

L'écriture comme revanche : mémoire et émancipation dans *Le dérisoire tremblement des femmes* de Salma Kojok

Introduction

Dans *Le dérisoire tremblement des femmes*, Salma Kojok donne voix à l'histoire intime et complexe de Dounia, une jeune libanaise envoyée en Côte d'Ivoire dans les années 1930 pour un mariage arrangé, puis de sa fille Lamia, née en terre africaine et porteuse d'une nouvelle génération. À travers ce récit, le roman explore les répercussions d'un exil doublement marqué : à la fois par la colonisation française qui structure le cadre historique et politique, et par les traditions patriarcales libanaises qui conditionnent les rapports sociaux et familiaux. Cette double aliénation impose aux femmes une situation d'effacement et de violence symbolique qui traverse les générations.

C'est dans ce contexte que l'écriture apparaît comme un enjeu majeur, un espace de résistance et de reconstruction identitaire. Cette étude propose ainsi de montrer comment, dans *Le dérisoire tremblement des femmes*, l'écriture fonctionne comme une revanche postcoloniale, révélant les tensions identitaires complexes et les luttes invisibles inhérentes à l'expérience de l'exil féminin.

Salma Kojok, écrivaine franco-libanaise, s'intéresse dans ses romans et surtout, dans *La maison d'Afrique* (2015), sa première œuvre romanesque, à raconter les parcours de vie liés à l'émigration libanaise et à l'Afrique. De même, son dernier roman, *Le dérisoire tremblement des femmes*, ne se contente pas seulement de décrire un passé douloureux, mais il engage une réappropriation narrative qui déconstruit les images dominantes et stéréotypées associées aux femmes arabes exilées. En effet, « dans le contexte de la Méditerranée francophone, la femme écrivaine joue un rôle de plus en plus central en tant que productrice de textes littéraires orientés vers la création d'un espace poétique, entre fiction et réalité, imprégné de réflexion interculturelle, de bouleversement identitaire et de quête existentielle. » (Lalagianni & Moura, 2014, p. 9)

Pour analyser cette dynamique, nous adopterons une lecture postcoloniale du roman. Nous commencerons par examiner la condition des femmes exilées dans ce contexte colonial spécifique,

en montrant comment le récit illustre les mécanismes d'oppression patriarcale et coloniale. Nous verrons ensuite comment la parole et l'écriture, loin d'être de simples outils de témoignage, deviennent des instruments de résistance, de subversion et de réinvention identitaire, permettant aux personnages féminins — et à travers eux, à l'autrice — de reprendre le contrôle de leur propre récit.

Pour nourrir cette analyse, nous nous appuyerons notamment sur les réflexions d'Edward Saïd dans *Orientalisme*. Saïd démontre comment l'Occident, en particulier l'Europe coloniale, a construit une représentation biaisée, essentialiste et dominatrice de « l'Orient » — incluant le monde arabe, musulman et asiatique — à travers la littérature, l'art, les sciences et les discours coloniaux. Comme l'exprime bien Saïd :

« L'orientalisme a une telle position d'autorité que je crois que personne ne peut écrire, penser, agir en rapport avec l'Orient sans tenir compte des limites imposées par l'orientalisme à la pensée et à l'action. Bref, à cause de l'orientalisme, l'Orient n'a jamais été, et n'est pas un sujet de réflexion ou d'action libre. Cela ne veut pas dire que c'est l'orientalisme qui détermine unilatéralement ce qui peut être dit sur l'Orient, c'est tout le réseau d'intérêts inévitablement mis en jeu (donc toujours impliqué) chaque fois qu'il est question de cette entité particulière, « l'Orient ». » (Saïd, 2005, p. 15)

En mobilisant cette grille de lecture, nous montrerons que le roman de Kojok met en cause cette image figée et stéréotypée de la femme arabe, souvent cantonnée à un rôle passif et effacé. Au contraire, il opère un renversement du regard : plutôt que d'écrire sur « l'Orient » de manière exotisante ou dominatrice, il écrit depuis l'exil oriental, offrant une auto-représentation complexe et plurielle.

Cette écriture postcoloniale s'inscrit dans une sorte de l'acte de contre-discours : elle restitue la voix et la mémoire longtemps oubliées, et refuse la représentation imposée par les récits coloniaux et patriarcaux. En effet, selon Saïd, « L'Orient a presque été une invention de l'Europe. » (Saïd, 2005, p. 13) Partant de ce constat, et sous l'influence du concept du discours chez Michel Foucault, il insiste sur l'articulation entre le savoir et le pouvoir :

La notion du discours définie par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* et dans *Surveiller et punir* m'a servi à caractériser l'orientalisme. Je soutiens que, si l'on n'étudie pas l'orientalisme, on est incapable de comprendre la discipline extrêmement systématique qui a permis à la culture européenne de gérer et même de produire l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire. (Saïd, 2005, p. 15)

Cette étude aura donc pour but de montrer comment Salma Kojok, en utilisant l'écriture comme outil de mémoire et d'émancipation, transforme la littérature en un geste postcolonial puissant, capable de réhabiliter et de complexifier les identités féminines exilées. Nous essayerons de montrer comment *Le dérisoire tremblement des femmes* fait basculer, à travers l'écriture de Lamia et celle de l'autrice elle-même, la domination symbolique vers une auto-narration réparatrice, redonnant corps, histoire et agency à des figures féminines que l'histoire coloniale a effacées ou réduites à des rôles secondaires. Comme l'exprime bien Albert : « le narrateur / personnage entretient avec l'écriture un rapport particulier puisque, par son intermédiaire, il entreprend d'acquérir une certaine compréhension de la situation d'exclusion ou de marginalité dans laquelle il se trouve. L'écriture prend alors valeur d'élucidation de soi et du monde à travers l'autoanalyse » (Albert, 2005, p. 153). L'écriture devient alors non seulement une revanche, mais aussi un acte de guérison et de réinvention.

Peu d'études existent encore sur les œuvres de Salma Kojok, étant donné que sa production et sa reconnaissance critique sont très récentes. Cette jeunesse du champ critique explique en partie la rareté des analyses approfondies. C'est pourquoi des travaux comme celui de Samia Kouta prennent une importance particulière. Son étude intitulée « La voix féminine dans *Le Dérisoire tremblement des femmes* de Salma Kojok », ouvre des pistes de lecture que le présent travail prolonge en proposant une lecture postcoloniale attentive aux procédés narratifs.

