Document generated on 07/03/2025 8:54 p.m.

Alternative francophone
Pour une francophonie en mode mineur

Hétérotopies et utopie chez Léonora Miano
Imaginaire du genre entre passé réinventé et anticipation
Heterotopia and Utopia in Léonora Miano's Works
Gender Imaginary Between Reivented Past and Anticipation

Florian Alix

Volume 3, Number 4, 2024

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1110294ar
DOI: https://doi.org/10.29173/af29498

See table of contents

Publisher(s)

University of Alberta, Department of Modern Languages and Cultural Studies

ISSN

1916-8470 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Alix, F. (2024). Hétérotopies et utopie chez Léonora Miano : imaginaire du genre entre passé réinventé et anticipation. *Alternative francophone*, *3*(4), 82–97. https://doi.org/10.29173/af29498

Article abstract

This article explores the tendency to utopian impulse in Léonora Miano's recent novels. Reading the two volumes of Crépuscule du tourment (2016-2017), La Saison de l'ombre (2013) and Rouge Impératrice (2019), the article shows that in each case fictional constructions which can be seen as heterotopias (Foucault) complicate social representations in the novels. Although masculine and feminine are two separate principles in Miano's thought, this complexity opens possibilities for some gender fluidity.

© Florian Alix, 2024

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Hétérotopies et utopie chez Léonora Miano : imaginaire du genre entre passé réinventé et anticipation

https://doi.org/10.29173/af29498

Florian Alix
https://orcid.org/0000-0002-7394-661X
florian.alix.13@gmail.com
Sorbonne Université

Résumé. *Cet article explore la tendance à l'élan utopique dans ses romans récents de Léonora Miano. À la lecture des deux tomes de* Crépuscule du tourment *(2016-2017), de* La Saison de l'ombre *(2013) et de* Rouge impératrice *(2019), l'article montre que dans chaque cas des constructions fictionnelles pouvant être vues comme des hétérotopies (Foucault) compliquent les représentations sociales dans les romans. Bien que le masculin et le féminin soient deux principes distincts dans la pensée de Miano, cette complexité ouvre des possibilités pour une certaine fluidité de genre.*

Mots clés *: Léonora Miano ; utopie ; hétérotopie ; genre ; masculin ; féminin*

Abstract*. This article explores the tendency to utopian impulse in Léonora Miano's recent novels. Reading the two volumes of Crépuscule du tourment (2016-2017), La Saison de l'ombre (2013) and Rouge Impératrice (2019), the article shows that in each case fictional constructions which can be seen as heterotopias (Foucault) complicate social representations in the novels. Although masculine and feminine are two separate principles in Miano's thought, this complexity opens possibilities for some gender fluidity.*

Keywords*: Léonora Miano; Utopia; Heterotopia; Gender; masculine; feminine.*

Les premiers romans de Léonora Miano interrogent la vie politique et sociale en Afrique subsaharienne, à travers des représentations marquées par la violence. Les intrigues sont situées dans un pays non nommé. En usant de cette stratégie, l'écrivaine s'inscrit dans une histoire littéraire au long cours : Mongo Beti ou Ahmadou Kourouma déjà ont joué de l'identité du pays où se situait l'intrigue de leur roman. On y a décelé une ruse pour éviter la censure. Cependant, on peut y voir à la suite de Guy Ossito Midiohouan une « utopie négative » (27-32). Selon le critique, l'indétermination du cadre spatial permet de construire la fiction comme un champ d'expérimentation pour des questionnements politiques qui débordent le strict espace de référence de l'écrivain. Dans le cas de Léonora Miano s'ajoute sans doute une autre préoccupation : au-delà du nom des États, elle utilise très peu le terme « Afrique », et quand il apparaît, c'est souvent en mention, avec distance. Certains de ses romans, à partir de 2008, ont, pour partie, leur cadre en Europe, mais elle a toujours aussi peu recours au mot « Afrique ». Pour le lecteur ou la lectrice, il est évident que les intrigues des récits suivent les personnages entre les deux continents, mais il convient de s'intéresser à la manière dont l'écrivaine évite ces toponymes courants.

V.Y. Mudimbe a montré que le terme « Afrique » a partie liée avec l'histoire de l'impérialisme européen, considéré sur le long terme depuis les XV^e^ et XVI^e^ siècles, dans *L'Invention de l'Afrique* (1988). Se dissocier du mot revient alors à rompre avec une perspective eurocentrée. Le geste de Léonora Miano rejoint la pensée décoloniale qui, selon Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni, consiste en « un repositionnement du miroir épistémique de manière à permettre aux chercheurs africains de penser clairement depuis l'Afrique vers le monde, et non l'inverse » (470). La romancière marque une distance par rapport au terme « Europe » et cherche ainsi à privilégier un regard et une terminologie subsahariens pour l'autre continent. Maxime Del Fiol parle d'une stratégie d'africanisation de la langue (2019). Il ne s'agit plus uniquement de construire une fiction pour expérimenter des possibles politiques, mais de partir du point de vue des Africains en vue d'une « auto-invention africaine selon leurs propres termes » (Ndlovu-Gatsheni 452). La dimension utopique s'affirme et, en même temps, elle concerne finalement moins l'organisation spatiale qu'un travail sur le langage, un renouvèlement poétique de la toponymie. D'ailleurs, dans une réflexion sur les enjeux politiques de ce retour critique sur le mot « Afrique », Léonora Miano lie « cette attention apportée aux désignations » (« De quoi Afrique… » 103) à son activité d'écrivaine (Mangeon 150-51). Et ceci non seulement parce qu'elle concerne une attention prêtée à la langue, mais aussi parce que, selon Nathalie Etoke, elle aboutit à la révélation d'« espaces relationnels conflictuels » (618) ; l'enjeu est moins d'arrêter des définitions que d'éclairer par la conscience linguistique des dynamiques problématiques.

Ce déplacement de la dynamique utopique de l'espace vers le langage est particulièrement perceptible dans les deux derniers essais de l'écrivaine. En 2020, son livre *Afropea* est sous-titré « Utopie post-occidentale et post-raciste ». L'autrice est très précise dans sa définition des Afropéen·nes : il s'agit des personnes afrodescendantes, c'est-à-dire dont les ascendant·es — parents, grands-parents, aïeux — ont une origine subsaharienne. L'ouvrage brosse le panorama d'une contradiction pour ces personnes qui sont condamnées en France à une forme d'invisibilisation sociale, où leur ascendance n'est pas considérée ni reconnue, alors même qu'elles constituent, selon l'expression consacrée, une « minorité visible ». L'utopie exposée dans le livre vise à se départir de « l'occidentalité » (Miano, *Afropea* 213). La stratégie préconisée ne consiste pas à « se bâtir une forteresse dans le silence et l'obscurité qu'offre la société » (Miano, *Afropea* 217), à organiser l'espace de la marge. Au contraire l'utopie consiste à « faire résonner » au sein des sociétés européennes les ascendants subsahariens, tout à la fois « leur souffrance et la beauté qu'ils surent créer en dépit d'elle » (Miano, *Afropea* 216). En d'autres termes, l'utopie consiste en un glissement du paradigme spatial vers un paradigme sonore et poétique. Afropea ne revient pas à créer une ou plusieurs enclave·s du continent africain au sein de l'espace européen, mais plutôt de partir de

« l'expérience afrodescendante » en vue de « son inscription, son enracinement dans la conscience universelle » (Miano, *Afropea* 217). L'espace n'existe que dans la manière dont il est habité : la mise en relation des continents africain et européen passe par l'expérience individuelle, la pensée et les affects de celles et ceux qui la vivent.

