Mémoire blessée et recomposition : de la quête mémorielle à la reconstruction narrative dans *Mémoire d'une tombe* de Tiburce Koffi, *La Mémoire amputée* de Werewere Liking et *Babyface* de Koffi Kwahulé

Dre Céline Omo KOFFI
Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire
celinekoffi2011@gmail.com

Résumé : Se fondant sur une approche à la fois comparative, narratologique et stylistique, cette étude montre de quelle manière la mémoire, lorsqu'elle est traversée par la violence, devient fragile et morcelée. Là où le souvenir vacille, l'écriture apparaît comme un espace de réparation, un lieu où se tente la reconstruction de ce qui a été brisé. Au centre de ce processus, la figure féminine s'impose progressivement comme la gardienne d'une mémoire vivante, active, toujours en mouvement. Elle ne se contente pas de conserver le passé : par ses fonctions d'éducatrice et par ses gestes de résistance, elle contribue à fonder et à transmettre une identité collective. En transformant la douleur en force, elle donne chair à une résilience profonde, faisant du récit lui-même le prolongement sensible et organique d'une mémoire enfin réappropriée.
Mots clés : mémoire blessée, quête mémorielle, reconstruction, narration, stylistique, thérapie.

Abstract : Based on a comparative, narratological, and stylistic approach, this study demonstrates how memory, when permeated by violence, becomes fragile and fragmented. Where memory falters, writing emerges as a space for healing, a place where the reconstruction of what has been shattered is attempted. At the heart of this process, the female figure gradually emerges as the guardian of a living, active, and ever-evolving memory. She does not merely preserve the past: through her role as an educator and her acts of resistance, she contributes to establishing and transmitting a collective identity. By transforming pain into strength, she gives substance to a profound resilience, making the narrative itself the tangible and organic extension of a memory finally reclaimed.
Keywords : wounded memory, memorial quest, reconstruction, narration, stylistics, therapy.

Introduction

La littérature africaine, dans ses élans les plus profonds, n'est jamais une simple chronique des faits, mais un instrument de confrontation avec le passé, capable de donner forme et voix aux silences de l'histoire. M. Proust (1988 :44-45) écrit justement que l'œuvre littéraire « permet à la mémoire de plonger dans différents cercles du passé et d'en déchiffrer la portée pour le monde actuel ». Cette mémoire, souvent disloquée par les violences, ne se livre pas : elle se dérobe. Face à cette mémoire blessée, l'écrivain ne se contente pas de « se souvenir » ; il initie une démarche de recomposition, consistant non plus à restituer le passé, mais à en reconstruire le sens, en usant de la fiction pour reconnecter des fragments de temps, de trauma et d'identité. Dès lors, comment les romanciers parviennent-ils à transformer la quête mémorielle en un processus de reconstruction narrative qui soit, à la fois, un acte de mémoire et un acte de création ?

La présente réflexion se propose d'explorer les mécanismes par lesquels Werewere Liking, Koffi Kwahulé et Tirbuce Koffi, respectivement dans *La Mémoire amputée*, *Babyface* et *La Mémoire d'une tombe,* opèrent cette recomposition, en faisant du récit le chantier même de la réparation du passé. Elle s'attache en outre à répondre aux préoccupations suivantes : de quelles manières ces écrivains représentent-ils les traumatismes du passé ? Comment utilisent-ils la narration, les symboles pour reconstruire ce passé fragmenté ? Comment le silence et la fragmentation du passé sont-ils représentés dans les romans ? En quoi la reconstruction narrative est-elle différente de la simple documentation historique ? L'objectif est de montrer que l'acte d'écrire et de raconter agit comme une forme de guérison, transformant la mémoire individuelle en une histoire collective. S'appuyant sur une approche pluridisciplinaire qui

combine méthodes comparative, narratologique et stylistique, l'étude sera structurée en trois axes principaux : Le premier axe vise à éclairer la notion de « mémoire blessée » et à analyser les modalités de sa représentation dans le texte ; le deuxième axe aborde les outils narratifs utilisés pour "recomposer" la mémoire, quand le troisième étudie la recomposition narrative dans les romans interrogés comme lieu de résilience.

1. La mémoire blessée : entre oubli, trauma et témoignage

Selon R. Robin (2003 :16), la mémoire est « (…) un sentiment d'appartenance et d'identification à un registre social, culturel, idéologique précis, perçu comme une marque singulière ». La mémoire, en d'autres mots, joue un rôle social important étant donné qu'elle intervient dans la constitution des groupes humains auxquels elle confère un socle. La mémoire s'appuie donc sur le passé, mais aussi sur le présent, voire sur le souvenir. La mémoire individuelle, en particulier, apparaît comme un réservoir fragile et traumatique, où le passé se mêle à la conscience présente, souvent par fragments ou éclats. En ce sens, elle « fabrique une cohérence de l'existence qu'implique l'appréhension du temps passé, présent et à venir », à en croire C. Chivallon (2012 :20).

Le terme grec « trauma » désigne étymologiquement selon A. Martine (Vol.34 : N°2, P.115) : «la blessure corporelle ». *Dans la pensée* de Sigmund Freud, le trauma renvoie initialement à l'idée d'une blessure psychique. Cependant, après la Première Guerre Mondiale, le psychanalyste développe la notion de « névroses traumatiques », qu'il expose dans *Au-delà du principe du plaisir* (1920). La mémoire blessée est également appelée mémoire traumatique, à partir des travaux du docteur M. Salmona (2008) plus précisément dans l'introduction de son ouvrage *Les mécanismes psychologiques et neurobiologiques psychotraumatiques*. La mémoire blessée est considérée comme un :« trouble de la mémoire implicite émotionnelle ; elle est une conséquence psychotraumatique des violences les plus graves se traduisant par des réminiscences intrusives qui envahissent totalement la conscience (flash-back, illusions sensorielles, cauchemars) (…) ».

Ce trauma est mis en scène dans *La mémoire amputée*, à travers le personnage de Halla Njokè, le drame de la contrainte de genre. La narratrice confie, dans un monologue intérieur cinglant, son désir d'être un homme, cet aveu est symptomatique de l'ampleur des entraves sociales et des inégalités qui pèsent sur elle. Elle affirme cela en ces termes : « Je deviens mécontente de n'être pas homme. Un homme, c'est celui qui est libre. Il paraît, décide, commande, et les femmes et les enfants obéissent » (Liking, 2004 : 16). En consignant ces restrictions, la narratrice documente une mémoire blessée où les femmes sont l'objet d'une réglementation punitive qui touche leur corps et leur espace vital. La privation de liberté de mouvement et l'interdiction alimentaire sont des marqueurs qui inscrivent l'inégalité de genre dans le quotidien, faisant de l'exclusion matérielle la preuve de leur réclusion sociale. L'extrait suivant le prouve aisément :

> Les femmes restaient ici, les hommes partaient […] L'idée m'est venue que c'était une astuce pour montrer plein de choses aux garçons et laisser les filles trimer bêtement dans la cuisine sans même leur donner le droit de manger ce qui leur faisait envie. Les hommes mangeaient les serpents, les tortues, les crocodiles et même les chats, les femmes devaient se contenter des feuilles et des tubercules de manioc. (Liking, 2004 :45).

