

Laura Büttgen

(Aachen)

Les Afropéennes élèvent la voix

Le potentiel subversif dans l'œuvre de Léonora Miano

Abstract

In this study, we examine the subversive potential of contemporary female Afro-Europeans who raise their multi-faceted voice to draw attention to their needs, fears and concerns during their search for identity in the middle of Parisian society. On the basis of the Afropean novels of the Afro-French author Léonora Miano, we analyze a cross-border style of writing that seems to be a novelty in Afro-French literatures. We find that the so-called ‘Afropeans’ are shaped by different family tragedies that are connected to the historical wounds caused by the transatlantic trade, colonialism and slavery. This study discloses Miano’s poetic of negation and refusal because of our analysis of the linguistic and cultural techniques of subversion. Simultaneously, it represents the discovery of cultural hybridity and the acquisition of sociocultural realities of Afropeans. In conclusion, the study advances our understanding of Afropea as a third-space of individual and cultural emancipation and empowerment.

1. Introduction

Stéréotypés, rejetés et marginalisés, les Afrodescendants, qui ont en partage des expériences afro-européennes, semblent mener une vie en bordure de la société française. L'auteure afro-française Léonora Miano, qui sera introduite au début de l'article, prête dans ses œuvres, romans ou nouvelles, sa voix aux soi-disant « Afropéennes » et « Afro-péens » (Miano 2012a : 84) qui, ressortissants des immigrés africains ou antillais en France, sont à la recherche de leurs chemins et leurs appartenances identitaires. Appartenant à la génération « des enfants de la postcolonie » (Waberi 1998 : 8), nés après les indépendances de l'Afrique francophone, Léonora Miano reprend dans ses œuvres la

quête de l'identité qui s'avère être le thème central de toute une génération d'une diaspora africaine en France depuis les années quatre-vingt-dix (cf. *ibid.*). À partir du roman *Blues pour Élise. Séquences afropéennes. Saison 1* de Léonora Miano, publié en 2010, l'objectif de cet article est de détecter le potentiel subversif des voix féminines, celles des « Afropéennes ». Celles-ci prennent la parole pour se faire remarquer avec leurs besoins et vœux dans « le refus d'une identité nationale réductrice et crispante » (Miano 2012a : 86) et semblent se libérer du lourd poids des clichés et des stéréotypes.

D'abord, les voix féminines dans l'œuvre de Miano seront analysées en particulier en ce qui concerne leur construction identitaire. Forgées par leurs destinées différentes et hétéroclites, les voix des Afro-péennes se reflètent dans un discours varié et critique en pleine émergence, sur la vie entre tradition et modernité, race et genre, illusion et désillusion. Ensuite, nous esquisserons leurs motivations et aspirations en intégrant une analyse linguistique de leurs expressions et langage subversifs.

2. Une écriture frontalière

Dans son écriture, Léonora Miano, « une Afro-occidentale parfaitement assumée » (Miano 2012a : 26), née en 1973 à Douala au Cameroun, s'inspire de plusieurs influences. Elle met en relation sa « *multi appartenances* » (*ibid.* : 25) avec l'idée d'une 'identité frontalière', ancrée dans un lieu qui ne sépare ni ne divise mais qui, au contraire, fait se rencontrer (cf. *ibid.*). Inspirée par les écrivains noirs de l'Amérique et de la Caraïbe – notamment par les concepts de *créolisation* (voir Glissant 1997) et de la construction de la *Relation*¹ d'Edouard Glissant, un Martiniquais des Antilles françaises – la frontière est, selon Miano, un lieu qu'elle habite, où les mondes se touchent et les langues se mêlent (Miano 2012a : 25). De plus, elle a fait des études en littérature américaine et elle écrit en faisant usage de ses langues. Dans son recueil d'essais *Habiter la frontière*, elle constate d'une manière récurrente :

¹ En 1990, Édouard Glissant concrétise dans son essai *Poétique de la Relation* le concept clé de *Relation* selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre (voir : Glissant 1990).

« J'écris telle que je suis. J'écris ce que je suis » (ibid. : 28, 30). Miano emprunte souvent la structuration de ses récits à la musique de jazz, un genre musical, qui a été créé au sein des communautés afro-américaines au Sud des Etats-Unis à la fin du XIX^e siècle. Pour elle, le jazz du XX^e siècle, avec son héritage de la musique euro-américaine et afro-américaine, est une « musique métisse par excellence » (ibid. : 29). Dans ses écrits, elle transmet le rythme, la tension, la polyphonie, la répétition ou le chorus du jazz à ses textes. À côté du jazz, qui symbolise « le mélange », elle se laisse inspirer par le soul, « le hurlement », et le blues, « la réalité » (ibid. : 30) ce qui se voit dans le titre de l'œuvre analysée.

Dans les chapitres suivants, nous constaterons que Léonora Miano est également influencée par les auteurs de la *Négritude*, qui ont produit leurs œuvres entre 1930 et 1960, et par les auteurs africains francophones à partir des années 1970.

D'un point de vue littéraire, Miano appartient à une génération d'écrivains afro-français qu'Abdourahman A. Waberi appelle les « enfants de la postcolonie » (Waberi 1998 : 8). Dans sa classification des littératures africaines francophones, il reprend la notion de « post-colonie » d'Achille Mbembe² et se permet ainsi un clin d'œil aux enfants de minuit³ de Salman Rushdie, parce que ceux-ci sont nés après les indépendances en Inde à partir de l'année 1960. Parmi les auteurs des *enfants de la postcolonie*, la « quatrième génération » (Waberi 1998 : 8) selon la classification de Waberi, on retrouve de jeunes auteurs d'origine africaine vivant et publiant en France, nés après les indépendances de l'Afrique francophone. Ils se proclament écrivains avant d'être noirs et s'assument comme « bâtards internationaux » (ibid.), c'est-à-dire comme auteurs multiculturels et transcontinentaux qui questionnent leur identité et leur appartenance. Les thèmes littéraires de cette génération se caractérisent, en général, par un côté provocateur :

² Dans *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Mbembe saisit la postcolonie en tant qu'espace socio-historique et politique qui reflète non seulement la réalité, mais aussi « l'identité propre d'une trajectoire historique donnée : celle des sociétés récemment sorties de l'expérience que fut la colonisation [...] » (Mbembe 2000 : 140).

³ Le roman *Les enfants de minuit* (1981) de Salman Rushdie traite de mille et un enfants, nés à Bombay le 15 août 1947 à minuit, à savoir au moment où l'Inde accède à l'indépendance et à leur lien fort avec au l'enchaînement à l'histoire de leur pays.

par exemple, en préférant l'arrivée en France au retour au pays natal, ou par le refus de la vision du monde de la génération précédente, celle de la littérature de la décolonisation et de la désillusion des années 1970 (cf. *ibid.* : 8 et sq.).