En 2021 paraît *L'Autre Langue de femmes*. La question du genre y est centrale. L'autrice y rejette le féminisme comme participant d'un universalisme abstrait qui ne peut rendre compte de la situation particulière des femmes subsahariennes. Elle s'inscrit ainsi dans un débat qui anime depuis plusieurs décennies la vie intellectuelle et sociale africaine. Considérant qu'une certaine pensée féministe occidentale est incapable de prendre en compte les particularités sociohistoriques de la condition féminine dans les espaces subsahariens, certain·es penseuses et penseurs font le choix de rejeter le terme pour inventer de nouvelles manières, spécifiquement ancrées dans le contexte africain, d'envisager des processus d'émancipation, qui s'enracinent dans une histoire de l'*empowerment* des femmes sur le continent (Gallimore ; Sow ; Harpin et Raynaud). Chez Léonora Miano, la perspective historique se double, en quelque sorte, d'une dimension ontologique, mouvante et complexe. Dans les conceptions qu'elle expose, il existe deux « principes » (Miano*, L'Autre Langue* 25), féminin et masculin, qui peuvent coexister dans un même individu, le plus souvent de manière asymétrique, mais qui demeurent distincts[1]. Le principe féminin est rapproché d'« une révérence pour la vie, du souci de protéger ceux dont on a la charge » (Miano*, L'Autre Langue* 139) et il est très lié à un imaginaire de la maternité ; il implique une tendance plutôt sédentaire, le souci des autres et un accès particulier à la spiritualité. Le « principe masculin » s'oppose à lui d'abord en termes spatiaux dans l'essai : « S'il revient à l'homme de bâtir les nations, de fonder les civilisations dans leur aspect matériel, c'est parce que, contrairement à la femme qui porte en elle le secret de la vie, c'est en allant s'ébrouer hors du foyer qu'il peut à son tour participer à l'œuvre de création. » (Miano*, L'Autre Langue* 31). Le « principe masculin » implique une dynamique de découverte, voire de conquête. Son ambivalence réside dans son potentiel de destruction associé à sa capacité de mise en mouvement.

Léonora Miano cherche aussi à battre en brèche un imaginaire victimaire, très souvent associé aux femmes africaines dans les représentations médiatiques et les discours sociaux. De ce fait, son essai propose des figures féminines subsahariennes dotées d'une valeur exemplaire : il valorise un paradigme mémoriel plutôt que spatial. Le dispositif est plus complexe puisque les figures sont soumises à une lecture critique. L'enjeu pour l'autrice est moins de construire des modèles que de faire entendre « l'autre langue des femmes » : « Par ces mots, il faut entendre une voix active, celle de femmes ne se définissant pas à travers l'action négative d'autres sur elles, et n'attendant pas d'avoir des modèles pour inventer leur vie. » (Miano*, L'Autre Langue* 17) De nouveau, un paradigme sonore et poétique prend le pas sur la dimension visuelle de l'utopie *stricto sensu*. Celle-ci n'est pas uniquement incarnée en un lieu concret, construit par la fiction, mais aussi intériorisée en une expérience individuelle.

Cependant, les romans de Léonora Miano mettent souvent en scène des séquences utopiques, où le genre, que l'on comprendra ici comme la relation entre eux des pôles masculins et féminins, est un principe fondamental. Il est possible de retrouver dans ces séquences la manifestation des « principes » masculin et féminin qu'elle distingue, voire oppose, dans *L'Autre Langue des femmes*. Pourtant, on propose l'hypothèse que ces séquences relèvent d'une mise à l'épreuve, appelant à un dépassement, qu'elles

[1] Même si l'on peut reconnaître ici des ressemblances avec un certain féminisme différentialiste, Léonora Miano a déclaré sur Instagram, dans un post daté du 30 octobre 2021 qu'elle trouvait « eurocentrée » une lecture au prisme de ces catégories (https://www.instagram.com/p/CVo-ivGoeByi3fkRBA8rO3SAS3Cu_4PxGFuq1A0/?igsh=MzRlODBiNWFlZA==.

constituent davantage des questions qu'elles ne proposent des réponses. Assez fréquemment, on verra d'ailleurs que ces séquences utopiques sont complexes.

Tout d'abord, dans une conférence prononcée en 2012, où elle réfléchit au masculin et au féminin, qu'elle considère tout à la fois comme « des catégories biologiques et des constructions sociales, culturelles », elle déclare qu'elle aime construire des personnages qui lui permettent de mêler les deux principes : « L'identité sexuelle des personnages est donc frontalière. Elle réside dans l'entre-deux. » (Miano, *Habiter* 31) Les personnages sont donc complexes du point de vue du genre et cette complexité suscite des effets de résonance et de dissonance une fois qu'ils sont mis en relation au sein des séquences utopiques.

Certains de ces personnages vont constituer des groupes, des communautés. Des segments marginaux de la société fictionnelle entrent alors en tension et/ou en interaction avec l'ensemble représenté dans le roman. La dystopie, l'« utopie négative » ou l'uchronie est toujours émaillée de micro-espaces qui viennent l'interroger. La tendance utopique ou « l'élan utopiste[2] » (Bammer 142) est toujours chez Léonora Miano complexifiée par des bulles hétérotopiques. À l'intérieur même des espaces rêvés – que ce soit sur un mode heureux ou cauchemardesque – l'écrivaine fait place à certains lieux « *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier » (Foucault 24). Dans la pensée foucaldienne, l'hétérotopie se distingue de l'utopie parce qu'elle n'est pas fiction, ce qui n'est pas le cas dans les romans. Les bulles hétérotopiques dont on parle ont cependant pour rôle, au sein de l'économie des récits, de figurer des contrepoints, des contre-espaces, qui amènent à interroger, voire à mettre en question l'organisation sociale utopique. Or ce sont justement dans ces espaces hétérotopiques que la distinction entre les « principes » masculin et féminin est mise à mal. Comme ces contre-espaces sont divers dans les textes, on tâchera de mettre en regard, pour chacun des ensembles romanesques, deux d'entre eux, dont le principe d'interrogation repose sur des leviers différents.

On organise le corpus d'étude en trois temps. On commencera par étudier l'inscription d'espaces hétérotopiques dans les deux volumes de *Crépuscule du tourment* (2016-2017). Les récits sont structurés par le retour de Dio/Amok dans son pays natal, non nommé, mais que l'on situe aisément en Afrique subsaharienne, à l'époque contemporaine. Dans le premier volume, il est l'interlocuteur de quatre personnages féminins qui s'adressent à lui *in abstentia*. Dans le second, le récit à la troisième personne est pour sa majeure partie raconté depuis son point de vue, en focalisation interne. Au sein de l'« utopie négative » de cette société africaine imaginaire apparaissent divers espaces hétérotopiques. Deux d'entre eux interrogent en particulier les normes de genre en perturbant les représentations sociales. *La Saison de l'ombre* (2013) plonge le lecteur dans le passé, à l'époque de la Traite esclavagiste. Ce phénomène n'épargne pas le clan Mulongo, imaginé aux couleurs d'un idéal précolonial. Frappées par l'Histoire cependant, de nouvelles formes seront imposées, qui demanderont l'inventivité des acteurs et actrices. Enfin *Rouge impératrice* (2019) nous projette dans un avenir où le continent s'est unifié sur le plan politique et jouit d'une position dominante sur l'échiquier géopolitique mondial. On s'arrêtera sur deux espaces hétérotopiques du roman, qui mettent en jeu le genre de manières très différentes.

