

**Redéfinition de soi :
l'afrofuturisme dans *Rouge Impératrice* de Léonora Miano**

Taïsha Jean-Louis

Thèse soumise à la faculté des Arts
Dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

Résumé

Cette thèse porte sur le dernier roman de Léonora Miano, *Rouge Impératrice* (2019), dont l'intrigue prend place au 22^e siècle dans une Afrique unifiée et autarcique. Elle vise à déterminer si le roman *Rouge Impératrice* peut être considérée comme une œuvre afrofuturiste. Trois angles d'approche ont été retenus : le courant de l'afrofuturisme, l'identité chez les personnages de Miano, et les différents discours idéologiques présents dans le roman. L'étude de ces trois caractéristiques a permis d'analyser les influences anglophones comme francophones, et afrodescendantes comme subsahariennes, sur la représentation des personnages et du système politique de ce roman.

Remerciements

Je n'aurais jamais pensé que le proverbe africain stipulant qu'il « faut tout un village pour élever un enfant » s'appliquerait à cette thèse, et pourtant nous voilà. Je profite donc de l'occasion pour remercier toutes les personnes qui m'ont permis d'avoir une thèse de maîtrise à mon nom.

Tout d'abord, à tout Seigneur tout honneur : Dieu merci pour le Saint-Esprit, sans qui je n'aurais pas pu terminer ce projet. En plus de me faire survivre à une apocalypse sanitaire, Il m'a plus d'une fois dirigée vers la bonne page pour retrouver une citation dont j'avais tant besoin.

Merci au professeur Kasereka Kavwahirehi pour l'encadrement et la direction fournis tout au long de la rédaction. C'est d'ailleurs dans son séminaire de littérature postcoloniale que j'ai découvert la littérature africaine et où j'ai rapidement trouvé le sujet de ma thèse.

Merci à mes parents, Magdala Chéry Jean-Louis et Yves-Rony Jean-Louis, ainsi qu'à mes deux frères pour leur amour, leur patience et leur flexibilité.

Finalement, merci à ma famille élargie et à tous mes ami(e)s de l'université, de l'église et même du secondaire pour leurs prières, encouragements, conseils et soutien.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des sigles.....	vi
Introduction	1
Problématique et objectifs de la recherche	1
État de la question	4
Approches théoriques et méthodologiques	6
Corpus	8
Grandes articulations et limites de la recherche	10
Chapitre I.....	11
Afrofuturisme : définition et histoire.....	11
Les débuts de la littérature afrofuturiste	11
<i>Kindred</i> d'Octavia E. Butler	12
L'afrofuturisme dans le jazz et le disco.....	14
La popularisation de l'afrofuturisme par les vidéoclips.....	16
Janelle Monáe : la tête d'affiche de l'afrofuturisme.....	18
L'afrofuturisme au grand écran	22
Contexte culturel : position de différents artistes/écrivains de la diaspora africaine sur l'afrofuturisme.....	29
Chapitre II.....	32
L'Identité chez Miano	32
Liens entre <i>Saison de l'ombre</i> et <i>Rouge Impératrice</i>	33
Liens entre <i>Tels des astres éteints</i> et <i>Rouge Impératrice</i>	38
Liens entre les essais de Miano et <i>Rouge Impératrice</i>	43
Chapitre III.....	49
Les Discours dans <i>Rouge Impératrice</i> et le futur de l'Afrique	49
Contexte historique de <i>Rouge Impératrice</i>	49
Le champ intertextuel du contexte culturel contemporain dans <i>Rouge Impératrice</i>	53
Les différents discours des personnages	57

Religion et spiritualité dans <i>Rouge Impératrice</i>	66
Chapitre IV	72
Le Projet de Miano et la tradition littéraire africaine et afro-américaine	72
L'influence des Afro-Américains	72
La Négritude de Senghor et Césaire	76
Miano et les auteurs africains de sa génération	80
<i>Rouge impératrice</i> : roman-musée	88
Conclusion.....	93
Bibliographie	97

Liste des sigles

En raison du grand nombre d'œuvres de Léonora Miano citées dans cette thèse, nous utiliserons des sigles dans les références pour éviter la confusion.

- RI MIANO, Léonora (2019). *Rouge Impératrice*, Paris : Grasset, 606 p.
- LIT MIANO, Léonora (2016). *L'Impératif transgressif*, Paris : L'Arche, 183 p.
- HLF MIANO, Léonora (2012). *Habiter la frontière*, Paris : L'Arche, 141 p.
- TAE MIANO, Léonora (2008). *Tels des astres éteints*, Paris : Plon, 377 p.
- SDO MIANO, Léonora (2013). *La saison de l'ombre*, Paris : Grasset, 237 p.
- Afropea* MIANO, Léonora (2020). *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste*, [livre numérique], Paris : Grasset, Kindle.

Introduction

Problématique et objectifs de la recherche

Née au Cameroun en 1973, Léonora Miano a grandi avec des parents de classe moyenne qui ne parlaient que le français à la maison. Ils transpirent leur amour de la littérature française ainsi que de la musique jazz à leur fille, mais c'est la lecture du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire qui a déclenché son amour de la littérature. La culture, musique et littérature afro-américaines ont également fortement marqué et inspiré Miano lors de son adolescence. Elle a ensuite déménagé en France à ses 18 ans et y a habité jusqu'en 2019. Elle réside désormais au Togo.

Léonora Miano publie régulièrement, presque à chaque année depuis la parution de *L'Intérieur de la nuit* aux éditions Plon en 2005. *Contours du jour qui vient*, paru l'année suivante, est le deuxième tome d'une trilogie inaugurée par le roman précédent, mais seul le pays fictif où se déroulent ces intrigues est le lien commun entre ces deux histoires : le premier prend place pendant la guerre dans un village tandis que le deuxième se déroule après cette guerre et suit d'autres personnages. C'est d'ailleurs l'indépendance de ces romans qui permet à Miano de publier *Tels des astres éteints* plutôt que le troisième tome de sa Suite africaine. *Les Aubes écarlates* ne sortira donc qu'en 2009. Entretemps, Miano publie également *Afropean Soul* (d'abord *Afropea et autres nouvelles*) et *Soulfood équatorial* en 2008 et 2009. Son roman suivant, *Blues pour Élise* (2010), met en scène quatre femmes noires en France métropolitaine naviguant entre amitié, amour et carrière. Le roman *Ces âmes chagrines* est publié l'année suivante. *Écrits pour la parole*, son premier texte pour le théâtre, marquera le début d'une collaboration avec l'Arche éditeur pour ses ouvrages courts. La même année paraît donc chez le même éditeur *Habiter la frontière*, un recueil

compilant différents textes lus lors de conférences. *La Saison de l'ombre*, récipiendaire du prix Fémina, est le premier roman de Miano publié chez Grasset. *Red in Blue* trilogie (2015), portant sur l'histoire de l'esclavagisme en Afrique, voit son premier volet *Révélation* adapté pour la scène en 2017 par le Japonais Satoshi Miyagi d'après l'initiative de Wajdi Mouawad, le directeur du théâtre national de la Colline. Elle fait ensuite paraître en 2016 le roman *Crépuscule du tourment* ainsi que *L'Impératif transgressif*, son second recueil de textes. Le deuxième tome de *Crépuscule du tourment* est publié l'année suivante. Miano effectue un doublé en 2019 avec *Rouge Impératrice* chez Grasset et *Ce qu'il faut dire* chez L'Arche Éditeur. Finalement, ses deux derniers essais, *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste* et *L'Autre Langue des femmes*, sont publiés chez Grasset en novembre 2020 et 2021.

Léonora Miano s'inscrit donc dans une tradition d'écrivains francophones de race noire inaugurée par Senghor puis Césaire il y a plus de cent ans déjà avec la Négritude. À l'époque, tant chez les Africains que chez les Afrodescendants¹, le mot d'ordre était d'effectuer un retour aux racines, aux traditions et coutumes d'Afrique subsaharienne délaissées suite à l'acculturation et l'assimilation imposées par le pays colonisateur. Toutefois, la situation politique et sociale des Noirs s'est depuis modifiée de façon importante, notamment avec la décolonisation du continent africain et l'immigration de plus en plus importante vers la métropole des deux côtés de l'Atlantique, et les remises en question identitaires et littéraires n'ont pas tardé : Afropolitanisme (Mbembe, 2005), Tout-monde (Glissant, 1995), globalité (Condé, 1998) et plus encore ont diversifié le rapport des auteurs originaires d'Afrique subsaharienne à la mission originelle « d'apporter sa contribution à la Civilisation de l'Universel » (Senghor, 1977, 74-75).

¹ Les descendants d'esclaves africains habitant un peu partout à travers les Amériques.

C'est dans le cadre de cette évolution que Léonora Miano se met à écrire, au 21^e siècle. Écrivaine franco-camerounaise, Miano compte à ce jour à son actif une quinzaine d'œuvres publiées. La majorité de celles-ci porte sur des personnages noirs vivant en France métropolitaine et confrontés aux défis identitaires qui se présentent à eux en tant que membres d'une minorité visible au passé historique d'opprimés. La femme de lettres aborde d'autres thèmes en territoire africain dans ses écrits, par exemple en mettant en scène ceux ayant perdu un membre de leur famille ou de leur communauté pendant la traite transatlantique. Cependant, son dernier roman *Rouge Impératrice* se déroule non seulement en territoire africain, mais également dans le futur, devenant la première œuvre de science-fiction de cette autrice. Néanmoins, les mêmes questionnements identitaires soulevés dans ses premières œuvres s'y retrouvent, mais dans un contexte où l'Afrique est un pays unifié et prospère.

Dans cette thèse nous voulons d'une part montrer que *Rouge Impératrice* correspond à un aboutissement de l'œuvre de Léonora Miano, en ce qu'il réunit l'ensemble des opinions et mouvements sur l'identité des différents Afrodescendants dépeints dans ses autres écrits et, d'autre part, étudier l'accointance entre cette œuvre et l'afrofuturisme. Malgré le genre littéraire qui dissocie *Rouge Impératrice* du reste de son œuvre, le roman réunit différents courants littéraires (voire même politiques) africains et antillais des 20^e et 21^e siècles. Notre hypothèse est que *Rouge Impératrice* peut être inscrit dans l'afrofuturisme, qui est baptisé et défini par Mark Dery comme

une fiction spéculative qui traite des thèmes africains-américains et [qui] répond à des problématiques africaines-américaines dans le contexte de la technoculture du XX^e siècle – et, plus précisément, de la création africaine-américaine qui s'approprie les images de la technologie et d'un futur prothétiquement amélioré. (Celnik, 2019)

Par conséquent, ce courant contribue dans la présente thèse à actualiser et à aborder, sous un angle différent, les écrits antérieurs de Léonora Miano ainsi que leurs thématiques sociales, identitaires

et même politiques. En outre, l'analyse fera apparaître que *Rouge Impératrice* peut être qualifié de « roman-musée », c'est-à-dire un roman dans lequel l'auteur a rassemblé, en plus de l'intrigue, des légendes et traditions racontant la manière de vivre d'un peuple ou d'une classe d'un peuple dans le but (conscient ou non) de la conserver et de la faire découvrir aux lecteurs². Dans le cas qui nous concerne, il s'agit non seulement de plusieurs traditions et croyances du continent africain – par exemple des rites d'initiation féminins ou encore des pratiques animistes – mais aussi de différents mouvements (indépendantistes, par exemple) du 20^e siècle ayant marqué la quête identitaire des Noirs d'Afrique comme des Amériques. Du reste, la pluralité des discours identitaires dans le roman d'anticipation démontrera que Miano a l'habitude d'explorer les identités frontalières dans ses écrits.

L'intérêt de ce travail est d'ouvrir, par le biais de l'analyse de l'œuvre de Miano, le champ des études francophones à de nouveaux enjeux, tels que la place de l'afrofuturisme dans la littérature francophone et des questions identitaires panafricaines dans l'époque extrême-contemporaine. Nous tenterons donc de répondre à des questions telles que : Comment *Rouge Impératrice* s'inscrit-il dans le courant artistique de l'afrofuturisme? Comment cette œuvre contribue-t-elle au discours identitaire panafricain et se positionne-t-elle par rapport à celui-ci? Et finalement quels discours tirés de l'époque contemporaine se retrouvent dans l'intertexte de *Rouge Impératrice*?

État de la question

² Ce mot et sa définition sont directement inspirés de l'utilisation qu'en a fait M. Maxime Prévost lors de son séminaire sur la littérature du 19^e siècle (FRA6741, Université d'Ottawa, automne 2019).

Paru en août 2019, *Rouge Impératrice* raconte une histoire d'amour naissant sur fond de gouvernement panafricain du 22^e siècle. Le couple de quarantennaires, composé de la professeure d'université Boyadishi et du chef d'État et héros de l'unification Ilunga, est rapidement menacé par les collègues de ce dernier lorsqu'il adopte l'opinion de sa compagne au sujet des Fulasi, descendants d'immigrants français nationalistes. Le mokonzi Ilunga pense désormais qu'il serait préférable de les inviter à s'intégrer au nouveau pays plutôt que de les tenir à l'écart pour ensuite tous les expulser comme le désirerait le ministre de la Défense, Igazi. Si la nouveauté du roman utopique n'a pas donné le temps aux chercheurs de publier un article scientifique à son sujet, plusieurs autres romans de Léonora Miano ont eu l'honneur d'être les sujets de thèses, articles, entrevues, conférences, etc., et explorent notamment les questions de l'identité des immigrants de première et de deuxième générations en région parisienne de même que la place des Noirs dans l'histoire française. Alice Delphine Tang dirige un livre publié en 2014 réunissant des articles scientifiques de plusieurs chercheurs portant sur différents aspects des romans de Léonora Miano³. Parmi ces auteurs, citons Trésor Simon Yoassi qui présente une lecture de trois romans de l'autrice franco-camerounaise. Ceux-ci, campés en Afrique, établissent un parallèle entre les mouvements d'indépendance des nations africaines et la souffrance exacerbée par ces mouvements, que représente Miano au moyen des personnages féminins et enfantins⁴. Yoassi publie aussi en 2010 une entrevue avec l'écrivaine, alors que son répertoire ne compte que quatre romans, laquelle révèle l'unicité des personnages africains de ces ouvrages⁵. Marjolaine Unter Ecker déduit des

³ TANG, Alice Delphine (dir.), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano : Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris : L'Harmattan, 2014, 328 p.

⁴ YOASSI, Trésor Simon (2014), « Paroles, personnages subalternes et nations postcolonialistes chez Miano », dans *L'œuvre romanesque de Léonora Miano, op. cit.*, p. 113-125.

⁵ *Id.* (2010) « Entretien avec Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 25, No. 2, p. 101-113 [<https://www.jstor.org/stable/41104008>].

romans « afropéens » de l'autrice que pour l'identité de ces personnages, « l'ipséité est aussi importante que la mêmeté » (Unter Ecker, 2016, 176), autrement dit l'identité nationale et l'identité individuelle ont autant de poids l'une que l'autre dans la définition des Noirs européens, que Miano appellent Afropéens. Buata B. Malela, de son côté, établit à partir de *Tel des astres éteints* et *Blues pour Élise* que Léonora Miano « se constitue sa propre postmodernité, entendue comme une méfiance à l'égard des prises de position développées par ses prédécesseurs et certains de ses contemporains, aussi bien des écrivains que des universitaires comme nous le laisse entendre la dynamique des champs » (2011, 154).

On peut ainsi observer que ses premiers ouvrages sont ceux ayant bénéficié de la plus grande attention scientifique, mais que cette diversité d'études et de critiques couvre un large pan de l'œuvre de Miano et sa place dans les littératures francophone et africaine par conséquent. Quant à l'afrofuturisme, il demeure un concept relativement méconnu dans le champ littéraire francophone étant donné que la majorité du corpus est afro-américain et que le terme « afrofuturisme » date d'une trentaine d'années seulement. Achille Mbembe en parle tout de même dans son article « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde » (2014), mais c'est surtout pour démontrer que l'afrofuturisme rejette la définition moderne de l'humanisme.

Approches théoriques et méthodologiques

Nous étudierons les échanges entre le texte du roman de Léonora Miano et la société dans laquelle elle a grandi et vit. Nous effectuerons aussi « des allées et venues permanentes » (Popovic,

2011, 15) entre l'analyse des différents points de vue, ou discours⁶, du texte de *Rouge Impératrice* et les enjeux sociaux dans lesquels s'inscrit ce dernier ainsi que les liens et échanges entre ces deux premières étapes. Pour ce faire, l'analyse d'un corpus varié, expliqué en détail dans la prochaine section, est de mise vu que l'intertexte de *Rouge Impératrice* réfère à bon nombre d'œuvres et d'événements historiques. Par conséquent, nous nous attarderons également à l'imaginaire social propres aux 20^e et 21^e siècles de l'identité et de l'avenir « négro-africains ». C'est ainsi que nous déterminerons quels éléments discursifs de notre réalité contemporaine et de notre passé colonialiste ont été intégrés au récit ou associés à différents personnages de *Rouge Impératrice* – et de quelle manière Miano effectue cela – pour construire l'utopie d'un monde africain uni et prospère.

Comme sources théoriques, nous ferons d'abord appel à l'article « Historique du concept d'intertextualité » de Nathalie Limat-Letellier pour définir l'intertextualité comme « l'engendrement d'un texte à partir d'un ou de plusieurs autres textes antérieurs. » (1998) Puisque notre analyse de *Rouge Impératrice* se fera principalement au moyen de rapports intertextuels, la définition étymologique de cette approche critique concorde avec votre méthodologie. Nous nous appuyerons aussi sur la distinction qu'apporte Jean Ricardou à la notion d'intertextualité, qu'il divise en « l'"intertextualité générale" (rapports entre textes d'auteurs différents) [et] l'intertextualité restreinte (rapports entre textes du même auteur) » (Limat-Letellier, 1998) puisque le chapitre II utilisera l'intertextualité restreinte tandis que les trois autres chapitres analyseront l'intertextualité générale de *Rouge Impératrice*. D'ailleurs, il est commun que

⁶ Nous entendons par *discours* « Manifestation écrite ou orale d'un état d'esprit ; ensemble des écrits didactiques, des développements oratoires tenus sur une théorie, une doctrine, etc. » (Larousse, 2022)

l'intertextualité comme outil analytique soit employée de manière plus efficace « en y introduisant des critères plus spécifiques comme le contexte, l'auteur, le genre et le corpus » (*Ibid.*) Dans notre cas, ces quatre critères seront employés à travers des quatre chapitres d'analyse cette thèse. Ensuite, Angenot et Popovic nous seront utiles pour leur approfondissement de notions liées à l'analyse du discours et à la sociocritique, avec l'ouvrage *1889 : Un état du discours social* (1989) et l'article « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir » (2011) respectivement. Bien que nous ne suivrons pas la méthodologie proposée par ces deux approches critiques, nous nous focaliserons principalement sur le champ intertextuel et l'imaginaire social⁷, ce qui nous donne « la possibilité d'une lecture sociale des textes soucieuse des conséquences sémantiques de leur mise en forme » (Popovic, 2011, 17). En ce qui a trait à l'afrofuturisme, qui sera crucial pour l'analyse de *Rouge Impératrice* dans le premier chapitre, nous nous tournerons vers des théoriciens du courant, comme Mark Dery et surtout Ytasha Womack, ainsi que vers l'essai intitulé « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde » d'Achille Mbembe, le théoricien de l'afropolitanisme, parce qu'il critique l'afrofuturisme d'après une vision résolument francophone du terme.

Corpus

Publiée en 2019, *Rouge Impératrice* est une œuvre monumentale de près de 600 pages. Miano y campe l'Afrique au 22^e siècle : le continent, renommé Katiopa, est presque totalement

⁷ « L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art. » (Popovic, 2011, 29)

unifié, en plus d'être prospère et développé, mais l'unification récente divise l'opinion publique de la jeune nation. Une professeure universitaire étudiant « les comportements des minorités » chez les descendants français en sol katiopien se lie au chef d'État lui-même, confrontant son approche draconienne au problème de la conception d'une nouvelle identité à la jeune nation avec la critique et l'isolement d'une minorité sur son territoire.

Notre corpus secondaire servira donc à comparer d'autres œuvres explorant des thèmes semblables au dernier roman de Léonora Miano. D'un côté, deux autres romans de Miano nous seront nécessaires pour montrer comment *Rouge Impératrice* peut être perçu comme l'aboutissement actuel du projet littéraire de son œuvre. Il s'agit de *Tels des astres éteints* (2008) pour le rapport des personnages à leurs origines, à leur identité ainsi qu'à l'apport de l'art dans la construction de cette identité dans ce récit; et *La Saison de l'ombre* (2013) pour sa description de l'Afrique, plus particulièrement les concepts de l'altérité et de la spiritualité chez les personnages du roman. En outre, nous utiliserons trois ouvrages de non-fiction de Miano : l'essai *Afropea : utopie post-occidentale et post- raciale* (2020) ainsi que deux recueils de textes tirés de discours prononcés lors de conférences ou de colloques intitulés *Habiter la frontière* (2012) et *Impératif transgressif* (2016), où la femme de lettres explique ses influences et projets littéraires. Pour compléter le corpus secondaire relatif à l'autrice franco-camerounaise, l'entrevue animée par Yoassi fait un très bon survol de ses quatre premières œuvres et des thèmes de chacune. En ce qui a trait à la présentation de l'afrofuturisme au premier chapitre, nous utiliserons et référerons à plusieurs pionniers du courant dans le monde de la musique pour en établir un tableau plus complet : Janelle Monáe, Sun Ra, Missy Elliot, clipping... Cependant, les deux œuvres qui seront analysées plus longuement sont les films *Black Panther* (2018) et *Black Is King* (2020), car elles sont plus représentatives de ce qui se fait dans le genre au moment où est publié *Rouge Impératrice*.

Grandes articulations et limites de la recherche

Notre thèse se développera sur quatre chapitres. Le premier survolera la définition et l'histoire de l'afrofuturisme dans la littérature comme dans la musique et le cinéma dans le but de se faire une meilleure idée des principales caractéristiques du courant. Le deuxième, « L'Identité chez Miano », nous permettra d'explorer les questions identitaires dans différentes œuvres de Miano. Le troisième s'attardera à analyser les différents discours entre les pages de *Rouge Impératrice* qui touchent à l'avenir de l'Afrique. Malheureusement, faute de temps et d'espace, nous n'avons pas épluché tous les journaux et revues scientifiques. On aurait de la sorte brossé un tableau plus précis du discours social sur la question de l'identité et du futur « noir ». Finalement, le quatrième chapitre de cette thèse de recherche ouvrira cette analyse de texte à différents courants et perspectives identitaires véhiculés dans la tradition littéraire africaine et antillaise.

Chapitre I

Afrofuturisme : définition et histoire

Le terme « afrofuturisme » apparaît pour la première fois dans un essai du journaliste américain Mark Dery intitulé *Black to the future* (1993). Le concept en tant que tel est le point culminant d'une série d'entrevues avec des intellectuels afro-américains conduites par le journaliste dans le but de comprendre pourquoi les Noirs, ou même la diversité ethnique (terrestre, du moins) en général, sont à peu près absents des récits de science-fiction de l'époque. La définition de l'afrofuturisme a depuis évolué et le courant englobe aussi de façon anachronique des œuvres musicales et littéraires des début et milieu du 20^e siècle. C'est ainsi que les œuvres d'écrivains tels qu'Octavia E. Butler, Samuel R. Delany ou même W.E.B. Du Bois sont désormais qualifiées d'afrofuturistes, même si le terme n'existait pas au moment de leur parution.

Les débuts de la littérature afrofuturiste

Dans les premières œuvres aujourd'hui appelées afrofuturistes, on voit clairement qu'un parallèle est établi entre la vie d'une personne de race noire aux États-Unis et celle d'un extraterrestre sur Terre : il ne fait pas partie de l'expérience humaine, il est « autre ». Cette idée est avancée par des écrivains du début du 20^e siècle comme Ralph Ellison dans *Invisible Man* et W.E.B. Du Bois (Elia, 2014, 91), dont la nouvelle « The Comet », parue en 1919, est l'un des premiers cas de figure où un homme noir est présenté dans un décor de science-fiction postapocalyptique. Ce récit montre qu'il faut une catastrophe apocalyptique pour permettre au

protagoniste noir Jim Davis de se démarquer, d'être en charge et respecté par, en l'occurrence, la seule femme – et la seule Blanche – de New York. Et le monde extérieur le lui rappelle cruellement à la chute du récit, lorsqu'il apprend qu'il n'y a que New York qui ait été touché par les gaz toxiques de la comète et que par conséquent le monde n'a pas changé au-delà du fleuve Hudson :

"Who was saved?"

"A white girl and a nigger – there she goes."

"A nigger? Where is he? Let's lynch the damned -"

"Shut up--he's all right-he saved her."

"Saved hell! He had no business -".⁸ (Du Bois, 1919, 61)

Dès que la tragédie est terminée, on remet Jim Davis à sa place de Noir, qui n'avait pas à fréquenter des Blanches, encore moins à en sauver une. On lui donne même de l'argent pour le remercier de son « service » afin qu'il disparaisse rapidement et ne soit plus revu auprès de la femme blanche.