Le texte établit, par ailleurs, un pattern de violence conjugale et de maltraitance qui s'inscrit directement dans la mémoire du corps féminin. La brutalité des maris, illustrée par les cas de Mère Naja, de la mère de Halla Njokè et de Tante Roz, révèle une perte de valeur et un effacement social des femmes victimes : « Un homme est celui qui est

libre, il parait, décide, commande et les femmes, ce sont ceux qui obéissent » (Liking, 2004 :36). En relatant ces événements, la narratrice ne fait pas que témoigner d'un fait divers. Elle documente l'étendue de cette blessure mémorielle systémique. À cela s'ajouter la violence du père qui s'inscrit dans un registre d'abus intolérable lorsqu'elle devient incestueuse :

> Mon père (…) s'est aussi débarrassé de ses vêtements. Il porte aussi un pagne de bain (…). Je m'abandonne à lui. (..) Mais une partie de lui s'est plantée en moi comme une rude racine vivante et vibre quelque part dans mon ventre. (…) Et moi, je n'ai pas fait le moindre rapport entre ce qui venait de m'arriver et ce que je croyais savoir de la sexualité. (Liking, 2004 : 95-97).

Cette transgression du tabou fondamental de l'inceste est la blessure ultime de la mémoire féminine, car elle mutile l'innocence et détruit l'espace familial censé être protecteur. La violence se poursuit lorsque le père malmène violemment sa fille après avoir appris sa grossesse :

> Grand Madja accourt, arrive près de moi avant mon père, et l'empêche de placer le premier mot. (…) Laisse-la tranquille, tu veux ? Ne fait-elle pas assez comme ça ? N'est-elle pas courageuse dans ce tas, à ton sens ? (…) Sinon quoi ? Tu vas enlever sa grossesse ? (…) Deux gifles me projettent au sol, me coupant le souffle (…) Grand Madja s'approche de moi et me murmure à l'oreille : « Va-t-en d'ici (…) sinon je sens qu'un malheur va arriver. (Liking, 2004 : 234-235).

Tout ce qui précède laisse entrevoir un cycle de brutalité continu et dévastateur. Ces actes s'inscrivent dans une spirale de violence qui tend à se perpétuer, où les femmes, à l'image de Mère Naja, sont victimes d'abus répétés :

> Le cri qu'on entend. C'est celui de ma mère cloîtrée dans sa chambre : « Je t'en supplie, frère, pas ça, pas aujourd'hui, pas après elle ! Non, nooon ! » (…) Il n'allait tout de même pas la violer aussi ! Tata Roz m'avait révélé à la maternité que ma mère Naja avait déjà été abusée deux fois dans sa vie. La première fois, par un cousin de mon père, un soir de désespoir où ce dernier l'avait encore poussée au bord de la folie et où, après s'être saoulée, elle s'était réfugiée dans la brousse dans l'intention de se tuer. Dégoûtée et honteuse, elle n'avait cependant pas osé se plaindre… La seconde fois, c'était par un pêcheur dans l'île où Tata Roz l'avait amenée à la recherche d'une nouvelle terre. C'est de là qu'était venue la grossesse qui l'avait rendue démente un moment et où nous avions failli la perdre. Heureusement, il y avait eu le rituel et les retrouvailles avec mon père, et elle s'était inventé une version acceptable pour sa survie. Combien de fois certaines femmes se faisaient violer dans une vie ? Combien de fois Mères Naja se feraient-elles « tabasser » avant d'admettre qu'il vaut mieux être seule que mal accompagnée ? Combien de fois avant de prendre le courage des tantes Roz pour se prendre en charge autrement ? (Liking, 2004 :261).

Le texte expose la mémoire dans ce qu'elle a de plus lacunaire et de plus destructeur : le trauma. Le « cri » initial fonctionne comme une effraction sensorielle qui réveille la blessure intime et transgénérationnelle. Le trauma n'est pas seulement un événement passé, c'est une hantise active qui fragmente la psyché de la mère (Naja), la poussant au bord de la démence. Les abus successifs (le cousin, le pêcheur) s'inscrivent dans une violence structurelle où le corps des femmes devient le réceptacle passif de la douleur, illustrant une mémoire corporelle profondément meurtrie.

Face à l'horreur, le texte met en lumière la tension constante entre la volonté d'enfouir et l'impossibilité d'effacer. L'oubli partiel ou le silence (« elle n'avait cependant pas osé se plaindre ») agissent d'abord comme des mécanismes de défense. Lorsque la réalité devient insoutenable, la conscience recourt à la fiction : Naja « s'était inventé une version acceptable pour sa survie ». Cet aménagement de la vérité montre que face au trauma, l'oubli ou le mensonge protecteur sont parfois les seuls remparts contre l'anéantissement psychologique, secondés par des tentatives de réparation culturelle comme « le rituel ».

Ce fragment met ainsi en lumière le caractère endémique et systématique de cette violence, qui est permise par le silence social. En dénonçant l'inceste et la violence filiale, le roman de Liking rend ces traumatismes invisibles lisibles, faisant de l'écriture un acte essentiel de recomposition de la dignité face à la destruction de la sphère intime.

Chez Tiburce Koffi, la mémoire intime est perceptible à travers un terme d'apparence étrangère, "kouman" en ces termes : Mimira observa les reliures intitulées Kouman (…) c'étaient les agendas de sa vie, des sortes de premiers jets de ce qui pourrait être un jour ses mémoires (…). L'écriture était parfaitement lisible, malgré les nombreuses abréviations et ratures… Sur la couverture, il écrit « Kouman ». (Koffi, 2009 : 439).

L'exploration du mot « Kouman » révèle en effet une double nature. Si son origine malinké le renvoie à la simple « parole », son usage en argot ivoirien, le nouchi, le charge d'une acception plus sombre : celle d'une parole dite secrète. Cette polysémie n'est pas anodine ; elle pose la question d'une mémoire qui ne peut s'exprimer au grand jour et qui doit se confiner dans une sphère intime et codée, signe d'un passé trop lourd pour être pleinement révélé.

