



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

2021

Spiritualité féminine et Histoire : la nécessaire transmission de la mémoire dans *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano, *Reine Pokou* de Véronique Tadjo et *Les Enfants du khat* de Mouna-Hodan Ahmed

Emilien Tissières

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.  
<http://serval.unil.ch>

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une œuvre ou d'une partie d'une œuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français moderne

Spiritualité féminine et Histoire : la nécessaire transmission de la mémoire dans *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano, *Reine Pokou* de Véronique Tadjo et *Les Enfants du khat* de Mouna-Hodan Ahmed

par

Emilien Tissières

sous la direction du Professeur Christine Le Quellec Cottier

Session de juin 2021

## **Remerciements :**

Je tiens ici à remercier chaleureusement :

Madame la Professeure Christine Le Quellec Cottier grâce à qui j'ai découvert la littérature francophone subsaharienne qu'elle enseigne avec passion. Je lui suis très reconnaissant pour sa disponibilité, ses conseils et ses encouragements dans le cadre de ce mémoire, mais aussi tout au long de mon programme de spécialisation.

Mes parents, Laurence et Laurent Tissières, pour leur relecture, leurs précieuses remarques et surtout leur inconditionnel soutien dans la rédaction de ce mémoire et durant toutes mes études.

Maxime Hoffmann, mon camarade d'études et ami, qui rédige actuellement aussi son mémoire et avec lequel j'ai pu énormément échanger, mais aussi me sentir soutenu au cours de cette dernière année universitaire, malgré les conditions sanitaires spéciales entourant la rédaction de ce travail.

## **Résumé :**

Ce travail interroge les liens unissant la représentation du passé et du présent dans trois romans subsahariens contemporains qui, par leurs intrigues et leurs scénographies, engagent le lecteur à relire son propre héritage historique (parfois lacunaire ou même biaisé) et la situation actuelle (dépendant nécessairement de la gestion mémorielle du passé) en s'identifiant aux personnages principaux des intrigues. Les textes choisis pour développer cette réflexion proposent des époques et des événements certes radicalement différents, mais se rejoignent dans la mise en scène de protagonistes féminines. Celles-ci imposent leur individualité et portent en elles une énergie spirituelle soucieuse du lien essentiel entre Histoire et présent, à l'inverse de leurs communautés respectives préférant adhérer aveuglément et strictement aux traditions et omettre, par conséquent, un passé trop douloureux ou complexe. Cette présence de figures féminines fortes sera aussi discutée à l'aune des propositions de Vincent Jouve sur « l'effet-personnage ».

## **Sommaire :**

<b>1. Introduction.....</b>	<b>p. 4</b>
<b>2. Présence de la spiritualité dans les fictions africaines.....</b>	<b>p. 8</b>
1.1) La spiritualité, génératrice de narrativité.....	p. 9
1.2) La spiritualité, génératrice de poéticité.....	p. 23
1.2.1) le pôle religieux.....	p. 24
1.2.2) le pôle spirituel.....	p. 31
<b>3. Présence féminine et rapports de force (langage, corps et âme) .....</b>	<b>p. 43</b>
2.1) Voix narratives et polyphonie.....	p. 43
2.2) Prise de pouvoir par la reconquête de la parole dans <i>La Saison de l'ombre</i> ...	p. 51
2.3) Prise de pouvoir par les émotions et le corps dans <i>Reine Pokou</i> .....	p. 54
2.4) Prise de pouvoir par la pratique religieuse dans <i>Les Enfants du khat</i> .....	p. 56
<b>4. Conquête de soi et transmission de la mémoire.....</b>	<b>p. 60</b>
3.1) Synthèse des propositions théoriques de Vincent Jouve.....	p. 60
3.2) Quel(s) « effet(s)-personnage(s) » pour la transmission mémorielle ?.....	p. 66
3.3) La nécessité de la mémoire contre les horreurs de l'oubli.....	p. 67
<b>5. Conclusion.....</b>	<b>p. 86</b>
<b>6. Bibliographie.....</b>	<b>p. 93</b>

## **Introduction**

« Malheureusement, on ne dit jamais dans ces pays-là [d’Afrique subsaharienne en contexte de guerre] que certaines inimitiés tribales existantes prennent leurs sources dans cette période de l’Histoire [précoloniale]. Les fous sont ceux qui croient pouvoir [...] bâtir leur avenir sans analyser le passé qui a produit le présent »<sup>1</sup>. Ces propos de Léonora Miano illustrent l’urgence pour le continent africain de se constituer une mémoire collective qui accepte toutes les facettes du passé, aussi terrible soit-il (si l’on pense notamment à la Traite négrière). C’est ce que l’auteure camerounaise tente de transmettre dans son roman *La Saison de l’ombre*<sup>2</sup>, paru en 2013, qui dépeint une Afrique précoloniale et plonge le lecteur dans les croyances religieuses et spirituelles de la tribu Mulongo. Cette œuvre ambitionne non seulement de saisir « l’instant d’un basculement [...] entre la disparition du monde connu et l’avènement d’un univers nouveau, dont nul ne sait encore rien »<sup>3</sup>, mais surtout elle « inscrit dans la littérature la voix de ceux qui en ont été privés, les Africains réduits en esclavage par la Traite »<sup>4</sup>. Le roman de Miano peut être mis en parallèle avec l’ambition historique d’une autre écrivaine africaine, Véronique Tadjo. Dans son ouvrage *Reine Pokou*<sup>5</sup> publié en 2004, l’auteure ivoirienne a pour objectif de « redonn[er] une fluidité à la tradition orale en continuant à la questionner »<sup>6</sup> afin de la sortir de son immobilité apparente. Tadjo s’oppose donc non seulement à la fixité de la légende devenue mythe fondateur du peuple baoulé et utilisée comme principal argument par les pouvoirs politiques dans les guerres civiles en Côte d’Ivoire (2002-2007) autour de la notion d’« ivoirité »<sup>7</sup>, mais surtout, à l’instar de Miano, elle redonne à la reine sa/ses (potentielles) voix par l’intermédiaire de variantes narratives qui viennent contester l’unicité du texte source. Une fois encore, passé et présent sont indissociables, puisque Tadjo affirme que « le sacrifice [de l’enfant] de Pokou [...] est semblable au sacrifice de toute la jeunesse

---

<sup>1</sup> Propos de Miano repris dans : Trésor Simon Yoassi, « Entretien avec Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n°2, Automne 2010, p. 110.

<sup>2</sup> Nous citerons les passages empruntés à cette œuvre avec les initiales SO.

<sup>3</sup> Propos de Miano repris dans : Irena Trujic, « Faire parler les ombres. Les Victimes de la Traite négrière et des guerres contemporaines chez Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 30, n°1, 2015, p. 62.

<sup>4</sup> Florian Alix, « Léonora Miano, *La Saison de l’ombre* », *Afrique contemporaine*, 2013/4 (n°248), p. 154.

<sup>5</sup> Nous citerons les passages empruntés à cette œuvre avec les initiales RP.

<sup>6</sup> Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, « Entretien avec Véronique Tadjo », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *Écrire, traduire, peindre Véronique Tadjo*, Paris : Présence africaine, Les Cahiers, 2016, p. 350.

<sup>7</sup> Jennifer Stafford Brown, « Gender and Multiplicity in Véronique Tadjo’s *Reine Pokou* », *Women in French Studies*, vol. 26, 2018, p. 140.

actuelle »<sup>8</sup>. Avec son roman *Les Enfants du khat*<sup>9</sup> publié en 2002, Mouna-Hodan Ahmed change de perspective sans pour autant occulter la nécessaire transmission de la mémoire. En effet, le roman ne plonge pas dans le passé du continent africain, mais il s'enracine au Djibouti dans un contexte tout à fait contemporain : la société fictionnelle et misogyne dans laquelle évolue la protagoniste est dévastée par l'omniprésence d'une herbe hallucinogène, le *khat*, qui contrôle non seulement le quotidien des habitants (une majeure partie de la communauté en consomme), mais aussi l'économie du pays dans son ensemble (de nombreux foyers vendent et tirent des revenus de cette drogue). Contrairement aux deux précédents récits qui sont rétrospectifs, le roman d'Ahmed fonctionne, lui, de manière prospective : par l'intermédiaire d'une protagoniste ayant retrouvé les voies (ainsi que la voix) de la piété, l'auteure djiboutienne tente de créer un moment de rupture par rapport à l'environnement gangréné mis en scène dans la fiction, afin de donner naissance à un nouvel idéal rempli d'espoir vers lequel la société doit désormais tendre ; celui-ci se perçoit comme le berceau d'une mémoire nouvelle à transmettre. Ainsi, dans les trois œuvres, l'articulation entre le passé et le présent est centrale. Elle est portée par deux éléments prépondérants sur lesquels va se focaliser le cœur de notre analyse : la spiritualité et les personnages féminins (et plus particulièrement les trois protagonistes).

Dans ce travail, nous aborderons tout d'abord l'inscription de la spiritualité dans les trois récits à partir d'un article de Pierre Halen dans lequel le marqueur religieux (englobé dans la définition de la spiritualité) est défini comme un « générateur » dans le roman africain :

Le marqueur religieux opère effectivement comme un générateur, tantôt de narrativité (inclusion de récits, de légendes, etc.), tantôt de poéticité (structuration figurale du monde représenté, par exemple à partir de personnages ou de lieux auxquels sont attachées des valeurs)<sup>10</sup>.

Pour envisager la narrativité, nous analyserons les inclusions de récits et de légendes au sein des œuvres afin d'observer comment la spiritualité permet de poser des enjeux mémoriels et d'ouvrir ainsi des possibles dans les intrigues. Ensuite, pour ce qui a trait à la poéticité, nous traiterons de deux notions essentielles qu'Halen distingue également

---

<sup>8</sup> Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, « Entretien », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *op. cit.*, p. 349.

<sup>9</sup> Nous citerons les passages empruntés à cette œuvre par les initiales *EK*.

<sup>10</sup> Pierre Halen, « Littérature et sacré, quelques enjeux africains d'une problématique générale », in Pierre Halen, *Littératures africaines et spiritualité*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 23.

dans son article <sup>11</sup>: le pôle religieux, majoritairement représenté par les hommes et les femmes de chaque communauté qui s'en tiennent strictement à la tradition immuable des ancêtres, et le pôle spirituel plus ouvert et soucieux d'un nouveau rapport au passé, dont seuls quelques personnages féminins « en marge » sont les émissaires. Alors que le religieux induit des pratiques codifiées et collectives souvent caractérisées par une tendance au fatalisme, le spirituel se définit par des pratiques plus individuelles qui tendent vers un exercice universel et mémoriel, dans le sens où cet usage du spirituel n'est pas borné par des dogmes et qu'il n'empêche donc pas de prendre en considération certains éléments de la réalité, contrairement aux religions qui, elles, rejettent ce qui n'est pas conforme aux normes orthodoxes qu'elles ont elles-mêmes édictées. Cet exercice universel et mémoriel correspond parfaitement aux projets des auteures que nous étudions.

Dans un second temps, puisque cette tension entre religieux et spirituel prend corps à travers de rares personnages féminins, nous nous attacherons à proposer des études de cas présentant les portraits des trois figures centrales qui se distancient de leur communauté et qui sont les représentantes d'une ouverture spirituelle présente dans chaque intrigue. Dans le récit de Miano, la narration omnisciente adopte le plus souvent le point de vue d'Eyabe qui décide de se révolter contre l'immobilisme du Conseil du village (et celui de sa communauté en général) après la disparition de son fils aîné et de neuf autres hommes lors d'un incendie qui a ravagé le village. Elle accomplit son devoir de mémoire en prenant la parole et en passant à l'acte pour l'ensemble de « celles dont les fils n'ont pas été retrouvés » (*SO*, p. 11), ces femmes qu'on a enfermées dans une case commune. Celles-ci sont ainsi condamnées à l'impuissance et au silence – isolées, elles sont considérées comme neutralisées – ; le but recherché étant qu'elles ne transmettent pas leur chagrin et oublient la douleur provoquée par un tel événement, voire l'événement lui-même. Dans la fiction de Tadjou, Pokou correspond aussi à ce personnage pivot de la narration omnisciente de par son origine exceptionnelle (une princesse appelée à devenir reine), mais surtout par les différentes transformations que son personnage connaît. Alors qu'elle semble insensible et froide quand on lui demande de sacrifier son fils pour la survie et l'établissement de son peuple au-delà du fleuve Comoé, Pokou s'élève contre la mémoire simplifiée de la légende et se transforme en « réel »

---

<sup>11</sup> Voir : *Idem.*, p. 31.



personnage féminin par la réappropriation de son corps et de ses émotions, laissant de nombreuses alternatives ouvertes contrairement à la version officielle, considérée comme récit fondateur intangible du peuple baoulé. Pour sa part, Asli, protagoniste-narratrice du récit d'Ahmed, prend appui sur la religion musulmane pour s'affirmer en tant que femme, mais aussi afin de se protéger de la société qui l'entoure et dans laquelle corruption et illégalité sont monnaie courante. La population n'a, en effet, foi que dans le *khat* et la pratique collective de l'Islam est elle-même biaisée par la surconsommation de la plante mortifère. Bien que ce soit le chemin de la religion que la protagoniste choisisse, Asli utilise également la tradition musulmane dans un but d'ouverture et de mémoire contre l'immobilisme d'une société qui n'a aucun avenir à offrir aux générations futures.

Ainsi, inscrites dans un temps contemporain mais désireuses de questionner les sociétés à travers les époques et les espaces, les auteures créent des fictions où s'articulent des mémoires partagées et la capacité à s'en nourrir pour renouveler le présent. Ce projet révèle une intentionnalité prenant forme à travers des personnages féminins qui semblent aptes à négocier une relation au monde et à l'Histoire passant par la spiritualité. Pour traiter de ces représentations fictionnelles qui visent à produire un effet sur le lecteur, nous allons utiliser les propositions théoriques de Vincent Jouve sur « l'effet-personnage »<sup>12</sup>. Celles-ci tiennent compte des liens entre le lecteur et les acteurs du récit, porteurs du sens de l'intrigue, et nous proposent d'analyser ces relations en trois temps : la perception, la réception et l'implication du lecteur selon le personnage qu'il rencontre. Nous postulons pour chaque œuvre que l'effet privilégié pour la transmission de la mémoire est celui de « l'effet-personne » ; effet que nous présenterons et distinguerons des autres dans la théorie de Jouve, mais qui, remarquons-le d'emblée, encourage le lecteur à une identification aux héroïnes des intrigues et donc à leurs quêtes. À travers les portraits des protagonistes révélateurs d'une ouverture féminine à la spiritualité, nous comprenons leur centralité dans les projets de chaque récit, à savoir l'articulation entre passé et présent : puisque ce sont les figures féminines qui sont porteuses du message spirituel des œuvres, elles sont donc également les piliers de la transmission historique et mémorielle contre l'oubli. Par l'intermédiaire de leurs combats respectifs contre l'immobilisme de leurs communautés,

---

<sup>12</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF, 1998.

les trois protagonistes promeuvent une nouvelle relation avec leur passé respectif, sans en rejeter les aspects les plus douloureux, et ouvrent des alternatives pour la construction d'un avenir meilleur, accomplissant ainsi le projet de transmission des auteures. Enfin, nous relevons déjà ici que, bien qu'ils soient similaires dans leur finalité, ces récits empruntent cependant des chemins différents : Miano doit inscrire une Histoire dont les victimes ont été privées de parole et dont la mémoire s'est perdue dans les communautés en Afrique ; Tadjou tente de redonner de la « fluidité »<sup>13</sup> à la légende de Pokou en offrant des alternatives à la version officielle afin de contrer l'utilisation tronquée du texte par les pouvoirs politiques lors des guerres civiles ivoiriennes ; Ahmed, quant à elle, crée en rupture avec son environnement une nouvelle mémoire qu'il faut transmettre aux générations suivantes pour la construction d'un futur meilleur.

---

<sup>13</sup> Selon l'expression de Tadjou reprise dans : Sarah Davies Cordova et Désiré Wa Kabwe-Segatti, « Entretien », in Sarah Davies Cordova et Désiré Wa Kabwe-Segatti, *op.cit.*, p. 350.

## **1. Présence de la spiritualité dans les fictions africaines**

Participant à l'ouvrage collectif de Halen sur la spiritualité dans les littératures africaines, Bernard Mouralis propose une interprétation de cette présence spirituelle, dans son acception contemporaine, envisagée sous l'angle du rapport au sacré et de son évolution chez les écrivains africains :

Une telle évolution [de sacerdotale à profane] dans la fonction que l'écrivain entend jouer désormais et dans la posture qu'il souhaite adopter, voire imposer, ne signifie pas pour autant que le sacré, en tant que motif ou préoccupation, ait disparu des textes écrits aujourd'hui [...]. La référence au sacré ne peut pas être interprétée comme une tentative visant à sortir d'un monde « réel » prosaïque ; elle correspond plutôt, et quelle que soit la variété des modalités observées, à une volonté de faire du sacré un matériau que l'écrivain utilise en fonction de son propre projet littéraire, de telle sorte que l'on pourrait parler d'une utilisation profane du sacré<sup>14</sup>.

Mouralis distingue ici deux utilisations du sacré dans le temps, entre les écrivains luttant contre le système colonial jusque dans les années 1960 et ceux qui écrivent par la suite, lorsque l'Afrique est libérée du joug européen. Les premiers, investis d'une mission quasi « sacerdotale », se servent du sacré dans un but d'opposition à la colonisation et proposent souvent dans leurs récits un retour vers un passé idyllique, un passé sans domination (« sortir d'un monde *réel* prosaïque »). Les seconds, suite aux désillusions des Indépendances, ne rejettent cependant pas le sacré, mais l'utilisent désormais de manière « profane », selon leurs ambitions respectives. D'une certaine manière, la génération qui n'a pas ou que peu connu la domination coloniale se démarque par une professionnalisation de la fonction d'écrivain et une laïcisation du rapport de ce dernier au sacré. Bien que Mouralis parle ici de « sacré », nous pouvons aisément relier cette citation à la notion de spiritualité, puisque Halen définit cette dernière de manière extrêmement large permettant de regrouper le plus grand nombre possible de cultures, englobant les discours de sagesse, les références aux religions, les quêtes mystiques ou encore les opérations de sacralisation<sup>15</sup>.

Miano et Tadjou appartiennent clairement à cette catégorie d'auteurs qui utilisent le matériau sacré ou spirituel afin de transmettre un message, mais aussi pour prendre position dans un débat. En ce qui concerne Ahmed<sup>16</sup>, elle transmet un message d'espoir et prend position contre les déviations de la société contemporaine en préconisant une

---

<sup>14</sup> Bernard Mouralis, « L'écrivain africain et le sacré : quels changements entre le début des années 1960 et aujourd'hui ? », in Pierre Halen, *op.cit.*, p. 62.

<sup>15</sup> Voir : Pierre Halen, « introduction », in Pierre Halen, *op.cit.*, p. 7.

<sup>16</sup> Nous ne disposons pas de suffisamment d'informations concernant Ahmed pour assurer une utilisation profane de la religion dans son roman, mais l'emploi que l'auteure djiboutienne fait de l'élément religieux est similaire aux deux autres auteures étudiées.

pratique pieuse de l'islam. Défini comme matériau littéraire, l'élément spirituel peut dès lors être analysé en fonction des projets des auteures.

### 1.1) La spiritualité, génératrice de narrativité

Comme cela est mentionné dans l'introduction, ce travail a pris racine autour d'une citation de Halen qui voit le marqueur religieux comme un générateur de narrativité et de poéticité<sup>17</sup>. Il s'agira dans cette partie du travail d'analyser la manière dont le marqueur religieux (englobé dans la définition large de la spiritualité) exerce sur les récits un effet de moteur. Nous allons, dans un premier temps, aborder le plan de la narrativité par l'intermédiaire des inclusions de récits et de légendes. Les trois romans analysés mettant l'accent sur la transmission de la mémoire, c'est donc assez naturellement que l'on retrouve des allusions à des mythes fondateurs, porteurs autant des valeurs originelles des sociétés représentées que des enjeux respectifs de chaque roman. Or, les auteures empruntent des chemins différents (rétrospection et prospection) pour atteindre leur objectif commun de transmission, elles intègrent, chacune à sa manière, des récits et légendes dans leurs textes.

Concernant le roman de Miano, l'intégration du récit fondateur du clan Mulongo survient tôt dans l'intrigue (« Sa meilleure amie et elle [...] en se remémorant cette époque » *SO*, p. 43-47). Cet extrait a une valeur toute particulière puisqu'il revient sur les origines du clan, le début de son histoire, mais surtout parce qu'il ressurgit de l'oubli et vient s'opposer aux croyances officielles. C'est à travers le personnage d'Ebeise que le lecteur accède à cette partie de l'histoire de la communauté, lorsque la matrone du village se remémore ses jeunes années et le temps de son « initiation » (*SO*, p. 43), moment où elle entend pour la première fois le récit au sujet de la fondatrice du clan, Emene. Alors qu'elle avait reçu le pouvoir des mains de son père, Emene se voit dans l'obligation de fuir son pays avec ses fidèles partisans pour échapper à son frère cadet qui n'accepte pas que le « bâton d'autorité » (*SO*, p. 43) lui fasse défaut. Suite à un long et pénible exode, Emene décède après avoir installé son peuple sur une terre prospère et laisse la direction du clan à son fils Mulongo.

Bien que la communauté reste fidèle à certaines croyances générales (l'idée de mort comme « Une simple altération de la vibration des êtres » ; la visite durant la nuit d'un « esprit », *SO*, p. 44), le clan connaît rapidement de nombreuses transformations par rapport au règne d'Emene. Suite à la mort de sa mère, Mulongo édicte une nouvelle loi

---

<sup>17</sup> Rappel de la citation en introduction de Pierre Halen, « Littérature et sacré », in Pierre Halen, *op. cit.*, p. 23.

concernant la transmission du pouvoir : il se remet désormais de « mère en fils » (SO, p. 46) et non plus au « premier né du souverain, quel que soit son sexe » (SO, p. 43) comme c'était le cas auparavant. Cette première modification évince les femmes de la sphère publique du pouvoir, hormis en tant que procréatrices d'enfants destinés un jour à régner. De plus, cette exclusion ne concerne pas seulement le domaine du pouvoir politique, mais elle se généralise à l'ensemble de l'espace public, puisque dans le présent de la fiction, « la connaissance du monde ne leur [aux femmes] est pas permise » (SO, p. 43). Ebeise et Eleke font office d'exceptions parmi les femmes : elles ont découvert une partie du monde extérieur durant leur jeunesse et elles bénéficient d'une certaine reconnaissance de la communauté grâce à leur rang et leur fonction (Ebeise étant l'accoucheuse du village et Eleke faisant partie de la lignée noble du clan). Un second décalage est à relever par rapport à la philosophie suivie par la fondatrice du clan et par son père, qui peut être qualifiée de « pacifisme actif » à l'origine, puisqu'Emene cherche à tout prix à éviter la guerre et sauver le peuple :

Comme elle [Emene] se préparait au combat, l'esprit du roi, son père, l'avait décidée à procéder autrement. Il était venu la visiter une nuit, pour lui rappeler la tradition en cas de conflit grave : plutôt que de faire couler le sang, l'un des deux belligérants devait quitter le pays. On ne pouvait espérer s'épanouir, bâtir quoi que ce soit de solide, s'il fallait, pour cela, enjamber les cadavres des siens. C'était ainsi qu'avait commencé l'exode (SO, p. 44).

Dans un contexte certes un peu différent, puisque le clan Mulongo n'est pas en guerre, mais subit les débuts de l'esclavage, la communauté a désormais adopté un « pacifisme passif » s'opposant à la tradition. Effectivement, plutôt que de partir à la recherche des disparus après la nuit de l'incendie, la majorité de la communauté, et plus particulièrement le Conseil du village, semble accepter cette disparition mystérieuse et tente de se reconstruire en oubliant ce tragique événement, en « enjamb[ant] les cadavres » des jeunes hommes du clan disparus lors de leur initiation. Par ailleurs, la devise du village Mulongo, « *je suis parce que nous sommes* » (SO, p. 32), pousse certains personnages à l'immobilisme pour protéger le reste de la communauté encore en vie et l'inciter à rester unie à tout prix. Cependant, cette attitude perd ici tout son sens, puisque le clan lui-même est le fruit d'une « nation [qui] s'était [...] fracturée » (SO, p. 44). Par contraste, le village de Bebayedi prendra une importance toute particulière dans l'intrigue, puisqu'il symbolisera ce retour à une philosophie plus « active », cherchant à reconstruire une unité entre les différents individus originaires de clans eux aussi fracturés par les débuts de la Traite négrière. De plus, la légende fondatrice du clan

Mulongo et la spiritualité qui l'anime sont étouffées par les dirigeants successifs de la communauté, puisqu'Emene ne fait plus partie du savoir collectif (« elle n'est pas révérée », *SO*, p. 46) à l'époque d'Ebeise. Les Mulongo ont ainsi construit très tôt leur histoire et leur spiritualité sur un vide et un oubli, comme l'atteste le nom choisi par le clan, qui fait référence non pas à la fondatrice du peuple, mais à son fils.

Les pages 43 à 47 du roman permettent aussi de saisir les raisons pour lesquelles les dirigeants choisissent délibérément d'oublier cette partie de leur histoire. La spiritualité que propose le récit d'Emene s'oppose diamétralement à la position qu'adopte le Conseil du village, obsédé par l'équilibre de la communauté et terrorisé à l'idée du moindre changement qui pourrait survenir. L'histoire d'Emene est en effet celle d'une reine qui se lance dans un long exode pour sauver son peuple et n'est guidée que par « l'espérance et la foi en l'existence » (*SO*, p. 45), ce qui ne correspond évidemment pas au mode de vie casanier des Mulongo qui mènent une existence soumise à des croyances précises et contraignantes, favorisant le développement d'un certain fatalisme. L'incidence que la protagoniste et sa légende peuvent avoir sur les membres de la communauté provoque une réelle crainte chez les partisans de l'immobilisme. Cette influence transparait à travers les personnages d'Ebeise et d'Eleke, alors qu'elles viennent d'entendre pour la première fois le récit d'Emene :

À tour de rôle puis en chœur, elles interrogeaient : *Alors, notre peuple vient de pongo ? Mais quel était le nom du pays d'avant ? Et pourquoi jusqu'à mikondo ? Oui, pourquoi pas jedu ou mbenge ? [...]. Et les Bwele, qui sont aujourd'hui nos voisins, comment sont-ils arrivés là ? Quelle est l'histoire de leur migration ? Où s'arrête leur territoire qu'on dit tellement vaste ? Certaines de ces questions avaient des réponses. La plupart n'en n'avaient pas. Officiellement. Les nouvelles initiées qu'étaient alors Ebeise et son amie, sa plus-que-sœur, s'étaient mises à rêver de la valeureuse fondatrice de leur clan [...].*

Un jour, dans leur jeune temps, alors qu'elles s'en étaient allées cueillir des herbes dans la brousse, Ebeise et son amie Eleke avaient aperçu un groupe d'hommes du clan, en route vers les terres du peuple bwele. Elles les avaient suivis, se cachant derrière les buissons, les grands arbres, retenant leur respiration. Lorsqu'ils s'étaient arrêtés pour la nuit, elles en avaient fait autant.

Les adolescentes n'avaient été découvertes que le lendemain, au point du jour, alors que le convoi atteignait sa destination. On leur avait promis un châtiment, mais elles avaient pu voir une partie de Bekombo, la capitale du pays bwele [...].

En dehors d'elles, nulle autre fille de la communauté n'avait marché jusque-là. Quand elles avaient raconté ce qu'elles avaient vu, leurs sœurs les avaient accusées d'en rajouter pour se rendre intéressantes [...]. L'ancienne [Ebeise] sourit, en se remémorant cette époque (*SO*, p. 45-47).

Le récit de cette légende provoque chez les deux jeunes filles de nombreuses interrogations qui sont rapportées ici par un discours direct et sont marquées par l'italique. Ces questions concernent les origines de leur peuple et celles du peuple voisin,

mais s'engouffrent aussi dans les ouvertures laissées par le récit (« *Oui, pourquoi pas jedu ou mbenge ?* »). De cette manière, contrairement à la pensée fermée et autotélique du clan Mulongo, le récit d'Emene présente une culture totalement ouverte qui laisse place à la curiosité de ses auditrices. Face à l'impossibilité de trouver des « réponses » à certaines questions, les jeunes Ebeise et Eleke ont décidé de passer à l'acte et même de transgresser l'ordre social en suivant des hommes en direction des « terres du peuple bwele », alors que la connaissance du monde est, rappelons-le, interdite aux femmes du clan Mulongo. Elles ont ainsi bravé un interdit et se voient satisfaites dans leur quête de réponses (« elles avaient pu voir une partie de Bekombo »). Cette acquisition de connaissances différencie les deux jeunes filles de leurs sœurs (« nulle autre fille de la communauté n'avait marché jusque-là »), à tel point que leurs aventures ne peuvent être prises au sérieux par ces dernières, ce qui témoigne de l'ignorance dans laquelle les femmes du clan sont cantonnées (« leurs sœurs les avaient accusées d'en rajouter pour se rendre intéressantes »). Ainsi, prônant une spiritualité du questionnement constant et du passage à l'acte, le récit fondateur est voué à disparaître socialement, puisqu'il ruine les plans du système mis en place par les membres du Conseil qui se considèrent comme les seuls détenteurs d'une vérité unique<sup>18</sup>.

Le récit fondateur se retrouve donc exclu de la vie sociale et reste enfermé dans le cadre de l'intimité et du secret. Car bien qu'elle soit rayée de la mémoire officielle, l'histoire d'Emene ne disparaît pas pour autant et survit oralement lors des cérémonies d'initiation des jeunes filles et à travers les incantations de quelques femmes « que l'on dit possédées par une force virile » (SO, p. 46). C'est bien sûr le personnage d'Eyabe qui incarne la philosophie de l'ouverture spirituelle et de l'action refusant tout fatalisme : elle n'interrompra pas sa quête avant d'avoir honoré la mémoire de son fils et des autres jeunes hommes disparus. À l'instar d'Emene, la protagoniste continue d'avancer, uniquement guidée par l'espoir et le sens du devoir. Eyabe est ainsi le pivot de la fiction : son combat pour honorer la mémoire des siens, se réclamant d'un récit différent de celui des autorités de sa communauté et offrant une nouvelle alternative à l'oubli, peut aisément être mis en parallèle avec le combat de Miano elle-même qui, lui, se joue à l'échelle du continent africain et concerne la gestion de la mémoire de la Traite négrière souvent négligée par les dirigeants :

---

<sup>18</sup> Nous reviendrons sur cette collectivité anonyme masculine que représente le Conseil lorsque nous aborderons l'analyse du pôle religieux (1.2.1) dans notre analyse.



Cela [la nouvelle conscience diasporique] n'est envisageable que dans la mesure où l'Afrique subsaharienne acceptera de prendre la traite négrière en considération comme élément fondateur [...]. Il ne peut, aujourd'hui, y avoir de mémoire africaine qui n'intègre la traite négrière. Pas de monuments, en l'absence de stèles érigées par les Africains vivants pour rappeler le *Passage du milieu*. Pas de batailles, pas de martyrs, hors du souvenir de la cale et des noyés [...]. À l'heure où des voix s'élèvent pour demander réparation à l'Occident, il faudrait, au préalable, ériger des stèles à la mémoire de ceux qui ne sont plus, mais dans la permanence desquels nous vivons. Les nommer enfin, leur donner un visage, savoir qui nous sommes devenus, le jour où ils ont sombré <sup>19</sup>.

Cet extrait de la postface d'un roman de Miano publié en 2009 illustre parfaitement cet objectif de (re)constitution d'une mémoire continentale défendue par l'auteure. La publication du roman *La Saison de l'ombre* quatre ans plus tard est en quelque sorte une matérialisation littéraire de ce projet de stèle « à la mémoire de ceux qui ne sont plus, mais dans la permanence desquels nous vivons » ; une sorte d'exemple à suivre pour la construction d'une mémoire africaine qui ne rejeterait aucune facette de son passé.

*Reine Pokou* de Tadjou reste dans le cadre de la rétrospection et met aussi en évidence un récit fondateur qui sert de générateur sur le plan de la narrativité de l'œuvre. Cependant, contrairement au roman de Miano dans lequel le personnage d'Ebeise narre les origines du clan Mulongo à l'intérieur de l'intrigue, le travail de Tadjou est lui-même une mise en récit d'une légende qui se veut historique, celle de la naissance du peuple baoulé, et dont les enjeux ont encore marqué les récentes guerres civiles en Côte d'Ivoire autour du concept « d'ivoirité ». Effectivement, la première partie de l'œuvre, *Le temps de la légende* (RP, p. 9-31), « raconte l'histoire souche de Pokou »<sup>20</sup> et du sacrifice de son fils unique de manière assez neutre, afin que le dévouement de la reine pour son peuple semble naturel, comme le veut la légende officielle. C'est seulement dans la seconde partie, *Le temps du questionnement* (RP, p. 33-85), que les inclusions de récits font leur apparition dans le sens où l'entend Halen. Cette section est segmentée en six sous-parties dont cinq sont des variantes de la légende source (la sixième et dernière étant une réflexion plus générale sur les dangers de l'unicité de la vérité). Les cinq premières variantes peuvent représenter des versions orales qui ont potentiellement existé, mais n'ont cependant pas passé le cap de la mise à l'écrit et ont progressivement disparu<sup>21</sup>. De cette manière, l'auteure ivoirienne « chooses to reside in the space of the literary imaginary, that place where it is possible to reimagine

---

<sup>19</sup> Léonora Miano *Les aubes écarlates*, Paris : Plon, 2009, p. 256-260.

<sup>20</sup> Micheline Rice-Maximin, « Réflexions sur une histoire-légende : pouvoir et maternité dans *Reine Pokou* », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *op.cit.*, p. 34.

