

Le labyrinthe identitaire et la quête de sens dans *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano : une poétique de l'errance entre mémoire, déconstruction et reconstruction de soi

The identity labyrinth and the quest for meaning in Léonora Miano's *La Saison de l'ombre* : a poetics of errancy at the crossroads of memory, deconstruction, and self-reconstruction

Yro Stéphane *

Docteur en Langues et Littératures, mention Littératures comparées,
Université de Limoges, EHIC

flavienyro@yahoo.fr

Reçu le : 14 avril 2025 Accepté le : 07 juillet 2025 Publié le : 31 juillet 2025

Résumé : L'article analyse *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano sous l'angle du labyrinthe identitaire, pour interroger la manière dont le roman articule mémoire, errance et reconstruction du sujet. Relevant du champ de la littérature francophone postcoloniale, cette étude vise à montrer comment le texte met en scène les effets traumatiques de la traite négrière à travers une poétique de l'oubli et de la quête. L'approche mobilise une lecture pluridisciplinaire croisant les théories de la mémoire (Assmann, Ricœur), la poétique narrative (Eco, Borges) et la pensée postcoloniale (Glissant, Bhabha). L'analyse révèle que le labyrinthe, motif central du roman, symbolise à la fois le refoulement historique, la déstructuration identitaire et la possibilité d'une réappropriation. À travers les figures de Mutimbo et d'Eyabe, Miano propose une sortie du labyrinthe par la vérité, le récit et le rituel. L'article conclut à la portée éthique et politique d'un roman qui transforme l'errance en outil de résilience et d'émancipation.

Mots-clés : mémoire, errance, labyrinthe, postcolonialisme, résilience

Abstract : The article analyzes Léonora Miano's *La Saison de l'ombre* through the lens of identity as a labyrinth, to question how the novel interweaves memory, errancy, and subject reconstruction. Situated within the field of Francophone postcolonial literature, this study aims to show how the text stages the traumatic effects of the slave trade through a poetics of oblivion and quest. The approach draws on a multidisciplinary reading that brings together memory theories (Assmann, Ricœur), narrative poetics (Eco, Borges), and postcolonial thought (Glissant, Bhabha). The analysis reveals that the labyrinth, a central motif in the novel, symbolizes both historical repression, identity fragmentation, and the potential for reappropriation. Through the figures of Mutimbo and Eyabe, Miano offers a path out of the labyrinth through truth, narrative, and ritual. The article concludes by emphasizing the ethical and political reach of a novel that transforms errancy into a tool for resilience and emancipation.

Key-words : memory, errancy, labyrinth, postcolonialism, resilience

INTRODUCTION

Longtemps marginalisée dans les récits officiels, la traite négrière transatlantique demeure un angle mort de l'histoire, en particulier sur le continent africain, où son souvenir a souvent été relégué au silence. Ce refoulement mémoriel a laissé les communautés sans langage pour dire le traumatisme, les privant des mots nécessaires à l'élaboration d'un récit. Dans *La Saison de l'ombre* (2013), Léonora Miano entreprend de combler ce vide en donnant voix à ceux que l'Histoire a réduits au silence : les Africains restés sur place, témoins directs de l'arrachement. Le roman se focalise sur ces figures effacées — mères endeuillées, anciens du clan fictif des Mulongo — confrontées à la disparition brutale de leurs fils. À travers elles, Miano exhume une mémoire occultée et met en lumière des responsabilités endogènes souvent tues, brisant ainsi un tabou longtemps préservé. Mais ce n'est pas seulement le contenu du récit qui déconcerte : sa forme même, fragmentée, polyphonique, jalonnée de silences et d'errances, épouse les contours d'une quête identitaire égarée. Ce parcours incertain, fait de détours,

de retours et d'interrogations, évoque la figure du labyrinthe — non pas comme simple motif, mais comme matrice souterraine du texte. Le labyrinthe devient ici à la fois métaphore de l'oubli, structure de la narration et horizon d'une possible sortie vers la réparation. Nous explorerons donc cette dynamique labyrinthique à travers une approche pluridisciplinaire mobilisant les théories de la mémoire (Assmann, Ricœur), la poétique narrative et comparée (Eco, Borges, Dostoïevski), ainsi que la pensée postcoloniale (Glissant, Bhabha). L'analyse s'articulera en trois temps : d'abord, le labyrinthe de l'oubli, où se tisse le refoulement historique ; ensuite, le labyrinthe narratif de l'errance, qui déploie la perte de repères identitaires ; enfin, la sortie du labyrinthe, esquissée comme une possibilité de reconstruction de soi et de la mémoire collective.

1 - Le labyrinthe de l'oubli : opacité et mémoire fragmentaire

Le roman, *La Saison de l'ombre*, s'ouvre sur un événement traumatique et indicible : la disparition soudaine des fils d'un clan, à la suite d'un incendie mystérieux. Ce drame, sans précédent dans l'univers mental du groupe, échappe au langage. Aucun mot ne peut nommer ce rapt impensable, aucune mémoire ne vient l'éclairer. Le clan se retrouve ainsi plongé dans un labyrinthe de l'oubli, incapable d'intégrer l'événement à son récit collectif. Le silence s'impose, oscillant entre sidération et stratégie de survie. Cette opacité radicale renvoie au concept d'« opacité¹ » d'Édouard Glissant : droit à l'incompréhensible, fondement d'une identité préservée face à l'histoire imposée². Le roman donne à voir cette mémoire lacunaire de la traite,

¹ Cf. Édouard, Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

² Stéphanie, Ravillon, « Écrire dans les Antilles : Édouard Glissant et Wilson. Harris au carrefour des cultures », In *Equinoxes*, n°3, 2004, URL :

marquée par le non-dit. Mais cette opacité n'est pas faiblesse : elle protège un espace intérieur inviolable, un refus de se laisser totalement capturer par les cadres explicatifs du dominant. C'est là que commence une autre forme de résistance.

1-1- La loi du silence et l'oubli organisé.

Le roman de Miano débute sur un silence pesant : ni les anciens, ni les mères ne prononcent les noms des disparus, ni ne formulent leur peine. Cette absence de mots est autant subie que voulue. Elle répond à une logique de protection du groupe, mais elle révèle surtout une mémoire empêchée. « *Le jour durant, elles ne disent rien de l'inquiétude, ne prononcent pas le mot de perte, ni les noms de ces fils que l'on n'a pas revus.*³ » Ce silence manifeste un refus collectif de reconnaissance du traumatisme. Il constitue le premier symptôme d'un oubli organisé, tel que Paul Ricoeur en décrit les mécanismes dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* : « *Une forme retorse d'oubli est à l'œuvre ici, résultant de la dépossession des acteurs sociaux de leur pouvoir originaire de se raconter eux-mêmes.*⁴ » Ce refoulement, loin d'être une absence, est une action. Il est institué dans les structures du pouvoir coutumier. Les mères endeuillées sont mises à l'écart, confinées dans une case à distance du village, pour éviter que leur douleur ne contamine le reste de la communauté. L'ancienne qui recommande ce regroupement justifie la mesure par la nécessité de contenir « *leur douleur en un lieu clairement circonscrit [...]*⁵ ». Ce dispositif participe d'une instrumentalisation de la mémoire, que Ricoeur définit comme le produit d'une manipulation de la

https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3_ravillon.html, consulté le 20 mars 2025.

