pour la mémoire est qu'elle recoupe désormais des sujets aussi diversifiés que l'histoire, la patrimonialisation, la littérature, la musique, les arts et certains discours éthiques et politiques. Le recours à la mémoire traduit un besoin de préservation, d'où le geste de patrimonialisation qui devient l'instrument mémoriel d'une société qui veut garder vivant son passé ou le maintenir dans l'oubli. De ce point de vue, la mémoire s'inscrirait dans une stratégie de contournement du lieu de perte et nous permettrait de restituer les événements passés pour les vivre au présent et de deviner le futur. Elle est faite de traces manipulées et d'oublis revendiqués. Il s'agit de montrer la place que la mémoire occupe dans le processus d'affirmation, de valorisation et de sauvegarde des valeurs d'un peuple dans un temps et un espace donnés. Pour ce faire, *Les statues meurent aussi* et *L'Hiver Peul* constituent le corpus sur lequel va s'appuyer notre étude. Comment le cinéma et la musique peuvent-ils être considérés comme des moyens d'expression et d'extériorisation et permettent-ils de ce fait la revendication permanente du sentiment d'appartenance ? Redonnent-ils chair et âme aux « oubliés » ? Contribuent-ils au démenti à l'idée selon laquelle les Africains n'ont pas de culture ? Peut-on concevoir ces deux arts comme des moyens de réhabilitation de l'identité et de l'affirmation de la culture ? Pour répondre à ses questions, nous nous proposons un plan binaire. La première partie de cet article sera consacrée à une approche théorique et définitionnelle de l'injonction « devoir de mémoire ». La deuxième partie traitera la mémoire en tant que marque d'identité.

## I- Approche théorique de la notion du « devoir de mémoire »

Dans cette partie, nous allons définir le concept et montrer la manière dont la mémoire peut être perçue à la fois comme une image individuelle et collective.

### *1-1 Définition du concept*

L'expression « devoir de mémoire » ressort d'une obligation morale. Concept essentiellement kantien (E. Kant, 1989), le devoir est la nécessité d'accomplir l'action par pur respect pour la loi morale. Mais, il faut distinguer l'acte accompli par pur devoir de l'acte simplement conforme au devoir qui peut être motivé par des intérêts particuliers étrangers à la pure moralité. Le devoir au sens kantien du terme est perçu comme l'impératif catégorique. C'est-à-dire qu'il exprime le commandement, la défense, ou l'exhortation. De là, il apparaît comme une obligation inconditionnelle guidée par la morale. À ce sujet, Kant note : « L'impératif catégorique serait celui qui représenterait une action comme nécessaire pour elle-même, et sans rapport à un autre but, comme nécessaire objectivement » (E. KANT, 1989, p. 29). De ce point de vue, nous nous rendons effectivement compte que l'expression le « devoir de mémoire » est engendrée par le souci de témoigner le vécu et de perpétuer son identité, sa langue, sa culture ainsi que ses idéologies. Car, toute société se voit dans l'obligation de préserver et d'entretenir le souvenir des souffrances subies dans le passé. Dès lors, il s'agit d'un devoir moral attribué à des Etats d'entretenir le souvenir des souffrances subies dans le passé par certaines catégories de la population, surtout s'ils en portent la responsabilité (en tant qu'Etats, non en tant que nations ou régimes politiques, car c'est après un changement de régime que le devoir de mémoire, et d'éventuelles réparations, deviennent possibles). Par rapport à la tradition du droit public et de la guerre, il suit l'amnistie qui – dans un souci d'apaisement (au sens de retour à la paix) - impose un certain pardon mais non l'oubli, et s'oppose ainsi à l'amnésie collective. Sous ce rapport, il convient de mentionner que le devoir de mémoire se fonde sur les expériences vécues intérieurement par une personne.

En outre, le devoir de mémoire, quand il commémore le sacrifice involontaire des victimes, diffère de certaines célébrations commémoratives organisées dans de nombreux pays ou communautés pour rappeler et célébrer le sacrifice de leurs martyrs et de leurs héros.