I. Deux récits, deux mémoires : exil libanais et naissance d'une conscience postcoloniale

Le roman du *Dérisoire tremblement des femmes* est divisé en deux livres, chacun portant le prénom du personnage principal. Le premier livre est, comme on le découvre pendant la lecture, l'histoire de la vie de Dounia, dès le début de son exil et suite à son mariage avec Farid, qui habite et travaille en Afrique, jusqu'à la naissance de sa fille, Lamia, et les années de son adolescence. Le second livre du roman est consacré à l'histoire de Lamia qui raconte ses propres expériences de la vie individuelle et sociale en Afrique, ses relations avec sa mère et ses histoires d'amour.

Si le roman est ancré par quelques thématiques particulièrement récurrentes, telle que l'exil, le colonisation, l'émancipation des femmes, etc. mais le motif de la mémoire y occupe une place centrale, dans la mesure où la forme autant que le contenu se mettent au service de la mise en jeu de ce concept. Cette thématique s'inscrit profondément dans l'idée de l'écriture comme

revanche. En effet, l'écriture devient un moyen de lutter contre le processus naturel de l'oubli, qui tend à effacer les souvenirs, les identités et les expériences marginalisées ou douloureuses. Par ce geste, l'autrice ainsi que les narratrices revendiquent le droit à la mémoire, à la reconnaissance, en inscrivant dans le langage des récits qui subsistent au-delà de la fadeur de l'oubli. Dans le contexte de la mémoire traumatologique ou coloniale, l'écriture permet de faire revenir à la surface des expériences enfouies, de reconstituer une mémoire fragmentée, de créer un palimpseste où chaque couche d'écriture reconstruit une réalité ancienne, refoulée ou ignorée. Michel Foucault confirme ce rôle de l'écriture : « L'écriture, dans sa sobriété, sa discrétion, doit se révéler comme un lieu de résistance, une insurrection contre ce qui réduit la parole » (Foucault, 2001, p. 782).

Alors que le récit de Dounia est l'expression d'une mémoire d'exil et de déracinement, celui de Lamia est une mémoire critique et lucide. Cette différence se manifeste dès le début par l'épigraphe de chaque livre. L'histoire de Dounia commence par une citation tirée *des pays* de Marie Hélène Lafon qui marque d'emblée la nostalgie du pays natal : « Ces noms prononcés, nom de personnes et noms de lieux qui, pour elle, depuis plus d'un an, n'avaient de place, leur place, que là-bas, de l'autre côté du monde, où elle avait commencé d'être et n'était plus, ne serait plus » (Kojok, 2019). Cette citation reflète largement le fil de l'histoire de la première partie du roman, consistant à un balancement entre la quête d'avenir et la perte de repère chez le personnage principal, qui commence son histoire par une forme mémorielle : « C'est comme ça que j'ai été choisie un jour d'été, à la fois pour cet homme qui allait être ton père et pour le long voyage en bateau vers l'Afrique » (Kojok, 2019, p. 1). Cet incipit souligne l'aspect mystérieux et fantasmatique de la suite de l'histoire, qui évoque un déplacement ambivalent et le départ du pays natal, devenu par la suite un lieu idéalisé dans l'esprit de Dounia, ainsi que le voyage vers l'Afrique et le mariage avec un homme inconnu. Il révèle également la dimension appellative de cette narration à travers l'emploi de l'adjectif possessif « ton », indiquant que le narrataire est déjà impliqué dans le récit. La technique de flash-back permet ensuite à la narratrice d'enchaîner son récit en rappelant « dans la longue insomnie qui nous liait en silence, le dérisoire tremblement des mères, leur combat perdu d'avance, résistance pathétique contre l'impérieuse tragédie de la vie » (Kojok, 2019, p. 6).

L'abondance des références spatiales se manifeste dès la signature de l'acte du mariage, ce qui produit chez Dounia un sentiment de perplexité qui se révèle à travers les images dans cette

description : « J'étais mariée, dehors l'été explosait, les cigales chantaient, le soleil soudain devenait plus palpable, presque'incommodant. Il faisait monter les odeurs de raisins et de figures chaudes qui se mêlaient aux relents charriés par le fleuve Litani, selles des enfants, pleures de fruits, sueur des hommes qui s'acharnaient à labourer la terre confisquée, le sol encrassé de boue n'en finissait pas de tourner dans ma tête.» (Kojok, 2019, p. 6).

Si le roman est caractérisé par la question de mémoire, il est également le lieu de croisement et de conflit entre la mémoire et l'oubli. Autant le fond et la forme du roman se mettent au service de remémorer les souvenirs, autant le désir d'oubli se présente au fil du récit. Le roman est lui-même l'expression de cette opposition : le fait de raconter un souvenir est, à proprement parler, la mise en cause de l'envie de l'oublier : « Quel supplice de ne pouvoir oublier », avoue Dounia, qui juste après les souvenirs de sa première expérience d'amour, déclare : « Quand la demande d'Im Farid est arrivée, je me suis dit, je vais enfin pouvoir l'effacer de ma mémoire ; savons-nous vers quels lieux dangereux nous mène le désir d'oubli ? » (Kojok, 2019, p. 8). En effet, comme le remarque Heidegger, c'est l'oubli qui rend possible la mémoire : « De même que l'attente n'est possible que sur la base d'un attendre, de même le souvenir (*Erinnerung*) n'est possible que sur la base d'un oublier et non pas l'inverse ; car c'est sur le mode de l'oubli que l'être-étant « ouvre » primordialement l'horizon où, en s'y engageant, le *Dasein* perdu dans l'« extériorité » de ce dont il se préoccupe peut se ressouvenir » (Heidegger, 1985, p. 238)

Dans ce sens, le jeu de narration est frappant : alors que tout au début, l'incipit rassure le lecteur du fait que la narration s'effectue par Dounia, mais on se heurte très tôt au changement de l'énonciation qui fait surgir, à travers un passage typographiquement différent du texte principal, un nouveau narrateur (narratrice). Le procédé du récit dans le récit embrouille encore plus, le statut de la narratrice et du narrataire dans le roman :