***Kindred* d'Octavia E. Butler**

Mark Dery rendait déjà hommage à Octavia E. Butler en tant que pionnière de l'afrofuturisme puisqu'elle était une des rares Afro-Américaines à écrire de la science-fiction au moment où l'essai du journaliste a été publié. L'un des ouvrages les plus connus, si ce n'est le plus populaire, d'Octavia E. Butler est indubitablement *Kindred*. Bien qu'il s'agisse de son roman le plus éloigné du genre littéraire de science-fiction, tanguant sur la ligne entre le fantastique et le thriller, Butler joue quand même avec les codes de la science-fiction, son genre de prédilection,

⁸ « Qui a été sauvée? » « Une fille blanche et un nègre – la voilà. » « Un nègre? Où est-il? Allons lyncher ce maudit – » « La ferme! Il est correct, il l'a sauvée. » « Il n'avait pas d'affaire à... [traduction libre] »

pour permettre à sa protagoniste de revisiter le passé et répondre ainsi à des questionnements qu'elle a entendus de la bouche de condisciples afro-américains concernant l'expérience d'esclavage de leurs aïeux. Le roman suit donc une jeune femme surnommée Dana, qui emménage avec son mari dans leur première maison et se fait happer de manière inexplicable vers la plantation de son ancêtre... le fils d'un propriétaire d'esclaves. L'autrice utilise ainsi le voyage dans le temps sous forme de réalisme magique que le personnage secoure son aïeul blanc chaque fois qu'il est en danger afin de s'assurer de ne pas disparaître avec lui. Butler explore de cette façon le rapport de pouvoir entre les propriétaires et les esclaves, et tente de comprendre, comme se le demandait son camarade de classe, pourquoi leurs ancêtres ne se sont pas révoltés contre leurs maîtres⁹. Ici, la science-fiction permet de revisiter le passé et de faire la paix avec les victimes et les agresseurs de l'Amérique *antebellum*¹⁰ pour les Afro-Américains. La différence entre le couple interracial californien des années 1970 et celui des plantations du Sud est évidente mais surtout faible, comme le constate le personnage principal à ses dépens : « That disturbed me too when I thought about it. How easily we seemed to acclimatize.¹¹ » (Butler, 1976, 98) Le lecteur, à travers Dana, doit poser un regard empathique sur les Weylin étant donné qu'ils sont reliés à cette dernière (d'où le titre *Kindred* [liens de sang/famille]). C'est ainsi qu'on apprend que Tom Weylin est un homme intègre qui tient toujours parole, même quand il promet quelque chose à des esclaves. Rufus est un petit garçon quand Dana le rencontre pour la première fois et elle tente comme elle le peut de lui

⁹ « It brought back to her mind her own earlier anger over her mother's cultivated deafness to the insults of her employers. » (Crossley, 2003, 270) (« Cela lui rappela sa propre colère, plus jeune, envers la surdité cultivée de sa mère aux insultes de ses employeurs [Traduction libre]. »)

¹⁰ L'Amérique *antebellum* réfère à la période historique de l'histoire des États-Unis qui précède la guerre de Sécession (1861-1865). On emploie surtout cette terminologie lorsqu'on parle de l'esclavage car après la guerre civile, l'esclavage fut aboli aux États-Unis.

¹¹ « Cela me perturbait aussi en y repensant. À quel point nous semblions nous habituer facilement à cet endroit [traduction libre]. »

apprendre le respect de tous les êtres humains. Toutefois, lorsqu'il tombe amoureux de son amie d'enfance, une femme libre noire nommée Alice qui ne retourne pas ses sentiments, Dana doit accepter qu'elle ne puisse pas s'opposer à la marche de l'histoire, surtout quand celle-ci demande que Rufus viole Alice suffisamment longtemps pour que l'aïeule de Dana voit le jour. Même avec leurs idées de modernité, le couple Franklin s'est vite laissé prendre à l'engrenage du racisme systémique de l'époque pour de simples questions de survie. C'est une perspective assez sombre et unique de l'afrofuturisme parce qu'en général, on y voit les auteurs ou les chanteurs se projeter dans le futur et non pas dans le passé *antebellum*. De plus, Butler ne fait pas ce retour en arrière pour changer ou améliorer la condition du peuple noir de l'époque, ne leur conférant pas par exemple des origines nobles. Au contraire, tous les personnages ont des défauts, et même Dana finit par mettre ses beaux principes de côté quand sa vie ou son intégrité sont en danger, ce qui la pousse à blesser fatalement Rufus quand celui-ci lui « propose » de coucher avec lui. Finalement, cette aventure marque littéralement Dana, car elle se fait fouetter lors de l'un de ses voyages, puis perd un de ses avant-bras lors de son ultime séjour à la plantation. Cela peut être interprété comme un signe que la période *antebellum* a laissé des traces chez les Américains jusqu'à ce jour et qu'il ne faut pas chercher à renier ou à se dissocier totalement de cette histoire, aussi sombre soit-elle.

L'afrofuturisme dans le jazz et le disco

La « vague » suivante amène l'afrofuturisme à la musique des années 1970, avec des artistes tels que George Clinton et son groupe Parliament Funkadelic, Earth Wind and Fire et Sun Ra. On retrouve beaucoup l'influence de l'Égypte pharaonique dans leurs visuels : costumes, pochettes d'albums, vidéoclips... Sun Ra a toutefois emmené cette esthétique plus loin grâce à sa

critique et philosophie qu'il exprimait dans sa musique. Il a d'ailleurs réalisé un film intitulé *Space Is the Place* qui présente plus explicitement son projet pour sa communauté. Le film nous dévoile en effet Sun Ra jouant un extraterrestre qui cherche à convaincre les Noirs de la planète Terre d'adhérer à une sorte de coalition intergalactique où ils seront des êtres vivants et respectés en tant que tels. Par exemple, il va parler aux jeunes du centre communautaire pour les convaincre de se joindre à lui et de quitter la Terre. Quand ceux-ci lui demandent pourquoi ils devraient l'écouter s'ils ne sont même pas sûrs qu'il soit réel, il leur répond que « Black people are a myth because they don't exist¹² » (Comer, 1977, 24 : 30), et que s'ils existaient, ils n'auraient pas besoin de se battre pour avoir les mêmes droits que leurs congénères blancs. Il doit toutefois déjouer le sabotage du « Overseer », un autre Noir aux pouvoirs surnaturels, qui de son côté cherche à garder les Noirs dans l'ignorance de leurs pouvoirs parce qu'il peut ainsi les abuser, particulièrement les femmes. Sun Ra présente notamment la musique comme le moyen par lequel la communauté noire va s'émanciper; il annonce que la rédemption de la race noire passera par la musique, qui est un autre langage et la vie de demain (*Ibid.*, 18 : 10). Dans le film, il donne même un concert gratuit dans le but d'exposer sa mission aux Terriens. La planète Terre est d'ailleurs dépeinte comme un enfer en raison de l'opposition que Sun Ra rencontre. Lors de la scène finale, on voit à travers l'écran du tableau de bord de l'extraterrestre l'Overseer arriver juste à temps pour le décollage du vaisseau spatial après avoir « perdu » leur pari. Des flammes apparaissent sur l'écran alors qu'il sort de sa voiture pour injurier son adversaire, ce qui n'est pas sans rappeler l'épisode biblique de l'arche de Noé, étant donné que le musicien extraterrestre sauve trois « fils » et trois « filles » avant de laisser la Terre à elle-même. Sun Ra, né Herman Blount, garde son nom d'artiste dans le film (d'après le

¹² « Le peuple noir est un mythe parce qu'ils n'existent pas [traduction libre] ».

dieu égyptien du soleil Râ), et utilise également l'héritage de la civilisation égyptienne antique pour transmettre son message. Une des scènes du film le montre en train de méditer en parallèle de flashes d'une scène où il ressuscite la momie d'un pharaon au son des paroles suivantes : « When the Black men ruled this land / Pharaoh was sitting on his throne¹³ » (*ibid.*, 56:25). Sun Ra et ses musiciens intergalactiques portent aussi des vêtements inspirés de cette civilisation : la coiffenémès pour Sun Ra, des châles rayés, des tuniques bigarrées, etc. Cet attrait qu'ont Sun Ra et plusieurs autres pionniers de l'afrofuturisme et panafricanistes pour l'Égypte antique s'explique par une théorie popularisée par les travaux de Cheikh Anta Diop selon laquelle les Égyptiens de l'époque pharaonique étaient en réalité les ancêtres directs des peuples d'Afrique subsaharienne¹⁴.

La popularisation de l'afrofuturisme par les vidéoclips

L'un des artistes les plus populaires de l'époque, le « roi de la pop » Michael Jackson, a contribué à l'enrichissement des œuvres afrofuturistes en s'imaginant lui-même ainsi que d'autres personnes de race noire dans des genres différents où ils étaient peu ou pas du tout représentés, et ce, dès les années 1980. Par exemple, le célèbre clip de la chanson « Thriller » montre Michael Jackson et sa petite amie noire au centre d'un « film » d'horreur. Quant à son vidéoclip pour « Remember the Time », l'acteur Eddy Murphy y joue un pharaon; la mannequin Iman, son épouse la reine; et le basketteur Magic Johnson, le chef des gardes. Étant donné que la théorie de Cheikh

¹³ « Quand l'Homme noir dirigeait cette terre / Pharaon régnait sur son trône [traduction libre] ».

¹⁴ « Il travaille sur une thèse qui établit que l'Égypte ancienne était une civilisation noire. [...] Il publie directement ses travaux dans un ouvrage : *Nations nègres et culture*. Cheikh Anta Diop s'inspire de textes antiques, notamment des écrits d'Hérodote qui affirmait il y a 2 500 ans que les Égyptiens étaient noirs avec des cheveux crépus. » (Lagarde, 14 avril 2021)

Anta Diop a influencé le concept de ce vidéoclip, la ressemblance entre Iman et le buste de la reine Néfertiti ne semble pas fortuite en raison de la popularité grandissante des colliers de Néfertiti, un pendentif à la silhouette de l'épouse royale de l'Égypte antique, parmi les Afro-Américains.

La musique redevient un vecteur innovateur de l'afrofuturisme. Une autre vidéo de Michael Jackson ayant influencé la représentation de l'afrofuturisme dans la culture populaire dans les années 1990 est celle de la chanson « Scream » avec sa sœur Janet Jackson : il est à ce jour le vidéoclip le plus cher à avoir été produit¹⁵. On y montre les frère et sœur dans un vaisseau spatial ayant tout pour divertir ses passagers. Le succès de « Scream » inspire d'autres artistes afro-américains à opter pour une esthétique futuriste dans leurs vidéos. S'il y a toutefois une artiste qui en a presque fait sa signature artistique, c'est la rappeuse Missy Elliot. En effet, elle débute sa carrière solo à la fin de la décennie 1990 et collabore avec le réalisateur Hype Williams, déjà reconnu à l'époque pour des vidéos à gros budget dans l'industrie hip-hop, pour bien établir son image dans le milieu. Ainsi, ses premiers vidéos (« The Rain », « Sock it 2 Me », « She's a Bitch ») font souvent appel au *fisheye lens*, déformant le sujet dans l'objectif et lui conférant de la sorte une apparence rappelant celle d'un extraterrestre. Les décors et les vêtements que Elliot et ses danseurs portent contribuent aussi à l'ambiance futuriste. La rappeuse a d'ailleurs affirmé en coulisses de son clip « She's a Bitch » que son but est de toujours être un millénaire à l'avance¹⁶. Vingt ans plus tard, nous pouvons confirmer que c'est toujours le cas : les visuels de « She's A Bitch » nous

¹⁵ Tel que stipulé dans le livre des records Guinness (Guinness World Records, 2022).

¹⁶ « Whenever 2000 come, we go 3, when 3 come we goin' 4, so we're always ahead of everybody » (ThisIsMissyExclusive, 2018). [« Quand l'an 2000 arrive, on va à 3000, quand l'an 3000 arrive on va à 4000, donc on prend toujours de l'avance sur tout le monde [Traduction libre]. »

présentent Missy Elliot et ses danseurs ressemblant à l'extraterrestre Megamind¹⁷. Dans un autre de ses vidéos, « Sock It 2 Me », l'artiste et ses collaborateurs s'inspirent directement de la scénographie des jeux vidéos Mega Man, ce qui leur permet de montrer des Noirs dans des univers tels que ceux-là même si l'industrie cinématographique hollywoodienne ne le fait pas (Say It Loud, 2020). Encore aujourd'hui, Missy Elliott continue à utiliser des références afrofuturistes ou de science-fiction dans ses vidéos, même sans les grands budgets de ses débuts ou encore sans concepts aussi poussés. Dans le clip de « I'm Better » (2014) par exemple, Elliot porte une longue veste sur laquelle on peut lire « Save the Humans » et les danseuses se contorsionnent dans une piscine dissimulée sous le plancher, costumées en créatures aquatiques rappelant les Atlantes du film d'animation de science-fiction de Disney, *Atlantis : Lost Empire* (2001). En plus, dans « She's a Bitch », Missy Elliott porte au cou un pendentif en forme d'ankh, ce qui est un clin d'œil à l'inspiration égyptienne antique que l'on retrouvait dans les vidéos afrofuturistes des années 1970. En somme, surfant sur la vague de « Scream », Missy Elliott est la principale artiste ayant rendu l'afrofuturisme « mainstream » (« Say It Loud », 2020) dans la culture populaire américaine.

Janelle Monáe : la tête d'affiche de l'afrofuturisme

Plus récemment, l'artiste qui a poussé encore plus loin l'afrofuturisme, citant au passage Missy Elliot comme l'une de ses inspirations (Sirius XM, 2019), n'est nulle autre que Janelle

¹⁷ Le film éponyme est sorti en 2010 alors que le vidéoclip date de 1999 alors ce n'est pas pour dire que Missy Elliott s'est inspiré du personnage des studios DreamWorks, mais plutôt que son look d'extraterrestre s'avère à ressembler à celui de Megamind, car ils portent tous les deux des vêtements en latex et ont une boîte crânienne proéminente.

Monáe. En effet, l'artiste afro-américaine a créé toute une suite afrofuturiste intitulée *Metropolis*, qui comporte trois albums : *Metropolis : Suite 1 (The Chase)*, *ArchAndroid* et *Electric Lady*. Ces trois albums conceptuels suivent les aventures de Cindi Mayweather, une androïde. Dans le microalbum *Metropolis*, elle est sur le point d'être désassemblée parce qu'elle est tombée amoureuse d'un humain (« The Defiant Sci-Fi of Janelle Monáe », 2017), puis dans les deux albums suivants, elle est présentée comme une figure messianique pour les androïdes qu'elle est venue libérer par la musique et la danse (*ibid.*). Monáe a également souligné en entrevue que l'expérience des Afro-Américains aux États-Unis s'apparente à celle des androïdes parce qu'ils sont tous deux considérés « autre ». Toni Morrison parlait d'ailleurs des esclaves africains comme étant les premiers hommes modernes d'après les conditions de la modernité de Nietzsche¹⁸ (Elia, 2014, 86). L'artiste afro-américaine explore ainsi l'expérience de sa communauté à travers des thèmes tels que la résistance par la danse et la musique (voir « Tightrope »), l'hypersexualisation (voir « Primetime »), l'assimilation et même la vente aux enchères/l'objectification (voir « Many Moons »). Le dernier album de Monáe, *Dirty Computer*, est allé jusqu'à être nommé aux prix Hugo en 2019. Il est accompagné d'un court-métrage et suit l'histoire d'un autre alter ego, Jane 57821, qui doit être réinitialisée parce qu'elle ne respecte pas les normes de cette société dystopique. Si sur cet opus, elle célèbre plutôt l'amour queer, les relations polyamoureuses et l'*empowerment* des femmes, l'album de Monáe comporte également quelques chansons référant à l'expérience des Noirs aux États-Unis. Dans la première chanson « Crazy, Classic, Life », Monáe

¹⁸ « Nietzsche [...] a perçu avec acuité les tendances de longue durée de la société moderne née avec les Lumières, la Révolution française, l'industrialisation et la montée des nationalismes. [Il établit une relation conceptuelle] entre la démocratie, définie tant au sens politique de démocratie libérale représentative (égalité des droits) qu'au sens sociologique (« égalité des conditions »), l'individualisme renforcé par la Réforme luthérienne, et le nationalisme dont il montre le lien consubstantiel avec la modernité européenne. » (Krucic, 2001)

chante : « We don't need another ruler/All of my friends are kings/I'm not America's nightmare/I'm the American dream/Just let me live my life/I want a crazy, classic, life¹⁹ » (Monée, 2018), déclarant que comme les autres (sous-entendus les Blancs), elle veut pouvoir briser les règles – pas seulement de la société dans laquelle son alter ego évolue, mais également les balises dans lesquelles les Noirs sont contraints de demeurer sous peine de représailles. On l’entend d’ailleurs référer à tous ses amis comme étant des rois. C’est un trope courant de l’afrofuturisme que de se voir en descendants de rois et reines du continent africain, ce qui s’explique d’un côté par cette revendication de l’Égypte pharaonique comme ancêtre de toutes les cultures subsahariennes et de l’autre par l’idéalisation du statut social des Africains emmenés comme esclaves en Amérique. Elle chante aussi dans le dernier couplet des paroles qui mettent en évidence cette expérience :

All I wanted was to break the rules like you
 All I wanted was someone to love me too
 But no matter where it was I always stood out
 Black Waldo dancing with the thick brows [...]
 Remember when they told you I was too black for ya?
 And now my black poppin' like a bra-strap on ya
 I was kicked out, said I'm too loud
 Kicked out, said I'm too proud
 But all I really ever felt was stressed out²⁰ (Monée, 2018)

Monée discute encore ces normes sociétales en décrivant clairement la différence entre son expérience et celle des personnes blanches qui vivent les mêmes délires qu’elle : alors que dans le

¹⁹ « Nous n’avons pas besoin d’un autre dirigeant / Tous mes amis sont rois / Je ne suis pas le cauchemar de l’Amérique / Je suis le rêve américain / Laissez-moi simplement vivre ma vie / Je veux une vie folle, classique [Traduction libre] »

²⁰ « Tout ce que je voulais était de briser les règles comme toi / tout ce que je voulais était que quelqu’un m’aime aussi / Mais peu importe où j’étais, je sortais du lot / La Waldo noire aux sourcils épais qui danse / Te rappelles-tu quand on t’a dit que j’étais trop noire pour toi? / Et maintenant ma [peau] noire te claque comme une bretelle de soutien-gorge / J’ai été expulsée, disant que je parlais trop fort / expulsée, disant que j’étais trop fière / Mais je n’étais rien de plus que stressée [Traduction libre] »

regard de la société elle est trop « Noire », tout ce que la chanteuse ressent est le stress provoqué par tous ces stéréotypes qui l'empêchent de vivre comme les autres. Ytasha Womack fait un constat similaire lors de sa présentation sur l'afrofuturisme au Sonic Acts Festival, au cours duquel elle raconte que des enfants aussi jeunes que 10 ans, lorsqu'on leur demande où ils se verraient dans le futur, ne répondent que par des rêves réalistes, tels que « plus de violence dans les rues » (Sonic Acts Festival, 2017) – alors qu'elle s'attendait à ce qu'ils utilisent leur imagination et se détachent de leur réalité pour répondre à sa question. Le sentiment décrit par Janelle Monáe est donc l'expérience de nombreux Noirs, qui expérimentent la vie différemment de leurs compatriotes blancs et qui doivent donc apprendre à s'imaginer une « crazy, classic life ». En plus de tous ses accomplissements de musicienne, Monáe poursuit en parallèle une carrière d'actrice depuis 2016 et où le choix de ses rôles s'inscrit en continuité avec sa discographie : mentionnons les films historiques (*Hidden Figures* (2016), *Harriet* (2019) et *The Glorias* (2020)), les films explorant l'expérience de vie de la communauté afro-américaine (*Moonlight* (2016) et *Antebellum*²¹ (2020)) et les séries de science-fiction (*Philip K. Dick's Electric Dreams* (2017) et *Homecoming* (2020)). Du reste, si l'artiste de 35 ans est la tête d'affiche de l'afrofuturisme de cette génération – avec raison, elle n'est pas la seule musicienne à innover dans le domaine. Par exemple, le second album du groupe de rap clipping, *Splendor & Misery* (2016), suivant le seul survivant d'une révolte d'esclaves à bord d'une flotte spatiale, a été nommé pour un prix Hugo dans la même catégorie

²¹ Au passage, l'intrigue d'*Antebellum* rappelle par moments *Kindred* d'Octavia E. Butler en ce que le personnage principal est elle aussi une femme noire écrivaine qui retourne de façon récurrente et inexplicquée vers une plantation. Le concept du film évoque également celui du film d'horreur de Jordan Peele *Get Out* (2017), où le personnage principal est aussi utilisé à ses dépens par sa petite amie blanche et sa famille (une amie et sa famille dans le cas d'*Antebellum*) qui est d'abord présenté à l'audience comme une personne gentille et qui n'est pas raciste.

que *Dirty Computer*, « Meilleure présentation dramatique, forme courte », deux ans avant ce dernier.

Ainsi, l'afrofuturisme a été popularisée par plusieurs musiciens afro-américains à la fin du 20^e siècle. Profitant du support visuel que leur offre le vidéoclip, ces artistes ont su allier leur art à la science-fiction, au mysticisme ou les deux à la fois, mettant ainsi en valeur les personnes de race noire dans des scénarios futuristiques où le cinéma et la télévision ne les représentaient que rarement. Mais des artistes tels que clipping et Janelle Monae rappellent aussi que la narration n'a pas à se limiter au format vidéo, utilisant les paroles de leurs chansons pour faire voyager leurs auditeurs au même titre qu'un livre ou film de manière si convaincante que ces albums se sont fait reconnaître et honorer d'un prix littéraire décerné aux œuvres de fantasy ou science-fiction.

L'afrofuturisme au grand écran

Plus récemment, quand on parle d'afrofuturisme, deux films sont désormais incontournables : *Black Panther* (2018) et *Black Is King* (2020), encensés à la fois par le public et la critique. Il est intéressant de souligner au passage que ces œuvres cinématographiques sont toutes deux des adaptations d'œuvres existantes, soit des bandes dessinées *Black Panther* de Marvel Comics et du film d'animation *Le Roi Lion* (1994) de Disney. La première BD étant parue en 1966, l'inspiration derrière le personnage serait d'ailleurs venue à Jack Kirby et Stan Lee du mouvement des droits civiques et du groupe des Black Panthers. Les créateurs du premier *Roi Lion*, quant à eux, ne se sont pas gênés pour aller chercher des artistes africains pour la trame sonore, parfois sans donner le crédit à l'artiste d'origine. Dans les deux cas, les créateurs des

personnages et du scénario sont Blancs; il ne s'agissait donc pas d'afrofuturisme. Quoi qu'il en soit, le matériel d'origine américaine n'est pas chose inconnue en afrofuturisme, puisque le courant cherche précisément à inventer des futurs pour la diaspora subsaharienne en s'imaginant dans des positions ou milieux où seules les personnes d'origine européenne se sont traditionnellement projetées. Toutefois, *Black Panther* comme *Black Is King* ont attiré des audiences dépassant largement la communauté afro-américaine ou panafricaine, tout en véhiculant leur message et leur vision de l'avenir des personnes de race noire.

Le film *Black Panther*²² nous introduisait au royaume fictif de Wakanda, qui est le pays terrestre le plus avancé technologiquement grâce à un métal rare retrouvé uniquement dans ce royaume. Le vibranium est en effet capable de faire à peu près tout ce dont l'univers cinématographique de Marvel a besoin. Le royaume s'est isolé du monde et lui a caché son savoir et ses richesses afin qu'aucune influence extérieure ne vienne le corrompre ou en abuser. Le personnage principal est un jeune roi superhéros dont le seul défaut²³ est d'avoir hérité des querelles familiales de son père à son ascension au trône. Bien évidemment, l'influence culturelle et commerciale de *Black Panther* est indéniable, mais Léonora Miano, l'autrice de *Rouge Impératrice*, reproche à ce film de ne représenter la situation d'aucune personne de race noire à travers le monde. Il est devenu un idéal à atteindre ou du moins dont il faut se rapprocher. Léonora Miano s'est

²² On parlera ici du film de 2018 plutôt que des *comics* et des séries animées car, bien que les bandes dessinées aient inspiré le film de Ryan Coogler, les personnages et leur histoire ne sont pas tout à fait fidèles au matériel d'origine. Néanmoins, les *comics* plus récents pourraient sûrement s'inscrire dans l'afrofuturisme parce que le journaliste et écrivain Ta-Nehisi Coates écrit les scénarios des *comics* de *Black Panther* depuis 2016 (Coates, 2022).

²³ Dans le film *Captain America : Civil War* cependant, où le personnage de T'Challa est introduit au public pour la première fois, on le voit passer de prince à roi par suite d'un attentat qui tue son père, ce qui permet à l'auditoire de voir le personnage évoluer au même titre que les héros principaux de ce film. En fait, il scelle la résolution de son conflit intérieur en disant au meurtrier de son père : « Vengeance has consumed you. It has consumed them. I am done letting it consume me », pour ensuite laisser tous les autres personnages de son film solo se débattre avec les mêmes thèmes du deuil, de la justice et de la vengeance. Enfin. Revenons à notre panthère.

prononcée sur *Black Panther* dans son essai *Afropea* (2020), en relevant qu'il ne lui semble pas juste qu'on crie à l'appropriation culturelle quand les expropriateurs sont blancs, mais que lorsque l'équipe de costumes du film *Black Panther* s'est appropriée les traditions et habits de nombreux peuples du continent, il était inconcevable que les Africains y mettent le holà parce qu'il s'agissait d'Afro-Américains en train d'inventer une Afrique non colonisée, imaginaire donc. L'autrice ne s'explique pas « [qu']on s'arroge le droit de projeter ses fantasmes sur des groupes humains, uniquement parce que l'on partage avec eux une même complexion » (Miano, 2020, 16). Malgré cet aspect problématique qu'elle critique, ce film hollywoodien n'en réimagine pas moins le conflit idéologique dans la communauté afro-américaine, que Martin Luther King Jr. et Malcolm X, deux défenseurs emblématiques des droits de l'homme afro-américain, ont représenté par leurs approches divergentes des mêmes injustices (Babb, 2020, 99). De même, le film de superhéros fait de Erik Killmonger, le cousin de T'Challa, le plus grand antagoniste du film (il y en avait bien un autre la première moitié du film, mais Killmonger n'hésite pas à le tuer une fois qu'il n'a plus besoin de lui vivant), voire le personnage le plus important de ce film. Au-delà d'une lutte de pouvoir intestine, ce conflit familial illustre indubitablement la relation entre les Afrodescendants et les Subsahariens – d'un point de vue afro-américain. On y voit que les Afro-Américains, comme on l'a observé dans la plupart des œuvres afrofuturistes précédentes, regardent toujours vers l'Afrique pour les aider à faire la paix avec leur passé et bâtir ensemble un avenir plus prospère et indépendant pour l'ensemble de la diaspora noire à travers le monde. Dans *Black Panther*, le roi T'Challa est confronté aux décisions de son père, qui a tué son frère pour avoir voulu partager les armes et savoirs de Wakanda avec des Afro-Américains, exposant alors le royaume à un attentat. Le cousin a été exclu de sa famille paternelle et coupé de son héritage simplement parce que son père, le prince cadet, est allé à l'encontre d'une tradition chauvine. Cette rupture, voire ce rejet

pour Killmonger, de sa famille paternelle wakandaise en raison des actions de son père ayant conduit à son décès est particulièrement visible lorsque l'on compare le voyage respectif des cousins dans « l'avion ancestral ». D'un côté, T'Challa se retrouve dans la brousse où il est en mesure de voir un arbre avec les panthères noires (ce qui représente son arbre généalogique ainsi que la forme que prennent ses ancêtres dans l'au-delà) tandis que Erik Killmonger n'y rencontre que son père dans l'appartement où il s'est fait assassiner. D'ailleurs, dans cette scène, N'Jobu exprime son regret de ne pas avoir ramené son fils avec lui à Wakanda, car c'est la raison pour laquelle il n'est pas en mesure de rencontrer le reste de la famille (de « l'avion ancestral »). Killmonger lui répond : « Peut-être que c'est ta terre qui est perdue, et c'est pour cela qu'ils ne nous retrouvent pas » (Coogler, 2018, 01:28:00; traduction libre). Cette affirmation s'applique non seulement à la situation d'Erik Killmonger mais aussi des Afrodescendants, estimant avoir fait leur part, à l'instar de Killmonger, pour reconnecter avec le continent africain, mais que ce sont les habitants de ce dernier qui ne cherchent pas à les reconnaître comme leurs enfants. On peut donc voir que T'Challa et Killmonger représentent respectivement l'attitude de l'Afrique subsaharienne et celle des descendants de la traite humaine transatlantique. Néanmoins, comme le déplore Valerie Babb en soutenant que le discours populaire et médiatique amplifie et exacerbe souvent deux figures dont les idées ne sont pas si opposées que cela²⁴, nous pouvons remarquer que le roi de Wakanda et son cousin se rejoignent sur certains points. Leurs pères ont été assassinés et ils ont

²⁴ « ...where differences in ideas between seeming binaries are frequently exaggerated by popular discourse to mark clear parameters within debates over black political progress. The binaries reveal more about the perceptions of those creating them than of impermeable ideological lines. » (Babb, 2020, 99-100) (« [...] là où les différences idéologiques entre de prétendus pôles opposés sont fréquemment exagérées par le discours populaire pour marquer des paramètres nets à l'intérieur des débats au sujet des avancées dans les politiques afro-américaines. Les pôles révèlent davantage sur les perceptions de ceux qui les créent que de lignes idéologiques imperméables [Traduction libre]. »)

ensuite tous les deux cherché à venger leur père. Ils s'attaquent tous deux aussi à des personnes qui ne sont pas directement impliquées dans la mort de leur père.