Les générations précédentes des littératures africaines francophones sont, selon Waberi, celle des *pionniers* (1910-1930), celle de la *Négritude* (1930-1960) et celle de *la décolonisation et du désenchantement postcolonial* (à partir des années 1970) (*ibid.*). Les années 1970 correspondent à l'émergence d'une littérature pleine de désillusion face aux dictatures des régimes postcoloniaux. Les auteurs qui sont devenus une référence de cette littérature sont par exemple Sony Labou Tansi, l'écrivain congolais qui a publié en 1979 *La Vie et demie*, Amadou Kourouma, l'auteur ivorien, qui a écrit *Les Soleils des indépendances* (1968), et Tierno Monénembo, l'auteur guinéen francophone des *Crapauds-brousse* (1979). À cette époque-là, les écrivaines sénégalaises Mariama Bâ (1979), Aminata Sow Fall (1979) et Ken Bugul (1984) forgent par exemple les débuts d'une écriture féminine africaine francophone. Les écrivains femmes, influencées souvent par leurs diverses expériences au foyer, prennent la parole et décrivent – par exemple chez Bugul – leur propre vie ou – par exemple chez Bâ et Fall – à travers des romans épistolaires, des histoires de vies des femmes fictives. Leurs sujets dépeignent la condition de la femme, les différents bouleversements sociaux d'après les indépendances africaines francophones et les expériences d'immigration en France. Elles dénoncent avec ardeur des comportements patriarcaux et des obstacles à l'essor de la femme et contribuent ainsi à une illustration de la vie des femmes africaines d'hier et d'aujourd'hui.

Miano a elle-même été témoin de transformations historiques et culturelles multiples, par exemple pendant son enfance au début de l'ère post-coloniale⁴ à Douala ainsi qu'au cours de son immigration à Paris. Face à ce constat, elle semble continuer cette tradition d'une écriture féminine africaine et marque ses écrits de sa propre empreinte esthétique et stylistique. À côté des auteurs féminins contemporains comme

⁴ Dans ce contexte, nous adoptons la définition de Moura selon laquelle « post-colonial désigne le simple fait d'arriver après l'époque coloniale » (Moura 1999 : 4).

Calixthe Beyala (2009) et Fatou Diome (2004), Miano aborde dans ses textes des thèmes traitant la présence noire en France et en particulier, la condition de la femme africaine. Par exemple, dans *Écrits pour la parole* (2012b), un recueil destiné à la scène ouverte, Miano consacre ses textes courts aux Françaises noires qui souffrent mais sont rarement entendues.

Léonora Miano est devenue célèbre grâce à une trilogie dans laquelle elle a déjà imposé sa voix. Les trois romans intitulés *L'Intérieur de la nuit*, *Contours du jour qui vient* et *Les Aubes écarlates*, publiés entre 2005 et 2009 par la maison d'édition Plon, ont une scénographie fictive en Afrique équatoriale. Les œuvres ont été saluées par le public et la critique et Miano a même obtenu le Goncourt des Lycéens en 2006 pour *Contours du jour qui vient*. En 2010, le roman *Les Aubes écarlates* était finaliste du Prix des 5 continents de la francophonie. De manière tout à fait inédite, le roman *La saison de l'ombre* (2013) s'interroge sur l'événement de la traite transatlantique. Lauréate du prix Femina, Miano met en scène des personnages qui sont restés dans leurs villages africains. Elle y montre surtout le point de vue des femmes et de mères qui sont non seulement en quête de leurs fils enlevés, vendus et disparus, mais tout autant en quête de leur identité.

Avec le roman précédent *Blues pour Élise, Tels des astres éteints*, publié en 2008, Miano est l'écrivaine qui inaugure le terme et la thématique des « Afropéens » vivant en France, dans la nouvelle *Afropean Soul et autres nouvelles* (2008b). Avec le terme *Afropéen* ou *Afropéenne*, elle désigne les personnes d'ascendance subsaharienne avec des attaches européennes fortes, souvent appelés « franco quelque chose » (Miano 2012a : 139) en France.

Depuis son premier roman, *L'intérieur de la Nuit*, Miano « travaille sur la couleur afin de l'affranchir du regard du passé » (ibid. : 85). *Blues pour Élise* n'est donc pas un discours rancunier sur la présence noire à Paris ou en France. C'est plutôt un roman léger qui déploie une réflexion cachée sur des questions aussi profondes que la quête identitaire et la vie entre tradition et modernité. Au-delà, il montre les illusions et désillusions des protagonistes concernant leurs conditions de vies comme femmes, noires et Afro-européennes à Paris. Dans le roman, Miano donne ainsi la parole aux femmes noires qui font office de porte-

paroles d'individus qu'on entend peu. Ainsi, elle esquisse des portraits loin de tout cliché 'prémâché' qui se-ront examinés dans ce qui suit.

3. Les voix féminines de *Blues pour Élise*

Dans *Blues pour Élise*, il est question de jeunes femmes, issues de parents immigrés de l'Afrique subsaharienne et de la Caraïbe en France⁵, qui forment un groupe qui s'appelle « Bigger than life » (Miano 2010 : 78). Les héroïnes sont des Parisiennes, financièrement indépendantes et capables de s'imposer. « Bigger than life » est devenu leur devise (cf. ibid. : 77). Le roman montre ainsi un portrait de femmes de différents âges, qui toutes mènent leurs vies de façon différente. Ces femmes ont cependant en commun des doutes non seulement propres à leur féminité, mais aussi à cause de leur origine africaine ou caribéenne. Elles sont perpétuellement confrontées aux représentations que d'autres personnages se font d'eux : femmes, noires et afro-européennes. Mais quand sont-elles juste humaines ?

Les « Bigger than life » sont Akasha, Malaïka, Amahoro et Shale (cf. Miano 2010 : 78). Akasha, la protagoniste qui ouvre le roman, est une femme mélancolique et déçue par ses amours avec des hommes de l'Afrique subsaharienne. Malaïka est une femme qui assume ses rondeurs et qui ne veut pas se soumettre aux idéaux de beauté des sociétés occidentales. Amahoro, quant à elle, vit un conflit avec son mari, parce que celui-ci doute de la fidélité de sa femme. Élise, doyenne du groupe et mère de Shale et Estelle, est marquée par des blessures anciennes : c'est ainsi qu'Élise garde un secret de famille qu'elle ne révèle qu'à la fin du roman à Shale, sa fille qui a été engendrée dans son pays natal africain lors d'un viol, motivé par des raisons racistes (ibid. : 78 et sqq.). De plus, il y a la protagoniste Kimmy, qui travaille comme hôtesse d'accueil dans une entreprise.

⁵ Certains personnages descendent de captifs subsahariens déportés dans la Caraïbe et d'autres sont issus de parents venus d'Afrique subsaharienne pour s'établir en France au XX^e siècle.

Dans leurs conversations, où elles évoquent leurs amours, leurs déceptions et leurs aspirations, elles se positionnent toutes de façon différente. Leur sort commun est symbolisé par leurs cheveux crépus. Devenu un point central dans le récit, la thématique du cheveu est l'expression des doutes propres à leur féminité, naissant de leur ascendance africaine et caribéenne, qui leur confère une place particulière dans la société française. Sur ce point, leurs différentes coiffures – de la perruque au style occidental avec des cheveux longs et lisses jusqu'à la coupe « afro », courte et frisée – reflètent leurs besoins et leurs souhaits variés concernant leur adaptation et insertion dans la société française. Par exemple, il y a des femmes qui se rasent la tête ou elles se coupent les cheveux pour ne laisser que les racines crépues (*ibid.* : 80). Ainsi, elles manifestent qu'elles ont abandonné le défri-sage des cheveux pour retrouver une esthétique plus naturelle et concordant avec leur ascendance africaine ou caribéenne, loin des exigences de beauté européennes mentionnées plus haut.