[2] On choisit de traduire ainsi « *utopian impulse* » à la suite de Judith Cohen, Samuel Lagrange et Aurore Turbiau (2022).

« VIEUX PAYS » ET « VEUVE JOYEUSE » DANS LE DIPTYQUE *CRÉPUSCULE DU TOURMENT*

Dio/Amok avait tourné le dos à son pays natal, pour fuir la violence conjugale omniprésente chez ses parents et les structures sociales qui la font exister. Il y revient pourtant lorsqu'il adopte le fils de son ami décédé et se met en couple avec l'ancienne compagne de celui-ci, Ixora. Les deux personnages refusent d'élever l'enfant dans une Europe où le racisme s'exprime de plus en plus ouvertement. Pour Dio/Amok, il s'agit bien d'un retour au pays, dans la famille de notables dont il est issu, incarnée notamment par une mère très stricte et par Tiki, la sœur du jeune homme ; pour Ixora, d'ascendance caribéenne, c'est la découverte d'un espace qu'elle ne connaît pas, même s'il s'inscrit dans un imaginaire de l'origine. Dio/Amok n'est cependant pas lié amoureusement à Ixora et finit par imiter la violence de son père. De son côté, la jeune femme se découvre une attirance sexuelle et affective pour Masasi, qui vient coiffer la belle-mère de son compagnon.

Dans ce pays non nommé, « l'utopie négative » ne fonctionne pas comme dans les romans décrits par Guy Ossito Midiohouan lorsqu'il invente cette notion. Ces romans mettent en scène des sociétés gangrénées par la violence dont la source est un pouvoir autoritaire, où le tissu social est parasité par des élites corrompues et délité par des situations de guerre. Cette tendance dans le roman postcolonial vient en réaction à un discours anticolonial qui s'est souvent orienté vers un avenir conçu dans un « esprit utopique », selon Anthony Mangeon (16). Certains des premiers romans de Léonora Miano, regroupés aujourd'hui sous le titre global de *Suite africaine*, ont proposé ce type de vision (*L'intérieur*, *Contours* et *Les Aubes*), mais ce n'est pas la perspective qu'elle adopte dans *Crépuscule du tourment*. La société qu'elle décrit n'est ni cauchemardesque ni idéale, sans doute parce que l'un des enjeux forts des deux romans consiste à réfléchir à l'intrication de la construction sociale dans la formation des intimités subjectives. La romancière ne cherche pas à montrer comment une société corrompue brise les sujets africains postcoloniaux ; elle pose la question de la construction des subjectivités en relation avec des structures collectives. Cependant, la violence conjugale qui a traumatisé Dio/Amok révèle un ordre social de « l'utopie négative » où règne la domination masculine. Par rapport à celui-ci, deux espaces hétérotopiques apparaissent dans le roman, comme des contrepoints à la manière dont s'organisent les relations de genre dans le tissu social hégémonique.

La première de ces bulles hétérotopiques est Vieux Pays. Il s'agit d'un village situé dans la très proche périphérie de la grande ville côtière où évoluent les personnages des deux romans. L'endroit est présenté comme un espace d'émancipation : « On disait que des femmes avaient fondé cette communauté pour y vivre selon leurs propres règles, et je trouvais l'idée réjouissante dans un environnement où la domination du mâle est un carcan pour les individus. J'aimais le rêve de Vieux Pays, qui m'ouvrait d'autres voies que celles du modèle maternel. » (Miano, *Crépuscule 1* 246)

Tiki, la sœur de Dio, s'interroge sur ses origines familiales et sa sexualité et on lui conseille d'aller voir une guérisseuse dans cet espace qui existe avant tout dans le discours social (« on disait que… »), comme s'il était d'abord une idée ou un imaginaire. Elle espère ainsi pouvoir s'écarter du modèle de soumission fourni par sa mère, soumission paradoxale puisque c'est un personnage à la fois dur et puissant, mais dans une conformation problématique aux normes sociales. Le lieu est marqué du sceau d'une certaine irréalité puisqu'il est perçu comme un « rêve » par le personnage. La référence à l'onirique nimbe l'espace d'une forme d'irréalité et rappelle la relation entre rêve et utopie qu'établit Carmelina Imbroscio (57-66). L'émancipation des femmes et des hommes y est perçue comme le résultat d'un abandon de la

domination masculine ; celle-ci est, dans un premier temps, nimbée d'irréalité, sur le mode utopique, avant que Tiki ne découvre en effet l'endroit et son organisation.

Cependant, lecteurs et lectrices connaissent en réalité déjà Vieux Pays lorsque Tiki le découvre. En effet, l'organisation des chapitres dans le roman n'est pas chronologique, mais énonciative : chacun est la narration d'un segment de vie de quatre femmes différentes (la mère, Amandla, l'ancienne compagne de Dio/Amok, Ixora, Tiki). Or dans le chapitre précédent un autre personnage, Ixora, la compagne de Dio/Amok, s'est rendu dans le village. Elle s'y rend en suivant Masasi, la coiffeuse dont elle est en train de tomber amoureuse. On découvre avec elle les règles et l'organisation de Vieux Pays.

> C'était comme une alcôve en bordure de la ville, il y avait surtout des femmes, les mâles qui vivaient là étaient souvent des enfants, j'apprendrais plus tard qu'ils quittaient le village une fois majeurs, s'ils n'avaient pas été envoyés à l'internat dès leur adolescence, ne revenant auprès de leur mère que pour les vacances, sans être absents les hommes adultes étaient rares, on ne les identifiait pas toujours. (Miano, *Crépuscule 1* 193)

Vieux Pays apparaît comme un espace social, réglé, où les places sont établies selon le genre. C'est aussi un espace lié à l'intime, comme l'indique la comparaison avec l'« alcôve » et, plus largement, le fait que s'y révèle et s'y tisse l'amour d'Ixora et Masasi. Aminata Cécile Mbaye a montré que la construction d'une « véritable communauté féminine solidaire » implique dans ce roman, pour les femmes, de « surmonter le pouvoir patriarcal et la dépossession de leurs corps grâce au plaisir féminin et lesbien » (34). Par ailleurs, il règne à Vieux Pays une forme d'indétermination malgré son caractère genré. Cet espace féminin n'est pourtant pas exclusif, mais on n'y perçoit pas les hommes. On apprendra par la suite que des personnes nées hommes peuvent très bien y exprimer leur féminité et notamment se vêtir de vêtements féminins sans scandale. La dimension utopique de l'espace se construit dans son opposition à la société globale du pays où évoluent les personnages ; c'est pourquoi on parle plutôt de bulle hétérotopique.