Miano adresse d'autres reproches au blockbuster afrofuturiste dans son essai de 2020, par exemple les raisons pour lesquelles le royaume est aussi prospère. En effet, tout ce qui rend Wakanda puissante dans le film vient de l'étranger : pour preuve, l'herbe a été dotée de pouvoirs à cause d'une météorite et le vibranium est un métal extraterrestre. De plus, Killmonger est défini comme « mauvais » parce qu'il a passé trop de temps avec les Blancs. *Rouge Impératrice* prend donc le temps de ruminer la question à savoir si le contact des Occidentaux avec les Subsahariens a « perverti » la nature profonde de ces derniers. Le dénouement du roman nous fait comprendre que malgré les dommages et les lourdes pertes que l'Europe a infligés à l'Afrique, il y avait une « part [...], par extension, de Pongo [Europe] à l'intérieur de soi » (Miano, 2019, 546). Au final, *Black Panther* a indubitablement quelques failles, mais ce film n'en demeure pas moins l'œuvre afrofuturiste la plus rentable de tous les temps.

Le film *Black Is King* est quant à lui un accompagnement visuel à l'album *Lion King : The Gift*, réalisé par Beyoncé. L'album lui-même est la trame sonore de l'adaptation CGI du *Roi Lion* des studios Walt Disney. À l'occasion, la chanteuse a collaboré avec de nombreux artistes et producteurs du continent africain afin d'interpréter les thèmes et récits du film au goût du jour. Le film s'inspire donc de l'intrigue du *Roi Lion* en suivant un garçon dans sa quête d'identité. Beyoncé a décrit ce film comme une célébration de l'ascendance noire en y présentant des « éléments de

l'histoire "noire" et de la tradition africaine [Traduction libre] »²⁵. On peut observer cela en action grâce au choix des décors, des costumes, de la narration et des chansons. Le syncrétisme de symboles religieux occidentaux (judéo-chrétiens) et subsahariens (animistes) contribue à doter *Black Is King* de ce « message universel » que Beyoncé veut présenter au spectateur. Ces détails nourrissent aussi l'afrofuturisme de l'album visuel en raison des nombreuses définitions imagées de la valeur et de l'identité des personnes de race noire qui se retrouvent dans le film. Beyoncé choisit donc des symboles judéo-chrétiens qui font désormais partie de l'imaginaire occidental, tel que le « méchant » qui porte un serpent autour du cou et qui, à l'instar du serpent originel, manipule et déçoit le jeune prince en le faisant douter des paroles de son père et de son identité, ce qui le conduit à être séparé de lui par la mort. Dès le début du film, on nous montre également un panier d'osier ballotté par les flots d'une rivière. Plus loin, Beyoncé dépose son fils dans la corbeille en pleurant et le laisse aller avec le courant. On la revoit ensuite avec des enfants et le roi décédé, tous habillés en vêtements blancs, qui accueille le panier sur la rive. Elle prend le bébé et le donne ensuite à « Simba » et « Nala » après la consécration du prince, représentée par une ancienne qui lui peint le visage et par son élévation vers le ciel. Ces deux scènes renvoient à l'histoire de Moïse, relatée dans la Bible²⁶ : la mère de celui-ci le laisse dériver sur le Nil dans un panier d'osier dans l'espoir. Finalement, il est sauvé des eaux par une princesse, la fille de Pharaon. Ces références aident le spectateur à identifier les thèmes principaux que véhicule cette œuvre. Dans la scène « Don't Jealous Me », l'identité du prince est à la croisée des chemins alors qu'une figure de débauche et d'autorité la remet en question. En plus, les scènes d'ouverture et de dénouement

²⁵ L'artiste publie sous un teaser de *Black Is King* le 28 juin 2020 via Instagram (@beyonce) : « I wanted to present elements of Black history and African tradition, with a modern twist and a universal message, and what it truly means to find your self-identity and build a legacy. »

²⁶ Dans Exode 2v1-10, plus précisément.

présentent l'enfant à la fois comme une figure christique et comme une figure royale; ainsi le symbolisme judéo-chrétien est entrelacé à l'intrigue de *Black Is King* et au personnage principal du jeune prince.

D'un autre côté, les symboles spirituels de différentes parties du continent africain inclus dans cet album visuel sont aussi des symboles que se sont réappropriés les Afrodescendants. La voix narrative durant l'introduction de Nala affirme qu'elle ne retire jamais son collier de Néfertiti²⁷ (*Black Is King*, 2020, 43:10). De même, Beyoncé chante dans « Mood 4 Eva »: « Ankh on my gold chain », ce qui veut dire qu'elle porte une croix égyptienne (croix ansée) au cou. On voit même un drapeau américain aux couleurs du drapeau panafricain flotter lors de la scène « Already ». Beyoncé et ses collaborateurs tirent aussi leur inspiration de plusieurs tribus et cultures subsahariennes. Les troupeaux de bovins, par exemple, sont des symboles de richesse dans plusieurs tribus subsahariennes²⁸, et tout au long du film Beyoncé, les personnages et les figurants portent des peaux de boucs et arborent des cornes sur leur tête et leurs tentes. Ils portent aussi des vêtements avec des motifs de peaux d'animaux retrouvés en savane africaine, notamment dans la scène « Mood 4 Eva », où il était précisément question de présenter le luxe dans lequel Simba s'enterre pour ne plus penser à ses responsabilités princières.

En somme, les nombreux symboles parsemés dans la quête du jeune prince dans *Black Is King* indique le parcours que Beyoncé propose aux jeunes hommes noirs des sociétés

²⁷ Collier dont nous parlions plus en détail dans le paragraphe « la popularisation de l'afrofuturisme par les vidéoclips », ci-dessus.

²⁸ « Goats, chessboards, cowrie shells, and cattle horns have historically represented power and wealth across the continent. » (Cherelus, 2020) (« Les chèvres, les échiquiers, les cauris et les cornes de bétail ont historiquement représenté le pouvoir et la richesse à travers le continent [Traduction libre]. »)

occidentales²⁹. Dans l'introduction, elle définit le voyage comme un cadeau que tu offres « à la porte des blessures de ton âme. C'est ainsi que nous voyageons, loin, et pouvons toujours trouver quelque chose comme notre chez-soi [Traduction libre].³⁰ » (Knowles-Carter, 2020, 08:00). Ce voyage spirituel vers leurs racines leur permettra de se dissocier des modèles de gangsters qui sont présentés par les médias comme le seul moyen pour un Noir d'accéder à la notoriété et au pouvoir. *Black Is King* se classifie ainsi d'œuvre afrofuturiste en raison des personnages noirs évoluant dans un monde tantôt spirituel tantôt matériel où des thèmes tels que la spiritualité, le passage à l'âge adulte et surtout l'identité joue un rôle déterminant dans la résolution de l'intrigue.

Contexte culturel : position de différents artistes/écrivains de la diaspora africaine sur l'afrofuturisme

À l'issue de tous ces exemples, on se rend rapidement compte que pas une seule œuvre afrofuturiste n'est d'une autre origine qu'américaine (par cela nous entendons états-unienne). C'est que jusqu'à présent, le concept d'afrofuturisme ne semble avoir été utilisé que par les Afro-Américains et Afrodescendants en général – et ne s'être appliqué qu'à eux. En effet, cette volonté de se projeter, voire de s'inscrire pour certains, dans le futur s'explique par cette rupture forcée avec le passé que caractérise la traite humaine transatlantique pour les descendants des populations mises en esclavage dans les Amériques. Le motif derrière l'afrofuturisme est en quelque sorte de

²⁹ « [*Black Is King*] is at once a singular Diasporic boy's coming-of-age story and a mass call to action to Black men to decolonize masculinity. » (Obie, 2020) (« Il est à la fois l'histoire du passage à l'âge adulte d'un enfant singulier de la diaspora et un appel collectif aux hommes noirs de décoloniser leur masculinité [Traduction libre]. »)

³⁰ « Journey is a gift [you give] to the door of the wounds of your mind. This is how we travel: far. and can always find something like home. The kings were there long before us. »

créer un avenir à cette communauté, car l'esclavage lui a retiré son passé et son histoire. De là vient la question au cœur de ce travail : ce concept peut-il s'appliquer aux Subsahariens? Les opinions sont divisées à ce sujet de part et d'autre de l'Atlantique. Nnedi Okorafor, par exemple, autrice américaine d'origine nigériane écrivant de la science-fiction, rejette l'étiquette d'afrofuturiste parce qu'elle ne considère pas écrire depuis une perspective afro-américaine³¹. Cela sous-entend donc que, pour elle, l'afrofuturisme est propre à la littérature et aux arts afro-américains parce que ce sont eux qui sont absents de la science-fiction – et donc de toute projection de la société américaine vers son avenir, ce qui n'est pas le cas des nations indépendantes du continent africain. D'autre part, le succès retentissant de *Black Panther*, qui se déroule en sol africain, prouve à la fois la pertinence et l'intérêt mondial pour des narrations du genre, qui présentent l'Afrique sous un autre œil que celui, condescendant et limité, de l'Occident. L'afrofuturisme permet non seulement de faire un parallèle entre l'histoire et les conditions de vie inédites dans lesquelles les Afro-Américains ont vécu lors de leur arrivée sur le nouveau continent, mais aussi de s'illustrer dans des positions ou des situations qui ne leur sont pas accessibles ou envisageables dans le monde tel qu'il est. Ce genre artistique cherche donc également à étendre le domaine du possible pour tous les peuples d'ascendance subsaharienne : des pays riches et puissants, des dirigeants respectés et respectables et des rôles de meneurs qui dépassent leur appartenance ethnique ou la couleur de leur peau. Voilà pourquoi l'absence d'artistes subsahariens et afropéens du corpus afrofuturiste est une opportunité manquée de créer de meilleurs futurs pour l'ensemble des Noirs de la planète Terre avec plusieurs perspectives uniques – ou du moins, avec

³¹ « Mais toute la science-fiction n'a pas la même lignée ancestrale, cette lignée étant la science-fiction de racine occidentale qui est majoritairement blanche et masculine. [...] Ma science-fiction a d'autres ancêtres, des ancêtres africains » [traduction de Morgane Quilfen] (TED, 2017).

d'autres perspectives qu'américaine. Kodwo Eshun par exemple, un écrivain d'origine ghanéenne, croit en la nécessité de l'afrofuturisme car en mêlant l'Afrique aux discours sur l'avenir, on s'éloigne du point de vue général faisant de l'Afrique une terre primitive, arriérée et pauvre (Elia, 2014, 84). Ytasha Womack, une artiste afro-américaine est « l'une des principales afrofuturistes érudites et voyage à travers le monde pour parler de l'imagination [traduction libre] »³² (Sonic Acts, 2017). Elle considère la race comme une technologie, car il s'agit à la fois d'un concept nouveau et construit par les humains (*ibid.*). L'afrofuturisme, selon elle, aide à détacher la communauté afrodescendante de notions sociales avec lesquelles « plusieurs d'entre nous sommes conditionnés à ressentir que certaines idées sont acceptables, et certaines autres idées sont inacceptables [traduction libre] » (*ibid.*). Elle définit le terme de plusieurs façons : un outil d'exploration du futur et de réalités alternatives pour la diaspora et la population subsaharienne, une simple esthétique artistique, une façon de se libérer et de se guérir des limitations qui viennent avec le racisme systémique, une épistémologie et un aspect de la *critical race theory*³³. Une autre caractéristique essentielle du courant afrofuturiste est qu'il recoupe les thèmes de l'imagination, des cultures noires, de la libération, de la technologie et du mysticisme tout à la fois, les deux dernières composantes formant autrement deux genres littéraires différents (science-fiction et fantastique).

³² D'après la description de la vidéo YouTube : « She is one of the leading Afrofuturist scholars and travels the world lecturing on the imagination ».

³³ En bref, théorie enseignée dans les écoles qui explique les subtilités du racisme et ses conséquences sur le monde actuel, par exemple le racisme systémique ou encore le racisme internalisé. Le syntagme apparaît souvent dans l'actualité américaine lorsqu'il est question d'abolir son enseignement dans les écoles ou encore lorsqu'un candidat électoral promet de le faire.

Chapitre II

L'Identité chez Miano

Ce chapitre s'appliquera à montrer le rapport frontalier qu'entretient Léonora Miano avec l'identité, qui caractérise l'ensemble de son œuvre romanesque et même critique. Puisqu'il ne s'agit pas d'une étude comparée des nombreux livres de Léonora Miano, deux romans et trois œuvres de non-fiction suffiront à étudier l'évolution et la diversité de sa représentation des Afropéens, Afrodescendants et Subsahariens, ainsi que des enjeux identitaires qui les touchent. Ces œuvres seront mises en relation avec le roman du corpus principal afin de montrer comment ces enjeux s'appliquent à cette oeuvre.

Rouge Impératrice (2019) nous plonge d'entrée de jeu en 2124, dans une Afrique presque totalement unifiée en un seul pays qui se nomme le Katiopa unifié. Les Sinistrés ou Fulasi sont les descendants de Français ayant quitté l'Hexagone suite au « Sinistre », nom qu'ils donnent au fait que les minorités ethniques représentent désormais la majorité démographique dans leur pays d'origine. Ils nous sont introduits dès le premier chapitre parce que le personnage principal Boyadishi, surnommée Boya, effectue un travail de recherche sur les communautés marginales dans le cadre de son poste de professeure universitaire. Lorsque le couple de quarantennaires, composé de Boya et du chef d'état (fonction qui s'appelle *mokonzi* dans le roman) et héros de l'unification, Ilunga, devient rapidement menacé par les collègues de ce dernier, c'est le changement de cœur du *mokonzi* au sujet du statut de la communauté fulasi au sein du Katiopa unifié qui déclenche cette opposition. En effet, le *mokonzi* pense désormais qu'il serait préférable de les inviter à s'intégrer au nouveau pays plutôt que de les tenir à l'écart pour ensuite tous les

expulser, comme le voulaient au départ lui-même et son gouvernement, composé de membres de l'Alliance. Ce groupe est composé d'anciens combattants ayant travaillé au renversement des gouvernements des pays qui composaient précédemment le continent africain pour ensuite l'unifier selon leur idéologie panafricaniste. Parmi les membres de Alliance, le kalala, c'est-à-dire le ministre de la Défense, Igazi tient mordicus à considérer le renvoi des Fulasi dans leur pays d'origine, dans lequel ces derniers n'ont jamais mis les pieds et où ils ne sont pas citoyens, comme la seule alternative qui vaille dans les rapports du Katiopa avec cette communauté. Il recourt donc à des moyens comme l'espionnage, le complot et même les forces occultes pour s'assurer qu'aucune personne influencée de près ou de loin par l'Europe (appelée *Pongo*, dans le roman) ne subsiste sous son leadership. Finalement, le Conseil, un autre groupe lié au pouvoir politique qui réunit des personnes du troisième âge veillant sur le jeune pays du côté spirituel, guide les protagonistes vers une meilleure compréhension de leur vie, de leur passé ainsi que des liens les unissant aux Fulasi par les personnages de Ndabezitha et Abahuza.

Liens entre *Saison de l'ombre* et *Rouge Impératrice*

Dans le roman *La Saison de l'ombre* (2013), l'intrigue suit les différents membres d'un village après qu'un groupe d'hommes est capturé par le village voisin pour être revendu à une troisième tribu qui commerce avec les Européens. Ce récit nous présente la traite esclavagiste transatlantique du point de vue des Africains, plutôt que de celui des Européens ayant cherché à les faire disparaître ou encore des Afrodescendants ayant souffert de cet arrachement à leur terre natale. *La Saison de l'ombre* n'est pas son premier roman campé en Afrique ou touchant à la traite négrière, mais il s'agit de son premier ouvrage qui ne se déroule pas à l'époque contemporaine.

Miano a voulu explorer comment les Africains ont pu vivre la traite négrière, eux que les Afrodescendants blâment souvent de les avoir vendus aux étrangers sans y regarder à deux fois et d'avoir joué un rôle actif dans l'esclavage. L'écrivaine cherche aussi à expliquer de façon partielle ce « déni de mémoire » (Bissa Enama, 2014, 296), ce silence dans l'histoire subsaharienne. Le métissage des différentes cultures d'individus se cachant ou fuyant leurs ravisseurs crée de nouvelles communautés à l'intérieur même des terres subsahariennes, ce qui n'est pas sans rappeler les langues créoles résultant de ce mélange des cultures qui s'est produit dans les Caraïbes. *Rouge Impératrice* rejoint donc cet ouvrage dans sa relation avec les Amériques. Ilunga, le chef d'État du Katiopa unifié, décrit comme naturel le fait que les territoires américains habités par des communautés afrodescendantes soient des membres à part entière du Katiopa puisque « ces territoires étaient indispensables à [son] épanouissement » (RI, 21). Le mokonzi (nom donné au chef d'État dans *Rouge Impératrice*) admettait ainsi que les Subsahariens avaient eu tort de ne pas se préoccuper du sort de leurs confrères et de ne pas leur avoir apporté leur soutien plus tôt. Son gouvernement règle cette erreur en s'étant réfugié en Haïti³⁴ pour y préparer leur coup d'État, « fidèle à son histoire » (RI, 23), puis en entretenant des liens très étroits avec eux, allant jusqu'à s'inspirer de leur appropriation des cultes ancestraux pour raviver la popularité de ces derniers sur la terre mère. On retrouve un écho du dénouement de *La Saison de l'ombre* dans l'arbre généalogique de Boyadishi, alors que deux ancêtres jumelles s'étaient fait enlever pour finalement se jeter à la mer afin de ne pas quitter leur terre d'origine. De même, les jeunes hommes ayant été livrés aux Européens esclavagistes furent jetés à la mer après avoir, d'un commun accord, visité

³⁴ Le pays porte le nom de Kiskeya dans le roman, qui est un autre nom que les autochtones donnaient à Haïti (plus souvent épilé Quisqueya).

leurs familles en esprit afin de se réincarner dans leurs entrailles. Seul un de leurs compagnons, qui avait volontairement cessé de manger afin de s'ôter la vie, leur survécut contre toute attente. C'est un détail d'autant plus intéressant à répéter dans les deux histoires que selon les croyances traditionnelles de l'époque, se suicider maudissait l'âme, car cela compliquait ou rompait le cycle de réincarnation : « [Désirer] la mort, c'était avant tout pour que cesse l'épreuve. Ne plus souffrir. Peu lui importait la possibilité de se réincarner. » (SDO, 204) Le Katiopa s'assure donc d'honorer non seulement les nombreux peuples nés de la traite humaine transatlantique, en Amérique comme en Afrique, mais également ceux qui n'ont pas survécu à la traversée ou encore à leur kidnapping. *La Saison de l'ombre* est aussi une bonne entrée en matière en ce qui a trait aux croyances et plus généralement à la spiritualité du Continent, qu'on retrouvera également dans *Rouge Impératrice*. Par exemple, la description de l'environnement spirituel dans *La Saison de l'ombre* est résumée succinctement par la narratrice afin d'expliquer pourquoi l'un des personnages s'excuse aux insectes qu'elle piétine par mégarde : « Tout ce qui vit abrite un esprit. Tout ce qui vit manifeste la divinité. » (SDO, 112) Cette notion est semblable, sinon identique, au discours que tient le personnage de *Rouge Impératrice*, Igazi, lors de son observation des Gens de Benkos, une communauté marginale du Katiopa unifié qui rejette toute autorité politique pour se concentrer à vivre en harmonie avec la nature. Le kalala, titre katiopien du ministre de la Sécurité et de la Défense, établit en les espionnant que « leur relation avec la nature elle-même demeurait assez superficielle. Leurs souliers étaient en peau de champignon parce qu'ils refusaient la mise à mort d'animaux. Exemple patent d'ignorance. Tout vivait. [...] L'harmonie avec la nature, ce n'était pas cela. » (RI, 158)

Le réalisme magique qui nous est présenté dans *Rouge Impératrice* comporte le voyage dans le monde des esprits, la communication avec les ancêtres, la projection astrale et le voyage astral, pour ne nommer que ceux-là, et toutes ces pratiques se retrouvent dans *La Saison de l'ombre*. Par exemple, la narration nous fait visiter le pays des Bebayadi, où le lecteur découvre que « [I]es morts n'y sont pas morts, mais survivent parmi les vivants. Ils sont reconnus et réclamés. Aussi prodiguent-ils leur sagesse et leur protection à ceux qui ne les ont jamais oubliés ou méprisés » (Bissa Enama, 297); ou encore, la doyenne des Mulongo mentionne qu'en des temps anciens, le guide spirituel pouvait aller jusqu'à faire disparaître tout le village des yeux d'une menace imminente (SDO, 218). D'abord aperçu dans *La Saison de l'ombre* puis repris par *Rouge Impératrice*, un glossaire est inclus en annexe pour expliquer les mots en langue douala (plusieurs langues subsahariennes dans *Rouge Impératrice*) dans le texte du récit. En outre, le rôle de la femme dans le village des Mulongo est similaire à celui que Boya et Ilunga observent chez les ancêtres de Boya lors de leur voyage spirituel. De la même façon que la matriarche Mampuya est la cheffe de la famille spirituelle de Boyadishi, le personnage d'Ekene est la reine ayant migré le peuple des Mulongo vers leur village actuel de *La Saison de l'ombre*. En plus, ce sont les femmes mulongo qui portent l'histoire – l'intrigue du roman comme la mémoire collective de leur peuple.

Ce roman nous présente également une communauté, les Bebayadi, cachée dans les marais et constituée de personnes issues de différentes tribus de la région, ayant été séparées de leurs familles par la traite des esclaves, puis ayant échappé à leurs ravisseurs. L'autrice écrit d'ailleurs dans *L'Impératif transgressif* que les Doualas du Cameroun actuel ont vu leur langue, système politique et habillement changer dès le 15^e siècle de notre ère au contact des marchands anglais et de leurs capitaines de bateaux, ce qui est exactement la situation que traverse la communauté décrite dans *La Saison de l'ombre*. Ce livre récipiendaire du prix Femina témoigne donc de la

volonté de Miano de pallier le manque de narration et l'absence de point de vue subsaharien sur le trafic humain transatlantique. *Rouge Impératrice* reprend cette reconnaissance des pertes humaines subies dans ce commerce ainsi que la part de responsabilités que les Subsahariens y ont eue, pour à nouveau honorer la mémoire des corps tapissant le fond de l'océan Atlantique à qui l'ascendance de Boyadishi n'a point offert de sépulcre. En effet, dans une autre vie, Boya fut la fillette qui apprit à travers leur esprit que des jumelles, deux générations auparavant, avaient été capturées et avaient péri en mer, laissant leurs enfants sans nouvelles d'elles. Une fois que l'enfant raconta au clan ce qui était advenu de ces aïeules, « la famille leur avait offert une mise en terre symbolique [...]. Les jumelles avaient retrouvé leur place au sein de la communauté » (RI, 194-195). L'autrice inclut donc dans la lignée d'un des personnages principaux un lien avec celles et ceux qui ont été capturés pour être soumis à la traite humaine transatlantique, l'intégrant une fois de plus à l'histoire des peuples subsahariens. Dans *La Saison de l'ombre*, on assiste aussi à une mise en terre symbolique à la fois pour les neuf initiés mâles et pour les neuf hommes qui sont partis à leur recherche et se sont noyés dans le marais. Le roman montre aussi comment les peuples africains se voient lorsque les Européens ont commencé à s'y approvisionner en humains ; même ceux ayant un ancêtre commun ne se perçoivent pas comme des frères. Le clan, la tribu, le village, tout cela prévaut sur la race. Ces peuples s'identifiaient d'ailleurs au travers de leurs scarifications, comme l'autrice l'illustre quand Ebyte est reconnue comme une Mulongo parmi les Isedus malgré ses cheveux rasés (SDO, 212). Pour maintenir les bonnes relations entre voisins ou encore s'assurer de garder l'exclusivité du commerce des armes à feu, les Isedus conduisent des expéditions pour livrer aux « hommes aux pieds de poule » un nombre toujours croissant de main d'œuvre. Ils ne souhaitent toutefois pas livrer leurs propres sujets aux Européens : « Ils ignoraient quel sort les hommes aux pieds de poule réservaient à ceux qu'on leur amenait. C'était pour cette raison qu'ils prenaient soin

de ne pas livrer des personnes issues de leurs rangs » (*Ibid*, 185). Ainsi, l'appartenance tribale a bien plus d'importance pour les peuples de *La Saison de l'ombre*, et au sens large pour les peuples subsahariens de l'époque du commerce triangulaire, que l'appartenance territoriale ou raciale.