Les raisons principales de cette différence résident dans le seul fait que les célébrations commémoratives des communautés ne concernent pas directement les individus eux-mêmes. Autrement dit, elles ne sont pas les individus personnellement victimes des faits. Ce type de mémoire ne s'inscrit nullement pas dans une perspective de « devoir », car leur sacrifice a été volontaire. Clairement, il s'est agi de montrer que l'objet de devoir de mémoire consiste d'abord à reconnaître la réalité de l'état de victime et de persécutions subies par des populations et leur environnement. En effet, notons que pour des raisons éthiques, pour répondre aux besoins de l'Histoire, et parce que la psychologie a montré combien cette reconnaissance était essentielle à la résilience pour la reconstruction des individus et des sociétés après les crises, et pour que ces crises n'engendrent pas d'autres, on peut notamment rapprocher la question du devoir de mémoire de la catharsis. À le voir ainsi, force est de reconnaître que le « devoir de mémoire » est une manifestation humaine pour tenter de résoudre le mal qui habite les peuples victimes de maux les plus atroces et d'injustices de toutes sortes. C'est notamment ce qui fait dire au philosophe allemand Emmanuel KANT que « les concepts du devoir [...] doivent être dérivés uniquement de l'expérience » (1989 : 23).

De ce fait, le « devoir de mémoire » peut être conçu comme un mode de représentation de la façon dont les sociétés du monde appréhendent leur passé. Ainsi, rappelons que l'origine de cette expression est toujours liée aux victimes de la Shoah (terme hébreu qui signifie catastrophe et désigne l'extermination des Juifs lors de la seconde guerre mondiale par les Nazis), à ses rescapés et plus précisément à Primo LEVI. Dès lors, il convient de noter que la notion du « devoir de mémoire » relève d'une invention à la fois sociale et politique qui est en lien avec la mémoire de la Shoah. Cette invention traduit le principe que les victimes de catastrophe et leurs descendants doivent être reconnus et doivent obtenir des réparations (judiciaires, financières, politiques). Cela entre dans le cadre plus général d'une reconnaissance sociale du traumatisme dont les effets ne disparaissent pas avec le temps et, par conséquent, s'inscrit dans une nouvelle appréhension de l'histoire avec la notion « d'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité », pour reprendre une expression de Sébastien LEDOUX (2016) prononcée lors d'un entretien avec le groupe Hdja 1945 autour du libellé suivant *Le devoir de mémoire. Une formule et son histoire*. En outre, dans cet entretien, Sébastien

LEDOUX répond à la question du rôle référentiel de la mémoire de la Shoah par rapport aux mémoires d'autres événements traumatiques. À ce sujet, il écrit :

Le cadre référentiel de la mémoire de la Shoah est lié à sa mémorialisation institutionnelle. Si l'on regarde du côté des mémoires de l'esclavage ou de la période coloniale par exemple, on observe que la matrice indiquée précédemment par laquelle un événement historique est perçu par le biais du traumatisme encore vécu au présent par les victimes et/ou leurs descendants, traumatisme renforcé par son oubli officiel, est en cours dans les années 1980 sans qu'il soit fait référence à la Shoah. Il s'agit donc d'une nouvelle appropriation et narration du passé qui concerne plusieurs périodes de l'histoire et se rencontre également dans d'autres pays. En revanche, la mise en place d'une politique de reconnaissance et de réparations pour la mémoire de la Shoah au plus haut niveau de l'Etat a immédiatement entraîné des revendications pour un traitement équivalent par des porteurs d'autres mémoires : déclarations officielles, indemnisations, lois, mémoriaux, etc. C'est ce que l'on a coutume de nommer la concurrence des mémoires qui renvoie aussi au fait que les acteurs politiques croient alors que la mise en place de politiques du passé peut répondre à des enjeux du présent (antisémitisme, racisme, fractures sociales, unité nationale), la « mémoire » représentant une vertu cardinale et même un horizon d'attente. (S. LEDOUX, 2016, <https://www.histoire-politique.fr/>)