<sup>21</sup> Voir : Fabio Viti, « Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baule d'Aura Poku », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 49, cahier 196, 2009, p. 884-885.

alternative histories and narratives »<sup>22</sup>. Luttant contre l'unicité biaisée de la légende officielle en imaginant des alternatives narratives, Tadjou entend condamner le sacrifice contemporain de la jeunesse, répétition symbolique de l'infanticide de Pokou, et le dépasser en offrant de nouveaux et multiples possibles pour le présent et l'avenir du peuple ivoirien. Enfin, la dernière partie de l'œuvre s'intitule *Le temps de l'enfant-oiseau* (RP, p. 87-91) et peut être qualifiée de conclusion : l'enfant sacrifié devient ici le protagoniste du texte et se transforme en sauveur céleste du peuple. L'analyse se concentrera, dans la première partie de ce travail, sur le contenu et la spiritualité développés dans les variantes narratives, à savoir la seconde section de l'œuvre. *Le temps du questionnement* étant la section la plus conséquente de l'œuvre, notre analyse se limitera à la présentation des transformations et des enjeux de chaque sous-partie par rapport à la légende source. Il s'agira ici d'illustrer l'effet qu'une relecture du passé peut avoir sur le présent : analyser la manière dont l'addition de récits anciens potentiels permet de contester, dans l'œuvre de Tadjou, un présent héritier d'une interprétation unique et biaisée du récit officiel.

La première variante de l'histoire source s'intitule *Abraha Pokou, reine déchue* et regroupe les deux premières sous-parties du *temps du questionnement* (RK, p. 35-46 et 47-52). De par sa position en amont du texte, cette première version fait office d'introduction et met en lumière les mécanismes qui permettent l'intégration de nouveaux récits à la légende figée. Tout d'abord, chaque alternative, et plus particulièrement la première, présente le personnage de Pokou de manière à le rendre plus complexe. Effectivement, alors que la légende promeut une reine totalement amorphe, exécutant froidement les ordres et aveuglément soumise aux préceptes des autorités, la plume de Tadjou redonne vie à Pokou en lui insufflant des émotions et en décrivant son corps d'épouse et de mère. La spiritualité nouvelle portée par les variantes joue donc un rôle de moteur narratif : Tadjou refuse l'acceptation passive du sacrifice de l'enfant et conteste la légende officielle de manière variée en dépeignant Pokou en tant que femme et non plus simplement par l'intermédiaire de son statut de reine. La première partie de la variante *Abraha Pokou, reine déchue* (RK, p. 35-46) se concentre essentiellement sur les ouvertures et les questionnements possibles en référence à la légende officielle :

---

<sup>22</sup> Dina Ligaga, « Writing the Postcolony: Narrative, (re)Memory and the Imaginary in *The Blind Kingdom and Queen Pokou* », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *op.cit.*, p. 122.

A quelle divinité faisaient-ils un tel sacrifice ?

A qui offraient-ils la mort de l'enfant ?

Et où étaient donc les dieux miséricordieux d'Afrique ? (*RP*, p. 36)

Mais l'histoire est-elle vraie ? Le fleuve Comoé s'est-il véritablement ouvert pour laisser passer les fidèles en déroute ?

Les eaux se sont-elles fendues comme pour Moïse et le peuple juif ? (*RP*, p. 37-38)

Mais la légende est-elle vraie ? Les eaux se sont-elles réellement retirées pour laisser passer le peuple en fuite ?

Pourquoi faut-il toujours que les femmes voient partir leur fils ? que leur amour ne soit pas assez fort pour arrêter la guerre, pour empêcher la mort ? (*RP*, p. 42-43).

Tout comme chez Miano, le récit du mythe fondateur provoque l'apparition de questions rapportées en discours direct. Ces dernières concernent autant les raisons obscures du « sacrifice » que les modalités du sauvetage du peuple grâce à la mystérieuse ouverture du « fleuve ». Cependant, ce ne sont plus ici des personnages qui sont porteurs de ces questionnements, mais la voix narratrice, derrière laquelle se cache la plume de Tadjou, qui est à l'origine des interrogations. Ce changement de registre implique le narrataire dans la réflexion et prépare la voie à une contestation de l'unicité de la légende par l'addition de nouvelles variantes. En effet, les dernières questions de l'extrait cité, concernant la fuite du peuple et l'incapacité des femmes à agir en temps de guerre, trouvent de nouvelles réponses. À l'inverse de la légende qui affirme que les eaux du fleuve se sont retirées suite au sacrifice de l'enfant, cette première variation propose un sauvetage à l'aide d'« hippopotames » (*RP*, p. 45) apparaissant à la surface du fleuve. De même, Pokou semble reprendre en main son destin de femme et de mère, choisissant de se suicider en « plongeant dans les flots tumultueux » (*RP*, p. 46) à la suite de son fils, contrairement à la légende qui dépeint une reine passive et indifférente. Ces premières pages se terminent donc en ouvrant une voie à des possibles qui s'opposent à la fixité de la légende.

Les dernières pages de la première variante (*RP*, p. 47-52), elles, s'engouffrent dans une nouvelle brèche, puisqu'elles présentent une suite « plausible » à l'histoire de la reine après son suicide. S'y joue la seconde vie de la défunte, devenue la déesse du royaume « des eaux » (*RP*, p. 47) accompagnée de son fils, « l'enfant-océan » (*RP*, p. 51), telle une

déification sous les traits de Mamy Wata<sup>23</sup>. Contrairement à la version originale dans laquelle le peuple se contente de louer le courage de sa reine et son geste, des commémorations solennelles se déroulent désormais sur l'eau pour implorer le « pardon » (*RP*, p. 48) de Pokou. Outrepassant le statut de reine, cette dernière se transforme en déesse et commence donc à être perçue comme une figure surhumaine qu'il faut respecter, mais surtout craindre. Cette idée d'un être divin à adorer et dont il faut redouter la colère se retrouve dans l'antithèse résumant l'effet que Pokou provoque sur ses fidèles charmés par son corps : « Généreuse, destructrice » (*RP*, p. 50). Ainsi, cette première alternative conteste l'unicité du mythe baoulé en reniant le caractère amorphe de Pokou tout en magnifiant son choix de mourir après le sacrifice de son fils unique. Pour les femmes vivant dans une société qui les réduit et les soumet au silence, ce refus de supporter l'infanticide peut symboliquement faire écho à la nécessité d'un changement de discours chez les dirigeants politiques face à l'horreur des guerres civiles contemporaines en Côte d'Ivoire qui laissent derrière elles une jeunesse décimée. Chaque jour, de nombreuses mères perdent leurs enfants dans les conflits sanglants qui déchirent le continent africain. Pokou déifiée peut dès lors être perçue comme un hommage à ces femmes dont la souffrance est condamnée au silence, mais aussi comme un appel à se révolter dans le présent contre l'acceptation passive d'un tel traumatisme.

La seconde variante s'intitule *La traversée de l'Atlantique* (*RP*, p. 53-64) et peut être qualifiée de « contre-histoire »<sup>24</sup> au récit fondateur ; il s'agit d'une histoire de l'esclavage tout à fait plausible au XVIII<sup>e</sup> siècle, car le refus du sacrifice par la reine a pour conséquence de la réduire à l'état de servitude. Cette version débute également par des questions de la narratrice en discours direct, permettant de laisser se manifester la volonté de Pokou (« Et si Abraha Pokou avait refusé le sacrifice ? », *RP*, p. 53). La mort de son enfant lui étant inconcevable, celle-ci choisit d'affronter les troupes de son oncle qui souhaite évincer sa descendance des sphères du pouvoir. Cependant, cette décision fait perdre à Pokou et son fils leur rang prestigieux, en les réduisant au statut d'esclaves, de

---

<sup>23</sup> Voir : Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, « Entretien », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *op.cit.*, p. 348. Tadjó évoque le personnage de Mamy Wata dans ses œuvres pour la jeunesse et pour les adultes, nous nous permettons de mettre en lien la transformation du personnage de Pokou avec cette figure.

<sup>24</sup> Romuald Fonkoua, « Politiques de l'histoire chez Véronique Tadjó », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *op.cit.*, p. 112.

« marchandise » (RP, p. 58) humaine. Tadjou démontre, dans cette version, à quel point le cours de l'Histoire peut donc radicalement être transformé. D'autre part, la contestation d'une Histoire unique est renforcée par l'insertion d'une nouvelle légende, celle de la fuite réussie de Pokou et de certains esclaves sur les terres d'outre-Atlantique :

Plus tard, la légende dira qu'une poignée d'hommes et de femmes réussit à s'échapper et à fonder une colonie d'esclaves marrons, installée sur les flancs arborés d'une montagne.

L'histoire de leur fuite se raconte encore aujourd'hui (RP, p. 63).

En proposant que la légende renaisse sur un autre continent et dans un contexte diamétralement différent, Tadjou amène le lecteur à s'interroger sur les savoirs qu'il a acquis en Histoire ainsi que sur leur validité. Effaçant la légende officielle pour la remplacer par une autre découlant de la Traite négrière, la seconde variante permet d'illustrer non seulement la fragilité du discours historique porteur de nombreuses incertitudes, mais également sa capacité à s'ancrer malgré tout dans l'imaginaire des peuples, puisque la légende américaine « se raconte encore aujourd'hui », tout comme c'est le cas avec la légende de Pokou que l'auteure a étudiée au « lycée » (RP, p. 7) en Côte d'Ivoire.

La troisième alternative narrative, *La reine sauvée des eaux* (RP, p. 65-73), se distingue des autres, car ce n'est pas Pokou qui adopte un comportement spirituel permettant une ouverture du récit historique, mais le peuple. Ces quelques pages dévoilent une reine à nouveau très discrète et passive suite au sacrifice de son fils (RP, p. 65-66), mais qui, cependant, perd progressivement la « raison » (RP, p. 67). Le texte ne propose pas cette fois-ci la présence d'interrogations portées par la voix narrative comme au début des variantes évoquées plus haut, mais elles surgissent ici dans la bouche du grand-prêtre :

« Petit prince, que veux-tu ? Que cherches-tu ? Ne vois-tu pas nos visages assombrés et ta mère en pleurs, désespérée ? Penses-tu que si nous l'avions pu, nous n'aurions pas fait autrement ? [...] » (RP, p. 69).

Alors que les questions analysées auparavant concernaient le comportement et les réactions de Pokou uniquement, l'ensemble de la communauté est ici responsabilisé face au choix du sacrifice par l'intermédiaire des formes de la 1<sup>ère</sup> personne du pluriel (« nous », « nos »). La solution au malheur de Pokou naît, dès lors, de la communauté et plus précisément d'un artiste sculpteur qui décide de créer une reproduction du défunt prince sous la forme d'une « statuette » (RP, p. 70), jouant le rôle de substitut spirituel.

Cette version donne à Tadjou, reconnue comme une « artiste totale »<sup>25</sup> pour ses travaux en littérature ainsi qu'en peinture, l'occasion de mettre en lumière la « fonction thérapeutique »<sup>26</sup> de l'art, permettant de surmonter les événements les plus tragiques et de continuer à vivre, comme en témoigne la renaissance de Pokou lorsqu'elle reçoit la statuette (« Son visage s'éclaira. Elle venait de reconnaître son fils », *RP*, p.71). Spiritualité et art s'allient pour proposer des réponses aux malheurs du fidèle. Insufflant cette fois-ci à la communauté la capacité d'action réservée normalement au seul personnage de Pokou, l'auteure ivoirienne suggère de cette manière que le changement, dans le passé comme dans le présent, ne provient pas nécessairement des hautes instances de la société, des classes supérieures, mais qu'au contraire, une part de la responsabilité des événements, ou du moins la gestion mémorielle de ces mêmes événements, est aussi l'apanage du peuple.

La dernière variante, *Dans les griffes du pouvoir* (*RP*, p. 74-81), met en scène le personnage de Pokou sous un jour beaucoup plus sombre, car la reine est aveuglée par sa soif de pouvoir. Cette version a la particularité de débiter à un moment antérieur au sacrifice et dépeint désormais Pokou non plus comme la femme d'un général de l'armée, mais en tant qu'amante secrète d'un marchand musulman qui est le père de son enfant. Contrairement aux alternatives narratives qui soulignent la révolte ou le désespoir de Pokou, c'est ici l'inhumanité de la reine qui est accentuée : plutôt que se montrer amorphe et résignée, elle semble accepter pleinement et consciemment l'idée du sacrifice de son fils pour atteindre les sommets tant convoités du pouvoir. Obsédée par son rang et la prophétie de grandeur qui lui a été annoncée dans sa jeunesse, Pokou se montre tyrannique, même avec le père de son fils :

« Prends cela comme tu veux. Mais fais très attention, malgré ce qui nous lie, je ne te permettrai jamais de défier nos traditions. Ma gratitude envers toi s'arrête là. Éloigne-toi, je n'ai de comptes à rendre qu'à mon peuple ! » (*RP*, p. 78-79).

Intolérante et imperméable aux « traditions » différentes de celles de son peuple puisqu'elle fait exécuter son amant s'opposant au sacrifice de l'enfant, Pokou peut, dans ce cas, représenter une critique actuelle des pouvoirs postcoloniaux totalitaires en Afrique et plus particulièrement en Côte d'Ivoire<sup>27</sup>. Bien qu'elle interroge brièvement la

---

<sup>25</sup> Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, « Introduction... en conversation avec Véronique Tadjou », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *op.cit.*, p. 11. Dans le sens où V. Tadjou est également peintre.

<sup>26</sup> Odile Cazenave, « Des mots à l'image, de l'écriture à la peinture : une praxis du renouvellement dans l'œuvre de Véronique Tadjou », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *op.cit.*, p. 182.

<sup>27</sup> Voir : Dina Ligaga, *art.cit.*, p. 135.

demande de sacrifice (*RP*, p. 79-80), Pokou estime finalement que cette remise en question est insuffisante pour contrer sa convoitise du pouvoir. De même, ce désir envahissant de puissance provoque, dans le récit, la quasi-disparition du moment fatidique du sacrifice rapporté en fin de texte (« Le garçon, on peut le redire, fut jeté dans les eaux du fleuve », *RP*, p. 81). De cette manière, Tadjou peut proposer une version plus cruelle de la légende, faisant directement écho à l'instabilité de la situation politique plongeant régulièrement certaines régions du continent africain dans le chaos, mais surtout elle réinscrit spirituellement la mémoire des femmes dans l'Histoire, que celles-ci représentent des figures honorables ou, au contraire, sanguinaires.

Par l'intermédiaire de ces quatre variantes<sup>28</sup> porteuses de spiritualités différentes démultipliant les possibles, Tadjou lutte contre la légende immuable et son utilisation détournée dans les conflits contemporains qui déchirent la Côte d'Ivoire :

La légende telle qu'on l'a couchée sur le papier est une légende dénaturée. Dans la tradition orale africaine, il y a plusieurs étapes de compréhension pour l'enfant, l'adulte, et le vénérable vieillard. A l'âge mûr, on comprend les clés de cette légende. Or cette légende, on nous l'a donnée telle quelle en lui enlevant toutes ses subtilités. Il ne reste donc que ce sacrifice de l'enfant que l'on doit accepter. On n'a plus les clés. Alors, moi je dis : redonnons une fluidité à la tradition orale en continuant à la questionner<sup>29</sup>.

Ainsi, l'auteure ivoirienne refuse de limiter l'histoire du passé à un seul et unique récit afin d'élargir, dans le présent, l'horizon des possibles pour l'avenir de son peuple, et plus particulièrement celui des femmes. En redonnant sa « fluidité à la tradition orale », en la remettant constamment en question au travers des diverses réactions de Pokou ou de sa communauté, Tadjou atteint son objectif de démythification du mythe fondateur baoulé et présente une relecture de la société contemporaine ivoirienne et de ses crises actuelles.

Avec *Les Enfants du khat* d'Ahmed, la spiritualité se repère également par l'inclusion d'un moment fondateur dans le texte ayant valeur de moteur narratif et permettant une ouverture des possibles de l'intrigue. Par contre, contrairement aux deux récits rétrospectifs de Miano et Tado, le roman prend cette fois-ci racine au Djibouti actuel et se concentre sur une protagoniste, Asli, en rupture totale avec son environnement. L'identification d'un moment fondateur est dès lors plus complexe : il ne s'agit plus de relever l'intégration explicite d'une légende ancienne dans le cours de

---

<sup>28</sup> Nous rappelons que les deux premières sous-parties du *temps du questionnement* forment la première variante narrative.

<sup>29</sup> Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, « Entretien », in Sarah Davies Cordova et Désiré Kabwe-Segatti, *op.cit.*, p. 349-350.

l'intrigue, mais plutôt de réfléchir à des passages susceptibles de devenir par la suite des récits fondateurs pour la construction d'un avenir meilleur. Se remarque néanmoins, à plusieurs reprises, l'intégration d'extraits faisant référence aux paroles ou à la vie du Prophète (par exemple *EK*, p. 33-36), mais comme la religion et sa pratique sont elles-mêmes biaisées par la consommation de *khat*, la narratrice crée de nouveaux moments fédérateurs autour de l'Islam. Ouvrage très peu commenté par la critique, *Les Enfants du khat* est pour nous l'espace où se joue une fracture avec le présent de la fiction et l'avènement d'une nouvelle mémoire à transmettre<sup>30</sup>.

Dans la première des trois parties qui constituent le roman, la scène de *l'oursa* semble porter en elle les germes d'une renaissance de l'Islam (« Celle qui a toute mon admiration [...] et dicter sa manière d'être au reste », *EK*, p. 60-65) ; Asli présente ici la classe d'enseignement religieux à laquelle elle appartient. Le moment est significatif, car il intervient juste après le récit de l'hégémonie du *khat* (*EK*, p. 55-58) et propose une nouvelle perception du monde, replaçant la religion au centre de la vie. Constitué uniquement de quelques jeunes filles et sous l'autorité de la maîtresse Zuleikha, ce groupe d'élèves peut aisément rappeler celui qui recevait l'enseignement du Prophète en son temps, comme le laisse entendre explicitement le texte (« rappelant l'exemple des valeureux compagnons du Prophète », *EK*, p. 62). La dimension sacrée de cette petite assemblée féminine est renforcée par l'évocation de la présence d'une « douzaine de filles » (*EK*, p. 62) au total, pouvant faire référence aux douze apôtres qui entouraient, notamment au moment de la Cène, Jésus, autre prophète reconnu par l'Islam. Zuleikha est par ailleurs mise très distinctement en valeur par la description d'Asli dans ces quelques pages, ce qui permet de proposer un parallèle possible entre son personnage et la figure du Prophète<sup>31</sup>. D'une part, la maîtresse est idéalisée, voire déifiée, par la protagoniste qui la décrit comme « prédestinée à conseiller [...], incarn[ant] à la perfection » (*EK*, p. 60-61) son rôle d'éducatrice, mais, d'autre part, elle est également reconnue objectivement pour ses compétences (« Maintenant, elle en sait autant qu'un *cadi* patenté à propos de la *charia* », *EK*, p. 61) et pour ses connaissances (« bibliothèque islamique », *EK*, p. 61) acquises après des études religieuses supérieures. De plus,

---

<sup>30</sup> Ne disposant que de rares informations sur l'auteure, c'est à nous que revient le choix délicat de sélectionner un extrait du roman symbolisant cette rupture entre présent et avenir.

<sup>31</sup> Nous observons ici une inversion de la présence genrée : ce ne sont plus les hommes et le Prophète qui symbolisent l'union avec Dieu, mais le groupe de jeunes filles et leur enseignante.



Zuleikha développe une pensée pieuse qui reste néanmoins perméable à la modernité du monde dans lequel évoluent ses élèves :

La douzaine de filles que nous sommes affichons un habillement disparate en matière de voile : le voile « triangle », ou *samboussa*, sied aux collégiennes agitées et frivoles – nous en avons quatre représentantes. Le mini-*jilbab*, dont la longueur s'arrête à la taille ou aux genoux, convient au goût de la majorité. Le grand *jilbab*, le majestueux mais aussi l'embarrassant, le vaste, dans lequel la plus enveloppée des filles perd ses formes, récolte le plébiscite des timides complexées par leur rondeurs provocantes ainsi que celui des ferventes soucieuses de se conformer aux *hadith*. En ce temps de canicule, la *chalmad* traditionnelle fait l'unanimité en matière d'enveloppe légère et discrète que l'on drape gracieusement (EK, p. 62).

Réfutant constamment tout « rigorisme » (EK, p. 61), la maîtresse du groupe prône une pratique de l'Islam qui prend en compte l'individu. C'est la religion qui se soumet au fidèle et non l'inverse. Chaque fille, libre de toute tutelle et selon ses préférences, a le choix de porter le voile qui convient le mieux à sa physionomie et dans lequel elle se sent le plus à l'aise en société. L'idée d'une relative liberté individuelle (le port du voile reste nécessaire dans l'enseignement de Zuleikha) se retrouve également un peu plus loin à travers les questions de l'éducatrice qui se focalisent sur le bien-être de ses élèves avant tout enseignement (« Es-tu bien dans ta peau ? As-tu trouvé l'objet de ta quête ? », EK, p. 63). De plus, la dernière phrase de l'extrait ci-dessus (« En ce temps de canicule, la *chalmad* traditionnelle [...] drape gracieusement ») reflète un autre aspect de la pensée de Zuleikha : une pratique religieuse se doit d'être fondée sur la logique et la raison. Effectivement, les distinctions vestimentaires disparaissent à « l'unanimité » au vu de la chaleur étouffante dans laquelle baigne Djibouti, témoignant d'une observance des codes religieux alliant respect des règles et lucidité. La modernité de l'enseignement de Zuleikha peut aussi se percevoir dans l'utilisation de l'expression « faire vivre la maison à la *muslim way of life* » (EK, p. 61) : en empruntant des termes à l'anglais, langue internationale incontestée, Ahmed illustre le fait que la conciliation entre vie religieuse et modernité n'est pas impossible.

La scène choisie met ainsi en évidence l'importance de la foi, de l'espoir en l'existence et entre en résonance avec l'histoire d'Emene, mais aussi avec les variations narratives de la légende de Pokou. Les spiritualités nouvelles portées par ces récits légendaires poussent les protagonistes de chaque fiction à agir et à s'opposer à leur communauté respective. De même, tout comme Miano et Tadjou, Ahmed met explicitement en relief les liens entre passé et présent en prônant une religion de l'avenir qui prendrait ses racines

en associant Histoire et mémoire, en articulant un nouvel idéal vers lequel doit tendre la société :

Demain c'est l'avenir, l'homme a toujours de l'avenir, il est toujours en chemin, voyageur éternel. Même s'il n'y aura plus d'univers, l'homme doit craindre demain, c'est son destin, c'est aussi son passé : son passé, son présent, son futur, le tout s'appelle demain ! (*EK*, p. 64).

Bien que le récit fonctionne de manière prospective, le passé occupe une place prépondérante dans ce court extrait, mais aussi dans la réflexion générale de l'auteure djiboutienne au sein du roman. Son objectif de transmission d'une mémoire nouvelle ne peut s'effectuer sans une prise de conscience par la population des événements d'hier et d'aujourd'hui, prise de conscience presque impossible pour la majorité de la société fictionnelle subissant les effets de la fameuse herbe hallucinogène. Le verbe « craindre » rappelle par ailleurs la responsabilité, trop souvent oubliée, de chaque individu face à la triple temporalité « hier-aujourd'hui-demain », tout en soulignant la présence d'un regard supérieur (Dieu) sur les actes de chacun, contestant ainsi la toute-puissance du *khat*, nouvelle idole détournant de leur Créateur la foi des fidèles. L'affirmation finale (« son passé, son présent, son futur, le tout s'appelle demain ») peut paraître paradoxale, mais cet effet volontaire est essentiel à la compréhension du projet d'Ahmed : même lorsqu'il n'y a « plus d'univers », il faut continuer à s'inventer pour affronter « demain », unique temporalité sur laquelle l'individu peut pleinement agir s'il garde en lui la mémoire du passé et l'importance du présent. Alors que, pour la majorité de la population, l'existence se réduit au seul souci de se procurer une consommation d'herbe quotidienne, ce changement de perception par rapport à la vie et sa signification profonde engendrent chez Asli une redécouverte de son « identité et de [sa] nature profonde » (*EK*, p. 64). Dès lors, elle définit une nouvelle ligne de conduite à suivre par l'intermédiaire d'un retour à une pratique pieuse et respectueuse de l'Islam, après s'être longuement perdue en cherchant à fuir « l'ennui, l'angoisse » (*EK*, p. 63) de la vie, durant son adolescence et le début de sa majorité. Cette nouvelle foi en l'existence provoque un changement de comportement chez la protagoniste qui semble plus sûre d'elle-même lors de ses prises de position, comme par exemple lorsqu'elle rejette sans aucune hésitation son ancien amant (*EK*, p. 65-68) ou qu'elle débat avec de jeunes adolescents qui critiquent son retour volontaire à la religion (*EK*, p. 46-50).

Dans son objectif de transmission d'une mémoire nouvelle, Ahmed met en avant, dans l'extrait ci-dessous, le retour à une religion pure, exempte de toute souillure, qui doit

avant tout accompagner et soutenir le fidèle sur son chemin de vie et ses nombreux obstacles :

Zuleikha nous parle pour que nous devenions des êtres conscients de leur existence, du sens de cette énigme qu'est la vie, la vie qui rime avec la mort. Quel sens ce monde plein de contradictions a-t-il ? Où est son mode d'emploi ? C'est le Coran, répond notre *mualima*, cette parole intérieure, cette parole révélée ! Et chaque jour, nous en vérifions l'efficacité en suivant les indications et les injonctions lues dans cette notice. Qui suis-je ? Une musulmane ! Pourquoi ? Parce que c'est l'essence de l'univers. Je suis de la même essence que cet immense abri dans lequel s'agite l'humanité car nous avons le même créateur, lui, cette coquille, moi...

[...] J'ai trouvé le sens de la vie : faire le plus de bien possible pour soi, préserver le plus possible du mal les autres. C'est simple et reposant. Et la religion, à quoi sert-elle ? A savoir en quoi consistent le bien et le mal (*EK*, p. 64-65).

Ces quelques lignes sont très peu marquées par la tradition musulmane, puisqu'on ne dénombre que trois termes y faisant explicitement référence (« Coran », « *mualima* », « musulmane »). De plus, ces derniers peuvent aisément être remplacés par leurs homologues des deux autres religions révélées (dont la Bible et la Torah sont les livres sacrés), sans pour autant modifier la quintessence du message de cet extrait. La religion est à ce point simplifiée qu'elle se trouve réduite à sa fonction originelle et universelle : donner un sens à l'existence d'un individu et lui accorder une place dans le monde (« Je suis de la même essence [...] car nous avons le même créateur, lui, cette coquille, moi... »). L'utilisation des termes « mode d'emploi » et « notice » pour qualifier la religion musulmane face à l'existence renforce cette hypothèse d'une croyance uniquement au service des fidèles affrontant les épreuves de la vie, leur donnant à nouveau foi en l'avenir. Par ailleurs, les interrogations au sujet de l'existence et de son sens trouvent des réponses si simples et concises dans cet extrait qu'elles peuvent paraître réductrices dans un premier temps. Cependant, ces dernières sont davantage des pistes à suivre pour se découvrir que de réels chemins tracés vers un but précis que dicterait et définirait l'Islam : rien n'est explicité concernant la manière adéquate de lire et d'interpréter « le Coran », ni au sujet du bon comportement qu'une « musulmane » doit adopter, ni sur ce qui constitue « le bien et le mal ». Dès lors, la religion ne soumet pas l'individu, mais elle se soumet à lui : elle offre des réponses au fidèle qui doit les adapter à son existence. Définie et présentée de cette manière, la tradition musulmane ne peut être perçue que positivement, puisqu'elle sert en premier lieu de soutien et de réconfort au fidèle.

Contrairement aux autres récits analysés dans lesquels la religion officielle symbolisait l'immobilisme et la fatalité, le roman d'Ahmed dépeint un Islam transformé. Par le

retour à une croyance originelle, Zuleikha et le groupe de jeunes filles constituent une minorité féminine qui s'oppose à une pratique religieuse socialement corrompue par l'argent, le pouvoir politique et le *khat*. Le retour d'Asli sur le chemin de la religion représente le changement nécessaire de la société fictionnelle et l'inclusion de la scène de *l'oursa* sélectionnée comme moment fédérateur pour l'avenir de Djibouti a la même fonction spirituelle d'ouverture de l'intrigue et d'opposition à la pensée dominante que dans les deux autres textes du corpus, bien que ceux-ci s'élaborent dans un cadre rétrospectif.

Comme l'affirme Halen, l'intégration de récits à caractère légendaire ou sacré a un effet de générateur narratif, puisqu'une nouvelle spiritualité, porteuse d'espoir, se dessine et s'érige contre la croyance fataliste et majoritaire de chaque monde fictionnel ; une spiritualité nouvelle qui, comme nous avons essayé de le démontrer, est particulièrement soucieuse de la conservation des liens précieux unissant le passé, le présent et le futur.

## 1.2) La spiritualité, génératrice de poéticité

Nous allons maintenant nous attacher à observer le marqueur religieux (compris dans la définition large de la spiritualité) et son effet de générateur sur la poéticité des œuvres. Pour rappel, cette dernière est définie par Halen comme la « structuration figurale du monde représenté »<sup>32</sup>. La dernière partie de notre travail se basant sur la théorie de Jouve qui rend compte des liens entre le lecteur et les acteurs du récit, nous avons choisi de limiter ici notre analyse de la poéticité à celle des personnages. Encore une fois, nous avons recours à Halen, car il avance une distinction essentielle, pour notre analyse, entre l'élément religieux et l'élément spirituel :

Qualifions donc de *religieux* ce qui se rapporte à une religion (ou à une sagesse) constituée, soutenue par une institution et définie à la fois par des pratiques codifiées (la dévotion) et par des convictions (une foi) concernant le sens de l'existence humaine [...]. Corrélativement, qualifions de *spirituel* un type d'exercice langagier plus englobant, en ce sens qu'il peut être nourri ou non par une ou même par plusieurs traditions religieuses (au sens large, y compris les sagesse, mais aussi les discours agnostiques, voire athées) ; cet exercice du langage vise à apporter, lui aussi, des réponses à la question du sens, mais celles-ci (qui peuvent être

---

<sup>32</sup> Pierre Halen, « Littérature et sacré », in Pierre Halen, *op.cit.*, p. 23.

constituées par des spéculations sur l'impossibilité ou l'absence d'une réponse) sont frappées du sceau de l'incertitude, du provisoire ou de l'insuffisance, de même qu'elles sont davantage individuelles [...].

La réponse spirituelle maintient, en somme, la question ouverte<sup>33</sup>.

Contrairement au pôle religieux qui se caractérise par des pratiques codifiées (« institution ») et des dogmes collectifs (« foi ») visant à donner une signification précise à l'existence humaine, le pôle spirituel, quant à lui, laisse davantage place à la croyance individuelle et semble moins dogmatique, puisqu'il donne des réponses marquées par le « sceau de l'incertitude » au sujet du sens de la vie. Comme nous l'avons déjà relevé en introduction, la majorité des hommes et des femmes, dans chaque fiction, constitue le pôle religieux et soutient une tradition immuable qui laisse transparaître une tendance certaine au fatalisme ; seuls quelques personnages féminins exceptionnels sont les représentants du pôle spirituel, prônant une culture plus « ouverte », porteuse d'espoir et soucieuse de l'héritage historique. Par ailleurs, les inclusions de récits analysés auparavant renforcent cette distinction entre religieux et spirituel. L'histoire d'Emene, celle de Pokou et ses variantes ainsi que la représentation de *l'oursa* ne reçoivent en effet aucune reconnaissance de la part des sociétés dans lesquelles les protagonistes évoluent, totalement dominées qu'elles sont par le pôle religieux. Les mémoires, anciennes ou nouvelles, sont à chaque fois portées par des figures féminines centrales mais marginales qui s'opposent à l'immobilisme de leur communauté respective. Cette distinction entre pôles religieux et spirituel sera adoptée pour structurer l'analyse du marqueur religieux en tant que moteur de poéticité des œuvres.

### **1.2.1) Le pôle religieux**

Défini en partie par sa dimension communautaire, le pôle religieux est souvent représenté par une collectivité dans les trois récits : la communauté mulongo, et plus particulièrement le Conseil du village cherchant à oublier la disparition des hommes du clan ; le peuple fidèle à Pokou, notamment le grand prêtre qui décide de la nécessité du sacrifice ; la société djiboutienne et ses dirigeants qui acceptent et profitent qu'une grande partie de la population soit presque inerte, dévastée par la consommation de *khat*. Persuadés de détenir une vérité unique, ces groupes constituent, d'une certaine manière, l'institution religieuse soucieuse du respect des pratiques et des croyances

---

<sup>33</sup> *Idem*, p. 31.

unissant leurs communautés respectives. Attachons-nous maintenant à analyser la représentation de cette perception du monde très fermée, parce que soumise à des dogmes ; nous la distinguerons par la suite du pôle plus ouvert de la spiritualité.

La société dépeinte par Miano est dominée par le Conseil du village qui décide sans hésitation, au début de l'intrigue, d'imposer un isolement total aux femmes dont les fils ont disparu durant la nuit de l'incendie (*SO*, p. 11), ceci afin de faire oublier ce tragique événement et la douleur qui lui est inhérente<sup>34</sup>. La religion mulongo est ainsi présentée comme un système fermé dans lequel le doute n'a pas lieu d'être, comme le laissent entendre les paroles du nouveau guide spirituel, suite à la disparition de son mentor et père :

Un homme tel que lui [l'ancien guide] ne s'évanouit pas dans la nature. La mort elle-même ne saurait le surprendre. Il doit la deviner de loin [...].

Il [le fils et successeur] se sent faible parce que son père a disparu avant de lui enseigner tout ce qu'il faut savoir (*SO*, p. 18).