Pourtant, la vie moderne dans la ville ainsi que l'exercice de la profession continuent de confronter les femmes afro-européennes aux exigences de l'idéal de beauté selon les normes occidentales. Comment gèrent-elles ces défis quotidiens qui ont un grand impact sur leur construction identitaire ? Voici quelques exemples : la patronne de Kimmy exige qu'elle porte une « *coiffure conventionnelle* » (Miano 2010 : 43) qui convient mieux à l'image de la société française que ses tresses, qui lui donnent une apparence, au-delà de sa couleur de peau noire très voyante, « trop ethnique » (*ibid.*). Par conséquent, Kimmy, excédée, déclare à ses copines qu'elle en a

ras-le-bol qu'on culpabilise celles qui se défrisent les cheveux, assez qu'on les pointe du doigt, qu'on les dise honteuses de leur couleur, comme si le noir disparaissait avec le défrisage, comme si les gens étaient tout à coup plus aimables, comme s'il était plus simple de trouver un logement. (*Ibid.*)

Mais bien que Kimmy se fasse faire de belles tresses, elle met en évidence le fait qu'elle ne se sent pas moins noire qu'une autre malgré son ancien défrisage de cheveux. Par contre, Akasha répond : « la quête d'une chevelure lisse est la marque de l'aliénation, de la détestation de soi » (*ibid.* : 45). Pour Akasha, même les extensions pour les cheveux

douivent être abandonnées. Élise, l'autre membre du groupe « Bigger than life », objecte que personne ne lui dictera les codes de sa liberté (cf. ibid. : 48). Pour Akasha, cependant, l'argument de la liberté individuelle semble un argument spécius si on ne se sent libre qu'en se travestissant :

Elle tait ce qu'elle sait de l'origine du défrisage, ne dit pas non plus que le port du cheveu dénaturé est majoritaire chez les femmes d'ascendance subsaharienne, ce qu'on observe dans aucun autre groupe ethnique [...]. (Ibid.)

Akasha lie donc avec amertume le verbe « travestir » aux cheveux dénaturés et à une attitude artificielle, adoptés par ses amies d'ascendance africaine, reflétant leur effort d'intégration. Mais alors que la définition d'une liberté individuelle par Kimmy et Élise ne coïncide pas avec leur désir d'intégration dans la société française, Akasha, elle, assume par conséquent plus ses racines africaines en favorisant le retour aux cheveux naturels (cf. Miano 2010 : 48).⁶

Cette discussion entre Akasha et Kimmy montre que les questions d'image et de regard semblent primordiales pour ces femmes. Cela s'explique par leur statut de minorité dans la société ainsi que par leurs angoisses d'avoir à d'assumer les parties africaines en elles. Les femmes sont intérieurement écartelées et perturbées, puisqu'elles ressentent encore la douleur et les répercussions du passé colonial.

Miano écrit :

La douleur est celle de déchirures intérieures, d'écartèlements, de difficiles remembrements. Le défi est de faire en sorte que les heures sombres du passé deviennent enfin l'Histoire, pas un présent perpétuel. Les femmes

⁶ Miano se réfère ici indirectement à une conception de l'altérité, résultant de l'ambivalence de l'identification psychique pendant le colonialisme, abondamment analysée par le précurseur des idées postcoloniales, Frantz Fanon, né à Fort-de-France, Martinique. À partir du regard de l'Autre, Fanon manifeste les processus psychiques d'identification ambivalents à l'intérieur de la relation coloniale. Dans *Peau noire, masques blancs*, publié en 1952, Fanon décrit que dans le regard de l'Autre, c'est-à-dire dans le regard du colon blanc, se reflète le rejet de l'être noir. Par contrecoup, le Noir se sent gêné par la présence du colon blanc, en se sentant en proie aux stéréotypes de la société française, dominants dans l'Histoire coloniale et le discours colonial (cf. Basto 2008 : 48).

noires du troisième millénaire cherchent leur place, dans un espace aux limites mal définies, entre aliénation et quête de la pureté identitaire. D'ici une heure ou deux, elles vont payer Coco, prendre à nouveau le métro, tenter de n'être que des femmes. (Ibid. : 49).

Ainsi, Léonora Miano met en évidence une conscience diasporique qui unit les Noirs de l'Afrique, de la Caraïbe et des Amériques à travers un passé commun, forgée par l'esclavage et la traite transatlantique. C'est la raison pour laquelle Miano fait usage du concept *Afropea* qui désigne un endroit utopique, une invention « d'un ancrage pour ne pas sombrer » (Miano 2012a : 86). Ainsi, le néologisme *Afropea* est pour les Afropéens l'expression d'une « maturation progressive de leur parcours identitaire » (ibid.) :

Afropea, c'est, en France, le terroir mental que se donnent ceux qui ne peuvent faire valoir la souche française. C'est la légitimité identitaire arrachée, et c'est le dépassement des vieilles rancœurs. C'est la main tendue du dominé au dominant, un geste qui dit qu'on sera libre parce qu'on accepte de libérer l'autre. (Miano 2012a : 86)

Pour souligner ce « terroir mental » (ibid.) des Afropéens, nous ajoutons le concept de « melancholia africana » (Etoké 2010 : 27), forgé par Nathalie Etoké dans son ouvrage *Melancholia africana. L'indispensable dépassement de la condition noire* (2010). À partir de son concept qu'elle intitule *melancholia africana*, elle veut « embrasser cette mélancolie qui colore l'existence des Noirs en Afrique, en Europe, dans la Caraïbe, et en Amérique du Nord » (ibid. : 28 et sq.). Etoké cherche ainsi à saisir « comment les Subsahariens et les Afrodescendants gèrent la perte, le deuil et la survie dans une pratique du quotidien contaminé par le passé »⁷ (ibid. : 27). Le passé dans lequel la *melancholia africana* est enracinée se définit dans l'œuvre d'Etoké par la traite négrière, l'esclavage et la colonisation. Au-delà, Etoké aborde l'idée d'une conscience diasporique des Noirs qui est non seulement liée à la mémoire, mais surtout « un sentiment d'appartenance qui con-

⁷ Avec les termes ‘Subsahariens’ et ‘Afrodescendants’, par exemple, Léonora Miano désigne, d'une part les immigrés de la première génération en France originaires de l'Afrique subsaharienne francophone et d'autre part, les personnes de la deuxième génération, nées de l'immigration africaine.

tribue à une plénitude existentielle » (*ibid.* : 33). Au sein de la conscience diasporique, la douleur est intégrée en tant que partie de la *melancholia africana*. Ceci révèle la nécessité pour les générations présentes d'assumer et de pardonner les blessures et ruptures du passé pour mieux se retrouver dans un monde en mouvement (cf. *ibid.* : 36).