Ce bref rappel nous semble très intéressant, dans la mesure où il permet de revenir sur le sens et sur la légitimité historique du terme. Nous partons de l'idée selon laquelle le « devoir de mémoire » est né de la volonté du corps-témoin à livrer son expérience vécue au public. Par ailleurs, il revient à ce public qui se trouve lui aussi dans une obligation morale non seulement d'écouter ce témoignage, mais aussi, et surtout de faire de ce moment de transmission une expérience humaine censée fonder son engagement citoyen. Ce type de comportement et de considération réciproque donnent sens à la fois au témoin d'une violence intime et au destinataire de ce témoignage. Du coup, on peut considérer le « devoir de mémoire » comme une expression langagière privilégiée permettant de légitimer les dispositifs de conservation et de transmission des expériences vécues par l'homme. Cela entre dans un processus de préservation des valeurs et de perpétuation de celles-ci.

Parallèlement à l'étude que nous envisageons de mener, nous partons de l'hypothèse que le « devoir de mémoire » naît d'une demande de reconnaissance du passé qui a modelé les sociétés africaines généralement, et celles francophones plus particulièrement. Ces sociétés sont victimes de nombreux siècles de colonisation et d'esclavage. Ces expériences sont utilisées sous forme de souvenir d'images antérieures de leur existence. Le mot souvenir est employé ici au sens ricoeurdien du terme. Il s'agit d'un rappel constant de l'histoire pour combattre tout « oubli d'effacement » (P. RICOEUR, 2000 : 543). C'est ainsi que nous rencontrons dans l'album slam de Souleymane DIAMANKA et le film d'Alain RESNAIS, Chris MARKER et Ghislain CLOQUET, le goût incommensurable de reconnaissance culturelle traversant les deux arts. En regardant le film et en écoutant l'album slam, la nécessité et la volonté de faire sortir leur continent du silence se font sentir. Ils relatent le vécu et l'histoire de leur peuple. La musique comme le film contribuent activement à véhiculer les valeurs propres à une communauté. Ils peuvent ressusciter les époques passées en s'appuyant sur l'histoire et la mémoire dans un processus de construction identitaire.

Chaque société est porteuse d'une mémoire collective à partir de laquelle la mémoire individuelle se démarque et s'identifie. Sous cet angle, se souvenir serait alors une obligation de l'individu à répondre à la question posée par le groupe qui le considère comme un témoin authentique. Cet individu apparaît comme le détenteur d'une mémoire commune que Maurice HALBWACHS désigne sous le terme de la « mémoire

collective ». Ce grand sociologue et théoricien de la « mémoire collective », même s'il reconnaît l'existence d'une mémoire individuelle, rappelle quand bien même qu'elle ne serait pas entièrement isolée et fermée en elle-même. Succinctement, il écrit :

Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. Bien plus, le fonctionnement de la mémoire individuelle n'est pas possible sans ces instruments que sont les mots et les idées, que l'individu n'a pas inventés, et qu'il a empruntés à son milieu. (M. HALBWACHS, 1997 : 26)

À la lumière de cette vision, il importe de noter que la mémoire perçue comme conscience en soi d'avoir vécu un événement est une activité avant tout individuelle qui détermine celle collective. Cette dernière est la principale source d'inspiration de la mémoire dite individuelle. Du reste, le « devoir de mémoire » apparaît comme un moyen privilégié d'obligation morale de préservation et de transmission d'expériences vécues. Et cela passe inévitablement par un recours permanent au passé. Ainsi, le constat général qui se dégage quand on évoque le terme et les circonstances qui l'ont engendré, il nous semble nécessaire de mentionner que « le devoir de mémoire » s'accomplit à la suite de nombreuses épreuves qui jalonnent la vie d'un peuple dans un temps et un espace déterminé. Il est le symbole des différents témoignages des expériences douloureuses subies par une communauté qu'un écrivain se permet de manifester dans ces écrits. Le fait d'étaler les réalités vécues relève d'une charge morale portée pendant longtemps par les écrivains dans leurs productions. De ce point de vue, l'écriture devient alors l'agent de transmission de la culture ou plutôt de la mémoire. Reprenant Bernard GUENEE, nous dirons que « l'écriture est un moyen privilégié de la mémoire » (1983 : 443), dans la mesure où elle nous permet de préserver nos valeurs culturelles de façon tout à fait harmonieuse et consciente. Car l'homme, en tant qu'être vivant doté de raison et capable de se souvenir des actes passés, dispose d'une mémoire lui permettant de véhiculer les