Liens entre *Tels des astres éteints* et *Rouge Impératrice*

Tels des astres éteints (2008) est le 4^e livre publié de Miano. Le roman présente trois personnages de race noire en France métropolitaine tenant chacun un discours différent sur l'identité subsaharienne. En effet, dans les mots de l'autrice elle-même, « *Tels des astres éteints*, par exemple, est conçu comme un récital, dans lequel les protagonistes du roman livrent une interprétation personnelle de grands standards ou de thèmes connus. » (HLB, 29) Les jeunes gens possèdent donc un rapport différent à leur identité raciale et à leur communauté de celui de leurs aïeux, qui n'ont jamais été en position de minorité sur leur territoire. D'abord, Amok ne souhaite pas avoir d'autre identité que celle d'être humain et ne se sent par conséquent aucune affiliation avec les autres Noirs. Lorsqu'il grandissait en Afrique, il se faisait traiter de « Blanc » en raison de la fortune et de l'influence de sa famille due à la participation de son grand-père à la Deuxième Guerre mondiale ainsi qu'à l'administration coloniale. On a ensuite son meilleur ami Shrapnel, qui a grandi en écoutant les histoires de sa grand-mère sur la terre qu'ils habitaient dans son pays natal, et qui désire apporter aux jeunes Noirs européens ce même sens de communauté et cette connaissance de leurs racines. Finalement, on a la seule femme et la seule Antillaise de ce groupe de protagonistes, Amandla, qui a été élevée par une mère rasta. Elle ne fait néanmoins pas partie du rastafarisme, mais partage des idées avec cette religion, la principale étant que tous les Afrodescendants et Afropéens devraient retourner sur le Continent pour y investir et y apprendre

leur « vraie » histoire, être connectés à leurs racines. Il s'agit donc de trois visions, retrouvées au sein de la communauté noire à travers le monde, qui sont disséquées dans ce roman. L'écrivaine ne cherche pas à faire triompher une philosophie au détriment d'une autre, mais confronte plutôt les idées de ses personnages, fait ressortir les points sur lesquels ils sont d'accord, et expose quels aspects de leurs idées sont plus problématiques ou incomplets.

Il s'agit d'un livre où l'écriture de Miano nous présente les personnages de manière très similaire à *Rouge Impératrice* : elle les suit à tour de rôle dans leur quotidien et laisse leurs pensées divaguer afin d'expliquer leur vision du monde sans se dissocier de l'intrigue. De plus, certaines opinions sont présentées dans les deux œuvres. Par exemple, le désir de Shrapnel d'affermir la diaspora noire en Europe trouve son accomplissement dans le Katiopa unifié : « Pour le jeune homme, il y avait un monde noir. Il pensait que les Nations Nègres ne pouvaient se passer de représentants valables au Nord » (TAE, 73). Dans *Rouge Impératrice*, les Noirs de Pongo ont des représentants français et britannique (fulasi et ingrisi, dans le roman) qui siègent au Conseil avec les autres ministres du Katiopa unifié. Un autre parallèle idéologique entre les deux ouvrages repose sur les personnages d'Amandla et d'Igazi. Bien qu'à prime abord, ces deux personnages n'aient rien en commun, le regard qu'ils posent sur les gens d'ascendance européenne, en particulier française, est également condescendant et dégoûté. Ils croient tous deux que les Blancs vont à l'encontre des lois divines, d'où leur domination contre-nature. En outre, Amandla et les membres de la Fraternité dont elle fait partie font, dans le cadre de leur retour aux origines, la promotion du kemitisme, un mouvement suivant la religion et la culture de l'Égypte pharaonique d'après leur interprétation du mot Kemet, « Terre Noire ». De son côté, le gouvernement du Katiopa unifié n'impose pas une seule religion ou culture à ses habitants, mais le mokonzi lui-même arbore quelques symboles du panthéon égyptien antique, sans compter le fait que les

personnages font mention de divinités égyptiennes telles que Sekhmet, Ausar et Aset ; et tout ceci sans que l'Égypte ne rejoigne le Katiopa unifié dans le roman. Par ailleurs, il y a aussi un lien à faire entre les Fulasi de *Rouge Impératrice* et la Fraternité Atonienne que fréquentent Shrapnel et Amandla comme le relève Unter Ecker :

La colère peut entraîner un refuge dans l'idéologie et l'activisme nationaliste, ce qui cristallise le discours xénophobe ; d'une part celui de la « France blanche », qui prend peur et se replie de plus en plus sur soi, d'autre part celui de la « France Noire » à l'exemple de la Fraternité Atonienne de *Tels des astres éteints*. Ce groupe d'afrocentristes prône la nécessité du retour à une identité originelle nettoyée de « toute souillure européenne ». (Unter Ecker, 2014, 236)

Si, dans *Tels des astres éteints*, Miano nous présente un seul côté de ce discours xénophobe à travers les membres de cette Fraternité, *Rouge Impératrice* met en vedette les deux côtés de la France xénophobe en les relocalisant sur le continent africain. Le discours xénophobe des deux communautés y est aussi présenté tel qu'il existe aujourd'hui, même si les personnages évoluent au 22^e siècle et que leur démographie est inversée : les Fulasi veulent toujours se replier sur eux-mêmes tandis que les Katiopiens recherchent toujours à retourner à une identité originelle purifiée des influences allochtones.

Ensuite, le titre même du roman, *Tels des astres éteints*, « racont[e] de manière plus ou moins intense une mélancolie, une position bancale dans l'espace, et insinu[e] un certain désenchantement » (Unter Ecker, 2014, 234), et ces mots de Marjolaine Unter Ecker récapitulent bien le sentiment de désillusion qui habite les personnages du roman. Le récit est par exemple pourvu d'un « intro » et d'un « outro », nommés d'après l'équivalent en musique jazz du prologue et de l'épilogue. Tous deux intitulés « Come Sunday », d'après le morceau de jazz de Duke

Ellington, ils sont narrés à la première personne par une narratrice qui est, en réalité, la mendiante attirant l'attention d'Amok dans la station de métro près de chez lui :

Depuis quelques mois, il y avait une mendiante. [...] Pourtant, quelque chose en elle le touchait. [...] Elle ne chantait pas. Ne portait pas de pancarte. Ne disait rien. Ne tendait pas la main. Elle regardait passer les gens avec une sorte d'intérêt étrange. Comme pour comprendre la raison de leur mouvement. [Quand Amok lui jeta une pièce comme à son habitude, elle] le regarda sans un mot. Sans une expression sur le visage. Cela lui convenait. (TAE, 52)

Ce n'est qu'une fois que le jeune homme lui raconte soudainement sa vie sur un banc de cette station de métro, dans l'avant-dernier thème³⁵ « Left Alone », que cette conversation aussi est relatée dans l'« intro ». À l'instar de la chanson d'Ellington, qui est « comme une exploration musicale de l'histoire des Noirs américains » (TAE, 373), la mendiante nous introduit la petite histoire des Noirs français. Cependant, la narratrice réimagine ce thème comme une lamentation, et ne se tourne pas vers Dieu pour trouver la paix, le répit et la justice, contrairement aux paroles originales de « Come Sunday³⁶ ». Dans un premier temps, cette monodie consiste en une critique de la race noire comme fondement identitaire et politique, où la narratrice s'excuse à la Terre Mère de ce que « la couleur a désormais une histoire » (TAE, 15) qui ne concorde pas avec l'histoire du continent. Cette parenthèse dans l'histoire des trois personnages forme ainsi une prose poétique dédiée au continent africain s'apparentant plutôt à la vision désillusionnée d'Amok au sujet de la race noire. Dans un deuxième temps, l'« outro » reprend certaines phrases lues dans l'introduction pour cette fois conclure le roman sur la perte d'importance de la race noire comme identité

³⁵ Suivant toujours la terminologie jazz, les thèmes désignent les chapitres dans TAE.

³⁶ Qui vont comme suit : « Often we feel weary/But he knows our every care/Go to him in secret/He will hear your every prayer [etc.] » (Genius, 2020). (« Souvent nous nous sentons las/Mais il sait chacun de nos soucis/Va vers lui en secret/ Il entendra chacune de tes prières [traduction libre] »)

collective. En effet, la mendicante soutient que le temps n'est plus aux discours et théories sur la couleur de peau, et qu'il est trop tard pour adresser des prières au Très-Haut, affirmant que « [n]ous avons perdu le chemin en nous-mêmes qui conduirait à Lui [en parlant de Dieu] » (*Ibid*, 369). Cette idée est aussi mentionnée dans le récit après que Shrapnel est mort sans pouvoir offrir à la communauté ses connaissances et ses souvenirs du grand arbre de son village au travers du « complexe Shakara », ce qui l'amène à convenir que « Dieu n'aimait pas les Noirs » (*Ibid*, 338). Quant au rêve d'Amandla de s'établir en Afrique, il est soudainement mis en suspens lorsque sa mère tombe malade en Guyane, ce qui sous-entend qu'elle devra utiliser toutes ses maigres économies pour retourner à son chevet. Il n'y a qu'Amok qui obtienne une fin moins déprimante que ce à quoi il se destinait dans les premiers thèmes : après avoir épanché ses états d'âme aux oreilles discrètes mais attentives de la fameuse narratrice – et avoir posé un lapin à Amandla – il se propose d'entamer une relation avec le fils de Shrapnel. De plus, dans la duologie « Crépuscule du tourment », Amok finit par revenir en Afrique pour y élever son fils adoptif afin d'échapper aux pièges de la race dont il ne peut se défaire en France³⁷. Néanmoins, dans l'ensemble, la pythie présageait que ces personnages ne pourraient pas éternellement livrer combat au nom de la couleur.

Une dernière ressemblance entre *Tels des astres éteints* et *Rouge Impératrice* concerne la forme de ces textes. Au contraire de *Rouge Impératrice*, où les longues phrases et le riche vocabulaire de l'auteur donnent parfois le tournis, la plume de Miano dans *Tels des astres éteints* est beaucoup plus accessible et brute. Malgré la configuration unique des différentes parties du roman, les phrases sont saccadées, courtes et usent de figures de style telles que l'anaphore.

³⁷ « Néanmoins, le poids de la couleur en France lui semblera trop lourd pour que Kabral, son fils adoptif, puisse se construire avant tout en tant qu'homme et il optera finalement pour le retour en Afrique. » (Vanderdorpe, 2019, 166)

L'autrice décrit par la suite le niveau de français de ses écrits de la sorte : « Ma ponctuation n'est pas toujours orthodoxe. Elle cherche des rythmes non européens. Il y a toujours dans les soubassements de la phrase, une multitude d'autres langues. » (HLF, 28) « Écrire *en français*, ce n'est pas écrire *français* » (*Ibid.*, 29), spécifie-t-elle plus loin, discourant sur les idées de multi-appartenance et d'identité frontalière qui rejoignent les thèmes abordés dans *Tels des astres éteints*.

Liens entre les essais de Miano et *Rouge Impératrice*

Léonora Miano n'a jamais eu de problème à partager ses opinions et réflexions en son nom propre, que ce soit lors d'entrevues télévisées, par écrit dans des essais ou encore en prenant la parole à des colloques et des conférences. Elle réunit même les textes de ses interventions dans des recueils qu'elle publie ensuite, tels que *L'Impératif transgressif* (2016) ou encore *Habiter la frontière* (2012), ce qui soutient l'argument « [...qu']il y a donc clairement une volonté "engagée" de l'auteure, une recherche à l'éveil des consciences, notamment face à une Histoire française trop centrée sur ses propres gloires » (Unter Ecker, 2014, 237). Dans *Habiter la frontière*, Miano explique son projet esthétique et sa vision d'écrivaine subsaharienne tout en invitant le lecteur à déconstruire et à ouvrir les définitions reliées à ce titre d'écrivain africain. Dans l'introduction de ce recueil de conférences, l'autrice réclame donc l'universalité non seulement de ses écrits mais de ceux de toutes les littératures, y compris africaines. Elle apporte toutefois une nuance à cet aspect dans l'un de ses textes : « Si cette représentation [de la vie humaine] est fidèle, même le texte le plus intimiste recèle un propos politique. » (HLF, 56) Léonora Miano justifie donc les penchants plus revendicateurs, provocateurs ou activistes de son œuvre littéraire, mais elle revendique aussi la liberté artistique d'écrire des histoires pour de simples raisons intimes et

créatives. Tout ceci prend son sens en étudiant un roman tel que *Rouge Impératrice*. Si l'histoire d'amour des personnages principaux est le thème principal de l'intrigue, le monde politique exerce une énorme influence sur cette dernière. En effet, les principaux enjeux politiques du Katiopa unifié s'immiscent dans l'identité de tous les personnages en plus de motiver bon nombre des décisions et actions de ces derniers. C'est ainsi, par exemple, que le travail de recherche de Boyadishi sur les Sinistrés engendre un débat parmi les membres de l'Alliance quant à la politique à adopter sur le statut de la communauté d'origine française en plus de rapprocher Zama et Igazi, deux personnages fortement hostiles aux Fulasi qui ne s'étaient jamais adressé la parole avant que le kalala ne se cherche une alliée pour mettre Boyadishi hors d'état de nuire.

Dans *L'Impératif transgressif*, l'écrivaine explique dans un premier texte que « la plupart des auteurs subsahariens contemporains écrivent sur leur époque [...] ou] sur le monde tel qu'ils le connaissent. » (LIT, 13) Ils n'écrivent donc pas sur la colonisation ou sur l'époque coloniale, souligne-t-elle ensuite, ni sur un monde oublié parce que la culture présente et passée n'est pas authentique, et que l'histoire est imprécise, troublée par le commerce triangulaire et la colonisation. En outre, ces écrivains subsahariens dépendent des éditeurs français, qui eux ne publient que les voix subsahariennes ayant déjà fait leurs preuves. En plus, « le roman est une invention européenne » (*Ibid.*, 41), dans les mots de Teju Cole : même le format au moyen duquel est partagée la vision subsaharienne du monde est emprunté aux anciens colonisateurs.

Miano explore aussi dans ce recueil les limites de l'afrocentricité dans l'Afrique du 21^e siècle : le retour aux racines désiré par les populations africaines, s'inspirant de la mouvance afrocentrique américaine, se définit par l'usage des langues ancestrales, l'ancestralité et la spiritualité. Ces trois objectifs sont vus comme l'achèvement de la décolonisation. Cependant,

Miano observe que dans son pays natal, par exemple, « les Camerounais [se sont] de plus en plus tribalisés au cours des trois dernières décennies ; par conséquent, seule une dictature aussi féroce qu'implacable pourrait les amener à recourir aux langues ancestrales, si cela impliquait que certains renoncent à la leur » (*Ibid.*, 88). C'est exactement ce qui arrive dans *Rouge Impératrice*, où le Katiopa unifié utilisent plusieurs langues subsahariennes comme langues officielles de leur vaste territoire. Une fois de plus, les origines et l'appareil politique du Katiopa se retrouvent justifiés par l'ampleur de la tâche dont le pays s'encombre : effacer les frontières et unifier les populations diversifiées là où des années de colonisation et de cohabitation forcée entre des peuples et tribus n'ont pas su apporter la solidarité rêvée par les militants des années 1960.

Une autre conclusion qui se retrouvera dans *Rouge Impératrice* est située un chapitre plus loin : « La désaliénation ne consiste pas en la répudiation de tout élément venu d'Occident, mais dans le choix du rôle à lui attribuer, dès lors qu'il a été identifié comme utile. » (LIT, 100) L'écrivaine réutilisera ces propos lors du dénouement du roman d'anticipation en les prêtant au mokonzi. Ilunga tiendra un discours semblable dans le cadre d'une réflexion quant à la relation des membres de l'Alliance³⁸, et de la population katiopienne de façon plus générale, face à la communauté fulasi, qui leur rappelle la longue histoire entre le pays d'origine de cette dernière et le Continent. Léonora Miano dira d'ailleurs à une autre conférence que l'Afrique doit affronter son passé esclavagiste afin d'aider les Afrodescendants dans leur combat pour le respect et les réparations :

Les questions qui me travaillent en tant qu'être et qui parcourent, irriguent mes textes, exigent, pour être comprises, qu'un autre regard soit posé sur l'Afrique subsaharienne et

³⁸ Groupe « politique » (une fraternité/sororité serait un terme plus juste) qui a créé le Katiopa.

ce qui en est issu. Qu'on veuille bien considérer que, de là aussi, peut émaner quelque chose qui soit de l'ordre de l'intériorité. Les Subsahariens, depuis qu'ils ont rencontré l'Occident, sont considérés par ce dernier comme des coques vides [...]. Comment dans ce cas lire leurs productions de manière, d'une part, à connaître les ressorts du projet esthétique et, d'autre part, de façon à savoir ce qui, dans ces textes, parle pour le monde, au monde, bien au-delà d'un décor subsaharien créé par l'auteur? (HLF, 56-57)

Dans *Rouge Impératrice*, « la romancière montre à nouveau sa capacité à raconter des histoires intimes fortes et à questionner son époque » (Rachedi, 2019), ce qui montre qu'elle a l'habitude, comme nous avons pu le voir dans ses autres œuvres ci-dessus, d'écrire des récits qui suscitent des questionnements et des réflexions, tout en mettant en scène des personnages qui sont universels et humains avant tout.

Son essai *Afropea* est l'ouvrage qu'elle a publié tout de suite après *Rouge Impératrice*, à l'automne 2020. Cet essai nous donne ainsi un aperçu de son état d'esprit et de ses idéaux lorsqu'elle écrivait son roman d'anticipation. En plus d'exprimer une critique de *Black Panther* qui va à contre-courant de la réception enthousiaste que le film a reçue à l'international, Miano partage avec quiconque veut bien la lire ses observations et les conclusions qu'elle en tire sur la communauté noire en France, plus particulièrement le décalage entre les immigrants subsahariens et leur progéniture, qu'elle nomme les Afropéens. Le sous-titre de son essai est d'ailleurs « utopie post-occidentale et post-raciste ». Nous pouvons en déduire qu'il marque à la fois une continuité avec *Rouge Impératrice*, mais également la nouvelle direction dans laquelle l'écrivaine veut désormais diriger son écriture. Selon elle, le clash identitaire entre les générations s'explique en

partie à cause de courants comme la Négritude et l'afrocentricité³⁹, car ceux-ci ont adhéré (volontairement, inconsciemment ou de force) à la pensée raciale et cela a contribué à cet amalgame faisant de tous les Noirs un seul peuple. Les écrivains de la Négritude, par exemple, s'adressaient aux Français depuis la France métropolitaine : ils n'écrivaient donc pas principalement pour leurs « frères » africains et de la diaspora. Miano suggère conséquemment de voir ces Afropéens comme des alliés de l'Afrique subsaharienne et non pas comme reniant leur affiliation au continent africain. Les Afropéens ne connaissant que la vie en situation de minorité, ils ne se reconnaissent ni dans le pays de leurs aïeux, ni dans ce désir de leurs prédécesseurs de rattacher leur identité à la couleur de leur peau et à un continent sur lequel ils ne sont jamais allés. De toute manière, l'écrivaine observe de façon imagée que, « [m]ême en considérant l'Afrique comme la mère de tous, on ne retourne pas dans le giron maternel après en être sorti » (*Afropea*, 191). Miano en profite donc pour annoncer à ses lecteurs qu'elle n'écrira plus de fiction mettant en vedette des Afropéens afin de permettre à plus d'Afropéens de partager leur expérience et d'occuper la sphère publique française. Elle a remarqué que les maisons d'édition, suivant les tendances du lectorat et le *zeitgeist* de l'espace culturel français, préfèrent les écrivains « exotiques », c'est-à-dire des écrivains noirs écrivant sur leur pays d'origine ou sur leur expérience d'étranger en France métropolitaine en tant que personnes ayant de la famille sur le continent africain. Il y a pourtant beaucoup d'histoires et de problématiques qui demeurent ainsi sous le radar populaire. Encourager l'union des Afropéens à la France au travers de héros plus diversifiés et représentatifs de la population française actuelle est conséquemment l'une des

³⁹ Théorie de Molefi Kete Asante (américain), d'abord pour restaurer et reconnaître l'apport africain à l'histoire de l'humanité (*Afropea*, 81) mais elle ne reconnaît pas le reste de son patrimoine : « L'essentialisme afrocentrique rejette l'idée d'une identité afropéenne » (*Ibid.*, 82).

solutions proposées par Miano, suggestion faite dès sa conférence à l'Université du Temps Libre de Guer en décembre 2011, que l'on retrouve aussi dans le recueil *Habiter la frontière*. Miano croit en plus que les notions mêmes d'Afrique et d'Africains devraient être remises en question par l'élite intellectuelle subsaharienne du Continent, mais cela n'est pas le cas, ou du moins cela n'a pas de répercussions hors du domaine académique. L'écrivaine trouve que ce terme ne reflète aucunement la réalité de l'intérieur du continent parce que celui-ci est défini de la sorte par l'extérieur, c'est-à-dire par sa relation avec le monde occidental.

Nous pouvons confirmer, après l'étude de ces 5 ouvrages, que *Rouge Impératrice* jumelle les questions identitaires que l'autrice explore dans ses romans campés en France à un décor africain. En plus, Miano signe sa première œuvre spéculative en *Rouge Impératrice* : les personnages subsahariens vivent dans un pays prospère et quasi idyllique du futur plutôt que dans une région africaine anonyme où il leur faut se relever d'un traumatisme collectif, comme c'est le cas dans *La Saison de l'ombre* (2013) ou *L'Intérieur de la nuit* (2005). Finalement, les personnages de *Rouge Impératrice*, grâce à l'Afrique futuriste dans lequel ils évoluent, sont en mesure de se démener avec des enjeux identitaires de façon plus proactive et optimiste tandis que les personnages de *Tels des astres éteints* (2008) et de *La Saison de l'ombre* (2013) achèvent leur récit respectif malmenés par l'intrigue et doivent plutôt faire montre de résilience et de résignation.

Chapitre III

Les Discours dans *Rouge Impératrice* et le futur de l'Afrique

Contexte historique de *Rouge Impératrice*

Rouge Impératrice a beau se dérouler au 22^e siècle, la mémoire et l'histoire sont des thèmes récurrents du contexte culturel africain postcolonial qui font leur apparition dans ce roman d'anticipation utopique. Afin d'être en mesure de mieux relever les différents événements ou textes auxquels le roman fait allusion, attardons-nous d'abord à cette première *Chimurenga*, de la langue shona (Zimbabwe) « lutte révolutionnaire » ou « soulèvement », à laquelle se réfèrent maintes fois les personnages. Malgré le fait que la période ayant précédé la création du Katiopa unifié ne soit pas explicitement délimitée dans le temps, le roman nous permet rapidement de situer la première *Chimurenga* ainsi que le rôle que celle-ci a joué dans l'identité des habitants du pays et dans le programme politique pour rendre une telle union possible.

La période que le Katiopa unifié qualifie de « révolution culturelle » trouve sa genèse en des philosophes tels que Hegel et Milan Hübl, ce dernier étant cité textuellement dans le roman. En effet, le premier justifia la colonisation de l'Afrique subsaharienne par le fait que « [c]e continent n'est pas intéressant du point de vue de sa propre histoire, [...] il ne peut y avoir d'histoire proprement dite » (Hegel, 1837, 247 et 249). Hübl, quant à lui, écrit l'équivalent d'un guide d'assimilation : « Pour liquider un peuple, on commence par lui retirer la mémoire. On détruit ses livres, sa culture, son histoire. Puis quelqu'un d'autre lui écrit d'autres livres, lui donne une autre culture, lui invente une autre histoire. » (RI, 65-66) C'est avec cette vision européenne en tête que la Négritude verra le jour ; avec la mission de non seulement démentir l'Occident, mais

aussi de bâtir une tradition écrite afin de préserver la mémoire collective, qui autrement continuerait d'être transmise oralement. Aussi appelée « Chimurenga conceptuelle », cette révolution idéologique est composée par « la longue plainte des descendants de déportés réduits en esclavage, les gémissements des petits-fils de colonisés » (RI, 69). Le cœur de la première Chimurenga se trouverait donc en ce moment même, au 21^e siècle, car la montée de la théorie du Grand Remplacement et le passage au second tour de Marine Le Pen aux élections présidentielles de 2017 sont des résultats des sentiments décrits dans le passage suivant : « [Les envahisseurs du Continent] ne pesaient plus bien lourd [...] depuis le milieu de la première Chimurenga. [...] Ils ne faisaient plus entendre au monde que leur crainte de disparaître. » (RI, 153) La deuxième Chimurenga des Katiopiens a vraisemblablement été la Chimurenga des terres, où les Afrikaners d'Afrique du Sud actuelle voient leurs terres être confisquées au cours d'une démarche de l'Alliance pour abolir le concept de propriété terrienne au profit des terres communes et communautaires. Ce principe devant prioriser les groupes autochtones des différentes régions du continent s'est révélé assez complexe à appliquer, que ce soit pour retracer les groupes expropriés par la colonisation, pour rendre des territoires à des peuplades qui n'existaient plus, effacées par l'urbanisation, ou encore pour déterminer quel groupe ethnique habitait là en premier. En effet, « [j]usqu'où convenait-il de remonter le fleuve des migrations humaines pour légitimer la présence d'un groupe sur un sol? » (RI, 499) Cette « révolution » fait donc partie de plusieurs autres concepts et idéaux panafricains qui ne se sont pas traduits aussi bien en pratique qu'en théorie. *Rouge Impératrice* explore plusieurs de ces théories autour de ce que le roman appelle la première Chimurenga et rend cette utopie plus réaliste en illustrant les difficultés et divergences de leur application.

La volonté de Léonora Miano de dépeindre les personnages d'ascendance subsaharienne comme des êtres humains, même s'ils représentent des stéréotypes ou des idéaux, lui a bien servi dans ce roman. L'inverse a tendance à limiter l'effet du récit parce que, d'un côté, on est loin de faire justice aux personnages de race noire en perpétuant les moules coloniaux et, de l'autre, ces personnages sont si glorieux qu'on ne voit pas comment ils pourraient exister dans notre société actuelle. Avec le Katiopa, on a toujours l'idée de nation autarcique qui n'a toujours pas vu le jour dans notre réalité, mais on n'a pas besoin de partir à la recherche d'un peuple noir n'ayant jamais été en contact avec l'Occident pour créer une nation noire prospère. Tout d'abord, les moyens utilisés pour parvenir à cette fin sont loin des idéaux de la démocratie occidentale : attentats, coups d'État, propagande par le fait, dictature... On ne cherche pas à atteindre l'excellence et la prospérité en empruntant les mêmes routes que les Européens et les Nord-Américains; par conséquent, ces moyens collent davantage à la réalité actuelle des diasporas subsahariennes sur les questions de justice et d'autodétermination. En outre, elle puise dans l'histoire et les théories : pensons notamment aux Black Panthers de Malcolm X ainsi qu'à Haïti et à sa guerre d'indépendance, après laquelle les Blancs se sont fait massacrer même s'ils étaient nés sur l'île⁴⁰. Les instigateurs du Katiopa unifié ont d'ailleurs marché dans les traces de la première république noire : la Deuxième Chimurenga consiste aussi en des attentats et des meurtres « visant [uniquement] la descendance des colons d'autrefois » (RI, 560), résultant en la destruction, entre autres, d'Orania, un village afrikaner interdit aux Noirs. Une sinistrée fulasi mentionne cette étape de la libération, dont il est dit que personne ne parle, vu la gravité de ses conséquences. En somme, nous sommes confrontés

⁴⁰ « Nineteenth-Century non-Haitian authors generally portrayed [Dessalines] as a bloodthirsty brute on account of his decision to massacre most of Haiti's white population in the spring of 1804. » (Girard, 2012, 549) (Les auteurs non-haïtiens du dix-neuvième siècle décrivaient généralement Dessalines comme une brute sanguinaire en raison de sa décision de massacrer la plupart de la population blanche d'Haïti au printemps 1804 [traduction libre].)

aux mêmes dilemmes que les puissances mondiales dans *Rouge Impératrice* : les personnages sont aux prises avec des mentalités ancestrales, coloniales et postcoloniales qui influencent de manière importante l'avenir de la nouvelle nation.