Dans sa progression, Ixora est d'abord arrêtée par une petite fille et elle comprend que seules les personnes autorisées et connues peuvent entrer dans Vieux Pays. Foucault indique que « les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant » (32). Masasi, qui finit par être appelée pour autoriser Ixora à entrer, justifiera par la suite cette défiance : « elle m'expliqua que son quartier abritait des marginales, des réprouvées, ces règles strictes leur permettaient de préserver leur sécurité dans une ville en proie à tous les désordres » (Miano, *Crépuscule 1* 199). Plutôt qu'une utopie, ce Vieux Pays de « rêve » est bien construit comme une hétérotopie par la fiction. L'espace est marginal et clos, il joue un rôle de contrepoint. Selon Marion Coste, Vieux Pays « prolonge un passé précolonial, s'organisant autour d'un système matriarcal » (Coste). Il renvoie à la mémoire d'un passé que reconfigure Léonora Miano en assumant son caractère imaginaire. C'est sans doute pourquoi Vieux Pays apparaît comme un « village ». En prenant à rebours les règles sociales de ce qui se trame dans la ville, il rétablit un ordre, alternatif. Celui-ci devient alors paradoxalement ce qui permet une forme d'indétermination parce qu'il est un espace féminin et que les hommes peuvent s'y fondre.

Dans le deuxième tome de *Crépuscule du tourment*, un personnage a lui aussi vécu à Vieux Pays. Il s'agit de Regal, un ami de Dio/Amok qui vit son homosexualité dans le secret. Se précisent alors les règles pour qu'un homme soit accepté à Vieux Pays :

> Les fondatrices de la communauté avaient surtout une exigence à l'égard des personnes de sexe masculin Il leur était demandé de vivre en accord avec leur *autre côté*
> Telle avait été la parole des anciennes lors de son arrivée Elles y avaient apporté de nécessaires précisions L'accord de l'homme avec son autre côté ne signifiait pas qu'il se prenne pour une demoiselle Il ne s'agissait pas de ces futilités C'était d'harmonie intérieure que l'on parlait ici[3] (Miano, *Crépuscule 2* 155)

L'accord à trouver vise à faire primer au sein de l'espace hétérotopique le « principe féminin », pour faire « contre-espace » au reste du pays où la « domination du mâle » prévaut. C'est pourquoi l'une des exigences envers Regal formulée par les anciennes de Vieux Pays consiste à lui demander de devenir père : la fonction reproductrice doit être préservée dans l'hétérotopie féminine et ce souci est aux yeux de l'écrivaine associée au « principe féminin ».

Marjolaine Unter Ecker explique que le rôle des espaces hétérotopiques dans les romans de Léonora Miano consiste à accompagner « un parcours d'apprentissage qui mène les personnages à la découverte d'eux-mêmes, en instaurant notamment un nouveau rapport à leur genre et à leur sexualité » (138). Regal, dans ce mouvement de recherche, quitte Vieux Pays pour aller rejoindre Veuve Joyeuse.

> Chacun y vivait à sa manière Même après que l'on avait décidé de mettre en commun certaines ressources On pouvait être homme à moitié aux trois quarts ou pas On y avait sa place Un tripot jouxtait l'église pentecôtiste Le pasteur et ses ouailles quittaient l'une pour l'autre le dimanche matin Sans se poser de questions On visitait de même la jeteuse de sorts ou le *nganga* dont les missions étaient complémentaires Des prostituées vivaient dans la même cour que des bigotes Certaines étaient les deux à la fois La verdeur des échanges ne laissait pas indifférent (Miano, *Crépuscule 2* 158)

Tandis que Vieux Pays était dominé par le « principe féminin », à Veuve Joyeuse, l'indétermination règne. L'on peut être homme dans des proportions variables. Les phrases mettent en parallèle des mots de genres grammaticaux différents. Le « pasteur », substantif masculin, régit des « ouailles », substantif féminin ; mais l'église est quant à *elle* en concurrence avec *le* tripot. Finalement c'est la confusion des genres, dans tous les sens de l'expression. De même, genre et langues s'entremêlent et l'expression française au féminin « jeteuse de sorts » se rapproche du terme masculin d'origine kikongo « *nganga* ». La logique qui prévaut est celle du carnavalesque et les deux stéréotypes féminins de la prostituée et de la bigote finissent par s'y confondre. Le terme « échanges », à la fin du paragraphe, renvoie aussi bien aux dialogues et conversations qu'à la permanente permutation des rôles sociaux dont il a été question. Veuve Joyeuse est ainsi un « chaos-monde Un présent issu de lui-même qui se dirigeait vaillamment vers son futur incertain » (Miano, *Crépuscule 2* 159). Les genres ne structurent plus l'espace, perpétuellement en mouvement, dans une dynamique de l'imprévisibilité, soulignée par la relation intertextuelle qui se tisse ici avec l'œuvre d'Édouard Glissant, qui forge en ce sens l'expression « chaos-monde » (22). L'espace n'est plus associé à la mémoire d'un matriarcat reconfiguré, mais à un avenir en questionnements.

L'origine de cette hétérotopie est rapportée dans le roman. Vieux Pays est un espace refuge où sont renversées les règles édictées par les hommes. Veuve Joyeuse est, pour sa part, espace de transgression. Sa fondatrice est une femme qui, à la mort d'un mari qu'elle n'avait pas choisi, refuse de porter le deuil et rompt avec le foyer familial pour vivre une vie de plaisirs, d'exploration et de liberté. De là vient le nom du quartier, « qui n'était pas un compliment, seule une meurtrière, une sorcière, pouvant se réjouir de la

[3] Dans cette partie du roman, la ponctuation forte n'apparaît pas, ce qui constitue une manière pour la romancière d'épouser le point de vue de son personnage.

perte d'un époux » (Miano, *Crépuscule 2* 123). L'espace est donc aussi marginal ; il nous est dit qu'« à *Veuve Joyeuse*, la ville n'avait pas remporté la bataille » (Miano, *Crépuscule 2* 123).

Vieux Pays et Veuve Joyeuse constituent les deux hétérotopies qui neutralisent, par opposition ou par transgression, l'espace principal de la ville dont elles constituent des marges. En même temps, elles révèlent les règles qui régissent l'espace urbain, soit en y opposant une autre organisation, soit sur le mode d'une anarchie. Ces deux espaces sont des fondations féminines. Vieux Pays, dont le nom est masculin, vise à un rééquilibrage des rôles sociaux de genre sous la domination féminine, sous l'égide d'une forte spiritualité, en relation avec une mémoire. En revanche, Veuve Joyeuse, dont le nom est féminin, semble plutôt régi par le principe de la dispersion et d'une dynamique d'extériorisation, ressortissant au « principe masculin » selon Léonora Miano, mais finalement fondu dans un « trouble permanent » (Miano, *Crépuscule 2* 159). La bulle hétérotopique, dans le roman, se doit donc d'être conjuguée au pluriel pour refléter la complexité de la polarisation genrée de la société. La bipartition des « principes » établie dans les essais est interrogée par ce biais.