Cette observation cruciale transforme le « kouman » d'une simple archive privée en un brouillon du témoignage. L'écriture de Kansar n'est pas une fin en soi, mais un moyen d'ordonner la matière brute de sa vie en vue d'un partage futur. Cette démarche pose la question du passage de la mémoire intime et chaotique à un récit public et structuré. L'auteur montre ainsi que la mémoire blessée ne se contente pas de laisser des cicatrices, elle suscite aussi le besoin de les raconter, de les transformer en histoire. Le « kouman » est le premier pas de cette transformation. L'acte d'écrire ces « kouman », malgré les « abréviations et ratures », n'est pas seulement un enregistrement du passé, c'est aussi un acte de libération. Le stylo devient un outil pour exorciser les traumatismes et les non-dits. En consignant ses pensées, ses craintes et ses observations, Kansar ne fait pas q''organiser ses souvenirs ; il commence un travail de réparation psychique. L'écriture, par sa nature même, impose un ordre au désordre des émotions. Même si le résultat est fragmenté, comme le montre le deuxième extrait : « (…) Alors, cm de nbreux yalêklois, il rêve d'1 homme du miracle é de la redemption. c'est 1 rêve légitime ! » (Koffi, 2009 : 210), le simple fait d'extraire ces souvenirs de sa tête et de les dire*, Mémoire d'une tombe* prend tout son sens à travers cette analyse du « kouman ». La tombe symbolise le passé enfoui, le silence et les secrets que l'on voudrait sceller à jamais. Les « kouman », par leur nature même d'écrits secrets, agissent comme l'archéologie du dire, un processus de fouille qui exhume ce que l'Histoire a voulu enterrer. La lecture de ces agendas par le lecteur n'est plus un exercice élémentaire, mais une participation à cette reconstruction : il assemble les fragments pour reconstituer la vie de Kansar et, à travers elle, les traumatismes de toute une génération. Le « kouman » est la clé qui permet de rouvrir la tombe du passé et de réveiller la mémoire exposée sur le papier, et c'est le début d'un processus de guérison.

Kofi Kwahulé, de son côté, fait s'entremêler les voix. Ce que l'on peut qualifier de « polyphonie narrative » quand il met en scène une histoire d'amour et de violence. Cette histoire est savamment construite sur le modèle du jazz, dont l'analyse sera approfondie

dans la deuxième partie de notre travail. Dans cette œuvre, une dizaine de voix s'entremêlent, chacune prenant la parole pour se raconter et raconter un pan de l'histoire. Par exemple, de la page 17 à la page 34, trois histoires sont racontées par trois différents personnages à la première personne, trois ‘'je''. Il s'agit de Mo'Akissi, de Mozati et de Djê Koadjo. Mo'Akissi ouvre un coin de voile sur son amitié avec Mozati qui date de leur enfance. Mozati révèle les origines de son échec scolaire et son viol par un instituteur. Ce choix n'est pas anodin.

L'auteur donne corps à cette mémoire lacunaire qui, loin d'être un récit unique et linéaire, est une accumulation de fragments, de perspectives et de souvenirs. Chaque personnage, en disant "je", ne raconte pas seulement sa propre histoire, mais ajoute une couche à un passé collectif. La vérité n'est pas détenue par un seul individu, mais se trouve dans l'addition de ces témoignages.

Djê Koadjo, depuis Paris, conte fleurette à Mozati. Les différentes lettres d'amour de Djê Koadjo rythment les histoires de Mo'Akissi et Mozati. Le segment textuel ci-dessous l'atteste clairement :

> Je m'appelle Mo'Akissi. Mozati et moi sommes amies. Depuis toutes petites (…) Mozati, mon cœur,Je t'embrasse. J'ai reçu le mandat que tu m'as envoyé. Je t'embrasse sur la bouche (…). Moi j'ai continué l'école pas Mozati. Ça été en sixième. En sixième, l'école est devenue trop dure pour ma tête. Alors j'ai dit Mozati, l'école c'est plus la peine (…). Paris nous accueillera (Mazati et Djê Koadjo) pour notre voyage de noces. Ce sera en août, pendant que les Parisiens auront déserté la ville, car Paris est encore… (Kwahulé, 2006 : 17-19).

À travers son écriture, Kwahulé dévoile toutes les contradictions cachées d'une parole, toutes les voix qui l'habitent. En effet, plusieurs voix émergent comme si le personnage était hanté par une somme de souvenirs dont il ne parvient pas à se défaire.

Le roman devient alors une multitude de voix, où les histoires des uns se superposent et se répondent, créant une mémoire riche. Transgressant les frontières de l'intime, le roman africain se mue en un espace de réminiscence collective, où les voix et les destins individuels convergent pour tisser le grand récit de la communauté.

2. Mémoire collective et politique : de la mémoire individuelle à l'histoire de tout un continent

Le roman africain, ici, s'impose comme un véritable « devoir de mémoire », assumant la fonction de transmission et d'éducation historique. Il permet aux générations futures de « mieux connaître et apprendre l'histoire » (J.P. Rioux, 2002 : 157-167). Cependant, dans le contexte postcolonial, cette fonction dépasse la simple pédagogie pour devenir un acte de souveraineté politique. Le roman démontre que la mémoire individuelle est le point de départ de toute reconstruction collective. En se réappropriant son propre passé et sa dignité. Au cœur de cette mutation se trouve la femme. Véritable pivot de la reconstruction narrative, la femme africaine transmue la blessure mémorielle en une force de proposition politique. Raconter son histoire devient alors, pour elle, une manière de revendiquer son existence et son droit à la vérité historique. Le roman de Werewere Liking met en parallèle la condition de la femme africaine et le destin du continent, tous deux victimes d'une mémoire mutilée. À l'image de la femme dont l'identité est souvent ignorée, l'Afrique a été soumise à une amputation historique, une destruction méthodique de ses valeurs culturelles. Le récit révèle que des pans entiers de son histoire sont tronqués, notamment à travers la falsification de ses systèmes d'identification : « Nos systèmes d'identification n'avaient pas pu résister à l'assaut

global des civilisations dominantes (…) Les gouvernements (coloniaux) avaient la mainmise totale sur les archives et faisaient disparaître les traces des actions qui les dérangeaient » (Liking, 2004 :21).