La relation entre l'Afrique subsaharienne et sa diaspora dans les Amériques et en Europe est aussi particulière dans *Rouge Impératrice*. Katiopa y étant un État économiquement et politiquement stable, il lui est possible d'être un repère pour les membres de la diaspora. Dans le roman comme dans notre monde actuel, ces derniers explorent la culture, la spiritualité ou encore l'histoire du Continent pour y forger leur identité, qui leur a été prise et volée par l'esclavage. Toutefois, le constat est éventuellement fait dans le roman que les Subsahariens ont aussi perdu en rejetant toutes les influences culturelles extérieures et ont été marqués par la colonisation du continent. Ceci nous permet d'interroger le choix de camper les descendants d'immigrés français comme le groupe minoritaire problématique à l'intérieur même de Katiopa. En effet, il y a trois communautés ethniques d'origine européenne (ou blanche) en nombre suffisamment important pour être connues du gouvernement katiopien : les Mputu (origine portugaise), les Afrikaners et anglophones d'Afrique du Sud (dont il est dit qu'ils se sont parfaitement assimilés aux populations du Continent) et finalement la population fulasi, qui elle vit sur le seuil de la pauvreté dans ses propres quartiers par mépris des habitants de sa terre d'accueil. En revanche, il est raconté que son arrivée sur la côte Ouest du Continent s'explique par la situation politique de la France, dont plusieurs événements ayant contribué au départ de ces personnes sont déjà arrivés dans notre réalité. D'abord, la France est l'un des pays colonisateurs ayant la politique la plus interventionniste envers ses anciennes colonies. La monnaie des membres de ces dernières, le franc CFA, est produite par la banque de France elle-même à ce jour. La France du 21^e siècle jouit aussi d'une réputation problématique avec son passé colonial, son immigration en provenance des pays

du tiers-monde et ses minorités visibles. Par exemple, le fameux discours d'un ancien président français prononcé à l'Université de Dakar stipulait que l'Afrique devrait remercier la France pour la colonisation car les Français y ont amené les autoroutes⁴¹. Comme quoi les propos tenus par Hegel et ses semblables lors de la période coloniale résonnent toujours avec les Européens du 21^e siècle animés de la flamme nationaliste... L'écrivaine nigériane Chimamanda Ngozi Adichie souligne d'ailleurs dans une entrevue le contraste entre les pays francophones et anglophones d'Afrique de l'Ouest. De plus, elle y reproche à la France son manque de considération pour les nations africaines après s'être fait demander par une journaliste française s'il y avait des librairies en Afrique. (Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, 2018)

Le champ intertextuel du contexte culturel contemporain dans *Rouge Impératrice*

Rouge Impératrice a beau effectuer un renversement ironique des minorités communautaristes et d'une majorité xénophobe et nationaliste, on y retrouve quand même énormément de références à des personnalités, événements et œuvres qui inscrivent le dernier roman de Miano d'abord et avant tout dans son temps et qui font partie du zeitgeist. En réalité, la décision même de dépeindre une nation africaine autarcique a été prise en tenant compte du discours actuel de la jeunesse subsaharienne. En effet, Léonora Miano explique ce choix artistique en ces termes : « Le panafricanisme est un sujet pour la jeunesse, les gens sont habités par ce rêve

⁴¹ Nous nous référons au discours de Dakar de Nicolas Sarkozy : « Il a pris mais je veux dire avec respect qu'il a aussi donné. Il a construit des ponts, des routes, des hôpitaux, des dispensaires, des écoles. Il a rendu fécondes des terres vierges, il a donné sa peine, son travail, son savoir. » (Sarkozy, 2007)

mais je ne sais pas s'ils s'en donnent une représentation exacte, s'ils envisagent vraiment ce que cela implique en matière d'abandon de souveraineté, ce que ça voudrait dire aussi au niveau culturel. » (Rachedi, 2019) L'autrice offre donc à ces jeunes une application du panafricanisme basée sur leurs propres convictions : « [J]'ai choisi de mettre en place [une phase d'autarcie] dans le texte parce que j'ai vu que ça revenait beaucoup dans la pensée des jeunes gens en Afrique quand on parle d'avenir avec eux... ils sont convaincus que pour retrouver des forces, se protéger et être à nouveau capables d'affronter le monde il va falloir passer par une phase de clôture. » (France Culture, 2019). Néanmoins, elle n'affirme pas avoir toutes les réponses dans ce livre, ni y écrire un programme politique : « Je ne prétends pas savoir, à moi toute seule, comment il faudrait bâtir l'éventuel État fédéral qu'on aurait sur le continent. C'est un support pour que l'on puisse discuter de ce qui est faisable. » (Rachedi, 2019) Nous chercherons à déterminer plus tard si l'ouvrage a réussi à être avalisé par son public cible, mais pour l'instant déployons tous les outils qu'utilise l'autrice franco-camerounaise dans le but d'interagir avec ces jeunes originaires d'Afrique subsaharienne.

Dans un premier temps, les goûts musicaux d'Ilunga sont utilisés par Miano afin d'illustrer avec quel train de pensée de notre époque il s'identifie. Heureusement pour nous, le mokonzi écoute des chansons qui date de notre époque. Nous lisons donc qu'il accorde une plus grande importance aux rappeurs qu'aux écrivains parce que ces derniers écrivent plutôt pour l'intelligentsia et les anciens colonisateurs, tandis que les rappeurs écrivent pour le peuple et à ce titre abordent davantage de sujets résonnant avec la jeunesse et les milieux populaires. Lord Ekomy Ndong et Elom 20ce sont deux rappeurs d'origine gabonaise et togolaise dont les paroles ou titres de chansons sont cités dans le roman. Tous les deux nous sont présentés comme des héros de la « première Chimurenga », cette longue révolution culturelle que les futurs Subsahariens

discerneront comme cette période où les Noirs se seront réappropriés leur identité et leurs origines, « soulignant l’ancrage ethnique, l’appartenance à une terre précise, à un peuple particulier [...]. Parce que l’on venait soudain de découvrir qui on était, ce que les programmes scolaires avaient sciemment ignoré. » (RI, 125) Ilunga nomme aussi au passage Sons of Kemet et House of Pharaohs, deux formations musicales dont les noms sont à consonance kémite. Le mokonzi, de même que l’Alliance en général, réunit à la fois les rappeurs de notre ère et la spiritualité de l’Égypte pharaonique dans sa bibliothèque personnelle : ces deux époques de l’histoire africaine schématisent de la sorte l’amalgame de références culturelles, politiques et artistiques que les dirigeants katiopiens effectuent, sans mépris pour la sagesse antique ni pour les modes des générations du 21^e siècle ayant composé avec l’hégémonie occidentale. L’Alliance montre ainsi qu’elle ne tient pas de classement ou de palmarès dans le domaine culturel; ils voient du bon dans toutes les époques et toutes les phases de l’identité « noire » et de son expression à travers les âges. D’ailleurs, le fait que même les noms de pays étrangers soient dans la langue originelle du pays (Hanguk pour Corée du Sud, Bhârat pour l’Inde, etc.) montre que le Katiopa se soucie de décoloniser non seulement ses propres pays et société, mais également sa vision des autres pays. Toutefois, les écrivains subsahariens dont le style et les thèmes s’inspirent davantage de l’Occident ne se font apprécier à leur juste valeur qu’à la fin du roman. Le mokonzi note une partie du poème de Bernard Dadié, *Tu dors*, pour sa bien-aimée avant d’entamer sa journée. Les quelques vers cités marquent une étape déterminante pour le couple car Ilunga décide finalement de mettre hors d’état de nuire ceux et celles qui font obstacle à la bonne marche de leur relation, comme la poésie le souligne :

*Tu dors
Et je veille sur notre amour (...)
Je suis le vieux guetteur
Qui monte la garde sur le rempart* (RI, 575; en italique dans le texte original)

Les vers en français consolident aussi la nouvelle vision avec laquelle Ilunga et le Katiopa unifié iront désormais de l'avant quant à leur relation avec leur passé colonial et son influence sur leur identité personnelle et culturelle, à savoir qu'ils ne ressentent plus le besoin de complètement rejeter la moindre influence européenne sur leur culture.

Les références artistiques ne sont cependant pas les seules à faire leur apparition dans le roman : plusieurs personnalités publiques sont mentionnées au travers du récit, que ce soit au moyen des pensées d'un personnage ou encore pour désigner un lieu du nouveau pays. Que ce soit avec l'avenue Ménélik II, le roi éthiopien ayant vaincu les troupes italiennes à la fin du 19^e siècle, ou encore avec la rue Dédée Bazile dite Défilé, Léonora Miano s'assure d'honorer le maximum de héros possibles ayant contribué à marquer l'histoire noire par l'entremise des toponymes. La nation autarcique a vraisemblablement fait ses devoirs, alors qu'elle a même aménagé des parcs pour les ancêtres masculins et féminins un peu partout à travers le pays afin de créer un lieu symbolisant « la relation d'Ilunga [le chef d'État] avec la terre vivante de Katiopa. Un lien charnel et spirituel. » (RI, 58) En fait, tout ce travail de reconnaissance et de valorisation à l'égard des aïeux est peut-être précisément expliqué par la dimension spirituelle que l'Alliance incorpore à sa gouvernance. En effet, le culte des ancêtres ainsi que des divinités locales est répandu à l'échelle internationale dans *Rouge Impératrice*, car même des temples de déités yorubas sont construits dans les pays européens – et des pratiquants de toutes origines s'y rassemblent. Par conséquent, la jeune nation du Katiopa accorde une valeur à la fois spirituelle, culturelle et historique à la commémoration un peu partout, de quelque façon que ce soit, de ceux et celles l'ayant précédée et ayant ultimement permis la consécration de ce rêve panafricain. En revanche, si l'histoire du

Continent et de sa diaspora est explorée ainsi que largement discutée, des épisodes de l’histoire européenne, en particulier de ses interactions avec des populations à l’extérieur de son continent, sont aussi évoqués dans le roman : les puritains du Mayflower et les autochtones les ayant secourus⁴² ou le « Project Coast » durant l’apartheid⁴³ sont deux incidents sur lesquels le texte ne s’attarde pas bien qu’ils soient mentionnés. Le choix de ces événements méconnus de l’Histoire illustre dans un premier temps que le Katiopa unifié réécrit l’histoire du point de vue des anciens colonisés. Dans un second temps, les nombreuses allusions à des moments de l’histoire européenne où les Européens ne sont pas vus d’un œil flatteur vient ajouter à la perception négative qu’ont les Katiopiens des personnes d’ascendance européenne.

Les différents discours des personnages

Malgré l’agacement d’Ilunga à l’endroit des écrivains et universitaires de la Première Chimurenga, ils sont tout de même inclus dans les archives historiques de l’Alliance, à juste titre. Il existe de nombreux discours présentés dans l’univers de *Rouge Impératrice*. Certains sont mentionnés au passage, d’autres sont caractéristiques d’un personnage. Dans l’ensemble, cette prolifération montre clairement la complexité des enjeux derrière l’objectif de l’afrofuturisme:

⁴² Les passagers du navire Mayflower, marins et Séparatistes (un groupe religieux qui, comme les Puritains, ne reconnaissent pas l’autorité de l’Église d’Angleterre), vivent une traversée difficile de deux mois sur l’océan Atlantique, puis doivent passer leur premier hiver américain à bord du bateau et sont décimés par les maladies, le froid et la faim. Le peu de colons qui survivent le doivent à l’aide des autochtones, avec qui ils forment une alliance et célèbrent même la première Action de grâces. (History, 15 novembre 2021)

⁴³ Pendant les années 1980 et le début des années 1990, le gouvernement sud-africain met en place le programme CBW (*Chemical and Biological Warfare*), communément appelé « Project Coast », dont le mandat était de développer des armes chimiques à utiliser contre des dirigeants ou rebelles politiques, leurs partisans et les populations noires des *townships*. Le gouvernement sud-africain aurait aussi fourni au gouvernement minoritaire blanc de la Rhodésie (Zimbabwe actuelle) de l’anthrax et du choléra à la fin des années 70 à utiliser contre leurs rebelles et contaminé des sources d’eau de certains villages du pays avec des souches de choléra. (PBS, 2014)

imaginer et redéfinir les Noirs dans le futur doit forcément prendre en compte tous les Noirs. Et ceux-ci, provenant d'horizons, de croyances et de régions différents ne sont pas forcément d'accord sur tout, encore moins sur la façon dont ils se projettent dans le futur.

Seshamani, l'épouse d'Ilunga, n'est pas d'accord avec lui sur grand-chose, y compris sur sa vision politique et culturelle de Katiopa. Par elle, Miano donne une voix à ceux et celles qui se méfient des coalitions panafricaines. Cet agacement de la première dame peut être perçu dans le passage suivant : « Ce n'était pas parce que les étrangers venus du Pongo avaient inventé la race noire que cela signifiait quoi que ce soit. [...] Cela ne se fondait sur rien ici. » (RI, 271-272) Pour les gens pensant comme Seshamani, l'idée de construire une seule nation « noire » s'est construite sur des concepts européens, et donne effectivement raison aux Européens ayant inventé la race noire. Les Noirs ne sont pas tous du même peuple, et la couleur de peau ne suffit pas à faire des Noirs un peuple. Le rôle de Seshamani dans l'intrigue de ce roman va d'ailleurs dans ce sens : Boya cherche à s'en faire une amie, ou à tout le moins une camarade, sans y parvenir. Seshamani est aux antipodes avec la protagoniste tout au long du roman. Les écrits d'Achille Mbembe vont dans le même sens que la pensée de Seshamani, lorsqu'il souligne que « [l]es indigénistes oublient que, dans leurs formes stéréotypées, les coutumes et les traditions dont ils se réclament furent souvent inventées non par les indigènes eux-mêmes, mais en fait par les missionnaires et les colons » (Mbembe, 2010, 229). Boya, quant à elle, se heurte à une étudiante née à Pongo [Europe] qui utilise ses expériences et connaissances européennes pour travailler sur un projet de recherche unique, consistant à étudier un mouvement marginal de Fulasi qui, dans « un désir de retourner aux sources, [cherchent à] se reconnecter avec leurs ancêtres païens » (RI, 429). Quand la professeure la rencontre pour déterminer d'où elle détient ces informations « impossibles à rassembler sur le continent » (RI, 431), l'étudiante lui explique qu'avant leur départ de Pongo, son

père avait eu le temps de rassembler cette documentation. La « femme rouge » réalise alors qu'il existe des Africains en Katiopa qui ne sont même pas nés là-bas : beaucoup de Katiopiens sont originaires de Pongo, étant descendants de la diaspora « afropéenne ». Et inversement, il existe donc aussi des gens originaires de Pongo qui s'identifient au Katiopa, bien que minoritaires parmi une diaspora fulasi endogame qui, elle aussi, se perd dans la population totale du Continent.

Ces deux scènes du roman nous amènent donc à constater que l'utopie d'une Afrique unie et homogène s'est construite sur des concepts européens. Dans les deux cas, la pertinence du concept de race noire y est sérieusement remise en question. Les Noirs ne sont pas tous du même peuple, ne partagent pas les mêmes valeurs, et surtout ne se définissent pas tous de la même façon, contrairement à ce que suggère la Négritude, qui voit l'Afrique comme le centre du monde noir et comme, en conséquence, le centre de son identité. En ce sens, Mbembe a proposé le concept de l'afropolitanisme, partant « de la question de savoir qui est "Africain" et qu'est-ce qui est "africain" ». (Mbembe, 2005) Il argumente que le continent a connu de nombreuses interactions et échanges avec les autres continents, même avant les grandes explorations européennes, et que par conséquent les peuples africains ont tort de penser qu'il leur faut ramener leur continent avant le 15^e siècle pour revenir à leur « véritable » identité. Il veut donc élargir la vision de l'identité que se donnent les Africains : « À partir du moment où l'Afrique contemporaine s'éveille aux figures du multiple (y compris le multiple racial) qui sont constitutives de ses identités, décliner le continent sur le seul mode de la solidarité nègre devient intenable » (*Ibid.*) Ce point rejoint la vision d'Ilunga, qui justifie la fédération en argumentant qu'elle « n'était pas une négation des cultures mais leur ouverture les unes des autres » (RI, 272), réfutant ainsi les réserves de son ex-femme au sujet du projet d'unification. Mbembe montre aussi à travers ce concept que l'Afrique a également contribué à l'histoire universelle, au même titre que les cultures arabo-asiatiques ou euro-

américaines : « Il y a, en effet, une modernité africaine pré-coloniale qui n'a pas encore fait l'objet d'une prise en compte dans la créativité contemporaine. » (Mbembe, 2005) De plus, à la fin du roman, Ilunga réalise que rejeter et nier tout lien ou apport de l'Europe au Continent est insensé parce qu'il n'y a pas si longtemps, les Katiopiens se définissaient encore à travers elle. Il suggère donc à ses collègues de l'Alliance que « [r]econnaître comme matrice l'ancien monde, c'était admettre une filiation extracontinentale » (RI, 546). Du reste, sa compagne Boya en vient à une conclusion semblable par l'entremise de son ancêtre Mampuya, qui parle au travers de son amie Abahuza. Celle-ci résume la relation particulière de Katiopa [Afrique] avec Pongo [Europe] en ces termes :

Les Sinistrés ne valaient pas pour eux-mêmes, mais pour ce qu'ils disaient de l'être profond de Katiopa[. P]lus on brutalisait les étrangers, plus on affirmait sa fragilité devant le passé qui avait mis les peuples en relation[. A]ussi, prétendant régler leur compte aux puissants d'autrefois, c'était soi-même que l'on combattait. (RI, 558)

Par ailleurs, la réunion d'Ilunga a lieu en même temps que la rencontre de Boya et d'Abahuza à l'université ; les deux protagonistes en arrivent donc à la même conclusion simultanément. Cette conclusion nous amène à Senghor, qui avait déjà affirmé, comme le souligne Maryse Condé, « que le métissage n'est pas simplement un fait biologique et que par la colonisation, nous "étions devenus des métis culturels" » (Condé, 1998, 33-34). Avec Achille Mbembe, ils croient tous à leur manière qu'un peu de toutes les parties du monde existe dans tous les habitants du monde : Mbembe parlera de « culture transnationale que l'on appelle "afropolitaine" » (Mbembe, 2010, 233). Toutefois, pour revenir à Seshamani, son dédain de l'Alliance a plutôt à voir avec le rang de sa famille, qui faisait partie de l'élite avant l'unification des pays du continent africain et qui conséquemment bénéficiait du système en place où l'Europe profitait de la population et des richesses de son pays d'origine. L'universitaire et philosophe

Achille Mbembe, en revanche, se dissocie de la Négritude et du panafricanisme sans pour autant oublier « [I]es injustices et la violence que la loi du monde a infligées à ce continent et à ses gens. » (Mbembe, 2005) Il ne cherche donc pas à maintenir le système en place malgré la distance qu'il souhaite prendre par rapport aux courants afrocentriques du 20^e siècle. En qualité de cofondateur des ateliers de la pensée de Dakar avec Felwine Sarr, le Camerounais cherche lui aussi à s'affranchir de la mentalité héritée de l'époque coloniale. L'idée que « les Nègres sont des héritiers [de l'Histoire] au même titre que le reste du genre humain » (Mbembe, 2014, 122) est l'angle par lequel il se distancie du système de pensée africain actuel : c'est d'ailleurs pourquoi l'afropolitanisme ne partage pas cette définition unique ou encore centrale d'une identité « noire » qu'on retrouve chez Senghor et Césaire. Mbembe est plutôt d'avis qu'il existe des façons multiples d'être Africain qui ne se rattachent ni à la couleur de peau, ni au pays délimité par les anciens empires coloniaux.

Un personnage dont la vision des peuples du Continent est diamétralement opposée à celle de Seshamani est Igazi, le ministre de la Défense, ou kalala, du Katiopa unifié. Ses idées politiques le placent d'ailleurs aux antipodes avec le chef d'État du Katiopa, Ilunga. En effet, Miano nous donne un aperçu de la psyché de ce personnage lors de son infiltration de Matuna, camp le plus important des Gens de Benkos. En justifiant ses actions et son aversion pour les Fulasi et autres groupes influencés ou même simplement favorables aux étrangers d'origine européenne, Igazi fait appel à des dispositifs rhétoriques et à des théories qui rappellent le discours tenu pour justifier la traite des esclaves et la colonisation de l'Afrique. L'une d'entre elle est la théorie des climats, qui existe depuis au moins l'Antiquité, comme on la retrouve dans la *Politique* d'Aristote. On prête la fondation de cette théorie à Hippocrate, dans une œuvre datant d'environ 400 avant J-C. Toutefois,

c'est l'approche de Montesquieu⁴⁴ de cette théorie qui a un lien direct avec l'interprétation d'Igazi, car c'est celle qui allait dans le même sens que les écrits de philosophes allemands du 19^e siècle qui ont justifié la colonisation de l'Afrique. En effet, Montesquieu déclare notamment dans *De l'esprit des lois* que les peuples du Nord sont supérieurs aux peuples du Sud en raison des effets du climat sur leur caractère. On voit qu'Igazi récupère et « actualise » ses propos en disant : « [C]haque groupe humain avait une essence et n'était pas en mesure de s'en débarrasser... Le Continent faisait saliver ces bêtes voraces dont les froidures hivernales, suscitant la récurrence du manque, avaient forgé le caractère belliqueux. » (RI, 153-154) Le personnage d'Igazi frôle la caricature à l'occasion : écouter des artistes comme les Bee Gees – qui sont devenus populaires en s'appropriant les mélodies de personnes noires selon lui – suffit à le remplir de haine et de hargne envers tous les étrangers d'origine européenne habitant sur le sol katiopien. En outre, nous avons un autre aperçu de la philosophie du kalala à travers son collègue le mokonzi : « Ilunga ne croyait pas à l'idée selon laquelle une essence fulasi, transmise à travers les générations, faisait de ces gens un danger permanent pour l'État. » (RI, 545) Cette croyance d'Igazi se révèle être de l'essentialisme. En somme, Igazi est un farouche déterministe convaincu que « [maléfique] était désormais la nature de ces gens » (RI, 154), lesquels seraient prédisposés à nuire au Katiopa en raison de leur passé colonialiste.

Le personnage représentant l'idéologie la plus combattue et indubitablement problématique pour le reste des personnages n'est nulle autre que Charlotte du Pluvinage, la

⁴⁴ M. Pinna dresse un historique plus détaillé de la théorie des climats et dit ceci du philosophe des Lumières : « [L]a théorie des climats retient particulièrement l'attention des philosophes et des historiens. Cela se produit surtout dans la culture illuministe française grâce à Montesquieu. » (1989, 324)

doyenne des Fulasi dans la région de la capitale du nouveau pays. « Fulasi » est le nom donné au Katiopa aux descendants d'immigrants français qui ont fui la « décadence » de la France métropolitaine aux mains des minorités visibles. Non seulement ce groupe ethnique est farouchement opposé à l'idée de prendre part aux coutumes et traditions du Katiopa, mais il cherche carrément à reproduire sa France d'avant la Révolution française. L'un de ses textes de référence est celui de Milan Hübl⁴⁵, qui explique comment coloniser efficacement des peuples entiers. Cela n'est pas sans rappeler les différents groupes d'extrême-droite que l'on croise dans l'actualité d'aujourd'hui, en plus des doctrines coloniales que l'on retrouvait au 19^e siècle. La doyenne éprouve un dédain pour les habitants du Katiopa et ne se considère pas comme l'une d'entre eux même si ce sont ses parents qui ont émigré depuis la France pour venir s'établir sur le continent. Elle les considère tous comme inférieurs à elle et à sa « race ». D'ailleurs, si ses parents sont venus en Afrique, c'est parce qu'il s'agissait du seul endroit où l'on reconnaissait encore la « grandeur » de la France et sa supériorité sur les peuples subsahariens. À l'époque, le Katiopa n'était pas encore unifié, ce qui laisse sous-entendre qu'il s'agissait d'un des pays francophones d'Afrique de l'Ouest ou centrale⁴⁶ qui s'est retrouvé aux prises avec une vague d'immigration française. La doyenne des Fulasi raconte même à Boyadishi que sa mère décrivait leur arrivée au pays comme triomphale et que les Africains les traitaient justement avec la considération et le respect que leur origine méritait. Leur culture et leur histoire étaient répandues dans ces pays étrangers, alors maintenant que ces connaissances ne sont plus étudiées ou même connues de la population. Les Fulasi sont pris dans une impasse lorsqu'on les rencontre dans *Rouge Impératrice* :

⁴⁵ Sur lequel nous nous sommes penchés à la page 49 de cette thèse.

⁴⁶ Probablement la pointe ouest du Congo-Kinshasa, car l'un des versants du fleuve Congo, le Luabala, est mentionnée comme étant à proximité de la capitale.

ils se condamnent à la pauvreté et à l'isolement car ils refusent de se mêler à la population en étudiant dans ses écoles ou en apprenant ses langues, mais ils ne peuvent retourner dans un pays dans lequel ils n'ont jamais mis les pieds, dont ils n'ont pas la nationalité, et que leurs aïeux ont de toute manière abandonné entre les mains des « hérétiques » qui pervertissent la nation avec leurs cultures et traditions. En outre, Charlotte du Pluvinage désapprouve toute relation avec les locaux, ayant même un problème avec l'accoutrement de son neveu quand celui-ci décide de suivre les modes locales.