De cette façon, Miano reprend dans *Blues pour Élise* le thème de la douleur, qui a déjà été central dans ses romans précédents, surtout dans *Tels des astres éteints*. Ce roman, publié en 2008, met en scène trois protagonistes qui sont psychiquement et physiquement écartelés entre la capitale française, l'« Intra-muros » (Miano 2008a : 81) et le Mboassu, un pays en Afrique équatoriale. Paris se manifeste comme catalyseur de la claustrophobie des personnages qui errent dans la ville et se sentent apatrides. En quête de leur identité, ils ont besoin de s'enraciner quelque part. Pour les protagonistes Amok et Shrapnel, fascinés par l'histoire, la langue et le style de vie des anciens colons, l'Afrique représente un endroit qu'ils veulent quitter (Miano 2008a : 62 et sq.). Par contre, pour la protagoniste féminine, Amandla, l'Afrique représente dès son enfance à la fois un mythe et un désir profond. Selon Amandla, l'Afrique représente « le rêve du Pays Primordial » (*ibid.* : 83) et son unique objectif, c'est un retour aux sources. Pour les protagonistes Amok et Shrapnel, la patrie ressemble à un enfer qu'ils veulent quitter à tout prix : « Le pays, c'était cet indestructible en soi [...]. Pour Amok, la distance n'avait pas fait du pays un paradis perdu. Il ne s'agissait toujours que d'un séjour infernal dont il cherchait sa sortie » (*ibid.* : 42). Amok est le fils d'un Africain qui a trahi les siens en aidant le colonisateur (cf. Miano 2008a : 198 et sq.). Son père exerçait régulièrement son « *droit de correction* » (*ibid.* : 27) et battait sa mère dont il traitait le corps comme bien (cf. *ibid.* : 25). Amok se perçoit comme fils de cette violence et produit de l'endurance maternelle (*ibid.* : 27). Cela explique pourquoi le continent africain suscite chez Amok la mémoire d'une enfance violente dont il ressent « la blessure inguérissable » (*ibid.*). Il a intériorisé une culpabilité historique qu'il lui est impossible d'appréhender. Par conséquent, contrairement aux protagonistes de *Tels des astres éteints* qui sont surmenés par leurs problèmes existentiels en tant que migrants africains, les « *Bigger than life* » parviennent à mieux confronter cette douleur grâce à leur amitié

profonde et à une réévaluation de thèmes du quotidien, comme le montrent les passages suivants.

Dans *Blues pour Élise*, les Afropéennes et Afropéens discutent librement de la problématique des sentiments d'appartenance identitaire des jeunes vivant en minorité dans la capitale française de l'ancien empire colonial. Pour Estelle, la fille d'Élise, qui discute avec Ernest, un jeune homme originaire des Antilles, les Afropéens tendent plutôt à rechigner à s'affirmer Européens. Cette tendance contraste avec le comportement des Afro-Américains, selon l'avis d'Estelle, qui ont lutté pour se faire respecter. Elle constate que le problème des Afropéens est lié à leur identité « dédoublée » (Miano 2010 : 105) ; ils ne se sentent pas à leur place en Europe (cf. ibid.). Elle donne l'exemple que les Afropéennes et Afropéens en France portent souvent des patronymes qui les rattachent au continent africain, même si leur culture et leur mode de vie sont avant tout européens (ibid.). Pour Estelle, il ne reste qu'une solution :

Les Afropéens devraient mettre un terme à leurs tergiversations identitaires, cesser d'attendre d'être nommés et légitimés par la majorité. Ils devaient s'inventer, s'imposer, se dire. (Miano 2010 : 106)

Cette citation montre bien que les Afropéennes et Afropéens attendent d'être réhabilitées par (le regard de) la majorité française. En même temps, la citation révèle que les Afropéennes ont besoin de représentations positives d'elles-mêmes. Pour arriver à ce but et mettre fin à leurs tourments identitaires, les Afropéennes veulent donc s'inventer et s'imposer en vue d'un avenir meilleur. En imposant leur place dans la société française, elles commencent à donner leur avis sur des thèmes qui les concernent et les affectent autant que les personnes d'ascendance occidentale. Ce processus ainsi que le potentiel subversif de leur langue et langage sera analysé dans les paragraphes suivants.

4. L'analyse du potentiel subversif de la langue et du langage des Afropéennes

Dans ce contexte, nous entamons l'analyse de la langue et du langage des Afropéennes du roman *Blues pour Élise*, devenus un moyen de subversion contre les structures dominantes dans une société d'anciens colonisateurs. Vu d'une perspective étymologique, le mot *subversion* provient du verbe latin *subvertere* et signifie ‚renverser‘ ou ‚bouleverser‘. La subversion peut être tournée contre un ordre établi et des principes que l'on croyait immuables ou contre l'autorité, qu'elle soit sociale, politique, religieuse ou littéraire et artistique.

Dans les études littéraires postcoloniales⁸, les critiques⁹ dénoncent souvent comme mythe l'idée coloniale de l'homme oriental, subordonné à l'homme occidental. Sur fond de ces thèses, le théoricien indien Homi K. Bhabha, qui fait partie des critiques des théories postcoloniales les plus influents sur la recherche contemporaine, a étudié d'une manière profonde et essentielle les ambivalences dans le discours colonial. Par exemple, dans son article *Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse* (1984), il cite le psychanalyste Jacques Lacan et introduit ainsi la signification de « mimicry » :

Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an itself that is behind. The effect of mimicry is camouflage. [...] It is not the question of harmonizing with the background, but against a mottled back-ground, of becoming mottled – exactly like the technique of camouflage practised in human warfare. (Bhabha 1984 : 125)

⁸ Dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), Jean-Marc Moura distingue le sens strictement historique du « post-colonial » (avec un tiret) du sens dialectique du postcolonial (cette fois sans tiret). La notion « postcolonial » se réfère selon Moura « à toutes les stratégies d'écriture déjouant la vision coloniale, y compris durant la période de la colonisation » (Moura 1999 : 4).

⁹ Les principaux fondements des études postcoloniales se situent dans les œuvres de Frantz Fanon *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les Damnés de la Terre* (1961), dans l'œuvre *Portrait du colonisé* (1957) d'Albert Memmi et dans l'ouvrage *L'Orientalisme* (1978) d'Edward Saïd.

Bhabha révèle une technique postcoloniale en se basant sur les conceptions sur l'inconscient de Lacan¹⁰. A travers la *mimicry*, Bhabha expose que l'imitation et la moquerie aident le colonisé à décoder le colonisateur – l'"Autre".

La signification des ambivalences dans les discours coloniaux est donc primordiale pour notre analyse, parce qu'elle est en rapport avec le potentiel subversif dans la langue et le langage des Afropéennes. Hawkins ajoute que les rapports entre la culture des colonisateurs et celles des anciens colonisés étaient complexes et souvent occultés. De cette manière, les relations coloniales n'étaient pas forcément à direction unique : du colonisateur au colonisé (cf. Hawkins 2001 : 104). Plus concrètement, cela signifie qu'il ne s'agissait pas seulement d'une imposition de modèles coloniaux, mais plutôt « de leur subversion et de leur approbation à des fins tout autres par les peuples anciennement colonisés » (Hawkins 2001 : 104).

À partir de la critique postcoloniale, il nous semble que Miano subvertit le discours de l'ancienne hégémonie coloniale pour dresser un portrait plus authentique des Afropéennes. Dans l'œuvre *Blues pour Élise* (2010), Miano fait usage d'une langue orale, vigoureuse et salée, pleine d'anglicismes et de créolismes qui pimentent le texte, écrit en français. Il semble même qu'elle s'émancipe de l'usage classique de la langue française, dispersée et inculquée par les anciens colons aux classes privilégiées lors des décolonisations. Ainsi, Miano exécute une subversion linguistique en s'appliquant à construire un vocabulaire nouveau, capable de dire la France d'aujourd'hui. En ce faisant, nous constatons qu'elle suit par exemple les pas d'Ahmadou Kourouma, l'auteur ivoirien des *Les Soleils des indépendances* (1968), premier roman dont la caractéristique la plus marquante de son premier roman est son usage naturel de la tradition orale pour transmettre ses messages. Grâce à son premier roman, Kourouma a ouvert la voie à la francophonie, qui se base également sur le dialogue entre la langue française et

¹⁰ Par exemple, dans *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, publié en 1956, Jacques Lacan se réfère aux travaux de Sigmund Freud sur l'inconscient que celui-ci a désigné comme concept explicatif du fonctionnement psychique. Dans cette étude, Lacan a même remanié et renouveler la réception de Freud en s'appropriant des outils théoriques de la linguistique comme les concepts sur le langage, la langue et la structure et en les intégrant dans les théories de la psychanalyse.