Le verbe modal « falloir » a ici une valeur déontique, puisqu'il sous-entend le respect d'une règle sociale, alors que le verbe « devoir » est plus fort et se caractérise par sa portée ontique, laissant transparaître le système autotélique mulongo qui impose une perception unique du monde. Il est dès lors inenvisageable pour cette communauté qu'un élément (comme la nuit de l'incendie) puisse ne pas trouver de réponse à travers le prisme de la religion, surtout lorsqu'il s'agit de son représentant principal, le guide spirituel. Toute explication provenant de l'extérieur est ainsi automatiquement rejetée par la pensée mulongo qui se veut suffisante à et par elle-même pour appréhender le monde. Cette fermeture à d'autres interprétations du réel provoque logiquement une crainte dans l'ensemble de la communauté face à l'inexplicable et devant l'inconnu ; crainte induisant une attitude fataliste et immobiliste vis-à-vis de la vie et de ses incertitudes. Pour preuve, sur les dix femmes confinées dans une case commune et interrogées sur la visite d'une mystérieuse ombre (« *Mwititi* », *SO*, p. 25), neuf affirment qu'elles ne l'ont pas accueillie, la pensant trompeuse (dont une, Ebusi, reviendra sur sa parole par la suite), et une seule, marginale, assure l'avoir acceptée naturellement reconnaissant en elle la voix de son fils. Il s'agit ici bien évidemment du personnage d'Eyabe qui échappera au massacre de son peuple et découvrira la vérité sur cette

---

<sup>34</sup> Comme nous le verrons plus loin, Ebeise suggère et soutient cette résolution, mais elle finira par douter de son choix, contrairement aux représentants du Conseil.

mystérieuse ombre. Dans la même optique de résignation, une autre croyance essentielle de la communauté mulongo est dévoilée, à savoir « la vie [comme] première obligation » (SO, p. 221), illustrée par le récit de la marche des hommes disparus du clan, enlevés par leurs voisins Bwele afin d'être vendus comme esclaves :

Or, la spiritualité mulongo interdisait que l'on se donne la mort. Tout acte de résistance, dans ces conditions, aurait été suicidaire. Une injure aux ancêtres, aux maloba. Une offense à Nyambe, le Créateur, qui avait fractionné sa propre énergie pour la répandre et, ainsi, vivre dans toute chose (SO, p. 129).

Une telle vision du monde induit indéniablement une attitude fataliste face à l'existence : les hommes kidnappés durant l'incendie acceptent leur misérable sort, sans jamais se révolter pour ne pas provoquer consciemment leur mort. Afin d'honorer leurs « ancêtres », ils doivent continuer de marcher la tête haute et affronter cette épreuve que « Nyambe » leur impose. De tous ces hommes résignés, Mutimbo est le seul à se révolter et à refuser son sort, se distinguant dès lors du groupe auquel il appartient (SO, p. 127). De ce fait, il se retrouve abandonné par les Bwele avec une flèche dans la jambe et ne poursuit pas la route avec ses frères et leurs bourreaux : il devient ainsi un personnage en marge de la communauté et de ses croyances collectives.

L'attitude attentiste de la société se retrouve également dans la devise du clan : « *je suis parce que nous sommes* » (SO, p. 32). La raison de vivre pour un Mulongo est donc essentiellement collective et ne laisse que très peu d'espace à l'individualité. Cette prépondérance de la communauté est cristallisée dans les décisions prises par le Conseil du village. Après avoir enfermé les dix femmes dans une case commune, les aînés refusent de partir à la recherche des disparus (SO, p. 31), pour protéger le reste du groupe. Aux yeux des dirigeants, l'oubli semble être le seul salut possible pour le clan en reconstruction, s'opposant par là au devoir de mémoire soutenu par Eyabe, porteuse du message de Miano et de son œuvre. De même, les dirigeants refusent par la suite que l'ainée des filles de Mukano, chef du village, assure l'intérim du pouvoir durant l'absence de son père, alors que la proposition est faite par l'un des membres du Conseil, Mulengu (SO, p. 180-181). Tout comme Eyabe et Mutimbo, Mulengu devient un personnage marginal se distinguant du groupe auquel il appartient. Alors que la devise du clan pourrait être interprétée de manière plus entreprenante (le sauvetage des disparus envisagé comme nécessaire pour reconstituer le groupe dans son ensemble)<sup>35</sup>, l'attitude

---

<sup>35</sup> Cette attitude sera adoptée par le chef du village, Mukano, qui part avec sa garde rapprochée à la recherche des disparus et perdra la vie en chemin.

du Conseil renforce ici la passivité liée à l'enfermement dans les traditions et à la crainte du changement. Les dirigeants incarnent et délimitent volontairement de cette manière la devise du clan dans un présent borné : ils espèrent sauver le reste de la collectivité en réduisant le passé au silence et en construisant l'avenir sur du vide. La fin du roman critique par ailleurs fortement cette attitude immobiliste défendue par le Conseil et adoptée par la majorité de la communauté, comme le laisse comprendre le personnage d'Ebeise pourtant profondément attaché aux traditions de son clan (« Il aurait fallu garder les yeux ouverts sur le monde visible, voilà tout ». *SO*, p. 231). Ainsi, confrontée aux débuts de la Traite négrière, la religion mulongo, dont le but principal est de cimenter la communauté, ne se révèle plus suffisante pour appréhender les événements nouveaux du réel et voit certains de ses fidèles prendre leur distance avec la tradition.

Dans le récit officiel de Pokou et ses deux premières variantes, l'œuvre de Tadjou inclut la masse anonyme des fidèles au sein du pôle religieux, et tout particulièrement le grand-prêtre qui fait appel aux esprits pour finalement assurer que le sacrifice du prince est nécessaire afin de sauver le peuple. De plus, au sein de la variante *Dans les griffes du pouvoir*, le personnage de Pokou lui-même se transforme en une figure assoiffée de puissance et se rattache dès lors également au pôle religieux. Dans un premier temps, nous analyserons donc des passages de la légende souche, que nous mettrons en rapport avec les deux premières variantes narratives, pour souligner l'immobilisme du peuple et du représentant de la religion. Nous observerons ensuite plus en détail la version dans laquelle Pokou se transforme et symbolise le repli des traditions sur elles-mêmes. Par contre, nous laisserons de côté la variante *La reine sauvée des eaux* et la commenterons plus tard, puisqu'elle dépeint cette fois-ci le peuple comme le représentant d'une sphère spirituelle active et ouverte sur le monde extérieur. Les variantes narratives se concentrant plus particulièrement sur le moment du sacrifice de l'enfant, la légende souche joue un rôle prépondérant, car elle donne accès à la culture ashanti ainsi qu'à ses croyances. Le royaume dans lequel Pokou voit le jour est dominé par son oncle, monarque de droit divin à qui le peuple réserve une dévotion totale, sans limite :



« Osei Tutu règne sur tout le royaume. Il règne sur les arbres, les animaux et les hommes. Nous sommes tous à ses ordres. Il peut marcher sur nos têtes, s'il le désire, avec la même aisance que nous marchons sur le sol » (*RP*, p. 13).

Incarnant le représentant des divinités sur terre, le roi Osei Tutu est dépeint, par la grand-mère de la protagoniste, tel un dieu pour qu'il apparaisse aux yeux de Pokou comme le Créateur face à sa création. Effectivement, son pouvoir ne s'exerce pas uniquement sur les « hommes », mais il s'étend également partout dans le royaume où l'on trouve la moindre manifestation de vie (« arbres », « animaux »). La toute-puissance du roi est aussi soulignée par le recours au présent de vérité générale (« règne », « peut ») et à des expressions hyperboliques (« marcher sur nos têtes »). Une telle concentration exclusive des pouvoirs, similaire à celle du Conseil au sein du village mulongo, induit un certain fatalisme devant l'incertitude de l'existence, puisque le devenir de l'ensemble du royaume repose uniquement sur un seul homme ; un homme de surcroît choisi par les dieux et donc, par là-même, déclaré infaillible. Si Osei Tutu est décrit comme un roi bon pour son peuple et respectueux des traditions, un changement à la tête de la société pourrait cependant rapidement impliquer l'installation d'une tyrannie : ce sera le cas lors de l'élection d'un vieil oncle de la famille royale (*RP*, p. 24). Lorsque le couronnement de ce nouveau roi sanguinaire la condamne à l'exil, Pokou n'a donc pas obtenu son statut de reine et les fugitifs se retrouvent totalement dépendants et soumis aux pouvoirs du grand-prêtre, seule instance capable d'interpréter correctement la demande des dieux face au fleuve Comoé :

Le grand-prêtre se retira pour interroger l'Esprit des eaux.

Il revint le visage sombre :

« Personne ne pourra passer tant que nous n'accomplirons pas un sacrifice [...] ».

« Le fleuve exige un sacrifice beaucoup plus important que toutes vos pacotilles ! Il veut un sacrifice sans égal. Celui d'une âme pure. Je veux dire, le corps d'un enfant. »

On fit venir le fils d'une servante, mais le vieil homme le repoussa en disant :

« Il s'agit du corps d'un enfant noble. »

Aucune princesse ne voulait offrir le sien.

Pokou prit son petit garçon, le leva au-dessus de sa tête et le jeta dans les eaux du fleuve (*RP*, p. 29-30).

Le grand-prêtre représente ici un système religieux fermé à toute interprétation extérieure et fataliste dans ses prises de décisions. L'utilisation du présent de vérité générale (« exige », « veut ») et du futur de l'indicatif (« pourra », « accomplirons ») renforce l'idée d'une certaine infaillibilité du représentant de la religion dans son interprétation des signes divins. Sa demande concernant le sacrifice d'un « enfant noble » a donc valeur de parole indiscutable et ne rencontre par ailleurs aucune

résistance dans l'assemblée des fidèles, masse silencieuse et apathique face à la terrible annonce du grand-prêtre. Dès lors, il revient à Pokou de sacrifier son fils pour que son peuple dispose d'un futur. La narration brève et directe de ce geste, renforcée par l'utilisation du passé simple (« prit », « leva », « jeta »), laisse transparaître l'attitude détachée, impassible et glaçante de la future reine pourtant en train de commettre un infanticide : la légende officielle dépeint ainsi le personnage de Pokou afin de mettre en évidence son dévouement total pour le peuple et son adhésion aveugle aux traditions du royaume. Mis à part la posture de froide résignation de Pokou et la présence du grand-prêtre, l'attitude immobiliste de l'ensemble de la communauté ainsi que la rigueur des dirigeants se retrouvent, bien que plus brièvement, dans les deux premières variantes narratives de l'œuvre. Dans la première version *Abraha Pokou, reine déchue*, le « devin » et les « notables » (*RP*, p. 36) se montrent tout aussi intransigeants concernant la question du sacrifice et se retrouvent par la suite dépersonnalisés par l'utilisation constante du pronom personnel de la 3<sup>ème</sup> personne du pluriel (« ils », *RP*, p. 37 sqq.), qui rappelle l'importance du poids de la collectivité caractérisant leur perception du monde. La seconde version, *La traversée de l'Atlantique*, ne laisse, quant à elle, que très peu de place au développement du pôle religieux, puisque Pokou refuse clairement le sacrifice de son enfant (« Ignorant le devin qui voulait intervenir, Pokou continua », *RP*, p. 53). Cependant, et cela a été développé un peu plus haut, la révolte contre l'immuabilité du pôle religieux n'est pas toujours marquée par la réussite dans le récit de Tadjou, puisque Pokou et son fils sont ensuite vendus comme esclaves dans cette variante.

Concernant la version *Dans les griffes du pouvoir*, cette alternative narrative a la particularité de mettre Pokou au centre du pôle religieux. La future reine est alors caractérisée par son attitude fataliste et immobiliste face aux traditions, et ce même lorsqu'il lui est demandé de jeter son propre enfant dans le fleuve. Elle se montre par ailleurs intransigeante avec le père de son fils, représentant de la religion musulmane, qui est le seul individu à s'opposer à ce sacrifice humain :

« Qui es-tu pour vouloir contrarier publiquement la volonté des dieux ? Je suis la mère de l'enfant et je l'aime, mais tu dois savoir qu'il ne m'appartient pas. Il appartient au peuple. Tu vois tous ces gens à bout de forces qui m'attendent sur la rive, là-bas, c'est pour les sauver que je dois le sacrifier. Je suis Abraha Pokou, descendante d'une lignée royale. De nouvelles terres nous sont destinées de l'autre côté du fleuve. Je ne puis décevoir l'espoir placé en moi. N'essaie pas de briser ma résolution ! [...] ».

« Tais-toi ! Si nous pouvions nous dresser contre l'armée du roi, nos guerriers seraient déjà sur le champ de bataille. Mais tu sais très bien que nous n'avons aucune chance de gagner

cette guerre. Alors, seuls les dieux peuvent nous venir en aide. Nous ferons ce qu'ils demandent. Et toi aussi, tu te plieras à leur volonté ! » (*RP*, p. 77-78).

Rejetant les paroles de son amant pour qui Dieu seul peut « retirer [la vie] » (*RP*, p. 77), Pokou se rallie ici à la perception fermée et fataliste du monde qu'elle conteste ou subit généralement dans les autres versions et rappelle ainsi la primauté du groupe sur l'individu définissant le pôle religieux (« Il [l'enfant] appartient au peuple »). L'évocation de sa généalogie d'exception la conforte dans son choix en faveur des traditions immuables de sa communauté (« descendante de lignée royale »), lui rappelant la prophétie de grandeur qui lui a été annoncée durant sa jeunesse (*RP*, p. 12), mais aussi les responsabilités que lui impose son rang (« c'est pour les sauver [les fidèles] que je dois le sacrifier »). De même, dans ce passage, Pokou adhère pleinement au système religieux fermé de son royaume et semble même le promouvoir, puisqu'elle remet le sort de son peuple, confronté à une situation compliquée dont toute issue paraît impossible, entre les mains des dieux (« Alors, seuls les dieux peuvent nous venir en aide »). De cette manière, le pôle religieux est caractérisé négativement dans le récit de Tadjou, car il est incapable de proposer une alternative au sacrifice de l'enfant, alternative qui n'est en réalité même pas recherchée par les représentants du pôle religieux ; qu'il s'agisse, selon les versions, du peuple, du prêtre ou de Pokou, tous sont convaincus de la prétendue infaillibilité des traditions anciennes.

Dans le roman d'Ahmed, le pôle religieux, poussant la majorité de la communauté à l'immobilisme, n'est cette fois-ci plus caractérisé uniquement par une tradition ancienne, mais également par la consommation relativement nouvelle, mais constante, de *khat*. L'herbe hallucinogène contrôle à tel point la vie des habitants qu'elle se retrouve au centre de toutes les cérémonies religieuses, comme nous pouvons le percevoir lors des préparatifs des funérailles de Waris, jeune homme décédé « en pleine extase » (*EK*, p. 122).

Demain, les « *Samir iyo imaan* » (formule de condoléances) pleuvront. Sa mère les recueillera d'une oreille distraite. Une immense tente sera dressée, où tous les hommes de la famille, les amis, les voisins s'installeront pour le deuil. Au troisième jour, on abattra du bétail pour le repos du défunt et la lecture du Coran terminera une journée de ripailles et de broutage. La mère du défunt, juchée à califourchon sur les sacs de *khat*, distribuera l'essence même de sa fortune, elle qui s'est enrichie en vendant cette amertume [...]. D'ailleurs, elle a commencé à divaguer dès l'instant où son fils unique a « rejoint la majorité » [...].

Sa mère noie sa détresse dans un stoïcisme blasphématoire au milieu du *khat*, les cervidés à l'ombre de la tente ne liront pas une seule *ayat* du généreux Coran, occupés qu'ils sont à

ruminer ! On se fane comme on vit, tout seul bien qu'entouré. La mort : une affaire privée et intime ! (EK, p. 123).

Dans cet extrait, chaque élément faisant référence à la tradition musulmane est détourné de son sens sacré par la nouvelle religion que représente le *khat*, adulé par une grande partie de la population à laquelle s'est joint Waris (« rejoint la majorité »)<sup>36</sup>. Effectivement, bien que les formules de condoléances arrivent en masse auprès d'elle (« pleuvront »), la mère du défunt n'y porte que peu d'intérêt (« d'une oreille distraite »), précision descriptive illustrant l'hypocrisie certaine de l'assemblée funéraire ; assemblée dont la raison principale du regroupement est bien sûr le *khat* et non la personne du jeune homme décédé, mais qui a soin de garder un semblant de formalité rituelle. En outre, quelques individus se permettent de venir et ne se donnent même pas la peine de respecter les conventions et les rites durant la cérémonie (« les cervidés [...] ne liront pas une seule *ayat* du généreux Coran »). De même, si certains aspects de la tradition, comme le sacrifice du « bétail » ou la « lecture du Coran », sont ici respectés, ces gestes sont encore une fois assujettis aux activités principales « de ripailles et de broutage », réduisant à néant la présence symbolique du défunt lors de ses propres funérailles. L'auteure emprunte à plusieurs reprises, non seulement dans cet extrait, mais aussi plus généralement dans l'ensemble du texte, des expressions au vocabulaire animalier pour caractériser les consommateurs de *khat* (« broutage », « cervidés », « ruminer »). Réduits aux capacités d'action et de réflexion d'un animal, les clients soumis aux effets de l'herbe funeste sont définis avant tout par leur manque d'initiative et d'énergie vis-à-vis de leur propre existence et des questionnements qui en découlent généralement. L'utilisation du futur de l'indicatif dans ces quelques lignes est un autre moyen pour exhiber l'immobilisme de ce pôle religieux constitué de fidèles consommateurs. En effet, les funérailles du jeune Waris n'ont pas encore eu lieu, mais Asli peut d'ores et déjà assurer que la cérémonie se tiendra ainsi, témoignant de la banalité quasi-routinière de ce genre de rassemblements religieux et de leur déroulement (« recueillera », « terminera », « ne liront pas »). Ainsi, plutôt que d'unir les différents membres d'une famille lors d'épreuves difficiles et terribles telles que la mort d'un proche, la nouvelle religion dominée par le *khat* transforme ces moments de rassemblement en instants d'égoïsme et de solitude (« On se fane comme on vit, tout seul bien qu'entouré. La mort : une affaire privée et intime ! »).

---

<sup>36</sup> On pourrait également voir dans cette scène une référence faite à l'épisode du « Veau d'or » dans l'Ancien Testament. Le *khat* serait devenu la nouvelle idole adulée par tous.

La plante aux effets enivrants occupe une telle place dans la communauté fictionnelle qu'un chapitre entier lui est accordé dans la première partie du roman présentant les éléments généraux de l'intrigue. Le *khat* s'érige ainsi comme un protagoniste à part entière de la société djiboutienne, voire comme son moteur principal, puisqu'il se substitue à l'argent et est au centre de toutes les transactions, qu'elles soient d'ordre politique, social ou économique :

Le *khat* est désormais en pays conquis, il régleme la vie quotidienne et même l'officielle : rien ne se fait sans lui, du plus petit pot-de-vin aux élections législatives ou présidentielles. Il reste le principal manipulateur de ficelles. Il permet à la société de faire la grasse matinée, du moment qu'il lui épargne gracieusement le souci de penser et de régler ses affaires lucidement. La seule grande préoccupation qu'il permet est l'attente frileuse de son arrivage [...].

Comme tout dictateur, le *khat* a sa clique de nababs qui lui obéissent et s'occupent de lasser l'esprit déjà engourdi de la multitude mâchouillante ! La politique, qui semblait intéresser ce peuple léthargique, a perdu sa saveur depuis l'époque de la chasse au colon. Elle épouvante si elle ne se présente pas sous la forme de quelques tiges liées et verdoyantes. Des quartiers entiers voteraient leur propre décapitation à la seule vue du vert (*EK*, p. 57-58).

L'herbe hallucinogène possède une telle emprise sur ses fidèles clients qu'elle est personnifiée à travers la figure d'un « dictateur » et par l'utilisation de verbes d'action (« régleme », « épargne »), témoignant de sa toute-puissance. De plus, à la fin de cet extrait, il est intéressant de relever que cette plante mortifère prend l'apparence et joue le rôle de liasses de billets par l'intermédiaire de sa couleur (« la forme de quelques tiges liées et verdoyantes », « la seule vue du vert »), remplaçant ainsi l'argent en tant que nouveau moyen de corruption à tous les niveaux de la société (« du plus petit pot-de-vin aux élections législatives et présidentielles »). Tout comme les richesses poussent parfois l'homme qui en possède à un certain immobilisme dans le but de préserver ce qu'il a acquis et par peur de perdre son bien, le *khat* rend ses fidèles consommateurs totalement amorphes face à l'existence (« grasse matinée », « lasser l'esprit déjà engourdi »), à tel point que ces derniers sont perçus comme profondément endormis (« peuple léthargique »), voire prêts à mourir pour cette herbe hallucinogène (« Des quartiers entiers voteraient leur propre décapitation à la seule vue du vert »). Par ailleurs, cet extrait met en lumière la dépersonnalisation des clients qui se retrouvent réduits à leur unique capacité réelle : la consommation (« multitude mâchouillante »). Tout comme chez Miano et Tadjou, le roman d'Ahmed dépeint le pôle religieux de manière à dénoncer sa dimension collective étouffante pour l'individu, mais aussi l'attitude fataliste qui caractérise ses membres face aux épreuves de l'existence.

Ainsi, le village mulongo, le peuple de Pokou (en général) et la société djiboutienne représentent chacun, dans les différentes intrigues, un mode conservateur d'appréhender son histoire et sa mémoire respectives. Les trois auteures connotent négativement le pôle religieux pour sa vision du monde bornée dans le présent, mais aussi pour son immobilisme constant ; elles se tournent vers le pôle plus ouvert de la spiritualité pour proposer une nouvelle manière de gérer l'héritage historique et mémoriel de la société, afin de concrétiser un futur meilleur, libéré du joug de la fatalité.

### **1.2.2) Le pôle spirituel**

Délimité de manière plus large que l'élément religieux, le pôle spirituel est caractérisé, dans les œuvres de notre travail, avant tout par des personnages féminins en marge de leur société et porteurs de valeurs allant à l'encontre des codes immuables établis et fixés par la tradition. Moins dogmatique et plus global dans son appréhension du réel et du sens de la vie, le système spirituel est logiquement plus ouvert au monde extérieur que le pôle religieux, dont les croyances et les pratiques collectives sont codifiées par des institutions prétendument infaillibles<sup>37</sup>. En ce sens, le personnage d'Eyabe, celui de Pokou et ses différentes facettes ou encore celui d'Asli prônent un nouveau rapport au passé de leur communauté respective, rapport spirituel soulignant la nécessaire transmission mémorielle chère aux trois auteures pour la construction d'un avenir meilleur.

L'œuvre de Miano met en scène une figure de l'entre-deux permettant une transition entre les pôles religieux et spirituel. Il s'agit du personnage d'Ebeise, la matrone du village qui représente un attachement profond aux croyances de ses ancêtres, mais aussi l'aïeule qui permet le départ d'Eyabe dans sa quête spirituelle en direction du pays de l'eau. Au début de l'intrigue, Ebeise s'inscrit dans les pratiques collectives de son village, puisqu'elle se montre favorable à l'isolement des femmes dont les fils ont disparu durant la nuit de l'incendie (« Ebeise [...] a été particulièrement prise en compte », *SO*, p. 11). Cependant, lorsque les membres du Conseil demandent le bannissement de ces mêmes femmes en les accusant de « sorcellerie » (*SO*, p. 34), la

---

<sup>37</sup> Revoir la citation de Pierre Halen, « Littérature et sacré », in Pierre Halen, *op. cit.*, p. 31, qui distingue le pôle religieux de la sphère spirituelle.

matrone commence à douter de ses propres choix et, dès lors, intègre en partie le pôle spirituel, caractérisé, selon Halen, par l'incertitude des personnages (« *Ah, ma sœur [...], la puissance de notre mère m'a désertée depuis longtemps. Je m'interroge sur mes décisions* », *SO*, p. 49). Ebeise s'éloigne donc des convictions de sa communauté, mais surtout de l'autorité que représente le Conseil qui, lui, ne doute jamais de ses propres prises de position. Tout au long de l'intrigue, l'aïeule demeure donc entre les sphères religieuse et spirituelle, entre certitude et incertitude, entre suffisance et insuffisance, comme lorsqu'elle quitte ses terres avec Ebusi, après la disparition de leur village réduit en cendres par les Bwele :

La vie n'est pas une chose attrayante. La vie est la première obligation. Même après tous ces bouleversements, Ebeise reste attachée à la philosophie des siens. C'est tout ce qu'elle sait. Elle s'y cramponne [...].

Peut-être qu'en marchant vers jedu, elles [Ebeise et Ebusi] trouveront Mukano et ses hommes. Peut-être qu'en prenant cette direction, elles reverront Eyabe. Peut-être que, par malheur, elles tomberont nez à nez avec des guerriers bwele en faction dans les parages. Quoi qu'il en soit, il faut partir. Il n'y a plus rien ici (*SO*, p. 221-222).

En reprenant à son compte l'une des croyances essentielles de sa communauté (« La vie est la première obligation »), Ebeise marque explicitement son attachement, mais aussi sa dépendance à la « philosophie des siens ». Effectivement, même une fois contestées, les convictions du clan animent encore la matrone et demeurent l'unique socle sur lequel il lui a été possible de construire son identité (« C'est tout ce qu'elle sait. Elle s'y cramponne »). Pourtant, contrairement à la majorité de la communauté, la foi d'Ebeise ne l'enferme pas dans une perception unique et biaisée du monde. La modalisation épistémique, grâce à l'anaphore de l'adverbe « peut-être », permet ici d'explicitier cette figure de l'entre-deux, habitée autant par des convictions profondes que par de nombreux doutes. Par ailleurs, si la multiplication des possibles est permise par le pôle spirituel, ouvert au monde et à l'action, elle ne garantit pas pour autant un épilogue heureux à Ebeise et Ebusi (« Peut-être que, par malheur, elles tomberont nez à nez avec des guerriers bwele »), même si le lecteur apprend que les deux femmes retrouvent Eyabe en fin de récit. À l'instar de Pokou se révoltant contre la demande des dieux, le doute d'Ebeise conjugué à sa volonté d'action (« Quoi qu'il en soit, il faut partir ») n'implique pas forcément un futur radieux, mais révèle la possibilité d'un peu d'espoir pour l'avenir ; espoir étranger au pôle religieux refermé sur lui-même et fataliste dès lors qu'un élément ne peut être pressenti.

Pivot de la fiction, chez Miano, dans son combat en faveur de la mémoire de son fils et des hommes disparus, Eyabe est la digne représentante du pôle de la spiritualité. Un élément soutient par ailleurs l'hypothèse du caractère spirituel de sa quête : les liens qui unissent son personnage à l'environnement qui l'entoure. Dans l'ouvrage collectif dirigé par Halen, Nadia Valgimigli précise que : « la présence d'une énergie spirituelle [...] se saisit dans ce qui renvoie à l'harmonie, dans l'accord retrouvé des hommes, de la nature, de l'esprit et de la chair »<sup>38</sup>. Cette symbiose entre la protagoniste et les éléments naturels est mise en lumière lors de son voyage en direction des côtes :

Elle marche. Son souffle se mêle à celui du vent. Elle fait corps avec la nature, ne déplace pas une branche d'arbuste, prend soin de n'écraser aucun des petits habitants des lieux, larves, chenilles ou insectes tapis dans l'herbe. Si par mégarde elle les touche, elle demande humblement pardon, poursuit sa route. Tout ce qui vit abrite un esprit. Tout ce qui vit manifeste la divinité [...].

Une odeur d'humidité monte du sol, comme après de fortes pluies. Eyabe sait que ceci n'est pas le pays de l'eau, l'endroit où elle doit répandre la terre qui a vu pousser le double végétal de son garçon (SO, p. 117-118).

L'idée d'une union, d'une totale harmonie est ici confirmée par la locution verbale « fai[re] corps » qui illustre le respect qu'Eyabe accorde à la nature qui l'entourne (« demande humblement pardon »). De plus, la protagoniste ne rejette en rien la philosophie animiste des siens (« Tout ce qui vit abrite un esprit. Tout ce qui vit manifeste la divinité »), mais elle ne cherche pas à appliquer rigoureusement ces croyances dans le contexte fermé du clan : elle les utilise dans un but d'ouverture au monde, même envers les habitants les moins visibles de celui-ci. L'harmonie entre la femme et son environnement se manifeste également dans la connaissance presque intuitive qu'Eyabe possède des lieux découverts au cours de son périple ; lieux qui lui sont pourtant totalement inconnus, dans le sens où elle ne les a jamais vus, mais qu'elle sait ne pas correspondre à ce que la voix de son fils lui a décrit, ce qui la convainc qu'elle doit avancer encore (« Eyabe sait que ceci n'est pas le pays de l'eau »). Assez paradoxalement, Eyabe va à l'encontre de la définition du spirituel proposée par Halen, puisque son personnage est souvent marqué d'une profonde certitude (« Eyabe ne met rien de tout cela en doute. Elle a confiance, ne compte pas les jours. Elle marche vers jedu » SO, p.118). Bien que la protagoniste laisse parfois transparaître certaines hésitations, ces dernières sont systématiquement atténuées, comme lorsqu'elle rencontre des obstacles sur son chemin en direction des côtes :

---

<sup>38</sup> Nadia Valgimigli, « Redire les mots anciens, retrouver le feu des origines », in Pierre Halen, *op.cit.*, p. 74.



Elle va mourir là, debout dans la vase, sans avoir approché le pays de l'eau. A-t-elle bien interprété les signes ? Les paroles reçues lors de sa transe ? Eyabe porte la main à sa poitrine, referme des doigts tremblants sur l'amulette remise par la matrone. Si ses intuitions ont pu la tromper, elles n'ont pas pu égarer l'ancienne. Eyabe attend. Debout. Elle attend. Quelque chose. Quelqu'un (SO, p. 121).

Ce passage est l'un des rares moments au sein du roman qui décrit l'incertitude d'Eyabe ; à sa narration est intégré un discours indirect libre, diminuant ainsi l'intensité de la perplexité de la protagoniste qui est prise en charge par le récit. De plus, les hésitations de la jeune femme concernant le bien-fondé de sa quête sont rapidement dissipées à la mention de « l'ancienne » et donnent naissance à de l'espoir, puisqu'Eyabe n'attend pas la mort, mais bien « Quelque chose. Quelqu'un » pour lui venir en aide. Étant la seule à avoir reconnu la voix de son fils à travers l'ombre « *Mwititi* » (SO, p. 25), la protagoniste est convaincue, tout au long de l'intrigue, que son périple ne peut pas prendre fin sans qu'elle ait pu accomplir son devoir de mémoire, mais elle ignore comment elle y parviendra. La certitude constante d'Eyabe n'est en définitive pas vraiment un paradoxe, puisqu'elle concerne uniquement sa foi en sa mission spirituelle. Effectivement, la jeune femme, originaire d'un petit village africain sédentarisé du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne peut deviner ce que représente et signifie la Traite négrière ni, par là même, concevoir de solides certitudes au sujet de ce qui est réellement advenu de son fils jusqu'à la fin de son parcours, ce qu'elle raconte à la matrone : elle a entr'aperçu mentalement le destin des disparus en plongeant dans l'océan, avant de s'évanouir (SO, p. 237-238). De plus, tout comme Ebeise auparavant, Eyabe trouve des ressources pour poursuivre sa quête essentiellement grâce à des éléments inhérents à la tradition de son clan (« l'amulette remise par la matrone »). L'appartenance au pôle spirituel ne signifie donc pas une exclusion totale des éléments de la sphère religieuse, mais la différence réside dans la capacité des individus à se distancier de leurs traditions, sans pour autant rejeter leur culture d'origine ; capacité qui est, par ailleurs, opposée aux excès du pôle religieux, à savoir le fatalisme et l'immobilisme. Cette distanciation vis-à-vis des traditions mulongo est illustrée également lors de la mort de Mutimbo, disparu du clan, qu'Eyabe retrouve dans le village de Bebayedi durant sa quête :

Préférant ne pas songer à ces obligations qui retardent son départ, Eyabe laisse s'élever sa voix, sans se soucier des autres occupants de la case. Elle caresse doucement le front de Mutimbo, qui a maintenant fermé les yeux. Le chant l'apaise, la renforce. La femme n'a pas entonné une des nombreuses mélodies qui, chez les Mulongo, accompagnent la traversée des mourants. C'est un autre chant qui lui est venu, un air inconnu qui se forme en elle, pour affronter cette situation inédite (SO, p. 143-144).

Bien que les rites funéraires soient des moments centraux dans l'expression d'une culture, Eyabe ne parvient pas à entonner un chant de son clan pour saluer le départ d'un de ses membres et c'est alors un air nouveau, totalement « inconnu », qui sort de sa bouche et s'enracine au plus profond d'elle-même. La protagoniste possède ainsi une faculté d'adaptation à une « situation inédite » qui la distingue et l'oppose clairement au Conseil du village. Cependant, encore une fois, la distanciation du pôle religieux ne sous-entend pas la négation totale de ce dernier. Les actions de la jeune femme auprès du défunt, à savoir le fait de le veiller ou de chanter sont des gestes traditionnels que l'on retrouve en effet un peu plus tard dans l'intrigue, lorsqu'Ebeise s'occupe de son amie d'enfance, Eleke, sur le point de mourir au village (SO, p. 156-157). Eyabe reste donc attachée aux coutumes des Mulongo d'un point de vue formel. Cependant elle transforme le contenu de la tradition et y a recours dans des conditions nouvelles : elle ne se conforme donc pas à une application rigoureuse des croyances, mais elle se sert de la religion de son clan dans un but spirituel d'ouverture au monde, et en d'autres termes, elle en dispose comme d'un système ouvert. Tout en menant à bien sa mission spirituelle pour la mémoire de son fils et des disparus, Eyabe se nourrit de sa tradition, cherche à la partager et s'ouvre à d'autres croyances, comme l'atteste son apprentissage rapide de la langue du village de Bebayedi (SO, p. 163).

Concernant *Reine Pokou*, notre structure d'analyse est similaire à celle développée dans la partie précédente au sujet du pôle religieux. Nous observerons une nouvelle fois la légende qui, bien qu'elle dépeigne Pokou de manière amorphe afin de mettre en avant sa soumission aux traditions, donne cependant des indices du potentiel spirituel de la jeune princesse. Nous mettrons ensuite en rapport ce texte source avec les deux premières variantes qui présentent également Pokou comme actrice de la sphère spirituelle. Cependant, nous analyserons cette fois-ci plus en détail une autre alternative narrative, à savoir *La reine sauvée des eaux*, qui met en scène le peuple comme digne représentant non seulement du pôle spirituel et de son ouverture sur le monde, mais aussi du devoir de mémoire envers l'enfant mort.

À l'instar d'Eyabe, Pokou porte également en elle une « énergie spirituelle »<sup>39</sup> perceptible à travers la connexion qui la lie avec la nature dans *Le temps de la légende*.

---

<sup>39</sup> Nadia Valgimigli, art.cit., p. 74.

La future reine se distingue ainsi du reste de sa communauté dès le début du récit, au moment même de sa naissance et durant les premiers mois de sa vie :

Dans le puissant royaume ashanti, par un jour d'harmattan, Abraha Pokou naquit à Kumasi, la capitale. L'air était sec, chargé de poussière et le palais happé par le brouillard [...].