³Léonora Miano, *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013, p. 11.

⁴ Paul, Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 580.

⁵ Léonora, Miano, *op. cit.*, p. 12.

mémoire et de l'oubli par les détenteurs du pouvoir : « *Je parlerai alors moins de mémoire blessée que de mémoire instrumentalisée.*⁶ » Léonora Miano illustre ici les tensions entre mémoire collective, souffrance individuelle, et légitimité sociale. Le chagrin devient suspect, et son expression un danger pour la stabilité du groupe. L'exclusion des mères se double donc d'un mutisme imposé. Le droit de dire leur peine leur est symboliquement retiré, car, dans cette communauté, « *il ne faut pas gémir sur le sort d'un enfant quand on a la chance d'en avoir d'autres, quand on peut encore en mettre au monde.*⁷ » Ce silence est d'autant plus pesant qu'il empêche la ritualisation du deuil. Or, selon Jan Assmann, toute culture, en particulier celles sans écriture, a besoin de formes symboliques – récits, rites, images – pour transformer le souvenir en mémoire :

Dans les cultures sans écriture, on ne peut partager la mémoire culturelle autrement qu'en étant là. Il faut que soient créées des occasions pour se réunir : les fêtes. Fêtes et rites, par leur retour régulier, assurent la transmission et la pérennité du savoir identitaire, et donc la reproduction de l'identité culturelle.⁸

Ainsi, la scène de l'ombre planant⁹ au-dessus de la case commune de femme matérialise alors la charge mémorielle non résolue : ce qui n'a pas été nommé revient sous forme de hantise. En rêve, les femmes entendent une voix les supplier : « *Mère, ouvre-moi, afin que je puisse renaître.*¹⁰ » Le spectre de l'oubli prend ici la figure d'un appel indistinct, où le souvenir et la fiction se confondent. Ricoeur insiste sur cette ambiguïté constitutive des souvenirs : «

⁶ Paul, Ricoeur, *op. cit.*, p. 97.

⁷ Léonora, Miano, *op. cit.*, p. 24.

⁸ Jan, Assmann, *La Mémoire culturelle : Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations anciennes*, Paris, Aubier, 2010, pp. 51-52.

⁹ « L'homme s'est empressé de leur faire part du phénomène, cette ombre que l'on a vue planer au-dessus de la demeure des femmes. », Léonora, Miano, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ Léonora, Miano, *op. cit.*, p. 14.

C'est à ce niveau [...] qu'on peut légitimement parler de mémoire blessée, voire malade. En témoignent des expressions courantes telles que traumatisme, blessure, cicatrices¹¹ » L'ombre incarne cette mémoire blessée, suspendue entre silence collectif et cri intérieur.

Face à cette situation, un personnage transgresse l'ordre établi : Eyabę. Interrogée sur ce qu'elle a « à dire de l'ombre », elle inverse la question : « *Et toi, homme, qu'as-tu à dire de Mwititi ?*¹² » Cette parole déplacée rompt le monopole du discours masculin et autoritaire. En revêtant un costume rituel, en dansant et en chantant son deuil, Eyabę transforme sa douleur en geste mémoriel. Elle s'empare de l'espace public pour rendre visible ce que le pouvoir cherchait à enfouir. Elle incarne une figure de résilience rituelle, où la mémoire ne passe plus par les institutions, mais par le corps, la voix et la symbolisation. Ce retournement apparaît comme une sorte de résurgence mémorielle, l'individu marginalisé se fait dépositaire d'une vérité historique ignorée. La scène où Eyabę retourne à sa concession pour « balayer le sol », « dérouler la natte » et ranger son vêtement rituel¹³ devient alors une tentative de réintégration du deuil dans l'espace social, contre l'oubli. En cela, la démarche rejoint la pensée éthique de Ricoeur : « *L'oubli entraîne la même sorte de responsabilité que celle qu'on impute aux actes de négligence, d'omission [...]*¹⁴ ». Refuser de se souvenir, c'est prendre le risque de nier les victimes, et d'abandonner le lien social fondé sur la reconnaissance.

La Saison de l'ombre déploie ainsi une réflexion profonde sur la mémoire traumatique, la violence du silence imposé, et la force réparatrice du rituel. L'écriture de Miano rend visible une communauté égarée dans un

¹¹Paul, Ricoeur, *op. cit.*, p. 83.

¹²Léonora, Miano, *op. cit.*, p. 25.

¹³Léonora, Miano, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴Paul, Ricoeur, *op. cit.*, p. 580.

labyrinthe de l'oubli, où seules les voix transgressives parviennent à restaurer un rapport vrai au passé. Loin de s'enfermer dans le ressentiment, le geste d'Eyabę incarne une mémoire active, ouverte à la transmission : une mémoire fidèle, au sens où l'entend Ricoeur, « *attachée à l'ambition [...] d'être fidèle au passé.*¹⁵»

1-2- Mémoires souterraines : rêve et deuil.

Si le silence constitue, dans *La Saison de l'ombre*, la réponse immédiate de la communauté au drame de la disparition, il ne parvient toutefois pas à éradiquer les manifestations de la mémoire. Celle-ci se déplace, contourne l'interdit, et s'exprime par des voies détournées. Ce déplacement prend la forme d'une errance silencieuse à travers un labyrinthe intérieur, fait de rêves, de visions et de gestes. En l'absence de parole publique, la mémoire du traumatisme s'infiltré dans des pratiques et des espaces symboliques qui échappent au contrôle des anciens. Ainsi, le rêve et le deuil rituel agissent comme des cartographies intimes du souvenir, autant de bifurcations dans un espace clos, où la vérité s'est perdue mais où subsiste un fil.

Le rêve constitue un premier couloir de ce labyrinthe. Loin d'être une fuite, il devient un passage, un repli de la conscience où l'indicible trouve forme. Léonora Miano lui confère une fonction d'exploration profonde : « *Le rêve est un voyage en soi, hors de soi, dans la profondeur des choses et au-delà. Il n'est pas seulement un temps, mais aussi, un espace. Le lieu du dévoilement.*¹⁶ » Ce que la communauté refuse de formuler dans la parole réapparaît en songe : ainsi, la voix entendue par Eyabę dans la nuit, réclamant

¹⁵ Paul, Ricoeur, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 15.

une ouverture, résonne comme un appel à raviver les traces du passé. Paul Ricoeur insiste sur cette capacité du rêve à condenser et mobiliser la mémoire enfouie : « *Un être humain qui rêverait son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute aussi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passée.*¹⁷ » En cela, le rêve n'est pas seulement une image ; il devient un cheminement latent dans la mémoire, une orientation vers ce qui a été perdu. Il maintient la possibilité d'un parcours de reconnaissance dans l'espace obscur du non-dit.

