

Koku G. Nonoa

(Luxembourg)

Léonora Miano et son concept de l'identité frontière au théâtre

Abstract

The present analysis focuses on some strategies of aesthetic efficacy and their function in the textual and scenic writing of Léonora Miano's *Révélation*. First, *Révélation* is placed in its socio-cultural context. In this process, the theory of 'social drama' and 'aesthetic drama' allow us to identify the interdependent character of historical events and *Révélation* in a different light. We then rely on the concepts of documentary and post-dramatic theater to analyze the socio-cultural potentiality of literature and theater as related to the re-examination and re-orientation of the regimes of perception. In doing so, this contribution examines, in turn, some strategies of aesthetic variation related to the frontier identity of the 'Afropean' woman in the theater, beyond the antagonisms between Africa and Europe in the post-migration context, and to the diverse and interdependent character of the human subjects in the current world.

Romancière franco-camerounaise née en 1973 à Douala et lauréate entre autres du *Grand Prix littéraire de l'Afrique noire* en 2011 pour l'ensemble de son œuvre, du *Grand prix du roman métis* et du *Prix Femina* en 2013 pour *La Saison de l'ombre*, Léonora Miano plaide pour une prise de conscience de l'identité frontière. Le concept d'identité frontière se rapporte à l'appréhension ou à la perception du genre humain qui se distingue par son caractère multiple, hétérogène et dynamique, et qui s'observe dans une sorte d'espace d'entre-deux en perpétuelle mouvance de part et d'autre d'une ou de plusieurs frontières fluides. Dans *Révélation* par exemple, premier texte de sa *Red in blue trilogie* (2015), Léonora Miano plante le décor d'une série de scènes de fiction dans un espace singulier où le caractère multiple, diversifié et interdépendant du monde actuel en relation avec son passé esclavagiste

et tragique est mis en exergue. C'est dans ce contexte que Judith Graves Miller situe dans son article intitulé « Remapping the Memory of Slavery : Leonora Miano's Theatrical Dream, *Red in blue trilogy* » les textes dramatiques de *Red in blue trilogy* dans la trajectoire de plusieurs romans dans lesquels Miano cherche à rappeler l'impact de la traite des esclaves sur la perception que les Africains contemporains ont d'eux-mêmes et de leur histoire (Miller 2017 : 157-178). *Révélation* fait découvrir un monde mythologique dont la divinité Inyi, une figure féminine créatrice de l'Univers, se retrouve confrontée à une situation inattendue et bouleversante : les âmes à naître rejettent le fait d'être incarnées dans les corps des nouveau-nés aussi longtemps que les Ombres des âmes damnées n'auront pas rendu compte de leurs crimes passés. Par le truchement de cette fiction, Léonora Miano confronte les continents africain et européen à leur complicité mutuelle et refoulée face à la réalité des crimes perpétrés lors du trafic humain transatlantique.

La présente analyse porte sur quelques stratégies de l'efficacité esthétique et leur fonction dans l'écriture textuelle et scénique de *Révélation* ayant trait principalement à la construction de l'identité frontière et afropéenne de la femme d'origine africaine dans le théâtre européen, qui va au-delà des clichés du discours dominant et de la confrontation Afrique/Europe (Nonoa 2018 : 85-95).¹ En outre, il s'agit de porter un regard analytique sur la prise de position de Léonora Miano en rapport avec les identités historique et contemporaine en contact avec les « nœuds de mémoires » et les « guerres des mémoires » (Vergès 2010 : 138). Dans cette optique, cette analyse se base sur les concepts de 'drame social' et de 'drame esthétique' développés dans les années 1970 et 1980 par Victor Turner et Richard Schechner, sur le concept du théâtre documentaire, sur quelques réflexions de Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* (2008) et sur le *Théâtre postdramatique* (1999) de Hans-Thies Lehmann.

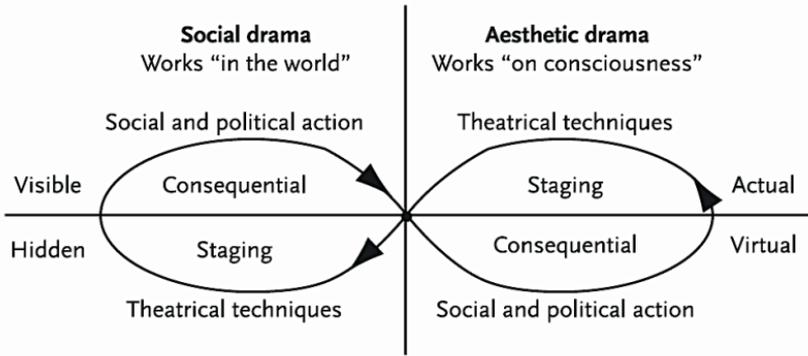
¹ Cette contribution repose sur le remaniement de quelques démarches théoriques et méthodologiques de l'auteur de cet article publiées en 2018 dans la revue littéraire *variations* de l'Université de Zurich sous le titre « Le Théâtre contemporain en Europe face aux variations et défis d'un texte sur l'épineuse question migratoire : *Les Suppliants* d'Elfriede Jelinek » (Nonoa 2018 : 85-95).

Dans un premier temps, l'efficacité esthétique et la production littéraire du texte *Révélation* seront placées dans leur contexte socioculturel. Dans cette démarche, la théorie du 'drame social' et du 'drame esthétique' permettra de cerner sous un autre regard le caractère interdépendant des événements réels et de *Révélation*. Ceci permettra ensuite d'en déduire la potentialité socioculturelle de la littérature et du théâtre en rapport avec le réexamen et la réorientation des régimes de la perception en s'appuyant sur les concepts du théâtre documentaire et postdramatique : il s'agira précisément d'analyser tour à tour quelques stratégies de variation esthétiques portant sur l'identité frontière de la femme 'afropéenne' au théâtre, au-delà des antagonismes Afrique/Europe dans le contexte post-migratoire, et sur le caractère diversifié et interdépendant des sujets humains dans le monde actuel.

1. *Révélation* à la lumière du 'drame social' et du 'drame esthétique'

La théorie du rapport 'drame social'/'drame esthétique' élaborée par Victor Turner et Richard Schechner dans le cadre de l'art rituel et de la performance élucide les influences ou les impacts réciproques des événements de la vie quotidienne et de la production artistique. Ainsi, l'analyse de *Révélation* à la lumière de ce rapport permet non seulement de démontrer d'un autre point de vue le caractère interdépendant de l'écriture de ce texte et des circonstances historiques intrinsèques à sa production. Cette démarche met aussi en exergue la fonction de l'efficacité esthétique encore attribuable dans le monde d'aujourd'hui à l'art en général et en particulier à la littérature et au théâtre. Dans cette logique, il est important de souligner que l'efficacité esthétique de la littérature et du théâtre ne se revitalise qu'en réponse à une situation historique, socioculturelle et politique ponctuelle. Dans le cas du théâtre, on conviendra avec Victor Turner qu'il retourne toujours à ses racines les plus profondes appelées 'drame social' comme partie intégrante de la vie quotidienne d'une communauté spécifique (Turner 1982 : 11 et sq.) et servant de point de départ à toute action artistique engagée.