« Ma mère Dounia ponctuait ainsi son récit de questions dont je ne sus jamais si elles m'étaient adressées ou si elles construisaient le dialogue qu'elle avait avec elle-même. A ce moment de son récit, inévitablement, Dounia déroulait le fil du bateau. C'était le cordon que j'attendais, ce bateau qui l'a emmenée de son village du Liban à notre maison d'Afrique, un voyage comme le lieu du premier commencement, le mythe fondateur articulé à l'histoire familiale ; il est si tentant d'oublier. » (Kojok, 2019, p. 8)

Selon Maurice Halbwachs, la mémoire individuelle est toujours façonnée par des cadres sociaux. Il précise : « La mémoire n'est pas une faculté individuelle isolée : elle est toujours encadrée par

des régimes sociaux, des groupes, des traditions » (Halbwachs, 1950, p. 62). Le récit de Dounia est influencé par sa position d'exilée, son appartenance à la communauté syro-libanaise et les normes sociales qui l'invitent à la discrétion. Façonnée par le discours dominant libanais et colonial, plutôt que par elle-même, Dounia est une représentation de l'idée de l'orientalisme. Selon Saïd, l'orientalisme est un discours autoritaire : il n'offre pas seulement une description, mais fonde un style de pensée qui prétend connaître l'Orient, le définir, le figer :

« Prenant comme point de départ, très grossièrement, la fin du dix-huitième siècle, on peut décrire et analyser l'orientalisme comme l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. » (Saïd, 2005, p. 15)

Ces facteurs sociaux influencent la façon dont elle se souvient ou oublie certains événements. Ses oublis ne sont pas des fautes de mémoire, mais des formes d'oubli structuré, produits de son cadre communautaire. C'est pourquoi elle se force par exemple d'oublier son premier échange d'affection avec Moustafa.

Dans la même logique, Vincent de Gaulejac souligne que, « entre l'histoire objective et le récit subjectif, il y a un écart, ou plutôt un espace, qui permet de réfléchir sur la dynamique des processus de transmission, sur les ajustements entre l'identité prescrite, l'identité souhaitée et l'identité acquise, sur les scénarios familiaux qui indiquent aux enfants ce qui est souhaitable, ce qui est possible et ce qui est menaçant. C'est dire que le roman familial doit être contextualisé dans un repérage sociologique des positions sociales, économiques, culturelles, que ce soit dans la généalogie ou dans l'histoire personnelle du sujet » (De Gaulejac, 1994, p. 12)

Cette perspective éclaire la complexité des récits mémoriels de Dounia et de Lamia, où la mémoire personnelle se confronte et s'articule avec des héritages sociaux et familiaux.

Le premier livre est ainsi l'histoire d'un parallélisme, la scène d'un conflit évident entre deux vies, deux lieux et deux mondes. La rivalité très forte entre la vie précédente au Liban et la nouvelle vie en Afrique crée un conflit intérieur profond chez Dounia, symbolisant la tension entre l'attachement à ses origines et l'adaptation à un environnement étranger :

« la voix disait l'étrangeté de cet homme qu'elle découvrait mêlée à l'hostilité du pays où elle débarquait, pays d'emprunt, loin de l'autre, le vrai, celui des collines et des oliviers, celui du Litani, de sa lumière mystique et de ses enfances perdues. Et ce là-bas, à peine quitté, commençais déjà d'être le lieu de référence qui disait en creux les déficiences d'un

ici, pays de parenthèses, pays provisoire qu'il faudrait bien rendre un jour » (Kojok, 2019, p. 11)

La réminiscence et l'art de la narration fonctionnent en effet, comme les seuls moyens de résistance contre le sentiment de la mélancolie et de l'angoisse. Pris par la dépression, Dounia a connu l'amitié de Rita qui lui a fait connaître une nouvelle image du pays et aussi de la vie, et cela grâce à son art de raconter : « Elle me raconta sa vie, son secret, j'étais devenue le support du journal intime qu'elle n'avait jamais écrit, un journal a posteriori, réinventé des années plus tard, le lieu public pour donner une incarnation à son histoire » (Kojok, 2019, p. 20) . La mémoire se conjugue avec l'imagination : « Elle me racontait l'histoire, me la reracontait ; chaque fois, par une ficelle autre, elle tirait le cours de son récit, [...] je ne comprenais plus, essayais de lui faire entendre la contradiction qui me chiffonnait entre les différentes versions. » (Kojok, 2019, p. 21). Ainsi c'est l'acte de la narration qui est mis en valeur par Dounia qui se pose :

« Narrations, témoignages, légendes. A quoi sert-il de s'inventer son passé ? C'est pourtant ce qu'elle faisait en racontant son histoire, c'était à la fois du vrai et de la fiction et je crois qu'à certains moments, elle se grisait de découvrir qu'elle pouvait être actrice, enfin une fois dans sa vie, créatrice, libre, auteure, elle composait comme elle le voulait, au gré de ses souvenirs mais aussi de ses humeurs, commençant son histoire par la fin, revenant vers une anecdote, tirant le bout qu'elle désirait, effaçant, corrigeant, dépliant son récit avec de nouveaux lieux, des personnages loufoques ou graves, elle parlait, elle parlait, elle parlait, n'arrêtait pas de raconter. » (Kojok, 2019, p. 22).

Mainte fois dans le roman, on est dans le niveau métadiégétique du récit principal. C'est le niveau d'un récit à l'intérieur du récit principal, raconté par un personnage de ce récit. C'est une histoire emboîtée dans l'histoire principale. Ainsi, se côtoie le réel et la fiction, la mémoire et l'imaginaire. En outre, la réminiscence imagée est étroitement liée à l'espace, car comme le rappelle Paul Ricoeur, « Ainsi les « choses » souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. [...] Ces lieux de mémoire fonctionnent principalement à la façon des *reminders*, des indices de rappel, offrant tour à tour un appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte » (Ricoeur, 2000, p. 49).

À l'opposé du récit de Dounia, reflétant une sorte de repli sur soi du personnage, s'appuyant sur un processus mnémonique individuel et introspectif, celui de Lamia se met à distance du récit maternel. Comme l'émergence d'un discours plus politisé, il se veut une mémoire critique et lucide, basée sur l'observation et la compréhension des mouvements de libération africains.