À cette mémoire onirique s'ajoute une mémoire incarnée, qui passe par le rituel du deuil. Bien qu'ostracisées et privées de toute prise sur le discours public, les mères tracent leur propre voie mémorielle dans les gestes du corps : elles murmurent des chants, enduisent leur visage d'argile, conservent les objets des disparus :

[E]lle se rend derrière l'habitation commune. Quand elle revient, elle s'est lavée, coiffée d'une couronne de feuilles, enduit le visage et les épaules de kaolin. Les autres femmes tressaillent à sa vue [...] . L'argile blanche, appliquée sur la face, symbolise la figure des trépassés qui viennent visiter les vivants. Le blanc est la couleur des esprits. Sans accorder la moindre attention à quiconque, Eyabe pénètre maintenant dans la case. Elle fredonne une complainte, tape doucement des mains. Bientôt, elle ressort, vêtue d'un dibato en écorce battue. C'est un costume d'apparat, pas comme la manjua. Eyabe se dirige vers le centre du village, avance lentement. Chaque pas est une affirmation [...]. D'abord, c'est pour elle-même qu'elle prononce ces mots. Puis, elle les énonce à voix haute, sans crier, inclut les autres femmes dans cette dénégation [...]¹⁸

Chaque geste est ici une marque sur les parois du labyrinthe. Jan Assmann rappelle que la mémoire culturelle repose sur la stabilisation du souvenir dans des formes répétées : « *La mémoire culturelle circule dans les formes de*

¹⁷ Bergson cité Paul, Ricoeur, *op. cit.*, p. 564.

¹⁸ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 25.

*souvenir qui, à l'origine, sont du ressort des fêtes et de la célébration rituelle.*¹⁹ » Cette mémoire s'appuie sur la fixité des supports, la codification des formes²⁰, qui permettent sa transmission, y compris en dehors de la parole. Les gestes de deuil agissent dès lors comme des points de repère, des éléments de structure dans un espace désorienté. Ils matérialisent la continuité d'une mémoire qui ne peut être dite mais qui se donne à voir, à entendre, à toucher. Le corps devient carte, le rituel devient sentier.

Rêve et rituel ne forment pas seulement des manifestations individuelles de la douleur : ils s'agencent en une contre-cartographie du souvenir, à l'encontre de l'effacement imposé par les chefs du clan dans *La Saison de l'ombre*. L'autorité traditionnelle cherche à figer la communauté dans une posture de silence. Mais les femmes, en poursuivant leur propre logique de fidélité, inscrivent leur peine dans une topographie souterraine. Cette résistance silencieuse articule ce que Ricœur nomme le travail de mémoire : « *La notion de travail — travail de remémoration, travail de deuil — occupe une position stratégique dans la réflexion sur les défaillances de la mémoire.*²¹ » À travers cette lente persistance du geste et du rêve, le roman esquisse une progression dans le labyrinthe, une dynamique mémorielle tendue vers la sortie, vers une reconstitution possible du passé.

Ainsi, *La Saison de l'ombre* ne se contente pas de représenter l'enfermement. Elle met en scène les itinéraires d'une mémoire résistante, qui ne suit pas les lignes officielles mais s'invente des passages. Chaque rêve, chaque geste, chaque murmure dessine une bifurcation dans le silence imposé. Le labyrinthe n'est pas seulement un lieu de perte : il est aussi, pour qui sait y circuler, le lieu d'une quête. Le rêve est sa chambre d'écho, le deuil

¹⁹ Jan, Assmann, *op. cit.*, p. 81.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²¹ Paul, Ricoeur, *op. cit.*, p. 97.

son fil conducteur. Et la mémoire, dans ses formes les plus enfouies, reste la promesse d'un retour vers la lumière.

2- Le labyrinthe narratif et existentiel : poétique de l'errance

La Saison de l'ombre adopte une forme romanesque volontairement labyrinthique, tant dans sa narration que dans le parcours de ses personnages. Le récit, morcelé, polyphonique, sans chronologie linéaire, impose au lecteur une errance interprétative : comme les protagonistes, il doit recomposer le sens à partir de fragments. Cette fragmentation narrative reflète l'éclatement de l'expérience vécue. Parallèlement, sur le plan diégétique, certains quittent le village, incapables d'attendre : ils errent à travers forêts, marais et côtes, cherchant les disparus. L'itinérance devient ainsi centrale, conférant au roman la forme d'une odyssée labyrinthique. Cette double errance – narrative et existentielle – s'inscrit dans une filiation intertextuelle : des labyrinthes métaphysiques de Borges aux quêtes érudites d'Eco, en passant par les errances tourmentées de Dostoïevski. En choisissant cette forme éclatée, Miano inscrit son œuvre dans la tradition du texte-labyrinthe, apte à exprimer l'égarement intérieur face à la perte et au silence.

2-1- Une narration polyphonique en éclats.

Dès les premières pages, le lecteur est frappé par la construction déconcertante du récit. Miano ne livre pas une intrigue linéaire classique, mais fragmente le point de vue et l'information. Le roman alterne entre différentes focalisations : principalement les mères isolées (dont Eyabe), mais aussi d'autres membres du clan, chaque segment apportant sa pièce au puzzle. Cette structure polyphonique et simultanée – plusieurs consciences occupant ensemble l'espace du roman – a été relevée par la critique comme

un trait saillant de l'esthétique de Miano²². *La Saison de l'ombre* donne à entendre une pluralité de voix, notamment lorsqu'il évoque le pays de Bebayedi, « un espace abritant un peuple neuf, un lieu dont le nom évoque à la fois la déchirure et le commencement. La rupture et la naissance.²³ » Cette polyphonie s'accompagne d'une dilution des repères spatio-temporels : l'action progresse par touches discontinues, avec des analepses, des récits de rêve imbriqués dans la réalité, et des ellipses. Le temps semble circulaire ou éclaté plutôt que linéaire, et l'espace narratif se fragmente entre le village, les forêts, les marais, les côtes. Le lecteur avance à tâtons, comme dans un labyrinthe textuel. On peut rapprocher ce procédé de la notion de texte-labyrinthe telle qu'elle apparaît chez Umberto Eco. Celui-ci insiste sur la coopération interprétative du lecteur, soulignant que : « *Un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens introduite par le destinataire.*²⁴ » Autrement dit, c'est au lecteur de construire activement le sens, à partir d'éléments fragmentaires, à l'image des personnages eux-mêmes confrontés à un drame sans récit fondateur. Ainsi, avec *La Saison de l'ombre*, le lecteur est invité à *errer* dans le texte, à accepter de s'y perdre partiellement, pour mieux éprouver l'égaré des protagonistes. Chacun des cinq chapitres²⁵, chaque changement de voix est un couloir du labyrinthe narratif : on ne sait pas immédiatement où il mène, il faut progresser, peut-être revenir en arrière, confronter les versions, pour approcher la vérité centrale. Cette expérience de lecture reflète la situation

²² Ndour, Emmanuel M. « *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano : « récitation » d'une Afropéenne. » *Études littéraires*, volume 46, numéro 1, hiver 2015, p. 95–104. <https://doi.org/10.7202/1035086ar>, consulté le 20 mars 2025.