Soudain, alors qu'elle [Pokou] dormait paisiblement à l'ombre du beau manguier centenaire, un grand coup de vent provoqua un tourbillon de poussière qui la réveilla et la fit pleurer. Surprise, la mère prit son enfant dans les bras et alla se réfugier dans ses habitations. Mais lorsqu'elle posa de nouveau les yeux sur sa fille, elle constata avec effarement que ses cheveux avaient poussé comme de la mauvaise herbe et qu'ils étaient à présent aussi épais et touffus qu'un champ de maïs sauvage (RP, p. 11-12).

Bien qu'on observe une proximité manifeste entre la protagoniste et son environnement, cette relation est cependant mouvementée et ne peut donc pas réellement être qualifiée d'harmonie ou d'union parfaite (« Soudain », « provoqua », « pleurer »), comme auparavant dans l'œuvre de Miano. Ceci peut être expliqué par l'âge de Pokou, encore enfant, mais aussi et surtout, selon nous, par la présence constante de l'air comme élément naturel dans ces quelques lignes (« harmattan », « air », « vent », « tourbillon »); élément se distinguant du feu, de l'eau et de la terre par son impalpabilité et, d'une certaine manière, sa liberté totale. Ce lien avec la nature est par ailleurs prolongé dans la première variante, *Abraha Pokou, reine déchue*, puisque la protagoniste se transforme en déesse aquatique et entre dès lors en réelle symbiose avec l'eau. En outre, cette communion avec l'environnement participe à l'effet de grandeur mis en place dans l'incipit pour louer la naissance de Pokou au sein de la famille royale (« puissant royaume », « la capitale », « manguier centenaire »), mais aussi pour la distinguer des membres de cette même famille, comme le confirme la prophétie de grandeur prononcée à son sujet suite à cet événement (RP, p. 12). Par ailleurs, le fait que ces paroles sacrées soient formulées par un des tenants de la tradition, à savoir le devin, ne catégorise pas forcément la prophétie dans la sphère religieuse. Effectivement, dans la seconde version, *La traversée de l'Atlantique*, Pokou se révolte contre l'application rigoureuse de cette prophétie par les représentants du pôle religieux qui lui proposent, comme seule solution à l'exode de son peuple, le sacrifice de son fils. Elle opte alors pour une application spirituelle des paroles sacrées et choisit de se battre dans l'espoir de trouver une autre alternative à son existence et à celle de son enfant (sans que cette dernière soit heureuse, rappelons-le). Parallèlement au vent incontrôlable qui revient régulièrement dans l'extrait ci-dessus, la nature à laquelle la princesse est associée se montre également indocile (« mauvaise herbe », « maïs

sauvage »), laissant symboliquement transparaître une certaine imprévisibilité de la protagoniste et annonçant ainsi les variantes narratives à venir.

Toujours dans la légende, face à son frère devenu roi, les hésitations, les mises en garde et les exhortations de Pokou concernant les « affaires » de la couronne avec les colons, et plus particulièrement le trafic d'esclaves, font correspondre davantage son personnage à la définition du pôle spirituel :

« Fais attention, les Blancs installés sur la côte n'en veulent qu'à la richesse de tes mines d'or et aux esclaves que tu peux leur fournir. Ils sont insatiables. Bientôt, tu devras envoyer tes hommes dans des régions de plus en plus lointaines. Prends garde à toi, les longs fusils te rendent puissant aujourd'hui, mais demain, ils pourraient être utilisés contre toi ». (*RP*, p. 21).

Pokou est le seul personnage qui épouse une perception de l'existence intégrant l'avenir et ses incertitudes dans la légende, comme l'atteste l'utilisation du futur de l'indicatif et du conditionnel présent (« devras », « pourraient »). Elle remet ici clairement en question les bénéfices pourtant importants du commerce humain sur le long terme, puisque les colons sont « insatiables » et qu'un jour viendra où ils assujettiront totalement le peuple ashanti (« demain, [les longs fusils] pourraient être utilisés contre toi »). Déjà plus tôt dans l'intrigue, la protagoniste s'élevait contre les dirigeants du royaume qui souhaitaient que le peuple inexpérimenté au combat prenne néanmoins les armes pour résister aux ennemis et elle proposait, au contraire, de désertir les terres et leurs richesses afin d'avoir une chance de survie (*RP*, p. 18). Alors que le pôle religieux se définit par une perception du monde dans un présent borné et par une tendance au fatalisme, Pokou incarne la sphère spirituelle dans la légende (en partie) et dans les deux premières alternatives narratives : elle ne s'enferme pas totalement dans sa tradition, mais attache un intérêt particulier à la question de l'avenir, restant ouverte au monde et à ses multiples possibles, sans aucune assurance de bonheur cependant.

L'alternative narrative, *La reine sauvée des eaux*, est remarquable en ce qu'elle se distingue des autres variantes en plaçant cette fois-ci le peuple au centre de l'intrigue, comme acteur principal de la sphère spirituelle :

L'atmosphère avait changé. À présent, des chants s'élevaient, les rires se faisaient plus fréquents, les paroles plus légères, les visages plus sereins.

Ils marchèrent sept fois sept jours à travers une forêt dense, mais accueillante, se frayant un chemin entre les plantes d'espèces variées et inconnues. Le sol spongieux amortissait leurs pas assurés. Des senteurs douces les enchantèrent. Quand la lumière disparaissait sous l'épais feuillage des hauts arbres, les hommes préparaient un camp. Sur cette terre-refuge, il faisait déjà bon vivre (*RP*, p. 66-67).

Bien que le sacrifice de l'enfant n'ait pas pu être évité, la masse anonyme des fugitifs occupe davantage de place dans l'intrigue qu'auparavant, adopte une attitude positive (« chants », « rires », « légères », « sereins ») et se trouve également en connexion avec une nature bienveillante (« une forêt [...] accueillante », « le sol spongieux », « des senteurs douces »), radicalement différente de l'environnement menaçant rencontré dans la première alternative narrative (*RP*, p. 38). Le mot-valise « terre-refuge » résume par ailleurs bien cette idée de communion presque sacrée entre le peuple baoulé et son nouveau territoire. La cohésion avec la nature est renforcée par une connaissance intuitive (« leurs pas assurés ») de lieux pourtant nouveaux pour le peuple (« les plantes d'espèces variées et inconnues »), de manière similaire à celle du personnage d'Eyabe sur le chemin de sa quête (*SO*, p. 117-118). La symbiose avec l'élément naturel est à nouveau rappelée à la fin de l'intrigue, lorsque le peuple a trouvé une terre propice à son établissement définitif et qu'il remercie les esprits des lieux pour leur hospitalité (*RP*, p. 73). Alors que Pokou sombre progressivement dans la folie, la volonté d'agir de la communauté conforte l'hypothèse d'un changement d'acteurs au sein de la sphère spirituelle :

Pour réconcilier Pokou et son fils, afin d'aider cette femme éplorée, cette reine tant aimée, les fidèles décidèrent d'agir.

Parmi eux se trouvait un sculpteur de grande renommée. Il fut chargé de réaliser une statuette à l'effigie du petit prince sacrifié.

En donnant le meilleur de son art, le sculpteur allait investir son œuvre d'une force évocatrice si grande qu'elle parviendrait à ouvrir un chemin entre le monde des hommes et celui des esprits. Ainsi, l'enfant ne manquerait pas d'entendre l'appel de sa mère [...].

On lui [le sculpteur] avait demandé de prendre le temps nécessaire afin de donner à l'enfant la possibilité de se manifester dans l'objet en gestation.

La statuette qu'il présenta finalement était sobre et raffinée, taillée directement dans le cœur de l'arbre. Visage pur, corps plein et bien équilibré, peau d'un noir lisse, petites scarifications. Le sculpteur avait réalisé une œuvre exceptionnelle (*RP*, p. 69-71).

La détermination du peuple (« les fidèles décidèrent d'agir ») se trouve ici incarnée dans la mission confiée au « sculpteur » qui doit réaliser une statuette à l'effigie de l'enfant mort afin d'accompagner Pokou dans son deuil et d'honorer convenablement la disparition du prince, sacrifié pour la survie du groupe. De manière similaire à *La Saison de l'ombre*, la sphère spirituelle n'engendre pas ici le rejet total du pôle religieux, mais prône au contraire une utilisation créatrice de la religion en offrant des alternatives face aux obstacles de la vie tout en remplissant le devoir de mémoire envers l'enfant sacrifié. La mission du sculpteur porte effectivement en elle les croyances du peuple ashanti, à

savoir une connexion directe entre les vivants et les morts (« un chemin entre le monde des hommes et celui des esprits ») ainsi qu'une capacité des esprits à investir des objets sacrés (« donner à l'enfant la possibilité de se manifester dans l'objet en gestation »). Ici, cette consigne s'adapte à une situation inédite pour apporter une solution nouvelle au désespoir de Pokou, contrairement aux autres versions dans lesquelles le peuple se fait si discret qu'il en devient inexistant. Les croyances ashanti sont également porteuses d'espoir lorsque la nièce de Pokou tente de redonner du courage à la nouvelle reine en lui assurant que l'âme de l'enfant reste proche de sa famille et qu'il renaîtra bientôt au sein du clan (SO, p. 68). Ainsi, dans cette alternative narrative, la pensée religieuse de la communauté n'est plus fataliste ni dogmatique, mais elle devient un outil de création qui permet aux fidèles d'affronter la vie et de survivre à ses épreuves, et ce de manière honorable (« œuvre exceptionnelle »). *La reine sauvée des eaux* est par ailleurs la seule version qui s'achève sur une note d'espoir (« Alors, à cet endroit précis, le peuple éleva une nouvelle cité, construisit une autre vie, trouva l'espoir ». RP, p.73), témoignant peut-être à juste titre de la nécessaire responsabilité collective de la quête spirituelle pour la mémoire du fils de Pokou ou pour n'importe quelle autre mémoire historique, comme celle concernant les récentes guerres civiles en Côte d'Ivoire.

Bien que le roman d'Ahmed fonctionne de manière prospective, les éléments constitutifs de la sphère spirituelle se retrouvent également chez certains personnages féminins et plus particulièrement chez Asli. Le récit de son retour sur « le droit chemin de la religion » symbolise le virage que la société doit prendre pour rompre avec le présent, dominé par le *khat* et dénué d'horizon, d'avenir. Tout comme dans les deux autres œuvres analysées auparavant, le pôle spirituel ne signifie donc pas le rejet du religieux. Dans *Les Enfants du khat*, c'est même par une pratique pieuse de l'Islam que l'éveil de la protagoniste devient possible et synonyme d'exemple pour le reste de la société. Cet éveil, Asli le doit à Zuleikha, la maîtresse qui donne des cours aux douze jeunes filles de *l'oursa* et dont l'enseignement religieux est caractérisé par une ouverture spirituelle, comme l'atteste son essai personnel sur le *sabr* (la patience, l'endurance) :

Zuleikha l'a préparé [l'essai personnel] pour encourager toutes celles qui sentiraient des défaillances intérieures ou rencontreraient l'hostilité, l'incompréhension ou l'intolérance des autres. Je ne comprends pas tout à fait ce remarquable discours ; je ne peux en retenir toutes les références judicieuses, sauf une qui m'impressionne. Dans le Coran, Dieu dit : « Dieu est avec les patients ». Le croyant est avant tout un patient ; un croyant impatient n'est pas un véritable croyant ; que signifie « être patient » ? Le malheur et le bonheur sont deux fortunes

parallèles : celui qui est attristé par le malheur doit résister en priant ; et celui qui vit dans le bonheur ne doit pas s'oublier dans l'éphémère et s'éloigner de la pensée de Dieu. Le malheur qui vous touche est une épreuve dont il faut demander la délivrance à Dieu, car le croyant sait que Dieu est *qadir* et même *muqtadir*, le très capable, le tout-puissant. Aucune inquiétude, donc, concernant l'issue de ses soucis s'il se confie totalement à son créateur. Enfin, Zuleikha prononce une *doua* finale pour que Dieu nous guide dans son immense univers (EK, p. 11).

Cet extrait thématise l'incertitude des jeunes filles (« défaillances intérieures »), mais aussi leur marginalité par rapport au reste de la société, puisqu'elles choisissent d'intégrer cette classe nouvelle d'études religieuses au risque de rencontrer « l'hostilité, l'incompréhension ou l'intolérance des autres », caractéristiques similaires aux représentantes du pôle spirituel dans les œuvres précédentes. D'autre part, l'enseignement de Zuleikha ne semble pas demander une connaissance totale et parfaite de la religion à ses élèves, mais ces dernières sélectionnent des paroles de la maîtresse afin de trouver des réponses et de l'espoir pour affronter les conditions de vie difficiles dans lesquelles elles évoluent, comme le fait Asli par ses réflexions (« Je ne comprends pas tout à fait ce remarquable discours ; je ne peux retenir toutes les références judicieuses, sauf une qui m'impressionne »). Lors du discours de Zuleikha, l'image du « croyant patient » s'érige en modèle pour la protagoniste et s'oppose à celle du « croyant impatient » qui pourrait représenter la masse anonyme des fidèles consommateurs de *khat*, sur-vivant uniquement dans l'immédiateté de leur recherche effrénée de la plante et de ses effets hallucinogènes. La patience se distingue donc de l'impatience dans ce qu'elle englobe une temporalité plus large que l'instant présent et pousse l'individu à l'action : ayant pour horizon l'avenir et non uniquement le présent, le fidèle patient se doit d'agir pour faire coïncider son chemin avec celui préconisé par la foi.

Or, la première action du croyant exemplaire réside dans un acte central de la religion musulmane, la prière, qui tient une place particulière dans notre analyse, puisqu'elle symbolise autant une commémoration du passé qu'une certaine forme de transmission de la mémoire<sup>40</sup>. Bien que la prière soit uniquement et explicitement citée lorsqu'est évoqué le malheur (« celui qui est attristé par le malheur doit résister en priant »), elle est également présente dans le bonheur avec l'expression « ne pas s'oublier dans l'éphémère et s'éloigner de la pensée de Dieu », indiquant par-là que les conditions de

---

<sup>40</sup> En plus de représenter une demande à Dieu, la prière peut, entre autres, faire référence aux différentes époques et difficultés que les croyants ont traversées (commémoration) ; elle permet également d'enseigner l'histoire et la vision du monde du peuple des fidèles à la nouvelle génération (transmission).

vie, qu'elles soient aisées ou misérables, ne modifient en rien le destin du croyant qui se doit, en toutes circonstances, de rester attaché à sa foi. Le fidèle patient prie donc chaque jour pour se retrouver avec le Créateur, se rappeler la place qu'il tient dans la création et garder espoir en sa future « délivrance » par Dieu. De manière similaire aux paroles du personnage d'Eyabe, les bribes du discours de Zuleikha retenues par Asli portent en elles une conviction et une assurance certaines à propos du sens de la vie et de la toute-puissance de Dieu (« Aucune inquiétude, donc, concernant l'issue de ses soucis s'il se confie totalement à son créateur »), sans impliquer pour autant une certitude quant au destin du croyant (« Le malheur et le bonheur sont deux fortunes parallèles »). De plus, comme lors de l'analyse de *l'oursa*, le passage cité ci-dessus est peu marqué par la culture musulmane, puisqu'il n'y a que quatre termes qui y font explicitement référence (« *qadir* », « *muqtadir* », « *doua* », « Coran »). Chaque terme peut être à nouveau remplacé par son équivalent dans les deux autres religions révélées, sans pour autant changer la teneur du propos. Par ailleurs, cette indifférenciation entre les religions du Livre se transforme plus tard en similitude dans la bouche d'Asli pour qui « l'islam et ses sœurs les autres religions révélées ne sont qu'un message poignant pour sauver l'humanité ! » (EK, p. 129). La religion se retrouve donc résumée à sa quintessence, à savoir soutenir et aider l'individu dans le présent et lui conférer foi et espoir en l'avenir.

De cet enseignement, Asli retire « une ligne de conduite, un esprit critique » (EK, p. 166) qui lui permettent de remettre en question des éléments de sa culture et de s'opposer notamment à une « odieuse pratique de charcutier : l'excision-infibulation ! » (EK, p. 163) :

- Tu sais que ce matériel a déjà servi et qu'on peut être contaminée [sic] par ce matériel non désinfecté, ajouté-je [...].

- Maman, tu sais qu'on peut attraper le sida par l'utilisation d'une aiguille unique pour plusieurs personnes, et la lame n'est pas renouvelée souvent [...].

- Maman, tu sais que cette pratique n'a pas sa place dans la religion, on peut même la laisser tomber. C'est un péché de transformer l'œuvre de Dieu, c'est lui qui fait toujours quelque chose de parfait. Pourquoi sommes-nous obligés de retoucher son chef-d'œuvre ? Sommes-nous plus savants que lui ?

Maman, embarrassée :

- Non, *subhanallah* ! Dieu est le savant, mais c'est une tradition. Ma mère, ma grand-mère, mon arrière-grand-mère, toutes l'ont fait, pourquoi pas moi ?

- Parce que toi, tu sais maintenant que ce n'est qu'une pratique de païens, de pharaons, Nous sommes musulmanes, suivons notre religion qui nous libère de tout sévice moral ou physique ! [...].



- Maman, je t'en prie, excise-la selon la nouvelle méthode, c'est-à-dire faire tomber juste une goutte de sang sans faire couler une mare et ne pas l'infibuler, sinon je fais un scandale et tout le quartier va en être témoin ! (EK, p. 164-166).

Dans l'optique de convaincre sa mère de la nécessité de rompre avec cette coutume, Asli avance tout d'abord des arguments médicaux en lien avec le manque d'hygiène de cette pratique (« contaminée par ce matériel non désinfecté », « attraper le sida par l'utilisation d'une aiguille unique pour plusieurs personnes »), pour ensuite faire appel à l'argument religieux (« cette pratique n'a pas sa place dans la religion »), rejetant cette tradition « de païens, de pharaons » qui s'est greffée sur l'Islam au cours des siècles. La religion est donc convoquée dans sa pureté originelle, à l'image de Dieu et sans soumission totale du corps de la femme (« C'est un péché de transformer l'œuvre de Dieu, c'est lui qui fait toujours quelque chose de parfait »). Cependant, tout en incarnant la renaissance d'un Islam originel qui veut la disparition de l'excision-infibulation, Asli ne cherche pas à atteindre obstinément son but et joue la carte du compromis pour s'adapter à une situation inédite (« excise-la selon la nouvelle méthode, c'est-à-dire faire tomber juste une goutte de sang sans faire couler une mare et ne pas l'infibuler »), puisque l'état d'émancipation de sa mère et son adhésion aux usages traditionnels ne permettent pas l'éradication totale de cette pratique au sein de la famille (« ma mère, ma grand-mère, mon arrière-grand-mère, toutes l'ont fait, pourquoi pas moi ? »). De par sa capacité à s'adapter à des situations nouvelles, mais aussi à s'opposer aux excès barbares de la société, Asli s'érige comme une figure féminine marginale symbolisant le retour à une pratique religieuse simple, débarrassée des dogmes qui lui sont par essence étrangers.

Ainsi, les protagonistes des trois œuvres sont les dignes représentantes de la sphère spirituelle, mais aussi des personnages en marge de leur société respective, dominée par un pôle religieux immobiliste et fataliste. Elles s'en distinguent par une approche spirituelle de leur religion qui devient dès lors un outil créatif permettant la survie de l'individu dans des situations inédites. Plutôt que d'oublier une histoire douloureuse, de la réduire et de la simplifier ou de ne rien tenter dans le présent pour améliorer le futur, les héroïnes de ces œuvres prennent appui sur leurs croyances religieuses pour passer à l'acte et mettre en avant un nouveau rapport spirituel au passé, dans lequel le devoir de mémoire a une importance primordiale pour permettre l'édification d'une société et d'un avenir meilleurs.

De cette manière, la présence de la spiritualité dans les trois œuvres a été présentée sous la forme d'un moteur de narrativité, d'une part, à travers l'intégration de récits légendaires porteurs de valeurs allant à l'encontre de la doxa des communautés et, d'autre part, sous les traits d'un générateur de poéticité distinguant la majorité des individus enfermés dans leurs traditions, des rares membres du groupe ouverts à d'autres interprétations du monde. Cependant, alors que les récits porteurs d'une nouvelle spiritualité ne reçoivent aucune reconnaissance de la part des sociétés fictionnelles, ces mêmes récits sont portés par les trois figures féminines centrales et marginales des textes. La prochaine partie de ce travail se focalisera donc sur les protagonistes de chaque œuvre qui sont des femmes portant en elles cette flamme spirituelle. Il s'agira de montrer comment les héroïnes se font entendre et s'opposent chacune à sa manière à la conservation, mais aussi à la transmission de la mémoire, telles qu'elles sont prônées par les instances officielles de leur clan.

## **2. Présence féminine et rapports de force (langage, corps et âme)**

Avant d'entreprendre les études de cas illustrant la question des rapports de force entre les figures féminines spirituelles et leur environnement respectif dominé par la sphère religieuse, nous allons nous intéresser aux régimes énonciatifs adoptés par chaque œuvre afin de saisir la manière dont les textes présentent leurs protagonistes au narrataire<sup>41</sup>. En prenant appui sur les incipit, nous distinguerons tout d'abord quels types de narrateurs se cachent derrière la construction des récits et quels points de vue ils embrassent ceux-ci pour relater les événements des trois intrigues. Bien que de claires différences soient à relever au sein de notre corpus, nous réfléchirons, dans un second temps, à une notion qui unit les trois œuvres étudiées, à savoir la polyphonie des voix narratives. Cette partie intermédiaire du travail a pour objectif d'illustrer comment les héroïnes sont représentées en tant que vecteurs spirituels privilégiés de la transmission mémorielle.

### **2.1) Voix narratives et polyphonie**

Dans *La Saison de l'ombre*, le narrateur propose un incipit *in medias res* dans lequel un minimum d'informations sont confiées au narrataire avant que celui-ci ne s'engage dans la découverte de l'univers mulongo :

Elles l'ignorent, mais cela leur arrive au même moment. Celles dont les fils n'ont pas été retrouvés ont fermé les yeux, au bout de plusieurs nuits sans sommeil. Les cases n'ont pas toutes été rebâties après le grand incendie. Regroupées dans une habitation distante des autres, elles combattent de leur mieux le chagrin (*SO*, p. 11).

Par ce type d'ouverture directe du récit, le narrataire comprend rapidement qu'il se trouve face à un narrateur extradiégétique, c'est-à-dire hors de l'intrigue, adoptant un point de vue omniscient sur les événements narrés et les personnages rencontrés. Effectivement, malgré la mention de l'épisode central de l'intrigue, aucun élément n'est ajouté pour contextualiser avec davantage de précision le « grand incendie » qui a ravagé le village. De même, alors que le groupe de femmes est désigné par le premier mot de l'incipit (« Elles ») et que le narrateur peut pénétrer leurs pensées (« chagrin »), le narrataire doit se contenter de la périphrase « Celles dont les fils n'ont pas été

---

<sup>41</sup> Le terme de « narrataire » sera préféré à celui de « lecteur » dans ce second point d'analyse pour illustrer la relation qui se construit avec le narrateur.

retrouvés » pour cerner cette collectivité indéfinie. De plus, il est contraint de patienter pour qu'enfin une femme se détache du groupe afin d'imposer son individualité et ses revendications au sujet de la disparition des jeunes hommes (SO, p. 21) : il s'agit bien évidemment d'Eyabe, le personnage pivot de l'œuvre de Miano. Cette longue attente permet au narrateur de présenter les autres figures importantes du clan (par exemple la matrone Ebeise, le Conseil du village, le chef Mukano, SO, p. 11-14) et de définir les enjeux de l'intrigue avant l'entrée en scène de la protagoniste qui porte en elle le message spirituel de l'œuvre. De manière similaire, les informations concernant le pronom démonstratif « cela » sont également soustraites par le narrateur et le narrataire comprend uniquement après l'incipit qu'il s'agit d'un « rêve » (SO, p. 14) que les femmes du groupe ont fait et par le biais duquel leurs fils ont essayé d'entrer en communication avec elles. Il émane de cet incipit une relation entre le narrataire et le narrateur teintée d'une forte dépendance, le second retenant les informations nécessaires à la bonne compréhension de l'univers mulongu par le premier. Le narrataire est donc incité à cheminer avec le narrateur pour saisir toute l'intensité du malheur qui s'abat sur cette communauté africaine du XVIII<sup>e</sup> siècle ; un malheur qui échappe au système d'explication du clan et que seul le personnage d'Eyabe semble en mesure d'appréhender par l'intermédiaire de ses prises de paroles en faveur de la mémoire des jeunes hommes disparus.

Dans *Reine Pokou*, notre intérêt se porte sur le début de la seconde variante, *La traversée de l'Atlantique*<sup>42</sup>, permettant d'observer un narrateur qui accompagne le narrataire à travers les transformations du récit de Tadjou et qui se rapproche de la voix narrative observée dans l'œuvre de Miano :

Et si Abraha Pokou avait refusé le sacrifice ? Si, au contraire de ce que dit la légende, la reine avait refusé de donner son fils unique en offrande au Génie du fleuve dont les eaux barraient l'avancée du peuple en fuite ? (RP, p. 53)

Bien que l'introduction de ce passage soit en style direct, ces lignes ne peuvent pas être qualifiées de commencement *in medias res*, puisque les variations narratives reprennent en général le cours de la légende au moment du sacrifice de l'enfant<sup>43</sup>, afin d'ouvrir les possibles dans l'intrigue et refuser l'acceptation passive de l'infanticide. Cependant,

---

<sup>42</sup> Nous faisons ce choix car l'incipit de la légende officielle a déjà été analysé dans ce travail.

<sup>43</sup> Notons cependant que la dernière variante, *Dans les griffes du pouvoir*, s'inscrit plus tôt dans la légende et lie Pokou à un marchand musulman qui s'oppose à la demande des sages et à son amante au moment du sacrifice de l'enfant.

malgré cette différence touchant l'amorce du texte, les deux interrogations directes qui forment ce court extrait laissent transparaître à nouveau la présence d'un narrateur extradiégétique qui détient davantage d'informations que l'ensemble des personnages (point de vue omniscient). En effet, le contenu de ces questions préfigure la direction que prend la variation narrative dans les pages suivantes (« Et si Abraha Pokou avait refusé le sacrifice ? Si [...] la reine avait refusé de donner son fils unique [...] ? ») et sous-entend que le narrateur connaît déjà l'épilogue de ce micro-récit. De plus, bien que la narration se focalise majoritairement sur le personnage de Pokou en tant que pilier de la légende et des alternatives narratives, elle s'autorise aussi parfois à embrasser la vision d'autres personnages, comme dans la variante *La reine sauvée des eaux* qui place le peuple au centre de l'action suite au sacrifice de l'enfant<sup>44</sup>. Cet indice témoigne de la connaissance supérieure du narrateur épousant n'importe quel point de vue par rapport aux acteurs du récit limités par leur propre perception du monde. Malgré ces caractéristiques similaires, le narrateur de *Reine Pokou* se distingue de celui de *La Saison de l'ombre* par l'intensité de ses interventions et la structure qu'il donne à l'œuvre. Alors qu'il se contente d'accompagner et de conduire le narrataire au fil du récit chez Miano, le narrateur de Tadjou s'immisce régulièrement en ouverture ou en conclusion des variantes (à l'instar de l'extrait ci-dessus) et semble s'adresser directement au narrataire<sup>45</sup>. Sous la plume de l'auteure ivoirienne, la voix narrative pourrait être rapprochée de celle du conteur traditionnel apostrophant et interrogeant son auditoire. De plus, la structure de l'œuvre de Tadjou, composée d'une partie source et de variantes narratives permettant une mémorisation plus aisée des différents récits, rappelle le rôle premier du conteur : raconter des histoires sans autre support que son savoir, son imagination et ses capacités d'improvisation<sup>46</sup>. Cependant, cette dernière caractéristique ne modifie en rien, ou peut-être même renforce-t-elle, la relation qui unit le narrateur et le narrataire du texte, le second étant totalement dépendant des informations transmises et des directions prises par le premier. Dans la troisième variante, le narrataire peut effectivement être surpris par le fait que le peuple soit projeté au centre de la problématique mémorielle à la place de Pokou alors que la narration de la légende

---

<sup>44</sup> Cette alternative narrative a déjà été analysée dans la partie concernant le pôle spirituel (1.2.2) afin de démontrer que le peuple en devenait l'acteur principal.

<sup>45</sup> Le terme de « lecteur » pourrait aussi être utilisé ici, puisqu'il s'agit d'une marque explicite d'apostrophe de l'instance réceptrice par le narrateur.

<sup>46</sup> Voir : Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris : PUF, 1984, p. 40.

et des variations précédentes ne laisse aucun indice permettant d'anticiper ce renversement du rôle des acteurs ; un renversement n'apparaissant pas chez Miano qui fait d'Eyabe son unique protagoniste. En ce sens, le narrataire de *Reine Pokou* est entièrement tributaire d'une narration parfois déconcertante.

Concernant *Les Enfants du khat*, le narrateur d'Ahmed est une narratrice, puisque le narrataire a uniquement accès à la vision de la protagoniste tout au long de l'intrigue. Bien que l'incipit soit similaire à celui de Miano (*in medias res*), la scénographie diffère donc radicalement des deux œuvres précédentes avec la présence constante d'une narration en « je » et en « nous » :

Nous formons un grand cercle dans une chambre de taille moyenne, dénuée de tout meuble ; nous sommes assises sur des matelas, des nattes multicolores. Quelques-unes ont replié leurs jambes, d'autres préfèrent les allonger devant elles (*EK*, p. 7).

Par le biais de la première personne du pluriel (« Nous »), le narrataire comprend non seulement qu'il entend une voix narrative prenant part au récit qu'elle raconte (intradiégétique), mais aussi que cette dernière se superpose parfaitement à la vision d'Asli (autodiégétique). La protagoniste-narratrice s'individualise effectivement du « nous » initial quelques instants plus tard en utilisant la première personne du singulier et ses dérivés (« Mon tour arrive : je bafouille une excuse et me réfugie derrière mon manque d'expérience », *EK*, p. 8). Assez logiquement, le point de vue de la narration n'est donc plus omniscient comme dans les deux récits analysés en amont, mais il se transforme ici en une focalisation interne pour relater les événements uniquement à travers les yeux d'Asli, sans jamais entrer dans les pensées des autres intervenants de l'intrigue (« Quelques-unes ont replié leurs jambes, d'autres préfèrent les allonger devant elles »). Si des informations parviennent par ailleurs au narrataire à propos des différents acteurs du récit, celles-ci se présentent sous la forme de prises de parole en discours direct lors de dialogues entre la protagoniste et les personnages en question ou alors ces renseignements sont filtrés par la perception subjective du monde de la jeune femme. De plus, comme dans toute relation entre voix narrative et narrataire, il découle également de ce bref incipit un rapport de dépendance liant nécessairement le second à la première. Cependant, contrairement aux récits de Miano et de Tadjou dans lesquels la soumission du narrataire est totale par rapport à une instance narrative distanciée, relatant les diverses intrigues et jouant parfois avec les attentes du destinataire, l'œuvre d'Ahmed crée une relation de dépendance teintée de proximité et d'affection entre la

narratrice adoptant la première personne du singulier et le narrataire acceptant de suivre la protagoniste dans sa quête mémorielle pour une société meilleure ; une héroïne dont la vision renouvelée de la religion est porteuse d'espoir pour la société.

Malgré ces divergences plus ou moins grandes (entre les narrateurs) dans les régimes énonciatifs, nous observons un point commun entre ces trois œuvres en ce qui concerne le « jeu de voix narratives polyphoniques »<sup>47</sup> dont l'objectif est d'apporter profondeur et complexité aux événements relatés par le biais de plusieurs perspectives. Aisément observable dans *La Saison de l'ombre* et *Reine Pokou*, puisque la narration omnisciente adopte le point de vue de multiples personnages, le phénomène se fait plus discret dans *Les Enfants du khat*. Effectivement, ce dernier roman se lit exclusivement à travers le regard de la protagoniste-narratrice et ne pénètre jamais dans l'esprit des autres acteurs du récit qui ont la possibilité d'exprimer leur opinion uniquement lorsqu'ils sont en situation de dialogue avec Asli. Cependant, nous pouvons tout de même appliquer la notion de polyphonie au texte d'Ahmed, puisque le narrataire est régulièrement plongé dans les souvenirs de jeunesse de l'héroïne et assiste dès lors à un dédoublement de l'instance narrative représentant la protagoniste dans le présent, mais aussi dans le passé.

Dans le roman de Miano, alors que le narrataire a majoritairement accès à la voix et aux pensées d'Eyabe, personnage pivot du roman, la section du livre intitulée *Dires de l'ombre* (SO, p. 73-116) est exclusivement réservée à la narration de l'aventure de Mutango, le frère du chef du village et l'un des représentants de la tradition immuable des ancêtres. Tout comme Eyabe, ce dernier part seul à la recherche des disparus, mais son intention de briguer le pouvoir et de l'obtenir par cet acte le classe comme un personnage situé à l'opposé des valeurs d'ouverture spirituelle portées par la protagoniste :

En ce qui concerne les animaux qui pourraient rôder dans les environs, il les connaît tous, n'a rien à craindre d'eux. D'ailleurs, si Mutango fait un piètre chasseur, c'est bien parce qu'il a plus d'amitié pour la gent animale que pour l'espèce humaine. Lorsqu'il engloutit des tonnes de chair animale, c'est toujours avec amour. Une fois ingérée, la viande lui permet de faire

---

<sup>47</sup> Odile Cazenave, *Femmes rebelles, naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris : L'Harmattan, 1996, p. 22.

corps avec la bête, c'est pourquoi l'homme accorde un soin particulier au choix des mets carnés qu'il ingurgite (SO, p. 84-85).