D'ailleurs, la transition du premier livre au second se fait par une sorte de contrainte liée au changement de l'énonciateur. Décivant une scène de colère de Lamia, adolescente de douze, treize ans, exigeant d'avoir « besoin de liberté, de nécessité d'espace, d'intimité, de révolte, de privauté » (Kojok, 2019, p. 61), Dounia finit par se poser une question principale : « Est-ce moi qui t'ai transmis cette brûlure sans le vouloir ? J'ai peur quand j'y pense. » (Kojok, 2019, p. 61) La réponse se cache délicatement dans les phrases suivantes, qui jouent à la fois sur la forme et le fond : « Un jour de grande colère, tu m'as dit : tais-toi, c'est à moi de parler à présent » (Kojok, 2019, p. 61) ; une transition tant sur le plan formel que sur celui du contenu qui fait glisser le lecteur vers le second livre où Lamia prend le rôle de la narratrice au premier plan.

L'incipit nous informe cette fois, d'un décalage temporel, pourtant ambigu, où Dounia est dans un état de mort cérébrale : « Es-tu encore là ? Les médecins prétendent que tu n'entends probablement plus. Je veux pourtant continuer à croire que tu es là, que tu m'écoutes. Tu as toujours voulu savoir. Alors je vais te raconter. Tout. Ecoute-moi bien. » (Kojok, 2019, p. 63). En effet, dans cette partie, Lamia agit comme sujet narratif réflexif (Ricœur, 2000, p. 414), en reconstruisant une mémoire plus large, qui inclut ce que Dounia ne pouvait ou ne voulait dire. Son récit prend une dimension sociale et se concentre sur les mouvements de l'anticolonisation en essayant d'esquisser un moment particulier de l'Histoire de l'Afrique en 1956. C'est ainsi qu'il comble les lacunes du précédent, donnant au roman une forme de palimpseste mémoriel.

Sa connaissance et lien avec Marwan, étudiant révolutionnaire qui mobilisait les jeunes pour « mettre fin aux exploitations de la colonisation » (Kojok, 2019, p. 65), ouvre à Lamia un nouveau monde : « Marwan emploie pour moi de nouveaux concepts, déculturation, acculturation, assimilation forcée, code de l'indigénat. » (Kojok, 2019, p. 81). C'était en effet lui et son amour qui ont attaché fortement Lamia, contrairement à sa mère, à l'Afrique. Cet attachement lui permet d'explorer de nouveaux horizons.

II. Identités croisées : mémoire diasporique, héritage féminin et tensions générationnelles

L'antithèse thématique entre les deux livres du roman dépasse le niveau individuel et s'étale sur le plan social. On s'aperçoit d'une double appartenance problématique chez les personnages du premier livre : être syro-libanais en Afrique de l'Ouest cause chez elles une sorte d'altérité

sociale. L'intégration incomplète leur donne un sentiment d'entre-deux et c'est pourquoi l'Afrique est perçue comme un lieu de passage plutôt qu'une terre d'ancrage. La mémoire diasporique se forge, comme nous l'apprend Halbwachs, dans une tension permanente entre mémoire du pays d'origine et adaptation au pays d'accueil : « La mémoire collective, à laquelle appartient aussi la mémoire individuelle, se construit dans la confrontation permanente entre un passé lointain, toujours renouvelé, et la nécessité d'adaptation à un présent en mutation. » (Halbwachs, 1950, p. 40)

Ce rapport au passé et à l'histoire familiale n'est jamais neutre ni totalement objectif. Comme l'exprime bien Catherine Dubeau :

« Le roman familial correspond à un récit centré sur l'histoire d'une famille (réelle ou fictive) ou à la représentation qu'un sujet se fait de sa propre histoire familiale et de la place qu'il y occupe. Conséquemment, chaque individu a son propre roman familial. Dans tous les cas, il s'agit d'un récit partiel, subjectif, dont l'écriture ou l'expression orale engagent une reconstruction nécessairement marquée par le fantasme et l'invention, lors même que le sujet entend se soumettre à la plus grande objectivité. » (Dubeau, 2013, p. 51)

Les Syro-Libanais construisent leur mémoire collective dans un espace étranger, souvent avec un regard détaché voire indifférent à l'histoire locale. La tentation d'assimilation paraît impossible selon Dounia : « Cette mémoire d'exil, on ne la mettait pas en mots mais elle était là, présente dans la peur irraisonnée de manquer, dans l'angoisse de mourir loin de chez soi, dans la culpabilité non avouée de faire bombance alors que les nôtres au loin, dans le pays de naissance étaient peut-être encore dans la faim, comment subsister sainement dans toutes ces mémoires tendues ? » (Kojok, 2019, p. 32)

À ce regard rétroactif, s'oppose la démarche de Lamia qui, intégrée complètement dans le milieu où elle vit et cela surtout grâce à l'apprentissage de la langue française, se sent engagée dans les affaires sociales de son environnement. Un dialogue polémique met en scène le conflit sous-jacent entre mère et fille en ce qui concerne la question de l'engagement social :

« Je vais vers elle, je dis « Sais-tu, mère, que la Côte d'Ivoire va être indépendante bientôt ? ». Sans lever les yeux de l'aubergine que tu tritures, tu rétorques « Ne t'occupe pas de ces choses-là Lamia, on n'est pas chez nous ici. Ce n'est pas notre pays, arrête de penser, d'agir comme si tu étais chez toi. Laisse-les se débrouiller entre eux ». Mais alors chez nous, c'est où ? J'ai haussé la voix, tu as baissé la tête. [...] C'est Zrariyé peut-être chez nous ? Au bord de ta rivière Litani que je n'ai jamais vue ? [...] Tu m'assignes un

chez-moi inaccessible qui voudrait me garder cloîtrée ; j'ai besoin d'un lieu vivant moi, un lieu ici, mais toi tu ne m'autorises aucun ancrage avec le monde où je vis de peur que je ne m'embarque dans la lutte collective parce que c'est cela qui te fait peur, c'est le changement que tu crains. C'est ton angoisse ancestrale, elle est enfouie au fond de ta chair, elle te vient de ta maman qui la tient de la sienne qui elle-même l'a reçue de sa mère. Vous étiez, à Zrariyé, dans l'éternité arrêtée, dans le rassurement d'un univers qui ne bougeait pas depuis des siècles. Vous reproduisez le monde tel que vous l'aviez reçu pour le transmettre pareil à vos filles » (Kojok, 2019, pp. 84-85)