traditions sociales par le biais de témoignages. En effet, même si la construction testimoniale est narrative, force est de reconnaître qu'elle doit produire des connaissances dans la mesure où elle marque la mémoire du sujet.

### ***1-2 La mémoire, image de soi***

Espace de conciliation, de réconciliation, de dénonciation, la mémoire recouvre des réalités plurielles, puisqu'elle n'est que point de vue, qu'expression de soi pour tenter de rejoindre le collectif. En tant que représentation sélective des événements de l'histoire, la mémoire est avant tout l'image que l'artiste se fait de lui et pour lui-même. Cette mémoire est perçue comme une construction et reconstruction de l'identité. Elle se manifeste par l'élaboration d'un « ethos », c'est-à-dire d'une image de soi qui confère à l'homme une autorité et une crédibilité. D'ailleurs, c'est ce qui fait dire à Pierre NORA que « le passage de la mémoire à l'histoire a fait à chaque groupe l'obligation de redéfinir son identité par la revitalisation de sa propre histoire. Le devoir de mémoire fait de chacun l'historien de soi » (1984 : 29). C'est l'image de notre personne que nous projetons dans nos interactions quotidiennes afin d'en assurer le bon fonctionnement.

Dans *L'Hiver Peul* comme dans *Les statues meurent aussi*, la mémoire est perçue à travers l'expression des sentiments intimes des auteurs. Dans l'album du musicien slameur, Souleymane DIAMANKA, la mémoire se manifeste sous une forme lyrique et autobiographique. En effet, l'autobiographie se place sous l'idéal de la restitution objective du passé :

Je n'ai pas beaucoup fait l'école. Mes Profs m'appelaient « espèce d'idiot ». Si tu les vois, dis-leur que je gagne ma vie à la sueur de mon stylo. (...) C'est le petit-fils de Makhily Mawdo si tu n'as pas son nom. (...) Je me souviens d'un concert. Au début, je croyais que c'est un sketch.  
(DIAMANKA : 2007)

Cet exemple montre que l'identité est une réalité intime, un ressenti et une fabrication de l'image de soi dans la pratique sociale. C'est ce qui fait dire à Pilar MARTI que « l'identité représente la construction d'un « je » ».



Elle renvoie le sujet à ce qu'il a d'unique, à l'intérieur des valeurs partagées d'une communauté » (2008 : 56). En se remémorant son passé de misérable, de mépris et d'humiliation, Souleymane DIAMANKA fait de son art musical un porteur de discours et un véhicule d'identité. À travers son art, le narrateur construit une vie, se positionne dans l'espace social et cherche à agir sur les Autres. Il en est de même dans le film d'Alain RESNAIS, Chris MARKER et Ghislain CLOQUET où l'image de soi apparaît clairement à travers l'expression suivante : « Le Noir crée une nature à son image. Dès lors, tout objet est sacré parce que toute création est sacrée. Elle rappelle la création du monde et la continue. L'activité la plus humble concourt à l'ensemble d'un monde où tout est bien » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953). À travers cet exemple, la conception parnassienne de l'art est complètement déconstruite, car les statues sont l'incarnation de la pensée noire. Elles ne valent que parce qu'elles représentent une vie ; elles sont des signes qui communiquent. De ce point de vue, on peut placer du côté de la mémoire tout ce qui fluctue, le sacré, le concret, le vécu, l'image, l'affect, etc.