²³ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 131.

²⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le livre de poche, 1989, p. 50

²⁵ Aurore fuligineuse (Chap. 1) ; Dires de l'ombre (Chap. 2) ; Voies d'eau (Chap. 3) ; Terres de capture (Chap. 4) ; Dernier temps (Chap. 5).

cognitive des personnages eux-mêmes, qui n'ont que des informations parcellaires et doivent reconstituer l'histoire des disparitions.

La poétique de Miano réussit ainsi une adéquation rare entre le fond et la forme : le désarroi identitaire et mémoriel des personnages s'incarne dans un dispositif romanesque labyrinthique, où le sens émerge progressivement, au détour de multiples voix entremêlées.

2-2- L'errance géographique : traverser forêts, marais et côtes.

Sur le plan de l'intrigue, *La Saison de l'ombre* prend la forme d'un récit de quête : certaines mères, refusant l'inaction imposée, décident de partir sur les traces de leurs enfants perdus. Eyabé notamment, guidée par ses rêves et par les signes du destin, quitte le territoire du village pour s'aventurer au-delà, tout comme la légendaire reine fondatrice Emene l'avait fait autrefois d'après les mythes du clan :

[L]ors de l'initiation, leurs aînées racontaient l'histoire du clan, évoquant avec fièvre la reine Emene, qui avait conduit les siens jusqu'en leur territoire actuel, les préservant ainsi de massacres. La princesse avait été désignée par son père, le roi, pour prendre sa succession.²⁶

Commence alors une errance physique à travers des paysages inconnus. La forêt s'impose d'abord comme un lieu central de cette odyssée. Espace touffu, obscur, potentiellement dangereux, la forêt symbolise le labyrinthe naturel par excellence : on peut s'y perdre, tourner en rond, affronter des impasses. Pour Eyabé et ses compagnes, traverser la forêt, c'est affronter l'inconnu et leurs peurs, mais aussi rompre avec la sécurité du village. Cette marche est initiatique – chaque pas en avant est un pas de plus hors des repères familiers. Dans le roman, l'héroïne perçoit le risque et la transgression de son geste : « *Cette entreprise lui paraissait subitement*

²⁶ Léonora Miano, *op. cit.*, p.42.

*insensée. Une femme n'avait rien à faire sur les routes. S'il lui arrivait quoi que ce soit, nul ne le saurait.*²⁷ » Du point de vue symbolique, la forêt est également une figure universelle de l'égarement intérieur. En effet, elle représente souvent l'inconscient, les zones inexplorées de l'esprit humain et apparaît ainsi comme un espace d'initiation, où l'on affronte les forces obscures et les épreuves de transformation²⁸. Ce cadre naturel, tout à la fois refuge et menace, place Eyabé face à ses peurs mais aussi face à un monde nouveau, opaque comme la mémoire collective qu'elle tente de traverser.

Les marécages, ensuite, incarnent l'ambiguïté et l'instabilité : ni terre ferme, ni eau navigable, ils figurent l'indétermination dans laquelle se débattent les femmes. Toutefois, selon Chevalier et Gheerbrant, le marais, dans de nombreuses traditions, est aussi le lieu d'une concorde stagnante : une immobilité perçue non comme un handicap, mais comme une source de satisfaction et de prospérité, ainsi que le suggère l'hexagramme *touei* dans la symbolique extrême-orientale. Ce lieu à l'eau dormante devient dès lors espace d'attente, de gestation, un « *lieu des germinations invisibles*²⁹ », selon une lecture psychanalytique qui y voit l'« *un des symboles de l'inconscient et de la mère*³⁰ ». Le marais se prête ainsi à une double interprétation : il est à la fois refuge passif, lié à la féminité et à la matière indifférenciée, et épreuve initiatique. En effet, le passage à proximité de la mare, dans certains contes d'initiation africains, marque une étape cruciale où les plus venimeux serpents défendent l'accès à une eau convoitée — symbole d'un savoir ou

²⁷ *Ibid.*, p. 157-158.

²⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, art. « Forêt ».

²⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, art. « Marais ».

³⁰ *Ibid.*

d'un trésor spirituel à conquérir³¹. De ce fait, le marais n'est pas simplement espace d'égarement ou d'instabilité : il est aussi seuil et frontière, un lieu-limite à franchir pour atteindre un autre ordre de réalité. Il représente une zone de transition, non seulement géographique, mais surtout existentielle et psychique, dans laquelle les voyageuses dans *La Saison de l'ombre* doivent apprendre à ne pas se noyer, à ne pas céder à la peur de l'indifférencié, pour pouvoir se redéfinir. Le marais est ainsi l'image parfaite de la perte de repères, mais aussi de la possibilité de reconfiguration de soi. Il ne permet ni l'enracinement ni le mouvement sûr, mais exige une capacité à accueillir l'incertitude, à faire corps avec l'informe, avant de poursuivre la quête.

Enfin, la côte marque une limite : celle du monde connu, mais aussi celle du savoir. Le rivage, avec l'immensité de la mer qui s'ouvre, représente à la fois l'aboutissement de la quête et la confrontation avec l'infini. Dans le roman, la mer apparaît comme un lieu singulier où le réel se charge de mystère : « Ici, l'océan chuchote à l'oreille de la terre, la caresse langoureusement, la désaltère de vagues nimbées d'écume.³² » Le symbolisme de la mer prolonge ainsi celui du marécage : si le marais est le lieu de l'inconscient, des germinations invisibles et de l'épreuve initiatique, la mer en est l'ouverture cosmique, la manifestation amplifiée. Mer et marécage forment les deux versants d'un même parcours initiatique : du trouble opaque au dévoilement fluide, de l'introspection au dépassement. Le cheminement d'Eyabé, à travers ces lieux ambigus, l'éloigne peu à peu de l'univers clos du village pour l'amener à embrasser une vérité plus vaste, plus tragique et plus féconde : le monde ne se limite plus au clan, ni à ses lois, ni à ses tabous — il s'ouvre, comme la mer, à l'inconnu. Ce parcours

³¹ *Ibid.*

³² Léonora Miano, *op. cit.*, p. 210.

labyrinthe dans l'espace est jalonné d'obstacles et d'épreuves qui forcent les personnages à se redéfinir. L'errance les éloigne progressivement des certitudes de leur communauté : plus Eyabe avance, plus elle prend conscience que son histoire personnelle s'inscrit dans une trame qui dépasse les frontières du village, et que le deuil, loin d'être une clôture, peut devenir passage.