Cette réponse mordante laisse entrevoir deux figures féminines en miroir. Dounia est dépositaire d'un modèle féminin traditionnel, marqué par la pudeur et le silence, une femme domestique qui reste principalement à la maison et dont le seul but est de s'occuper de son homme et de sa fille. En revanche, Lamia reflète la figure de la modernité, éduquée, critique, en rupture avec certains héritages familiaux. Elle fréquente les clubs d'amis engagés dans les mouvements sociaux, et prend en charge, comme bénévole, les cours d'alphabétisation des femmes. Elle lit la littérature engagée et s'abonne au journal « L'Étudiant d'Afrique noire », la publication de la FEANF. En effet, le conflit mère/fille devient une métaphore d'un conflit entre deux visions du monde. La tension entre Dounia et Lamia illustre l'évolution des cadres de mémoire : ceux du groupe familial contre ceux de la société postcoloniale et intellectuelle. Lamia s'inscrit dans une autre structure sociale, plus ouverte au discours critique, ce qui reconfigure sa mémoire et son identité.

Il paraît que la langue est censée être le maillon le plus fondateur dans la chaîne des thématiques du roman. Elle est en même temps, récit et pouvoir symbolique. La marque identitaire, l'outil d'expression, la marqueuse d'appartenance et le vecteur de communication au sein d'une communauté, elle est également un acte d'appropriation et de mémoire.

La langue est d'une part, la parole, et l'art de raconter qui fonctionne comme une action réparatrice, par laquelle Dounia cherche à reconstruire la mémoire de sa terre idyllique, et que Lamia reconstruit un héritage autrement enfoui ou refoulé. Selon Ricœur, « Raconter, c'est d'abord mettre en ordre le chaos de la mémoire, c'est la transformer en une narration compréhensible et signifiante » (Ricœur, 2000, p. 147). Le roman permet à plusieurs narrateurs de raconter leur histoire : Dounia et Lamia au premier plan, mais aussi Rita, Bintou, Madame Diamant et Marwan, chacun trouve le temps de raconter leur propre récit.

La langue est également considérée comme l’ancrage identitaire. Dans le bureau aéré du gouverneur, Lamia, accompagnée de son père, raconte ainsi la rencontre :

« Il parlait et j’en étais médusée, une diction claire, sérieuse, la langue de France, la langue blonde, évidée des accents hésitants de chez nous, la vraie langue dans laquelle j’entrevois Hugo, Flaubert, Balzac, le flot des rivières de France, le clocher en flèche des cathédrales médiévales, le sérieux des manuels d’école, les livres difficiles, les mathématiques, les sciences cartésiennes, l’accent de la métropole, la France notre mère patrie nos ancêtres les Gaulois » (Kojok, 2019, pp. 88-89)

Face à ce sentiment d’allégresse et de familiarité de Lamia avec la langue française, s’exprime la malaise et l’affliction de celle-ci envers la langue arabe, la langue de ses parents :

« J’ai du tourment avec cette langue depuis toute petite déjà. Elle est trop liée au mal être de ma mère, je ne veux pas m’approprier ce destin. La langue de ma mère, c’est celle des interdits, du système féodal qui s’est mis en place dans la maison, la honte des filles bien-nées, le bien-faire, bien-penser, bien-agir, la morale sociale, tout le poids de cette grammaire venue d’ailleurs. Et puis il y a aussi la peine de la prononciation. » (Kojok, 2019, p. 68)

Les trois mots mis en valeur sont bien significatifs, car ils reflètent justement le cadre mental d’une femme traditionnelle, duquel Lamia tente de s’enfuir.

La langue est également le noyau de la culture et le miroir des mutations sociales, et dans ce sens, l’abondance des références intertextuelles et l’allusion multiple aux écrivains français par la bouche de Lamia, sont considérables. Le premier livre que Marwan offre à Lamia pour la pousser à s’intégrer dans leur groupe est *Peaux-noires, masques blancs* de Franz Fanon. Madame Diamont lui donne à lire de Marcuse, de Simon de Beauvoir, de Collette et même la revue *Révolution Surréaliste*. Elle se laisse touchée par les vers de Hugo, dévore *Madame Bovary*, *le Rouge et le Noir* et les livres de Colette. C’est grâce à cette langue que Lamia essaie d’entrer dans la « belle utopie de vie », construite par Marwan, « chaque fois ajoutant une nouvelle couche à son architecture, des bases solides » (Kojok, 2019, p. 81) : l’utopie de la vie amoureuse autant que celle de la vie socialement libre.

À côté de l’arabe imposé par le père, langue du pouvoir et de la grammaire normative, une autre langue émerge, spontanée, affective, hybride — celle de Bintou, la nourrice ivoirienne.

« Bintou racontait en dioula et en français, en gestes et en musique, elle me donnait cette langue qu’elle recréait pour moi, faite de noms du pays mandingue, d’expressions

françaises glanées au marché de Treichville ou dans les magasins du Plateau, une langue faite de *tchrouf* et de *yeee*, de *prr* et de *ddhè*, onomatopées connues de nous seules, notre langue secrète, notre intimité, notre enveloppe bien à nous. » (Kojok, 2019, p. 71)

Cette citation illustre de façon magistrale le pouvoir créateur de la langue orale. Avec Bintou, la langue devient une matière vivante, bricolée à partir de fragments culturels divers — français populaire, mots en dioula, onomatopées — dans une forme de créolisation affective. Cette langue partagée entre Bintou et Lamia est plus qu'un code : c'est un espace d'intimité, de transmission et de résistance, à la fois politique et poétique.

Contrairement à la langue arabe paternelle, associée à l'injonction, à la faute, à la honte, cette langue hybride est libératrice. Elle permet à Lamia d'imaginer d'autres histoires, d'autres filiations, notamment à travers les récits fictifs de Bintou sur les bataillons mandingues. Ces récits reconstruisent une mémoire coloniale alternative, orale et incarnée, où l'héroïsme vient non pas des puissants, mais des marges, des traditions ancestrales et de la force d'imaginer.