Dans la même perspective, l'expression de soi a exploré les espaces complexes où le sujet a la possibilité de décliner son identité et de s'inventer une mémoire personnelle. C'est le cas dans *L'Hiver Peul* lorsque le slameur se présente magistralement :

Je m'appelle Souleymane Diamanka dit  
Douwa Diabi Diénéba, fils de Boubacar  
Diamanka dit Kanalombi, petit-fils de  
Magali Diamanka dit Mamadou Tening,  
arrière-petit-fils de Demba Diamanka dit  
Linguelniama, etc., etc. J'ai été bercé par  
les vocalises silencieuses de mes ancêtres.  
(DIAMANKA : 2007)

Ce passage rend clairement compte de la volonté d'affirmation identitaire et renforce l'idée de sauvegarde de la culture authentique. Ici, le *pulaagn*<sup>1</sup> est magnifié par l'évocation des liens de parenté lointains et solides. En relatant avec clarté la composition de sa lignée familiale, Souleymane DIAMANKA nous renseigne la construction du foyer africain en général, mais surtout l'organisation de son ethnie. C'est dire que l'identité

---

<sup>1</sup> En référence à sa culture peule exaltée par le *halpular*, sa langue.

peulh est véhiculée à travers la parole du rappeur et slameur, Souleymane DIAMANKA. Sa parole est une mise en scène du moi que le sociologue américain Erving GOFFMAN nomme « présentation de soi » (1973). Ici, il faut comprendre que le travail de la mémoire est avant tout un exercice personnel et permanent.

De même, dans *Les statues meurent aussi*, une voix traversant le film exalte le caractère intime de la mémoire et son pouvoir d'influence sur d'autres : « L'homme affirme son règne sur les choses en leur imprimant sa marque et quelquefois son visage » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953). Cette affirmation de son règne « vise la fabrication d'une identité » (K. SY, 2002 : 118) et lutte contre la mort, car « la mort est un pays où l'on va en perdant la mémoire » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953). Ainsi, il convient de souligner que la mémoire constitue la clé motrice dans le processus de la reconstruction identitaire, dans la mesure où une identité, d'après les mots de Patrick CHAMOISEAU, c'est une histoire que l'on se raconte. À ce propos, il estime que « ce sont les histoires qui, aujourd'hui, nous permettent d'approcher un petit peu notre trajectoire collective et notre identité » (2008). C'est ce que Paul RICOEUR tente de défendre en stipulant que « le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler l'identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage » (1990 : 175). À cet égard, il appert que l'identité est d'abord une construction individuelle avant de rejoindre le collectif, car toute représentation artistique est le reflet de la perception que l'artiste se fait de la chose. Dans *Les statues meurent aussi* et dans *L'Hiver Peulh*, les questions identitaires sont au cœur des manifestations religieuses, culturelles, sociales et politiques. Cela participe à la consolidation de la mémoire à travers les témoignages et la présence effective des noms des lieux dans les discours.

## II- Restauration et sauvegarde de la mémoire

L'œuvre d'art est un moyen de transmission et de témoignage. La fréquence des témoignages est une solution envisagée pour certifier la véracité de l'événement, et permet de perpétuer ce « savoir » aux générations futures sous forme d'une histoire écrite et maintenue comme actuelle. De ce point de vue, le témoignage occupe une place essentielle

dans le travail de la mémoire, dans la mesure où il peut être perçu comme une place déclarative de l'opération historiographique.

### ***2-1 Témoignage et transmission***

Dans *Les statues meurent aussi* et dans *L'Hiver Peul*, la restauration et la sauvegarde de la mémoire apparaissent à travers les témoignages, car comme le dit Paul RICOEUR, « nous n'avons pas mieux que le témoignage pour nous assurer que quelque chose s'est passée » (2000 : 182).