Cette amputation de la mémoire a entraîné la désintégration des valeurs morales fondamentales de la société africaine. Les principes de solidarité, de dignité et de respect, autrefois garants de l'équilibre social, ont été bafoués. Le roman dépeint la perte de ces repères conduisant les hommes à s'habituer à ne plus assumer leurs responsabilités : « Or les règles de base qui permettaient cette solidarité avaient toutes été bafouées : le respect des tabous, de la dignité et de l'intérêt général du clan (…). La dignité du continent a ainsi été remplacée par une quête effrénée de l'argent, une gangrène politique qui ronge la société. » (Liking, 2004 : 105). Restaurer la dignité culturelle est indissociable du combat pour l'autodétermination africaine. Dans *La mémoire amputée,* les femmes donnèrent de la voix en vue de voir éclore aujourd'hui une Afrique nouvelle libérée des guerres et des génocides humains. Pour Pierre Nora, « (…) la mémoire est vécue collectivement, plus elle a besoin d'hommes particulier qui se font eux-mêmes des hommes-mémoire ». C'est le cas en réalité de Tante Roz dans *La mémoire amputée* qui portait le flambeau de cette lutte, elle qui était autodidacte. Elle devint la secrétaire générale des sections féminines du parti de Mpôdôl en son temps :

> Comment et quand a-t-elle appris tout ce qu'elle sait : les langues (elle en parle au moins quatre) ; les métiers (elle est tricoteuse et fabrique des chapeaux de perles extraordinaires) ; elle est couturière et confectionne certainement les meilleurs ngondos traditionnels que n'importe quelle femme douala adorerait porter ; sans compter qu'elle fut secrétaire générale des sections féminines du parti de Mpôdôl en son temps. (Liking, 2004 : 316).

Par la mise en récit du combat des femmes, *La mémoire amputée* démontre avec force que la marche de l'Afrique vers son indépendance totale est intimement liée à la prépondérance du rôle des femmes sur les plans social et politique.

Babyface, quant à lui, offre un contre-récit au discours politique officiel. C'est une forme de mémoire politique qui refuse le silence. Le roman de Kwahulé dépeint une société à l'agonie avec une intention politique claire. Le traumatisme d'une nation n'est pas qu'une question d'histoire ; c'est une réalité vécue au quotidien. La violence et l'obscénité ne sont pas gratuites, mais symptomatique d'une profonde maladie politique : la subversion des valeurs traditionnelles : « Ton (Mo'Akisi) propre mari avec ta propre sœur, même père même mère, dans ton propre lit » (Kwahulé, 2006 : 47). Ce qui est un signe évident de la décadence sur le plan social et moral.

Le roman montre également comment l'élite politique, en créant un concept aussi clivant que « l'éburnité », a blessé la mémoire collective de la nation. Cette réalité transparaît sans ambiguïté dans le discours de Babyface :

> Les étrangers étaient devenus la source matricielle de tous les problèmes que connaissent les Éburnéens. Un groupe d'intellectuels dénommé le FER, le Front Éburnéen du Refus, faisant montre d'une irresponsabilité criminelle, avait inventé le douteux concept d'éburnité : un Éburnéen pur ! La loi du sang. Qui n'était pas né de père et de mère éburnéens, eux-mêmes éburnéens de naissance, n'était pas éburnéen (Kwahulé, 2006 : 55).

Cette idéologie qui prend les étrangers pour boucs émissaires est un acte politique d'amputation. Elle tente d'effacer une histoire de coexistence pour la remplacer par une identité fabriquée et exclusive. Kwahulé expose comment la « décennie de crise » est directement liée à cette manipulation de la mémoire collective. La violence et

« l'irresponsabilité criminelle » du « Front Éburnéen du Refus » ne sont pas le fruit du hasard ; elles sont la conséquence d'un projet politique basé sur un mensonge et l'identité nationale.

Dans ce contexte, le roman devient un élément essentiel de la recomposition narrative pour la nation. En nommant et en exposant le mensonge politique de « l'éburnité », Kwahulé donne au lecteur les outils pour comprendre les causes du chaos social. Le langage brut du roman est un moyen de dire la vérité que l'histoire officielle refuse de reconnaître. C'est un appel à la nation et, par extension, au continent africain à se souvenir et à affronter son passé pour construire un meilleur avenir.

Le roman de Tiburce Koffi s'inscrit également dans le courant de la « littérature de mœurs politiques », reflétant les dérives qui ont marqué les premières années des indépendances africaines. La description d'un pays imaginaire, Yalèklo, permet à l'auteur de créer une allégorie du continent : « Ce pays ne s'est pas toujours appelé ainsi, cependant. On l'appelait Yalêklo – le village de la pauvreté. » (Kwahulé, 2006 : 28).

L'extrême pauvreté et la corruption des élites sont les blessures initiales de la nation. L'auteur utilise la fiction pour dénoncer une réalité « tout aussi fragrante » que les faits réels. En décrivant le sentiment de désespoir des habitants de Yalêklo, le roman pose les fondations d'une mémoire collective du dénuement et de l'humiliation qui a conduit aux révolutions :

> Ses habitants s'appelaient Yalêklois, mais ils savaient au fond d'eux-mêmes qu'ils n'étaient rien d'autres que des yalêfou, c'est-à-dire, des pauvres, (…). Et ils avaient fini par s'accommoder de ce mal insidieux, jusqu'à ce qu'un jour, l'audace folle d'un quêteur d'aubes nouvelles les fasse rêver aux étoiles, et leur promette une place d'invités de choix au banquet des nations qui se suffisent. (Kwahulé, 2006 : 28).

Le nom de la nation est un acte de mémoire. Le passage de "Yalêklo" (le pays des pauvres) à "Sran-ouflê-dougou" (le pays des hommes nouveaux) est une tentative délibérée de recomposer l'identité nationale. C'est une révolution qui s'opère d'abord par le langage : « Sran-ouflê-dougou». Composé de trois lexèmes dont deux en baoulé sran (homme) et ouflê (nouveau) et de dougou (village ou pays) en malinké, une langue qui est parlée dans la partie nord de la Côte d'Ivoire ». Sran-ouflê-dougou est le nouveau nom attribué à l'ex-Yalêklo, comme pour effacer l'impact de la mauvaise connotation de l'ancienne dénomination sur ces habitants. Une manière pour les nouvelles autorités de conjurer le mauvais sort : la pauvreté et les nombreux abus du pouvoir antérieur. Sran-ouflê-dougou ou encore le miracle d'une révolution est un nouveau pays avec un nouveau régime, reconnu et accepté par un nouveau peuple. Nouvelle république, nouvelle mentalité : « La République de Sran-ouflê-dougou, à l'instar de la défunte République de Yalêklo, est un État laïc, seule religion qui vaudra désormais d'être professée chez nous, sera celle du Travail, pour notre libération : « Travaillons, prenons de la peine. C'est le fonds qui manque le moins […]. » (Koffi, 2008 : 354). Ces propos doivent désormais guider la marche du nouveau pays.