Cet extrait a été choisi parce qu'il fait clairement écho à la scène étudiée précédemment qui mettait en avant Eyabe poursuivant sa quête de mémoire en direction du pays de l'eau (SO, p. 117-118). D'après l'hypothèse de Valgimigli<sup>48</sup>, Mutango paraît lui aussi avoir développé un lien particulier avec l'environnement qui l'entoure et plus précisément avec « les animaux ». Par ailleurs, la présence de la même locution verbale (« faire corps ») utilisée pour les deux personnages conforte l'idée d'un parallélisme évident entre les deux épisodes. Pourtant, la relation entre Mutango et la nature n'est de loin pas aussi harmonieuse que celle qu'entretenait Eyabe avec cette même nature auparavant. Bien que l'on trouve, dans la narration, des marques d'affection témoignant d'une certaine proximité entre le personnage et le cadre dans lequel il évolue (« amitié », « amour », « soin »), la communion se transforme ici en rapport de force. Mutango ne symbolise pas l'union totale de l'être humain avec son environnement, mais plutôt la domination du monde par l'homme, en tant qu'animal qui serait supérieur et parfait (« engloutit », « ingérée », « ingurgite »). De plus, son utilisation de la religion animiste du clan se distingue également de l'usage qu'en fait la protagoniste, puisque Mutango ne cherche absolument pas à s'ouvrir sur le monde extérieur par le biais de ses croyances, mais espère bénéficier de l'énergie des animaux qu'il mange dans un but purement égoïste et personnel : prendre le pouvoir dans sa tribu (« Une fois ingérée [...] soin particulier au choix des mets qu'il ingurgite »).

Ainsi, cette partie du roman, offrant le point de vue d'un personnage s'opposant à la quête de la protagoniste, permet de donner de la complexité au récit en présentant de nouvelles perspectives au narrataire qui aborde le nœud mémoriel de l'intrigue sous un angle nouveau. Cependant, bien que la narration épouse la perception d'un autre acteur, elle fait comprendre au lecteur que Mutango n'est pas le personnage auquel s'attacher, puisqu'il est caractérisé négativement (« il a plus d'amitié pour la gent animale que pour l'espèce humaine »). Tout en enrichissant le texte, cette section permet de mettre en valeur le parcours singulier d'Eyabe qui, elle, est habitée par de nobles intentions spirituelles en faveur de la mémoire de siens.

---

<sup>48</sup> Rappel de la citation de Nadia Valgimigli, art. cit., p. 74.



Dans l'œuvre de Tadjou, comme les autres variantes se focalisent exclusivement sur le personnage de Pokou et ses différentes réactions suite au sacrifice de son enfant, l'alternative *La reine sauvée des eaux* a été choisie, car la narration y épouse la vision de certains personnages du peuple devenus le centre de l'action, et notamment celle de la nièce de la reine :

La nièce de Pokou, celle qu'on considérait un peu comme sa fille adoptive, essaya de la réconforter : « Calme-toi, l'enfant reviendra. Tu sais bien que son âme ne peut s'aventurer loin de la famille. Je la sens voltiger et flotter autour de nous. Tu sais bien qu'elle ne quittera pas le clan. Ton fils renaîtra à travers l'une d'entre nous » [...].

« Hier soir, j'ai étalé des cendres devant ton abri. Ce matin, j'y ai découvert des traces de petits pas. Je te l'assure, il cherche à revenir » (*RP*, p. 68-69).

Alors que Pokou s'enferme progressivement dans la folie au sein de ce micro-récit, d'autres intervenants compensent les faiblesses de la reine et prennent le relais de l'action de manière similaire au passage concernant le sculpteur du clan, passage examiné précédemment (*RP*, p. 70-71). La nièce de Pokou, qui n'apparaît dans aucune autre alternative narrative, recourt ici à son tour aux croyances de sa communauté (« son âme ne peut s'aventurer loin de sa famille. Je la sens voltiger et flotter autour de nous », « Hier soir, j'ai étalé des cendres [...], j'y ai découvert des traces de petits pas »), afin de redonner espoir à sa tante après le sacrifice de son fils unique (« l'enfant reviendra », « ton fils renaîtra à travers l'une de nous », « il cherche à revenir »), témoignant d'une utilisation spirituelle de la religion ashanti par la jeune fille et confirmant par là même le renversement du rôle des acteurs dans l'intrigue. Grâce à cette variante, le narrateur rappelle au narrataire que, bien que Pokou demeure l'héroïne principale du récit et qu'elle soit celle qui commette l'infanticide, la responsabilité de l'acte ne peut en incomber à elle seule, mais doit être imputée à l'ensemble de la communauté qui a également assisté au sacrifice. Par ailleurs, le peuple remplit si bien son rôle de fidèle soutien à la reine et à son devoir de mémoire envers le défunt prince que cette alternative narrative est la seule à s'achever avec une réelle note d'espoir pour l'avenir de la population ashanti (*RP*, p. 73).

L'inversion des rôles actantiels permet ainsi de donner davantage d'épaisseur au texte en faisant intervenir de nouveaux personnages porteurs d'une ouverture spirituelle dans l'intrigue et en dépeignant une reine qui, malgré la figure mythique qu'elle représente pour les Baoulés, sombre dans un délire commun à toute mère, sans distinction de classe ou de race, après la tragédie de la perte d'un enfant. En plaçant le peuple comme acteur principal du récit, cette alternative narrative rappelle également la

nécessaire participation collective de la société pour que soit pleinement rempli le devoir de mémoire envers le prince sacrifié.

Quant à l'œuvre d'Ahmed qui recourt à une protagoniste-narratrice, la polyphonie des voix ne s'observe pas ici par le biais d'une narration omnisciente embrassant le point de vue d'autres acteurs du récit, mais à travers une instance narrative à focalisation interne se dédoublant afin de présenter le personnage d'Asli dans le présent (ayant retrouvé la voie de la piété), mais aussi dans le passé (se perdant durant son adolescence dans les festivités nocturnes de Djibouti). Bien que la narration demeure dépendante du regard de l'héroïne, cette dernière connaît une radicale transformation de son identité au contact de la religion, permettant l'application de la notion de polyphonie. Le narrataire est ainsi régulièrement plongé dans les souvenirs de jeunesse d'Asli :

Cette rencontre [d'une horde d'adolescentes] a cassé la porte mal cadenassée d'un des tiroirs de ma mémoire remplie de souvenirs lancinants.

Je suis l'une d'elles, j'ai seize ans, je suis chez moi en train de me préparer. Je porte un jean moulant et un débardeur couleur pêche, les cheveux tirés en queue de cheval. J'ai préparé des bobards pour endormir la méfiance de Maman. Il est huit heures, et elle ne sera pas là avant des heures [...]. Zeinab va m'emmener, c'est la première fois que je vais avec elle, c'est une voisine sympa, elle emmène toutes les filles du quartier qui veulent s'amuser un coup. Je ne sais pas exactement où, mais il paraît que c'est grisant ! J'ai mis Idylle au courant, elle ne me trahira pas, c'est juré ! (EK, p. 43-44)

Contrairement aux deux autres œuvres segmentées en plusieurs sections permettant à la narration d'alterner les différents points de vue qu'elle épouse, les changements de voix narratives se font plus naturellement dans *Les Enfants du khat*, dès que des « souvenirs » traversent l'esprit de la protagoniste. Effectivement, alors que le premier paragraphe de l'extrait se termine avec un verbe au passé composé (« a cassé ») marquant l'aspect accompli du processus par rapport au présent de la narration, le second est dominé par l'utilisation de verbes au présent et au futur de l'indicatif dont le déroulement est inaccompli (« suis », « porte », « sera », « emmène »), symbolisant le retour dans le passé que la narratrice fait revivre au narrataire avec l'illusion d'une espèce d'instantanéité. De même, les marques de l'énonciation anaphorique, attendues en temps normal lorsqu'un individu raconte les événements antérieurs qui ont jalonné son existence, sont remplacées ici par la présence de déictiques (« chez moi », « là »), de structures syntaxiques présentatives (« c'est la première fois », « c'est une voisine sympa ») et de tournures exclamatives (« mais il paraît que c'est grisant ! », « elle ne me

trahira pas, c'est juré! »), renforçant l'illusion d'une superposition des temporalités actuelle et passée. Par ailleurs, le seul terme anaphorique est le pronom personnel « elles », au début du second paragraphe, qui rappelle que l'élément déclencheur de ce souvenir est la « horde d'adolescentes » qu'Asli rencontre dans le présent de la fiction.

Bien que la narration n'emprunte pas le regard d'autres personnages au cours du récit, le dédoublement de l'instance narrative permet également de donner de l'épaisseur au message du roman et d'illustrer l'importance de la mémoire pour chaque individu désirant progresser : en se décrivant à plusieurs reprises dans une position peu avantageuse avant son choix d'un chemin de piété, la narratrice met indirectement en lumière sa métamorphose sous l'effet de la religion et donne également à connaître les minces espoirs d'avenir offerts à la jeunesse djiboutienne dans sa généralité, et plus particulièrement aux adolescentes qui noient donc leur désespoir dans la vie nocturne.

Nous avons pu ainsi analyser les différents régimes énonciatifs structurant chaque œuvre en observant comment les narrateurs mettent en scène leurs héroïnes et quel point de vue ils adoptent pour relater les événements des intrigues. De même, la notion de polyphonie narrative a permis de relever que, malgré certaines divergences relativement importantes, ces œuvres sont reliées par la présence de plusieurs voix au cours du récit. Ces dernières permettent autant de mettre en avant les protagonistes et leurs quêtes mémorielles que de densifier le message du texte par l'intermédiaire de plusieurs perspectives se nuancant ou alors s'entrechoquant les unes contre les autres. Nous pouvons maintenant entamer les études de cas témoignant des rapports de force entre les protagonistes des fictions, héroïnes marginales qui sont les représentantes d'une ouverture spirituelle tournée vers le passé mais aussi l'avenir, et leur environnement respectif, majoritairement dominé par l'immobilisme religieux. Pour donner une systématité à notre travail, nous avons choisi de répartir les romans selon trois prises de pouvoir (par le langage, le corps et l'âme), mais il s'agit bien évidemment de tendances qui peuvent se rencontrer par moment dans chaque œuvre et non de catégories généralisées qui s'excluraient.

## 2.2) Prise de pouvoir par la conquête de la parole dans *La Saison de l'ombre*

« La mère qui aura vu son enfant décapité, ou aura pilé elle-même son enfant dans un mortier, ne pourra jamais exprimer ce qu'elle ressent profondément parce que, culturellement, elle n'en a pas le droit »<sup>49</sup>. Ces propos de Miano rappellent la situation, actuelle et passée, de soumission des femmes en général dans les sociétés africaines et font écho au comportement marginal d'Eyabe qui est la seule figure féminine ayant osé se révolter ouvertement contre les traditions misogynes de son clan. La scène de l'interrogatoire des mères confinées dans la case commune (*SO*, p. 23-26) permet d'illustrer la progressive prise de pouvoir de la protagoniste vis-à-vis des autres femmes du groupe par le biais de la parole, domaine normalement réservé aux hommes.

Le village mulongo ne fait bien évidemment pas figure d'exception concernant l'imposition de la coutume du silence infligée aux femmes et rappelle ce contre quoi l'auteure camerounaise se révolte dans l'extrait de l'interview cité ci-dessus. Effectivement, le narrateur évoque à plusieurs reprises cet aspect culturel du clan, comme c'est le cas lorsque les femmes sont sur le point de sortir de la case commune pour répondre aux questions du nouveau guide spirituel :

Il est malsain de cajoler sa propre souffrance quand ce qui compte, c'est le bien-être, la pérennité du groupe. On sait qu'elles [les mères isolées] ont mal. C'est pour cela que cette maison commune leur a été affectée.

Elles ont le droit d'éprouver de la peine. Pas celui d'embarrasser le clan avec tout ce chagrin, de contaminer les personnes qui vivent quotidiennement à leurs côtés, de faire comme si l'enfant qui n'a pas été retrouvé représentait tout. Ces femmes sont comme les veuves, qui ne sont autorisées à réapparaître en société qu'au terme d'une certaine durée, après s'être soumises à des rituels parfois rudes (*SO*, p. 24).

Cet extrait exemplifie parfaitement la prédominance du collectif sur l'individu qui règne au sein de la communauté (« ce qui compte, c'est le bien-être, la pérennité du groupe »). Alors que les mères isolées sont ici uniquement perçues comme une collectivité (« elles », « Ces femmes »), cette dernière demeure néanmoins subalterne par rapport à celle des « personnes » qui forment « le clan », c'est-à-dire l'essence même du groupe. Par ailleurs, les expressions touchant à la communication de la douleur personnelle des femmes sont constamment connotées négativement par la narration adoptant le point de vue dominant (« malsain », « embarrasser », « contaminer »). De plus, cette coutume de l'effacement de la souffrance est également mise en perspective avec une autre tradition, tout aussi misogyne, concernant le veuvage des femmes (« Ces

---

<sup>49</sup> Propos de Miano repris dans Trésor Simon Yoassi, art. cit., p. 104.

femmes sont comme des veuves »). Chez les Mulongo, lorsqu'une femme perd son époux, elle se trouve dans l'obligation de suivre certains « rituels » et de se soumettre à un confinement « d'une certaine durée », de manière similaire aux mères isolées dans la « maison commune » qui se voient contraintes de se plier à « un rituel de purification » (SO, p. 35)<sup>50</sup>. Ainsi, alors qu'elles représentent un élément central pour la permanence du clan à travers leurs rôles de mère et d'épouse, les femmes n'en demeurent pas moins un groupe accablé de récrimination, d'obligations et d'exclusion lorsqu'un événement mystérieux ou dramatique, et plus particulièrement une mort ou une disparition, surprend l'ensemble de la communauté et ne peut être élucidé.

Cependant, malgré le poids social écrasant de cette coutume, le narrateur fait rapidement comprendre au narrataire qu'une des dix femmes va refuser de se soumettre aux traditions. Le nom d'« Eyabe » apparaît seul (SO, p. 21), symbolisant le début de la progressive individualisation de la protagoniste par rapport au groupe des mères, mais aussi vis-à-vis de la communauté dans son ensemble. Étant l'unique femme à être nommée, l'héroïne est également la seule à prendre la parole et s'érige dès lors comme cheffe de file de la collectivité féminine isolée. Bien qu'Eyabe se montre plus déterminée que ses compagnes et qu'elle prenne des décisions pour l'ensemble de ses consœurs (« *Il ne faut pas répondre* », SO, p. 21), ses prises de paroles restent pour l'instant brèves et sont introduites par des verbes de communication à faible sémantisme (« chuchote », « propose », SO, p. 21 ; « murmure », p. 22 et 23). Il faut attendre le moment de l'interrogatoire dirigé par Musima, le jeune guide spirituel, pour entendre la protagoniste imposer pleinement son individualité et se révolter contre l'injustice que l'on fait subir aux mères dont les fils aînés ont disparu :

Neuf femmes sur dix répondent : *Mwititi est trompeuse. Elle est venue à moi, prenant la voix de mon... fils aîné. Celui qu'on n'a pas retrouvé. Je sais que ce n'était pas lui.* Elles se taisent après ces propos. Elles en ont trop dit. Il est difficile de peser ses mots, quand on n'a plus droit à la parole. On la laisse déborder.

Une seule répond : *L'ombre est tout ce qui nous reste. Elle est ce que sont devenus les jours.* C'est Eyabe qui prononce ces paroles. Elle ajoute : *Et toi, homme, qu'as-tu à dire de Mwititi ? Crois-tu qu'il suffise que dix femmes soient reléguées dans un coin du village pour que la communauté y échappe ?* Eyabe soutient le regard perplexe de Musima, se lève sans y avoir été invitée [...]. Quand elle revient, elle s'est lavée, coiffée d'une couronne de feuilles, enduit le visage et les épaules de kaolin. Les autres femmes tressaillent à sa vue. L'homme réprime un cri. L'argile blanche, appliquée sur la face, symbolise la figure des trépassés qui viennent visiter les vivants. Le blanc est la couleur des esprits [...].

---

<sup>50</sup> Plus précisément, le rite de purification concerne les neuf femmes qui ont répondu de manière similaire au guide spirituel, mais la réaction inconcevable d'Eyabe lui vaut une sentence d'exil.

Chaque pas est une affirmation. Elle n'a rien à se reprocher. D'abord, c'est pour elle-même qu'elle prononce ces mots. Puis, elle les énonce à voix haute, sans crier, inclut les autres femmes dans cette dénégation : *Nous n'avons rien fait de mal. Nous n'avons pas avalé nos fils et ne méritons pas d'être traitées comme des criminelles. C'était de partir à leur recherche qu'il s'agissait. Ils ne sont plus, à présent. Tel que nous les avons connus, nous ne les verrons plus...* (SO, p. 25-26).

Lorsque survient, pour ces femmes, la possibilité de s'exprimer, Eyabe se distingue du reste de la collectivité par le contenu de ses réponses. Si elle utilise constamment la 1<sup>ère</sup> personne du pluriel (« *L'ombre est tout ce qui nous reste* », « *Nous n'avons rien fait de mal* »), la protagoniste prend cependant la parole pour donner son interprétation personnelle de la situation déraisonnablement injuste dans laquelle les mères sont plongées et pour rejeter la coutume misogyne de sa communauté (« *Nous n'avons pas avalé nos fils et ne méritons pas d'être traitées comme des criminelles* »), contrairement à ses consœurs qui se contentent de répéter machinalement, l'une après l'autre, les mêmes termes, malgré la présence superficielle d'une individualité textuelle marquée par la première personne du singulier (« *Je sais que ce n'était pas lui* »). Par ailleurs, la narration continue ensuite d'assimiler les neuf autres femmes à une collectivité indéfinie à travers le pronom personnel « elles ». De plus, Eyabe est la seule à renverser les rôles des acteurs de l'interrogatoire en posant également des questions au guide spirituel (« *qu'as-tu à dire de Mwititi ? Crois-tu qu'il suffise [...] pour que la communauté y échappe ?* ») et en contestant l'autorité de ce dernier par son comportement (« Eyabe soutient le regard perplexe de Musima, se lève sans y avoir été invitée »). De même, les actes de la protagoniste sont le prolongement de ses paroles, puisqu'ils traduisent, eux aussi, une interprétation personnelle du malheur dans lequel le village est plongé (« L'argile blanche [...] symbolise la figure des trépassés qui viennent visiter les vivants »). Sans pour autant avoir la certitude de ce qui est advenu de son enfant, Eyabe utilise la culture de son clan pour marquer le début de son deuil (« Le blanc est la couleur des esprits ») et refuser le traitement qui est réservé aux mères.

De cette manière, l'héroïne se distingue de l'ensemble de la communauté par son désir de transgresser les interdits sociaux en se réappropriant son droit à la parole, afin d'imposer sa personne en tant que femme et surtout en tant que mère. Représentante de la sphère spirituelle ouverte sur le monde extérieur et soucieuse de la transmission mémorielle, Eyabe rejette tout fatalisme, s'extirpe littéralement des catégories construites par son clan et se heurte à l'incompréhension totale des siens face à ses réactions, ses proches étant persuadés qu'elle « a perdu la raison » (SO, p. 27).

### 2.3) Prise de pouvoir par la conquête des émotions et du corps dans *Reine Pokou*

Dans l'œuvre de Tadjou, nous avons déjà analysé en amont le passage de l'infanticide dans la légende (*RP*, p. 30-31) et avons pu observer le calme effrayant entourant cette scène. Effectivement, la reine ne se révolte pas contre la demande du sacrifice de son enfant, exécute froidement les ordres qu'elle reçoit et ne laisse transparaître aucune émotion dans ses gestes, ni dans son attitude. À peine prononce-t-elle quelques mots témoignant de sa tristesse une fois son fils englouti par le fleuve Comoé (« Mais Pokou, tête baissée, répétait inlassablement "Ba-ou-li" : "l'enfant est mort !" », *RP*, p.31). Le récit officiel se referme ainsi abruptement sur l'origine étymologique et dynastique du peuple baoulé, sans aucune indication sur la destinée personnelle de Pokou en tant que femme et mère. Pour illustrer la prise de pouvoir de la protagoniste par la conquête de son corps et de ses émotions, nous avons choisi de nous arrêter sur les premières pages de la variante *Abraha Pokou, reine déchue* (*RP*, p. 35-46), car cette section ne donne presque pas la parole à la reine (contrairement à ce qui se passe pour Eyabe dans l'œuvre de Miano) et symbolise l'anéantissement du corps de cette dernière qui décide de se suicider ; un corps qui ne peut pas supporter la disparition du fruit de ses entrailles.

Comme la majorité des alternatives narratives, cette version reprend le cours de la légende officielle au moment de l'infanticide et laisse entièrement place aux réactions de Pokou. Le corps de la protagoniste devient dès lors le siège de ses émotions et le lieu d'une mémoire gravée physiquement en elle :

Et l'exil de la reine commença ainsi. Exil au plus profond de son âme, brisée, tourmentée. Elle était orpheline de l'enfant alors qu'il avait laissé dans son corps les marques de sa naissance : zébrures grotesques sur son ventre, là où la peau avait craqué, étoffe trop tirée, et seins gonflés de lait pesant trop lourd sous son pagne royal.

Elle savait qu'elle porterait désormais cette absence jusqu'au bout et que rien, ni le pouvoir ni les honneurs, ne pourrait l'effacer (*RP*, p. 35-36).

Alors que la reine subit un double « exil », géographique et psycho-physique, la narration souligne ici exclusivement le désespoir psychologique de la mère ayant perdu son unique enfant (« Exil au plus profond de son âme, brisée, tourmentée »). Bien que le déplacement contraint de la population ashanti vers de nouvelles contrées soit l'élément déclencheur poussant Pokou à accepter les épreuves successives de sa tragique destinée jusqu'au sacrifice de son fils, cette facette de l'exil semble totalement s'effacer devant la réaction de la reine, confirmant par là même le fonctionnement des variantes comme nouveaux souffles de vie insufflés à la protagoniste. La douleur de Pokou est ainsi au

centre de l'action. Même si l'héroïne ne prend qu'une seule fois la parole durant ce micro-récit avant de se suicider (« Elle s'écria : "Aucun royaume ne vaut le sacrifice d'un enfant !" », *RP*, p. 45), sa révolte contre la tradition misogyne passe par l'inscription de ses émotions sur son corps. Dans l'extrait ci-dessus, les parties distinctives de la femme (« seins », « ventre » à comprendre comme système de reproduction) sont particulièrement marquées après la mort de l'enfant : les parcelles du corps de la reine sont mises en lien avec leur capacité à donner vie à un enfant et à produire des nutriments pour ce dernier (« zébrures », « lait »), mais aussi avec les habits qui normalement recouvrent les parties intimes de la femme (« étoffe », « pagne »). Malgré le silence constant de Pokou, le narrataire peut ainsi imaginer la souffrance de cette dernière par les différentes dimensionnalités données à son corps. De même, l'anaphore de l'adverbe « trop » souligne l'idée d'une maternité invivable et insurmontable pour la protagoniste dès lors que le fruit de ses entrailles, celui qui a marqué son corps pour l'éternité (« rien, ni le pouvoir ni les honneurs, ne pourrait l'effacer »), n'est plus de ce monde.

Deux autres passages intéressants font intervenir le corps de Pokou comme support de ses émotions pour rappeler d'une part sa profonde souffrance en tant que jeune mère déjà orpheline de son unique enfant, mais aussi, d'autre part, certains souvenirs intimes et heureux qu'elle a vécus en tant qu'épouse comblée par un homme lui offrant enfin le droit à l'amour et à la maternité :

Et la reine poussa un hurlement qui s'éleva au-dessus de la cime des arbres et se propagea dans le lointain. Le soleil se réveilla en sursaut, faisant soudain tomber une intense chaleur (*RP*, p. 37).

Elle se souvenait encore de l'éveil de son corps, de l'allégresse de ses sens, du miel qu'il [son mari] avait fait couler dans ses veines, du lait crémeux mouillant l'intérieur de ses cuisses (*RP*, p. 41).

Dans le premier des deux extraits, la narration est focalisée sur l'enveloppe charnelle de la reine, mais cette fois-ci, son corps n'est que le lieu d'origine de la douleur (« un hurlement qui s'éleva au-dessus de la cime des arbres »), cette dernière étant si puissante qu'elle s'inscrit même dans la nature environnante (« Le soleil se réveilla en sursaut, faisant soudain tomber une immense chaleur »). Sans que la moindre parole soit prononcée, l'élément corporel prend ici à nouveau le relais pour témoigner de la souffrance de Pokou, de manière similaire à la version *La reine sauvée des eaux* qui dépeint l'héroïne en train de plonger progressivement dans le délire (« Pokou se mit à transpirer à grosses gouttes et à claquer des dents, le front brûlant », *RP*, p. 68). Le



second extrait fait, quant à lui, référence aux ébats amoureux de Pokou avec son mari, moments permettant « l'éveil de son corps » en tant que femme et que mère. Les sécrétions des corps féminins et masculins sont ici évoquées sous le voile de métaphores naturelles et alimentaires, à savoir le « miel » et le « lait » qui peuvent symboliser l'abondance, la grâce et l'harmonie émanant de l'instant partagé entre les deux êtres.

Par l'intégration de cette alternative narrative, Tadjou propose une voie possible pour redonner des sentiments humains à la figure mythique de Pokou. Alors que la reine se montre parfois beaucoup plus agressive et menaçante en ayant recours à la parole (dans certaines alternatives), elle ne peut s'exprimer dans cette variante que par l'intermédiaire de son corps, un corps qui devient le lieu porteur des traces de la mémoire de l'enfant disparu et qui ne peut surmonter la mort de ce dernier. La protagoniste choisit alors de quitter son enveloppe terrestre si profondément marquée par la douleur et de se transformer en déesse de l'océan : elle se donne la mort en plongeant dans l'immense organisme aquatique qui a englouti son fils afin de retrouver ce dernier sous une autre forme (« Le ventre de la mer est un vaste utérus », *RP*, p. 46).

#### **2.4) Prise de pouvoir par la pratique religieuse dans *Les Enfants du khat***

Dans le roman d'Ahmed, Asli prend régulièrement la parole et la thématique du corps intervient également dans l'œuvre par le biais de sa petite sœur, Idylle (tombée enceinte et victime d'une fausse couche). Cependant la protagoniste s'appuie avant tout sur un retour à une pratique pieuse de l'Islam pour affirmer son identité de femme et se différencier de l'ensemble de sa communauté, qu'il s'agisse des consommateurs de khat ou des jeunes gens se moquant de son choix de vie (« mon salut se trouve dans la voie que Dieu [...] m'a tracée et le *hijab* est l'un des accessoires de ma soumission au seigneur des mondes », *EK*, p. 48). La religion permet à Asli de se créer une place satisfaisante dans le monde et la société, alors que l'état djiboutien manque cruellement à son devoir de garant social, comme en témoignent les nombreuses remarques de l'héroïne notamment sur la situation lamentable du système éducatif, particulièrement pour les jeunes filles, n'offrant, de fait, aucune perspective d'avenir professionnel (*EK*, p. 20 et 173, par exemple). Cette distinction de l'héroïne par rapport à son environnement social

s'applique également vis-à-vis de sa communauté religieuse lorsqu'elle retrouve une pratique respectueuse et une foi profonde en l'Islam :

Auparavant, j'étais inscrite à une autre *madrasa* consacrée uniquement à la mémorisation du Coran. Mais les conditions d'apprentissage ne m'ont pas plu [...]. C'était une simple chambre séparée en parties inégales par un paravent derrière lequel se tenait le *mualim*. Chaque élève devait s'approcher du paravent pour réciter sa leçon. Au bout d'une semaine, je me suis lassée d'annoncer mes sourates à un paravent et de tendre mon attention vers un *mualim* dont je ne pouvais même pas capter les mouvements de lèvres pour corriger ma prononciation des syllabes et liaisons arabes qu'il semblait manier si aisément. Je me suis plainte à Moumina, qui m'y avait inscrite et qui, elle, s'y plaisait : elle y est toujours car elle trouve des avantages qu'il n'y a pas ailleurs, comme l'intimité créée entre sœurs et l'absence du regard *mualimien*. Elles peuvent se dévoiler, papoter à leur aise, repartir sans réciter leurs leçons si elles n'ont rien appris et cela avec la complicité du fameux paravent !

Mon actuelle *madrasa* est l'une de ces nouvelles écoles-champignons, très nombreuses dans les différents quartiers populaires de Djibouti. Il y a deux rangées de bancs rustiques avec des tables du même genre dans chaque salle de classe [...].

Toutes les filles se comportent en sœurs dévouées les unes aux autres : l'indifférence n'existe pas ici. Cette ambiance de solidarité et de fraternité favorise la mémoire et j'ai rarement des difficultés pour faire mes devoirs. Ce soir, j'ai la sourate des *djinns* à réciter, composée de vingt-huit versets [...]. La récitation se passe sans heurt, je respire profondément. Puis c'est au tour de ma voisine qui est plus avancée que moi. Quand tout le monde a récité sa sourate, on passe à l'explication d'un des quarante hadith du recueil nawawien (EK, p. 41-43).

Cet extrait permet à la narratrice-protagoniste de présenter la voie particulière qu'elle a choisie afin de conserver – mais aussi de développer son sentiment religieux (« Mon actuelle *madrasa* est l'une de ces nouvelles écoles-champignons ») –, et d'opposer cette nouvelle école au chemin conventionnellement choisi par les autres jeunes filles djiboutiennes en ce qui concerne l'étude de l'Islam (« *madrasa* consacrée uniquement à la mémorisation du Coran »). Il découle de ce parallèle, entre classe conventionnelle et classe novatrice, l'idée d'une superficialité de l'apprentissage religieux si cette activité ne réunit pas certaines conditions matérielles pour le bon déroulement de l'étude et si l'individu qui y participe n'est pas animé d'une profonde et sincère foi. Pour ce qui a trait aux conditions matérielles, bien que le nouveau lieu de réunion demeure assez limité par sa capacité d'accueil (« des bancs rustiques avec des tables du même genre »), il représente un environnement favorable pour s'adonner pleinement à l'étude (« salle de classe ») contrairement à la « simple chambre » mise à disposition des jeunes filles dans la description initiale. Concernant les dispositions intérieures du fidèle, les motivations divergent également entre la protagoniste et l'une de ses amies, Moumina. Alors que la seconde apprécie les cours « classiques » pour leur manque de contrôle et de rigueur (« l'absence du regard *mualimien* », « Elles peuvent se dévoiler, papoter à leur aise, repartir sans réciter leurs leçons »), Asli préfère la nouvelle méthode pour l'« ambiance de fraternité et de solidarité » entre « sœurs dévouées » lui permettant de se construire

en tant que femme au sein d'une micro-communauté puissamment soudée. De plus, bien que la narratrice reconnaisse certaines qualités au « *mualim* » (« prononciation des syllabes et liaisons arabes qu'il semblait manier si aisément »), ce dernier disparaît progressivement au profit du « paravent » qui devient l'élément central de l'enseignement, car il permet aux jeunes filles d'échapper à leurs devoirs. Cependant, la collectivité à laquelle Asli appartient ne se distingue pas des autres groupes par la forme de l'instruction religieuse, puisqu'il s'agit à chaque fois de « réciter » une leçon. La classe d'étude de la protagoniste se différencie plutôt par le contenu de l'enseignement qui met l'accent sur « l'explication » des textes religieux afin de guider le fidèle sur le chemin de la foi. Il découle de cet extrait une perception de l'Islam considéré non comme un simple aspect culturel dont chaque membre de la communauté se doit de posséder un minimum de savoir, mais comme un élément central et fondamental dans la construction de l'identité du fidèle qui vit par et pour la religion.

La protagoniste-narratrice porte également cette conception constitutive de la foi hors de son groupe d'étude religieuse et prône régulièrement un Islam vécu intensément mais sans dogmatisme, comme lorsqu'elle rencontre une grand-mère et sa petite-fille à la mosquée pour la prière du vendredi :

J'ai pris l'habitude de me rendre à la mosquée chaque vendredi. J'ai découvert le secret de la prière et la mosquée ! La prière, mot qui rime pour moi avec harmonie ! [...].

À côté de moi, une sympathique grand-mère explique à sa toute jeune petite-fille que cette dernière n'a pas droit à deux carreaux mais à un seul et doit tenir ses pieds strictement joints et non pas écartés comme les hommes.

- Mais je vais tomber, s'ingénue l'innocente.

La grand-mère répète, je suis tentée d'intervenir, je le fais, la grand-mère capitule, la petite retrouve son équilibre. La grand-mère me regarde à la dérobée : elle semble convaincue de blasphémer en utilisant deux carreaux. Je la rassure d'un sourire serein et de mes deux pieds bien plantés sur deux carreaux. Elle consent et consolide sa position sur le carrelage bien ciré ! (EK, p. p. 108-109).

Les premières lignes de cet extrait rappellent tout d'abord le bien-être personnel (« secret », « harmonie ») que procure une pratique respectueuse et régulière de la religion (« mosquée », « prière »). Cependant, Asli applique l'enseignement qu'elle a reçu de Zuleikha et développe une foi qui rejette tout rigorisme dans son quotidien, restant ouverte à de potentielles adaptations selon les besoins et/ou les capacités du fidèle. Dans la suite du passage cité, la narratrice s'autorise à relativiser l'importance de l'exécution précise de certains gestes religieux, puisqu'elle fait comprendre ici à la grand-mère qu'il importe peu que sa petite-fille prie les « deux pieds [...] sur deux

carreaux ». D'une part, la protagoniste permet à la jeune fille de prier convenablement à la mosquée dans une position agréable pour son corps et favorable à l'ouverture de son esprit (« la petite retrouve son équilibre »), mais surtout elle libère également la grand-mère d'une coutume superflue et misogyne imposant aux femmes une posture de prière plus exigeante que celle préconisée pour les hommes (« pas droit à deux carreaux mais à un seul et doit tenir ses pieds strictement joints et non pas écartés comme les hommes »). Alors que la femme âgée était persuadée de « blasphémer » et trahir la tradition, elle se voit rassurée par l'intervention d'Asli et réplique les mêmes gestes qu'elle (« Elle consent et consolide sa position sur le carrelage bien ciré ! »). À partir de ce simple exemple, il est possible de considérer qu'avant d'être une pratique réglementée, la religion dépeinte par l'héroïne est une philosophie de vie d'abord au service du fidèle afin que ce dernier puisse harmoniser son existence avec ses croyances, affronter les divers obstacles de la vie et garder toujours espoir en l'avenir.

En recourant à une protagoniste qui met l'accent sur la centralité du passé mais aussi de l'avenir, se libère du joug d'une société entièrement corrompue et se forge une identité par le biais de l'Islam, le roman d'Ahmed rappelle que la religion musulmane peut également constituer une voie privilégiée pour l'émancipation des femmes<sup>51</sup>. Bien que certaines règles, comme le port du voile par exemple, semblent indiscutables aux yeux de la narratrice, Asli ne se soumet pourtant pas à une application rigoureuse et stricte des préceptes religieux et semble même être favorable à une adaptation selon les besoins du fidèle, mais aussi compatible avec les conditions dans lesquelles ce dernier évolue.