Géographiquement, chaque lieu traversé est porteur d'une symbolique : la forêt opaque comme la mémoire obscure, le marais piégeux comme le doute, la côte lumineuse mais vertigineuse comme la révélation finale. Cette déambulation initiatique s'apparente à un dédale existentiel où le cheminement physique est indissociable d'un cheminement intérieur. En ce sens, l'errance remplit une fonction cathartique : se perdre sur la terre permet aux personnages de se trouver eux-mêmes, de mieux cerner qui ils sont et ce qu'ils cherchent.

2-3- Culpabilité et quête de sens : échos littéraires et postcoloniaux.

Le motif de l'errance dans *La Saison de l'ombre* dialogue en filigrane avec une tradition littéraire plus vaste. On peut d'abord évoquer l'ombre de Jorge Luis Borges, maître des labyrinthes métaphysiques³³. À l'instar des personnages borgésiens perdus dans des bibliothèques infinies ou des jardins aux sentiers qui bifurquent, les héros de Miano évoluent dans un monde où la vérité semble se dérober à mesure qu'ils la poursuivent, où chaque découverte soulève de nouvelles questions.

L'énigme des fils disparus s'apparente à un labyrinthe borgésien du destin : la réponse n'est pas donnée de façon rationnelle ou immédiate ; elle exige un parcours symbolique, presque mystique. Miano semble, avec son

³³ Cf. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Livre de poche, 1987.

roman, composer un labyrinthe du second type — un labyrinthe de perspectives — qui pourrait faire penser à un récit à la Borges³⁴, où la réalité elle-même prend un tour incertain, comme si le labyrinthe n'était pas seulement dans le monde, mais aussi dans l'esprit de ceux qui le perçoivent. Cette réflexion trouve d'ailleurs un écho chez Umberto Eco qui distingue plusieurs types de labyrinthes narratifs dans son *Apostille au Nom de la Rose*. Le récit de Miano présente donc diverses voies possibles, plusieurs interprétations concurrentes (les anciens pensent à une malédiction, les mères pressentent autre chose, etc.), et le lecteur, comme les personnages, doit explorer ces pistes avant de trouver la bonne. En cela, *La Saison de l'ombre* rejoint la catégorie du *texte-labyrinthe* moderne, où «*parmi toutes les bifurcations possibles, une seule conduit à la sortie, les autres étant des impasses*».³⁵ »

Enfin, on peut invoquer Fiodor Dostoïevski pour la dimension psychologique de l'errance dans *La Saison de l'ombre*. Les protagonistes de Miano, bien que très différents de Raskolnikov ou des frères Karamazov³⁶, partagent avec eux un sentiment de culpabilité diffuse et de questionnement

³⁴ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983. Voir notamment la nouvelle « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ». Borges y conçoit un temps non linéaire, où toutes les possibilités coexistent dans un réseau infini de bifurcations. Ce modèle narratif éclaire puissamment le roman de Miano, où le sens n'est jamais donné d'avance, mais se cherche à travers un parcours d'énigmes, de révélations partielles et de détours symboliques. Comme chez Borges, la quête de vérité est indissociable de la conscience de son inaccessibilité.

³⁵ Vitali Ilaria, « Le livre cubique : enjeux métafictionnels et auto-commentaires critiques chez Kundera », In *Le livre et ses espaces*, edited by Alain Milon and Marc Perelman. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007. URL : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.518>, consulté le 31 mars 2025.

³⁶ Fiodor Dostoïevski, *Crime et châtiment* ; *Les Frères Karamazov*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » respectivement publiées en 1950 et 1952. Raskolnikov est un personnage rongé par la culpabilité, tiraillé entre sa volonté de dépassement moral et son attachement à une conscience humaine profonde. Les frères Karamazov, quant à eux, incarnent chacun un pan de la psyché humaine (foi, raison, sensualité, doute). Tous sont confrontés à des dilemmes moraux vertigineux, qui les conduisent à l'égarement et à la solitude.

moral incessant. En effet, au fil du récit, se développe chez certains un poids moral : culpabilité de n'avoir pu protéger les fils, ou de commencer à suspecter le rôle d'autres Africains (voisins, intermédiaires) dans la tragédie. Cette culpabilité couplée à la quête de vérité confère à leur errance une teinte existentielle profonde, rappelant les tourments intérieurs d'un Dostoïevski où l'âme humaine se débat dans un dédale de remords et de désirs de rédemption.

Sur un plan plus directement théorique, l'errance de Miano peut aussi se lire à travers le prisme postcolonial. Ainsi, le critique Homi Bhabha propose la notion de *tiers-espace* pour désigner l'entre-deux culturel où se recomposent les identités hybrides. Ce tiers-espace, bien que « *irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation assurant que la signification et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale.*³⁷ » Ne peut-on voir dans l'espace « entre-deux » parcouru par Eyabe – ni tout à fait le domaine des siens, ni encore celui de l'autre (colonial) – une sorte de tiers-espace où les significations vacillent et doivent être négociées de nouveau ? En s'aventurant hors de son univers, la mère endeuillée entre dans une zone liminale où elle remet en question les catégories établies (bien/mal, connu/inconnu, nous/eux). Son errance postcoloniale (anticipée, car située avant la colonisation effective, mais chargée d'enjeux pré-coloniaux) ouvre ainsi la voie à une identité nouvelle, en brisant l'illusion d'un monde clos.

On le voit, par ses multiples détours narratifs et géographiques, *La Saison de l'ombre* s'inscrit pleinement dans une poétique de l'errance. Le labyrinthe n'y est pas qu'un décor : c'est une expérience vécue, une épreuve

³⁷ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2019, p. 92.

initiatique qui prépare en profondeur la transformation des personnages. Cette transformation, passage de l'égarement à la connaissance de soi, se joue dans la troisième étape du roman : la sortie du labyrinthe.

3- Sortir du labyrinthe : déconstruction et renaissance du sujet

L'errance décrite précédemment ouvre la voie à une déconstruction salutaire des certitudes et à une renaissance identitaire. Dans la dernière partie du roman, des figures clés – notamment Eyabę – émergent du dédale du non-savoir et du désespoir. Cette sortie s'opère à deux niveaux. Collectivement, la révélation de la vérité fait s'effondrer les récits mythiques et les structures de pouvoir opaques. Le savoir de Mutimbo, dépositaire d'une mémoire enfouie, trace un chemin vers la lumière. Individuellement, Eyabę, en déconstruisant son identité de mère endeuillée et de femme soumise, renaît en sujet autonome, habité par une mémoire vivante. Ainsi, l'effondrement des repères communautaires ouvre un espace de connaissance nouvelle ; la parole de Mutimbo nomme l'innommable et restitue le sens. Eyabę incarne cette résilience : une identité plurielle, réconciliée avec l'Histoire et tournée vers l'altérité. Cette dynamique de sortie du labyrinthe révèle une poétique de la reconstruction par la mémoire partagée.