En effet, Turner situe les racines du théâtre dans le ‘drame social’ qu’il subdivise en trois étapes progressives. En partant d’une perspective anthropologique, Turner définit d’abord le ‘drame social’ comme un paradigme qui permet de décrire et d’analyser une sorte de conflit toujours présent dans la vie quotidienne (Turner 1982 : 11). Il perçoit ainsi le ‘drame social’ comme une situation conflictuelle qui émerge constamment à la surface des rapports de force entre individus au cours des activités de la vie sociale et politique. Il remarque que, dans les grandes sociétés modernes, le ‘drame social’ peut s’aggraver et quitter le niveau local pour prendre l’allure de révolutions nationales, ou peut encore prendre, dès le tout début, la forme d’une guerre entre des nations. Pour lui, en s’étendant de la dimension d’une famille et d’un village à un conflit international, les ‘dramas sociaux’ révèlent les niveaux « sous-cutanés » (ibid. : 10), c’est-à-dire cachés, de toute structure sociale. On observe de ce fait dans certaines petites sociétés des rivalités entre clans, lignages, familles, entre différentes générations, ou des regroupements religieux et politiques. Turner note également que, dans les sociétés industrialisées par exemple, on assiste ainsi à des formes d’opposition entre classes sociales, groupes ethniques, régions, partis politiques, ou encore à des oppositions sur la base de la question du genre humain, etc. Cette observation ethno-anthropologique permet à Turner de conclure ensuite que les ‘dramas sociaux’ tendent à activer et à cultiver les antagonismes basés sur le schéma des classifications ou des catégorisations. C’est pourquoi, selon lui, ils sont toujours en gestation permanente, même dans les périodes apparemment plus tranquilles de la vie sociale : ceci constitue le point de départ et la première étape du ‘drame social’. La deuxième étape touche tous les individus à tout moment en divers endroits et à tous les niveaux de l’organisation de la vie socioculturelle et politique. Partant de ce constat, Turner déduit que la troisième étape du ‘drame social’, celle du mode de réparation – étape qui constitue toujours le début d’une autoréflexion et une prise de conscience –, a effectué un mouvement partant des domaines réservés à la loi et à la religion pour rejoindre ceux des différents genres d’expression artistique (ibid.). La figure suivante esquissée par Richard Schechner (2003 : 215) décrit de manière succincte et visuelle ce rapport d’influence dynamique et réciproque entre le ‘drame social’ et le ‘drame esthétique’ :



Rapport entre le 'drame social' et le 'drame esthétique' (Schechner 2003 : 215)

Sur la base de cette schématisation, il est à noter que la droite verticale/l'axe des ordonnées délimite le 'drame social' et le 'drame esthétique' ; la droite horizontale/l'axe des abscisses montre d'une part les structures cachées et visibles du 'drame social', et d'autre part l'actualité du sujet et l'efficacité virtuelle du 'drame esthétique'. Les trois flèches directionnelles du signe de l'infini font ressortir les mouvements d'influences réciproques et dynamiques du rapport 'drame social'/'drame esthétique', que Schechner trouve productives. Il s'appuie notamment sur le fait que le 'drame social' exerce un impact positif sur le 'drame esthétique' et vice-versa (Schechner 2003 : 214 et sq.). Dans ce qui suit, nous nous efforcerons d'illustrer l'actualité de ce rapport dynamique 'drame social'/'drame esthétique' en s'appuyant sur *Révélation*, en relation avec les circonstances historiques et socioculturelles.

Publié à Paris en 2015, *Red in blue trilogie* se compose des textes *Revélation*, *Sacrifices* et *Tombeau*. *Revélation*, qui ouvre cette trilogie et qui est au centre de la présente analyse, est composée de trois actes subdivisés en trois scènes chacun. L'ensemble des actes met en dialogue et de manière variée des esprits (Mayibuye, Ubuntu et les Ombres) et deux divinités (Inyi et Kalunga) dans l'univers mythologique appelé *misipo* ; c'est là où se jouent toutes les scènes de *Revélation*, et c'est cet univers dont les lois se trouvent pour la première fois profondément ébranlées : en effet, les âmes à naître, représentées par la

figure et l'esprit Mayibuye, refusent de s'incarner dans les corps des nouveau-nés des femmes du « Pays premier », une première contrée où vécurent des humains, et où règne encore un chaos sans précédent. Il s'agit bien d'une grève inédite motivée par le fait que ces âmes à naître exigent que les Ombres des âmes damnées révèlent les mobiles de leurs crimes du passé tragique, lesquels renvoient à la période historique du trafic humain transatlantique. Afin de trouver une solution, esprits et divinités se rencontrent dans un contexte de liminalité, une sorte d'entre-deux mythologique et liminal exclusivement spatio-temporel dans *misipo*, l'univers fictif de *Révélation* ; là, entre ciel et terre, entre nuit et jour, en présence de la divinité Kalunga, des esprits Ubuntu (esprit des disparus sans sépulture du trafic transatlantique et figure des âmes en peine) et Mayibuye, les âmes reprouvées des Ombres (esprits, figures et catégories complices du trafic transatlantique) comparaissent et prennent tour à tour la parole devant la divinité Inyi dans le troisième acte : elles, les âmes reprouvées, font des révélations ayant trait aux divers degrés de leurs implications variées dans « la capture et la reddition d'êtres humains aux étrangers venus par les eaux » (Miano 2015 : 3).

Le contenu de *Révélation* s'inscrit dans le cadre d'un réexamen littéraire et fictionnel ; c'est par conséquent l'expression d'un 'drame esthétique' qui jette inéluctablement un regard rétrospectif, et qui cherche à rompre aussi avec la négation ou le refoulement la narration dominante et le silence sur une catégorie historique bien identifiable des 'dramas sociaux'. C'est dans une telle perspective que Françoise Vergès, dans son article « Wandering Souls and Returning Ghosts : Writing the History of the Dispossessed » (2010 : 136-154), parle d'un « contact de mémoire » et de « nœuds de mémoires » d'où émergent des contradictions qui se revendiquent comme des gestes de reconnaissances. Pour elle (ibid. : 136), le débat actuel en France autour de ce qu'elle appelle la « guerre des mémoires » l'amène à questionner la manière dont l'historiographie sur le sujet de la mémoire, en rapport avec l'esclavagisme, le colonialisme, les guerres etc., est construite dans une perspective de paix dominée par le discours de l'Occident. Elle note par exemple qu'au cours des deux dernières décennies, la race, l'esclavage et la colonie sont devenus des terrains de sujets très discutés en France, en rapport avec leurs historiographies respectives (Vergès

2010 : 140) et en tenant compte des questions de l'identité nationale et « l'intégration » des descendants des travailleurs migrants en France (ibid. : 141) : il s'agit précisément d'une démarche qui vise à définir « une nouvelle relation entre les Français et leur histoire » (ibid. : 141) entre autres esclavagiste et coloniale. Dans cette même perspective, et au-delà de la France, l'Agence Norvégienne de Coopération pour le Développement (NORAD) avait déjà soutenu en 2002 pour le compte de l'UNESCO l'élaboration de l'outil pédagogique « Voyages d'esclaves. La traite transatlantique des Africains réduits en esclavage » dans le cadre d'un projet éducatif pour briser le silence sur le trafic humain transatlantique et promouvoir une éducation de qualité. Les toutes premières lignes introductives dudit document stipulent ce qui suit :