---

<sup>51</sup> Comme le relève Jean-Marie Volet : « Une telle ferveur religieuse ne fait pas nécessairement bon ménage avec la confiance en soi et l'esprit critique, mais le paradoxe du roman de Mouna-Hodan Ahmed, c'est de montrer de manière convaincante que la décision d'Asli de se soumettre à un certain nombre de règles et principes contraires aux aspirations légitimes d'émancipation des femmes, représente aussi un défi lancé à une société décadente et à tous ceux qui se laissent avilir sans réagir par des relations humaines dominées par la drogue, les chimères [...] et l'errance. Pour Asli, porter le voile n'a pas pour dessein d'éviter tout contact avec l'autre sexe mais bien plutôt de signaler sans ambiguïté qu'elle n'est plus la fille soumise et tributaire d'un pouvoir patriarcal impérieux et multiforme qui entend régir sa vie », in Jean-Marie Volet, « Compte-rendu du roman *Les Enfants du khat* », University of Western Australia, octobre 2010, [en ligne] : [https://afilit.arts.uwa.edu.au/reviewfr\\_ahmed10.html](https://afilit.arts.uwa.edu.au/reviewfr_ahmed10.html) (consulté le 25.03.2021).

Ce second point d'analyse nous a ainsi permis dans un premier temps de présenter les caractéristiques des trois narrateurs de chaque œuvre, puis de réunir ces trois instances autour de la notion de polyphonie des voix narratives qui donne de l'épaisseur aux intrigues en présentant les événements selon différents points de vue. Nous avons ensuite abordé de succinctes études de cas pour illustrer la façon dont chaque héroïne se libère progressivement du joug de son environnement afin d'imposer, à sa manière, son individualité et un nouveau rapport au passé. Nous retrouvons en partie ces moyens de reconquête de soi dans les trois romans (langue, corps et âme), mais nous avons choisi de les séparer en tendances distinctes par souci de systématicité. Ainsi, en ayant démontré comment la spiritualité insère une forte dimension mémorielle dans les œuvres et de quelle manière cette même spiritualité est portée par des figures féminines placées au centre des récits, nous pouvons nous engager dans la troisième partie de notre travail relative à l'étude des protagonistes et des effets respectifs de ces dernières lors de la lecture par le biais de la proposition théorique de Vincent Jouve, une proposition soucieuse de la communication qui s'installe avec le lecteur<sup>52</sup> comme instance réceptrice du message de l'œuvre (un message soulignant la centralité de la transmission mémorielle) porté par les personnages principaux des fictions.

---

<sup>52</sup> Le terme de « lecteur » sera préféré pour la troisième partie concernant les effets du personnage sur l'instance réceptrice, au centre de l'acte de lecture.

### **3. Conquête de soi et transmission de la mémoire**

Afin de pouvoir observer quelle communication est privilégiée avec le lecteur pour que celui-ci s'investisse dans les figures des protagonistes porteuses de la transmission mémorielle si essentielle aux yeux des auteurs dont les œuvres sont analysées dans ce travail, il s'agit avant toute chose de présenter les principes de la théorie de Jouve consacrée à ce qu'il nomme l'« effet-personnage ».

#### **3.1) Synthèse des propositions théoriques de Vincent Jouve**

Publiées en 1992, les réflexions de l'universitaire français s'inscrivent dans le prolongement de celles engagées, vingt ans plus tôt, par Philippe Hamon sur le statut sémiologique du personnage, se plaçant ainsi dans le sillage des « structuralistes français »<sup>53</sup>. Cependant, la théorie de Jouve dépasse la « conception immanentiste »<sup>54</sup> du personnage de ses prédécesseurs et saisit la figure romanesque en analysant la communication qui s'instaure entre le texte et le lecteur ; une communication s'établissant lors de toute lecture sur la base d'une illusion référentielle plus ou moins soulignée entre monde fictif et monde réel. Selon l'investissement du lecteur programmé par le texte, les effets du personnage varient, mais la lecture ne laisse pas place à n'importe quelle réaction du lecteur, cette dernière étant dirigée par des « indications textuelles »<sup>55</sup>. Effectivement, la communication entre le texte et l'instance réceptrice est également une collaboration dans laquelle le premier dirige en empruntant des éléments au monde de référence du lecteur et la seconde décrypte en complétant les blancs laissés dans le texte. Pour rendre possible l'analyse des effets du personnage (« effet-personnage ») sur le lecteur, Jouve construit la notion de « lecteur virtuel »<sup>56</sup> pour définir l'horizon d'attente d'un texte et la façon dont ce dernier doit être lu. De cette figure abstraite représentant la « bonne » réaction de l'instance réceptrice, le professeur de l'université de Reims affirme qu'il est possible de saisir les diverses réactions des « lecteurs réels » (en accord ou non avec les projections du lecteur virtuel).

---

<sup>53</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 8.

<sup>54</sup> *Idem.*, p. 9.

<sup>55</sup> *Idem.*, p. 15.

<sup>56</sup> *Idem.*, p. 19.

De plus, l'auteur rappelle qu'il ne retient « comme personnages que les figures anthropomorphes »<sup>57</sup>.

Le personnage est tout d'abord perçu comme le fruit d'une représentation construite par le texte et par le lecteur qui donne ainsi naissance à une image mentale générale et approximative. Cette dernière se place entre l'image onirique, élaborée lors des rêves (création intérieure du sujet), et l'image optique, reproduisant le réel (création extérieure au sujet), et fait ainsi appel aux compétences extratextuelles et intertextuelles de l'instance réceptrice pour la construction progressive du personnage « entre les données objectives du texte et l'apport subjectif du lecteur »<sup>58</sup>. Le personnage se définit donc comme la perception d'une réalité duelle à relever sémantiquement à travers quatre catégories : les *frontières* du personnage (entre le mythe, la représentation de sa fictionnalité et la réalité) ; la *distance* entre le personnage et le lecteur (entre culture, tonalité et lisibilité) ; la *densité référentielle* du personnage (selon les informations extratextuelles, l'encombrement narratif, le rapport scène-récit et la nature des voies épistémiques adoptées par le texte) ; l'*incomplétude* du personnage (soit compensée par des procédés mimétiques, soit soulignée par des dispositifs antimimétiques)<sup>59</sup>.

A propos de la réception du personnage, Jouve affirme que la position du lecteur peut être mise en relation avec celle du « rêveur éveillé »<sup>60</sup>. En effet, tous deux voient les capacités de leur esprit critique diminuer, sans pour autant perdre totalement leur conscience. À partir de cette posture, le lecteur peut adopter trois attitudes différentes vis-à-vis des personnages qu'il rencontre : il se pose comme « lectant » lorsqu'il met de la distance entre lui et le personnage qu'il perçoit comme instrument d'un projet narratif ou sémantique (le personnage vis-à-vis de l'auteur) ; il adopte la position du « lisant » à chaque fois que l'illusion romanesque fonctionne pleinement et qu'il s'investit affectivement dans un personnage considéré comme une personne du monde fictif (le personnage pour lui-même) ; il se positionne comme « lu » lorsqu'il s'investit de manière pulsionnelle dans le personnage qu'il appréhende comme prétexte pour revivre des situations fantasmatiques de son existence (le personnage pour ce qu'il représente dans

---

<sup>57</sup> *Idem.*, p. 16.

<sup>58</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 52.

<sup>59</sup> Voir : *Idem.*, nous synthétisons le contenu du sous-point « Les normes de la perception », p. 64-71.

<sup>60</sup> *Idem.*, p. 80.

une scène)<sup>61</sup>. De ces trois attitudes découlent respectivement trois effets-personnages sur le lecteur, à savoir, l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte.

Concernant l'effet-personnel qui conçoit le personnage comme un pion au service du projet de l'auteur, Jouve distingue le « lectant jouant »<sup>62</sup>, qui prend appui sur ses expériences extratextuelles ainsi qu'intertextuelles et intervient au niveau narratif au service de la prévisibilité ainsi que de la cohésion de l'intrigue, du « lectant interprétant »<sup>63</sup>, s'activant, lui, dans le domaine de l'herméneutique. Ce dernier, afin de saisir la pertinence sémantique de l'œuvre, doit non seulement déterminer l'idéologie du narrateur (à travers la caractérisation positive ou négative du savoir-faire /-vivre /-dire /-jouir) et la réception idéologique des personnages (selon les quatre savoirs), mais aussi leur réception herméneutique (au croisement de l'idéologie du narrateur et des personnages)<sup>64</sup>.

L'effet-personne, quant à lui, considère le personnage comme une personne en soi dans le monde fictif sur la base d'une illusion référentielle relativement forte afin que le lecteur s'identifie à ce dernier et adopte la position du « lisant ». Pour favoriser l'identification de l'instance réceptrice, un effet de réel doit émaner de la représentation du personnage par l'intermédiaire de l'évocation de sa vie intérieure (au croisement de plusieurs modalités, par exemple), le lecteur se sentant proche d'une figure qui se présente sur « le mode du dévoilement »<sup>65</sup> progressif et qui porte en elle des désirs contrariés. De cette construction du personnage découle un système de sympathie qui amène le « lisant » à accepter le rôle que le texte lui attribue, prouvant par là même que le textuel prime sur l'idéologique (l'affection du lecteur dépendant avant tout de la mise en scène du personnage). À l'intérieur de ce système, trois codes de sympathie se proposent à l'instance réceptrice :

- Le code narratif poussant le lecteur à plusieurs identifications (tout d'abord et toujours au narrateur, puis aux personnages « embrayeurs » qui partagent le même savoir que le lecteur).
- Le code affectif entraînant un sentiment de sympathie du lecteur pour le personnage le plus personnifié. Les techniques les plus aptes à pénétrer la vie intérieure d'un individu sont, dans un ordre décroissant, le psycho-récit, le monologue narrativisé et le monologue rapporté. De ce code affectif découlent également quatre catégories de personnages selon la redondance ainsi que le décalage entre leur faire et leur être,

---

<sup>61</sup> Voir : *Idem.*, nous résumons la théorie du sous-chapitre « La complexité de l'effet-personnage », p. 79-91.

<sup>62</sup> *Idem.*, p. 92.

<sup>63</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 92.

<sup>64</sup> Voir : *Idem.*, nous résumons le rappel de « la démarche du *lectant interprétant* », p. 102.

<sup>65</sup> *Idem.*, p. 116.



mais aussi la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes : le *type* (redondance / inconscient) ; le *caractère* (redondance / conscient) ; l'*individu* (décalage / inconscient) ; la *personne* (décalage / conscient). La *personne* est bien entendu la catégorie qui retirera le plus de sympathie du lecteur, contrairement au *type*.

- Le code culturel valorisant ou dévalorisant le personnage selon les valeurs extratextuelles du lecteur.

Ce dernier code est le moins important des trois, car il ne dépend pas uniquement de l'organisation du texte, mais également du bagage culturel du lecteur<sup>66</sup>.

Concernant l'effet-prétexte, le personnage est perçu non en lui-même, mais en situation comme élément d'une scène servant d'alibi pour que le lecteur revive ses « désirs barrés par la vie sociale »<sup>67</sup> qui ont marqué la construction de son identité. Pour que l'instance réceptrice adopte la position du « lu » et revive librement, par le biais du texte, ses envies interdites, le personnage-prétexte doit faire partie d'un projet intellectuel (effet-personnel) et représenter une personne (effet-personne) afin que le lecteur puisse s'investir dans la figure en question, tout en gardant une certaine distance avec cette dernière. De cette manière, le lecteur « joue sur l'intellectuel pour libérer le fantasmatique »<sup>68</sup> par son investissement dans la figure romanesque. De l'effet-prétexte découlent trois formes de libido, de pulsions qui renvoient aux trois modalités essentielles : le savoir (libido *sciendi* comme désir de connaissance en jouant le voyeurisme de la scène primitive lorsque l'enfant surprend ses parents), le vouloir (libido *sentiendi* en tant qu'exutoire sans danger des passions humaines au sujet de la sexualité, de la mort et de l'argent) et le pouvoir (libido *dominandi* comme désir d'être et de s'imposer aux autres, désir dont l'aspect narcissique augmente d'autant plus que l'espace visé est large et général)<sup>69</sup>.

Dans chaque roman, le lecteur retrouve ainsi en partie ces trois effets-personnages, mais il y en a toujours un qui prédomine dans l'ensemble du texte. De plus, le personnage se dévoilant progressivement, l'analyse de ce dernier doit se concentrer sur un passage précis et définir la réception sur un axe paradigmatique (regroupant les informations antérieures, *l'horizon*) et sur un axe syntagmatique (se focalisant sur la scène en question, le *thème*)<sup>70</sup>. Dès lors, se dessine la distinction entre personnage *retenu* (opaque, favorisant l'approche intellectuelle du « lectant ») et personnage *livré* (transparent, favorisant cette fois l'investissement du « lisant » ou du « lu »). Parmi les

---

<sup>66</sup> Voir : *Idem.*, nous condons la théorie du sous-point concernant « Le système de sympathie », p. 119-149.

<sup>67</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 150.

<sup>68</sup> *Idem.*, p. 153.

<sup>69</sup> Voir : *Idem.*, nous synthétisons le contenu du sous-point « Les trois types de *libido* », p. 156-167.

<sup>70</sup> *Idem.*, p. 174.

personnages retenus, certains le sont *strictement* (s'adressant au « lectant jouant » qui n'a accès ni aux pensées, ni aux paroles du personnage) et d'autres *modérément* (sollicitant le « lectant interprétant » ayant accès aux propos tenus par le personnage). Concernant les personnages livrés, la distinction s'opère entre ceux qui sont *distanciés* (favorisant le « lu » en donnant accès à la vie intérieure du personnage, tout en maintenant une distance critique par l'identification du lecteur au narrateur) et les autres qui sont *proximisés* (interpellant le « lisant » qui développe une relation de complicité avec le personnage). Les personnages livrés proximisés sont encore subdivisés en trois catégories selon ce que le lecteur sait et connaît d'eux : *infériorisés* (le lecteur en sait plus et ressent de la sympathie pour le personnage) ; *égalisés* (un même niveau de connaissance provoquant l'empathie du lecteur pour le personnage) ; *supériorisés* (le lecteur en sait moins que le personnage, ce qui attise sa curiosité)<sup>71</sup>. Ainsi, l'analyse de la réception du personnage se construit en trois temps. Il s'agit tout d'abord de repérer l'effet-personnage surévalué, d'analyser ensuite ce dernier pour finalement achever l'étude par un bilan de la réception et une synthèse de lecture.

Au sujet de l'implication du lecteur à travers l'effet-personnage, Jouve rappelle tout d'abord que la lecture n'est pas uniquement un simple divertissement, mais qu'elle « contribue à structurer la personnalité »<sup>72</sup> du lecteur qui s'investit dans les figures qu'il rencontre. L'effet-personnage n'a bien évidemment pas d'influence directe dans le quotidien de l'instance réceptrice qui a conscience de se trouver dans un monde fictif. Cependant, cet univers romanesque se référant au non-réel prend appui sur le réel et permet au lecteur de vivre par procuration des expériences qui ne sont pas les siennes et de se redéfinir en tant qu'individu. De la fiction émane donc une vérité discursive que Jouve qualifie de « sauvage »<sup>73</sup> dans son étude, une vérité propre au monde romanesque qui ne peut être vérifiée dans l'univers de référence. Dès lors, le narrateur oriente l'implication du lecteur selon les modalités du pouvoir (persuasion), du savoir (séduction) et du vouloir (tentation) favorisant à chaque fois la domination d'un des effet-personnages qui peut représenter autant un apport qu'une régression pour l'instance réceptrice selon l'organisation du texte.

---

<sup>71</sup> Voir : Vincent Jouve, *op. cit.*, nous résumons le contenu du sous-point « Propositions pour un appareil critique », p. 176-182.

<sup>72</sup> *Idem.*, p. 195.

<sup>73</sup> *Idem.*, p. 205.

Concernant l'effet-personnel et ce qui en découle, à savoir la persuasion de l'instance réceptrice, le texte peut fonctionner par intimidation en projetant le lecteur dans les rangs des personnages conformes ou par pédagogie en présentant plusieurs points de vue pour que le destinataire de la lecture se fasse sa propre opinion. Les visions du monde des personnages peuvent être présentées de quatre manières : par *compensation* (les personnages secondaires renforcent la vision du héros, laissant peu de place au travail du lecteur) ; par *opposition* (les personnages s'opposent et se relativisent, appelant ainsi un travail d'interprétation du lecteur) ; par *échelonnement* (une hiérarchie inexistante des personnages qui alternent constamment leurs voix, compliquant les interprétations du lecteur) ; par *succession* (une intensification de l'échelonnement qui fragmente l'œuvre, rendant l'interprétation du lecteur presque impossible)<sup>74</sup>. Dans le premier cas (intimidation), l'instance réceptrice est dans une position de soumission intellectuelle, de passivité, puisqu'elle ne peut qu'adhérer pleinement aux motivations du héros et rejeter en bloc celles de ses opposants. Dans le second cas (pédagogie), le narrateur peut coordonner les différents points de vue des personnages pour apporter un bénéfice intellectuel à l'instance réceptrice qui réfléchit sur son univers culturel<sup>75</sup>.

À propos de l'effet-personne et de la séduction du lecteur, le narrateur essaie de faire oublier au maximum sa présence pour donner l'illusion d'une autonomie du héros dont l'instance réceptrice se sentirait proche par « l'exploitation du pathétique »<sup>76</sup>. En exposant les tourments de sa vie intérieure, le personnage impose la primauté de l'affectif sur l'idéologique et crée automatiquement un sentiment de sympathie chez le lecteur. L'effet-personne peut devenir dangereux dès lors que le sujet de la lecture n'est plus capable de maintenir une distance critique avec le vécu du personnage qu'il intériorise à l'extrême (aliénation, dépossession de soi). Au contraire, lorsque le lecteur adopte une posture consciente et modérée d'ouverture au vécu d'un personnage, il en retire un enrichissement affectif qui lui permet de se redécouvrir avec les paroles, les expériences d'un autre dans la quête de sa propre altérité<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Voir : *Idem.*, nous condons le contenu de la sous-partie « Effet-personnel et persuasion », p. 206-211.

<sup>75</sup> Voir : Vincent Jouve, *op. cit.*, nous condons les informations concernant les sous-parties « Réception passive et illusion transcendante », p. 223-225 et « Le bénéfice intellectuel », p. 230-232.

<sup>76</sup> *Idem.*, p. 212.

<sup>77</sup> Voir : *Idem.*, nous résumons la théorie au sujet des sous-points « Le danger de l'aliénation », p. 226-227 et « L'enrichissement affectif », p. 232-236.

L'effet-prétexte, quant à lui, transforme le personnage en support des tentations du lecteur qui s'investit dans certaines scènes et rejoue des traumatismes de son enfance pour créer un nouvel équilibre avec son passé. Lorsque la répétition se fait selon l'*identique*, l'instance réceptrice régresse, car elle n'arrive plus à maintenir une distance minimale avec le personnage-prétexte, détruisant l'équilibre nécessaire avec les deux autres effets-personnages. Au contraire, si la répétition se fait par le biais du *même*, le sujet de la lecture peut s'investir consciemment dans une scène traumatique et en retirer des bénéfices pour la construction de son identité. Sans pour autant éliminer les blessures anciennes du lecteur, le personnage-prétexte lui permet de les vivre différemment et d'accepter son passé<sup>78</sup>.

La lecture se définit donc comme une matière hétérogène entre réalité et fantasme autorisant une recomposition intérieure de l'équilibre du sujet. Pour terminer sa réflexion, Jouve propose de synthétiser l'implication positive du lecteur autour de trois concepts fondamentaux délimitant l'expérience esthétique selon H. R. Jauss : l'*aisthesis* lorsque le personnage-personnel renouvelle la vision du monde du lecteur ; la *poiesis* quand le personnage-personne consent à une appropriation créative de l'autre par le lecteur ; la *catharsis* qui offre au lecteur la possibilité d'assumer ses pulsions refoulées socialement par personnages-prétextes interposés<sup>79</sup>.

Pour conclure notre résumé de la pensée de Jouve, nous laissons la parole à l'universitaire français qui rappelle parfaitement les enjeux cruciaux d'une étude de la réception du personnage :

Pourquoi, enfin, avoir centré sur le personnage notre examen de la réception ? Pour deux raisons : le personnage est à la fois le point d'ancrage essentiel de la lecture (il permet de la structurer) et son attrait majeur (quand on ouvre un roman, c'est pour faire une rencontre). Au terme de notre réflexion, rappelons-le avec force : la réception du personnage littéraire est la seule expérience d'une connaissance intérieure de l'autre. Le texte éclaire l'opacité d'autrui qui, dans le monde réel, fonde toutes les solitudes et les intolérances. La lecture romanesque est bien d'abord cela : une pédagogie de l'autre<sup>80</sup>.

L'intérêt d'une telle focalisation motive notre volonté d'en tester l'adéquation avec les trois œuvres de notre corpus ; nous allons maintenant nous demander s'il y a, en effet,

---

<sup>78</sup> Voir : *Idem.*, nous synthétisons la pensée de Jouve relative aux sous-parties « La répétition selon l'identique », p. 228-230 et « La répétition selon le même », p. 236-238.

<sup>79</sup> Voir : Vincent Jouve, *op. cit.*, nous condensons la partie conclusive portant sur l'implication du lecteur, p. 239-241.

<sup>80</sup> *Idem.*, p. 261.

un ou plusieurs effet(s)-personnage(s) privilégié(s) dans la mission mémorielle dont les protagonistes se sentent chargées.

### **3.2) Quel(s) « effet(s)-personnage(s) » pour assurer la transmission mémorielle ?**

La théorie de Jouve rappelle tout d'abord que les trois effets-personnages se rencontrent en partie dans chaque création romanesque et que notre analyse doit toujours s'inscrire dans « un extrait de roman relativement bref »<sup>81</sup>. Effectivement, comme la perception-réception-implication du lecteur à travers les personnages évolue entre le début et la fin de l'œuvre, les protagonistes (au même titre que les autres acteurs du récit) peuvent alterner entre plusieurs typologies de l'effet-personnage. Cependant, ne pouvant réaliser une étude systématique des passages-clés des intrigues regroupant les principaux acteurs du récit, nous limiterons notre analyse à trois moments forts mettant en lumière, selon nous, l'effet-personnage dominant et privilégié dans les trois œuvres afin d'appuyer la représentation des héroïnes qui luttent en faveur de la transmission mémorielle au sein de leur société respective : l'effet-personne.

Poussant l'instance réceptrice à adopter la position du « lisant », l'effet-personne appréhende le personnage comme une personne en soi dans le monde fictif et favorise l'identification du lecteur qui s'investit pleinement dans les protagonistes et leurs quêtes mémorielles sous l'emprise de l'illusion romanesque. L'investissement du lecteur est normalement facilité par une narration donnant accès à la vie intérieure des personnages et laissant planer une certaine imprévisibilité de leurs actes. Dans les œuvres de Miano et de Tadjou, l'instance réceptrice pourrait s'attendre à l'apparition de personnages similaires à des pions narratifs ou sémantiques (effet-personnel) que le narrateur omniscient et extradiégétique utiliserait pour faire passer une idéologie ou pousser le lecteur à se forger sa propre opinion sur des points de vue divergents. Cependant, ces deux narrateurs embrassent le plus souvent la vision des figures féminines centrales de chaque œuvre et offrent au « lisant » la possibilité de s'identifier et de découvrir progressivement l'intériorité des héroïnes en pénétrant leurs pensées. Pour ce qui a trait au roman d'Ahmed, l'effet-personne est davantage perceptible, car la

---

<sup>81</sup> *Idem.*, p. 244.

narration intradiégétique est également autodiégétique, avec l'intervention d'une narratrice-protagoniste. Puisque le « je » est la figure littéraire la moins déterminée permettant l'investissement maximal de l'instance réceptrice, il s'établit une relation de proximité forte entre le lecteur et le personnage, le second se transformant en « support privilégié de l'identification »<sup>82</sup> du premier. De plus, concernant les quatre différentes catégories auxquelles le personnage-personne peut appartenir, les trois protagonistes se présentent sous les traits d'une *personne* dans le sens où elles marquent un décalage entre leur faire (à l'origine, elles sont soumises au sein de leur communauté) et leur être (leur parcours se termine par une révolte contre leur collectivité), mais aussi par la conscience qu'elles ont d'elles-mêmes et de leurs actes (elles agissent délibérément dans le but d'imposer leur individualité, mais aussi pour se soustraire au joug de leur société fataliste et peu soucieuse de la mémoire collective). Consciente de ce que sera sa destinée, la *personne* crée un maximum de densité affective entre le lecteur et le personnage, renforçant ainsi le sentiment d'identification<sup>83</sup>. Il faut maintenant observer comment le personnage-personne (c'est-à-dire la protagoniste de chaque œuvre) incite le lecteur à s'identifier à lui et à accepter de le suivre dans sa quête.

### **3.3) La nécessité de la mémoire contre les horreurs de l'oubli**

Notre hypothèse selon laquelle l'effet-personne serait privilégié étant posée et argumentée, nous pouvons maintenant débiter l'analyse des textes afin de démontrer que les trois protagonistes – s'ouvrant spirituellement au monde, prônant un nouveau rapport avec le passé et imposant leur individualité – sont présentées sous les traits de personnages-personnes par la narration, favorisant ainsi l'identification du « lisant » qui s'investit dans la quête principale de chaque intrigue et reprend à son compte le flambeau de la transmission mémorielle. Nous observerons de quelle manière les héroïnes s'érigent en tant que protectrices de la mémoire communautaire afin de s'assurer le soutien du lecteur dans leurs démarches personnelles allant constamment à l'encontre des attentes de leur société respective.

---

<sup>82</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 52.

<sup>83</sup> Voir : *Idem.*, nous renvoyons au tableau « Typologie des personnages et valeur affective », p. 143.

Concernant le roman de Miano, le passage choisi correspond au moment où Eyabe quitte le village de Bebayedi pour reprendre son chemin en direction du pays de l'eau, cette fois-ci accompagnée de Bana, un enfant muet qui veut absolument la suivre. Alors que la protagoniste se remémore ses origines pour se rassurer en cours de route, elle émet à plusieurs reprises des doutes sur l'exactitude de ses propres paroles, ébranlant parfois ses convictions les plus profondes. L'enfant mystérieux intervient dans ces instants-là pour redonner confiance à Eyabe dans sa quête de mémoire envers les disparus du clan :

Le long du chemin, elle a continué de lui [à Bana] enseigner le parler mulongo, nommant, une fois de plus, les éléments présents dans la nature [...]. Cela lui a procuré un sentiment d'apaisement. Partager, transmettre. Faire à nouveau exister le monde pour un être. Quelquefois, elle s'est lancée dans des diatribes sur des sujets compliqués, la cosmogonie et la spiritualité mulongo, qu'elle a eu besoin de se remémorer. Il lui fallait se souvenir que son identité n'était pas d'être une femme isolée, perdue dans l'immensité de misipo. Elle était issue d'un peuple qui possédait une langue, des usages, une vision du monde, une histoire, une mémoire. Elle était la fille d'un groupe humain qui, depuis des générations, enseignait à ses enfants que le divin se manifestait à travers tout ce qui vivait [...].

Eyabe parlait avant tout pour elle-même. Son propos n'était d'ailleurs pas aussi structuré que d'habitude. Elle se perdait en digressions, ne savait plus trop si les quatre éléments étaient nés des épousailles d'Ebase et de Posa, s'ils avaient plutôt été engendrés par Ntindi et Ndanga-Dibala. Riant nerveusement, elle a tendu l'oreille lorsqu'il lui a semblé percevoir un bruit, ralenti, fait mine de s'arrêter. Cette entreprise lui paraissait subitement insensée. Une femme n'avait rien à faire sur les routes. S'il lui arrivait quoi que ce soit, nul ne le saurait. L'enfant lui a tiré la main, l'a incitée à avancer [...].

Les traits de l'enfant portaient, en cet instant, une maturité, une gravité, qui n'étaient pas de son âge. La femme a compris qu'il ne l'avait pas suivie par hasard [...]. C'est lui qui a parlé : *Inyi*, a-t-il déclaré, *nous allons arriver*. Elle n'est pas certaine qu'il ait ouvert la bouche pour énoncer cette parole, mais elle l'a clairement entendue, aurait voulu lui dire que ce nom ne lui convenait pas, puisqu'il était celui de Nyambe, sous sa forme féminine. *Inyi* est gardienne des liens souvent cachés qui unissent les éléments de la Création. Elle est le principe féminin, la puissance qui incarne le mystère de la gestation, la connaissance de ce qui doit advenir (SO, p. 164-167).

Le passage met donc en scène deux personnages qui se présentent sur deux modes différents lors de la perception des figures romanesques par le lecteur. Pour ce premier pan de l'analyse du personnage, les figures d'Eyabe et de Bana seront étudiées, puis l'étude se focalisera majoritairement sur la protagoniste qui domine ce passage.

- Tout d'abord, Eyabe est perçue comme une figure à la *frontière* du théoriquement possible (personnage individualisé) dans le monde de référence du lecteur, bien qu'elle soit éloignée chronologiquement de l'époque de ce dernier et qu'elle puisse prendre des allures mythiques en tant que mère voulant rendre les derniers hommages à son fils. Le caractère fictionnel de la protagoniste est en effet particulièrement effacé par la narration qui se veut neutre afin de renforcer l'identification du lecteur. De plus, l'héroïne marque une *distance* minimale et se montre aisément saisissable par le public contemporain en s'érigeant

comme une mère désespérée par la disparition de son fils, mais déterminée à lui rendre hommage. Il émane de ce passage une tonalité familière par le recours à une langue simple, bien que les éléments discutés (la cosmogonie et la spiritualité mulongo) soient incompréhensibles pour le lecteur actuel. Eyabe est également un personnage avec une *densité référentielle* très forte : elle semble autonome dans le monde fictif (représentation fermée à l'extratextuel), est intégrée à une orchestration narrative simple (sujet principal donnant sens à l'intrigue), est présentée à travers une prédominance du mode diégétique (la description l'emporte sur le discours direct) et est surdéterminée par une finalité narrative forte (remplir son devoir de mémoire envers les disparus). Pour terminer, *l'incomplétude* de la protagoniste se trouve compensée sur le plan du signifiant par des procédés mimétiques (caractérisation d'Eyabe à travers ses pensées et ses doutes) et sur le plan du signifié par l'intégration à un mythe de la complétude (le témoignage et la mémoire pour un monde meilleur donnant sens aux ambitions de l'héroïne).

- Ensuite, Bana est, quant à lui, saisi en tant que personnage à la *frontière* de l'abstraction totale. D'une part, sa figure pourrait rappeler celle du mythique enfant-oiseau rédempteur dans l'œuvre de Tadjou (*RP*, p. 89-91) et d'autre part, la fictionnalité du personnage se reconnaît implicitement (Bana est la seule figure insondable par la narration, alors que cette dernière est normalement omnisciente). Le degré de réalité de l'enfant est donc faiblement probable et se rapproche de la catégorie du type (personnage sans individualité). Concernant la *distance* entre le lecteur et le personnage, Bana semble beaucoup moins saisissable qu'Eyabe auparavant, bien que la tonalité de l'écriture reste familière : le lecteur n'a pas accès aux pensées de l'enfant, reste dans le doute au sujet de ses origines ainsi que de son rôle dans le récit. L'instance réceptrice ne peut donc pas rattacher cette figure à une autre qui lui serait culturellement proche. Le garçon se voit par contre doté d'une *densité référentielle* similaire en tout point à celle de la protagoniste (relativement fermé à l'extratextuel et fortement orienté narrativement par son rôle d'adjuvant dans la quête de l'héroïne), si ce n'est qu'il est présenté sur le mode mimétique (le discours ne révèle qu'indirectement le personnage), diminuant l'intensité de degré référentiel. De plus, *l'incomplétude* de Bana se trouve être soulignée par des procédés antimimétiques (un simple nom et une brève prise de parole, rien d'autre à son sujet) et se distingue ainsi encore une fois d'Eyabe.

Il découle de cette étude de la perception que les figures d'Eyabe et de Bana ne répondent pas aux exigences d'un seul et même effet-personnage. Nous poursuivons notre réflexion sur Eyabe, mais nous reviendrons régulièrement au cours de l'analyse nous prononcer plus brièvement sur la figure de l'enfant.

À propos de la réception du personnage, Eyabe est au centre de la réflexion, car elle est la figure la plus présente de l'extrait ci-dessus et oriente la position de lecture du destinataire. Concernant le repérage de l'effet-personnage surévalué, la protagoniste apparaît sous les traits d'un personnage *livré proximisé* offrant son intériorité à l'instance réceptrice qui adopte la position du « lisant » (conséquence de l'effet-personne). Le lecteur s'identifie donc à Eyabe et développe une relation de complicité



avec ce personnage dans sa mission pour sauvegarder la mémoire des hommes disparus du clan.

Concernant l'analyse de l'effet-personnage surévalué, l'étude se construit sur deux pans. Sur l'axe paradigmatique, Eyabe est présente dans le récit depuis la page 21 comme personnage *retenu modérément* (seules ses paroles sont accessibles) et se transforme dès la page 25 en personnage *livré proximisé égalisé* (elle impose sa personne et son individualité) s'ouvrant toujours davantage au lecteur qui partage le même savoir que la protagoniste et s'identifie ainsi plus solidement à cette dernière. Sur l'axe syntagmatique, le seul autre personnage qui intervient dans ce passage est Bana. Cependant le lecteur a un rapport tout différent avec lui, car il n'a pas accès aux pensées de l'enfant qui se présente comme un personnage *modérément retenu*, s'adressant au « lectant interprétant » chargé de comprendre le projet sémantique de ce personnage dans le récit. La visée affective domine donc cet extrait, puisque le lecteur s'identifie à l'héroïne qui reçoit le soutien de Bana (en tant qu'adjuvant) dans son périple en direction du pays de l'eau.