III. Mémoire collective, oubli et polyphonie narrative

Le roman est avant tout, traversé par une mémoire collective plurielle : celle des femmes, des exilées, des colonisées. Dounia, contrainte de quitter le Liban pour la Côte d'Ivoire, porte en elle une mémoire silencieuse, transmise à sa fille non par les mots, mais par les gestes, les odeurs et les silences. Ce que le roman évoque, c'est bien la construction d'une mémoire sensorielle et intime, qui échappe aux récits historiques traditionnels. Cette mémoire, profondément féminine, ne s'écrit pas dans les livres d'histoire, mais dans les corps. Elle est marquée par l'exil, la rupture, l'adaptation à un monde étranger. Pourtant, elle s'inscrit aussi dans un imaginaire collectif : celui de toutes les femmes déplacées, réduites au silence. Kojok construit ainsi une contre-mémoire, une mémoire subalterne, en donnant voix à des figures que l'histoire officielle laisse souvent dans l'ombre.

Le destin de Dounia, envoyée en Côte d'Ivoire pour un mariage arrangé, symbolise l'emprise patriarcale qui lie les femmes à des décisions qui les dépassent. Ce mariage, loin d'être une union romantique, s'inscrit dans une logique traditionnelle imposant aux femmes un rôle subordonné au sein de la diaspora libanaise. Saïd s'appuie sur Gramsci pour expliquer que

l'orientalisme fonctionne comme un projet de domination culturelle légitimant la supériorité occidentale : « Dire simplement que l'orientalisme était une rationalisation de la règle coloniale, c'est ignorer à quel point celle-ci était justifiée par l'orientalisme par avance, et non après coup ». (Saïd, 2005, p. 54) Ainsi la figure féminine orientale est pensée comme inférieure, passive, facilitant la domination coloniale et patriarcale.

De même, Lamia, adolescente, voit ainsi sa liberté se restreindre de façon brutale après un « manquement » supposé aux règles sociales. Ses parents, garants de l'ordre moral, la condamnent à l'isolement :

« Les jours suivants, c'est le tic-tac de la vie routinière. École, maison, les jours de semaine. Enfermement à l'intérieur le weekend. Même se mettre au balcon m'est désormais interdit. Je ne peux plus voir mes copines pendant plusieurs jours. [...] Je suis confinée dans ce lieu où je dois méditer mes mensonges et mes fautes, m'ont dit mes parents. » (Kojok, 2019, p. 67)

Ce passage illustre avec force la violence ordinaire du contrôle familial sur les filles, où le confinement du corps entraîne celui de la parole et de la mémoire. Le *tic-tac* évoque une temporalité mécanique, étouffante, dans laquelle la vie se répète sans perspective, réduite à une routine close sur elle-même. Le balcon, qui symbolisait un regard sur le dehors, sur l'altérité, sur l'amitié, devient interdit. La vie intérieure devient une cellule punitive, un espace de culpabilisation genrée, où la jeune fille doit « méditer ses fautes » — formule typique de la répression morale.

Cette expérience de réclusion féminine, inscrite dans la mémoire de Lamia, rejoint celle de sa mère, Dounia, mais aussi de nombreuses femmes dans le roman. Elle participe à cette mémoire collective silencieuse et douloureuse, transmise souvent sans mots, par les gestes, les interdits, les cadres spatiaux. Le roman montre que ces souvenirs ne disparaissent pas : ils s'impriment dans les corps et façonnent la langue, la subjectivité, la mémoire de soi.

Le point remarquable est que la transmission des normes culturelles ne passe pas uniquement par les figures d'autorité masculines. Elle est aussi véhiculée — parfois inconsciemment — par les femmes elles-mêmes, à travers des expressions religieuses et morales normatives telles que *haram* (« péché », « interdit ») ou *eib* (« honte », « faute sociale »). Ces mots,

issus de la langue arabe, reviennent comme des balises disciplinaires dans le quotidien des jeunes filles. Lamia comprend très tôt que certaines choses ne sont pas négociables :

« À son visage qui se contracta, aux mots arabes de l'interdit qu'elle utilisa, *haram*, *eib*, je compris que ce n'était pas négociable. Les après-midis, dans sa chambre avant la sieste, Bintou me contait l'histoire de Mamiwata. » (Kojok, 2019, p. 70)

Ce moment de tension entre l'interdit religieux et le récit mythique est révélateur. D'un côté, les mots *haram* et *eib* incarnent l'ordre patriarcal internalisé, souvent transmis sans violence apparente, mais avec autorité. De l'autre, l'espace de la chambre devient un lieu secret où une autre forme de parole — le conte, le mythe, l'imaginaire africain — peut se déployer. En racontant l'histoire de Mamiwata, divinité aquatique ambivalente souvent associée à la beauté, au danger et à la liberté féminine, Bintou offre à Lamia une autre vision du féminin, plus fluide, plus subversive, plus autonome.

Ce passage illustre donc parfaitement l'ambivalence des figures maternelles ou nourricières dans le roman : elles transmettent à la fois les interdits et l'imaginaire de la libération. La mémoire collective qui en résulte n'est ni linéaire ni unifiée. Elle est stratifiée, contradictoire, composite, faite de silence et de récits, d'oppression et de subversion. C'est dans cette tension que naît la richesse narrative du roman.

De l'autre côté le roman nous met devant la mémoire collective de l'exil. Au fait, la Côte d'Ivoire, sous administration coloniale, est un territoire où se mêlent identités, langues et hiérarchies complexes. Les femmes comme Dounia portent donc le poids d'un double exil : celui du corps loin du pays natal, mais aussi celui d'une position subalterne dans une société coloniale rigide. Ainsi, leur corps devient un espace marqué par la violence de ces dominations croisées. Le silence qui entoure la vie de Dounia peut être lu comme la conséquence de cette double oppression : un effacement qui traduit à la fois la place marginale des femmes dans la tradition libanaise et l'invisibilité imposée par le système colonial. Ce double exil crée une fracture identitaire profonde, que le roman met en lumière à travers les voix intérieures des personnages. La mémoire collective de cet exil est fragmentée, blessée, et c'est précisément cette mémoire que l'écriture s'efforce de reconstruire.