La traite négrière transatlantique est désormais reconnue de manière générale comme un crime contre l'humanité, même dans les pays des deux rives atlantiques qui y ont activement participé. C'est ainsi qu'en février 1999 le gouvernement français a dénoncé la traite en tant que telle et que l'UNESCO a également souscrit à cette démarche en lançant le projet des 'Routes de l'esclave' pour tenter de 'briser le silence' qui, selon l'Organisation, continue d'entourer cette tragédie. Ce projet a pour but d'encourager la production et la vulgarisation des connaissances sur la traite négrière transatlantique, et de promouvoir la paix et le dialogue entre les cultures. (Beckles 2002 : 11)

Force est cependant de constater que la volonté (de tenter) de « briser le silence » sur cette tragédie historique se trouve encore aujourd'hui confrontée à l'émergence d'autres formes de 'dramas sociaux' : il s'agit non seulement des préjugés et antagonismes culturels, mais aussi et surtout de la manifestation des phénomènes de « la mémoire enchaînée » (Vergès 2006) et des « troubles de la mémoire », (Vergès 2005 : 179 et sq.), c'est-à-dire des mécanismes de refoulements et d'oublis accidentels liés aux différents degrés de complicité mutuelle de l'Afrique et l'Europe dans cette tragédie en rapport avec les tenants et les aboutissants du trafic humain transatlantique. La complexité du caractère interdépendant des circonstances et des modes complices d'opération qui ont rendu possible ledit trafic, est encore d'une actualité irréfutable et alimente encore l'imaginaire des 'dramas sociaux' entre

l'Afrique et l'Europe en ce 21^{ème} siècle : par exemple, une « pétition contre une fresque célébrant l'abolition de l'esclavage à l'Assemblée nationale » vise à faire décrocher cette œuvre artistique pendant que Hervé di Rosa, « [l']artiste dénonce une opération de censure »:

Deux têtes. Elles sont noires avec de grands yeux bleus, une large rangée de dents encadrées par d'énormes lèvres rouges. Elles regardent en souriant une chaîne qui, l'instant d'avant, les contraignaient, et qui explose sous un choc violent. Cette libération, c'est l'abolition de l'esclavage, décidée par l'Assemblée nationale en 1794, en pleine période révolutionnaire. Cette fresque sur toile a été réalisée par Hervé di Rosa en 1991. Commandée par la RATP, elle trouve sa place dans un couloir du Palais Bourbon, qui abrite l'Assemblée nationale. À travers douze représentations, les œuvres illustrent les dates marquantes de l'histoire législative française. 28 ans après son installation, la toile fait à nouveau parler d'elle. Une pétition demandant son retrait, lancée par Mame-Fatou Niang, professeur d'université, et Julien Suaudeau, écrivain, a déjà recueilli plus de 1400 signatures. Tous deux sont de fervents promoteurs de l'identité noire [...]. Selon le texte accompagnant la pétition, la représentation des personnages noirs emprunte 'à la fois aux publicités Banania et à Tintin au Congo'. 'Cette 'œuvre' constitue une insulte humiliante et déshumanisante aux millions de victimes de la traite, ainsi qu'à tous leurs descendants', estiment les auteurs. Ils dénoncent notamment que la toile soit exposée dans un lieu aussi symbolique que l'Assemblée. Pour eux, sa présence dans la 'maison du peuple' qu'est le Palais Bourbon, et sa présentation 'dans l'indifférence générale, ajoute l'insulte à la blessure'. La fresque se trouve juste après l'entrée des visiteurs, dans un couloir que les curieux traversent pour se rendre dans une salle où est projeté un film institutionnel sur l'Assemblée. Contactée, l'Assemblée nationale déclare n'avoir eu connaissance d'aucune réaction négative de visiteurs à la vue de la fresque. (Hermans 2019 : s.p.)

Un deuxième exemple d'une autre nature qui retient aussi l'attention se rapporte à une omission qualifiée d'étonnante par Marie-Ange Cristofori dans une courte critique titrée de « Polémique autour du passé négrier du port de La Rochelle » et témoigne de l'actualité de la mémoire enchaînée et/ou troublée, ou encore empreinte de refoulement et d'oubli en Europe, à l'exemple de la France, quand il s'agit de traiter le sujet du trafic humain transatlantique :

A travers 11 panneaux, une exposition in situ retrace 800 ans de l'histoire du vieux port de La Rochelle. Richement illustrée, la carte postale est belle mais pas aussi informative que cela. Rien n'était prévu pour évoquer le commerce triangulaire. Or, durant 3 siècles, du XVII^e au XIX^e, 427 navires sont partis pour la traite transatlantique contribuant à l'activité économique rochelaise.

La traite rochelaise aurait déporté 130 000 Africains à l'époque.

Découvrant l'exposition, un collectif d'associations locales s'est ému qu'aucun panneau n'ait été installé, d'emblée, pour aborder ce pan de l'histoire du port. [...] Alerté, le maire Jean-François Fontaine a fait corriger le tir : 'La Rochelle a joué un rôle important dans ce négoce des êtres humains. Les Africains étaient déportés et utilisés comme ouvriers dans l'industrie sucrière'.

En réponse à la demande de ce collectif, un panneau supplémentaire viendra donc compléter et rectifier l'exposition. Son installation est prévue avant le 10 mai, date l'abolition de l'esclavage.

Un étrange oubli, d'autant que la ville abrite, dans l'ancienne demeure d'un des plus grands négriers, le musée du Nouveau Monde qui retrace cette histoire douloureuse. (Cristofori 2019 : s.p.)

Du côté africain, c'est plutôt la posture de victime qui domine à côté aussi d'une sorte de trouble de la mémoire qui se traduit par le refoulement de la complicité africaine dans la traite transatlantique qu'entre autres l'historien congolais Elikia M'bokolo essaie de corriger dans son article « La dimension africaine de la traite des Noirs ». (M'bokolo 1998) Sur le plan artistique ou des arts du spectacle, « [...] il y a mille raisons, malheureusement, de se sentir épuisé avant même d'entrer en salle, lorsqu'on nous invite à entendre l'histoire de la 'déportation subsaharienne' au théâtre », argumente Régis Bardon dans ses observations critiques en rapport avec la représentation théâtrale de *Révélation* et il continue : « [s]ans doute parce qu'on en a vu un peu trop, des spectacles qui jouaient sur le même lyrisme hystérique et les mêmes performances d'acteurs en colère pour redire à quel point la violence, c'est vraiment violent » (Bardon 2018 : s.p.).