3-1. L'effondrement des repères traditionnels

Le retour des errants au village, porteurs d'indices tangibles sur le sort des disparus, provoque un séisme dans l'ordre ancien. Jusque-là, la communauté vivait retranchée derrière des explications incertaines, oscillant entre superstition et résignation. Les anciens invoquaient tantôt la colère des ancêtres, tantôt une malédiction sans nom pour justifier la « saison de l'ombre » qui s'était abattue sur eux. Ainsi, « *certaines auraient voulu*

*formuler des accusations. Relever des manquements à l'égard des ancêtres, des maloba et de Nyambe Lui-même. Quelle autre explication devant un tel drame?*³⁸» Ces explications relèvent d'un système de pensée clos, autoréférentiel, où tout événement doit trouver sens dans le cadre des croyances établies. Or, progressivement, ce système montre ses failles : les indices ramenés de l'extérieur – les objets qu'on a retrouvés chez d'autres peuples ou les témoignages de captifs ayant vu des hommes enchaînés traînés loin des terres mulongo – ne cadrent pas avec les explications spirituelles traditionnelles. Le réel fait irruption, sous la forme de faits concrets qui bousculent les mythes.

Le savoir ancestral des anciens se révèle impuissant, et leur autorité morale vacille d'autant. Cette crise culmine lorsque Mutimbo – un ancien qui, lui-même, a été porté disparu puis retrouvé – revient avec la connaissance de ce qui s'est réellement passé. Mutimbo, témoin direct, raconte : « *Des hommes bwele ont jeté leurs filets de chasse sur eux [...] Ils avaient été bâillonnés, entravés, traînés loin des terres mulongo*³⁹ ». Il apporte une parole de vérité, lucide et douloureuse, qui fissure le récit mythique. « *Tout se passait comme dans un rêve. Ce n'était pas réel. Nous ne pouvions pas être en train de vivre cela. Nous allions nous réveiller.*⁴⁰ » Son retour marque symboliquement la fin de l'égarement collectif : c'est l'événement de la révélation. On assiste alors à un renversement du rapport à la connaissance et au pouvoir. Tant que Mutimbo était absent et que son savoir manquait, les anciens se cramponnaient à leur pouvoir en maintenant le groupe dans l'ignorance (fût-ce involontairement). Mais une fois la vérité connue, leur emprise se dissout. En ce sens, la situation illustre pleinement la thèse de

³⁸ Léonora Miano, *op. cit.*, pp. 12-13.

³⁹ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 120-121.

Michel Foucault selon laquelle « *il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir*⁴¹ » – et inversement, pas de savoir qui ne s'accompagne de rapports de pouvoir. Ici, le pouvoir patriarcal fondé sur le secret et la tradition s'écroule donc en même temps que l'ignorance collective. Mutimbo, porteur du savoir nouveau, devient paradoxalement puissant par sa parole de vérité, renversant l'asymétrie. Sa révélation – l'explication rationnelle du sort des fils (capturés par des Africains rivaux puis vendus à des étrangers venus de la mer) – agit comme une lumière crue éclairant soudain le centre du labyrinthe. Le dédale de l'énigme débouche sur un fait compréhensible : atroce, mais explicable. Ce dévoilement a un effet cathartique : les peurs irrationnelles s'évanouissent. « Les ombres⁴² », ne sont pas des esprits malveillants mais des traces de crimes bien humains. De même, les dissensions internes s'estompent. Toutefois, cette sortie de l'illusion est douloureuse. Elle implique une déconstruction : celle du récit mythique que se racontait la communauté pour combler le vide (par exemple, l'idée que les dieux auraient puni le village). À présent, il faut affronter une réalité plus prosaïque et plus terrible – celle de la traite des êtres humains. Cette prise de conscience produit un deuil nouveau, plus aigu peut-être : le deuil de l'innocence perdue, le deuil d'une vision du monde où son propre peuple n'aurait pas pu être complice de l'horreur. En dévoilant la responsabilité partagée – « *la reine Njanjo des Bwele [...] avait menti en prétendant ne rien savoir des fils perdus de Mulongo*⁴³ » – Mutimbo expose un pan honteux de l'histoire, longtemps occulté⁴⁴.

⁴¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 288-289.

⁴² « Mwititi » : obscurité, ombre.

⁴³ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁴ « *D'abord parce que les populations côtières ont participé à la capture. Personne ne va s'enorgueillir d'avoir des ancêtres qui ont vendu des hommes. La honte est pour beaucoup dans ce silence. Il y a une autre honte : celle d'avoir été colonisé par d'anciens partenaires commerciaux. Ça fait de vous le dindon de la farce. (...) En ce qui concerne la traite, ce*

La communauté des Mulongo doit intégrer cette vérité et redéfinir son identité à partir de celle-ci. Ainsi, la sortie du labyrinthe passe d'abord par un effondrement – celui des repères anciens – prélude nécessaire à une reconstruction sur des bases nouvelles.

3-2. Le savoir de Mutimbo : nommer pour libérer

La révélation opérée par Mutimbo représente le tournant décisif du récit dans *La Saison de l'ombre*. En nommant l'innommable, il permet à la communauté de mettre des mots sur ce qui s'était passé. Ce qui était jusqu'à là indicible acquiert soudain une réalité langagière : on peut parler de raids d'esclavage, de traite, identifier les coupables (les Bebayedi, alliés aux hommes venus de la côte). Cet acte de nommer est profondément libérateur. D'une part, il rompt le charme du labyrinthe de l'ignorance : les personnages ne tournent plus en rond autour de suppositions fantasmatiques, ils ont une explication cohérente. D'autre part, il ouvre la voie à un travail de mémoire authentique : pour la première fois, le clan peut commencer à faire le deuil réel des disparus, en sachant (au moins partiellement) ce qui leur est advenu, et en comprenant que leur sort s'inscrit dans un système historique plus large. Ainsi, lorsque Mutimbo déclare : « *J'ai tellement prié, [...]. Les esprits m'ont entendu. J'ai cru mourir mille fois, sans avoir l'occasion de revoir personne de chez nous, quelqu'un à qui raconter... Quelqu'un qui le dirait aux autres*⁴⁵ », il souligne le besoin vital de transmission du savoir et de mise en récit de l'événement. Mutimbo devient ainsi une figure de passeur : il guide

n'est évidemment pas parce que des subsahariens y ont participé que ça minore la culpabilité occidentale. Les Européens n'avaient pas à traiter des humains comme des animaux. Que chacun prenne ses responsabilités. Et nous, Africains, devons affronter nos propres ombres et réfléchir à notre histoire. (...) Or cet angle mort historique empêche d'envisager sereinement l'avenir. J'ai le sentiment d'une profonde errance identitaire au sud du Sahara. », Léonora Miano cité par Vesna Cakeljčić, op. cit., p. 387.