De par son titre, le film traduit une réponse, une polémique ou une réplique essayant de déconstruire l'affirmation sur l'immortalité des statues. Elles meurent en tant que statues pour n'être plus que des sculptures comme si le cultuel se dégradait en culturel : « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953). Cette déclaration est une forme de témoignage sur l'art et la civilisation. Cette dernière « laisse derrière elle ses traces mutilées comme les cailloux du petit poucier, mais l'histoire a tout mangé. (...) Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953). C'est dire que le film se nourrit de la nostalgie des choses passées, c'est-à-dire de ce qui n'est plus. À la différence de la nostalgie, il faut savoir que la mémoire est « créée et construite dans les traces et les effets du trauma, dans les silences des récits de l'histoire » (2003 : 7). Dans l'art africain en général et particulièrement à travers les statues et les masques, Alain RESNAIS et ses collaborateurs exposent une virulente diatribe contre les incalculables méfaits du colonialisme sur des créations authentiques africaines. Ainsi, le film *Les statues meurent aussi* apporte à l'homme blanc un recul fantastique sur la vision qu'il a de l'homme noir qui, en cinquante (50) ans, ne semble pas beaucoup changer. Sans apporter de réponses précises, le film témoigne de l'absurdité de voir des cultures avec les yeux étrangers, qui considèrent l'Afrique comme étant « la terre des énigmes » et « le noir, la couleur du péché » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953).

Dès lors, le public fustigé va rechercher dans le passé les réponses à ses interrogations sur l'avenir ; d'où l'importance de ne jamais renier la mémoire en tant que mode de témoignage et de transmission de

l'antériorité pour maintenir une cohérence dans la durée autour d'une identité qui se tient et s'inscrit dans le temps et l'action. C'est ainsi que RESNAIS et coréalisateur parlent de l'apparition de nouvelles formes d'art : « l'art du combat ; art de transition pour une période de transition ; art du présent entre une grandeur perdue et une autre à conquérir ; art dont l'ambition n'est pas de durer, mais de témoigner » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953). C'est donc par le témoignage et la transmission que les générations pourront retrouver leurs racines, leur culture et leur propre identité.

Dans l'album slam, *L'Hiver Peul* de Souleymane DIAMANKA, les témoignages traversent toute la musique. C'est dans le souci de mieux rendre compte de son vécu qu'il tient à jouer ce rôle de témoin et de transmetteur : « Je suis venu enfreindre un silence et déjà la pénombre me demande pardon / Profession : poète-cracheur de feu / Lointain descendant d'un griot dragon, Sadio Bouna » (DIAMANKA : 2007). Ces propos montrent l'engagement du poète-slameur qui déclare ouvertement sa mission d'éclaireur et de diseur de vérité. Par l'aide de sa mémoire, il rappelle sa lignée ancestrale. Le recours à cet imaginaire mémoriel permet de reconstruire une préhistoire rassurante. De ce point de vue, « l'histoire devient alors un prétexte pour mettre en place des discours fondateurs » (K. SY, 2003 : 168).

Comme dans toutes les sociétés africaines, l'oralité apparaît comme un moyen d'expression du vécu d'un peuple. Souleymane DIAMANKA essaie de mettre en exergue sa valeur et son pouvoir dans le processus de reconstruction identitaire : « Dans la bouche urbaine et hostile capable de dresser les barrières de la langue au sein d'un foyer comme désaccord au cœur d'une ligue alors que les mots sont presque le seul héritage que les parents lèguent » (DIAMANKA : 2007). Toujours dans *L'Hiver Peul*, les éléments testimoniaux sont perçus à travers cette déclaration : « Au bout du silence de l'être humain en constellation, la poésie s'est imposée comme un autre seul moyen de communication » (Au bout du 6<sup>ème</sup> silence, grand corps malade). A ce niveau, la parole est perçue comme une thérapie, dans la mesure où elle permet de restaurer la culture et de construire une vérité indéniable. Celle-ci est basée sur le témoignage comme le chante Souleymane DIAMANKA :

Je suis venu là pour témoigner parce que même si mon corps porte mon nom, il ne m'appartient plus pendant mes troubles du comportement. Ici, je sens, je regarde des victimes ; je les entends m'écouter comme d'autres diraient du journal intime.  
(DIAMANKA : 2007)

À cet égard, il convient de dire que la mémoire, la vérité et l'identité s'imbriquent sans que l'une ne se dissolve dans l'autre.