Sur la base de ce qui précède, il est évident que les séquelles des 'dramas sociaux' liés au trafic humain transatlantique sont encore activement présentes dans les structures socioculturelles et l'imaginaire des peuples en Afrique et en Europe à l'ère actuelle de la mondialisation : il est question d'une ère de mobilité grandissante pour certains groupes de personnes, de rencontres culturelles et de leurs interactions

permanentes qui se manifestent par la construction d'identités diversifiées et dynamiques. Du coup les tendances classiques des 'drames sociaux' à activer et à cultiver les antagonismes, pour reprendre les termes de Victor Turner sur la base des classifications ou des catégorisations du sujet humain, semblent devenir obsolètes et problématiques dans ce 21^{ème} siècle. C'est dans un pareil contexte que Léonora Miano contribue à travers *Révélation* à élucider la part de responsabilité de l'Afrique complice dans la tragédie transatlantique : ceci correspond justement à la troisième phase du 'drame social' où les moyens artistiques, sous la forme du 'drame esthétique', à l'exemple de *Révélation* et de sa mise en scène, entrent en action dans le but d'apporter un autre regard. De même qu'on le remarque surtout dans le troisième acte de *Révélation*, Turner souligne par exemple que l'expression d'un 'drame esthétique' est une sorte d'investigation et de jugement artistiques, et peut punir de la même manière que la loi-en-action (« law-in-action », Turner 1982 : 12). Quelle est alors la potentialité socioculturelle de *Révélation* ?

2. Efficacité esthétique de *Révélation*

Cette partie de l'analyse se limite à quelques éléments de l'efficacité esthétique du texte *Révélation* et de sa potentialité socioculturelle : l'accent porte ainsi sur quelques stratégies esthétiques qui s'apparentent au théâtre documentaire. La comparaison de certains éléments de *Révélation* avec l'approche esthétique du théâtre documentaire permet entre autres de situer l'efficacité esthétique et la potentialité socioculturelle de cette œuvre dans son contexte historique et actuel ; la suite directe de cette partie porte sur le concept d'identité frontière et afro-européenne en rapport avec l'affirmation identitaire féminine post-migratoire.

Le théâtre documentaire, comme défini dans *Sachwörterbuch der Literatur*, est une forme dramatique du théâtre politique dans la période située après la Seconde Guerre mondiale. Cette forme de théâtre est née d'un certain scepticisme par rapport à la possibilité de changer le monde à partir de la scène de théâtre, sur la base d'œuvres artistiques qui sont seulement le fruit de l'imagination. C'est ainsi que le théâtre documen-

taire se distancie de la fiction et fait valoir son recours aux archives et aux contenus factuels du matériel historique. Le théâtre documentaire est alors une sorte de reportage scénique dont l'auteur joue le rôle d'arrangeur et d'organisateur du matériel documentaire selon une thématique et une perspective données (Wilpert 1979 : 184 et sq.)

Les moments forts du théâtre documentaire en Europe remontent aux années 1960, avec les icônes allemandes de ce genre théâtral : Peter Weiss, Heinar Kipphardt et Rolf Hochhuth. En se référant au tout début de cette forme de théâtre dans le réalisme et le naturalisme au 19^{ième} siècle, et surtout dans les travaux du metteur en scène allemand Erwin Piscator (un des précurseurs du théâtre documentaire) dans la première moitié du 20^{ième}, Weiss, Kipphardt et Hochhuth ont œuvré pour la renaissance du théâtre documentaire dans la deuxième moitié du 20^{ième} siècle, après la Seconde Guerre mondiale. Motivés par leurs scepticismes respectifs vis-à-vis de la manipulation de l'histoire, de la falsification de l'information et de la désinformation du public à travers les médias, ils optèrent pour une démarche esthétique particulière pour le théâtre documentaire : une approche scientifique, analytique et esthétique au centre de laquelle se trouve l'authenticité du document ou du matériel pour l'écriture littéraire et scénique.

Si les effets de distanciation (*Verfremdungseffekte*) de Bertolt Brecht étaient basés sur le caractère fictif et imaginé du contenu de la représentation théâtrale, ces techniques remplissent des fonctions similaires dans le cas du théâtre documentaire : ils attirent l'attention du lecteur ou du spectateur sur les faits déjà connus et encouragent une attitude de prise de position consciente, critique et réfléchie en rapport avec le contenu documentaire qui se veut authentique. Ceci posé, il convient maintenant de s'attarder sur quelques éléments rappelant ces stratégies esthétiques du théâtre documentaire dans *Révélation*.

La grande partie des référents documentaires de *Révélation* se trouve dans les notes de bas de page. Par exemple, le concept *Sankofa* précise l'intention et la démarche de Léonora Miano : c'est « [...] un mot et un symbole akans. Il invite à connaître le passé pour mieux embrasser l'avenir » (Miano 2015 : 26). C'est aussi dans cette perspective que, pour trouver une issue à la situation inédite de grève des âmes à naître, *Révélation* va s'intéresser à la connaissance de certains aspects du passé criminel des âmes réprouvées (les Ombres) qui « sont fonction

de la manière dont on se sera comporté lors du trafic humain transatlantique » (ibid.). Soucieux de se mettre au service d'une humanité ressoudée que représente Ubuntu et à qui « une place dans la conscience des peuples » est en train d'être refaite, l'esprit Mayibuyé se montre intransigeant : face à la divinité première et féminine Inyi qui lui rappelle que « par sa défection, la descendance des fils aînés du monde est en grand péril et, avec elle, l'humanité entière à qui elle fait défaut » (ibid. : 20), Mayibuye demeure récalcitrant tout en restant conscient par rapport à son devoir : « Mayibuye. Nous connaissons notre devoir. Le nom que nous avons ... en est le rappel » (ibid.). C'est notamment à travers la prise de position de cette figure et esprit des âmes à naître que Inyi se trouve en face de la situation de péripétie où l'harmonie de l'Univers est mise à l'épreuve. Ensuite la signification du nom Mayibuye est évocateur quant à sa détermination à aider Ubuntu à retrouver une place dans la conscience des peuples ; il œuvre dans le même sens à côté de Inyi et Kalunga. Son nom, qui est aussi invocateur vu sa fonction dans la trame de l'histoire, « signifie : *que cela revienne* », comme Léonora Miano prend soin de l'expliquer dans la 5^{ème} note de bas de page avec des références historiques et documentaires : « Le terme [Mayibuye] a été popularisé lors de la lutte contre l'apartheid, au cours de laquelle les militants de l'ANC s'écriaient : *Mayibuye i Afrika* (Que l'Afrique revienne) » (ibid.). Ce terme, Mayibuye, n'implique pas un retour à un passé léthargique, révolu, de l'Afrique, opposé au présent et ayant pour fonction de nourrir une sorte de haine ou d'antagonisme. Au contraire, il s'agit, comme ce fut aussi le cas du théâtre documentaire d'après-guerre et ici surtout à travers la prise de position de Mayibuye, d'une démarche orientée vers un futur meilleur et d'une attitude déterminée à rétablir « ce qui unit les uns aux autres dans la Création » : l'humanité, c'est-à-dire Ubuntu qui est précisément l'incarnation du précepte : « *Je suis parce que nous sommes* » (ibid. : 21). En outre, afin de venir à bout de son devoir, Mayibuye confronte Mueni Kongo Makaba (une des figures des âmes reprouvées de la catégorie complice) avec une interrogation sur la fameuse bulle *Romanus Pontifex* :

Mayibuye. Mueni Kongo, n'avais-tu pas connaissance de la bulle *Romanus Pontifex* ? La pape Nicolas V y autorisait ton royal ami et ses

prédécesseurs à s'emparer du Pays premier, de ses ressources et de ses populations.