DES HÉTÉROTOPIES EN RÉPONSE À L'EFFONDREMENT DE L'UTOPIQUE CLAN MULONGO DANS *LA SAISON DE L'OMBRE*

Le rapport des hétérotopies à l'utopie se présente différemment dans *La Saison de l'ombre*. Ce livre paru en 2013 se présente comme un roman historique dans lequel la romancière relate comment la Traite esclavagiste a profondément déstructuré le tissu sociopolitique des communautés qui vivaient en Afrique centrale. Le village des Mulongo est profondément perturbé quand disparaissent, une nuit, plusieurs membres masculins. Du fait de la crainte d'une intervention surnaturelle dont l'influence se propagerait, les mères des disparus sont isolées. L'une d'entre elles cependant, Eyabe, quitte le territoire pour retrouver ceux qui manquent. En suivant ses pérégrinations, on découvre progressivement qu'ils ont été victimes d'un rapt. Suivant l'accord que le puissant clan Bwele, voisin, a tissé avec les Côtiers, il faut leur livrer des esclaves pour le commerce qu'ils ont avec les « hommes aux pieds de poules » (les Européens) qui leur fournissent des armes à feu.

Pourquoi donc parler d'utopie ? Le point de vue adopté est celui du clan Mulongo. Celui-ci apparaît aux lecteurs et lectrices dans la rigoureuse organisation qui régit la vie de la communauté : « En pays mulongo, l'ordonnancement des choses est précis. » (Miano, *La Saison* 143) Cela concerne notamment l'espace. Le village est organisé de manière lisible, à l'intérieur de chaque concession, les différents espaces suivent le même plan. Le territoire, plus petit que celui des autres clans alentour, est avant tout rural, procède d'une relation forte avec la terre, qui n'est pas sans évoquer l'association entre primitivisme et utopie de certains textes du XVIII^{e} siècle (Sozzi). De manière paradoxale, ce primitivisme est dépassé et défait par Léonora Miano. Si le clan Mulongo confine à l'utopie, c'est du fait non d'un état d'antériorité historique absolue, mais de son histoire et de son évolution. Celle-ci s'est constituée dans une forme de relative insularité et elle a conduit à sublimer les aspects violents de la société : « Le clan a vécu comme un être s'étant enfanté lui-même. Terrorisé par la violence, il l'a ritualisée, policée, de manière à régler les conflits par la parole. » (Miano, *La Saison* 217) Le primitivisme est détourné et l'utopie réside dans sa capacité à avoir dépassé la logique guerrière au fil de son histoire, à être arrivé à une forme avancée de sophistication sociale et politique. C'est en même temps ce qui fragilise la société idéale : confrontée à la violence du monde, elle est vouée à disparaître. Le roman raconte comment la disparition de douze hommes du clan en perturbe l'organisation.

Du point de vue des « principes » féminins et masculins, la confrontation des clans Mulongo et Bwele est intéressante. Le conseil mulongo est en majorité constitué de personnages masculins et le clan est dirigé par un homme. Pourtant, « le pouvoir se transmet par la lignée maternelle » (Miano, *La Saison* 13) et, durant les conseils, la voix d'Ebeise, la sage-femme du clan, est particulièrement écoutée. La maternité joue un rôle central dans cet espace tourné vers l'autoreproduction. Si le clan est dominé par des hommes, le « principe féminin » y joue un rôle notable. De manière plus complexe, certains personnages féminins sont rapprochés du « principe masculin », comme le montre Joel Akinwumi (190). À l'inverse, le clan Bwele est gouverné par une reine et un corps d'archères redoutables y fait figure de troupe d'élite militaire. Mais justement ces figures d'amazones semblent bien plus illustrer le « principe masculin », comme en témoigne la logique expansionniste à l'œuvre dans le roman. Qui plus est, « il n'existe aucune solidarité féminine chez les Bwele » (Akinwumi 197). Les deux espaces sont donc loin d'être univoques.

Michel Foucault considère que « les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps » (30). Espaces à l'écart de la norme, ils sont régis par une temporalité elle aussi anormale. Les hétérotopies dans *La Saison de l'ombre* se développent dans les marges d'une utopie qui s'effondre sous les coups de la violence de l'Histoire. Leur temporalité se distingue donc du temps réglé de l'utopie pour rejoindre celle de l'Histoire, tout en s'y opposant.

Le roman s'ouvre non pas sur la description de l'organisation sociale mulongo, mais sur le groupe de femmes qui a été isolé du reste du village, les mères des victimes du rapt, que l'on suspecte de porter en elles des énergies mauvaises. Ce groupe, réuni dans une case à l'écart du village, constitue une première bulle hétérotopique. Ce n'est pourtant pas la mention de l'espace, mais bien celle du temps qui apparaît dans la première phrase du roman : « Elle l'ignorent, mais cela leur arrive au même moment. » (Miano, *La Saison* 11) Toutes sont visitées en rêve par leur fils, qui leur demande de réintégrer la matrice originelle, pour ne pas être séparé du clan avant le voyage de rupture qui se profile. Elles refusent, peu sûres de reconnaître leur enfant, qu'il ne s'agisse pas d'un esprit malfaisant. Ce qui importe c'est la communauté de ces femmes qui se construit du fait de la violence de la Traite, qui menace d'opérer une rupture définitive au sein du peuple mulongo. Ces femmes mises à l'écart par un pouvoir tenu en majorité par des hommes, malgré son ambiguïté, constituent ainsi une autre communauté. Cette hétérotopie féminine a partie liée avec la préservation de coutumes ancestrales.

Par la suite, tandis qu'on les appelle depuis l'extérieur de leur lieu de relégation, les femmes mises à l'écart s'interrogent et s'organisent en un groupe : « Il est dangereux de répondre à un appel dont on ne sait, avec certitude, de qui il émane. Le mieux est d'aller voir. Aucune n'ira seule. Elles se lèvent doucement, se rassemblent au centre de la pièce, s'interrogent sur la manière de procéder pour qu'aucune ne soit plus exposée que les autres. » (Miano, *La Saison* 21)

Les voix se mêlent – la phrase « Le mieux est d'aller voir » n'est attribuée à personne en particulier par exemple. Le passage est marqué par la récurrence conjointe de verbes de parole et de mouvement[4]. Il est un dynamisme qui s'insuffle dans l'hétérotopie féminine de la relégation. Il conduit cependant à l'éclatement. Tandis que les membres masculins du Conseil s'interrogent et ne parviennent à trouver la bonne conduite à adopter, Eyabe, précédant la décision du chef de former une mission de reconnaissance, décide de quitter le village pour aller retrouver son fils, aidée par Ebeise. De la dynamique hétérotopique émerge finalement, en rupture, une décision individuelle qui amène une double nouveauté. D'une part le

[4] Cette scène du roman trouve sans doute sa source d'inspiration dans la résistance des femmes de Nder que Léonora Miano rapporte dans *L'Autre Langue des femmes* (186-8).

départ d'une femme à l'extérieur des frontières du clan, alors que les femmes sont censées demeurer strictement à l'intérieur du territoire. D'autre part, la décision d'un mouvement qui n'est pas initié par le groupe. La violence historique amène à la formation d'une autre logique spatiale et temporelle qui révise la notion d'identité qui « ne se définit plus par un ensemble localisé de valeurs traditionnelles » (Ekorong 124).

La quête d'Eyabe la conduit à Bebayedi, une autre bulle hétérotopique, qui regroupe différentes personnes qui sont parvenues à échapper à leurs ravisseurs esclavagistes et qui vivent dans les marais. Elle retrouve parmi eux Mutimbo, l'un des hommes kidnappés au début du roman.