Pour faire le bilan de la réception et une synthèse de lecture, l'étude doit présenter comment l'effet de vie est insufflé au personnage-personne et de quelle manière les différents systèmes de sympathie sont activés chez le lecteur. Relativement à l'illusion référentielle, il apparaît qu'Eyabe est :

- Désignée par un nom propre (individuation) ;
- Au croisement des modalités du vouloir (honorer la mort des hommes disparus), du pouvoir (aller jusqu'à la côte) et du savoir (connaître la cause de la mort des hommes) ;
- Supportée par une logique narrative (le vouloir domine et prend appui sur le pouvoir et le savoir) ;
- Perçue comme lisible et cohérente au travers de son statut de mère voulant rendre les derniers honneurs à son enfant ;
- Présentée à travers une structure de « suspense » (les doutes d'Eyabe contaminent en quelque sorte le lecteur concernant le dénouement de sa mission) ;
- Perçue comme autonome, car le narrateur s'adapte à son niveau de connaissance (doute sur l'identité de Bana) et use de « l'effet-repoussoir » (le narrateur se plaçant hors de l'intrigue, il semble appartenir au monde du lecteur, ce qui « permet à la narration de se donner comme un métalangage distinct du langage littéraire »<sup>84</sup>).

Quant à Bana et l'effet de vie, il n'est pas possible de reprendre les mêmes éléments de la liste ci-dessus pour étudier son personnage, ce qui confirme par là même qu'il est reçu

---

<sup>84</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 118.

sur un autre mode par le lecteur (l'effet-personnel), activant la position du « lectant interprétant ». Effectivement :

- Bien que l'enfant soit désigné par un nom propre (individuation) et qu'il fasse partie d'une structure de « suspense » (le lecteur ne saisit pas encore la fonction de cet enfant dans le récit),
- Il est uniquement présenté au lecteur par son vouloir (accompagner Eyabe), ce qui explique qu'il ne soit pas supporté par une logique narrative aussi forte que celle de la protagoniste, puisque son unique rôle est justement de soutenir cette dernière (confirmation de sa fonction d'adjuvant). Il en découle donc une autonomie beaucoup moins perceptible du garçon qui empêche toute identification avec lui.

Concernant le système de sympathie, les trois codes interviennent dans le court extrait cité auparavant :

- Le code narratif entraîne tout d'abord une identification première du lecteur au narrateur (sympathie pour Eyabe ; neutralité vis-à-vis de Bana). Ensuite, une identification ponctuelle s'établit avec le personnage d'Eyabe (focalisation sur ses pensées et ses doutes). Enfin, une identification secondaire se crée encore une fois avec le personnage d'Eyabe (homologie des niveaux informationnels entre le lecteur et la protagoniste au sujet de Bana et du dénouement de la quête mémorielle).
- Le code affectif provoque, quant à lui, la sympathie du lecteur pour Eyabe par le biais d'un psycho-récit et d'un monologue narrativisé, mais également par l'apparition de thèmes intimes comme l'enfance (les origines) et la souffrance (exprimée par Eyabe dans ses doutes et ses désirs contrariés). La protagoniste étant la figure la plus transparente de ce passage, elle est donc bien représentée sous les traits d'une *personne* (décalage entre le faire et l'être, mais aussi conscience de soi), poussant le lecteur à développer une relation de complicité avec elle (contrairement à Bana qui ne prend la parole qu'une seule fois et par rapport auquel le lecteur reste distant).
- Le code culturel est également sollicité, même si l'héroïne se situe chronologiquement loin du lecteur contemporain (elle est en outre géographiquement et culturellement distante du lecteur occidental). En effet, l'investissement du lecteur dans le personnage d'Eyabe se fait sur un plan thématique à travers la figure (universelle) de la mère voulant honorer son défunt fils. L'identification de l'instance réceptrice à la protagoniste est également favorisée par le rôle d'adjuvant de Bana (distant du lecteur) qui l'encourage sur sa route.

Eyabe est donc assurément le personnage qui regroupe l'effet de vie dans cet extrait et pousse le lecteur à s'identifier à sa personne. Au contraire, Bana reste encore, à ce moment du récit, une figure très abstraite que le lecteur a de la peine à saisir, car il vient d'intervenir dans l'intrigue (il n'est présent que depuis l'arrivée de la protagoniste au village de Bebayedi) et ne laisse aucun indice au sujet de sa vie intérieure à l'instance réceptrice. L'idée d'une représentation de Bana comme l'indice d'un projet sémantique avec pour fonction principale de soutenir le personnage-personne se confirme

davantage : bien qu'il soit distant du lecteur, l'enfant n'est présent que pour renforcer l'investissement affectif de ce dernier dans la figure d'Eyabe et sa quête mémorielle.

Pour ce qui touche à l'implication du lecteur dans le personnage-personne d'Eyabe, la séduction du « lisant » ne comporte aucun danger, puisque l'identification primaire au narrateur lui permet de ne pas sombrer dans les excès de l'aliénation totale et l'oubli de toute distance critique. Dès lors, l'instance réceptrice peut se plonger dans la lecture et retirer un réel enrichissement affectif (*poiesis*) en s'appropriant de manière créative l'expérience d'autrui : bien qu'il s'agisse d'une fiction, le lecteur a accès à une partie de l'Histoire du continent africain qui n'a jamais été écrite et s'identifie au personnage qui lutte pour une noble cause contre l'oubli (tout en recevant le soutien de Bana).

Avant de nous intéresser aux deux autres œuvres du corpus, il s'agit d'analyser textuellement le passage cité ci-dessus afin de mettre en évidence la fonction d'Eyabe en tant que personnage-personne dans la quête principale du récit en faveur de la mémoire des morts, mais aussi de mettre l'héroïne en rapport avec la figure de Bana. Comme elle est la protagoniste de l'œuvre, le lecteur a logiquement le plus souvent accès aux pensées, aux doutes et aux désirs contrariés d'Eyabe. D'une part, cette dernière thématise la nécessité de la mémoire des origines chez un individu afin que celui-ci puisse se construire une identité solide (« Elle était issue d'un peuple qui possédait une langue [...] une mémoire. Elle était la fille d'un groupe humain [...] »), mais d'autre part, Eyabe est également plongée dans de profondes incertitudes lorsqu'elle essaie de se remémorer la cosmogonie et la spiritualité de son clan ou qu'elle prend conscience des risques qu'elle encourt lors de son périple (« Elle se perdait en digressions, ne savait plus trop », « Cette entreprise lui paraissait subitement insensée. Une femme n'avait rien à faire sur les routes »). Résolue cependant à accomplir sa mission tout en étant parfois confrontée à ses propres doutes, l'héroïne pousse le « lisant » à s'identifier à sa figure et à la suivre dans sa quête. Bana, quant à lui, est plutôt perçu comme un personnage-personnel, considéré de manière bien plus abstraite que ne l'est Eyabe, puisqu'il est considéré comme pion sémantique à l'intérieur du récit. En effet, le garçon ne s'exprime presque pas et n'est pas doté d'une personnalité profonde contrairement à la protagoniste, évitant ainsi toute possibilité d'identification du lecteur à sa figure. Dès lors, Bana apparaît comme un adjuvant qui soutient Eyabe jusqu'au bout de sa quête, lui

redonnant confiance en ses choix (« l'enfant lui a tiré la main, l'a incitée à avancer »), avant de disparaître sous la forme d'une « flaque d'eau » (SO, p. 219) une fois le pays côtier découvert. De plus, pour mettre fin aux hésitations de la protagoniste, l'enfant va jusqu'à diviniser Eyabe en la nommant « *Inyi* » afin de la conforter dans la mission qu'elle s'est donnée et la rapprocher de la déesse dont les caractéristiques seraient l'omniscience et la toute-puissance (« Elle [*Inyi*] est le principe féminin, la puissance qui incarne le mystère de la gestation, la connaissance de ce qui doit advenir »). Ne dévoilant quasiment aucune facette de son identité et apparaissant au milieu de l'intrigue dans le seul but d'accompagner, de guider mais aussi de rassurer Eyabe durant la seconde partie de son périple, Bana est un personnage-personnel qui intervient uniquement comme adjuvant de la protagoniste dans sa quête. Le « lecteur interprétant » perçoit dès lors le garçon comme une pièce à décoder sémantiquement mais aussi symboliquement selon les finalités du récit et comprend progressivement que la figure de Bana fait référence aux jeunes hommes du clan disparus (« Il est *Bana* [...], parce qu'ils sont plusieurs à loger dans ce corps. Et ils sont venus pour elle [*Eyabe*] », SO, p. 218). La présence de l'enfant prend donc tout son sens en tant qu'adjuvant d'Eyabe sur le chemin qu'elle emprunte pour honorer la mémoire des siens.

Dans l'œuvre de Tadjou, le passage de la légende durant lequel Pokou s'élève contre l'autorité de la reine mère et la cupidité des hauts dignitaires a été choisi, parce qu'il incarne le dévouement de la protagoniste en faveur de la survie et de la mémoire de son peuple. Alors que le roi, son frère, est absent, l'héroïne propose de désertir les terres et d'y abandonner les richesses du royaume que les ennemis viennent chercher. Contrairement à la fin du récit où elle accepte passivement la mort de son fils, Pokou impose sa personne et son individualité dans cet extrait :

La reine mère, assurant le pouvoir en l'absence de son fils, suggéra que les quelques armes qui restaient encore dans les caches fussent distribuées aux esclaves, aux femmes et aux enfants qui se sentaient capables de combattre.

En entendant cela, Pokou se leva brusquement et demanda à soumettre une autre proposition. Un notable voulut l'en empêcher, mais la reine mère donna l'ordre de la laisser parler.

La princesse s'exprima ainsi :

« On ne peut pas demander à des innocents qui ne se sont jamais battus de prendre les armes. Ils ne pourront rien faire contre une armée de malfaiteurs.

- Viens-en au fait, que suggères-tu ? lui demanda un haut dignitaire avec irritation.
- Évacuez immédiatement la ville et allez vous cacher dans la forêt environnante après avoir mis le Trône d'or et les insignes de la royauté en sécurité. Mais laissez les coffres du trésor sur place, c'est ce qu'ils viennent chercher.
- Abandonner le trésor !? s'exclama un homme au crâne rasé. Ce serait la ruine du royaume !
- Préférez-vous sauver votre vie ou partir en grande pompe dans la mort ? » répliqua Pokou avec une certaine effronterie avant de se rasseoir sans attendre de réponse (RP, p. 18-19).

Comme dans l'extrait de *La Saison de l'ombre* analysé plus haut, ce passage met en avant des personnages qui se présentent sur des modes différents s'agissant de la perception des acteurs romanesques par le lecteur. D'une part, l'instance réceptrice se lie rapidement avec le personnage principal de Pokou et d'autre part, elle garde une certaine distance avec les autres acteurs du récit, ici la reine mère et les deux vieux dignitaires du clan qui prennent la parole pour réfuter la décision de la protagoniste. Pour simplifier l'analyse, les personnages secondaires seront regroupés en une seule entité et opposés à l'héroïne, car ils défendent un point de vue qui leur est commun, n'interviennent pas ailleurs dans la légende ni dans les alternatives narratives et ne laissent aucun indice relatif à leur intériorité.

- Pokou est perçue comme un personnage à la *frontière* du réel, bien qu'elle fasse référence à une figure mythique (celle de la légende baoulé). Effectivement, la narration reste assez neutre quant à la représentation de la protagoniste qui se trouve être un personnage historique et donc à l'existence certaine. De plus, l'héroïne est séparée par une *distance* minimale du lecteur, car elle est proche culturellement de lui (figure d'une princesse qui fait primer le bien-être et la vie de son peuple sur les richesses du royaume), est présentée sur une tonalité familière (langage simple) et est aisément appréhendable par le lecteur (figure de la justice qui peut faire penser à celle d'Esther dans l'Ancien Testament). Pokou se voit également dotée d'une *densité référentielle* forte : elle est perçue comme autonome textuellement (fermée à l'extratextuel), intégrée à une orchestration narrative simple (comme sujet de l'intrigue), présentée sur le mode mimétique (le discours ne dévoile qu'indirectement le personnage) et surdéterminée par une finalité narrative forte (elle conteste les choix des dignitaires dans ce passage et attend la réalisation de la prophétie plus généralement). Enfin, *l'incomplétude* de la protagoniste se voit compensée sur le plan du signifiant par des procédés mimétiques (caractérisation du personnage par son nom et ses valeurs à travers ses prises de parole) et neutralisée sur le plan du signifié par l'intégration à un mythe de la complétude (devoir et justice de la princesse envers son peuple, donnant sens à son intervention).
- Pour ce qui concerne la collectivité des personnages secondaires, ces derniers se situent à une *frontière* plus éloignée, mais toujours relativement proche du réel, malgré la facette quasi mythique des intervenants (les dirigeants jouent la carte de la conservation des richesses). La narration est encore une fois assez neutre au sujet de la représentation des personnages, mais le degré de réalité des figures est bien moins puissant que celui de Pokou (personnages proches du type et donc simplement probables). Il

découle de cet extrait une *distance* minimale pour le lecteur ressentant une proximité culturelle avec ces figures qu'il saisit aisément (les dirigeants qui font primer les richesses) par le biais d'une tonalité familière (simplicité du discours). Concernant la *densité référentielle* des personnages secondaires, elle se rapproche de celle de Pokou (autonomie des figures fermées à l'extratextuel, prédominance du mode mimétique et intégration de ces personnages à une narration simple en tant qu'opposants à la protagoniste), tout en s'en distinguant par une finalité narrative plus faible (un rôle d'opposants dans une scène précise, puis disparition définitive de ce groupe d'individus). Enfin, *l'incomplétude* de la reine mère et des vieux dignitaires se distingue également de celle de Pokou, car elle est soulignée par des procédés antimimétiques : les personnages sont réduits à leurs fonctions sociales (abstraction totale, pas d'individualité, uniquement des prises de parole reflétant leur rang et leur autorité).

De ce premier pan de l'analyse des personnages découle une distinction assez nette entre la protagoniste et les autres intervenants du passage. Bien que la narration ne donne pas accès aux pensées de Pokou dans cet extrait, cette dernière reste au centre de l'intrigue et attire l'instance réceptrice qui se sent proche d'elle au travers de ses paroles, alors que la reine mère et les vieux dignitaires sont perçus de manière plus distanciée en intervenant à cet unique moment de la légende et en apparaissant sous des traits plus abstraits que ceux de l'héroïne.

Pour ce qui se rapporte à la réception du personnage, Pokou s'érige comme figure centrale de l'extrait, décidant de la position de lecture du destinataire. Bien qu'elle apparaisse ici sous les traits d'un personnage *retenu modérément* (ne donnant pas accès à ses pensées, contrairement aux pages précédentes), le repérage de l'effet-personnage surévalué révèle tout de même que la protagoniste se présente comme un être *livré proximisé*, activant l'effet-personne lors de la lecture et faisant appel au « lisant » qui est séduit par l'accès aux paroles de la future reine ; paroles qui laissent transparaître certaines de ses valeurs. Sans savoir ce qui attend Pokou à la fin de la légende, le lecteur s'identifie à la figure transparente de la protagoniste et se reconnaît dans son combat pour sauver son peuple.

L'analyse de l'effet-personnage surévalué se déroule encore une fois en deux temps. Sur l'axe paradigmatique, Pokou est présente depuis le début du récit et apparaît sous les traits d'un personnage *livré proximisé égalisé* (effet-personne), c'est-à-dire très proche du lecteur qui adopte la position du « lisant » et partage un même niveau de savoir, hormis dans les premières pages du récit relatant rapidement l'enfance de la protagoniste (personnage *retenu strictement* au départ). Sur l'axe syntagmatique, les

personnages secondaires sont les seuls autres intervenants de cet extrait et se présentent sur un mode différent au lecteur. Puisque l'instance réceptrice a uniquement accès à leurs paroles et comme leurs valeurs divergent diamétralement de celles de Pokou, ces derniers ne peuvent provoquer l'identification du lecteur et apparaissent sous les traits de personnages *modérément retenus*, sollicitant dès lors le «lectant interprétant» qui cherche à saisir le sens de ces pions dans le projet sémantique de l'œuvre (effet-personnel). Le lecteur est donc lié affectivement à la figure de Pokou dont il partage les principes et garde une certaine distance avec les acteurs secondaires de l'intrigue qui s'érigent comme opposants aux volontés de l'héroïne au sujet de la survie et de la mémoire du peuple.

Concernant le bilan de la réception et la synthèse de lecture, l'effet-personne détermine tout d'abord la relation au personnage selon l'illusion référentielle. Il apparaît que Pokou est :

- Désignée par un nom propre (individuation) ;
- Au croisement de plusieurs modalités : le vouloir (sauver son peuple), le pouvoir (convaincre les dignitaires) et le savoir (la vie et la mémoire prépondérantes sur les richesses) ;
- Soutenue par une logique narrative (le pouvoir et le savoir sont au service du vouloir) ;
- Aisément saisissable par le lecteur qui la perçoit comme lisible et cohérente (une princesse défendant le bien de son peuple) ;
- Exposée au travers d'une structure de « suspense » (la narration ne laisse rien entendre au sujet de la décision qui sera prise par rapport à l'affrontement, bien que la protagoniste montre toute sa détermination) ;
- Perçue comme autonome en raison de la neutralité de l'instance narratrice et de « l'effet-repoussoir ».

L'effet de vie est évidemment moins perceptible chez les autres personnages du passage cité, bien que plusieurs éléments puissent jouer en faveur de l'illusion référentielle. Les acteurs secondaires du récit sont :

- Non-nommés, réduits à leurs rangs sociaux et à leurs fonctions (abstraction forte) ;
- Au croisement de plusieurs modalités : le vouloir (protéger le royaume), le pouvoir (imposer le combat contre les ennemis) et le savoir (choisir les richesses au détriment de la survie du peuple) ;
- Supportés par une logique narrative (le vouloir comme but ultime donnant sens au pouvoir et au savoir) ;
- Donnés comme lisibles et cohérents (des dirigeants conservateurs voulant sauver leur royaume et ses richesses) ;
- Présentés au travers d'une structure minimale de « suspense » (pas de remise en question de leurs idées et unique apparition dans le cours du récit) ;
- Perçus comme non-autonomes à cause de la réduction totale de leur être à leurs fonctions, bien que le narrateur reste neutre à leur égard (aucune personnalité, idée de pion sémantique).

La présence de modalités passablement développées et la lisibilité des acteurs secondaires ne suffisent donc pas à faire de ces derniers des figures dans lesquelles le « lisant » veut s'investir et s'identifier, comme c'est le cas pour Pokou. Au contraire, face à des personnages abstraits réduits à leurs fonctions sociales et à leur volonté de s'opposer à la protagoniste (les modalités sont strictement inversées), le lecteur maintient une distance critique et adopte la position du « lectant interprétant » par rapport à ce groupe d'individus.

Relativement au système de sympathie, les trois codes sont à nouveau réactivés chez le lecteur dans l'extrait cité ci-dessus :

- Le code narratif provoque une identification première du lecteur au narrateur marquant ainsi une certaine sympathie pour le personnage de Pokou tout en restant neutre par rapport aux autres intervenants du récit qui s'opposent aux valeurs de l'héroïne. L'instance réceptrice s'identifie ensuite ponctuellement à la protagoniste, car elle est le personnage focalisateur de la scène. Enfin, une identification secondaire s'établit entre le lecteur et Pokou en raison d'une même situation informationnelle (nul ne sait si le choix de la future reine sera accepté ou non).
- Le code affectif entraîne pour sa part un sentiment de sympathie pour Pokou qui est présentée, dans l'extrait ci-dessus, comme le personnage le plus transparent et le plus contrarié dans ses désirs (thème de la souffrance dans son discours donnant accès à l'intériorité du personnage). Bien que la narration ne permette pas de pénétrer les pensées de la protagoniste par l'intermédiaire d'un psycho-récit ou d'un monologue intérieur, le lecteur s'identifie à cette dernière au travers de ses prises de paroles reflétant la cause qu'elle défend et les valeurs qui fondent son individualité. S'érigeant comme la figure la plus accessible pour le destinataire de l'œuvre, Pokou se présente donc comme une *personne* (marquant un décalage entre son faire et son être, mais aussi une certaine conscience de soi), invitant le lecteur à se rapprocher d'elle et à maintenir une certaine distance avec les personnages secondaires.
- Encore une fois, le code culturel est également activé malgré la distance chronologique qui sépare la protagoniste du lecteur contemporain. Le lecteur est naturellement porté à développer une relation de complicité avec Pokou qui représente la figure noble et juste d'une princesse pour qui la survie et la mémoire de son peuple doivent prendre le pas sur toute autre décision. Cette relation se voit renforcée par la présence des personnages secondaires qui endossent le rôle d'opposants à Pokou et défendent une philosophie inverse à celle de l'héroïne (le peuple doit se sacrifier pour le royaume), confirmant le lecteur dans son attitude de distance vis-à-vis de ces derniers.

Dans le passage cité plus haut, Pokou est donc le personnage portant en lui l'effet de vie et activant les trois codes du système de sympathie chez le lecteur qui, lui, poursuit ainsi son identification à la figure de la future reine. Bien que ce passage détonne avec le comportement passif de l'héroïne dans les dernières pages de la légende, il annonce d'une certaine manière les alternatives narratives dans lesquelles Pokou s'élève contre



la demande de sacrifice (*La traversée de l'Atlantique*) ou refuse de supporter la disparition de son enfant (*Abraha Pokou, reine déchue*). Les personnages secondaires, quant à eux, représentent des figures davantage abstraites et opaques pour le lecteur, car ils apparaissent uniquement à ce moment précis de la légende pour disparaître définitivement ensuite, justifiant leur caractérisation en tant qu'indices d'un projet sémantique. De plus, la seule fonction de ces intervenants mineurs du récit est de s'opposer aux propositions de la protagoniste (qui finira par obtenir gain de cause), empêchant toute identification de l'instance réceptrice qui se sent définitivement et affectivement plus proche de Pokou et de sa cause.

Concernant l'implication du lecteur dans la figure de Pokou, le premier adopte la position du « lisant » et succombe à la séduction du personnage-personne que représente le second. Grâce à l'identification primaire au narrateur, l'instance réceptrice peut s'engager pleinement dans le vécu du personnage sans rencontrer aucun risque d'aliénation. Il ressort de la lecture de ce court extrait un bénéfice affectif (*poiesis*) pour le lecteur s'appropriant l'expérience d'un autre, l'expérience d'une princesse qui, non seulement, s'insurge contre ses détracteurs, mais qui est surtout prête à tout sacrifier pour la survie de son peuple et la sauvegarde des emblèmes du pouvoir (à savoir le trône et les insignes de la royauté), témoins humains et symboliques de la mémoire du groupe.

L'analyse textuelle du passage cité ci-dessus prend le relais sur l'étude du personnage afin de confirmer les éléments qui viennent d'être avancés au sujet de Pokou en tant que personnage-personne et des hauts dignitaires comme personnages-personnels. Pokou s'érige bel et bien comme la figure principale de cette scène par le biais de ses prises de paroles plus étendues que celles des deux vieux nobles ashantis, favorisant l'identification du lecteur qui se reconnaît dans les valeurs humaines que la protagoniste défend (« On ne peut pas demander à des innocents [...] de prendre les armes ») et qui rejette donc les principes cupides avancés par ses opposants (« les quelques armes [...] fussent distribuées aux esclaves, aux femmes et aux enfants »). Ceux-ci tiennent des propos diamétralement divergents de ceux de Pokou, faisant primer les richesses matérielles (« Abandonner le trésor?! [...]. Ce serait la ruine du royaume! ») sur la mémoire du groupe ; une mémoire constituée par le peuple, « le Trône d'or et les

insignes de la royauté » aux yeux de l'héroïne. Le lecteur se retrouve donc dans un schéma classique qui montre la protagoniste affronter des opposants à l'accomplissement de sa quête. Pokou se présente effectivement comme la figure activant le régime du « lisant » chez le lecteur qui adhère pleinement aux idéaux défendus par cette dernière, alors que les personnages secondaires de l'extrait prennent des allures d'automates uniquement placés ici pour contrer la volonté de l'héroïne. L'identification avec ces acteurs mineurs du récit n'est donc pas possible, puisque leur identité se réduit à leurs seules fonctions sociales. Ainsi, bien que le lecteur n'ait pas accès aux pensées de Pokou dans cette scène, l'instance réceptrice s'identifie tout de même à la figure centrale de l'œuvre par le biais des prises de parole de cette dernière en faveur de la survie du peuple ashanti et de la mémoire du royaume. Par ailleurs, la question rhétorique concluant la prise de parole de la protagoniste (« Préférez-vous sauver votre vie ou partir en grande pompe dans la mort ? ») illustre une nouvelle fois ces deux visions du monde qui s'affrontent et démontre à quel point la position défendue par les personnages secondaires est absurde, puisque la décision à prendre semble simple entre la vie et la mort, entre le peuple et les richesses, entre la mémoire et l'oubli. La présence éphémère des hauts dignitaires (limitée à cette brève scène) a pour unique fonction d'aller à l'encontre de la bienveillance de Pokou : partisans d'idéaux cyniques en tant que dirigeants d'un peuple, les personnages secondaires de l'extrait ne font que renforcer l'identification du « lisant » à la figure centrale du récit et conforter l'attitude distante du « lectant interprétant » par rapport à eux (perçus comme des automates, des pions sémantiques sans profondeur).

Pour ce qui touche au roman d'Ahmed, le passage sélectionné se situe à la fin de l'œuvre et met en scène Asli face à une figure religieuse musulmane du Moyen Âge, sainte Rabia. Personnage historique, Rabia est nécessairement reliée à la thématique de la transmission mémorielle, puisque son histoire a traversé les siècles pour arriver aux oreilles de la protagoniste-narratrice. De plus, la sainte est particulièrement intéressante dans le cadre de l'étude du personnage selon la théorie de Jouve : d'une part, Rabia semble confirmer ce qui a été observé dans les deux autres œuvres en tant que personnage-personnel favorisant l'identification du lecteur à la figure de la protagoniste qui s'érige comme personnage-personne, mais d'autre part, cette même Rabia est perçue

comme un personnage-personne d'un univers littéraire religieux (sa biographie est « largement sujette à l'hagiographie »<sup>85</sup>) par Asli qui adopte la position du « lisant » dans le monde de la fiction, sans aucun risque d'aliénation :

Je me suis trouvé une consœur : Rabia. Sa vie m'a été contée, nous n'avons en commun que de pâles similitudes, et, bien sûr, je n'ai pas de prétention à sa sainteté, ni son dédain pour tout ce qui jonche ce bas monde. Mais je sens une certaine affinité, mon cœur tressaille à son évocation : quelqu'un, il y a longtemps, au Moyen Âge, sous un autre ciel, a fait le même bout de chemin que moi. D'abord la débauche, et à outrance parfois, ensuite la rédemption et une sainteté irréprochable : sainte Rabia, je suis sur tes traces ! Dans sa caverne, dans les monts de Basra, elle pria, libre de tout souci dans ce capharnaüm circulaire. Je ressens la même liberté, car j'éloigne de moi tout ce qui peut m'aliéner, me tenter. J'évite donc de me jeter dans l'arbitraire et dans le plaisir de l'instant qui a toujours un arrière-goût de remords. Je reste égale à moi-même, en toutes circonstances et en tout lieu, car j'ai une ligne de conduite solide : la crainte de mon créateur à qui je dois des comptes. Rabia est mon modèle, mais je n'adopterai pas quant à moi l'attitude négative du moine ou du soufi qui se retire du monde et retire son épingle du jeu social, inutile pour sa propre personne comme pour autrui. Je dois rester à l'écoute des autres, leur faisant don de générosité, réservant pour eux le meilleur de moi-même ! (EK, p. 160-161).

Encore une fois, cet extrait place le lecteur face à deux actrices du récit qui ne répondent pas au même mode de perception. Ne pouvant dédoubler l'analyse du personnage, l'étude se focalisera donc sur l'héroïne en tant que personnage fictif vis-à-vis du monde de référence du lecteur et non en tant qu'instance réceptrice de la figure de Rabia dans l'univers de la fiction. En effet, Asli étant la figure centrale du roman, elle attire la sympathie du lecteur et provoque une identification de ce dernier à sa personne, permettant de poser les bases de l'étude de son personnage. La figure de Rabia en tant que personnage-personne dans lequel Asli s'investit sera cependant abordée ponctuellement dans la suite de l'analyse et plus particulièrement dans la dernière partie concernant l'étude textuelle du passage ci-dessus.

- Asli est une figure saisie comme extrêmement proche des *frontières* du réel, car la narration autodiégétique dissimule totalement la fictionnalité de la protagoniste (le personnage se confond avec le narrateur). Bien qu'elle puisse faire référence de manière abstraite à une figure féminine mythique luttant contre son environnement patriarcal et corrompu, Asli demeure un personnage individualisé dont le degré de réalité relève du possible. De plus, la *distance* séparant l'héroïne de l'instance réceptrice se trouve réduite à son écart minimal, puisque le lecteur contemporain se reconnaît dans le combat de la narratrice contre sa société, qu'il la perçoit comme une figure aisément saisissable (lutte pour sa propre émancipation et le bien-être de son entourage) et qu'il ne rencontre pas de problème à appréhender son message (tonalité familière). La *densité référentielle* d'Asli est également très forte : son personnage est fermé à l'extratextuel et perçu comme autonome, intégré à une orchestration narrative simple (héroïne de

---

<sup>85</sup> Claude-Brigitte Carcenac, « Essai de recherche d'une typologie de la sainte mystique dans l'islam et le christianisme à partir de l'étude de cas de Rabia Adawiyya », *Conserveries mémorielles*, 2013, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/cm/1606> (consulté le 27 avril 2021), p. 3.

l'intrigue qui arrive progressivement à ses buts), présenté sur une prédominance du mode diégétique (condensation du personnage sur quelques lignes) et surdéterminé par une finalité narrative forte (émancipation de la femme et libération générale des individus vis-à-vis de la drogue grâce à un retour à la piété). Du point de vue de l'*incomplétude*, cette caractéristique du personnage d'Asli se voit compensée sur le plan du signifié par des procédés mimétiques (nom, pensées et convictions comme caractérisations de l'individu) et neutralisée sur le plan du signifié par l'intégration à un mythe de la complétude (vision cyclique du temps, Asli suit un chemin déjà emprunté et crée sa propre voie).

- Rabia est, pour sa part, également perçue comme proche des *frontières* du réel, mais de manière moins intense qu'Asli. En effet, bien qu'elle soit reconnue comme un personnage historique (degré de réalité certain) et qu'elle soit représentée de manière neutre par l'instance narratrice (Asli ne marque pas la fictionnalité de la sainte, elle la considère comme une personne en soi malgré l'écart temporel qui les sépare), la consœur de l'héroïne porte en elle une dimension mythico-religieuse bien plus importante que la protagoniste (abstraction de la figure de Rabia en tant que sainte musulmane). De plus, le lecteur se retrouve à nouveau séparé par une *distance* minimale de Rabia dont il se sent proche au travers de la culture (figure de la sainte dans les trois religions révélées), de la tonalité familière (écriture simple) et de la lisibilité du personnage (une figure qui rappelle le parcours d'Asli, mais aussi le schéma classique débauche-rédemption). Rabia apparaît aussi comme une figure avec une forte *densité référentielle*, puisqu'elle est présentée comme étant autonome par la protagoniste-narratrice (superposition des existences, pas de recours à l'extratextuel), intégrée à une orchestration narrative simple (personnage qui apparaît en fin de récit et permet de comparer la protagoniste à une sainte), présentée sur le mode diégétique (condensation du personnage sur quelques lignes) et surdéterminée par une finalité narrative forte (annonce la fin du récit en confirmant que le chemin choisi par Asli est le bon). Enfin l'*incomplétude* de la sainte musulmane se voit par contre soulignée par des procédés antimimétiques, puisque le lecteur n'a pas accès à l'intériorité du personnage qui demeure un simple « être de papier »<sup>86</sup> à ses yeux (on connaît Rabia uniquement à travers le regard d'Asli).

Il ressort de ce premier pan de l'analyse une grande proximité entre les personnages d'Asli et de Rabia. La distinction entre les deux actrices du récit se remarque principalement au sujet de l'*incomplétude* de leurs figures (et plus discrètement sur leurs caractères mythiques). Alors que la protagoniste représente un personnage entier avec ses pensées et ses valeurs, la sainte musulmane apparaît aux yeux du lecteur comme un personnage incomplet d'un récit secondaire qui n'intervient pas directement dans l'intrigue et n'impose pas son individualité (elle n'apparaît qu'à travers les paroles de l'héroïne). L'instance réceptrice adopte donc une position de proximité forte vis-à-vis d'Asli et de distance par rapport à Rabia. Pourtant, le lecteur éprouve tout de même une

---

<sup>86</sup> Nous utilisons cette expression pour illustrer le fait que Rabia intervient comme personnage d'un récit littéraire-religieux au sein de la fiction. Le lecteur ne s'investit que dans les figures qui prennent part directement à l'intrigue principale.

certaine sympathie pour la sainte musulmane dont il se sent proche par « personnage interposé », puisque Rabia est présentée comme le socle de l'identification d'Asli en tant que lectrice dans le monde de la fiction.

Concernant l'étude de la réception des actrices du récit, Asli détermine la position de lecture du destinataire, car elle est la figure la plus présente du passage. Le repérage de l'effet-personnage surévalué révèle que la protagoniste apparaît sous les traits d'une figure *livrée proximisée* dont le lecteur peut pénétrer les pensées. L'instance réceptrice s'identifie donc rapidement à Asli et adopte la posture du « lisant », développant une relation de complicité avec cette dernière (conséquence de l'effet-personne émanant de la représentation de l'héroïne).

Relativement à l'analyse de l'effet-personnage surévalué sur l'axe paradigmatique, Asli est présente depuis l'ouverture de l'œuvre, puisque sa figure se confond avec celle du narrateur (narration autodiégétique). Elle apparaît donc constamment sous les traits d'un personnage *livré proximisé égalisé* ouvrant son intériorité au lecteur qui partage avec elle un même savoir. Ensuite, sur l'axe syntagmatique, la seule autre intervenante de ce passage est Rabia. Bien que l'instance réceptrice puisse ressentir une certaine sympathie pour cette dernière à laquelle la protagoniste s'identifie, Rabia n'en demeure pas moins un personnage incomplet qui se dévoile uniquement par le biais de l'héroïne : aucune parole, aucune pensée de la sainte musulmane ne sont directement transmises au lecteur. Rabia apparaît dès lors comme *strictement retenue* et sollicite le « lectant jouant » qui doit l'appréhender comme un pion narratif. Le lecteur se sent donc profondément proche du personnage d'Asli auquel il s'identifie et garde une certaine distance avec la figure de Rabia, quoique cette dernière serve de modèle à la protagoniste (fonction d'adjuvante).