Mueni Kongo Makaba. Non, je ne le savais rien de cette bulle. Je savais en revanche que la déportation était promise aux non-chrétiens. C'est pour cette raison que je suis converti [...]. (Miano 2015 : 34)

La réponse négative de Mueni Kongo Makaba est la manifestation de la « mémoire enchaînée » déjà évoquée plus haut, car la bulle *Romanus Pontifex* est dans *Révélation* un référent documentaire se rapportant à un document historique bien connu qui a contribué à l'institutionnalisation du trafic humain transatlantique. Ici aussi, la manifestation de la « mémoire enchaînée » prend la forme du refoulement à travers di-verses stratégies qui s'apparentent au contexte français des « troubles de la mémoire » déjà évoqués. Aussi la référence aux *lançados* dont fait mention Mueni Kongo Makaba a-t-elle un caractère documentaire qui invite à quitter le cadre fictif et mythologique de *Révélation* pour s'attarder sur l'histoire et l'analyse des faits passés sur l'identité des *lançados* en question. Ici aussi Léonora Miano fournit dans la 10^{ième} note de bas de page des pistes à explorer hors de la fiction :

Les *lançados* étaient des voyous bannis par le roi du Portugal. Ils devaient se métisser avec le temps et former, sur la côte subsaharienne, une caste de marchands sur laquelle reposerait le trafic humain transatlantique. Certains étaient devenus assez prospères pour posséder leurs propres embarcations et se passer du Portugal. Aussi, la couronne portugaise utilisa leurs services. Appelés aussi *tangomaus*, ces aventuriers étaient ceux qui osaient pénétrer l'intérieur des terres subsahariennes pour capturer des personnes et ramener leurs prises sur la côte. Au sujet des *lançados*, on a beaucoup écrit. La vision que l'on en a n'est pas toujours la même. Dans la bouche de notre personnage, nous avons choisi d'en faire des brigands. Pour cela, nous avons retenu la présentation qu'en donne l'historien congolais Elikia M'bokolo, dans son article : La dimension africaine de la Traite des Noirs [...]. Ceci posé, nous précisons que *Révélation* n'est pas un texte historique. (Ibid. : 35 et sq.)

Les stratégies de la littérature ou du théâtre documentaire sont flagrantes dans cette citation : les informations données sur les sources documentaires rappellent la démarche scientifique. Ainsi, la référence au célèbre historien congolais Elikia M'bokolo et son article sur « La

dimension africaine de la Traite des Noirs » ont pour fonction de permettre la vérification de l'authenticité de la complicité de l'Afrique (subsaharienne) dans le trafic humain transatlantique. Enfin, à travers sa précision « que *Révélation* n'est pas un texte historique », Léonora Miano adopte la posture du dramaturge documentariste qui insiste sur le caractère artistique de son travail comme le stipule Peter Weiss :

La scène du théâtre documentaire ne représente plus la réalité saisie dans l'instant, mais l'image d'un morceau de réalité attachée au flux continu de la vie. [...] Le théâtre documentaire est en fin de compte un produit artistique et il doit l'être, s'il veut justifier son existence. [...] ce n'est que lorsqu'il est parvenu grâce à son activité d'analyse, de contrôle et de critique à transformer une matière réelle vécue et à lui conférer les fonctions d'un moyen artistique, qu'il acquiert pleine validité dans le débat critique que l'on mène avec la réalité. Sur une telle scène l'œuvre dramatique peut devenir l'instrument d'une formation de la pensée politique. (Weiss 1968 : 9 et sq.)

Le théâtre documentaire retravaille et réorganise ainsi sur la base des moyens artistiques les éléments ou faits historiques et les 'dramas sociaux' encore d'actualité ; l'objectif en est de présenter au public des choix thématiques filtrés et contrastés à analyser, et ceci en rapport avec leur interdépendance socioéconomique et politique. (Ibid. : 7-15)

Même si les citations documentaires sont retravaillées au ciseau et mises dans un nouveau contexte argumentatif, même si elles se trouvent fonctionnalisées par leur passage sur la scène de théâtre, le public les reconnaît et les considère comme bribes d'une 'réalité irréfutable' [...]. C'est en jouant sur ce dangereux paradoxe, que les auteurs du théâtre documentaire tentent d'engager le public allemand d'après-guerre dans un travail de deuil [...]. En France, comme dans la plupart des pays victimes du régime nazi, le théâtre documentaire transcrit la méfiance profonde de ses auteurs vis-à-vis de leurs propres 'histoires'. (Gelas/Garscha/Martin 2006 : 221)

C'est ainsi que les 'dramas sociaux' sont revisités à travers le concept du théâtre documentaire qui « ne se trouve pas [positionné] au centre des faits, bien au contraire il prend l'attitude de l'observateur et jouit d'un regard analytique. [II] soumet des faits à l'expertise » (Weiss 1968 : 11). Dans ce sens, le contenu de *Révélation* se caractérise aussi, comme déjà vu, par plusieurs référents documentaires ayant une triple

fonction : la première est d'orienter et de soutenir la compréhension en rapport avec le contenu fonctionnalisé et mythologique des 'dramas sociaux' bien connus ; la seconde suscite une perception analytique et comparée qui oscille entre la fiction et la réalité (historique et actuelle), et invite à un questionnement autocritique des identités africaines transformées qui s'imbriquent avec celles de l'Europe depuis le passé esclavagiste ; la troisième constitue le centre focal de l'efficacité esthétique de *Révélation* : c'est l'*anagnôrisis* (l'action esthétique de la reconnaissance) de l'identité frontière chère à Léonora Miano car elle est l'expression d'une transformation identitaire dynamique de l'être africain et qu'elle est résolument orientée vers le futur. Dans une interview publiée dans la revue littéraire *Transfuge* en septembre 2016, Léonora s'exprime notamment en ces termes :

L'être africain, subsaharien, qui vas entrer dans le futur est un être transformé, et il faut qu'il fasse la paix avec cette transformation. Il faut qu'il fasse la paix avec le fait qu'une part de lui vienne de ses oppresseurs. C'est avec cela qu'ils sont en lutte, c'est cela qu'ils doivent accepter. L'Afrique s'appelle l'Afrique parce que les Européens l'ont décidé ainsi. Nous sommes des Africains et des Noirs parce que d'autres nous ont définis ainsi. Je comprends la mélancolie, mais je la veux porteuse de créativité. (Miano 2016a : 39)

Ainsi, au-delà de leurs rôles devant permettre d'élucider la responsabilité complice de l'Afrique lors du trafic humain transatlantique, les Ombres sont aussi une catégorie fonctionnelle qui catalyse l'*anagnôrisis*. Le terme *anagnôrisis* désigne, dans *La Poétique* d'Aristote, la reconnaissance : c'est le résultat d'un processus cognitif et affectif qui se caractérise par le passage d'un état de non-connaissance ou d'ignorance à la dimension de connaissance ou d'identification. Ce passage détermine la suite d'une action ou d'une démarche à suivre, ou encore provoque une autre attitude :

[...] la reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l'amitié, ou bien de l'amitié à la haine chez des personnages destinés au bonheur ou au malheur. (Aristote 1979 : 1452a, 44)