les langues des populations utilisations le français (cf. Gassama 1995 : 72). Dans ses textes, Miano mêle le français, l'anglais, le franglais, le créole et l'américain. L'écriture de Miano, qui se caractérise par une esthétique frontalière (cf. Miano 2012a : 29), est hybride¹¹, sans identité unique et précise. Elle recourt à une onomastique qui est onirique, autant pour les lieux que pour les personnages : par exemple, le nom Mboasu, ce pays d'Afrique équatoriale, qui sert de cadre fictif aux romans de sa trilogie africaine, ou le prénom Malaïka, qui signifie « mon ange » en swahili (Miano 2010 : 92). Dans *Tels des astres éteints*, les titres des chapitres sont américains, issus du répertoire du jazz : *Afro Blues, Straight Ahead, Angel Eyes, Round Midnight, Come Sunday*. Dans *Blues pour Élise*, les titres des chapitres reflètent des influences linguistiques et le monde cosmopolite des Afropéennes à Paris : « *Sable sister* », « *Radiées de la douceur* », « *Fantaisie impromptue* », « *The man I love* », « *Figures de l'altérité* », « *Beau gusse* », « *C'est l'amour* », « *Blues pour Élise* ». Deux interludes, qui font une scission entre les six premiers chapitres, s'appellent « *Ton pied, mon pied* ». Cela signifie « à la vie, à la mort » (*ibid.* : 200) – un terme qui s'emploie le plus souvent pour parler d'amitié. Miano aime emmêler ses langues pour peindre d'une manière la plus authentique les univers hybrides des protagonistes :

Il y a toujours, dans le soubassement de la phrase, une multitude d'autres langues. Celles dans lesquelles je ne pense pas mais que je ressens. J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent : africaine, européenne, africaine américaine, caribéenne. Tout cela vient naturellement se loger dans le texte. Mon esthétique est donc frontalière. Elle utilise la langue française, mais ses références, les images qu'elle déploie sur la page, appartiennent à d'autres sphères. (Miano 2012a : 29)

Grâce à son écriture frontalière, Miano subvertit les frontières qui divisent les langues en instaurant des affrontements et enlacements qui donnent naissance à son écriture exceptionnelle.

¹¹ Ici, nous nous référons à la notion d'« hybridité culturelle » que Bhabha a définie dans *The Location of Culture* (1994) comme « une manière de déstabiliser l'ordre colonial, en appelant à la négociation » (Bhabha 2007 : 75). La théorie prend en compte l'ambivalence de l'identité culturelle coloniale dans les processus de constructions identitaires.

Dans *Blues pour Élise*, le premier chapitre, *Sable sister*, met en évidence autant l'ascendance antillaise d'Akasha et de sa mère Marianne que l'usage partiel de la langue créole. Akasha arrive à la conclusion, marquée par ses propres expériences traumatisantes avec les hommes ainsi que celles de sa mère, qu'elle veut ouvrir un nouveau chapitre dans sa vie. Ainsi, elle annonce le premier jour de sa nouvelle vie et la réinvention de son existence (cf. Miano 2010 : 13). Cela signifie, concrètement, qu'elle veut rompre avec la tradition antillaise dont sa mère était une proie. Car Marianne a été dénoncée par son mari africain, venu de la Terre Mère, en tant que descendante d'esclaves, comme femme sans généalogie. Dans les années suivantes et jusqu'à son divorce, Marianne fut donc appelée *canne à sucre* et fut aussi traitée comme une matière (ibid. : 19). Cette expression péjorative souligne d'autant plus sa fonction et son identité considérée comme inférieure :

L'homme, influencé par les sages paroles des anciens de chez lui qui sont, comme chacun sait, des bibliothèques vivantes, finit par oublier le temps des roucoulandes et des embrassades. Il s'employa à traiter sa femme comme ce qu'elle était devenue à ses yeux : une chose faite pour être mâchée, pressée, recrachée, dès lors qu'on en avait extirpé tous les sucs. (Ibid. : 15)

En se référant encore une fois à la conception de l'altérité, nous constatons que Miano laisse revivre les ambivalences identitaires et les rivalités entre les Noirs de l'Afrique et ceux des Antilles françaises ou d'Haïti, composés majoritairement de personnes d'origine africaine et de métis. Cela montre que ces rivalités sont encore présentes à l'époque postcoloniale. Elles sont consécutives aux stéréotypes, développés lors de l'esclavage et du commerce triangulaire. Les tournements identitaires de Marianne, la protagoniste du roman *Blues pour Élise*, ont leur origine dans le regard de l'Autre, qui mènent à une intérieurisation d'une image de soi inférieure. Ceci explique le renforcement de l'aliénation de soi-même que sa fille Akasha, refuse de subir à son tour. Il en ressort qu'elle ne veut plus correspondre au « *poteau mitan* »,¹² c'est-à-dire à l'idéal de la femme antillaise. Elle dit résolument :

¹² Le « *poteau mitan* » est la traduction française de l'expression créole antillo-guyanaise « *poto mitan* » qui désigne originairement le poteau central dans le temple vau-

Fini de passer pour une amazone, une icône. [...] Aujourd’hui, elle cédait la femme poteau mitan. Elle ne serait plus la femme increvable, taillable et corvéable, la déesse vivante pour laquelle il n’y eut jamais de septième jour, celle qu’on célébra autant qu’on la craignit, qu’on idolâtra pour mieux s’en détourner, son éclat décidément trop puissant, trop éblouissant. Fini de marcher sur les traces de ses [d’Akasha] aïeules, pour n’être, sur une rive ou l’autre de l’océan, que madone ou bête de somme. (Miano 2010 : 13 et sq.)

Grâce à l’usage de créolismes, elle se décommande d’une manière subversive auprès des hommes qu’elle a rencontrés afin de ne plus être qu’elle ne soit plus obligée de suivre le même destin que sa mère. De cette manière, nous voyons de nouveau que les créolismes restent pour Akasha des outils linguistiques lui permettent de décrire sa réalité de vie en France.

Une autre technique que Léonora Miano utilise est l’intégration du chant créole dans le récit. Par exemple, Shale raconte à Amahoro le contenu d’un texte mythique qu’elle avait écrit elle-même. Dans l’histoire, intitulée « *La Vraie Vie de Sambo* » (Miano 2008a : 144), tous les épisodes commencent de la même façon. Au centre de l’histoire de Shale se trouve une petite fille, Sambo, qui essaie de voir le visage de son père (cf. Miano 2008a : 145). Pendant qu’Amahoro écoute à l’histoire, elle croise un jeune homme qui chante en créole : « *An pati ka loué tèt a yo, pou dot moun palé pa bouch a yo. Vèyé pou vwè k ilang ka palé* » (ibid.). En note de bas de page du roman, la traduction dit : « *Certains louent leur esprit pour que d’autres parlent à travers eux. Assurez-vous de savoir décoder leur langage* » (ibid.). Le chant en créole remplit une fonction didactique au niveau de contenu et au niveau linguistique. Au niveau du contenu, le chant est intégré dans le roman quand Shale explique à Amahoro que la fille de son roman ne parvient pas à faire connaissance de son père. Parallèlement, le lecteur attentif sait que Shale ne connaît pas non plus son géniteur non plus. Au niveau linguistique, Shale ne maîtrise pas non plus la langue créole, si bien à tel point qu’elle ne peut pas décoder la traduction des lignes en créoles. Par

dou. Le « *poto mitan* » décrit en créole, le pilier central sur lequel repose la case et sans lequel toute la maison s’écroule (cf. Miano 2010 : 13). L’expression décrit un individu qui est au centre du foyer et autour duquel tout s’organise et sur lequel tout s’appuie. Ainsi, ce terme sert à désigner le soutien familial, qui est souvent la mère.

conséquent, elle n'est pas capable de comprendre l'indice clé que les lignes en créole décrivent à propos de sa propre quête identitaire.