Dans *Les Statues meurent aussi* comme dans *L'Hiver Peulh*, la langue française assure la transmission internationale de l'identité africaine. Toutefois, il est important de noter que la langue de l'affectivité, du deuil et du souvenir demeure le peulh chez Souleymane DIAMANKA. Ce dernier inscrit le récit dans une culture qui n'est pas la sienne, car il ne comprend pas une autre langue qui lui permettrait de communiquer sans difficulté ce qu'il ressent dans son for intérieur. Il souligne les obstacles à traduire la réalité de son peuple et à transmettre le legs de son père :

Si seulement je pouvais vous traduire ce que mon père est en train de dire, les phrases qu'il prononce n'auraient jamais connu l'encre. Mais quand il ferme les yeux, c'est dans la mémoire d'un peuple tout entier qu'il entre. Il récite l'encyclopédie humaine d'une dynastie que son âme connaît par cœur alors qu'elle n'a pas été encore écrite. Il parle à la terre car, elle seule sait garder le secret.  
(DIAMANKA : 2007)

En résumé, l'étude de cette partie montre que le recours à la mémoire permet de témoigner, mais surtout de transmettre les valeurs culturelles et identitaires d'un peuple.

## ***2-2 Les noms des lieux ou la recherche d'une mémoire authentique***

Évoquer les noms des lieux est un fort acte mémoriel. L'énumération de ces lieux de mémoire est l'expression d'un manque. C'est ainsi qu'avec Pierre NORA, nous apprenons qu'« on ne parle de

mémoire que parce qu'il en a plus » (1984 : 23). Étant donné que le devoir de mémoire suppose un impératif de se rappeler, les souvenirs apparaissent de ce point de vue comme des traces indélébiles de la mémoire et des espaces d'expression de l'authenticité ou de l'existence. Les noms des lieux cités dans les deux œuvres sont bien réels. Ils reflètent bel et bien l'image de l'Afrique dans sa globalité.

Dans *Les Statues meurent aussi* comme dans *L'Hiver Peul*, les noms des localités comme « Saint-Louis », « Jeanne d'Arc » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953), « Casamance », « Fuladu » (DIAMANKA : 2007), constituent des repères identitaires dans les œuvres. Entre les lieux et le devoir, une recherche d'authenticité y apparaît clairement. En effet, dans le documentaire-film, on y retrouve des « masques de l'Afrique », « les cafres du Bénin » (RESNAIS, MARKER & CLOQUET : 1953). Il s'agit dans ce documentaire de présenter l'Afrique dans sa profondeur. Ainsi, « l'Afrique du XIe, du XIIe, du XIIIe, ... » est découverte à travers les images du film. De cette présentation des objets d'arts reflétant la culture africaine, il convient de dire que la mémoire est régie par des souvenirs. Ces derniers sont au cœur de la quête identitaire et apparaissent comme un élément indispensable de la quête de l'authenticité. Il en est de même dans *L'Hiver Peul* de l'artiste peul. Les voix qui accompagnent l'harmonie sonore de sa musique exaltent le souvenir des lieux anciens déjà perdus ou du moins de ceux qui sont dans l'oubli. On parle de « lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire » (*Ibid.*). La perte des lieux engendre un devoir de mémoire à la recherche d'une authenticité : « Je rêve de l'Afrique comme l'enfant adoptif rêve de ses vrais parents » (DIAMANKA : 2007). Le « rêve » de l'artiste est une sorte d'expression de la mémoire et de la nostalgie. Dans un des extraits de son album, l'évocation des lieux de mémoire est perçue à travers les mots suivants :

Je te salue vieux Sahara. (...) Un baobab  
généalogique a ses racines en Afrique et sa  
cime en Europe. Le tronc de cette  
tradition a ses faiblesses et ses forces, mais  
les orages identitaires abîment son écorce.  
Halpular ! Halpular ! Peuple piéton du  
Sahel. (DIAMANKA : 2007)

Ce désir ardent de sauvegarder les valeurs africaines à travers l'évocation des lieux est nécessaire pour l'expression identitaire ainsi que pour la sauvegarde de la mémoire du peuple africain.