Transposé sur *Révélation*, la fonction de l'*anagnôrisis* permettrait à l'être africain de concéder à cette paix à faire avec la transformation qu'il a subie, et que Léonora Miano désigne par l'identité frontière : notamment elle « préfère parler d'identité frontière non pas comme un lieu de rupture, mais comme un lieu de médiation » (Miano 2016a : 39). Certains éléments d'expression de cette identité frontière sont précisément mis en exergue dans la mise en scène du Japonais Satoshi Miyagi et suscitent par conséquent la réflexion désessentialisées sur ce que peuvent être les voix féminines et identités afropéennes en ce 21^{ème} siècle :

Le terme 'afropéen' cherche à décrire ces personnes d'ascendance subsaharienne ou caribéenne et de culture européenne : des individus qui mangent certes des plantains frits mais dont les particularismes ne sont pas tellement différents de ceux qu'on peut trouver dans les régions de France. Bien sûr, ces particularités peuvent être ressenties de façon plus forte que chez les Basques ou les Bretons, parce que les gens ont surinvesti la couleur de la peau, lui donnent une valeur exagérée. Il suffit de songer au terme de « métissage » : le fait que son usage soit à la mode signifie bien que nous voyons le monde à travers un prisme racialisé. Il faut formuler le concept d'afropéanisme pour qu'il existe, que l'on comprenne que les Noirs que l'on croise dans la rue ne sont pas forcément des immigrés. Que certains se fichent de l'Afrique, et c'est d'ailleurs leur droit. (Miano 2010a : s.p.)

En faisant appel au terme *anagnôrisis*, l'on constate dans cette citation que la problématique des voix féminines afropéennes se manifeste à travers une constellation identitaire dynamique et conflictuelle au sens du 'drame social' qui oscillent entre une appartenance à la fois africaine et européenne :

Si mes compatriotes m'ont toujours perçue comme étrange, étrangère, ils n'ont pas pu me faire douter de mon africanité. Très tôt, ce qu'ils mon fait comprendre, c'était que leur monde n'était qu'en partie le mien. Je suis, depuis toujours, une afro-occidentale parfaitement assumée, refusant de choisir entre ma part africaine et ma part occidentale. (Miano 2012b : 26)

En effet, cette prise de position de Miano s'inscrit dans une démarche des voix féminines anti-essentialiste en France dans le contexte des so-

ciétés européennes postcoloniales et post-migratoires. Dans leur introduction à « De-essentializing ethnicity » dans l'ouvrage collectif *Post-Migration Ethnicity: Cohesion, Commitments, Comparison*, Gerd Baumann et Thijl Sunier font référence à la déclaration de Fredrik Barth lors de l'ouverture d'une conférence universitaire sur l'ethnicité à Amsterdam dans les termes suivants « nous devons reconnaître que [...] les différences culturelles dichotomisées [...] sont largement exagérées dans le discours ethnique » (1995 : 1) Dans ces termes et en s'appuyant sur de récentes études en sciences sociales, les contributions de ce volume explorent les stratégies d'instrumentalisation des identités construites sur la base des catégorisations ethniques, nationales et religieuses. Les voix féminines afropéennes dans leurs expériences des 'dramas sociaux' aspirent à une « désessentialisation de l'ethnicité » dans les sociétés post-migratoires en Europe en rapport avec la prise de conscience grandissantes des diversités humaines et culturelles. C'est dans ce contexte que s'inscrit de manière générale l'efficacité des 'dramas esthétiques' de Miano en termes de productions littéraires et dramaturgiques afin de catalyser l'*anagnôrisis* en rapport avec le caractère pluriel de l'identité afropéenne. Miano souligne que :

[d]epuis le début, mon vœu est de produire une littérature afrodiasporique, qui embrasse les peuples noirs, non pas dans l'indifférenciation mais, pourquoi ne pas le reconnaître, dans une sonorité que j'espère les voir reconnaître et valoriser. (Miano 2012 : 73 et sq.)

Cette affirmation de Miano est aussi une invitation au réexamen et à la réorientation des régimes de la perception dans le cadre d'une communauté française plurielle et diversifiée appartenant à une Europe en pleine mutation au 21^{ème} siècle. La partie suivante se focalise sur cette réflexion dans l'écriture scénique de *Révélation* en rapport avec la notion de l'identité frontière et afropéenne.

3. Écriture scénique de *Révélation* : au-delà des identités afropéennes de Miano

« Si [Bertolt] Brecht engageait résolument les auteurs à ne pas ‘alimenter’ la machine théâtrale de leurs textes, mais à la transformer [...] », comme le souligne Hans-Thies Lehmann, alors le poète, dramaturge et directeur de théâtre allemand Heiner Müller en a déduit « tout simplement qu’un texte qui est fonctionnel pour l’appareil scénique n’est pas un bon texte » (Lehmann 1999 : 72 et sq.). Dans cette optique *Révélation* et sa mise en scène par le Japonais Satoshi Miyagi avec les acteurs et actrices de sa troupe du Shizuoka Performing Arts Center (SPAC, Japon) en 2018 à Paris/La Colline illustrent les propos de Brecht : l’on y assiste à une approche de mise en scène qui trouve bien sa place dans le paysage du théâtre européen contemporain, marqué par la pluralité et la diversité de ses formes et techniques : ce paysage théâtral se compose aujourd’hui à la fois, comme le suggère le concept du théâtre postdramatique (ibid. : 134), de diverses formes de textes littéraires et l’art de la performance centré sur le corps, d’une manifestation esthétique de la présence et de la représentation au-delà des stéréotypes habituels, de l’expérience transmise et partagée par des moyens théâtraux divers, du processus et du résultat d’une expérience esthétique renouvelée, de la fiction et de la réalité ou d’une fusion souhaitée de toutes ces caractéristiques (Nonoa 2017 : 152 et sq.). Ce qui saute également aux yeux, c’est que les caractéristiques plutôt postdramatiques « affichent en commun leur distanciation par rapport à l’orbite du modèle dramatique [...] et [...] ne sauraient représenter une seule et identique mouvance » (Lehmann 1999 : 12) comme le montre la transformation de la *Révélation* dans l’espace théâtral à travers l’écriture scénique de Satoshi Miyagi.