Les révolutionnaires ne changent pas seulement le régime, ils veulent effacer l'impact négatif de l'ancienne dénomination sur la psyché collective. Ce changement de nom est un acte politique pour rompre avec le passé de la honte et de la pauvreté. La nouvelle toponymie est un outil de propagande de la révolution, une manière de promettre un avenir meilleur et de fonder une nouvelle mémoire collective basée sur la « dignité » et le « travail » :

> Sran-ouflè-dougou. On aurait dit que le pays entier était saisi par une frénésie du travail au point où les vacanciers apparurent, très vite, gênants : on n'avait pas le temps de s'occuper d'eux (…) Tout étranger

> qui arrivait à Sran-ouflè-dougou était frappé par un fait insolite, car inhabituel en Afrique : l'allure empressée des gens. (…) Sran-ouflè-dougou, on ne perd pas de temps. » Parfois, on lisait à propos de Sran-ouflè-dougou : « Le pays des gens pressés » ou bien « Le pays de la religion du Temps et du Travail ». Ces appellations valorisantes décuplaient la bonne image de ce pays, naguère des sables et des vents furieux. Heureuse coïncidence : comme si la nature elle-même avait décidé de réparer une grave injustice. (Koffi, 2008 : 362-363).

L'idéologie de la « Révolution » est un mythe fondateur qui, paradoxalement, reproduit les mêmes cycles de violence. La « victoire du bien sur le mal » se termine par la mort du Numéro 1, trahi par un des siens. Le roman de Koffi déconstruit le mythe du héros révolutionnaire. Il montre que la violence, la « gangrène » et la soif de pouvoir n'ont pas été éliminées. Le conflit interne qui tue le leader est la preuve que la « mémoire blessée » n'a pas été guérie par la Révolution, mais qu'elle s'est transmise d'un régime à un autre. La nouvelle « République de Sran-ouflê-dougou » est une tentative de recomposition, mais le lecteur sait que la tragédie est inscrite dans son ADN. Le roman de Tiburce Koffi est une analyse complexe de la mémoire politique africaine, où les tentatives de « recomposition » (le changement de nom, la Révolution) ne suffisent pas à guérir les blessures profondes de l'histoire du continent. Cependant, si le fond de ces œuvres témoigne d'une mémoire meurtrie, leur architecture narrative en est le reflet direct.

3-Les formes ou les stratégies narratives de l'indicible : entre chant-roman, rythmes et jazz

La forme narrative devient un vecteur central de la mémoire dans notre corpus. Dans *La Mémoire amputée*, le « chant-roman » de Werewere Liking mêle prose et poésie, donnant au récit un rythme musical et chanté qui reproduit le flux et les ruptures de la mémoire traumatique. C'est une stratégie de recomposition qui permet de contourner les limites d'un récit historique classique. Dans *Le plaisir du texte*, R. Barthes (1973) montre comment l'acte d'écrire peut procurer à l'écrivain une jouissance d'ordre esthétique capable de conduire au délire de la forme, car l'écriture est le lieu où se déplie l'expérience profonde. La mémoire traumatique, souvent fragmentée et chaotique, ne peut être racontée de manière linéaire. Sophie Rabau (2002 : 31) parle d'un « émiettement du texte ».

Le chant, par ses rythmes et ses ruptures, reproduit le flux des émotions, des souvenirs et des silences. En voici quelques illustrations :

> **Chant 4**
> C'était il y a vingt ans.
> Peut-être plus, c'est comme si c'était hier.
> Tu es parti mon père, tombé au bord d'une route, isolé, renié, fatigué.
>
> Je n'étais pas à ton enterrement. Mais je dois veiller à ce que tu dormes en paix, libéré, pardonné.
> Car si ce n'est pas moi, qui pensera à te donner de la compassion ?
> Toi qui as suscité tant de troubles passions. L'envie, le désir, la haine, l'admiration
> Donne-t-on de la compassion à ceux que l'on croit supérieurs ?
> Compatit-on à la souffrance d'un Lôs ?
> D'ailleurs un « surpuissant » souffre-t-il ? A-t-il un cœur, est-ce vraiment du sang qui coule dans ses veines!(…)
>
> **Chant 12**
> Cette chose nommée destin ou fatalité
> Ma mémoire l'a enregistrée.

Cette chose sans corps, sans visage
Et pourtant si reconnaissable.
Qui arrive à pas de chats mitonnés.
Et vous enveloppe de sa présence sans équivoque.
Imprime un tournant à votre route.
Et tout choix ne se fait désormais plus qu'en fonction de la [forme] (…)

Chant 16
Je pense aussi souvent à Maître Ndiffo.
Chaque fois que je frôle le désespoir
Chaque fois que je broie du noir
Pensant à mon père, aux créateurs par kyrielle
Rencontrés après lui et tous ces intellectuels que j'ai vus devoir se débattre, vainement
Contre l'immense épidémie de désespoir
Qui s'est abattue sur tous les intellectuels africains Au moins, trois décennies durant (…).
(Liking, 2004 : 48–49, 243–341).

Le chant 4 traite de la culpabilité et du devoir de la mémoire filiale. L'absence « Je n'étais pas à ton enterrement » et la déchéance du père « tombé au bord d'une route », « isolé », « renié ». Le père est ici une figure démythifiée, presque une métaphore d'une Afrique glorieuse mais épuisée. Le « Je » se donne pour rôle de « recomposer » l'image du père par la compassion. Écrire, c'est « veiller à ce que tu dormes en paix ». Le chant 12 quant à lui théorise la manière dont le choc s'inscrit dans la mémoire. Le destin est décrit comme une force invisible mais concrète « à pas de chats mitonnés ». C'est l'événement qui brise la linéarité d'une vie. Ici, la mémoire est un réceptacle passif d'une "fatalité" qui change la direction de l'existence. « Ma mémoire l'a enregistrée ». La fin du chant suggère que désormais, chaque choix est dicté par la « forme » de ce destin.

En ce qui concerne le chant 16, il joue la résistance politique dont nous parlions plus tôt. L'auteur passe du « Père » aux « intellectuels africains ». La blessure n'est plus seulement familiale, elle est générationnelle. Le « désespoir » est décrit comme une « épidémie » qui a frappé l'intelligence africaine pendant « trois décennies ».

En définitive, le parcours de ces trois chants dessine une trajectoire de résilience, où la littérature agit comme une véritable clinique de la mémoire. Dans un premier temps, le Chant 4 s'attache à recoudre le lien brisé avec la figure paternelle ; par la compassion, l'écriture réhabilite l'homme derrière le héros déchu et panse la plaie de l'absence. Cependant, cette blessure n'est pas un accident isolé ; le Chant 12 nous rappelle que le traumatisme est « enregistré » comme une fatalité qui déforme le cours de l'existence. C'est enfin dans le Chant 16 que s'opère la véritable recomposition narrative. En passant de l'histoire du père à celle des intellectuels africains, l'auteur transforme une mélancolie intime en un témoignage collectif puissant.