Dans son analyse du fragment, Susini-Anastopoulos rappelle que « le terme de fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte. Le fragment fonctionne alors comme métonymie de la partie vers le tout. » (Susini-Anastopoulos, 1997, p. 2) Cette réflexion éclaire la structure narrative morcelée de *Le Dérisoire tremblement des femmes*, qui peut être lue comme une tentative de réparation. En effet, elles écrivent en bribes, en fragments, afin de rapiécer le roman familial éclaté par l'exil, la colonisation et la répression patriarcale. Cette fragmentation n'est pas un simple éclatement, mais une stratégie narrative consciente, qui cherche à reconstruire un sens à partir des pertes et des silences imposés

Face à la double domination patriarcale et coloniale, le roman fait de l'écriture un espace de libération et de réparation et inverse le discours orientalisme. En effet, Saïd montre que l'Orient n'est pas une réalité neutre, mais une construction discursivement produite par l'Occident, au travers d'un système de représentations savantes, littéraires et politiques qui tend à figer et dévaloriser les cultures orientales : « L'Orient n'a jamais été conquis seulement militairement : il a été conquis textuellement ; raconté, décrit, réduit. » (Saïd, 2005, p. 38)

Alors que Dounia, prise au piège du silence et du renoncement, peine à exister pleinement dans son exil, c'est la voix de sa fille Lamia qui incarne l'espoir d'une parole retrouvée et d'une mémoire réhabilitée. Par le récit de Lamia, l'écriture devient un contre-discours qui restitue la voix, et l'histoire de Dounia. Lamia grandit dans un contexte colonial où elle est témoin des luttes pour l'indépendance ivoirienne, mais aussi confrontée aux traditions conservatrices de sa communauté d'origine. Son éveil politique et intellectuel s'accompagne d'une prise de conscience identitaire complexe, faite de tensions entre son héritage libanais et son enracinement africain. L'écriture, qu'elle développe comme un moyen d'expression personnelle et collective, devient un acte de résistance contre l'oubli et l'effacement. Par le récit et la poésie, Lamia redonne voix aux femmes de sa famille, mais aussi aux peuples marginalisés par la colonisation. Ainsi, l'écriture agit comme une forme de revanche : elle conteste l'histoire officielle, réécrit la mémoire collective et permet de recomposer une identité multiple et fluide. La prose sensorielle et fragmentée de Kojok illustre cette démarche.

La mémoire collective telle qu'elle se construit dans ce roman ne se limite pas à la sphère familiale ou domestique. Elle s'ouvre aussi à une mémoire historique plus large, notamment celle

de la colonisation, des humiliations sociales et de l'exploitation économique. Cette mémoire, souvent absente des récits officiels, est récupérée, transmise et réinventée par les personnages féminins du roman, en particulier Bintou, figure centrale de la parole orale, du mythe et de la mémoire populaire.

« Alors les oncles de Bintou se sont vendus comme ouvriers agricoles. “[..], eux venant de familles nobles, des grands commerçants, des voyageurs, ils ont dû se résoudre à ce travail de la terre, au travail forcé dans la colonie, à des patrons blancs..” » (Kojok, 2019, p. 72)

À travers ce récit, Bintou transmet à Lamia une mémoire que l'histoire officielle a souvent refoulée ou banalisée : celle de la dépossession sociale causée par le colonialisme, de la chute de familles autrefois respectées, et du travail forcé au service de l'empire. En racontant cette histoire à la première personne, avec émotion, Bintou fait acte de mémoire, mais aussi de résistance narrative : elle remet en question l'ordre colonial non pas par le discours théorique ou militant, mais par le témoignage incarné, la parole intime, transmise de femme à femme.

Ce passage participe de la construction d'une contre-mémoire postcoloniale : il s'agit de restituer aux oubliés de l'Histoire — les ouvriers agricoles forcés, les anciens nobles déçus, les femmes silencieuses — une voix, un récit, une dignité. Le roman devient alors un lieu de réhabilitation de la mémoire des vaincus, où les récits familiaux, personnels et communautaires tissent ensemble une trame polyphonique.

Bintou, en tant que figure de nourrice, de conteuse et de passeuse de mémoire, incarne une voix hybride, à la frontière entre le mythe (*Mamiwata*), l'histoire populaire (les bataillons mandingues) et le témoignage historique (la colonisation). Par sa parole, elle relie le passé colonial à la mémoire diasporique contemporaine et offre à Lamia une perspective différente de celle imposée par les structures patriarcales et familiales.

Ce croisement entre mémoire intime et mémoire historique participe à la complexité narrative du roman. Il inscrit la trajectoire de Lamia non seulement dans une généalogie familiale, mais aussi dans une généalogie postcoloniale, où l'histoire des peuples colonisés devient indissociable de l'histoire personnelle des femmes qui la racontent. En contrepoint de la mémoire, l'oubli surgit dans le roman comme une nécessité. Il ne s'agit pas d'un oubli passif, mais d'un oubli stratégique, parfois même volontaire. Pour survivre dans un monde qui nie leur subjectivité,

certaines femmes du récit choisissent l'amnésie — celle des traumatismes, des origines ou des conflits. Dounia, en particulier, semble incarner cette forme d'oubli : elle tait ses douleurs, se fond dans le quotidien, se coupe de son passé. Mais cet oubli n'est jamais complet. Il affleure dans les silences, les non-dits, les gestes répétitifs.

L'oubli opère aussi à l'échelle collective. Dans le contexte postcolonial de la Côte d'Ivoire, l'effacement des luttes, des souffrances féminines et des identités mixtes participe d'un oubli institutionnalisé. Le roman de Kojok lutte contre cet effacement en réinscrivant la mémoire des femmes dans le tissu narratif, en la rendant visible et lisible. L'oubli dans *Le Dérisoire tremblement des femmes* n'est pas seulement une stratégie individuelle : il peut aussi être imposé par les structures sociales et familiales, en particulier aux femmes. Dans cette perspective, l'oubli devient effacement, invisibilisation, réduction de l'espace vécu. Il s'incarne très concrètement dans les pratiques quotidiennes de réclusion, de privation de parole, de confinement domestique.

Salma Kojok exploite aussi la valeur narrative du silence, souvent associé au féminin. Le silence de Dounia, loin d'être un vide, devient un langage en soi — un espace d'inscription de ce qui ne peut pas être dit. Ce silence, qui pourrait sembler être de l'oubli, est en réalité un mode d'expression alternatif, une manière de résister à l'oppression du discours dominant.