L’écriture (ou l’art) scénique c’est la façon d’utiliser l’appareil scénique pour mettre en scène – ‘en images et en chair’ – les personnages, le lieu et l’action qui s’y déroule. Cette ‘écriture’ (au sens actuel de style ou manière personnelle de s’exprimer) n’a évidemment rien de comparable avec l’écriture du texte : elle désigne par métaphore, la pratique de la mise en scène, laquelle dispose d’instruments, de matériaux et de techniques spécifiques pour transmettre un sens au spectateur. (Pavis 2019: 180)

L'écriture scénique de *Révélation* se situe au carrefour de plusieurs expressions artistiques et culturelles qui se transforment non seulement en une mouvance plurielle, mais aussi créent à maintes reprises des situations de l'*anagnôrisis* au niveau du spectateurs : face au contenu thématique de *Révélation* combiné à la perspective japonaise de mise en scène, la réflexion des spectateurs oscille entre l'ignorance et la reconnaissance car beaucoup d'éléments de l'écriture scénique échappent au cadre de son imaginaire habituel. De prime abord, il convient de noter que le dispositif scénique de Satoshi Miyagi fait usage d'acteurs et d'actrice dont les corps sur la scène ne sont pas pris au piège de la couleur de la peau et de la catégorisation ou des catégories raciales « blancs » et « noirs ». En second lieu, l'on se rend compte aussi du fait que les acteurs et les actrices japonais qui incarnent les personnages plus précisément les divinités et esprits de *Révélation* se distancient nettement du théâtre classique de la représentation en ne donnant pas du tout l'impression de jouer aux africains et aux noirs (comme par exemples les pièges du *blackfacing*) sur la base du sujet que traite Lénora Miano : au contraire Satoshi Miyagi a opté pour une variation esthétique et scénique qui se démarque des clichés et stéréotypes habituels avec lesquels le terme afropéen rompt. Dans ce sens le point de vue critique de Régis Bardon dans son article « La colline – 'évélation', un mythe pour le temps présent » est très instructif :

Le spectateur non prévenu, [...] celui qui vient sans rien avoir lu ni écouté de ces présentations qui relèvent de la communication et qui brouillent trop souvent la ligne, assiste à une pièce donnée par une troupe japonaise : [...] Mais s'il a l'oreille fine et s'il a parfois eu la chance de voir d'autres productions nipponnes, il comprend peu à peu qu'il assiste à un décentrement esthétique comme on en voit rarement. En effet, à mesure que le public écoute ce que les personnages démêlent, il s'aperçoit qu'il entre dans un imaginaire différent, comme on entre parfois chez des étrangers qui nous ressemblent mais dont pourtant le moindre geste nous pose question, dont le moindre trait de culture est à la fois *même* et *autre*. [...] C'est alors que le spectateur non prévenu, s'il existe, peut s'apercevoir tardivement, et avec délice, que ces robes étonnantes revêtues par les comédiennes sont des robes africaines – et ne le sont pas. Elles sont les robes d'une culture africaine, perçues par un regard japonais. Toute la gestuelle a l'économie et les courbes calmes des ballets nippons. Peu de mouvements évoquent directement les corps et les rythmes de l'Afrique

[...]. En revanche les couleurs (gris, noir, brun, ocre) et les sortes de cottes de maille faites de boules de bois trouvent leur origine dans cet imaginaire hybride qui rend une esthétique étonnante. [...] Et pour [le] regard européen, saisir, ne serait-ce qu'un instant, la sensibilité de l'autre à l'égard d'un autre, l'esprit d'un dessin japonais dans l'esprit d'un vêtement africain, c'est comme sentir, ne serait-ce qu'un instant, le mouvement de la terre – à savoir un impossible au plus intime de nous-mêmes. (Bardon 2018 : s.p.)

Le contenu de cette citation permet d'affirmer que la potentialité de l'écriture scénique de Satoshi Miyagi est une variation esthétique qui va au-delà des antagonismes classiques Afrique/Europe, « blanc/noir ». En outre l'efficacité esthétique de cette mise en scène s'articule autour du caractère interdépendant des identités humaines à l'instar des identités féminines afropéennes en pleines mouvance et dynamiques dans le monde actuel : le concept de l'identité frontière que défend Léonora Miamo se trouve ainsi matérialisée dans l'écriture scénique de Satoshi Miyagi :

C'est par [l'identité frontière] que je définis habituellement ma propre identité. Elle est frontalière, ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent. La frontière est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. C'est là où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride. La frontière évoque la relation. Elle dit que les peuples se sont rencontrés, quelque fois dans la violence, la haine, le mépris, et qu'en dépit de cela, ils ont enfanté du sens. [...] Elle rappelle à ceux qui croient en la fixité des choses, des identités notamment, que non seulement la plante ne se réduit pas à ses racines, mais que ces dernières peuvent être rempotées, s'épanouir dans un nouveau sol. Une plante peut également croiser ses racines avec celles d'une autre, et engendrer un nouvel être vivant. (Miano 2010b : s.p.)

En conclusion, ceci implique un monde non seulement en relation avec son passé tragique dont les parts de responsabilités par exemple entre l'Afrique et l'Europe y sont entrelacées par rapport à la complicité mutuelle dans le trafic humain transatlantique ; c'est aussi la mise en

exergue du monde actuel dans un espace d'interférences culturelles dépassant la construction binaire des voix et identités humaines qui ne se réduisent pas aux antipodes de l'identité de la femme afropéenne. Avec le terme afropéen, Miano essaie de négocier dans le contexte européen un compris culturel à caractère hétérogène qui met en exergue une identité hybride qui semble résulter exclusivement des interférences et/ou antagonismes culturels entre l'Afrique et l'Europe : « [...] l'Afropéanité [...] se définit généralement comme le fait d'*être un Noir perdu parmi les Blancs*. Le terme renvoie à un état existentiel caractérisé par une culture du partage et du déracinement » (Larangé 2012 : 10). Ainsi, l'Afropéanité a essentiellement trait à la question existentielle et identitaire de la diaspora africaine en Europe comme observe Atenarius-Owanga :

La circulation diasporique et l'expérience de la déterritorialisation ont fait naître une troisième catégorie d'identification dans les musiques hip-hop gabonaises : celle d'Afropéen, contraction de l'africanité et de l'euroanéanité expérimentées simultanément par quelques artistes. Alors qu'ils ne sont guère présents dans les discussions entre jeunes au Gabon, on retrouve les termes afropéen ou afropean dans les langages de la diaspora africaine d'Europe : auprès d'auteurs de littérature (Miano, 2008a, b ; Laurent, 2011), chez des rappeurs circulant entre l'Afrique et les anciennes colonies francophones (comme Baloji et Freddy Massamba), et chez plusieurs artistes gabonais résidant en France depuis des périodes plus ou moins longues, dont la chanteuse Wendy. (Atenarius-Owanga, 2014 : 963)

Ces restrictions et limites de l'Afropéanité comme catégories d'identification sont aussi explicites dans les affirmations de Miano qui, à maintes reprises, fait entendre sa voix sur ce sujet : « [p]ar Afropéen, je n'entends pas parler d'une personne qui, comme moi, serait venue en Europe à l'âge adulte. Il s'agit, à l'inverse, de gens dont le vécu est essentiellement européen, que l'on peut définir comme Européens, et qui ont des attaches subsahariennes » (Miano 2016b : 55). Pour elle, « le mot Afrodescendant [...] n'est pas la négation d'autres apports, mais la reconnaissance du fait que, sur les plans symboliques et intimes, les cultures en question présentent de nombreux traits subsahariens » (Miano 2012 : 120). Cependant le choix de l'écriture scénique de *Révélation* va au-delà des limites et restrictions du terme afropéen,

comme déjà vu, avec des actrices et acteurs japonais faisant d'une part intervenir une perspective extérieure aux antagonismes habituels, et provoquant d'autre part une sorte de rupture ou de suspension esthétique qui ne reproduit pas les 'dramas sociaux' sur une scène de théâtre. Dans le sens de cette argumentation, Victor Turner défend l'idée selon laquelle l'expression d'un 'drame esthétique' ne réplique ou ne reproduit pas les normes régissant les structures du 'drame social' (Turner 1982 : 12). Pour sa part, Jacques Rancière affirme :

Ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir*. [...] A cette identité de la cause à effet et de l'effet qui est au cœur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation. [...] Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y [a] aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur. Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun [...]. Il en va de même pour la performance. (Rancière 2008 : 20 et sq.)