Au moment où Miano écrit *Rouge Impératrice*, le mouvement conspirationniste du « grand remplacement » fait parler de lui en France. En effet, depuis la parution du livre du même titre de Renaud Camus en 2011, les médias français ont couvert cette théorie en long et en large, car elle se retrouve souvent mêlée au discours des gens d'extrême-droite et de la droite radicale et nationaliste. Le grand remplacement signifie que les Français, ou plus généralement les Européens, « de souche » seront bientôt en position de minorité dans leur territoire au profit des descendants d'immigrants arabes et subsahariens, et que cela serait orchestré par les gouvernements. Ce n'est toutefois pas une nouvelle idée que Camus exploite dans son ouvrage, mais plutôt une sorte de mise à jour d'un discours nationaliste circulant en Europe depuis le 19^e siècle. Mais « [s]i Camus s'inscrit dans une tradition ancienne, il lui a donné un nouvel élan » (*Libération*, 2015) en la reliant à la situation démographique actuelle de la France depuis la Deuxième Guerre mondiale. De nombreux intellectuels et personnalités de la scène médiatique et politique française se retrouvent dans le « constat » de cet ancien socialiste, même si le mouvement reste marginal. Néanmoins, la présence de Marine Le Pen en deuxième tour lors des élections présidentielles de 2018, elle dont le parti voit l'immigration « musulmane » d'un mauvais œil sans toutefois en appeler à la théorie conspirationniste, a révélé qu'un nombre considérable de citoyens français supporte de telles idées.

Les attentats de Christchurch en mars 2019 ont achevé de faire connaître la théorie au grand public, parce que le terroriste derrière les attaques aurait rédigé et publié un manifeste intitulé *Great Replacement* lui aussi. Les Sinistrés de *Rouge Impératrice* partagent également la mentalité d'un autre groupe d'extrême-droite, Suavelos. Il s'agit en réalité d'un site Internet utilisé par des suprémacistes blancs pour dénoncer « la société multiraciale transformant les blancs en minorité » (*Le Monde*, 2019), ce qui est exactement ce que Renaud Camus et d'autres membres de l'extrême-droite décrivent en France. Il y a donc une résurgence de courants fascistes et racistes au moment où l'écrivaine rédige *Rouge Impératrice*. Dans son essai *Afropea*, paru l'année suivante, Miano s'exprime plus longuement sur Suavelos, exposant leur philosophie :

Ces jeunes gens ne sont pas seulement de fervents racistes. Ce sont aussi des suprématistes qui ne craignent pas d'évoquer – les jours où l'idée de la partition leur apparaît dans toute sa splendide bêtise – la guerre technologique pour contrer l'invasion coloniale. On se demande quelle pourrait être la provenance des métaux à partir desquels fabriquer les instruments létaux devant éradiquer une fois pour toutes les humains nuisibles. On voudrait les interroger sur les raisons pour lesquelles la supériorité des Blancs en toute chose permet qu'ils soient colonisables par les damnés de la terre. On peut s'étonner que des peuples inférieurs, au patrimoine génétique douteux et au faible quotient intellectuel, constituent une menace pour des demi-dieux terrifiés par la descente sur leur monde d'un crépuscule basané. Telle est, de nos jours, la postérité des conquérants : apeurée, égarée, désireuse de faire en sens inverse le chemin qui mena ses aïeux à l'assaut du monde. (58-59)

La façon dont Léonora Miano décrit ces membres d'extrême-droite correspond parfaitement à celle des parents de Charlotte du Pluvinage et des autres Fulasi des générations plus âgées, partageant les mêmes objectifs, vision du monde et sentiments. L'attitude communautariste des Fulasi du récit leur est donc acquise de leurs ancêtres suprémacistes, qui ont quitté la France pour être traités comme la race supérieure qu'ils croient être en Afrique. Miano passe un message clair aux « autochtones » français de notre époque en illustrant à leur intention pourquoi « il n'est pas

bon [pour eux] de ruminer [leur] puissance hégémonique passée » (*Le Courrier de l'Ouest*, le 7 octobre 2019).

Religion et spiritualité dans *Rouge Impératrice*

Jusqu'ici, ce chapitre a exposé de divers discours inclus dans le roman par Léonora Miano. Là où l'écrivaine se montre beaucoup moins nuancée dans son écriture, c'est au niveau de la spiritualité et de la religion dans son roman. En effet, le réalisme magique présenté dans *Rouge Impératrice* n'a rien de « magique », d'imaginaire ou de fantastique pour l'autrice franco-camerounaise. Elle s'explique en entrevue en ces termes : « [E]t je laisse les gens dire que c'est du réalisme magique, et pas vraiment ma manière de voir le monde, alors que c'est ma manière de voir le monde. [...] Donc j'ai pas encore trouvé le moyen d'être chaman et écrivain véritablement dans la vie de tous les jours. » (France Culture, 2019) Pour Miano, son personnage Boya a réussi à créer un équilibre entre sa vie professionnelle, orientée sur un travail plus intellectuel et rationnel, et sa vie spirituelle, qui cède la place au surnaturel et à la métaphysique. Le Katiopa a également lié le pouvoir politique au pouvoir spirituel et encouragé le retour des pratiques et traditions ancestrales à travers les différentes régions du continent. Le mokonzi est en effet assisté à la fois d'une Alliance et d'un Conseil. Ce dernier est constitué de sages répartis à travers le Continent qui se réunissent « extirpés de [leurs] enveloppes charnelles afin de [s'] entretenir [...] dans un langage inaccessible au commun » (RI, 115). L'unification de ce pays panafricain a été concrétisée grâce à ce substrat spirituel. En effet, les longues années du parti à travailler dans l'ombre se sont déroulées tant sur le plan terroriste et contestataire que sur le plan spirituel. Finalement, cette conception du monde commune a permis une coalition durable et stable des différentes cultures

présentes sur le continent : « Seuls les enfants de Katiopa se doutaient qu'un groupe de maîtres spirituels tel que celui-là constituait un bouclier presque imparable pour ceux qui avaient fait le choix d'une action politique guidée [...] par leur conception du monde. » (RI, 120) Toutefois, ce ne sont pas tous les Katiopiens qui pratiquent assidûment le voyage astral ou encore la prière aux ancêtres. Au contraire, on rencontre des personnages comme Kabongo ou Seshamani qui prennent part aux célébrations nationales sans pour autant approfondir leur relation avec leurs ancêtres et leurs pratiques spirituelles. Néanmoins, les deux protagonistes, Boya et Ilunga, sont de grands adeptes du culte ancestral tel que pratiqué au Katiopa et dans ses nations alliées. Somme toute, la population katiopienne a rapidement embrassé le pivot des croyances mises de l'avant par le collectif, à un point tel que les religions monothéistes, en particulier le christianisme, sont mentionnées quelques fois indirectement, mais rarement en des termes flatteurs :

L'acte scellant le découpage par [les ressortissants de Pongo] des terres du Continent avait été ratifié au nom de Dieu, mais cette période ayant déserté leur souvenir, ils se présentaient au monde vierges de toutes ces âneries, ceux d'entre eux qui s'y référaient encore passant pour des déficients mentaux. S'ils se donnaient encore la discipline – en disant le psaume 50 de leur livre saint, le cinquième jour de leur semaine – ou recouraient au cilice pour faire pénitence et se mortifier, c'était dorénavant dans le plus grand secret. Chez eux, Dieu ne s'était pas donné la peine de mourir, il n'avait jamais été qu'une fable, on était navré que les primitifs y aient souscrit. (RI, 191)

Ce dégoût du christianisme découle donc du lien qui a été fait entre cette religion monothéiste et la colonisation européenne en terre africaine. Pourtant, de nombreux Africains chrétiens sont mentionnés dans la Bible et dans l'histoire de l'église primitive : Simon de Cyrène (Libye), Simon Niger, l'eunuque éthiopien que le diacre Philippe convertit et baptisa... Les églises orthodoxes égyptienne et éthiopienne sont établies depuis aussi longtemps que le christianisme dans l'empire romain (le monde occidental, donc). On peut en conclure que malgré la justification religieuse du

colonialisme et du mercantilisme donnée par les Européens de l'époque, le christianisme a non seulement précédé l'homme blanc en Afrique, mais n'est pas né non plus en Europe. Toutefois, ces faits peuvent également justifier la position d'Ilunga et de son gouvernement en ce que les principaux territoires concernés (Libye, Égypte, Éthiopie) ont refusé de se joindre au Katiopa unifié au moment où se déroule l'histoire. Néanmoins, le Katiopa ne rejette pas l'héritage de l'Égypte pharaonique, par exemple (on peut le constater notamment lorsque Boya remarque les tatouages d'Ilunga et que celui-ci les décrit). Par conséquent, il aurait été possible de « recycler » la foi chrétienne en popularisant les pratiques traditionnelles pour trancher les liens avec toute branche religieuse du christianisme importé par les Occidentaux. Quoi qu'il en soit, toutes les branches du christianisme sont reléguées aux oubliettes, alors que même les branches plus modernes et récentes des églises africaines sont décriées : « Ces foules sentimentales remplissaient les églises dites d'éveil trois décennies plus tôt à peine, se mettant à la merci de prestidigitateurs animés par la cupidité et un goût affirmé pour l'abus de pouvoir. » (RI, 536) On remarque d'ailleurs une tendance dans les attributs utilisés pour décrire les fidèles chrétiens : « sentimentaux », « primitifs », « déficients mentaux »... La religion monothéiste n'est vraisemblablement pas synonyme d'intelligence au Katiopa. En revanche, « bien que le prosélytisme ait été banni du Katiopa unifié, les cultes coloniaux n'avaient pas tout à fait disparu » (RI, 193). On y préconise les religions et spiritualités ancestrales et seuls les illuminés et les Fulasi – qui, rappelons-le, sont une communauté très controversée en Katiopa – pratiquent encore les religions monothéistes. Bien qu'elles ne soient pas abolies au sens strict du terme, ces religions sont tout de même en péril dans les frontières du nouvel État, car les derniers adeptes de ces « cultes coloniaux » doivent pratiquer leur religion « dans le plus grand secret » (RI, 191) et le prosélytisme, l'un des principaux vecteurs

pacifiques de conversion des personnes à ces religions et moyens d'assurer leur survie, est aboli en Katiopa.

Une position aussi tranchée au sujet de la spiritualité katiopienne n'est pas sans rappeler les débats qu'entretient la communauté noire internationale depuis le 20^e siècle. En effet, il semblerait que la communauté noire s'entende pour dire que la spiritualité est une part intégrale de son identité, mais est divisée quant à savoir quelle religion ou spiritualité est « le » chemin à suivre pour propulser la communauté vers son identité et sa destinée originelle. Malcolm X et Martin Luther King, Jr., du fait de leurs allégeances religieuses et du rôle que celles-ci ont joué dans leur implication au sein du mouvement des droits civiques, illustrent bien ces tensions. Cependant, cet attachement à la spiritualité chez les peuples noirs ne serait-il pas une façon de pallier la disparition des rites initiatiques dans la société moderne en général, la crise existentielle et identitaire que traverse la jeunesse occidentale? Dans le roman, on voit que parmi les traditions qui refont leur apparition se retrouvent les rites initiatiques à l'adolescence tant chez les filles que chez les garçons pour marquer leur arrivée dans le monde adulte. Ces rites de passage, combinant les dimensions sexuelle, spirituelle et sociale, peuvent expliquer l'épanouissement d'une bonne partie de la population katiopienne ainsi que la désuétude des grandes religions monothéistes dans l'Afrique de Miano. Par ailleurs, dans *Rouge Impératrice*, il est suggéré que la diaspora subsaharienne ait été à l'origine de ce projet d'unité spirituelle étant donné cette tendance à revenir à la terre des ancêtres pour se rapprocher de leurs croyances. Ce processus est expliqué dans le passage suivant :

Sur le Continent, c'était le réveil spirituel d'une partie de la diaspora qui avait réhabilité la voie des anciens. Au cours des générations, les Descendants n'avaient cessé de faire en sens inverse le chemin les ayant coupés de leurs racines [...]. Lors de la première Chimurenga, il n'avait pas été rare de constater, sur les territoires de déportation, le retour de rituels d'initiation ou de divination tombant lentement en désuétude sur le Continent. (RI, 192)

Le Katiopa va donc s'inspirer de ces mouvements et à son tour se replonger dans « une modernité qui [ne sépare pas] l'humain de la nature dont il faisait partie » (*Ibid.*) et des savoirs ancestraux qui se transmettent par une communion avec la nature. Ilunga et ses acolytes – puis la majorité des habitants du Katiopa – ont ainsi vu dans cette « théosophie » ancestrale une voie spirituelle qui pouvait se mêler à la politique parce qu'elle n'exclut personne : « Une de ses plus grandes qualités [...] était de ne promettre ni paradis ni enfer, de ne se désigner aucun ennemi, de prendre chacun tel qu'il était. » (RI, 193) Cela aide donc à créer et à raffermir le sentiment d'appartenance à un territoire aussi vaste pour une population aussi diversifiée. Même si ce retour aux racines est incomplet en raison des cinq cents ans de colonisation, ses effets spirituels se font tout de même ressentir dans l'ensemble des sphères de vie du pays. L'Assemblée du Katiopa peut donc être la prochaine étape d'une forme de reconnaissance par le monde séculier de l'héritage culturel de ces pratiques spirituelles pour les nations noires. Il n'en demeure pas moins que « [l]e rêve d'une absolue cohérence théologique renforçant la conscience collective locale ne serait pas réalisé par la seule pratique d'un retour aux sources métaphysiques » (*Ibid.*), mais le gouvernement autarcique de *Rouge Impératrice* en est pleinement conscient.

On observe dans *Rouge Impératrice* le rejet des religions qui ont été importées par les envahisseurs extracontinentaux pour prioriser la voie des ancêtres. Le roman effectue donc une espèce de syncrétisme de l'ensemble des croyances d'origine subsaharienne, qui elles-mêmes sont aussi reliées aux panthéons animistes et polythéistes de nombreux pays à travers le monde. Nous voyons aussi dans ce projet d'une « absolue cohérence théologique » (RI, 193) une application de la Négritude de Senghor. En effet, le retour aux « origines » et à la construction identitaire qui gravite autour des points communs que partagent les différents peuples noirs à travers le monde

renvoie à la définition que le poète sénégalais donne à la Négritude, soit « l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir » (Senghor, 1977, 69). Étant donné que le Katiopa veut originellement éliminer toute influence extérieure de son territoire, cela explique cette vision arriérée des religions monothéistes que la population projette sur leurs rares adeptes. L'autrice assure toutefois à *Jeune Afrique* que ses représentations du christianisme et de la religion plus généralement dans le roman « ne sont pas des réponses définitives sur la question de la religion » (Richadi, 2019), mais plutôt des réflexions basées sur les rivalités et guerres présentes et passées motivées par le fanatisme religieux au détriment de la fraternité entre les membres d'un même peuple. En somme, ce thème de la religion et de la spiritualité dans *Rouge Impératrice* est fidèle à la tradition afrofuturiste; les références, le rejet des religions étrangères au profit du culte des ancêtres, le panthéon égyptien antique ainsi que des religions animistes illustrées par le réalisme magique participent tous à rattacher le roman à ses prédécesseurs afrofuturistes. Notons aussi que l'autrice du roman prône par là une autonomisation de l'Afrique dans tous les domaines, même les plus « abstraits », et qu'à ce titre le christianisme a largement contribué à brider et à dévaloriser les spiritualités autochtones du continent africain.

Chapitre IV

Le Projet de Miano et la tradition littéraire africaine et afro-américaine

L'influence des Afro-Américains

Lorsque Trésor Yoassi interviewe Léonora Miano en 2007, il trouve à son œuvre (qui, à l'époque, se compose de quatre romans) des points en commun avec celles d'Alice Walker et de Toni Morrison, impression à laquelle elle répond que les œuvres d'écrivains tels que Morrison, Faulkner ou Jamaica Kincaid s'infiltraient parfois sans qu'elle en ait conscience dans ses écrits⁴⁷. Léonora Miano rajoute que le fameux *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire fait également partie de ces œuvres qui s'insèrent dans son écriture, *Tels des astres éteints* étant l'un des cas où cela s'était produit. (Yoassi, 2010, 107) Malgré une carrière littéraire relativement courte comparativement à ses homologues écrivains d'origine subsaharienne, Miano se démarque d'entrée de jeu grâce à sa représentation des personnages noirs et de l'Afrique subsaharienne, qui s'inscrit dans une perspective d'émigrée, une particularité que Felwine Sarr souligne dans *Afrotopia*⁴⁸ (2016). Dans *Habiter la frontière* (2012), l'autrice franco-camerounaise admet lors de sa conférence à l'Université de Copenhague que sa « culture littéraire française est extrêmement limitée », mais qu'elle « n'en souffre pas. » (29) Elle explique ensuite que « depuis [qu'elle les a]

⁴⁷ On est tout de même loin du cas de sa compatriote Calixthe Beyala, jugée coupable de plagiat en 1996 dans son roman de 1992. Celle-ci justifia son geste de la même façon.

⁴⁸ Sarr y vante aussi les bienfaits de cette perspective : « This Africa, which provides a fresh view from afar, has some words to say as well about the construction of Africa currently under way. This other Africa has seen the rest of the world and knows what we must and can share with the rest of the world, and in turn, in what ways the rest of the world can inspire us. » (2020, 100) (Cette Afrique [en parlant de Miano et d'autres écrivains comme elle], qui offre une vue nouvelle à une certaine distance, a quelques mots à dire au sujet de la construction de l'Afrique présentement en cours. Cette autre Afrique a vu le reste du monde et sait ce que nous devons et pouvons partager avec le reste du monde, et en retour, de quelles façons le reste du monde peut nous inspirer [Traduction libre].)

découverts à l'adolescence, ce sont les écrivains de l'Amérique noire et de la Caraïbe qui [1]'ont le plus touchée » (HLF, 30).

En plus des questions identitaires, un autre cliché que l'écrivaine explore souvent dans ses romans est celui des personnages noirs qui ne sont pas hors de tout blâme. Par exemple, son premier roman *L'Intérieur de la nuit*, publié en 2005, met en scène du cannibalisme au milieu d'une guerre civile. Elle aborde d'entrée de jeu une vision des personnes de race noire sont déjà surexploités et surreprésentés par les médias occidentaux. Cela n'a d'ailleurs pas fait le bonheur de nombreux membres de la communauté noire, qui condamnaient le roman avant même sa parution ! Ironie du sort, cependant, les Français non plus ne savaient que faire du roman. Miano se rappelle la controverse en ces termes :

C'est vrai qu'à la sortie de *L'Intérieur de la nuit* avant même de l'avoir lu, certains Africains, qui n'avaient parcouru que des articles dans lesquels la scène de cannibalisme était évoquée, ont considéré que j'avais choisi un sujet racoleur et que j'écornais l'image de l'Afrique qui vraiment n'a pas besoin de moi. [...] Et pour apporter une précision sur le thème du racolage, je veux vous dire qu'à la sortie de *L'Intérieur de la nuit* en France, certains libraires importants ont refusé de le vendre parce qu'ils estimaient que c'était trop tabou, que cela ne correspondait pas à l'image naïve et un peu idiote de l'Afrique qu'ils aiment promouvoir. (Yoassi, 2008, 104)

Elle n'a pas laissé tomber cette approche, car on retrouve d'autres stéréotypes négatifs dans ses œuvres suivantes. Par exemple, dans *Tels des astres éteints*, Amandla veut se mettre en couple avec un homme subsaharien et déménager sur le Continent, Shrapnel est un militant noir qui ne sort qu'avec des Blanches et Amos a grandi avec un père violent et une mère qui ne voulait pas le quitter malgré tout. Léonora Miano cherche donc à rendre leur humanité à ces clichés ou éléments plus sombres de l'histoire subsaharienne. Elle poursuit le projet de « restituer leur humanité

profonde à des gens à qui on a voulu la retirer » (Rachedi, 2019) en représentant des individus de la communauté noire sur le continent africain comme européen. C'est ainsi qu'elle nomme aussi Toni Morrison comme l'une de ses plus grandes influences en raison de sa représentation authentique de personnages afro-américains, malgré le portrait peu reluisant qu'elle dépeint de la communauté noire américaine selon ses détracteurs.

Dans son roman *Beloved* par exemple, Morrison concentre son histoire sur une mère ostracisée par sa communauté après avoir tué l'une de ses enfants de peur que les chasseurs d'esclaves ne la lui ravissent. Le roman expose une communauté noire qui supporte ses membres peu importe leur origine, mais qui n'hésite pas à isoler l'un des leurs, comme le cas de Sethe, qui pose un geste que le collectif désapprouve. Cette excommunication affecte aussi les gens interagissant toujours avec elle, comme Paul D ou sa fille, sans qu'ils en soient frappés eux aussi. La communauté noire actuelle, afro-américaine de surcroît, comporte une petite minorité de membres qui s'érigent en défenseurs de la communauté, assurant leur rôle en établissant des « règles » déterminant si les personnalités publiques ou des étrangers sur le Web sont dignes de représenter la communauté, ou même d'en faire partie. Le roman illustre aussi, à travers la relation de cette mère avec son nouveau partenaire et ses deux filles, à quel point l'esclavage a rendu les familles afro-américaines dysfonctionnelles. On peut observer cela chez chaque membre de la famille de Sethe, comme sa belle-mère qui a donné naissance à huit enfants qui se sont fait vendre un à un à l'exception du dernier, l'empêchant ainsi de s'attacher à cet enfant, ou encore son mari dont personne ne sait ce qu'il est devenu, de sorte que sa femme et leur ami commun ne savent pas s'ils le trompent lorsqu'ils se mettent en couple ensemble. D'ailleurs, Paul D décrit l'amour comme détaché, pour être en mesure d'aimer la prochaine personne, ce qui renforce cette représentation de la famille afro-américaine instable et fragile. Toni Morrison ne craint donc pas

de susciter une polémique en écrivant sur des sujets qui ne présentent pas la communauté afro-américaine de manière flatteuse. C'est cet aspect de l'œuvre de Morrison qui a inspiré Léonora Miano à choisir des thèmes qui suscitent des réactions similaires pour ses romans.

En outre, Miano introduit indirectement son lectorat à tout un autre groupe d'écrivains afro-américains avec *Rouge Impératrice*. Les théoriciens de la *Black Renaissance* ont en effet inspiré les auteurs de la Négritude ainsi que le mouvement panafricaniste qui a gagné l'Europe, l'Afrique et l'Amérique au début du dernier siècle. La *Negro Renaissance*, également connue sous le nom de *Harlem Renaissance*, est dès le commencement définie comme un mouvement qui marque non pas une brève période historique, mais plutôt un mouvement artistique. Nous réalisons ainsi que le Katiopa unifié retrace les débuts de la première Chimurenga, à l'émergence de la *Negro Renaissance*, soit dès 1919 : « Just as the European Renaissance had lasted two centuries and spanned a continent, the “Negro Renaissance” would encompass a broad cultural shift of the 1920s formed only the earliest moments.⁴⁹ » (Mitchell, 2010, 644) Bien que les délimitations et définitions de ce courant varient dépendamment des écrivains et activistes ayant vécu la genèse de la *Renaissance*, ce regroupement d'Afrodescendants de différentes parties des Amériques (et d'Africains) dans les grandes villes américaines (états-uniennes) est en mesure de créer une vision commune de leur identité et de leur art. Les tenants de la *Harlem Renaissance*, à l'instar de la Négritude dans une certaine mesure, aspirent à l'universalité et revendiquent d'éventuellement faire partie de la littérature américaine au même titre que les écrivains blancs, selon son premier

⁴⁹ « De la même façon que la Renaissance européenne a duré deux siècles et a traversé tout un continent, la *Negro Renaissance* englobera un vaste changement culturel dont les années 1920 ne forment que les débuts [Traduction libre]. »

théoricien Alain Locke (Mitchell, 2010, 645). Celui-ci est cependant rapidement mal compris et son concept est utilisé par la critique pour décrire sans distinction les Noirs des Amériques et ceux d’Afrique, insistant ainsi sur le caractère racial des écrivains derrière les œuvres. Césaire reconnaît d’ailleurs « ce noble idéal de l’universel » (2004, 92) chez les Afro-Américains lors de son discours à l’Université internationale de Floride, auquel il n’adhère pas totalement en raison de la représentation actuelle de l’universalité – à savoir, l’homme blanc. Il leur concède néanmoins que « c’est ici aux États-Unis, parmi vous, qu’est née la Négritude. La première négritude, ça a été la Négritude américaine. » (Césaire, 2004, 88) Ainsi, la Négritude n’en demeure pas moins un vecteur de plusieurs concepts panafricains, que des hommes comme Kwame Nkrumah ou Marcus Garvey, militants panafricanistes ayant vécu la *Harlem Renaissance*, ont longtemps cherché à matérialiser dans le monde géopolitique.