Le chant s'apparente à une méthode thérapeutique qui, par la musique et le rythme, aide à exprimer l'indicible. Le "chant-roman" devient ainsi un pont entre l'oralité africaine (contes, chants traditionnels) et l'écriture, permettant à une mémoire blessée d'être transmise et guérie en dehors des canons occidentaux. Cette forme permet également de restituer l'intensité émotionnelle des souvenirs et de renforcer l'immersion du lecteur dans le vécu des personnages.

Koffi Kwahulé met en scène une polyphonie de voix qui s'entremêlent, non pas pour former un récit linéaire, mais pour dépeindre la nature même d'une mémoire blessée. Loin d'être un fil unique, le souvenir est ici un tissu de perspectives individuelles, de fragments de vie et de secrets. L'entrecroisement des « je » de Mo'Akissi, Mozati et Djê Koadjo reproduit la structure du jazz : les voix et les histoires se superposent, se

répondent et se contredisent, créant une mélodie narrative complexe. Les « dissonances » de cette œuvre musicale correspondent aux moments de trauma (le viol de Mozati) qui, en faisant irruption dans le récit, rompent la fluidité et rappellent que la mémoire n'est pas une partition harmonieuse mais un ensemble de ruptures et de douleurs :

> Je devais avoir neuf ans… ou dix ans… Neuf ans et quelques choses. Mes seins commençaient à pousser. Ils étaient même, à ce qu'on disait, très gros pour mon âge… Dans ma tête, j'étais une petite fille. Onze ans plutôt. C cours moyen première année, ça, je m'en souviens. CA à l'E.P.P.C., École primaire publique Château d'eau de N'Pinkro (…). Jusque -là, l'école ne se passait pas trop mal. Je n'étais pas la première de la classe mais je n'étais pas la dernière non plus. J'étais des fois à 23e, des fois à 25e, des fois à 24e. J'étais au milieu. Jusqu'en CM1.Notre maître s'appelait Dieusibon. (…).Jamais imaginé le maître nu. (…). C'est lui-même qui a retiré ma culotte. Je m'attendais à n'importe quoi. À des choses que ma tête n'osait même pas imaginer. Mais il s'est contenté de me regarder, de me regarder là… simplement là… Des yeux qui ne se rassasiaient pas de me regarder là. Peut-être pas pendant longtemps, mais cela m'a paru très long. Va m'attendre dans la chambre, j'arrive. La honte s'est jetée sur moi. Il ne souriait plus. Le sang. Je ne sais pas si ça s'est fait dans le salon ou dans la chambre. Ou ailleurs. Quand j'ai vu le sang, je me suis dit : « J'ai dû avoir mal. ». J'ai dit : « Il y a du sang. » J'ai dit : « Je suis blessée. » Il m'a répondu : « Ce n'est rien, c'est normal ». (Kwahulé, 2006 : 20-29).

Dès les premières lignes « Je devais avoir neuf ans… ou dix ans… Onze ans plutôt », la narratrice hésite. Le traumatisme a fragmenté la mémoire chronologique. L'esprit de la victime tente de reconstruire le passé, mais les chiffres se brouillent. Cette hésitation montre que la blessure a « cassé » le fil du temps. Paradoxalement, alors qu'elle oublie son âge, elle se souvient avec précision de son rang (23e, 25e) et de l'acronyme de son école. C'est typique de la mémoire traumatique : le cerveau occulte l'essentiel mais se fixe sur des détails techniques pour tenter de garder pied. Le nom du maître, « Dieusibon », est ironique et tragique. On voit ici comment une figure de confiance (le maître, le « sapeur admire » utilise son statut pour briser l'innocence. La narratrice écrit pour se réapproprier son corps. Elle décrit l'horreur avec des mots simples « Je suis blessée », ce qui montre la violence de l'impact sur une enfant qui n'a même pas encore les mots pour nommer le viol.

Tandis que les chants précédents exploraient la blessure héritée (le père) ou collective (les intellectuels), ce récit de Mozati nous plonge dans la source physique et originelle du traumatisme. La recomposition narrative n'est plus ici une quête de pardon, mais une tentative désespérée de nommer l'innommable et de reprendre possession d'un corps marqué par le sang et le silence imposé.

Chez Tiburce Koffi, le récit prend l'allure d'une épopée. Cette épopée n'est pas qu'un long récit, c'est le genre littéraire qui raconte les mythes fondateurs d'un peuple :

> Gens d'ici et d'ailleurs, écoutons-le. Écoutons, pour une dernière fois, la complainte du djomolo.djomolo-blues !notes lyriques d'un conte du soir qui va finir, qui finit (…) Il joue pour apaiser un peu l'esprit en peine du chroniqueur (…) aux héros enragés et impossibles qu'il a, lui-même, remis en scène ; ces anges tragiques, pris eux aussi dans le vertige de leurs folies et le tourbillon d'un destin aux yeux d'aveugle (…). Les héros ont quitté la scène dépeuplée. Joue-moi donc ça, Djomolo, joue-moi le vers sonore.et dis-leur les derniers mots de ce conte troublant du Sahel djomolo-blues ! (…) que se ferme donc à jamais le poème

> rouge ! C'est une petite histoire ! », dit donc la chanson… « C'est une longue histoire, et une marche tragique ! », affirme le djomolo. « C'est une grande et belle histoire ; mais elle est sale ! », murmurent les gens sous le préau, en s'en retournant chez eux, perplexes, et le cœur comme noyé de chagrin nocturne. (…). Djomolo, refermons-la. (Koffi, 2009 : 30-31 ; 512-513).

L'auteur opère un mélange fascinant entre des instruments traditionnels africains (xylophone, cora) et un genre musical né du traumatisme de l'esclavage : le Blues. En associant le djomolo au blues de Harlem, le texte universalise la « mémoire blessée ». La douleur n'est plus seulement celle d'un village ou d'un homme, elle devient une plainte transatlantique. La musique sert de liant là où les mots sont trop « sales » ou trop « tristes ». Elle est l'outil ultime de la recomposition : elle transforme le cri en harmonie. Enfin, le Djomolo-blues vient clore ce cycle. Ici, la blessure est devenue un poème que l'on peut enfin refermer parce qu'il a été entendu et partagé.

La forme narrative de ces trois œuvres ne se contente pas de raconter la douleur ; elle la met en rythme. Qu'il s'agisse de la répétition des chants, de la précision clinique du souvenir d'enfance ou de la musicalité du blues, chaque dispositif textuel vise à transformer une mémoire subie en une mémoire choisie. Le récit devient alors cet espace souverain où la femme africaine et le chroniqueur reprennent le pouvoir sur leur destin, transformant le « chagrin nocturne » en une lumière pour l'avenir.