Si le détour fictif et mythologique de *Révélation* rappelle en outre la perpétuation d'une complicité historique et mutuelle, c'est qu'après la période de la tragédie transatlantique, des grandes conquêtes coloniales et impérialistes, à l'heure actuelle des processus de globalisation du capital humain, financier et culturel, les productions littéraires et artistiques proposent une démarche esthétique différente: il s'agit par exemple pour Léonora Miano et Satoshi Miyagi, comme le stipule Jacques Rancière,

de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas en vue de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions [...]. C'est là le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail [...] qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements

sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures. (Rancière 2008 : 72 et sq.)

Au-delà des identités afropéennes, l'efficacité du 'drame esthétique' de *Révélation* de Miano et son écriture scénique invitent à « se demander quelles nouvelles possibilités de la pensée et de la représentation sont esquissées ici pour le sujet humain » (Lehmann 1999 : 21) dans une France et une Europe dans monde contemporain en pleine mutation, « une Europe multiculturelle, héritière d'un passé colonisateur impérial et destination migratoire par excellence aujourd'hui » (de Fátima Outeirinho 2017 : 2).

Bibliographie

- Aristote (1979) : *La Poétique*, Paris : Les Belles Lettres.
- Beckles, Hilary McDonald (2002) : *Voyages d'esclaves. La traite transatlantique des Africains réduits en esclavage*. UNESDOC Digital Library, in : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000128631_fre (consulté le 17 juin 2019).
- Aterianus-Owanga, Alice (2014) : « 'Gaboma', 'Kainfri' et 'Afropéen'. Circulation, création et transformation des catégories identitaires dans le hip-hop gabonais », in : *Cahiers d'études africaines*, 216, p. 945-974.
- Bardon, Régis (4.10.2018) : « *Révélation*, un mythe pour le temps présent », in : *Nonfiction*, in : <https://www.nonfiction.fr/article-9570-la-colline-revelation-un-mythe-pour-le-temps-present.htm> (consulté le 17 juin 2019).
- Baumann, Gerd/Sunier, Thijl (éds.) (1995) : *Post-Migration Ethnicity. Cohesion, Commitments, Comparison*, Amsterdam : Het Spinhuis.
- Cristofori, Marie-Ange (11.4.2019) : « Polémique autour du passé négrier du port de La Rochelle », in : <https://france3-regions.francetvinfo.fr> (consulté le 30 juin 2019).

- Fátima Outeirinho, Maria de (30.11.2017) : « Afropéen(nne) : quelques notes autour d'un mot valise », in : *Carnets*, Deuxième série – 11, p. 1-8, in : <http://journals.openedition.org/carnets/2380> (consulté le 28 août 2020).
- Gelas, Bruno/Garscha, Karsten/Martin, Jean-Pierre (éds.) (2006) : *Ecrire après Auschwitz. Mémoires croisées France-Allemagne*, in : <https://www.nonfiction.fr/article-9570-la-colline-revelation-un-mythe-pour-le-temps-present.htm> (consulté le 17 juin 2019).
- Hermans, Thomas (9.4.2019) : « Pétition contre une fresque célébrant l'abolition de l'esclavage à l'Assemblée nationale », in : *Le Figaro*, in : <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/petition-contre-une-fresque-celebrant-l-abolition-de-l-esclavage-a-l-assemblee-nationale-20190409> (consulté le 28 août 2020).
- Lehmann, Hans-Thies (2002) : *Le Théâtre postdramatique* (1999), Paris : L'Arche Éditeur.
- M'Bokolo, Elikia (1998) : « La dimension africaine de la traite des Noirs », in : *Le Monde diplomatique*, (avril), in : http://www.monde.diplomatique.fr/1998/04/M_BOKOLO/3671 (consulté le 17 juin 2019).
- Miano, Léonora (2010a) : « Il faut formuler le concept d'afropéanisme », in : *Le Magazine littéraire*, 22 (décembre), in : <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/leonora-miano-il-faut-formuler-concept-afropeanisme-22-12-2010-33069> (consulté le 30 juin 2019).
- Miano, Léonora (2010b) : « Identité frontalière », in : <https://malikabenarabattou.wordpress.com/2010/12/10/identite-frontaliere/> (consulté le 30 juin 2019).
- Miano, Léonora (2012) : *Habiter la frontière*, Paris : L'Arche.
- Miano, Léonora (2015) : *Red blue in trilogie*, Paris : L'Arche.
- Miano, Léonora (2016a) : « Rentrée littéraire », in : *Transfuge*, 101, p. 34-39.
- Miano, Léonora (2016b) : *L'Impératif transgressif*, Paris : L'Arche.

- Miller, Judith Graves (2017) : « Remapping the Memory of Slavery : Leonora Miano's Theatrical Dream, *Red in blue trilogy* », in : Erica Johnson/Eloïse Brezault (éds.) : *Memory as Colonial Capital. Palgrave Macmillan Memory Studies*, Cham : Palgrave Macmillan, p. 157-178.
- Nonoa, Koku G. (2017) : « Transgression im europäischen Theaterverständnis? Hermann Nitschs Orgien Mystherien Theater und Christoph Schlingensiefels Aktion 18, 'tötet Politik' », in : Natalie Bloch/Dieter Heimböckel/Elisabeth Tropper (éds.) : *Vorstellung Europa-Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*. Berlin : Theater der Zeit, p.141-155.
- Nonoa, Koku G. (2018) : « Le théâtre contemporain en Europe face aux variations et défis d'un texte sur l'épineuse question migratoire : *Les Suppliants* d'Elfriede Jelinek », in : *Variations – Literaturzeitschrift der Universität Zürich*, 26, p. 85-95.
- Pavis, Patrice (2019) : « Ecriture scénique », in : *Dictionnaire du théâtre*, 4^{ième} édition augmentée, Malakoff : Armand Colin, p. 179-180.
- Rancière, Jacques (2008) : *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique.
- Schechner, Richard (2003) : *Performance Theory* (1988), London/New York : Routledge.
- Turner, Victor (1982) : *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*. New York, NY : Performing Arts Journal.
- Vergès, Françoise (2005) : « Les troubles de la mémoire », in : *Cahiers d'études africaines*, Éditions de l'EHESS, p. 179-180, in : <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/15110> (consulté le 30 juin 2019).
- Vergès, Françoise (2006) : *La Mémoire enchaînée : questions sur l'esclavage*, Paris : Albin Michel.

- Vergès, Françoise (2010) : « Wandering Souls and Returning Ghosts : Writing the History of the Dispossessed », in : *Yale French Studies*, 118/119, p. 136-154.
- Wilpert, Gero von (éd.) (1979) : *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart : Alfred Kröner, p. 184-185.
- Weiss, Peter (1968) : « Notes sur le théâtre documentaire », in : idem : *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Paris : Seuil, p. 9-10.