La Négritude de Senghor et Césaire

La Négritude telle que Léopold Senghor et Aimé Césaire l’ont conceptualisée a eu une influence indéniable sur les différents courants francophones des 20^e et 21^e siècles ayant cherché à théoriser ou à définir le peuple « noir ». Bien que Senghor soit un Sénégalais et Césaire un Martiniquais, ils ont tous les deux grandi sous gouvernance française et étudié à Paris, où ils se sont d’ailleurs rencontrés. Ils ont ensuite chacun écrit un ouvrage qui inaugurerait en quelque sorte leur vision du monde noir, soit *Discours sur la Négritude* (1987) pour Césaire et *Négritude et civilisation de l’universel* (1977) pour Senghor. En bref, selon ce dernier, une camaraderie et une solidarité devraient exister entre les différents membres de cette grande communauté en raison de leur histoire commune d’oppression, de racisme et de colonisation. Senghor trouve d’ailleurs des

caractéristiques communes à célébrer chez tous les Noirs : la danse, la musique, le rythme, le « sang chaud », etc. Il se réapproprie en quelque sorte les stéréotypes longtemps propagés par les pays colonisateurs pour en faire une force, un point de ralliement et une différenciation d'avec les Européens. Il ne faut néanmoins pas oublier que l'écrivain écrit dans un contexte où il a grandi en pensionnat et est profondément catholique. En outre, c'est auprès des ethnologues européens (surtout Delafosse et Frobenius) qu'il a étudié le savoir-vivre des Africains plutôt qu'auprès de son propre peuple. Ces ethnologues n'avaient pas l'exactitude en priorité dans leurs écrits : « Pour pouvoir parler de civilisations africaines, il fallait d'abord faire admettre que celles-ci avaient une histoire. » (Hazard, 1998, 267) L'ethnologue français Maurice Delafosse a ainsi effectué une « transposition de la vision du monde arabe au monde noire » tandis que son homologue allemand Leo Frobenius « démontre » que les origines des civilisations africaines ont des « correspondances avec les civilisations préhistoriques d'Europe » (Senghor, 1979, 146), affirmant que la civilisation subsaharienne « est caractérisée par l'abandon à l'émotion, au sens du "réel". Celle-ci est l'essence même de la véritable civilisation allemande » (*Ibid.*) qui est située avant le siècle des Lumières. Senghor se fie donc à une perspective occidentale en écrivant que la société subsaharienne, ou noire, « est fondé[e] sur le dialogue [...] le groupe primait l'individu sans l'écraser, parce qu'il l'épanouissait en personne » (Senghor, 1977, 74). C'est exactement ce que l'on observe au Katiopa dans le roman de Miano : le nouvel État renonce à la définition occidentale de la démocratie pour créer un État centralisé, autarcique et autoritaire qui travaille aussi au bien-être de sa population sur tous les plans. Senghor définit d'ailleurs les différences entre la philosophie occidentale (qu'il nomme « classique ») et la philosophie subsaharienne. En effet, la mentalité européenne est « statique, objective, dichotomique et partant, manichéenne. Elle est fondée sur la séparation et l'opposition : sur l'analyse et le combat » (Senghor, 1977, 72), ce qui se mêle mal à la philosophie

« négro-africaine », qui à l'inverse voit toujours au-delà, car son monde n'est pas figé, fixé ou unidimensionnel. Cette citation de Hegel suggérant que « [p]our le comprendre [en parlant de l'homme subsaharien] nous devons abandonner toutes nos façons de voir européennes » (1837, 251) résume bien la pensée de Senghor. Nous ne citons ces « définitions » que comme faisant partie de la théorisation de la Négritude, car lorsque nous regardons ensuite la société utopique dépeinte dans *Rouge Impératrice*, cette même dichotomie entre les mentalités européenne et subsaharienne est soulignée tout au long du récit. En effet, la raison intuitive est fortement valorisée au détriment de la raison discursive, d'une part parce que cette dernière est automatiquement associée aux Fulasi et aux anciens colonisateurs en général et d'autre part parce que les protagonistes de ce roman, Boya et Ilunga, sont tous les deux très connectés au monde spirituel et à la nature.

En revanche, Aimé Césaire a un regard beaucoup plus critique et un discours beaucoup moins flatteur que Senghor à l'égard des Blancs. Pour lui, la Négritude n'est pas un système passif, mais plutôt un « combat contre l'inégalité » (Césaire, 2004, 84). En d'autres mots, il n'est pas question pour Césaire de rendre la Négritude universelle, mais au contraire d'en faire le repère par laquelle les Noirs ayant été coupés de leurs racines par la colonisation et ses répercussions (lire : l'esclavage) ont désormais un point de référence. Césaire affirme d'ailleurs en repensant à la décolonisation du continent africain « que la Négritude [y] a joué son rôle [...] puisque cela a été un rôle de ferment ou de catalyseur » (2004, 86). Cela consolide donc l'idée que la Négritude, c'est d'abord et avant tout un mouvement d'émancipation des peuples noirs par la littérature, l'art et la spiritualité. On retrouve cet aspect de la Négritude dans *Rouge Impératrice*. Étant donné que l'Homme blanc a dicté les termes de l'universel, Césaire ne juge plus nécessaire de passer par ces normes pour redonner à l'Homme noir son humanité et sa dignité : « L'universel, bien sûr, mais

non pas par négation, mais comme approfondissement de notre propre singularité. » (2004, 92)
 C'est à la même conclusion que sont arrivés les libérateurs du Continent dans le roman : regarder en soi pour être grand. C'est pour réaliser cet objectif à l'échelle nationale que l'Alliance est allée jusqu'à fermer les frontières de Katiopa au monde extérieur, le temps de se reconstruire de l'intérieur.

Léonora Miano s'est donc inspirée de la Négritude, et plus particulièrement des visions différentes mais complémentaires de ses fondateurs Senghor et Césaire, pour *Rouge Impératrice*. La Négritude, à titre de rappel, est « l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir », dans les mots de Senghor (1977, 69). Cette vision du monde est omniprésente dans cette œuvre : non seulement la quasi-totalité des États africains actuels sont réunis sous la bannière du Katiopa unifié, mais on peut voir cela en action à de nombreuses reprises dans le roman. Par exemple, les Descendants sont en négociation au début du roman pour intégrer le Katiopa unifié. Le récit mentionne plus particulièrement Kiskeya, autre nom pour Haïti, un pays impliqué dès les débuts de l'Alliance. De plus, l'État utopique est aussi en affaire avec la diaspora africaine installée en Europe, leurs représentants siégeant à l'Alliance au même titre que le kalala et les autres ministres. Toutefois, Miano joue dans les nuances dans la construction de son univers katiopien. En effet, Senghor ne s'est pas contenté de dire que les valeurs du monde noir peuvent être mises dans un seul chapeau, en quelque sorte : il ajoute ensuite que la Négritude « est essentiellement relation avec et mouvement vers le monde, contact et participation avec les autres » (Senghor, 1977, 70). Or ce n'est pas une vision retenue par le Katiopa unifié, lequel préfère pour une période indéterminée se replier et ne dépendre que de lui-même. Cette réflexion d'Igazi, le chef d'État-Major du Katiopa, résume bien le raisonnement du régime : « Katiopa était la source. C'était en lui que l'on s'abreuvait, pas l'inverse. » (RI, 158) Sur ce point, c'est plutôt sur Aimé Césaire que

l'autrice se base pour synthétiser la philosophie du gouvernement katiopien. En effet, Césaire avec toute son idée du Nègre fondamental s'oppose au métissage culturel et ethnique avec l'Europe, comme il le fait comprendre d'emblée quand on débute la lecture de *Cahier d'un retour au pays natal* : « Va-t'en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t'en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. » (Césaire, 1990, 7) Césaire chasse ici non seulement toute tutelle ou influence politique et culturelle, mais aussi religieuse. C'est précisément autour de ces trois sphères que s'organise l'intrigue du récit parce que le rapport des Fulasi avec les autochtones du Continent dépend largement du degré d'influence européenne que ces derniers tolèrent dans leur pays. De plus, les Fulasi arrivent d'abord sous un autre régime politique, qui leur était effectivement bien moins hostile. Désormais, le Katiopa voit les Fulasi comme un problème à résoudre, car ils demeurent inflexibles sur leurs rêves de reproduire leur grandeur passée, ce qui n'est pas sans rappeler la diaspora noire glorifiant son passé et cherchant à y revenir. Le renversement ironique est employé pour créer un parallèle entre la communauté afropéenne en France et la communauté française au Katiopa unifié, car toutes deux mettent l'accent sur une version idéalisée de leur passé dans leur construction identitaire en tant que minorités.

Miano et les auteurs africains de sa génération

Malgré le vaste éventail d'écrits que Léonora Miano a publiés en une quinzaine d'années, nous avons été en mesure de dégager ci-dessus les quelques thèmes qu'elle explore souvent dans ses ouvrages et par ses personnages. Nous allons maintenant étudier son œuvre à travers le regard de ses contemporains, à commencer par un autre écrivain de sa génération.

Né une année avant Léonora Miano, Felwine Sarr est un intellectuel sénégalais. Il est en outre cofondateur des « Ateliers de la pensée » de Dakar et a été chargé avec Bénédicte Savoy du rapport adressé au président de la République française au sujet de « la restitution des œuvres d'art africaines spoliées lors de la colonisation » (France Culture, 6 janvier 2021). Professeur d'études françaises à Duke University, il est également musicien et écrivain. Son essai *Afrotopia* (2016) va dans la même veine que le mandat des ateliers qu'il a initiés avec Achille Mbembe, à savoir que le 21^e siècle a révélé de nouvelles voix et perspectives dans les discours sur l'identité et le futur du continent africain et que ces nouvelles possibilités valent la peine d'être discutées parmi les intellectuels et artistes de l'Afrique subsaharienne et de sa diaspora. En qualité d'intellectuel, Felwine Sarr décrit et analyse les écrivains subsahariens de la nouvelle génération avec minutie et impartialité. Il leur consacre le chapitre « Afrotopos » (Sarr, 2020, 99-102) d'*Afrotopia*, où il résume la vision de plusieurs d'entre eux – y compris de Miano – ou d'un de leurs ouvrages.

Dans *Afrotopia*, Sarr aligne son utilisation du mot « imaginaire » sur la définition qu'en fait Castoriadis dans *L'Institution imaginaire de la société*, à savoir que tout social est imaginaire. Pour Felwine Sarr, cela veut dire que les limites futures qu'on prête au continent africain ne sont que mentales et non une fatalité :

C'est peu dire la violence symbolique avec laquelle le destin de centaines de millions d'individus a été envisagé, traité, représenté, inscrit dans l'imaginaire collectif sur le mode de l'échec, du déficit, du handicap, voire de la déficience et de la tare congénitale, par les médias et une abondante littérature. (Sarr, 2016, IX)

Sarr relève ici que la rhétorique coloniale a été avalisée par le collectif anonyme africain, ou à tout le moins subsaharien, et que la société africaine moderne est hétéronome en ce qu'elle contraint et ses individus et ses gouvernements dans une logique coercitive où rien ni personne ne peut

« relever » l’Afrique de la fange de la médiocrité et de la primitivité dans laquelle elle s’est embourbée. Felwine Sarr encourage donc ses compatriotes à se dégager de cet imaginaire limité pour s’en créer de nouveaux. Il précise toutefois la tâche qu’il leur propose en ces termes : « Fonder une utopie, ce n’est point se laisser aller à une douce rêverie, mais penser des espaces du réel à faire advenir par la pensée et l’action. » (*Ibid.*, XIV) L’intellectuel sénégalais ne souhaite donc pas s’en tenir à l’aspect théorique de la chose mais plutôt inciter par ces imaginaires de nouvelles idées à appliquer sur le continent.

Tout ceci n’évoque-t-il pas l’afrofuturisme? Même rhétorique, mêmes moyens, mêmes objectifs... Cependant, ce courant afro-américain tarde à être reconnu dans la littérature et l’art francophones, même si les théoriciens du continent africain en viennent aux mêmes conclusions. Felwine Sarr propose par conséquent sa propre nomenclature. Ainsi, il définit « [l]’Afrotopia [comme] une utopie active qui se donne pour tâche de débusquer dans le réel africain les vastes espaces du possible et [de] les féconder » et le terme complémentaire Afrotopos, comme « ce lieu autre de l’Afrique dont il faut hâter la venue, car réalisant ses potentialités heureuses » (*Ibid.*, XIV). De plus, l’écrivain sénégalais identifie les Africains et leur diaspora comme les personnes appelées à réimaginer le futur de leur continent d’origine, alors que l’afrofuturisme remet plutôt cette tâche aux Afrodescendants. Ce public cible différent rejoint à la fois ce que Miano déplore et se propose donc de faire dans *Afropea* : dans un premier temps, elle s’oppose à ce que les Afro-Américains récupèrent la culture subsaharienne aux dépens des peuples de l’Afrique subsaharienne, puis plus loin elle explique pourquoi elle renonce à écrire sur la réalité des Afropéens pour se concentrer sur

des récits subsahariens⁵⁰. *Afrotopia* ayant été publié quelques années avant *Rouge Impératrice*, Sarr n'a pas pu analyser Miano en prenant en considération *Rouge Impératrice*. À la place, il explique la vision de l'Afrique dans son œuvre jusqu'à 2016, qui s'inscrit dans les deux tangentes suivantes:

Léonora Miano thinks Africa and the project for reconstructing our humanity with its shadows and light, but she also examines the new constructions and formation of identity on the European continent, on the basis of memory, forgetting, and reminiscences.⁵¹ (Sarr, 2020, 100)

Les propos de Sarr résument aussi très bien les deux œuvres que nous avons décortiquées plus haut, à savoir *La Saison de l'ombre* ainsi que *Tels des astres éteints*. En revanche, il mentionne juste avant Miano l'interprétation d'Abdourahman Waberi de ces thèmes précis⁵². Ce dernier a en effet écrit en 2005 *Aux États-Unis d'Afrique*, un roman où le continent africain est un pôle d'attraction pour tous les autres continents, en particulier pour l'« Euramérique », qui est appauvrie par les conflits armés et les maladies. S'il s'apparente à *Rouge Impératrice* du fait de leur représentation d'une fédération panafricaine prospère, les parallèles tant idéologiques et narratifs s'arrêtent là. D'une part, le roman de Waberi semble s'inscrire dans l'uchronie plutôt que dans l'utopie : plutôt que de créer une « afrotopia », dans les mots de Sarr, il effectue plutôt un

⁵⁰ Voir au chapitre 2 à la section sous-titrée : « Liens entre les essais de Miano et *Rouge Impératrice* ».

⁵¹ « Léonora Miano pense l'Afrique et le projet de reconstruction de notre humanité avec ses parts d'ombre et de lumière, mais elle examine aussi les nouvelles constructions et formation d'identité sur le continent européen à partir de la mémoire, de l'oubli et des souvenirs [Traduction libre]. »

⁵² Et il dit ceci à son sujet: « Abdourahman Waberi imagines an Africa that has become powerful and prosperous, and where one will find Europeans—and Asians as well as Americans—who are all living miserable lives in their own countries, deciding to relocate to Africa. » (Sarr, 2020, 100) (« Waberi imagine une Afrique devenue puissante et prospère, et où on y trouve des Européens – ainsi que des Asiatiques et des Américains – qui, vivant tous misérablement dans leur pays d'origine, décident d'immigrer en Afrique [Traduction libre]. »)

renversement ironique qui n'est pas le résultat direct des politiques actuelles européennes ou africaines. D'autre part, le récit d'*Aux États-Unis d'Afrique* suit une jeune femme d'origine française; la narration se concentre donc sur son expérience d'adoption interracial et de Française en position de minorité (et de privilège) sur le continent africain. Par exemple, le narrateur cite des vers d'un chanteur français, Claude Nougaro, qui était fort inspiré par les musiques africaines et latines, et lui demande si elle l'écoute encore. Dans un autre chapitre, Maya croise un groupe de prostituées et le narrateur prend le temps de souligner la réaction du personnage en les voyant : « Ce sont des jeunes filles de ton âge, tu t'es fait cette réflexion maintes fois [...]. Leurs yeux de biche apeurée te fendent le cœur. » (Waberi, 2006, 81-82) Cela semble d'ailleurs être une particularité récurrente des narrations uchroniques, comme *Blonde Roots* de Bernardine Evaristo⁵³. Une fois encore, le renversement ironique y a comme principal attrait de présenter l'expérience noire à travers les Blancs afin de révéler l'ampleur et les conséquences de cette réalité et de la rendre de cette façon plus touchante et accessible pour les personnes à l'extérieur de cette communauté. Cela vient toutefois au prix de dépeindre les deux groupes de manière plus unidimensionnelle, renforçant d'autres préjugés qui affectent les personnes de race noire en plus de placer les Européens dans le rôle des victimes. Cela ne touche certes pas l'intérêt et la valeur de telles narrations, mais si l'on revient aux idées introduites dans *Afrotopia*, *Aux États-Unis d'Afrique* se contente de rêver le continent à la place de l'Occident, sans imaginer la voie qui connecterait cette fédération panafricaine à l'Afrique actuelle. Plus encore, les auteurs comme Evaristo et Waberi doivent s'imaginer les personnes blanches dans l'esclavage ou la misère pour

⁵³ Roman où l'autrice britannique revisite l'histoire en faisant des Africains les colonisateurs et des Européens les esclaves de l'empire africain (Cheuse, 2009).

que les habitants du continent africain dominant sur elles, ce qui projette une vision assez limitée de la prospérité et du pouvoir. Faut-il nécessairement que les uns diminuent pour que les autres croissent? Ce n'est pas la direction dans laquelle vont les écrits de Sarr lorsqu'il dit de la prospérité future du continent que

[c]ertainement, [elle] est un souhait partagé par les peuples. Il est moins sûr que tous partagent le rapport à l'économique d'un ordre mécaniste, rationaliste, qui soumet le monde et ses ressources à une exploitation forcenée au profit d'une minorité, en déséquilibrant les conditions de la vie. (2016, X)

Sarr appelle donc à défricher large pour sortir des sentiers battus même s'il prend le temps de nommer les auteurs et autrices qui se démarquent actuellement dans la littérature africaine. Le roman d'anticipation de Miano prend bien plus en compte l'imaginaire social des sociétés africaines et afrodescendantes que celui d'Evaristo et de Waberi. Elle y inclut de manière plus intentionnelle et importante « les façons dont la société se représente ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle pourrait devenir au moyen de toutes les formes de langage disponibles en conjoncture » (Angenot, 1989, 13) plutôt que de simplement effacer les frustrations du présent pour un futur radieux. En outre, le fait que la majorité des œuvres de Miano s'inscrivent déjà dans le projet d'*Afrotopia* indique qu'elle approche déjà la création littéraire d'un angle innovateur et inusité. Elle rejoint aussi des constats faits dans ce chapitre, à savoir : « The world of tomorrow is in gestation within the world of today, and its signs are decipherable within the present. The novel is one of the sites where contemporary African existential angst is best expressed. »⁵⁴ (Sarr, 2020,

⁵⁴ « Le monde de demain est en gestation dans le monde d'aujourd'hui, et ses indices sont déchiffrables à l'intérieur même du présent. Le roman est l'un des sites où l'angoisse existentielle de l'Afrique contemporaine est le mieux exprimée [Traduction libre]. »

99) Ces affirmations de Sarr s'appliquent au dernier roman de l'autrice franco-camerounaise de façon littérale : l'écrivaine nous présente une vision de l'avenir du continent africain à partir de notre réalité en plus de représenter l'angoisse et la frustration actuelles de la communauté africaine et afrodescendante qui entourent les projections de leur avenir.

L'omniprésence de la culture afroaméricaine dans les imaginaires africains est un autre aspect définissant les écrivains subsahariens du 21^e siècle. Lorsqu'on demanda à Alain Mabanckou en 2006 « [q]uelles sont selon [lui] les tendances actuelles de la jeune littérature africaine », il répondit qu'il s'agissait d'une « littérature qui se nourrit de plus en plus des apports d'autres littératures, et l'Afrique n'est plus forcément nommée comme le lieu de mobilité des personnages » (Thibault et Perry, 2006, 12). C'est une phase par laquelle sont passés les écrits de Miano, avec notamment *Blues pour Élise*, dont les personnages évoluent en France bien qu'elles aient des origines subsahariennes ou caribéennes. Cela s'explique notamment par l'influence de la culture américaine sur le monde de manière généralisée, et pour les personnes de race noire à travers le monde, la culture afro-américaine est la principale incluant des personnes qui leur ressemblent dans les médias américains. Tel que mentionné plus haut, l'autrice franco-camerounaise compte de nombreuses influences afro-américaines dans ses goûts musicaux et littéraires, et ses personnages Amok et Shrapnel de *Tels des astres éteints* représentent bien les membres de cette génération ayant grandi en marchant, parlant et s'habillant comme les Afro-Américains des films et des chansons populaires.

Ce phénomène s'inscrit dans la *blackness*, ou encore cette nouvelle africanité qui prend forme en Afrique postcoloniale. L'anthropologue Thomas Fouquet l'explique comme une forme de Négritude : on efface le « cadre » postcolonial pour penser un nouveau rapport au monde; on

s'identifie à un rappeur de la côte Ouest américaine plutôt qu'à un grand-père tiraillé dans l'armée coloniale. Mais la *blackness* telle que Fouquet l'étudie chez ses sujets dakarois ira souvent mixer les deux bagages identitaires plutôt que de favoriser l'un au détriment de l'autre, étant tous deux issus de cultures noires de toute manière. Toutefois, la *blackness* est plus qu'une couleur de peau, à un point tel que sont appelés « toubab », c'est-à-dire Blancs, les Noirs qui adoptent un style européen, ou encore qui sont nés en Europe. Le chroniqueur de Cultures Monde considère aussi l'essayiste Achille Mbembe comme une autre personne ayant un rapport semblable à la *blackness*, mais lui limite cette idée davantage que la jeunesse dakaroise :

Le *nègre* d'aujourd'hui n'est plus seulement la personne d'origine africaine, celle-là qui est marquée par le soleil de sa couleur (« le *nègre* de surface »). Le « *nègre* de fond » (en minuscule) d'aujourd'hui est une catégorie subalterne de l'humanité, un *genre d'humanité* subalterne, cette part superflue et presque en excès, dont le capital n'a guère besoin, et qui semble être vouée au zonage et à l'expulsion. Le « *nègre* de fond » est l'Autre de cette humanité logicielle, nouvelle figure de l'espèce et si typique du nouvel âge du capitalisme, celui au cours duquel l'auto-réification constitue la meilleure chance de capitalisation de soi. (Mbembe, 2014, 130 ; l'emphase est de Mbembe)

Si le titre de « nègre » peut désormais s'appliquer à tout être humain objectivé par nos sociétés néolibérales, la *blackness* dont parle Fouquet ne paraît pas automatiquement s'appliquer à tout Blanc fréquentant des discothèques de « Noirs ». On s'en tiendra donc à la *blackness* pour parler de l'identité de la jeunesse africaine. Cette identité, tout en empruntant des références et des composantes culturelles aux communautés afrodescendantes, exclut également des individus de race noire qui sont nés en Europe par exemple, ou encore qui ont un style de vie ou des goûts personnels tendant vers l'Occident.

Ce bref survol d'*Afrotopia* nous montre que Miano, tout compte fait, ne s'éloigne pas du contexte culturel de notre temps puisque la plupart de ses romans nous présentent des personnages

ne regardant pas uniquement vers l’Afrique pour forger leur identité (comme la Négritude) mais vers l’Amérique noire également.

***Rouge impératrice* : roman-musée**

Dans un roman tel que *Rouge Impératrice*, où aucun concept ou trope ne paraît être exclus de l’intrigue, le grand nombre de références historiques, culturelles, artistiques et littéraires du monde noir joue résolument un rôle dans le projet d’écriture de l’auteur. Des romans aussi ambitieux ne sont pas nombreux, du coup la nomenclature pour les catégoriser n’est ni universelle ni fixée. Le terme que nous préférons utiliser est celui de « roman-musée », car ce néologisme s’applique clairement à *Rouge Impératrice*, dans lequel on retrouve de nombreux passages décrivant des rituels traditionnels remis au goût du jour ou commémorés au travers des divagations d’un personnage. Il existe toutefois d’autres termes pour définir ces romans, tels que roman-somme ou roman-cathédrale, même si leur définition ne recoupe pas tous les aspects auxquels touche le roman-musée. Le premier syntagme est utilisé dans l’entrevue de *Jeune Afrique* avec Miano pour qualifier *Rouge Impératrice* de « roman-somme qui revisite certains thèmes chers à l’auteur » (Rachedi, 2019), mais il est aussi utilisé par des universitaires pour définir d’autres œuvres, par exemple *Les Faux-Monnayeurs* d’André Gide. Comme le suggère son nom, le « roman somme » permet de caractériser une œuvre qui représente l’application des thèmes fétiches de son auteur ou auteur. Quant à « roman-cathédrale », il est utilisé par Adrien Goetz pour conceptualiser le roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, qui est décrit dans la préface de l’édition comme suit : « Dans *Notre-Dame de Paris*, le premier personnage, c’est le monument ; c’est un genre littéraire

qui s'invente là. » (France Culture, 2020) Ici, le terme réfère à la structure et aux personnages du récit qui imitent et donnent vie au monument, et à « l'art de la mémoire » (Perrier, 2011).

En outre, le roman-musée semble être une notion qui peut s'appliquer à l'ensemble de la littérature dite « de migration », ce qui inclut la plupart des écrivains issus de l'immigration et/ou nés dans un pays francophone. En effet, la plupart d'entre eux en profitent pour rapporter les us et coutumes de leur pays d'origine, souhaitant probablement partager ces traditions et surtout les immortaliser pour les générations futures. De plus, on peut observer dans les littératures de peuples ou nations minoritaires ce désir de partager et de conserver leurs traditions. L'auteur qui a d'ailleurs transmis ces sentiments et cet héritage au point de redéfinir le genre romanesque pour tout un siècle est le romancier écossais Walter Scott. Un exemple local de roman-musée issu d'un peuple minoritaire serait *Les Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé. Toutefois, pour revenir à l'exemple de *Notre-Dame de Paris*, Hugo revisite plutôt le passé pour en tirer des parallèles et des ressemblances avec le présent qu'il rencontre. La personnification de la cathédrale Notre-Dame dans ce roman à succès confère à l'édifice une valeur symbolique en plus de son capital historique, auquel viendra s'ajouter la valeur sentimentale que lui accorde le patrimoine français et international jusqu'à ce jour⁵⁵.

Les Anciens Canadiens suit l'histoire de deux amis du collège qui se retrouvent dans des camps ennemis lorsque la Guerre de Sept Ans éclate en Amérique. On suit ainsi de près la vie des « anciens Canadiens », les habitants de la Nouvelle-France, à travers la famille d'Haberville. De

⁵⁵ On se rappelle l'incendie du 15 avril 2019 qui a ravagé la cathédrale, et la vitesse à laquelle l'on a pu amasser des fonds pour financer les rénovations du monument.

Gaspé père décrit dans le roman des éléments de la vie quotidienne telles que leur domaine, la vie au collège, les traditions festives, les différentes personnes de cette époque ou même la façon dont ceux-ci apprêtent la table lors des repas. Cela donne aux lecteurs du 19^e siècle comme du présent un accès intime à un mode de vie révolu, que même les cours d'histoire ne peuvent représenter avec autant de détails (le curriculum devant souvent couvrir plus d'événements et de longues périodes).