## Conclusion

En définitive, cette analyse du sujet permet de comprendre la place qu'occupe la mémoire dans le processus de reconstruction identitaire. Pouvant être considérée comme un fait culturel destiné à la conquête d'une identité, la mémoire nous permet de saisir le passé, nous aide à comprendre le présent et facilite la projection dans le futur. En s'attachant aux idées, la mémoire se fait porte-parole : elle doit être perçue comme un processus de communication, en ce sens qu'elle permet de restituer les événements passés afin de mieux bâtir une véritable identité. Dans l'album slam, *L'Hiver Peul* comme dans le documentaire film, *Les Statues meurent aussi*, la culture africaine y est magnifiée à travers l'image de soi, le témoignage et l'évocation des lieux de mémoire. Ces deux œuvres, bien que différentes par leur forme (musique / documentaire), démentent l'idée dépréciative occidentale sur le continent africain. L'Occident considère l'Afrique comme une table rase, un espace non civilisé. C'est ce que les deux œuvres essaient de déconstruire avec précision ; elles dévoilent une pensée qui se prétend et se veut universelle, redisent les clichés et les mythes sociaux avec une distance critique. Ces deux œuvres ont pour objet de faire connaître la complexité de l'univers et la compréhension de cet univers. De ce fait, les auteurs montrent l'apport du Noir à l'enrichissement de la civilisation de l'universel. À travers le film et la musique slam, la mémoire est perçue au présent continu et la culture vulgarisée à travers le monde.

## Références bibliographiques

### - Corpus

**Diamanka Souleymane** (2007), *L'Hiver Peul*, Paris, Universal Barclay.

**Resnais Alain, Chris Marker et Ghislain Cloquet** (1953), *Les statues meurent aussi*. Paris, Présence africaine.

- **Articles et ouvrages**

**Chamoiseau Patrick** (2008), *Entretien avec Savrina Parevadee Chinien. (2<sup>e</sup> volet). Africultures*, URL : <http://www.africultures.com/php/index> (Consulté le 09 septembre 2021).

**Desy Caroline, Sylvie Boyer et Simon Harel** (2003), *La mémoire inventée*, Montréal, Cahiers du CELAT, UQAM.

**Goffman Erving** (1973), *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La Présentation de soi*, Paris, Minit.

**Guenée Bernard** (1983), « Histoire, mémoire, écriture. Contribution à une étude des lieux communs » in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 127<sup>e</sup> année, n° 3, (pp. 441-456).

**Halbwachs Maurice** (1997), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel.

**Kant Emmanuel** (1989), *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Traduction de Victor Delbos, Paris, Nathan.

**Ledoux Sébastien** (2016), *Le devoir de mémoire. Une formule et son histoire*, Paris, CNRS éditions. <https://www.histoire-politique.fr/> (consulté le 09 septembre 2021).

**Marker Chris** (1961), *Commentaires*, Paris, Seuil.

**Marti Pilar** (2008), « Identité et stratégies identitaires » in *EMPAN*, No. 71, 3, (pp. 56-59).

**Nora Pierre** (1984), « Entre histoire et mémoire » in *Les lieux de mémoire*. Tome 1, *La République*, Paris, Gallimard.

**Ricœur Paul** (2000), *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_ (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

**Sy Kalidou** (2002), « L'autre, l'ailleurs, l'étrange : la rhétorique de l'exclusion dans roman historique » in *Safara*, English Département, Gaston Berger University, Saint-Louis, N° 1, (pp. 113-122).

\_\_\_\_\_ (2003), « Imaginaire collectif et création romanesque dans le roman historique » in *Littérature et culture partagée / Littérature and shared culture* (Actes du Colloque International De L'A.I.L.C., Dakar, 8-10, novembre 2001), Dakar : Presses Universitaires de Dakar, (pp. 163-173).