> Il lui apprend que ce peuple accueillant n'en est pas un, au sens où la chose s'entend habituellement. Ici, les gens n'ont pas de mémoire commune. Leur clan n'a ni fondateur, ni ancêtres tutélaires. Chacun a apporté ses totems, ses croyances, ses connaissances en matière de guérison. Tout cela, mis en quelque sorte dans un pot commun, forme une spiritualité à laquelle tous se conforment. Hommes et femmes se sont répartis les tâches de façon claire et simple : ils chassent, pêchent, préservent l'intégrité physique du clan ; elles cultivent, se chargent de la vie intérieure. Tous joignent leur force pour construire les habitations. Il n'y a pas de lignée régnante. (Miano, *La Saison* 124)

Bebayedi s'est construite sur un processus qu'Édouard Glissant appelle « digenèse » : le mélange de tant d'éléments divers qu'il est impossible, même dans l'imaginaire, de remonter à une origine unique ni même de retrouver les éléments premiers (Glissant 35-7), ce dont témoignent pluriels et énumérations dans la citation. Léonora Miano procède ici en quelque sorte à un déplacement. Elle imagine une société créole, résultat du phénomène esclavagiste, avant la traversée transatlantique. La créolisation induite par cette catastrophe historique concerne aussi bien le continent africain que les espaces au-delà des mers. La dynamique utopique qui anime Bebayedi correspond à la pensée d'Édouard Glissant. L'écrivain martiniquais, selon Hugues Azérad, déploie « une approche négative » (428) de l'utopie où l'écriture ne sert pas tant à construire le fonctionnement plein d'une société qu'à ausculter les manques, les lacunes que l'Histoire a creusées dans les communautés humaines. Bebayedi figure ce qui est détruit et creusé par l'esclavage ; c'est pourquoi sa présentation commence par des tournures négatives. Cette dimension négative, jointe à sa marginalité géographique — les habitants trouvent refuge dans des marais inhospitaliers —, en fait une hétérotopie.

La question du genre est traitée de manière ambiguë. D'un côté, la distinction demeure, conformément à la conception de l'autrice pour qui il existe des « principes » associés à chacun de deux pôles. D'un autre côté, la progression du texte amène à l'idée d'une union indistincte pour la construction de l'habitation et à la négation d'un pouvoir attribué à l'un ou l'autre pôle, puisqu'aucune lignée ne se fonde : la société n'est ni patri- ni matrilinéaire.

Plus loin dans le texte, lorsque la nuit tombe : « Mutimbo s'est étendu à ses côtés, ce qui serait considéré comme inconvenant, s'ils se trouvaient dans leur village. Ils sont tous deux mariés, n'appartiennent pas à la même famille. Ici, à Bebayedi, les règles sont autres. Il n'y a pas assez de cases pour séparer les hommes des femmes. Il n'y a pas de raison de le faire. » (Miano, *La Saison* 132). Certes, l'abolition de la séparation résulte de conditions matérielles : cet espace est marginalisé par le phénomène historique de l'esclavage. Mais cela abolit aussi les fondements de la séparation : hommes et femmes demeurent distincts en principe dans la conception de Léonora Miano, mais l'histoire en appelle à une union, à une fusion. De même que la créolisation concerne les origines culturelles des personnes venues peupler Bebayedi, elle gagne aussi la frontière de genre : si elle demeure, elle n'est plus séparation, mais reconfiguration des relations entre les individus.

HÉTÉROTOPIE FÉMININE INSTITUÉE ET HÉTÉROTOPIE *QUEER* DE L'OMBRE DANS *ROUGE IMPÉRATRICE*

Rouge impératrice paraît en 2019 et se présente comme le roman de Léonora Miano dont la dimension utopique est la plus patente. Elle imagine un avenir possible où la plupart des actuels États d'Afrique subsaharienne se sont unifiés en un pays nommé Katiopa. En actualisant certains traits de la tendance afrofuturiste (Joslin 101-5 ; Mangeon 24), elle imagine un pays prospère, puissant sur le plan diplomatique et économique, dont les réussites se font sentir aussi bien dans le domaine technologique que dans les relations sociales. La dynamique utopique est soutenue par la volonté d'isolement de Katiopa : le continent fonde sa puissance sur une forme d'insularité. Celle-ci ne va pas sans heurt cependant : le nouvel État a une histoire, qui n'est pas exempte de violences, et il repose sur des tensions et des exclusions. La société utopique est complexe et elle est traversée par de nombreux groupes qui se constituent comme des contre-espaces[5]. On suit l'histoire de Boya, anthropologue qui s'intéresse à la communauté des Sinistrés, des Européens qui ont trouvé refuge dans la riche Katiopa après l'effondrement socio-économique de leur continent. Après avoir entretenu une relation libre avec Kabongo, dont elle ignore qu'il est un espion au service du renseignement intérieur, elle s'éprend d'Ilunga, le dirigeant politique du nouveau pays, et leur amour sincère amène à repenser la définition de l'espace politique.

Parmi les contre-espaces au sein du roman, deux nous intéresseront ici en particulier parce qu'ils s'avèrent ambigus dans ce qu'ils disent du genre. L'héroïne du roman, Boya, est une initiée de la Maison des femmes. Cet espace hétérotopique se définit par sa nature spirituelle. Il est, comme son nom l'indique, genré. Le récit est en partie fait de l'initiation d'une adolescente, choisie par celle-ci, à laquelle participe Boya. Le rituel consiste en un apprêt du corps : massage, bain, mais aussi perforation de l'hymen par les officiantes. Il est précisé que cette étape autorise la jeune femme à avoir des relations sexuelles à compter du jour de son initiation. La fiction fait de l'initiation à la sexualité le rôle des femmes, qui ont donc l'initiative dans le rapport à leur corps. Cependant, il serait erroné de n'y voir qu'un versant charnel pour l'initiée : la préparation du corps permet de « la faire accéder à la mémoire antique des femmes, jusqu'à la première, Mère des divinités, Mère des humains » (Miano *Rouge Impératrice*, 107). Le corps entraîne une dynamique spirituelle : « Traversant les contrées comme les âges, la jeune fille avait découvert que la puissance féminine était une, qu'elle n'était pas un sexe, mais une force. » (Miano *Rouge Impératrice*, 107) La Maison des femmes apparaît comme une hétérotopie parce que le rituel qu'elle implique amène à dépasser l'espace physique de Katiopa pour donner accès à un espace purement et uniquement féminin. Léonora Miano fait de cette bulle hétérotopique une figuration du principe féminin tel qu'elle l'entend.

Les choses sont pourtant plus complexes. La jeune initiée, dans une conversation avec Boya à la suite du rituel, déclare ne pas être intéressée par la découverte de la sexualité hétérosexuelle, mais vouloir poursuivre sa démarche spirituelle pour connaître plus avant la « puissance féminine » et la mémoire des femmes.

> Pour le moment, elle désirait la compagnie des femmes. Boya crut comprendre. Elle ne pouvait déflorer les secrets de l'initiation complète. La jeune femme fréquenterait longtemps la Maison avant d'appréhender la complexité du sujet, le caractère non pas factice, mais relatif du sexe des êtres. Le moment n'était pas

[5] Pour un développement de ces idées résumées ici à grands traits, voir notre article dans Cohen, Lagrange et Turbiau 255-69.