Cette technique est utilisée encore une fois à la fin d'une discussion des Afropéennes concernant le port du « cheveu dénaturé » (Miano 2008a : 48) qui est majoritaire chez les femmes d'ascendance subsaharienne. A ce moment, les chœurs d'une chanson oubliée de Pascal Vallot, un auteur et interprète français, né en 1967 en Guadeloupe, s'élèvent : « atitud an nou ke sové nou » (*ibid.*). La ligne en créole signifie en français : « *C'est notre attitude qui nous sauvera* » (*ibid.*). Dans ce contexte, le message du chant nous semble comme une sagesse populaire.

La fonction didactique de la langue créole se réfère à la douleur et aux déchirures intérieures des Afrodescendantes qui sont en train de chercher leur place. La langue créole rappelle – ainsi que les cheveux crépus en tant qu'héritage africain – à l'histoire du commerce triangulaire et du trafic négrier entre l'Afrique, les Amériques et l'Europe, que les Afropéennes ont en commun aussi bien avec des ancêtres d'Afrique subsaharienne qu'avec celles avec des ancêtres de la Caraïbe ont en commun.

Pour souligner l'hybridité des cultures et des langues qui forgent la France de nos jours, Miano a ajouté « *Le Glossaire des interludes* » (*ibid.* : 199) à la fin du roman. Là, on trouve aussi les traductions des mots en *camfranglais*¹³ ou en *pidgin english*, utilisées souvent dans les dialogues ordinaires des Afrodescendants. Par exemple, le mot *Mbeng* vient du douala Mbengué et signifie, à l'origine, l'Occident. Mais dans l'usage camerounais, ce terme n'est employé que pour la France. En *pidgin english* du Cameroun, le substantif *mop* signifie la bouche. En revanche, le verbe *mop* signifie embrasser. Ces exemples soulignent d'autant plus que les éléments subversifs dans la langue des Afropéennes se mélangent d'une manière naturelle avec leur *français standard*.

Dans le chapitre suivant, le lecteur apprend, dans une rétrospective, qu'Akasha voulait jadis faire connaissance avec des hommes dont les

¹³ Dans ce glossaire, on peut voir qu'un autre élément de subversion de la langue française qui se détache dans le roman est l'usage du *camfranglais*, un argot hybride brassant l'anglais, le français et les dialectes camerounais.

mœurs et l'apparence lui étaient familières. Ceux-ci pouvaient être soit des « pharaons noirs désormais sans sceptre ni territoire » (Miano 2008a : 21), soit des « driveurs réfractaires à l'ordre et à la loi [...] » (*ibid.*) ou des « rois du marronnage dont les tours HLM étaient devenues les mornes protecteurs » (*ibid.*). Akasha établit, sur un ton ironique, un jeu de symboles masculins de la mythologie égyptienne et créole qui sont transmis aux réalités des immigrés noirs de la France d'aujourd'hui. D'abord, elle aborde les ‘pharaons noirs’, ce qui souligne son enthousiasme pour l’Histoire de la Terre Mère – l’Afrique.¹⁴ Ensuite, elle fait usage du terme créole ‘driveur’ pour décrire les vagabonds migratoires d’ascendance antillaise qui errent de nos jours dans le système politique et juridique en France. Les ‘rois du marronnage’ semblent symboliser finalement les déserteurs des anciens esclaves antillais qui étaient habitués à se cacher dans les mornes, c'est-à-dire dans les collines martiniquaises. Aujourd’hui, ils se cachent, comme l’imagine Akasha, dans les HLM, situés dans les périphéries de la banlieue parisienne.

Ces exemples nous montrent que leur langue subversive est métaphorique et pleine d’exagérations, à la fois ironique et satirique.

Au-delà des créolismes, Miano cache dans son œuvre des références qui attirent l’attention vers les poètes de la *Négritude* : Léon G. Damas, Aimé Césaire et Léopold Sedar Senghor. Celles-ci soulignent notre hypothèse d’une nouvelle conscience de soi des Afropéennes. La quête d’amoureuse d’Akasha nous sert à nouveau d’exemple : en comparant les hommes aux étoiles à l’éclat ambré et aux ‘feux sombres’ que le sort avait voulu éteindre, elle prend à cœur de raviver leur éclat (cf. Miano 2010 : 25). Ici, nous analysons l’expression ‘feu sombre’ sur

¹⁴ Par exemple, l'historien et anthropologue Cheikh Anta Diop a travaillé à partir de la langue, de la tradition et de la religion, sur les liens entre la culture africaine et la culture égyptienne. Le kémitisme panafricain, une tendance identitaire, trouve sa source dans les travaux de Diop cherchant à faire connaître et renaître la philosophie des anciens Égyptiens ou kémites, en tant qu'héritage culturel de l'Afrique. Dans l'œuvre de Miano, les protagonistes féminines Amandla de *Tels des Astres éteints* (2008a) et Akasha de *Blues pour Élise* (2010) y font référence en abordant le sujet de la réappropriation et revendication de ses origines ainsi que du retour aux sources.

fond d'un poème que Césaire a dédié à Léon-Gontran Damas.¹⁵ Le poème s'appelle « Léon G. Damas : feu sombre toujours » et fut publié en 1982 dans la collection de poèmes intitulée *Moi, Laminaire*. Ce poème commence par les vers :

soleils
oiseaux d'enfance déserteurs de son hoquet
je vois les négritudes obstinées
les fidélités fraternelles
la nostalgie fertile
la réhabilitation de délires très anciens
je vois toutes les étoiles de jadis qui renaissent et sautent
de leur site ruiniforme
je vois toute une nuit de ragtime et de blues
traversée d'un pêle-mêle de rires
et de sanglots d'enfants abandonnés. (Césaire 1990 : 90)

Dans ce poème, Césaire se souvient de Damas, qu'il appelle « frère, feu sombre toujours ». Il se rappelle leur amitié profonde, leur combat pour la quête de la liberté et leur unité spirituelle, liée à la philosophie de la *Négritude*.