⁴⁵ Léonora Miano, op. cit., p. 120.

symboliquement son peuple hors des ténèbres, tel Thésée suivant le fil pour sortir du labyrinthe de Crète. En restituant le récit véridique des événements, il re-tisse le lien entre le passé immédiat et la conscience collective. Il parle d'un monde détruit, de l'enchaînement des captifs, et de cette scène d'effroi qui l'a laissé à demi-mort, transpercé par une flèche. Cette violence concrète remplace les interprétations mystiques. On peut dire qu'il rend la mémoire au groupe, en transformant un trauma muet en histoire racontable.

Sur le plan narratif, cette scène de révélation agit comme la clé de voûte du roman – elle en résout l'énigme centrale. Mais sur le plan thématique, elle illustre surtout le pouvoir émancipateur de la vérité. Foucault le soulignerait : « *pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre*⁴⁶ », et en l'occurrence, la conquête du savoir (sur la traite) redonne du pouvoir aux opprimés (ici, le pouvoir de comprendre, de transmettre, de prévenir). Le savoir de Mutimbo, en déconstruisant les mensonges et le déni, permet aux Mulongo de reconstruire du sens là où régnait l'absurde. Cela ne signifie pas que tout s'arrange concrètement – les fils ne reviennent pas – mais le simple fait de savoir évite à la communauté de rester piégée dans la folie du doute éternel. Il y a là un aspect presque thérapeutique : verbaliser le trauma est le premier pas pour guérir du syndrome du labyrinthe. On peut aussi y voir un commentaire métatextuel de Miano : son roman, en mettant en fiction la révélation d'une vérité historique occultée, accomplit lui-même un geste de mémoire salutaire. Comme l'écrit Vesna Cakeljic :

Léonora Miano exhorte les Africains à se remettre en question, à dire le non-dit, et, au premier chef, à ouvrir des pages occultées de l'histoire précoloniale. [...] Ce passé d'avant la colonisation

⁴⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 288.

traverse en filigrane toute son écriture jusqu'à constituer le cœur de son roman *La Saison de l'ombre*.⁴⁷

Ce devoir de mémoire consiste précisément à nommer et comprendre le passé pour en faire autre chose qu'un labyrinthe stérile – pour en faire, idéalement, un enseignement. Grâce à Mutimbo, la communauté Mulongo peut désormais affronter l'avenir en connaissance de cause, armée d'un récit véridique de ce qui lui est arrivé. Cette connaissance, si douloureuse soit-elle, est le fil qui la ramène à la sortie du labyrinthe. Mais elle opère également une mutation profonde dans la manière d'être au monde : elle oblige le groupe à se penser autrement, à rompre avec l'illusion d'un passé mythifié ou d'une innocence collective préservée. En cela, le roman fait émerger une conscience postcoloniale avant la lettre. Car en dévoilant la part de responsabilité des Africains dans la traite, *La Saison de l'ombre* interroge les fondements mêmes de l'identité, et oblige à reconnaître que les dominés d'hier ont pu être acteurs – complices ou résistants – d'une histoire plus complexe que ne le dit la vision binaire colonisateur/colonisé.

La parole de Mutimbo agit ainsi comme le déclencheur d'un sujet postcolonial en devenir : un sujet qui ne se définit plus seulement par la blessure héritée de la colonisation, mais par la capacité à assumer son histoire dans toute sa densité, à se redéfinir dans l'entre-deux des mémoires blessées et des récits partagés. Dans cette perspective, le savoir devient non seulement outil de libération, mais aussi matrice de subjectivation. Ce n'est plus un savoir imposé, mais un savoir reconquis, arraché au silence et au refoulement, qui permet à la communauté de se réapproprier le récit de son passé pour construire, enfin, un avenir pensable.

⁴⁷ Vesna Cakeljic, « Un regard autre sur l'histoire de l'Afrique dans *La saison de l'ombre* de Leonora Miano », In *Interactions dans les Sciences du Langage. Interactions disciplinaires dans les Études littéraires, Les études françaises aujourd'hui*, Vol. 11 (2019), p. 383.

3-3- Eyabę ou la reconstruction de soi par la mémoire incarnée

Au cœur du processus de sortie du labyrinthe dans *La Saison de l'ombre*, se dresse la figure d'Eyabę. De mère endeuillée et marginalisée qu'elle était au début, Eyabę s'affirme progressivement comme le sujet central de la renaissance identitaire proposée par le roman. Son parcours personnel épouse les contours du labyrinthe : elle est passée par l'égarement, la révolte, l'errance, et enfin l'illumination par la vérité. Ce cheminement lui a permis de se déconstruire et de se reconstruire en profondeur.

Tout d'abord, Eyabę a dû déconstruire le rôle assigné qui la réduisait au silence. En défiant les anciens, en quittant le village, elle a brisé l'image de la mère docile figée dans le deuil. Elle devient celle qui agit, qui transgresse et qui pense. Surtout, la révélation finale agit chez elle comme un catalyseur : comprenant ce qui est arrivé à son fils, Eyabę transforme sa douleur en action mémorielle. Elle ne se contente pas de recevoir le savoir de Mutimbo, elle le prend en charge. C'est elle qui organise un rituel d'hommage. Eyabę incarne littéralement la mémoire des absents. Son corps devient le support du deuil collectif, la médiation entre les morts et les vivants. Par cet acte, elle inscrit leur souvenir dans la conscience du clan. Elle proclame :

Nous n'avons rien fait de mal. Nous n'avons pas avalé nos fils et ne méritons pas d'être traitées comme des criminelles. C'était de partir à leur recherche qu'il s'agissait. Ils ne sont plus, à présent. Tels que nous les avons, nous ne les verrons plus...⁴⁸

En cela, Eyabę illustre parfaitement le rôle actif des femmes dans la lutte contre l'oubli. Grâce à elle, l'histoire des fils ne sera pas tue – elle sera transmise, chantée, ritualisée. Cette renaissance du sujet s'accompagne chez

⁴⁸ Léonora Miano, *op. cit.*, pp. 25-26.