> encore venu de lui apprendre les raisons pour lesquelles les grandes initiées accédaient de façon symbolique à l'androgynie dont toutes les civilisations s'étaient donné une représentation. (Miano *Rouge Impératrice*, 110)

Le désir de la jeune initiée — les premières phrases mêlent implicitement *libido sciendi* et *libido* sexualisée — pourrait l'amener à une connaissance au-delà de la « puissance féminine », celle d'une fusion — symbolisée lexicalement dans le mot « androgynie » — des deux principes en une même instance. Ce savoir est d'ailleurs à ce point un au-delà qu'il déborde la question de l'espace et concerne « toutes les civilisations ». L'hétérotopie repose sur l'isolement du principe féminin au sein de l'espace social de Katiopa, mais sa visée est, paradoxalement, la révélation de la non-séparation, de la fusion des espaces.

Cette révélation complexe se déroule chez les personnages féminins sur le plan spirituel. Elle actualise en ceci l'imaginaire d'un passé ancestral (Mangeon 165), situant, comme Vieux Pays et son matriarcat dans *Crépuscule du tourment*, cette hétérotopie dans une mémoire reconfigurée par la fiction. Le roman propose cependant un autre espace hétérotopique qui lui aussi met à mal la séparation des sexes. On y suit Kabongo, l'ancien amant de Boya. Comme il n'arrive pas à se détacher de celle dont il a partagé les ébats, il se rend dans un club clandestin, le *One Love*, « [c]ar Boya lui empoisonnait l'âme, il n'avait pas d'autres mots, ni pour désigner l'action délétère de la femme rouge, ni pour nommer la partie corrompue de son être. L'âme. » (Miano, *Rouge Impératrice* 541) La dimension spirituelle est présente de manière ambiguë. La Maison des femmes reposait sur l'union du corps et de l'âme ; Kabongo quant à lui cherche à se déprendre de ce qui atteint son âme en se tournant vers le corps. Or le *One Love* a ceci de particulier qu'il met en relation ses clients avec des prostituées transgenres. La question de l'ambivalence de genre ressurgit, mais, dans le projet de Kabongo, elle concerne uniquement le corps, loin des significations que prenait l'androgynie dans la Maison des femmes. Kabongo veut évoquer Boya en sollicitant Kioni. Il cherche à se défaire de ses affects et à évacuer tout ce qui aurait trait au spirituel dans la relation, en s'en remettant entièrement au physique, à travers le corps d'une personne transgenre, « pour en faire l'actrice d'une farce après avoir logé son identité dans le corps ambivalent de Kioni » (Miano, *Rouge Impératrice* 543).

Apparemment, si la scène peut évoquer le *queer*, c'est d'abord dans un sens dévalorisé où l'on retrouverait la logique de l'injure à l'origine du terme. D'autant que, « les personnes dites du troisième type » sont comprises comme nées « dans des corps masculins » (Miano, *Rouge Impératrice* 543). Cette hétérotopie de la confusion des genres semble dans un premier temps réassigner les pôles et on pourrait y voir une sorte de réprobation, voire d'exclusion des personnages transgenres (Mangeon 179 et 264).

Cependant, les choses ne sont pas si univoques dans ce roman où, selon Arthur Pétin, « la succession des chapitres en focalisation interne » (§5) permet à l'autrice d'éviter un trop fort didactisme : le *One Love* est perçu par le prisme du point de vue de Kabongo et suivant les fantasmes de ce personnage incarnant, du fait de son emploi, un ordre social à secrètement maintenir en place, fondé sur la nette séparation des identités. Le roman offre prise à d'autres lectures que cette vision simplificatrice de l'identité « trans » des personnages qui travaillent dans le club. Trois éléments constituent des signes d'une *queerisation* plus subversive, si l'on comprend le terme à la suite de Sam Bourcier comme une manière de « re-marquer les différences », « de conceptualiser les intersections d'identités et d'oppression » (174).

Tout d'abord, le club offre une spécificité :

> Le *One Love* s'était fait une spécialité le démarquant davantage, puisque ses prestataires de service présentaient toujours une complexion peu commune, qu'il s'agisse du noir bleuté, du crème albinique ou de la clarté rouge qu'arborait Boya. Pour ajouter à cette originalité, les travailleuses du *One Love* étaient à leur façon des artistes, capables de se glisser dans la peau de quiconque leur était décrit. (Miano, *Rouge Impératrice* 630-31)

L'identité des travailleuses est doublement minoritaire, en ce qui concerne le genre, mais aussi la couleur de peau. On peut considérer cette caractéristique comme une manière de renforcer l'exclusion des personnes transgenre du club. Cependant, il est expliqué ailleurs dans le roman que la couleur de la peau n'est plus un facteur de discrimination sociale à Katiopa. Il semble donc que, d'une intersection potentiellement discriminante, les « prestataires » et les « travailleuses » du club font une force en performant à partir de là une myriade d'identités autres, accédant ainsi au rôle d'« artiste », ce qui leur donne prise sur le monde. À travers l'emploi du pronom indéfini « quiconque », la romancière se refuse d'ailleurs à préciser le genre des personnes non pas seulement imitées, mais véritablement incarnées par les « artistes » du *One Love*.

Ensuite, le lieu lui-même est intéressant. Le *One Love* est situé dans un endroit de la côte qui a été évacuée, car l'érosion en rend l'habitation dangereuse : « Il arrivait encore que l'océan vienne y déverser sa fureur, contraignant les inconscients qui s'étaient aventurés là à gagner les étages les plus élevés des immeubles. » (Miano, *Rouge Impératrice* 535) Symboliquement, l'espace est situé lui-même dans un entre-deux, pris entre deux éléments, terre et mer. On peut lire cela comme une manière d'accentuer le caractère bizarre ou malsain, dans une lecture injurieuse du *queer*, ou au contraire y voir une logique de la transgression et de la transformation.

Enfin, la manière dont se solde la rencontre de Kabongo ancre celle-ci dans un registre spirituel. Kioni, la travailleuse qu'il a sollicitée, ne pourra pas réaliser son fantasme sexuel, elle coupe court à tout car elle a une « manifestation ». Elle s'en explique dans quelques phrases au discours indirect libre : « Eh bien, les manifestations étaient des visions, c'était la manière la plus simple de les présenter. Elle ne les avait pas avec tous les clients, loin de là, seuls quelques-uns les provoquaient. Elle les touchait et se sentait happé dans un lieu indéfinissable, toujours le même, où la terre était rouge, où la teinte du ciel était celle d'un orage immobile. Là, les secrets des hommes lui étaient révélés. » (Miano, *Rouge Impératrice* 632)

Kioni est en lien avec un autre espace, spirituel, qui lui donne accès à ce qui est caché et qu'elle seule parvient à voir. C'est aussi un espace de communication, de révélation de vérités genrées. Elle a accès au « secret des hommes », comme il est précisé. Les couleurs mentionnées, le rouge et le bleu sombre de l'orage, ont été associées aux deux protagonistes principaux du roman, féminin et masculin. Le *One Love* n'est pas un espace tourné vers une unicité, qui serait celle du corps pour se défaire du spirituel ; il est un espace de l'ambiguïté et de l'ambivalence, qui a lui aussi partie liée avec le domaine spirituel. Sans avoir la prérogative de l'androgynie, qui demeure une connaissance accessible seulement dans la Maison des femmes, il est un espace de la création et de la communication par le spirituel. Le fait que les deux hétérotopies co-existent en des espaces distincts de celui construit par le récit implique une conception du roman comme « chemin alternatif » (Buecher-Nelson 117), comme ouverture non exclusive de possibles expériences de pensées et d'affects.