Inspirée de cette spiritualité et solidarité, Akasha, adepte de la *Négritude*, tente d'entrer en contact avec les hommes d'ascendance subsaharienne afin qu'ils puissent échanger sur les conditions d'être noir en France. Mais elle ne parvient pas à raviver l'éclat ambré de ces hommes. Habitant dans une chambre louée dans la banlieue nord, des questions concernant sa condition de vie la tourmentent : « *Qui a imaginé ce lieu pour y loger des humains ?* [...] Était-ce cela qui effrayait les hommes ? » (Miano 2010 : 22). Elle s'est égarée avec ses aventures amoureuses sur les voies sinuées d'un mythe et vit, par conséquent, plusieurs échecs amoureux qu'elle dénomme « le nègre bleu » (*ibid.* : 23), « le lascar » (*ibid.*), « le bigot » (*ibid.* : 24) « mauvaise imitation de Black Panther » et « l'ultime – le grand afro blues » (Miano 2010 : 25). Miano écrit : « Alors, pour les approcher, Akasha était descendue du piédestal où les femmes d'ascendance subsaharienne avaient été pla-

¹⁵ Les caractéristiques de la poésie damassienne sont la dénonciation radicale des agressions contre les Nègres, l'opposition aux actes sous-entendant une infériorité ou une supériorité raciale et la préconisation de l'unité et de la solidarité.

cées, sacrées, abandonnées » (*ibid.* : 23). Akasha est un exemple d’Afropéenne influencée, d’une part, par la tradition et l’héritage culturel d’Afrique subsaharienne, par exemple illustrés par ses illusions vis-à-vis des « mâles de bronze » (*ibid.*), et, d’autre part, confrontée à la réalité dure et à la désillusion concernant par exemple la réalisation de sa mission d’amour et ses conditions de vie. Ainsi, elle en arrive à la conclusion suivante : « Il n’y avait plus rien à dire, elle en avait fini avec les astres éteints » (*ibid.* : 25). Ici se cache une autre référence à l’œuvre *Tels des astres éteints* de Miano, puisque les protagonistes sont des antihéros, qui sont littéralement des « désastres ». Au-delà, Amandla et Amok se révèlent incapables d’entretenir une relation amoureuse à cause de leurs idéologies différentes et à cause de leur incapacité à se distancier du passé colonial.

Les Afropéennes trouvent d’autres inspirations dans le monde anglophone, par exemple dans le couple ‘noir’ et ‘héroïque’ Barack et Michelle Obama. Barack Obama, dénommé tendrement « brother b. » (*ibid.* : 192), montre qu’une vie heureuse et couronnée de succès est possible à l’écart de la domination blanche. Cette conception de la vie des Afropéennes, qui prennent également en considération les Noirs des Amériques, révèle la conscience diasporique dont parle Nathalie Etoké. Au-delà, les membres de « Bigger than life » sont nourries d’une force et d’un pouvoir qu’elles appellent « *newbian pawa ou power* » (*ibid.* : 194), déclenchés par l’élection de Barack Obama en tant que premier président noir des États-Unis. Cette adoration se reflète autant dans le terme « *black love* » (*ibid.* : 31) ou « *newbian luv* » (*ibid.* : 189), symbolisant la nouvelle égalité au sein des couples noirs, que dans leur maxime qui est aussi le sous-titre du dernier chapitre : « *Let’s Barack our lives !* » (*ibid.*). Vu sous l’angle de l’hybridité culturelle, le terme « *newbian* » se réfère d’un côté aux Noirs « neufs », c’est-à-dire aux Africains-Américains métis ainsi qu’au peuple des Nubiens.¹⁶ De l’autre, il nous rappelle les origines musicales du terme représentant l’Afrique et l’Europe : d’abord à l’album musical *Adventure in Afropea* (1993) du groupe de musique belge, aux origines zaïroises Zap Mama,

¹⁶ Les Nubiens sont un groupe ethnolinguistique originaire du Soudan actuel et du sud de l’Égypte. Ils proviennent des premiers habitants de la vallée centrale du Nil qui est considérée comme l’un des premiers berceaux de la civilisation.

et ensuite à l'album *Princesses Nubians* (1998) du groupe afro-français *Les Nubians*, qui était inspirée par Marie Daulne du groupe *Zap Mama*.

Pour nous, la notion représente également une référence à la sphère anglophone du concept *Afropea*, par exemple à l'écrivain et bloggeur britannique Johny Pitts, né d'un père noir américain et d'une mère britannique blanche. Depuis 2014, il partage ses expériences afropéennes sur le site Afropean.com. En 2019, il a publié *Afropean : Notes from Black Europe*, un ouvrage qui présente les Afro-Européens¹⁷ dans leur propre histoire et révèle de manière similaire les contradictions et les obstacles auxquels ils sont en butte.

5. Conclusion

Dans son œuvre *Blues pour Élise*, Léonora Miano se dédie d'une manière profonde à la condition d'être femme, noire et Afro-européenne en France aujourd'hui. Grâce à son écriture frontalière, Miano se focalise sur la reconquête de la parole de la voix féminine sur des thèmes culturels, sociaux, politiques et économiques. Elle se fonde sur plusieurs influences, par exemple celle de la littérature afro-caribéenne et afro-française ainsi que des registres musicaux différents qui ont leurs origines dans la musique afro-américaine.

À côtés des écrivaines afro-françaises contemporaines comme Fatou Diome et Marie Ndiaye (2009), elle écrit les histoires des femmes qui refusent l'humiliation mais qui adorent la vie. Avec son potentiel subversif, transmis par le langage et les expressions des Afropéennes, Miano esquisse non seulement les univers hybrides des protagonistes, mais aussi son 'esthétique frontalière' au sein des littératures africaines francophones.

L'écrivaine afro-française présente autant dans *Tels des astres éteints* que dans *Blues pour Élise* deux postures différentes autour des esquisses identitaires des Afropéennes et Afropéens en France. À partir d'ici, se révèle probablement la différence la plus frappante : en comparaison avec les Afropéens de *Tels des astres éteints*, tristes et mélancoliques (cf. Miano 2008a : 53 sq.), les Afropéennes de *Blues*

¹⁷ En anglais : « *African-Europeans* ».

pour Élise semblent avoir tiré les leçons du passé. Tandis que le passé colonial a encore une grande influence sur les protagonistes de *Tels des astres éteints* (ibid. : 56 et sq.), qui culmine dans le suicide de Shrapnel (ibid. : 337), les protagonistes de *Blues pour Élise* sont capables de mieux avancer dans leur vie. Les anti-héros afropéens de *Tels des astres éteints* se transforment ainsi dans *Blues pour Élise* en ‘héroïnes afropéennes’. Les « Bigger than life » sont en train de déve-opper un style de vie positif qui met en relief leur liberté individuelle.¹⁸ Bien que certaines d’elles courrent après l’amour, elles ont pour code d’honneur de se faire respecter par les hommes.¹⁹

Les personnages afropéennes valorisent l’amitié et la solidarité, dont le poème « Léon G. Damas : feu sombre toujours » d’Aimé Césaire était une allégorie. Ces valeurs trouvent leur origine dans l’histoire familiale douloureuse d’Élise. Celle-ci sert de fil conducteur du roman en liant le passé (en Afrique) avec le présent (en France). Élise est, comme doyenne du groupe, la protagoniste qui unit les mémoires ‘noires et blanches’ d’antan et d’aujourd’hui. Ainsi, elle incite les *Bigger than life* à s’exprimer sur leurs expériences afro-européennes en France. Bien que son histoire familiale soit tragique, celle-ci montre également que l’amour et la confiance entre Élise et son mari, qui a accepté la fille Shale comme la sienne, donnent confiance en soi à une nouvelle génération de jeunes femmes afropéennes.

Néanmoins, les portraits littéraires des Afropéens et des Afropéennes dans l’œuvre de Miano font preuve qu’ils continuent tout autant à souffrir des blessures historiques – comme la traite négrière, la colonisation et l’esclavage²⁰ – que les personnes d’ascendance africaine ou caribéenne restés sur le continent africain ou dans la Caraïbe. Ces œuvres de Miano révèlent ainsi qu’un « travail de mémoire » (Miano 2012a : 127) est primordial pour les Afrodescendants. Ce travail semble

¹⁸ À la fin du roman, Miano annonce une suite du roman qui s’appelle « Paris Boogie. Séquences afropéennes. Saison 2 ». A ce jour, le roman n’est pas encore publié.