Face à ces multiples formes d'oubli imposé — linguistique, spatial, affectif — l'écriture de Salma Kojok apparaît comme une entreprise de restitution. Elle redonne voix à ces existences féminines marginalisées, cloîtrées, souvent silencieuses dans l'espace public. L'écriture devient mémoire réparatrice, mais aussi refus de l'effacement. À travers Lamia, Bintou, Dounia, Kojok dresse un tableau pluriel de la condition féminine, marquée par des tensions entre silence et parole, enfermement et invention, soumission et transmission. C'est cette tension dynamique qui fait la force polyphonique du roman.

En ce sens, on peut s'appuyer sur l'étude de Simon Harel qui commente l'étude de Segal et conclut que « le projet réparateur instaure une activité symbolisante dont la fonction ultime est de reconstruire l'objet détruit. Ainsi, l'activité réparatrice est soutenue par l'actualité d'un travail de deuil » (Harel, 1994, p. 89). Harel explique que le recours à sa propre histoire permet la survie à cette perte. Cette réflexion éclaire parfaitement l'écriture de Kojok, où le retour sur le passé

familial et personnel est à la fois un acte de mémoire, un travail de réparation et un geste de survie face à la double violence coloniale et patriarcale. En somme, l'écriture dans *Le Dérisoire tremblement des femmes* n'est pas seulement un moyen narratif : c'est une révolte douce et puissante, un geste postcolonial qui restitue la dignité à celles et ceux que l'exil et l'Histoire ont tenté de faire taire.

Conclusion

Dans *Le dérisoire tremblement des femmes*, Salma Kojok met en lumière les blessures silencieuses d'un exil doublement marqué par le patriarcat libanais et la colonisation française en Afrique. À travers le destin de Dounia et de sa fille Lamia, le roman dévoile les fractures identitaires, les silences imposés, mais surtout la force des voix qui cherchent à s'élever malgré tout. L'écriture apparaît alors comme un véritable acte de revanche postcoloniale : elle déjoue l'oubli et les invisibilités, elle recompose la mémoire collective et individuelle, elle offre un espace où s'inventent des identités plurielles et résistantes.

Par ce « dérisoire tremblement » des femmes, Kojok nous invite à entendre ce qui a longtemps été tu, et à penser autrement les récits de l'exil et de la colonisation. Au-delà de ce roman, cette démarche interroge plus largement la manière dont la littérature peut participer à la réparation des blessures historiques, en donnant voix aux marginalisés et en bousculant les récits dominants. Elle souligne aussi l'importance de reconnaître la multiplicité des expériences postcoloniales, où se mêlent héritages, violences et résistances, dans toute leur complexité.

Cette réappropriation par l'écriture ne se limite pas à une simple restitution des mémoires, mais s'inscrit également dans une dynamique de création et de transformation. En faisant entendre des voix longtemps marginalisées, Salma Kojok réinvente les contours du récit postcolonial, en le débarrassant des stéréotypes et des réductions qui ont trop souvent figé les identités féminines dans un rôle de victimes passives. Le « dérisoire tremblement » n'est pas seulement une métaphore de fragilité, mais une manifestation de cette puissance subtile et ténue qui, à travers la parole et le récit, fait éclore des subjectivités plurielles et hybrides. Cette démarche souligne également l'importance de la transmission intergénérationnelle : l'écriture devient un pont entre passé et

présent, mémoire individuelle et collective, permettant de déjouer l'effacement progressif des expériences féminines dans les grands récits historiques. Ainsi, le roman ouvre une fenêtre sur une lecture renouvelée de l'exil, non plus comme une simple déchirure, mais comme un espace de recomposition identitaire et de résistance. En cela, *Le dérisoire tremblement des femmes* participe à une littérature engagée, où la création littéraire s'affirme comme un moyen indispensable pour penser, vivre et surtout revendiquer une liberté retrouvée.

Le roman opère ainsi un véritable renversement du regard : de l'objet passif d'un discours dominant, la femme devient sujet de son propre récit. L'écriture, en tant que geste postcolonial, et permet une reprise de pouvoir sur l'histoire, les origines et les blessures de l'exil. Elle devient un acte de résistance autant qu'un espace de réinvention identitaire. En ce sens, *Le dérisoire tremblement des femmes* s'inscrit dans une littérature réparatrice, qui donne à entendre une parole longtemps étouffée, et transforme le souvenir en une force d'émancipation. C'est là que réside la véritable revanche de l'écriture : non pas dans la revanche sur les autres, mais dans la réappropriation de soi.

Bibliographie

- Albert, C. (2005). *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala.
- De Gaulejac, V. (1994). *L'histoire en héritage : roman familial et trajectoire sociale*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Dubeau, C. (2013). *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker et Germaine de Staël*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Foucault, M. (2001). *Dits et Écrits* (Vol. IV : 1976-1988). (D. Defert, & F. Ewald, Éds.) Paris : Gallimard.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris : PUF.
- Harel, S. (1994). *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique : Leiris, Crevel, Artaud*. Montréal : XYZ.

- Heidegger, M. (1985). *Être et Temps*. (E. Martineau, Trad.) Paris : Authentica.
- Kojok, S. (2019). *Le dérisoire tremblement des femmes*. Paris : Erick Bonnier.
- Lalagianni, V., & Moura, J.-M. (2014). *Espace méditerranéen : Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*. Amsterdam - New York : Rodopi.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Saïd, E. W. (2005). *L'Orientalisme (L'Orient créé par l'occident)*. Paris : Seuil.
- Susini-Anastopoulos, F. (1997). *L'écriture fragmentaire*. Paris : Presses Universitaire de France.

ⁱ Le *Dasein* est le terme heideggérien pour parler de l'être humain en tant qu'être conscient de son existence, situé dans le monde, et capable de se questionner sur son propre être. C'est une notion-clé pour comprendre la philosophie existentialiste et herméneutique de Heidegger. La citation mentionnée confirme que pour se souvenir vraiment, il faut d'abord avoir oublié quelque chose. C'est à travers cet oubli que nous ouvrons un espace intérieur où le souvenir peut surgir et nous permettre de nous reconnecter à notre vraie nature ou à des vérités fondamentales.