Les trois ensembles romanesques proposent des bulles hétérotopiques en miroir. À chaque fois, une hétérotopie est organisée autour d'un principe féminin et vise à son affirmation : Vieux Pays, l'assemblée des mères isolées, la Maison des femmes. Le féminin est doté d'une puissance conçue comme un possible recentrement du social, en affichant une très forte dimension spirituelle et en s'articulant à une mémoire

ancestrale imaginaire. Le masculin n'est pas alors supprimé, mais simplement reconfiguré par cet autre principe. Cependant du sein même de ce contre-espace dont le centre est féminin, des caractéristiques issues du « principe masculin » peuvent naître, voire un brouillage de la distinction genrée. En regard, une autre hétérotopie repose plutôt sur le mélange, la confusion, voire le chaos et se caractérise plutôt par une forme de nouveauté : Veuve Joyeuse, Bebayedi, le *One Love*. Ce second espace, sans véritablement annuler la bipartition genrée du monde, ouvre la possibilité d'une contestation et d'un reversement des systèmes de valeurs où prime le masculin. Ces contre-espaces ont une fonction de mise en question. Ils viennent contester ou nuancer l'ordre des choses, tel qu'il s'établit dans l'espace principal des intrigues. Le roman chez Léonora Miano est un espace d'expérimentation où les identités se font autant qu'elles se défont, prises dans des interactions changeantes et mobiles qui construisent les personnages en tensions et questionnements.

BIBLIOGRAPHIE

Akinwumi, Joel. « La mémoire et la revendication féministe : *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano. » *Nouvelles Études francophones*, vol. 35, no. 1, 2020, pp. 188-201.

Azérad, Hugues. « Poétique de l'utopie chez Édouard Glissant. » *French Studies*, vol. 74, no. 3, 2020, pp. 420-37.

Bammer, Angelika. *Partial Visions. Feminism and utopianism in the 1970s*. Peter Lang, 2015 [1991].

Bourcier, Sam. *Queer Zone. La trilogie*. Amsterdam, 2018.

Buecher-Nelson, Mélissa. « *Rouge impératrice* de Léonora Miano : invocation et convocation des "métaphores du futur." » *Études Littéraires Africaines*, no. 54, 2022, pp. 107-19.

Cohen, Judith, Samy Lagrange et Aurore Turbiau, éditeurs. *Les Esthétiques du désordre. Vers une nouvelle histoire de l'utopie*. Le Cavalier bleu, 2022.

Coste, Marion. « Corps, temporalité et espaces de l'homosexualité masculine dans *Crépuscules du tourment 2* de Léonora Miano. » 2023, article à paraître.

Del Fiol, Maxime « "Réveiller la mémoire des mondes disparus." Les enjeux postcoloniaux de la recréation littéraire de l'Afrique précoloniale dans *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano. » *Komodo 21*, no. 11, 2019, http://komodo21.fr/reveiller-memoire-de-mondes-disparus-enjeux-postcoloniaux-de-recreation-litteraire-de-lafrique-precoloniale-saison-de-lombre-2013-de-leonora-miano/, consulté 12 avril 2022.

Ekorong, Alain F.. « Trajectoires identitaires en postcolonie : entre hétérotopies et hétérologies du sujet dans Contours du jour qui vient de Léonora Miano. » *Revue roumaine d'études francophones*, no. 11, 2019, pp. 61-73.

Etoke, Nathalie. « L'onomastique comme poétique de la (dé)construction identitaire dans *Tels des astres éteints* de Léonora Miano. » *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, no. 4, 2009, pp. 613-38.

Foucault, Michel. *Le Corps hétérotopique* suivi de *Les Hétérotopies*. Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

Gallimore, Béatrice Rangira. « Écriture féministe ? écriture féminine ? Les écrivaines francophones subsahariennes face au regard du lecteur/critique. » *Études françaises*, vol. 37, no. 2, 2001, pp. 79-98.

Glissant, Édouard. *Traité du Tout-Monde*. Gallimard, 1997.

Harpin, Tina and Claudine Raynaud. « Féminismes noirs afro-américains et africains : de la (re)lecture comme pratique critique. » *Études littéraires africaines*, no. 51, 2021, pp. 7-24.

Imbroscio, Carmelina. *L'Utopie à la dérive. Sur les compromissions vitales du lieu utopique*. La Goliardica, 1995.

Joslin, Isaac. « Futurité en francosphère : enjeux du fantastique et de la science-fiction. » *Œuvres et critiques*, vol. XLIV, no. 2, 2019, pp. 101-18.

Mangeon, Anthony. *L'Afrique au futur. Le renversement des mondes*. Hermann, 2022.

Mbaye, Aminata Cécile. « Futurité queer et afrotopia dans *Rafiki* de Wanuri Kahiu, *Crépuscule du tourment 1* et *Rouge impératrice* de Léonora Miano. » *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien / Vienna Journal of African Studies*, vol. 22, no. 42, 2022, pp. 23-40. DOI: 10.25365/phaidra.362_03, consulté le 17 décembre 2023.

Miano, Léonora. *L'Autre Langue des femmes*. Grasset, 2021.

___. *Afropea*. Grasset, 2020.

___. *Rouge Impératrice*. Pocket, 2020 [2019].

___. *Crépuscule du tourment 2*. Pocket, 2018 [2017].

___. *Crépuscule du tourment*. Pocket, 2017 [2016].

___. « De quoi Afrique est-il le nom ? » *Écrire l'Afrique-Monde. Ateliers de la pensée 2016*, édité par Achille Mbembe et Felwine Sarr, éditions Philippe Rey & Jimsaan, 2017, pp. 99-115.

___. *La Saison de l'ombre*. Grasset, 2013.

___. *Habiter la frontière*. L'Arche, 2012.

___. *Les Aubes écarlates*. Plon, 2009.

___. *Contours du jour qui vient*. Plon, 2006.

___. *L'Intérieur de la nuit*. Plon, 2005.

Midiohouan, Guy Ossito. *L'Utopie négative d'Alioum Fantouré : essai sur* Le Cercle des Tropiques. Silex, 1984.

Mudimbe, Valentin-Yves. *The Invention of Africa*. James Currey & Indiana University Press, 1988.

Ndlovu-Gatsheni, Sabelo J. « Le long tournant décolonial dans les études africaines. Défis de la réécriture de l'Afrique. » trans. N G.-D.. *Politique africaine*, no. 161-162, 2021, pp. 449-72.

Pétin, Arthur. « La possibilité d'une utopie romanesque pleinement émancipatrice. *Rouge impératrice* de Léonora Miano. » *Revue critique de fixxion française contemporaine*, no. 21, 2020, https://journals.openedition.org/fixxion/476?lang=en, consulté le 17 décembre 2023.

Sozzi, Lionello. « Le "Bon sauvage" : utopie et primitivisme. » *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, édité par Vita Fortunati, Raymond Trousson et Paola Spinozzi, Honoré Champion, 2008, pp. 413-23.

Sow, Fatou. « Féminisme : une question politique. » *Tumultes*, no. 37, 2011, pp. 51-7.

Unter Ecker, Marjolaine. « Léonora Miano et Virginie Despentes : lectures croisées des masculinités "desaxées." » *Études littéraires africaines*, no. 47, 2019, pp. 131-46.