4. La recomposition narrative : le roman comme lieu de résilience

Cette dernière partie de notre analyse se consacre à la finalité du processus que nous avons décrit : la transformation de la mémoire blessée en un récit de résilience. Selon B.Cyrulnik (1999), la résilience est la capacité, après un traumatisme, de reprendre un développement nouveau en s'appuyant sur des tuteurs de résilience (personnes, lieux ou, dans notre cas, l'écriture). En littérature africaine, le roman se pose précisément comme ce « tuteur » : il offre un espace symbolique où les traumatismes individuels et collectifs sont recomposés et transformés. Il permet de passer de la sidération à l'action. L'étude des trois romans de notre corpus révèle que la femme est au cœur de cette dynamique de résilience. Elle est l'agente principale qui s'oppose à la fragmentation du passé. Le rôle des femmes est mis en relief à travers leur fonction de passeuses de mémoire. Par cette transmission intergénérationnelle, elles assurent la continuité du récit entre les générations, souvent par le biais de la mémoire orale, des rituels ou des gestes. Ce faisant, elles reconstruisent les liens familiaux et culturels que la violence ou la politique ont tentés d'amputer. La femme ne se contente pas de raconter ; elle agit. Sa mémoire est performative : le fait même de la mettre en récit (dans l'œuvre) ou de l'incarner (dans le corps des personnages) est un acte de résistance qui conteste le silence imposé et l'effacement historique.

P. Ricoeur (2000 :72-73) souligne que la transmission féminine de la mémoire est un vecteur essentiel pour préserver l'identité collective et la continuité historique. Ce qui est perceptible à travers *La mémoire amputée* et *Babyface*. Bien que les deux œuvres ne se concentrent pas uniquement sur des personnages féminins, elles montrent toutes les deux comment les femmes sont des actrices clés de la recomposition de la mémoire, mais de manières très différentes. Chez Liking, la femme apparaît comme la mémoire vivante de la communauté. Mais elle n'est pas seulement là pour rappeler le passé : elle porte aussi la possibilité d'un avenir. C'est cette double fonction *mémoire* et *renaissance* que l'on retrouve chez Werewere Liking. Dans *La Mémoire amputée*, la figure de Grand Madja occupe une place singulière. Elle berce sa petite-fille Halla Njokè, elle l'éduque, elle lui transmet des valeurs. On sent bien, dans ses paroles comme dans ses gestes, que cette grand-mère incarne la stabilité du monde ancien. Un simple conseil résonne comme un héritage : Halla Njoke pouvait affirmer :

> Grand Madja Halla, mon homonyme, m'affirmait : "Toi, tu sauras toujours si tu es libre ou pas, selon que tu pourras associer travail et plaisir, ou pas." [...] Dès la première lueur de l'aube, elle recueille des braises, place des machettes et des houes dans des paniers que nous portons sur la tête et nous allons au champ. Elle allume un feu car il fait bien froid à ces heures. Nous travaillons en silence, avec une double ardeur pour avoir chaud et ne pas nous faire piquer par des insectes. Parfois, elle entonne un chant et crée un rythme auquel ma puînée et moi nous abandonnons. Une sorte de moteur régulier, irrésistible. Ainsi, nous abattons toujours un travail énorme qui nous vaut les félicitations de notre mari. (Liking, 2004 : 44).

Ce n'est pas qu'un mot de sagesse : c'est une manière de relier liberté, dignité et travail. Par petites touches, la grand-mère construit l'identité de sa petite-fille. Le feu qu'elle allume à l'aube, les chants qu'elle entonne au champ, tout cela dépasse l'anecdote. C'est une pédagogie en actes. Derrière cette image se dessine la figure plus large de la femme africaine moderne : une femme actrice, capable de tenir tête à l'histoire, et pas seulement de la subir. Hors du cercle familial, elle prend place sur la scène sociale. Elle devient mémoire communautaire et en même temps moteur de dynamisme. Sa ruse, son silence méditatif, son intelligence pratique la rendent indispensable. En fin de compte, la femme ne conserve pas seulement la mémoire : elle façonne l'identité collective. Elle éduque, elle conseille, elle résiste. Bref, elle transforme la douleur héritée en ressource, et c'est bien cela qui relève de la résilience.

Chez Koffi Kwahulé, le thème de la mémoire blessée ne se manifeste pas à travers une amputation historique lointaine, mais par la violence crue et la désintégration du tissu social et urbain. Dans *Babyface*, le passé est un chaos de traumatismes, de racismes et d'abus. Face à cette réalité, la mémoire féminine devient un lieu essentiel de cette blessure, mais aussi de sa recomposition. Le rôle des femmes, loin d'être un simple témoignage, est une confrontation brutale avec la réalité. Les personnages féminins de Kwahulé, qui sont souvent des survivantes de la rue, utilisent un langage brut et sans fard :

> Pamela, qu'elle s'occupe de ses fesses ! Est-ce que je me mêle des histoires de femmes de son vilain petit député quand il dit qu'il va soi-disant en mission alors que tout le monde sait qu'il va se faire tripoter par ses sales petites djantras ? Quand toutes les copines se moquent d'elle, est-ce que je mets ma bouche dedans aussi ? Alors qu'elle laisse mon nom tranquille ! Ces ragots, qu'elle enlève mon nom dedans ! Si je veux donner mon cul à mon arrière-arrière-arrière-grand-père, je donnerai mon cul à mon arrière-arrière-arrière-grand-père ! Mon cul, c'est pas le cul de quelqu'un ! Tout ça, c'est la jalousie. Pamela, elle aurait été bien contente d'être à ma place. (Kwahulé, 2006 : 43.)

Contrairement à la pudeur des récits d'enfance, ce passage impose une confrontation brutale avec la réalité contemporaine. La narratrice brise la « sacralité des mœurs » par une langue provocatrice et charnelle. En revendiquant la libre disposition de son corps :« mon cul, c'est pas le cul de quelqu'un », elle transforme l'agression sociale en une contre-attaque verbale. La brutalité du lexique n'est pas ici une simple vulgarité, mais le signe d'une mémoire qui refuse désormais de subir le silence et qui s'affirme par le cri. La femme africaine dans ce contexte n'est pas seulement une victime qui pleure : c'est aussi une femme qui tempête, qui insulte et qui défie le pouvoir masculin et social pour protéger son espace intime. Sa parole n'est pas ornée de mythes ou de poésie ; elle est une force de dénonciation. C'est une mémoire de la violence subie qui se reconstruit par la nomination et la confrontation. La brutalité des relations sexuelles, l'inceste et la

pédophilie ne sont pas là pour choquer, mais pour témoigner d'une vérité insoutenable :

> J'ai dit : "Il y a du sang. J'ai dit : « Je suis blessée. » Il m'a répondu. Ce n'est rien, c'est normal. Et il est allé chercher un morceau de pain pour le tremper dedans. L'enfoncer dedans. Et il a retiré le morceau de pain tout rouge de sang. Et il a mangé le morceau de pain trempé du sang de ce qu'il venait de me faire. À présent tu es à moi. Tu ne m'oublieras jamais. (…) J'ai pensé que c'était ainsi. Pour toutes les femmes. À ce moment-là. Ce qui remplissait ma tête, c'était la honte de ce que le maître m'avait fait pour qu'il y ait du sang (Kwahulé, 2006 : 29).