Concernant le bilan de la réception et la synthèse de lecture lorsque l'instance réceptrice adopte la position du « lisant », la relation aux personnages est définie selon l'illusion référentielle et l'activation des différents codes du système de sympathie. Au sujet de l'effet de vie, il ressort de cet extrait qu'Asli est :

- Uniquement désignée par le pronom « je » (narration autodiégétique, individuation maximale) ;
- Au croisement de plusieurs modalités : le vouloir et le pouvoir semblent se confondre (s'émanciper personnellement en tant que femme et réformer en général les mœurs sociales), mais le savoir est, quant à lui, très clair (appui sur la religion et la figure de Rabia pour apporter une solution à la société) ;

- Portée par une logique narrative (le savoir est clairement utilisé en vue de satisfaire le vouloir et le pouvoir) ;
- Hautement recevable par le lecteur qui la perçoit comme une figure accessible et homogène (une jeune fille luttant pour sa liberté et un avenir social meilleur) ;
- Exhibée au travers d'une structure de « suspense » (bien que la conclusion soit pressentie et que la protagoniste progresse sur le chemin de sa quête, le lecteur ne peut encore affirmer de quelle manière l'intrigue se terminera) ;
- Reçue comme pleinement autonome grâce à la narration autodiégétique (équivalence entre narrateur et personnage).

L'illusion référentielle est, quant à elle, bien moins perceptible à travers la figure de Rabia, confirmant par là même qu'elle est reçue sur un autre mode que la protagoniste. En effet :

- Bien qu'elle soit désignée par un nom propre (individuation) et qu'elle apparaisse comme une figure lisible et cohérente aux yeux du lecteur (une sainte musulmane à l'existence exemplaire),
- Rabia ne se situe pas au croisement de modalités qui lui sont propres (au mieux, ces dernières se superposent à celles d'Asli), n'est pas supportée par une logique narrative (à moins qu'elle ne se confonde encore une fois avec celle de la protagoniste) et n'est pas intégrée à une structure de « suspense » (ce personnage intervient seulement dans ces quelques lignes). Figure attirant la sympathie du lecteur par le biais de son rôle d'adjuvant, Rabia n'est cependant pas autonome (elle dépend totalement de la voix de la protagoniste-narratrice) et ne peut donc pas être le socle de l'identification de l'instance réceptrice (la sainte musulmane remplit ce rôle vis-à-vis de la protagoniste uniquement).

L'instance réceptrice semble déjà portée à s'identifier à la figure d'Asli en tant que personnage-personne (au statut particulier de protagoniste-narratrice) animé par l'effet de vie et à maintenir une certaine distance avec Rabia apparaissant sous les traits d'un personnage-personnel.

Les trois codes du système de sympathie sont, quant à eux, à nouveau sollicités dans l'extrait cité plus haut :

- Le code narratif se trouve ici simplifié, puisque la narration est autodiégétique. Effectivement, les différentes identifications du lecteur se confondent, puisque la narratrice est également la protagoniste de l'intrigue. Alors que, dans les deux autres œuvres étudiées, l'identification première laissait voir une attitude distincte du narrateur entre les différents personnages, le lecteur comprend ici pourquoi la figure de Rabia reste proche de lui par l'intermédiaire du regard de la protagoniste-narratrice, bien qu'il adopte une posture distanciée par rapport à la sainte musulmane. Les identifications ponctuelle et secondaire sont similaires à ce qui a été analysé plus haut, à savoir que le personnage d'Asli est focalisateur de cette scène et que l'instance réceptrice partage un niveau de connaissance égal à celui de la protagoniste.
- Le code affectif entraîne évidemment de la sympathie pour Asli en tant que narratrice-protagoniste. Le lecteur a pleinement accès à l'intériorité de cette dernière qui raconte sa rencontre avec Rabia sous la

forme d'un psycho-récit et d'un monologue narrativisé. Asli s'érige donc logiquement comme une *personne* (décalage entre le faire et l'être, mais aussi une certaine conscience de soi) aux yeux du lecteur, renforçant l'identification de celui-ci. N'étant qu'un « être de papier » qu'Asli présente au lecteur par raccourcis, la sainte musulmane ne reçoit pas directement la sympathie du lecteur, mais elle obtient cependant celle de l'héroïne dans l'univers fictif.

- La proximité chronologique du monde fictif construit par Ahmed et de l'univers de référence du lecteur provoque l'activation du code culturel. L'instance réceptrice contemporaine prend naturellement parti pour Asli qui lutte pour son émancipation en tant que femme et pour un meilleur avenir social en général. Cette prise de position en faveur de la protagoniste est également facilitée par la narration autodiégétique. De plus, cette relation entre le lecteur et Asli se voit renforcée par la présence « littéraire » de Rabia en tant qu'adjuvante confirmant la justesse du choix fait par l'héroïne.

Le lecteur s'investit donc pleinement dans la figure d'Asli qui est porteuse de l'effet de vie et active les trois codes de sympathie. L'identification du lecteur (« lisant ») à cette dernière est encore plus forte que dans les deux premières œuvres, car le regard de la protagoniste se confond avec celui de l'instance narratrice. Pour sa part, Rabia, bien qu'elle puisse apparaître comme une figure rassurante par le biais de l'identification de la protagoniste dans le monde de la fiction, n'en reste pas moins un « être de papier » vis-à-vis du lecteur qui ne peut s'investir totalement dans ce personnage littéraire et religieux présenté succinctement par Asli. La sainte musulmane intervient comme une sorte de pion narratif apparaissant brièvement dans l'intrigue que l'instance réceptrice (« lectant jouant ») doit appréhender selon les finalités du récit : elle est uniquement présente pour confirmer les choix de l'héroïne et l'encourager à avancer, à persévérer, renforçant indirectement l'identification du lecteur à Asli et à sa quête.

L'implication du lecteur dans le personnage d'Asli est donc encore plus vive que dans les deux œuvres analysées auparavant, puisque la voix narrative se confond avec celle de la protagoniste. L'instance réceptrice s'identifie dès lors intensément à l'héroïne dont les pensées lui sont totalement accessibles. Cependant, le péril d'une séduction excessive est également plus présent dans ce roman que dans les autres : l'identification première du lecteur au narrateur n'est plus vraiment synonyme d'assurance contre les dangers de l'aliénation, par le fait même que la narration est autodiégétique. Il n'empêche que cette remarque vaut essentiellement pour des lectrices qui vivraient dans des conditions similaires à celles de l'héroïne. La majorité des lecteurs occidentaux, femmes ou hommes, se plongeant dans le roman d'Ahmed devraient retirer un enrichissement

affectif (*poiesis*) de cette puissante relation romanesque avec Asli, une jeune femme djiboutienne luttant pour l'émancipation de son sexe, la construction d'une société meilleure et qui se montre surtout soucieuse de préserver l'histoire de son peuple (centralité de la mémoire commune à travers la figure de Rabia, adjuvante de la protagoniste).

L'analyse textuelle, quant à elle, vient confirmer ce qui a été observé précédemment au sujet d'Asli qui apparaît sous les traits d'un personnage-personne et de Rabia en tant que personnage-personnel pour le lecteur, mais également comme personnage-personne aux yeux de la protagoniste. Le court extrait ci-dessus marque une claire évolution dans l'identification de l'héroïne-narratrice à la figure de la sainte musulmane. Alors que Rabia est considérée par Asli comme une figure très proche au début du passage (« consœur »), elle est ensuite envisagée de manière plus distanciée, le terme « modèle » étant utilisé. De même, la jeune femme dit ne pas être à la hauteur de son idole dans un premier temps (« je n'ai pas de prétention à sa sainteté »), puis elle se représente sur un pied d'égalité avec la sainte musulmane (« je suis sur tes traces ! », « Je ressens la même liberté »), pour enfin marquer une distinction très nette entre les actes de sa personne et ceux de Rabia, créant dès lors son propre chemin (« je n'adopterai pas quant à moi l'attitude négative du moine ou du soufi qui se retire du monde »). Asli semble donc remplir parfaitement son rôle de lectrice dans le monde de la fiction, puisqu'elle s'identifie à un personnage littéraire-religieux pour se construire, sans pour autant tomber dans la dépossession totale de soi. De cette manière, Rabia peut effectivement être qualifiée de personnage-personne par rapport à la protagoniste. Cependant, puisque la narration est autodiégétique, le lecteur accède au personnage de Rabia uniquement à travers le regard de l'héroïne qui connaît l'histoire de la sainte musulmane (« Sa vie m'a été contée »). L'identification de l'instance réceptrice repose dès lors pleinement sur le personnage-personne d'Asli et Rabia apparaît seulement comme une figure incomplète en tant que personnage-personnel sur lequel l'héroïne prend appui pour donner sens à son engagement et poursuivre sa quête d'une société meilleure (« quelqu'un, il y a longtemps [...], a fait le même bout de chemin que moi »). Par ailleurs, Asli se distingue de la figure qu'elle prend pour exemple, notamment lorsqu'elle évoque la vie en collectivité à la fin de l'extrait (« retire[r] son épingle du jeu social [est] inutile pour sa propre personne comme pour autrui »). Selon Rabia, la foi se



vit de manière isolée, éloignée du monde (« Dans sa caverne [...], elle pria, libre de tout souci de ce capharnaüm circulaire »), alors que la vision d'Asli met l'accent sur la dimension collective de la religion (« Je dois rester à l'écoute des autres [...], réservant pour eux le meilleur de moi-même ! »). En adoptant cette position, la protagoniste souligne l'importance de la transmission mémorielle (qui lui a, par ailleurs, permis de rencontrer la figure moyenâgeuse de Rabia) pour la pérennité de la religion qui ne se communique qu'à une société soucieuse de léguer à sa postérité une vision du monde et un sens à la vie. Ainsi, Asli et Rabia reçoivent les mêmes fonctions que les autres personnages analysés dans les œuvres précédentes, à savoir un personnage-personne (les protagonistes) dans lequel le lecteur s'investit et un personnage-personnel (les acteurs secondaires du récit) donnant sens aux parcours des héroïnes et renforçant l'identification de l'instance réceptrice à ces dernières.

Ce dernier angle d'analyse nous a donc permis de présenter la théorie de Jouve sur les différents effets-personnages et de poser une hypothèse concernant l'effet privilégié qui en ressort pour des romans dont l'une des thématiques centrales est la transmission de la mémoire (l'effet-personne). De plus, ce chapitre nous a également donné l'occasion de prolonger et de réaffirmer notre réflexion entamée lors des deux points précédents. Effectivement, nous remarquons une corrélation certaine entre les trois protagonistes de notre corpus qui sont à la fois porteuses d'une spiritualité ouverte sur le monde et soucieuse du passé, dépeintes comme des femmes s'écartant des normes de leur société respective et représentées constamment comme des personnages-personnes soutenus par des personnages-personnels, afin de maximiser l'identification du lecteur à leurs figures, mais aussi à leurs quêtes mémorielles. Notre hypothèse se voit donc confirmée. Notre étude des héroïnes reste néanmoins lacunaire, au même titre que le sont les différents exemples d'analyse dans l'ouvrage de Jouve. En effet, bien que les passages sélectionnés représentent des moments importants des récits, ils n'en demeurent pas moins de brefs échantillons de chaque roman et représentent uniquement l'effet-personnage dominant dans les trois œuvres. Pour qu'une étude des personnages d'Eyabe, de Pokou et d'Asli soit complète, il faudrait choisir, au fil de chaque intrigue, plusieurs passages dans lesquels les protagonistes interviennent afin de cerner leur propre évolution (par le biais de différentes typologies d'effet-personnage)

qui permettrait de les présenter sous les traits d'un personnage majoritairement perçu comme une personne par le lecteur une fois le livre terminé.

## **4. Conclusion**

Après la réflexion conduite sur ces quelques pages, nous souhaitons revenir sur l'élément principal qui a motivé la genèse de ce travail : il s'agissait de mettre en lumière le lien particulier s'instaurant entre le passé et le présent – et même l'avenir, puisque toutes les temporalités sont connectées – dans ces trois romans présentant des témoignages fictifs d'époques et de situations radicalement différentes ; des témoignages en temps normal inaccessibles pour le lecteur contemporain qui devient le relais d'une mémoire ancienne ou nouvelle à travers son identification à des personnages féminins porteurs d'une spiritualité s'ouvrant au monde et soucieux d'un rapport renouvelé avec la mémoire de leur société<sup>87</sup>.

Dans la première partie de cette étude, l'analyse de la spiritualité a démontré que, sur le plan narratif tout d'abord, l'insertion de récits légendaires à caractère fédérateur permettait d'intégrer des mémoires oubliées ou renouvelées qui proposent, dans chaque œuvre, des alternatives s'opposant au point de vue unique et inflexible de la doxa. Ensuite, sur le plan poétique, l'élément spirituel établit une distinction entre quelques rares personnages féminins reprenant à leur compte l'héritage de ces mêmes récits porteurs d'espoir pour l'avenir et la masse anonyme de la société adhérant sans hésitation à la vision du monde fataliste de leur communauté. Pour sa part, Miano prend appui sur un pseudo-récit légendaire afin d'insuffler à sa protagoniste Eyabe l'énergie spirituelle se dégageant de la figure d'Emene, fondatrice du clan Mulongo et symbole d'espoir s'opposant à l'immobilisme général des membres du clan. De son côté, Tadjou retravaille un texte figé historiquement par l'écriture des administrateurs coloniaux et fondé sur des faits légendaires invérifiables : en redonnant sa pluralité narrative à une légende au départ orale et en présentant sa protagoniste sous différentes facettes, l'auteure s'oppose à l'immobilité factice du texte source et conteste l'utilisation réduite qui est faite de l'infanticide du prince par les dirigeants politiques lors des récentes guerres civiles ivoiriennes. Ahmed, quant à elle, intègre un nouveau moment fédérateur autour de la narratrice-protagoniste de son œuvre, afin de renouveler la mémoire d'une

---

<sup>87</sup> Les romans rétrospectifs de Miano et de Tadjou donnent accès à une mémoire perdue ou figée depuis plusieurs siècles. Pour sa part, la mémoire portée par le roman prospectif d'Ahmed peut être accessible pour des lectrices vivant dans des conditions similaires à la narratrice-protagoniste, mais cela ne concerne pas la majorité des lecteurs occidentaux, femmes ou hommes, qui découvrent le témoignage de l'existence d'une jeune djiboutienne voulant changer sa société.

société enfermée dans un présent borné et soumise en majorité aux effets hallucinogènes du *khat*.

Concernant l'étude des figures féminines principales, l'analyse a relevé que ces dernières étaient présentées soit par une narration omnisciente se focalisant principalement sur la protagoniste de l'œuvre (chez Miano et Tadjou), soit par une narration autodiégétique ne donnant accès qu'au regard de l'héroïne (chez Ahmed). De plus, malgré ces différences de régime énonciatif, les trois romans se rejoignent autour de la notion de polyphonie des voix narratives : en donnant de l'épaisseur aux intrigues par l'intermédiaire de points de vue divergents, les auteures magnifient le parcours de leurs protagonistes qui s'élèvent, chacune à sa manière, contre l'immobilisme de leur société et en faveur de la mémoire communautaire. Tout comme la spiritualité se distingue de la religion par sa globalité (elle ne rejette pas l'élément religieux, mais le dépasse), les protagonistes femmes se distinguent de leur communauté sans renier pour autant leurs origines. Eyabe reprend le pouvoir sur son identité par des prises de paroles et des actes allant à l'encontre des attentes de son clan afin de rendre les derniers hommages à son fils défunt et aux autres hommes disparus. Pour sa part, Pokou retrouve son statut de femme et de mère à travers la réappropriation de son corps et de ses émotions, alors que la légende officielle la dépeint comme une reine amorphe et soumise qui doit sacrifier son unique enfant. De son côté, Asli prépare la société de demain en prenant appui sur une pratique pieuse de l'Islam qui lui permet de se libérer et de libérer ses proches d'une société nocive, corrompue politiquement et gangrénée par la surconsommation d'une plante mortifère.

La dernière partie de ce travail s'est appliquée à présenter les propositions théoriques de Vincent Jouve concernant les effets de la représentation des personnages sur le lecteur. Selon l'attitude adoptée par le narrateur, la perception-réception-implication de l'instance réceptrice vis-à-vis d'un acteur du récit se modifie : le lecteur se situe, dès lors, devant un travail intellectuel (effet-personnel), affectif (effet-personne) ou psychologique (effet-prétexte). L'étude de l'« effet-personnage » a aussi permis de confirmer et de prolonger ce qui a été avancé dans les deux premiers points de cette réflexion, à savoir que l'instance réceptrice est portée à s'identifier (effet-personne) aux personnages féminins porteurs d'une énergie spirituelle différente, de même qu'à leurs quêtes mémorielles en faveur d'un rapport renouvelé à l'histoire de leur société. En prenant part aux expériences des protagonistes et en acceptant de vivre intensément

leur existence, le « lisant » devient d'une certaine manière le dépositaire de la transmission mémorielle, un chaînon de plus en tant que relais d'un témoignage ancien ou actuel contre les horreurs de l'oubli.

Afin de prolonger cette réflexion, nous désirons sortir des limites de la pensée de Jouve concernant les apports intellectuels, affectifs et psychologiques que les personnages peuvent représenter pour le lecteur. Si l'attention de l'analyste s'élargit à la construction générale de l'œuvre romanesque à vocation de témoignage et ne se focalise plus exclusivement sur les acteurs du récit, il semble possible de parler d'une fonction éthique de la fiction qui surplomberait l'activité de lecture dans sa généralité et permettrait à l'instance réceptrice de recevoir une mémoire historiquement perdue (les Africains qui ont subi la Traite négrière ou la vie de Pokou que l'Histoire a décidé de figer) ou empiriquement inaccessible (les lecteurs occidentaux, femmes ou hommes, n'évoluent généralement pas dans des sociétés similaires à celle de Djibouti). De plus, la présence de l'élément fictionnel d'un point de vue éthique ne se limite pas uniquement au domaine du roman (l'univers fictif par excellence), mais il se retrouve également dans des témoignages historiques pour rendre en partie possible la transmission du message de l'auteur au lecteur, comme le laisse entendre Jorge Semprun, résistant d'origine espagnole exilé en France et déporté dans le camp de concentration de Buchenwald en 1943 :

Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ?

Le doute me vient dès ce premier instant.

Nous sommes le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald [...] La réalité est là. Disponible. La parole aussi.

Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques<sup>88</sup>.

Ayant survécu à l'horreur nazie, l'auteur ressent le devoir de témoigner à la fin de la guerre de ce que les Allemands ont fait subir à leurs opposants (la plupart des victimes ne sont plus là pour faire entendre leur voix), mais il émet également des doutes

---

<sup>88</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, 2018 [1994], p. 25-26.

concernant « la possibilité de raconter » ce qu'il est advenu à l'intérieur des camps : la « substance » et la « densité », l'idée même de l'expérience concentrationnaire est inconcevable pour le lecteur qui n'a pas subi l'inhumanité de la domination allemande de l'époque. L'unique voie proposée par Semprun pour dépasser cet inimaginable se trouve être « l'artifice », c'est-à-dire le recours à l'imagination, à la fiction, à la mise en œuvre de l'expérience permettant de transmettre « partiellement » un message qui, a priori, est défini comme intransmissible et de vaincre ainsi l'horreur de l'oubli. De plus, le déporté espagnol désacralise le geste du témoin des camps de concentration en rappelant que cet équilibre fragile entre réalité vécue et mise en forme littéraire doit être recherché pour le témoignage de « toutes les grandes expériences historiques ». L'objectif de cette ouverture conclusive ne consiste pas à définir ce qui constitue un « grand » événement méritant d'être conservé dans la mémoire commune, mais à avancer l'idée que les trois auteures étudiées dans ce travail peuvent être rapprochées de ce que préconise Semprun, puisque le geste testimonial de chacune repose sur le même recours à la fiction pour dépasser les obstacles qui empêcheraient la transmission de son message.

Comme cela a été mentionné plus haut dans cette analyse, le roman de Miano peut être considéré comme une stèle « à la mémoire de ceux qui ne sont plus, mais dans la permanence desquels nous vivons »<sup>89</sup>. Bien qu'elle ne puisse pas être qualifiée de témoin au même titre que Semprun, l'auteure camerounaise revendique, elle aussi, le recours à la fiction pour dépasser l'impossible représentation d'un des épisodes historiques les plus funestes que l'humanité ait jamais connu :

Le projet de *La Saison de l'ombre* était initialement de répondre à une question assez précise qui était celle de savoir comment on peut raconter ce qui n'est jamais raconté en Afrique subsaharienne aujourd'hui, c'est-à-dire comment on peut raconter un événement important de l'Histoire et qui pourtant n'est pas transmis [...]. Notre monde a été entièrement transformé par quelque chose dont nous ne parlons jamais [...]. La fiction, quand le silence est tellement intense, est peut-être le seul moyen d'arriver à faire émerger une parole et à mener une réflexion douloureuse [...] Parce que la fiction permet de travailler essentiellement sur le vécu humain<sup>90</sup>.

En créant un témoignage africain de la Traite négrière que l'Histoire n'a pas voulu laisser à l'Afrique, en redonnant une voix aux esclaves qui n'ont pas eu le droit à la parole, Miano atteint son objectif de « raconter ce qui n'est jamais raconté » et pose les

---

<sup>89</sup> Selon l'expression de Miano reprise dans : Léonora Miano *Les aubes écarlates*, p. 260

<sup>90</sup> Librairie Mollat, Léonora Miano – *La saison de l'ombre*, Youtube, août 2013, [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=MwJyfr8Mym8> (consulté le 23.03.2021).

fondements d'un travail que le continent africain doit accomplir pour construire une mémoire commune sur les bases de ce tragique événement. Alors que l'écart chronologique ne permet plus au lecteur contemporain de saisir la réalité ancienne du commerce triangulaire d'êtres humains africains, l'imagination devient également une voie privilégiée pour entamer le travail mémoriel aux yeux de l'auteure camerounaise, puisque « la fiction permet de travailler essentiellement sur le vécu humain ». Effectivement, malgré le gouffre qui sépare l'époque actuelle et celle de l'esclavage, l'élément fictionnel vient combler en partie les lacunes de l'Histoire en permettant à l'instance réceptrice de vivre cette expérience de l'intérieur et de se sentir proche des personnages victimes de la Traite négrière. De cette manière, Miano parvient à recréer une mémoire commune perdue au fil des siècles et à dépasser une représentation de l'esclavage par définition irreprésentable (et ce d'autant plus qu'aucune trace écrite n'a été laissée par les Africains déportés) grâce au pouvoir de la fiction.

Les mêmes observations sont à relever chez Tadjou qui, elle aussi, se distingue du statut de témoin direct que représente Semprun, mais prône les vertus de la fiction, artifice permettant de remplir les blancs de l'Histoire ou de rappeler ce qui n'a volontairement pas été conservé par ceux qui écrivent cette même Histoire :

Il est essentiel que les arts accompagnent le travail des scientifiques. La littérature [...] peut aller là où la science s'arrête. Elle apporte un éclairage différent, entraînant les lecteurs dans une remise en question de leur manière de vivre [...]. Il faut également agir par l'imagination, toucher l'homme dans sa représentation du monde<sup>91</sup>.

Alors que la représentation du personnage de Pokou a été figée par la mise à l'écrit de son existence, Tadjou recourt à la fiction (« Il faut agir par l'imagination ») afin de contrer l'unicité de la légende baoulé et redonner de l'ampleur à la figure mystico-historique de la reine par l'intermédiaire d'alternatives narratives symbolisant de potentielles et multiples variantes orales qui auraient disparu au profit de la version écrite. Sous la plume de l'auteure ivoirienne, la littérature se voit donc également attribuer le pouvoir d'« aller là où la science s'arrête » et de « toucher l'homme dans sa représentation du monde ». En effet, la vie de Pokou, tout comme celle des Africains ayant subi la Traite négrière, n'est pas accessible pour le lecteur contemporain séparé par plusieurs siècles de cette époque et c'est l'élément fictionnel qui vient encore une fois combler les lacunes, ou plutôt, dans cette œuvre, contester les abus de l'Histoire (conserver pour la postérité une seule version d'un texte au départ protéiforme), afin que l'instance

---

<sup>91</sup> Lucile Schmid, « Entretien avec Véronique Tadjou », *Esprit*, n°1, 2018, p. 182.

réceptrice soit en mesure de recevoir « partiellement la vérité du témoignage »<sup>92</sup>, c'est-à-dire de déconstruire le récit unique afin de (re)découvrir des interprétations disparues au fil des siècles. Ainsi, Tadjou réussit à redonner de la « fluidité »<sup>93</sup> à la légende de la reine baoulé et à contester l'utilisation détournée de l'infanticide commis par Pokou, dans les conflits contemporains en Côte d'Ivoire. Persuadée de l'existence du lien unissant un passé douloureux et un présent sulfureux (« Enfant dans la guerre. Demain, enfant-soldat », *RP*, p. 84), Tadjou refuse de laisser une seule voix dominer et dicter l'Histoire du peuple ivoirien : elle utilise la fiction pour construire de multiples facettes au personnage de Pokou dans le passé et, de cette manière, apporter de nouvelles clés de lecture pour décrypter le présent.

Pour sa part, Ahmed est la seule des trois auteures à endosser le rôle de témoin direct en créant une fiction prenant racine au Djibouti actuel, pays dans lequel elle a grandi et où elle continue de vivre. Elle doit donc, de manière similaire à Semprun, mettre en récit les expériences dont elle a été le témoin, et peut-être même la victime<sup>94</sup>, afin de transmettre, par-delà les frontières, le message d'une jeune femme évoluant et luttant dans une société qui ne prévoit aucune place pour elle et ses consœurs. Ne disposant d'aucune prise de parole de l'auteure, nous nous contenterons de la conclusion du roman qui peut symboliquement faire écho à notre réflexion au sujet des pouvoirs de la fiction :

Ce soir, c'est jeudi. Je vais lire le Yacin, la sourate de générosité : il paraît que les morts viennent chercher un cadeau, une *doua* [une bénédiction], ce soir-là, auprès de leurs descendants vivants ! Bien que certains pensent que ce sont les morts les puissants, c'est plutôt les vivants qui ont leur destin en main ! (*EK*, p. 182).

Évoluant dans une société prônant une soumission inconditionnelle de la femme, Asli s'émancipe de son environnement misérable grâce à la religion qui lui permet d'harmoniser son existence présente (« les vivants ») avec ses origines (« les morts »). De plus, la protagoniste rappelle non seulement la primauté du présent sur le passé (« c'est plutôt les vivants qui ont leur destin en main »), mais aussi la dépendance du passé vis-à-vis du présent, puisque « les morts viennent chercher un cadeau, une *doua* [...] auprès de leurs descendants ». Bien que le passé reste essentiel pour appréhender le présent, l'Histoire demeure un discours produit par un groupe social, un discours qui n'a

---

<sup>92</sup> Selon l'expression de Semprun reprise dans : Jorge Semprun, *op. cit.*, p. 26.

<sup>93</sup> Selon l'expression de Tadjou reprise dans : Sarah Davies Cordova et Désiré Wa Kabwe-Segatti, « Entretien », in Sarah Davies Cordova et Désiré Wa Kabwe-Segatti, *op. cit.*, p. 350.

<sup>94</sup> Les interventions d'Ahmed dans les médias et les études sur sa personne étant inexistantes, rien ne nous empêche d'imaginer qu'une part de la vie personnelle de l'auteure se retrouve dans ce roman.



de sens que s'il se transmet de générations en générations et accumule les événements survenus au fil du temps (des événements impliquant ce même groupe). Tout comme les morts ne vivent qu'à travers les « bénédiction[s] » des vivants qui portent en eux la mémoire de leurs ancêtres, le passé d'une communauté dépend toujours des membres actuels de cette collectivité qui choisissent ce qu'il convient de conserver pour le transmettre à la postérité. En prenant du recul par rapport au contexte religieux dans lequel baigne le roman et en réfléchissant à un niveau métalinguistique, le « cadeau » que reçoivent les morts de la part des vivants pourrait symboliser d'une certaine manière le pouvoir de la fiction : au même titre que le romancier ou l'historien, le fidèle donne, lui aussi, forme et sens au passé (à travers des rites ou des prières) afin qu'il soit appréhendable et transmissible pour son prochain. De cette manière, Ahmed parvient à partager avec les lecteurs contemporains (les vivants) la situation misérable qui s'éternise au Djibouti en ce qui concerne la condition des femmes et celle de la société généralement sous les effets du *khat* (les morts et ceux et celles qui sont en train de mourir sous la domination des hommes ou de la drogue). Surtout, l'auteure appelle à un profond changement social et montre une possible voie d'accomplissement avec une protagoniste ayant retrouvé le chemin de la piété : le lecteur se transforme dès lors en légataire du souvenir de la population anciennement et actuellement soumise, mais prend également position en faveur de la quête d'Asli cherchant à créer une nouvelle mémoire à transmettre, une mémoire en rupture totale avec son environnement actuel et propice à la construction d'un présent et d'un avenir meilleurs.

Grâce à ces trois œuvres fictives et à leurs protagonistes respectives, le lecteur a donc la possibilité d'accéder à des mémoires qui n'ont pas été transmises au fil des siècles ou que certains dirigeants ont voulu faire disparaître : le douloureux souvenir de la Traite négrière, le récit multiple et complexe d'une reine obligée de sauver son peuple, les misérables espoirs d'avenir d'une société moderne fondée sur la consommation de drogue et la soumission des femmes. Enfin, et c'est peut-être l'essentiel, les personnages d'Eyabe, de Pokou et d'Asli, qui remplissent leur devoir de mémoire dans les intrigues, permettent aux auteures d'accomplir leur propre devoir de mémoire en plaçant au cœur de leurs récits la voix et le pouvoir de décision des oubliées de la grande et de la petite Histoire, les femmes.

## **Bibliographie :**

### **Littérature primaire :**

AHMED Mouna-Hodan, *Les Enfants du khat*, Saint-Maur-des-Fossés : Sépia, 2009 [2002].

MIANO Léonora, *La Saison de l'ombre*, Paris : Grasset, 2013.

TADJO Véronique, *Reine Pokou*, Arles : Actes Sud, 2016 [2004].

### **Littérature secondaire :**

ALIX Florian, « Léonora Miano, *La Saison de l'ombre* », *Afrique contemporaine*, 2013/4 (n°248), p. 154-55.

CARCENAC Claude-Brigitte, « Essai de recherche d'une typologie de la sainte mystique dans l'islam et le christianisme à partir de l'étude de cas de Rabia Adawiyya », *Conserveries mémorielles*, 2013, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/cm/1606> (consulté le 27 avril 2021), p. 1-19.

CAZENAVE Odile, *Femmes rebelles, naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris : L'Harmattan, 1996.

DAVIES CORDOVA Sarah et KABWE-SEGATTI Désiré, *Écrire, traduire, peindre Véronique Tadjou*, Paris : Présence africaine, Les Cahiers, 2016.

- DAVIES CORDOVA Sarah et KABWE-SEGATTI Désiré, « Introduction... en conversation avec Véronique Tadjou », p. 11-20.
- RICE-MAXIMIN Micheline, « Réflexions sur une histoire-légende : pouvoir et maternité dans *Reine Pokou* », p. 33-41.
- FONKOUA Romuald, « Politiques de l'histoire chez Véronique Tadjou », p. 105-119.
- LIGAGA Dina, « Writing the Postcolony: Narrative, (re)Memory and the Imaginary in *The Blind Kingdom and Queen Pokou* », p. 121-137.

- CAZENAVE Odile, « Des mots à l'image, de l'écriture à la peinture : une praxis du renouvellement dans l'œuvre de Véronique Tadjou », p. 175-189.
- DAVIES CORDOVA Sarah et KABWE-SEGATTI Désiré, « Entretien avec Véronique Tadjou », p. 343-354.

HALEN Pierre [et al.], *Littératures africaines et spiritualité*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2016 :

- HALEN Pierre, « Introduction », p. 7-11.
- HALEN Pierre, « Littérature et sacré : quelques enjeux africains d'une problématique générale », p. 15-42.
- MOURALIS Bernard, « l'écrivain africain et le sacré : quels changements entre le début des années 1960 et aujourd'hui ? », p.43-65.
- VALGIMIGLI Nadia, « Redire les mots anciens, retrouver le feu des origines », p. 67-86.

HAMMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, p. 86-110.

JOUBE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n°85, 1992, p. 103-111.

JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF, 1998 [1992].

MAINGUENEAU Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris : Armand Colin, 2016 (particulièrement le chapitre 13, « Polyphonie et responsabilité énonciative », p. 145-159).

MIANO Léonora, « Postface », in *Les aubes écarlates*, Paris : Plon, 2009, p. 255-260.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Ed. du Seuil, 2000.

SCHMID Lucile, « Entretien avec Véronique Tadjou », *Esprit*, n°1, 2018, p. 179-183.

SIMONSEN Michèle, *Le conte populaire français*, Paris : PUF, 1984.

STAFFORD BROWN Jennifer, « Gender and Multiplicity in Véronique Tadjo's *Reine Pokou* », *Women in French Studies*, vol. 26, 2018, p. 131-142.

TRUJIC Irena, « Faire parler les ombres. Les Victimes de la Traite négrière et des guerres contemporaines chez Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 30, n°1, printemps 2015, p. 54-65.

VITI Fabio, « Les ruses de l'oral, la force de l'écrit. Le mythe baule d'Aura Poku », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 49, cahier 196, 2009, p. 869-892.

YOASSI Trésor Simon, « Entretien avec Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n°2, Automne 2010, p. 101-113.

#### **Vidéo :**

LIBRAIRIE MOLLAT, *Léonora Miano – la saison de l'ombre*, Youtube, août 2013, [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=MwJyfr8Mym8> (consulté le 23.03.2021).

VOLET Jean-Marie, « Compte-rendu du roman *Les Enfants du khat* », University of Western Australia, octobre 2010, [en ligne] : [https://aflit.arts.uwa.edu.au/reviewfr\\_ahmed10.html](https://aflit.arts.uwa.edu.au/reviewfr_ahmed10.html) (consulté le 25.03.2021).

VOLET Jean-Marie, « Biographie de Mouna-Hodan Ahmed et résumé du roman *Les Enfants du khat* », University of Western Australia, créé le 4 juillet 2002 et archivé le 12 octobre 2011, [en ligne] : <https://aflit.arts.uwa.edu.au/AhmedMouna.html#khat> (consulté le 25.03.2021).