De même que cette œuvre franco-canadienne, *Rouge Impératrice* fait allusion à des traditions et objets du quotidien qui ne se retrouvent presque plus de nos jours : par exemple le mswati, un instrument en bois dont on se servait pour se brosser les dents, redevient d'actualité au Katiopa. De plus, le roman de Miano mentionne énormément de personnes, d'événements et de traditions qui sont en relation de près ou de loin avec le passé du continent africain bien que le livre soit campé en 2124. C'est parce que le nouveau pays revisite des traditions et idées du passé et les honore ou réutilise dans le but de favoriser la reconnexion des peuples katiopiens à leurs origines. La Maison des femmes est l'une des pratiques traditionnelles reprises et adaptées au contexte futuriste dans lequel évoluent les personnages, créant ainsi une communauté de femmes où l'éducation sexuelle et spirituelle des jeunes filles est prise en charge par les aînées. Le lieu, par exemple, a dû être adapté aux infrastructures et contraintes urbaines de leur époque : « Autrefois, il s'agissait d'une caverne choisie pour des raisons symboliques. Désormais, le rituel se déroulait dans une case permettant de n'avoir pas à quitter Vieux Pays. » (RI, 100) On nous décrit la cérémonie d'initiation, qui marque la « perte » de la virginité, le passage à l'état de femme et le « baptême » de la jeune femme, où les divinités et les ancêtres se révèlent à elle au cours du voyage dans la mémoire ancestrale. Miano prend d'ailleurs le temps de mettre l'initiation de la Maison des Femmes en parallèle avec l'initiation d'Ilunga et de son ami d'enfance Kabeya lors de leurs

débuts dans l'Alliance, contée dès le début du chapitre suivant. C'est ainsi que le Katiopa unifié se construit en tant que pays : Il éduque et initie ses habitants à des rites ancestraux et traditionnels qui avaient précédemment disparu ou été tournés en dérision, bâtissant le « folklore » et l'histoire du jeune pays. Ce n'est néanmoins pas chaque nom de rue ou référence historique qui est expliquée au lecteur. Ce dernier est donc invité à rechercher les nombreuses personnalités ayant exercé une influence sur l'histoire de Katiopa et faisant leur apparition dans le nom des rues ou d'édifices. La spiritualité ayant une importance primordiale dans le *zeitgeist* katiopien, ce sont surtout des rites tirés de l'Égypte pharaonique et des traditions des différents peuples africains précoloniaux ou même afrodescendants qui constituent les croyances du Katiopa. La projection astrale, le culte de divinités vaudous ou les rites initiatiques auxquels s'est soumis Ilunga s'inscrivent dans cette catégorie, mais les festivités de San Kura sont l'ultime exemple de tradition que les Katiopiens redécouvrent en même temps que le lecteur du 21^e siècle. Célébrant à la fois le Nouvel An et les fêtes des indépendances, la San Kura invite les habitants de la capitale à sortir sur les places publiques et à suivre le calendrier de leurs ancêtres pour rythmer leur vie quotidienne. À d'autres moments, les personnages eux-mêmes commémorent une certaine légende en voyant un élément ou un certain nom. Par exemple, Zama narre en attendant l'aurore la légende ancestrale de la course du soleil infatigable dans le ciel puis dans les ténèbres, où il livrerait un combat à un monstre et où les morts dont « [la] vie n'avait guère eu d'éclat » (Miano, 2019, 589) séjournent.

Comme nous l'avons souligné plus haut, les romans francophones concrétisant le rêve panafricain – principalement *Rouge Impératrice* et *Aux États-Unis d'Afrique* – utilisent les noms de rue comme souvenirs patrimoniaux. On peut voir la différence d'approche et de philosophie entre les Afriques de ces deux romans. Si les noms de rue katiopiens sont choisis parmi la vaste histoire des Africains et Afrodescendants, ceux du roman de Waberi se contentent de nommer des

personnalités noires du 20^e siècle (Aimé Césaire, Nelson Mandela, etc.). L’Afrique unifiée de Léonora Miano paraît donc avoir effectué un travail d’archive plus exhaustif afin de représenter la diversité du continent sous toutes ses formes, temps et âges. Par conséquent, *Rouge Impératrice* est un roman-musée digne de ce nom.

Conclusion

Arrivés à la fin de notre cheminement, il importe de répondre à la question initiale : peut-on vraiment dire de *Rouge Impératrice* qu'il s'agit d'une œuvre afrofuturiste ou, tout au moins, présentant certaines dimensions de l'afrofuturisme?

Au regard de notre analyse, la réponse est positive. En effet, de manière notoire, le discours de l'auteurice de ce roman, sans même revendiquer ce genre artistique, abonde dans le même sens que les idéaux définissant l'afrofuturisme. D'abord, Léonora Miano projette les peuples subsahariens dans le prochain siècle afin d'offrir une solution politique et culturelle au manque de respect que subissent les individus descendants du Continent, que ce soit en Europe, dans les Caraïbes, en Amérique ou sur le Continent même. Son œuvre cherche aussi à projeter l'Afrique subsaharienne dans un État où elle soit influente, autosuffisante, indépendante et puissante, un but auquel aspirent aussi les œuvres afrofuturistes. De plus, on peut observer que ce roman utilise plusieurs critères que l'on retrouve dans les œuvres afrofuturistes américaines : le décor futuriste, les avancées de la condition des Subsahariens et des Afrodescendants et même le réalisme magique (qui, pour Miano, est de la spiritualité bien réelle). L'auteurice accorde aussi, à l'instar de ses œuvres précédentes, un universalisme à ses personnages exclusivement noirs, en illustrant des paternalistes, racistes, radicaux et manipulateurs comme conséquence de ce pouvoir et de cette influence. C'est le principal atout qu'elle apporte à sa « fable politique » : même en réussissant ce tour de force, le Katiopa n'échappe pas aux problèmes des puissants, et surtout aux vices des méchants. On voit d'ailleurs une inversion qui s'effectue entre la France métropolitaine actuelle et le Katiopa de Miano. Les Fulasi, qui refusent de s'intégrer à la culture katiopienne, rappellent au lecteur français les reproches qu'adressent certains Français d'ascendance européenne aux

communautés ethniques établies au pays, à savoir que ceux-ci sont communautaristes et ne s'intègrent pas « bien » à la société française. Une journaliste ayant tenu un discours semblable à la télévision française, Élisabeth Lévy, s'est d'ailleurs vivement fait rabrouer par Miano elle-même et d'autres invités du plateau de *Ce soir ou jamais* après s'être plainte que les immigrants font trop de bruit⁵⁶. L'écrivaine sait donc ce qu'elle fait en plaçant des Français d'un futur proche en position de minorité en raison de ces mêmes idées tout en créant des personnages de l'administration panafricaine, en l'occurrence Igazi, qui adhèrent à ces mêmes idées pour leur propre communauté. Certains membres de la communauté africaine ont pu voir d'un œil critique que Léonora Miano se permette de dépeindre ainsi des Subsahariens haineux, racistes et xénophobes, mais elle compose avec ce genre de commentaires depuis longtemps. Lors de son passage à l'émission *La Grande table d'Olivia Gesbert* sur les ondes de France Culture, elle répond à ses détracteurs : « Le futur de l'Afrique n'est pas dans son passé mais dans cette capacité à accepter les mutations de l'histoire et le défi d'avoir à inventer une nouvelle société. » (France Culture, 2020) En plus de faire écho à sa réponse à Lévy « qu'on ne meurt pas de la fin du monde connu » (*Ce soir ou jamais*, 2013), cette citation témoigne d'une autre particularité de *Rouge Impératrice*. Dans d'autres romans inversant les rôles des oppresseurs et des opprimés, comme *Entre chiens et loups*⁵⁷ de Malorie Blackman, l'idée derrière l'uchronie est de revisiter les horreurs du passé tout en se vengeant de l'histoire de façon à l'actualiser pour le public moderne qui, à force de se faire raconter l'Histoire,

⁵⁶ Lors de l'émission « Christiane Taubira insultée : le racisme se banalise-t-il ? », diffusée le 8 novembre 2013 sur France 2, « Supposons que dans une certaine culture, on soit bruyant dans les fêtes ou je sais pas quoi et supposons moi que j'ai besoin de calme pour travailler. Supposons donc [...] que je décide d'aller habiter ailleurs parce que moi j'ai besoin de silence. Eh bien je ne voudrais pas que sous ce prétexte-là, on m'accuse de racisme. » (*Ce soir ou jamais*, 2013) Elle développe ensuite sa pensée en proposant que « peut-être qu'on peut aussi s'adapter un peu et faire un peu comme les Romains à Rome » (*Ibid.*).

⁵⁷ *Noughts and Crosses* dans son titre original, ce qui est littéralement le nom britannique du jeu de tic-tac-toe : les Noirs forment la caste des « Crosses » (X) et les Blancs, la caste des « Noughts » (O).

peut y être désensibilisé. Cependant, Miano ne s'adresse pas à son public européen dans son roman. Plutôt que d'explorer pourquoi le racisme et la xénophobie sont problématiques en France, elle montre aux Subsahariens et à leur diaspora à quoi s'attendre si leurs rêves d'unité et de prospérité viennent à se concrétiser.

Un autre des principaux éléments qui témoigne d'une perspective neuve sur le genre artistique de l'afrofuturisme – et aussi plus généralement, sur les imaginaires glorieux des peuples noirs – est le fait que les dirigeants de cet État autarcique ne sont pas des monarques. Comme le mentionne l'une des étudiantes de Boyadishi, les Afrodescendants ont tendance à imaginer leurs aïeux en rois et reines capturés contre leur gré par leurs ennemis ou les Européens colonisateurs, d'où le fameux slogan « *we come from queens and kings* » (RI, 336). Cela se manifeste dans l'imaginaire artistique des Afro-Américains, notamment, qui domine l'industrie du spectacle, le plus récent exemple populaire étant le film musical *Black Is King* réalisé par Beyoncé. Ce besoin de se « réinventer grand » (d'après l'expression de l'étudiante de Boya) ne semble pas une préoccupation pour ceux et celles ayant grandi sur le continent africain, et ayant par conséquent grandi dans des milieux où être Noir n'était pas une culture ou une identité. Nul besoin donc de se réclamer des origines aristocrates comme le feraient les Afrodescendants des Amériques. Le fantasme royal qu'on retrouve chez certains auteurs (ce trope est au centre de l'intrigue dans *Heremakhonon (En attendant le bonheur)* de Maryse Condé) est donc abandonné dans *Rouge Impératrice* : Ilunga est un dictateur bienveillant d'origine modeste et Boya est une universitaire qui est bien plus intéressée par leur connexion spirituelle que par ses titres et son pouvoir politique. Les rapports d'Ilunga avec les derniers monarques du Continent semblent d'ailleurs être source de tracas pour le premier : le roi du Maroc ne daigne pas se présenter en personne à sa rencontre avec le mokonzi, les Éthiopiens s'estiment trop uniques pour « se dissoudre dans un grand ensemble »

(RI, 83), quand bien même leur dernier empereur a donné son nom au rastafarisme (Ras Tafari Makonnen) et est devenu le héros des militants panafricains. Quant au roi d'Eswatini, qui a accepté de rejoindre le Katiopa unifié à condition qu'il ne perde pas « son titre et nombre de ses prérogatives » (RI, 304), il fait tourner Ilunga en bourrique à la plus grande frustration de celui-ci avec ses demandes excessives et des cérémonies interminables. Ce roman permet à Miano donc de rectifier certaines histoires perpétuées par les Afrodescendants au sujet de l'Afrique parce que ces derniers y projettent souvent leurs fantasmes, qui ne concordent pas avec la réalité de ses habitants. On constate qu'entre les mains de Léonora Miano, l'afrofuturisme inclut des interactions entre différents groupes ou statuts sociaux où les opinions personnelles varient grandement malgré l'adhérence de tous ces différentes classes de personnes à une même allégeance idéologique.

Dans *Afropea*, Miano annonce les raisons pour lesquelles elle n'écrira plus de livres sur les Afropéens, souhaitant donner à ces derniers la place qu'elle occupait pour parler de leur propre réalité. Son dernier roman entame donc cette redirection, car précédemment elle a, d'une part, exploré la vie des Noirs en France et de l'autre, celle des Subsahariens du passé et de notre époque. Il ne lui restait plus que les Subsahariens du futur à mettre sur papier, d'autant plus qu'ils sont ceux sur qui l'Afrique subsaharienne et sa diaspora ont longtemps misé pour leur rédemption et leur honneur. En cela, *Rouge impératrice* a droit à une place de choix dans le canon littéraire africain en cette période où les jeunes rêvent d'un futur meilleur.

Bibliographie

I. Corpus

a) Corpus primaire

MIANO, Léonora (2019). *Rouge Impératrice*, Paris : Grasset, 606 p.

b) Corpus secondaire

MIANO, Léonora (2008). *Tels des astres éteints*, Paris : Plon, 377 p.

MIANO, Léonora (2012). *Habiter la frontière*, Paris : L'Arche, 141 p.

MIANO, Léonora (2013). *La Saison de l'ombre*, Paris : Grasset, 237 p.

MIANO, Léonora (2016). *L'Impératif transgressif*, Paris : L'Arche, 183 p.

MIANO, Léonora (2020). *Afropea : utopie post-occidentale et post-raciste*, [livre numérique], Paris : Grasset, Kindle.

II. Articles/ouvrages critiques

ANGENOT, Marc (1989). *1889 : un état du discours social*, Longueuil : Éditions du Préambule, 1167 p.

BABB, Valerie. « The Past Is Never the Past: The Call and Response between Black Panther and Early Black Speculative Fiction », *African American Review*, Vol. 53, n°2, Été 2020, Johns Hopkins University Press, p. 95-107, [<https://muse-jhu-edu.proxy.bib.uottawa.ca/article/757647>] (Consulté le 24 juin 2020).

Black Is King, [film], (2020). Réalisé par Beyoncé KNOWLES-CARTER, États-Unis : Disney, Disney+, 85 minutes.

Black Panther, [film], (2018). Réalisé par Ryan COOGLER, États-Unis : Marvel, Disney+, 137 minutes.

BUTLER, Octavia E. (1979) *Kindred*, Boston: Beacon, 287 p.

CELNIK, Nicolas (6 janvier 2019). « L'Afrofuturisme se transforme en une mode pour hipsters », [En ligne], *Usbek & Rica*, [<https://usbeketrica.com/article/afrofuturisme-mode-hipsters>].(Consulté le 29 mars 2020).

CÉSAIRE, Aimé (1990[1950]). *Cahier d'un retour au pays natal*, Saint-Jean-sur-Richelieu : Guérin, 99 p.

CÉSAIRE, Aimé (2004). *Discours sur le colonialisme* suivi du *Discours sur la Négritude*, Paris : Présence africaine, 92 p.

CE SOIR OU JAMAIS (le 8 novembre 2013). *Christiane Taubira insultée le racisme se banalise t il ? CSOJ*, [Vidéo en ligne], [<https://www.youtube.com/watch?v=02i7x4tiVns&t=329s>] (Consultée le 4 octobre 2021).

CHERELUS, Gina (le 3 août 2020). « 8 Things You May Have Missed in Beyoncé's 'Black Is King' », [En ligne], *Zora*, [<https://zora.medium.com/8-things-you-may-have-missed-in-beyonc%C3%A9s-black-is-king-f76750fc493b>] (Consulté le 18 août 2021).

CHEUSE, Alan (le 15 février 2009). « 'Blonde Roots' by Bernardine Evaristo », [En ligne], *SFGate*, [<https://www.sfgate.com/books/article/Blonde-Roots-by-Bernardine-Evaristo-3251150.php>] (Consulté le 5 octobre 2021).

COATES, Ta-Nehisi (2022). « About », [en ligne], *Ta-Nehisi Coates*, [<https://ta-nehisicoates.com/about/>] (Consulté le 4 janvier 2022).

CONDÉ, Maryse (1998). « Globalisation et diaspora », *Diogène*, n°184, octobre-décembre 1998, p. 29-36.

CROSSLEY, Robert (2003). « Critical Essay », *Kindred*, Boston: Beacon, p. 265-284.

DELORME, Florian (le 30 juin 2016). « Du post-colonialisme à la blackness : vers une nouvelle africanité », [en ligne], *Cultures monde*, [<https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/la-fabrique-de-l-exotisme-33-du-post-colonialisme-la-blackness-vers-une>] (Consulté le 19 novembre 2021).

DU BOIS, W.E.B (1920). « The Comet », [En ligne], [publication inconnue], p. 54-61. [<https://magicmonstersbcc.files.wordpress.com/2009/05/the-comet-w-e-b-du-dubois-1.pdf>] (Consulté le 16 septembre 2021).

ELIA, Adriano (2014). « Languages of Afrofuturism », [en ligne], *Lingue e Linguaggi*, Vol. 12, p. 83-96. DOI: 10.1285/i22390359v12p83.

FANON, Frantz (2002). *Les Damnés de la terre*, Paris : La Découverte, 313 p.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu (2020). « Notre-Dame de Paris : un roman-cathédrale », [en ligne], *La Compagnie des œuvres*, [<https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/victor-hugo-le-monstre-sacre-24-notre-dame-de-paris-un-roman-cathedrale>] (Consulté le 30 octobre 2021).

GENIUS (2014). « Part IV (Come Sunday) », [En ligne], [<https://genius.com/Duke-ellington-part-iv-come-sunday-lyrics>] (Consultée le 3 juin 2022).

GESBERT, Olivia (le 6 janvier 2021). « Des paysages et des visages, le voyage intellectuel de Felwine Sarr », [En ligne], *La Grande Table des idées*, [<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/des-paysages-et-des-visages-le-voyage-intellectuel-de-felwine-sarr>] (Consulté le 6 octobre 2021).

GIRARD, Philippe R (Juillet 2012). « Jean-Jacques Dessalines and the Atlantic System: A Reappraisal », *The William and Mary Quarterly*, Vol. 69, n° 3, p. 549-582. DOI: <https://doi.org/10.5309/willmaryquar.69.3.0549>

GUINNESS WORLD RECORDS. « Most expensive music video », [En ligne], [<https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/71831-most-expensive-music-video>] (Consultée 8 juin 2022).

HAZARD, Benoît (1998). « Orientalisme et ethnographie chez Maurice Delafosse », *L'Homme*, vol. 38, n° 146, p. 265-268. DOI : <https://doi.org/10.3406/hom.1998.370469>.

HISTORY (le 15 novembre 2021). « The Mayflower », [En ligne], [<https://www.history.com/topics/colonial-america/mayflower>] (Consultée le 8 juin 2022).

KRULIG, Brigitte (2001). « Nietzsche et la critique de la modernité démocratique », *Archives de Philosophie*, Vol. 64, n°2, pp. 301-321. DOI : <https://doi.org/10.3917/aphi.642.0301>.

LAGARDE, Yann (le 14 avril 2021). « L'Égypte antique, une civilisation noire? La thèse controversée de Cheikh Anta Diop », [En ligne], *Archéologie*, [<https://www.radiofrance.fr/franceculture/l-egypte-antique-une-civilisation-noire-la-these-controversee-de-cheikh-anta-diop-4986876>] (Consultée le 2 juin 2022).

LAROUSSE (2022). « Discours », [En ligne], [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/discours/25859>] (Consultée le 8 juin 2022).

LE COURRIER DE L'OUEST (le 7 octobre 2019). « Interview. Léonora Miano : “En Afrique, la France a le pouvoir que les Africains lui laissent” », [En ligne], [<https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/maine-et-loire/interview-leonora-miano-en-afrique-la-france-a-le-pouvoir-que-les-africains-lui-laissent-470da363-e8b7-11e9-8deb-0cc47a644868>] (Consultée le 6 juin 2022).

LE MONDE (le 9 novembre 2007). « Le Discours de Dakar de Nicolas Sarkozy », [En ligne], [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html] (Consulté le 4 septembre 2021).

LE MONDE (le 11 septembre 2019). « La Galaxie Suavelos, vitrine d'un racisme décomplexé », [En ligne], [https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2019/09/11/la-galaxie-suavelos-vitrine-d-un-racisme-decomplexe_5509154_4355770.html] (Consulté le 9 octobre 2021).

- LES LIBRAIRES (s.d.). « *Entre chiens et loups* T.1, par Mallory Blackman », [en ligne], [https://www.leslibraires.ca/livres/entre-chiens-et-loups-t-1-malorie-blackman-9782745918499.html] (Consulté le 30 septembre 2020).
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998). « Historique du concept d'intertextualité », *Annales littéraires*, pp.17-64, DOI : 10.4000/books.pufc.4457.
- MALELA, Buata B (2011). « Jeu littéraire et transformation du sujet diasporal : la postmodernité de Léonora Miano », [En ligne], *Revue de l'université de Moncton*, vol. 42, n° 1-2, p. 153-174. DOI : https://doi.org/10.7202/1021302ar.
- MASSOUMOU, Omer et Ambroise QUEFFÉLEC (2011). *Le Français en République du Congo : sous l'ère pluripartiste (1991-2006)*, Montréal : Agence universitaire de la francophonie, 451 p.
- MBEMBE, Achille (2010). *Sortir de la grande nuit : essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris : La Découverte, p. 222-243.
- MBEMBE, Achille (2014). « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde », *Politique africaine*, vol. 136, n° 4, p. 121-133. DOI : https://doi.org/10.3917/polaf.136.0121.
- MBEMBE, Achille (le 25 décembre 2005). « Afropolitanisme », [En ligne] *Africultures*, [http://africultures.com/afropolitanisme-4248/] (Consulté le 6 avril 2020).
- MINISTÈRE DE L'EUROPE ET DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES (le 25 janvier 2018). *Nuit des idées 2018 – Quai d'Orsay*, [vidéo en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=0NLQfXOo0dM] (Consulté le 8 janvier 2021).
- MITCHELL, Ernest Julius II (2010). « Black Renaissance : A Brief History of the Concept », *Amerikastudien/American Studies*, Vol. 55, n°4, p. 641-665. [https://www.jstor.org/stable/41158720] (Consulté le 21 novembre 2021).
- OBIE, Brooke (le 11 août 2020). « Beyoncé's *Black Is King* Offers a Blueprint For Decolonizing Black Masculinity », *Esquire*, [En ligne]. [https://www.esquire.com/entertainment/music/a33564645/beyonce-black-is-king-symbolism-meaning-analysis-masculinity/] (Consulté le 9 août 2021).
- PBS (2014). « What Happened in South Africa », [En ligne], [https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/plague/sa/] (Consultée le 8 juin 2022).
- PERRIER, Guillaume (le 22 décembre 2011). « Architecture médiévale et art de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust ». *Études littéraires*, vol. 42, n°1, p. 13–22. DOI : https://doi.org/10.7202/1007155ar
- PINNA, M (1989). « Un aperçu historique de la "théorie des climats" », *Annales de Géographie*, 98e Année, n° 547, p. 322-325, [https://www.jstor.org/stable/23452748] (Consulté le 10 novembre 2021).

POLYPHONIC (21 septembre 2017), *The Defiant Sci-Fi of Janelle Monáe*, [Vidéo en ligne], [https://youtu.be/jdylle_hPgQ] (Consulté le 6 septembre 2021).

POPOVIC, Pierre (décembre 2011). « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », [En ligne], *Pratiques*, 2011, vol. 151-152, p. 7-38, [http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/57350/documents/la_sociocritique_definition_histoire_concepts_voies_davenir.pdf] (Consulté le 29 mars 2020).

SAY IT LOUD (le 8 août 2019). *What Missy Elliott Did for Afrofuturism*, [Vidéo en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=_NMLz042NHk&t=122s] (Consulté le 30 août 2021).

SARR, Felwine (2020). *Afrotopia*, [en ligne], [https://muse-jhu-edu.proxy.bib.uottawa.ca/book/74195/9] (Consulté le 19 octobre 2021).

SARR, Felwine (2016). *Afrotopia* (Extrait), [livre numérique], Paris : Philippe Rey, fichier epub.

SCIAMMA, Isabelle (le 10 juillet 2003). « Nkrumah, père du panafricanisme », [En ligne], [https://www.afrik.com/nkrumah-pere-du-panafricanisme] (Consulté le 15 décembre 2019).

Space is the Place, [film], (1974), réalisé par John CONEY, États-Unis: [indépendant], YouTube, 85 minutes.

SENGHOR, Léopold Sédar (1977). *Liberté III : Négritude et civilisation de l'universel*, Paris : Seuil, 576 p.

SENGHOR, Léopold Sédar (1979). « Les Leçons de Léo Frobenius » *Présence africaine*, vol. 3, n°111, p. 141-151. DOI : 10.3917/presa.111.0141.

SIRIUS XM (le 11 mai 2018), *Janelle Monáe talks new record, Impeaching Donald Trump, Working with Prince, Missy Elliott & More*, [Vidéo en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=eGjD9iMD6Co&t=1028s] (Consulté le 20 décembre 2021).

SONIC ACTS (le 14 juin 2017), *Ytasha Womack – Afrofuturism : Imagination and Humanity*, [Vidéo en ligne], [https://youtu.be/xlF90sXVfKk] (Consulté le 28 août 2021).

TANG, Alice Delphine (2014). *L'oeuvre romanesque de Léonora Miano : fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris : L'Harmattan, 330 p.

TED (le 22 novembre 2017). *Sci-Fi Stories that Imagine a Future Africa / Nnedi Okorafor*, [Vidéo en ligne], [https://youtu.be/Mt0PiXLvYIU] (Consulté le 11 mars 2020).

THIAM, Cathy (le 23 octobre 2016). « Arts : qu'est-ce que l'afrofuturisme? », [En ligne], [https://www.jeuneafrique.com/mag/369265/culture/arts-quest-ce-que-lafrofuturisme/] (Consulté le 13 novembre 2019).

THIBAUT, Bruno et Catherine PERRY (Automne 2006). « "Senghor était en avance sur nous" : entretien avec Alain Mabanckou » *Nouvelles Études Francophones*, vol. 21, n° 2, p. 9-13 [https://www.jstor.org/stable/25701972] (Consulté le 11 août 2021).

ThisIsMissyExclusive (le 5 juillet 2018). *Missy Elliott on Behind the Scenes of "She's a Bitch" (1999)*, [vidéo en ligne], [https://youtu.be/WMupKbGrpJI?list=PLyLHQ2c5YhnkWAJDNoWQr9Tt2Kwkeeg5] (Consulté le 20 décembre 2021).

VANDENDORPE, Chloé (2019). « L'Intermédialité dans l'art romanesque de Léonora Miano », [En ligne], *Études littéraires africaines*, n° 47, p. 163-177. DOI : https://doi.org/10.7202/1064760ar.

WABERI, Abdourahman A (2006). *Aux États-Unis d'Afrique*, Paris : JC Lattès, 233 p.

III. Entretiens avec Léonora Miano

FRANCE CULTURE (le 30 août 2019). *Une fresque de l'amour et de la mémoire*, [Vidéo en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=58cmsCgjZ60&t=2925s] (Consulté le 26 mai 2021).

RACHEDI, Mabrouck (le 12 novembre 2019). « Léonora Miano : « Il faut sortir du piège de la race », [En ligne], [https://www.jeuneafrique.com/mag/832297/culture/leonora-miano-il-faut-sortir-du-piege-de-la-race/] (Consulté le 24 août 2021).

YOASSI, Trésor Simon. « Entretien avec Léonora Miano », *Nouvelles Études Francophones*, automne 2010, vol. 25, n° 2 (automne 2010), p. 101-113, [https://www.jstor.org/stable/41104008] (Consulté le 5 avril 2020).