La brutalité de cette scène atteint son apogée dans le geste quasi-cannibale du maître, qui consomme littéralement la blessure de sa victime. En trempant son pain dans le sang de l'enfant, Monsieur Dieusibon opère une désacralisation radicale de la figure de l'enseignant et de l'homme. La parole de la narratrice, des années après, rend compte de cette confrontation avec une réalité qui dépasse l'entendement : l'acte est si monstrueux qu'à l'époque, l'esprit de la petite fille a dû le "normaliser" pour ne pas s'effondrer. La recomposition narrative consiste ici à déconstruire ce "sourire de grand frère" pour révéler la folie prédatrice qui se cachait derrière, et ainsi libérer la mémoire de cette emprise sanglante.

L'auteur, à travers ces femmes, utilise cette crudité pour affirmer que la reconstruction narrative du passé doit passer par la démystification de la violence. En décrivant « la poésie entre les cuisses de Nolivé » ou « elle joue avec les choses de sa grande sœur », le texte met en lumière la perversité qui corrompt même le langage. Le roman ne se contente pas de relater des actes obscènes ; il les nomme sans concession pour en dénoncer l'impact sur l'identité et la mémoire des femmes. Contrairement à Werewere Liking pour qui le corps est un lieu de sagesse ancestrale, chez Kwahulé, le corps féminin est un champ de bataille où s'inscrivent les stigmates de la mémoire blessée. Le viol et l'inceste ne sont pas que des faits, ce sont des blessures mémorielles qui s'incarnent. La recomposition devient alors un acte de survie : c'est le processus par lequel ces femmes s'efforcent de récupérer un corps et une dignité qui leur ont été retirés. Le roman dépeint la débauche non comme une fin en soi, mais comme le symptôme d'une société malade. La sexualité y est débridée parce que le lien humain est brisé. La recomposition ne se fait pas en embellissant le passé, mais en le confrontant. C'est l'acte de parler de la violence qui permet aux personnages féminins d'amorcer leur propre processus de guérison.Chez Kwahulé le rôle de la femme est de montrer que la résilience ne passe pas toujours par la beauté ou la tradition. Elle peut aussi passer par la confrontation au réel le plus brutal, en utilisant le langage comme une arme pour reconstruire une mémoire de survie. Quant à Werewere Liking, elle montre une recomposition par la transmission culturelle et la spiritualité (un retour aux sources), tandis que Koffi Kwahulé montre une recomposition par la survie et l'affirmation brute du réel.

Conclusion

En définitive, les trois romans étudiés se distinguent par une accumulation de traces mémorielles, souvent fragmentaires. Ils révèlent que la mémoire, loin d'être linéaire, se construit par la sédimentation de perspectives et de souvenirs. Dans ce dispositif, chaque « je » narratif dépasse l'histoire individuelle pour tisser une strate supplémentaire au passé collectif. La vérité ne réside plus dans un témoignage unique, mais dans l'addition de ces voix. Le roman devient alors un palimpseste narratif où les récits se superposent et se répondent, faisant de la mémoire individuelle le creuset de toute reconstruction nationale. Dans ce contexte, la forme narrative elle-même s'adapte

au traumatisme. Puisque la mémoire blessée est par nature fragmentée et chaotique, elle refuse la linéarité classique. Le concept de « chant-roman » émerge alors par ses rythmes et ses ruptures ; il épouse le flux des émotions et des silences. Cette méthode, presque thérapeutique, utilise la musicalité pour dire l'indicible. Elle jette un pont entre l'oralité africaine (contes, chants) et l'écriture, permettant à la mémoire de guérir hors des canons occidentaux.

Enfin, l'analyse des rapports de force et des agir féminins présente la femme comme une figure d'astuce et de prudence. En l'élevant au rang d'héroïne, les romanciers démontrent que le traumatisme n'est pas une fatalité. Les femmes ne sont pas de simples témoins : elles s'affirment comme les gardiennes et les architectes de la mémoire. En tout état de cause, ces œuvres prouvent que la mémoire traumatique exige une esthétique de l'éclatement. La poétique du récit n'est plus un simple support, elle devient le prolongement organique de la mémoire elle-même.

Références bibliographiques

BARTHES Roland (1973), *Le plaisir du texte*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil.

CHIVALLON Christine (2012), *L'Esclavage, du souvenir à la mémoire : contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Paris, Karthala.

CYRULNIK Boris (1999), *La résilience : protection et vulnérabilité*, Conférences psy, H4, Édition.com.

FREUD Sigmund (1927), *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot. https://fr.wikipedia.org/wiki/Au-del%C3%A0_du_principe_de_plaisir#:~:text. Consulté le 07/03/2026.

KOFFI Tiburce (2008), *La Mémoire d'une tombe*, Abidjan, NEI-CEDA.

KWAHULE Koffi (2006), *Babyface*, Paris, L'Harmattan.

LIKING Werewere (2004), *La Mémoire amputée*, Paris, L'Harmattan.

NORA Pierre (1984), *Les lieux de mémoire*, Tome 1 P. XXXV, La république, Paris, Gallimard.

PARENT Anne Martine (2007), *Trauma, témoingage et récit, le déroute du sens*, Erudit, Vol.34, N° 2, P. 115. https://id.erudit.org/iderudit/014270ar/ Consulté le 07/03/2026.

PROUST Marcel (1988), *Du côté de chez Swann*, 1913. Paris, Gallimard.

RABAU Sophie (2002), *L'écriture* fragmentaire,Théories *et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan.

RICŒUR Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, coll. « Points essais », 2000, Paris, Seuil.

RIOUX Jean-Pierre (2002), « Devoir de mémoire, devoir d'intelligence », *Vingtième siècle,* vol. 73, no 1, pp. 157-167, *Revue d'histoire*.

ROBIN Régine (2003), *La mémoire saturée*, Paris, Stock.

SALMONA Muriel (2008), *Mémoire traumatique et victimologie*, Psychotromatologie, Dunod, https://www.memoiretraumatique.org/psychotraumatismes/memoire-traumatique.html, consulté le 03/02/2026.