Eyabę d'une redéfinition identitaire profonde. Au fil du roman, elle s'est révélée porteuse d'une identité plurielle et transgressive par rapport aux normes de son milieu. Miano en fait une héroïne atypique, à la fois enracinée dans sa culture et capable de la dépasser. Eyabę conjugue en elle des dimensions traditionnellement opposées : le masculin et le féminin, le rationnel et le spirituel, l'individuel et le collectif. Ainsi, il est dit d'elle qu'elle possède une part masculine de par son courage et son franc-parler. Eyabę elle-même revendique cette androgynie spirituelle comme l'illustre cet échange avec son époux :

Parfois, lors de leurs ébats, il est arrivé que l'époux lui dise : *Tu sais quand même que je suis l'homme. A quoi elle répondait : Autrement, je n'aurais pas consenti à m'unir avec toi. Sache, cependant, que moi aussi je suis l'homme. Lorsque la divinité a façonné l'être humain, elle lui a insufflé les deux énergies...*⁴⁹

Par ses mots, elle affirme que l'identité humaine est complète lorsqu'elle intègre la dualité des principes, refusant d'être confinée à un rôle de femme soumise. Cette proclamation est un acte de déconstruction des identités de genre figées au sein du clan patriarcal. Eyabę endosse un statut inédit : ni tout à fait mère comme les autres, ni un homme, mais un être hybride qui combine force, savoir et compassion. De plus, Eyabę développe une connexion spirituelle particulière qui la distingue. Couverte d'argile blanche lors d'une cérémonie, Eyabę incarne littéralement la présence des morts parmi les vivants – elle devient le médium entre les deux mondes. Cette image forte la montre comme une mémoire incarnée : son propre corps sert de support à la mémoire des disparus. Eyabę porte en elle la mémoire de son fils et de tous les captifs, et la donne à voir à la communauté. En termes glissantien, on pourrait dire qu'elle réalise l'idée d'une identité en *Relation* : elle n'est plus un « Moi » isolé, elle est le lieu de rencontre du visible et de l'invisible, de

⁴⁹ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 119.

soi et de l'autre. Elle intègre dans son identité la relation à ceux qui ne sont plus là physiquement mais qui continuent d'exister dans la mémoire – une identité relationnelle, dynamique, en rhizome plutôt qu'en racine unique. On retrouve ici l'idéal prôné par Miano d'une identité africaine multiple et frontalière⁵⁰, faite de « *multi-appartenances* ». Eyabę, en effet, après son périple, n'appartient plus uniquement à son village : elle a appris des autres peuples qu'elle a croisés, elle a incorporé la langue du témoignage de Mutimbo, et par la pensée elle voyage vers ces côtes lointaines où son fils a été emporté. Son identité se dilate pour englober ces nouvelles dimensions. Cette expansion de soi s'accompagne d'une guérison intérieure : en prenant la tête du rituel commémoratif et en étant reconnue par les siens pour son courage et sa clairvoyance, Eyabę retrouve une place pleine dans la communauté – non plus comme paria, mais comme héros mémoriel. Elle a reconstruit son identité narrative, pour reprendre le concept de Paul Ricœur, c'est-à-dire qu'elle a intégré l'épreuve traversée dans le récit de sa vie de manière cohérente et signifiante. De victime passive d'une histoire qui la dépassait, elle est devenue actrice et narratrice de l'histoire commune. En témoignant, en parlant pour les absents, elle reconquiert son pouvoir d'agir et redéfinit qui elle est. C'est en ce sens une renaissance : Eyabę « naît à elle-même » une seconde fois, forte de tout ce que le labyrinthe lui a appris. Elle incarne finalement l'espoir d'un sujet post-traumatique résilient, capable de porter la mémoire sans en être écrasé, et de se définir non par le manque (absence du fils) mais par la présence nouvelle d'un savoir et d'une conscience élargie.

La sortie du labyrinthe dans *La Saison de l'ombre* n'est, en fin compte, pas un simple retour à l'état initial : c'est l'émergence d'un être

⁵⁰ Vesna Cakeljic, *op. cit.*, p. 382.

nouveau, individuel et collectif. La communauté Mulongo, éclairée par la vérité, peut commencer un travail de mémoire et de résilience. Et au sein de celle-ci, une femme, Eyabé, s'est élevée comme gardienne du sens retrouvé, incarnant la possibilité d'une identité recomposée par-delà le trauma. Le labyrinthe d'errance et d'oubli a débouché sur une reconstruction de soi, où la mémoire autrefois morcelée devient au contraire le ciment d'une identité plurielle et assumée.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il apparaît que le labyrinthe dans *La Saison de l'ombre* n'est pas une impasse, mais un espace de traversée symbolique. Léonora Miano y déploie l'errance d'un sujet confronté à un passé traumatique, refoulé par l'histoire officielle. Métaphore d'une mémoire fragmentée, le labyrinthe devient le théâtre d'une subjectivation post-traumatique, où un collectif cherche à se réinscrire dans le réel. Dans l'obscurité de l'oubli, chaque détour devient résistance au silence. La sortie n'advient qu'à celles et ceux qui affrontent l'ombre et se reconfigurent. À travers les figures de Mutimbo et d'Eyabé, le roman montre une réappropriation politique de la mémoire : la douleur n'est pas niée, mais transmuée en savoir partagé. Ce processus rejoint l'éthique de la mémoire selon Ricœur : « *C'est la justice qui, extrayant des souvenirs traumatisants leur valeur exemplaire, retourne la mémoire en projet.*⁵¹ » Littérairement, cela devient acte poétique de refondation ; politiquement, un geste d'émancipation postcoloniale. Dans un monde traversé par les migrations et les luttes mémorielles, *La Saison de l'ombre* affirme que l'errance n'est pas échec, mais outil critique. Se perdre, c'est parfois retrouver un lieu d'où parler.

⁵¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 105.

Miano esquisse ainsi une poétique du fragment comme promesse de recomposition.

Bibliographie

- Assmann, Jan. (2010). *La Mémoire culturelle : Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations anciennes*. Traduit de l'allemand par Diane Meur. Paris : Aubier.
- Bhabha, Homi K. (2019). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- Borges, Jorge Luis. (1983). *Fictions*. Paris : Gallimard.
- Cakeljčić, Vesna. (2019). « Un regard autre sur l'histoire de l'Afrique dans *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano ». In *Les Études françaises aujourd'hui (2018) : Interactions dans les Sciences du Langage. Interactions disciplinaires dans les Études littéraires*, Vol. 11, Article 29, 2019, pp. 379–389.
- Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain. (1982). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont/Jupiter.
- Dostoïevski, Fiodor. (1950). *Crime et châtiment*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade (n°83) ».
- Dostoïevski, Fiodor. (1952). *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade (n°91) ».
- Eco, Umberto. (1987). *Apostille au Nom de la rose*. Paris : Le Livre de Poche.
- Eco, Umberto. (1989). *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Le Livre de Poche.
- Foucault, Michel. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Glissant, Édouard. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- Miano, Léonora. (2013). *La Saison de l'ombre*. Paris : Grasset.
- Ndour, Emmanuel M. (2015). « *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano : “récitation” d’une Afropéenne ». *Études littéraires*, vol. 46, n° 1, pp. 95–104. <https://doi.org/10.7202/1035086ar>.
- Ravillon, Stéphanie. (2004). « Écrire dans les Antilles : Édouard Glissant et Wilson Harris au carrefour des cultures ». In *Equinoxes*, n° 3. URL : https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3_ravillon.html.
- Ricœur, Paul. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil.
- Vitali, Ilaria. (2007). « Le livre cubique : enjeux métafictionnels et auto-commentaires critiques chez Kundera ». In *Le livre et ses espaces*, éd. Alain

Milon et Marc Perelman. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre.
<https://doi.org/10.4000/books.pupo.518>