¹⁹ Par exemple, dans le dernier chapitre *Newbian luv*, il s’agit de l’égalité au sein des couples noirs.

²⁰ Dans son recueil de textes théoriques intitulé *L’Impératif transgressif* (2016), l’écrivaine invente des concepts pour penser et dépasser les idéologies actuelles. Ainsi, elle propose l’Afrophonie plutôt que la francophonie, la Déportation Transatlantique des Subsahariens, plutôt que la traite des esclaves.

indispensable d'une part pour mieux se réconcilier avec leur héritage subsaharien et d'autre part pour mieux s'approprier une nouvelle conscience de leur propre valeur afin qu'une meilleure affirmation de leur identité afropéenne.

Nous en concluons que dans *Blues pour Élise*, Miano met en scène une émancipation individuelle et culturelle des Afropéennes ayant lieu dans le « tiers-espace »²¹ (Bhabha 2006 : 99) qui s'appelle « *Afropea* » (Miano 2012a : 86). Pour elles, être « afropéen » ou « afropéenne » exprime une façon de se réconcilier avec le passé et avec sa propre expérience. Les expressions et le langage subversifs au sein des discussions vives des protagonistes nous servent de preuve. En sortant de la caractérisation raciale et de l'identification de la nation comme référent identitaire, Miano projette le terme « Afropéen/ne » même dans une « ère/aire post-occidentale » (*ibid.* : 140). Celui-ci transcende « les conceptions occidentales de la nation et de la race qui se sont imposées en Afrique avec la colonisation, pour inventer quelque chose de bien plus apaisé, de beaucoup moins belliciste » (Miano 2012a : 140).

Miano montre que la subversion linguistique et culturelle relève d'une poétique de la négation et de la contestation, souvent dotée d'une fonction didactique. En même temps, l'usage de la langue française standard, qui est parfois truffée par exemple d'expressions en créole, en anglais ou en *camfranglais*, reflète la façon la plus naturelle et facile pour des Afropéennes de s'exprimer. De cette manière, les différentes techniques subversives révèlent leur découverte de l'hybridité culturelle, leur appropriation des réalités socio-culturelles actuelles ainsi que la prise de connaissance d'eux-mêmes en tant qu'Afropéennes.

Avec *Marianne et le garçon noir*, publié en 2017, soit la même année de publication de l'œuvre de Fatou Diome *Marianne porte plainte* (Diome 2017), Miano montre qu'elle reste fidèle non seulement à la représentation des Afropéens dans la littérature de la diaspora africaine en France mais aussi à son écriture frontalière et à sa poétique

²¹ Selon Bhabha, le tiers-espace « rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun » (Bhabha 2006 : 99).

de négation et de contestation. Cependant, elle y adopte le point de vue masculin des Afropéens et examine, à la suite de violences policières, l'expérience des Noirs de sexe masculin dans l'hexagone. Grâce aux contributions d'auteurs d'origine subsaharienne, elle y déploie également une parole politique qui se révèle à la fois complexe et sensible.

Bibliographie

- Bâ, Mariama (1979) : *Une si Longue Lettre*, Paris : Le Serpent à plumes.
- Basto, Maria-Benedita (2008) : “Le Fanon de Homi Bhabha. Ambivalence de l’identité et dialectique dans une pensée postcoloniale”, dans : *Tumultes*, 31, p. 47-66.
- Bhabha, Homi K. (1994) : *The Location of Culture*, London/New York : Routledge.
- Bhabha, Homi K. (2007) : *Les Lieux de la culture. Une théorie post-coloniale*, Paris : Payot & Rivages.
- Bhabha, Homi K. (1984) : “Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse”, dans : *October*, 28, special issue *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, p. 125-133.
- Bhabha, Homi K./Rutherford, Jonathan (2006) : “Le tiers-espace”, dans : *Revue Multitudes* : « Multitudes », 26, p. 95-107.
- Beyala, Calixthe (2009) : *Le Roman de Pauline*, Paris : Albin Michel.
- Césaire, Aimé (1982) : *Lyric and Dramatic Poetry (1946-82)*, Charlottesville : The University Press of Virginia.
- Diome, Fatou (2004) : *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris : Librairie générale française.
- (2017) : *Marianne porte plainte*, Paris : Flammarion.
- Etoké, Nathalie (2010) : *Melancholia africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris : Éditions du Cygne.

- Fanon, Frantz (1952) : *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil.
- (1961) : *Les Damnés de la Terre*, Paris : Éditions Maspero.
- Fall, Aminata Sow (1979) : *La Grève des Bâtu*, Sénégal : Nouvelles éditions africaines.
- Fenoglio, Irène (1999) : « Egyptianité et langue française. Un cosmopolitisme de bon aloi », dans : *Entre sable et Nil. Les écrivains d'expression française en Egypte. 1920 – 1960*, Paris : CNDP, p. 15-25.
- Gassama, Makhily (1995) : *La Langue d'Amadou Kourouma, ou Le français sous le soleil d'Afrique*, Paris : ACCT-Karthala.
- Glissant, Édouard (1997) : *Traité du Tout-monde*, Paris : Gallimard.
- (1990) : *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris : Gallimard.
- Hawkins, Peter (2001) : « Littérature francophone : littérature post-coloniale? », dans : Véronique Bonne (éd.) : *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris : L'Harmattan, p. 103-109.
- Husung, Kirsten (2006) : *Discours féministe et postcolonial : stratégies de subversion dans Les Honneurs perdus de Calixthe Beyala*, Växjö : Växjö Universitet.
- Kourouma, Amadou (1968) : *Les Soleils des indépendances*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Lacan, Jacques (1956) : « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans *La psychanalyse*, 1, *Sur la parole et le langage*, p. 81-166.
- Mbembe, Achille (2000) : *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris : Karthala.
- Memmi, Albert (2002) : *Portrait du Colonisé. Précédé de Portrait du Colonisateur*, Paris : Gallimard.
- Miano, Léonora (2005) : *L'Intérieur de la nuit*, Paris : Plon.
- (2006) : *Contours du jour qui vient*, Paris : Plon.

- (2008a) : *Tels des Astres éteints*, Paris : Plon.
 - (2008b) : *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris : Plon.
 - (2009) : *Les Aubes écarlates. « Sankofa cry »*, Paris : Plon.
 - (2010) : *Blues pour Élise. Séquences afropéennes*, Paris : Plon.
 - (2012a) : *Habiter la frontière. Conférences*, Paris : L'Arche.
 - (2012b) : *Écrits pour la parole*, Paris : L'Arche.
 - (2013) : *La Saison de l'ombre*, Paris : Grasset.
 - (2016) : *L'Impératif transgressif*, Paris : L'Arche.
 - (éd.) (2017) : *Marianne et le garçon noir*, Paris : Pauvert.
- Monénembo, Tierno (1979) : *Les Crapauds-brousse*, Paris : Seuil.
- Moura, Jean-Marc (1999) : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Ndiaye, Marie (2009) : *Trois Femmes puissantes*, Paris : Gallimard.
- Rushdie, Salman (1983) : *Les Enfants de minuit*, Paris : Stock.
- Said, Edward W. (2005) : *L'Orientalisme*, Paris : Seuil.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008) : *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris : Amsterdam.
- Tansi, Sony Labou (1979) : *La Vie et demie*, Paris : Seuil.
- Tchak, Sami (2000) : *Place des fêtes*, Paris : Gallimard.
- Waberi, Abdourahman A. (1998) : « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », dans : *Notre Librairie*, 135, p. 8-15.