

# Futurité queer et afrotopia dans *Rafiki* de Wanuri Kahiu, *Crépuscule du tourment 1* et *Rouge impératrice* de Léonora Miano

Aminata Cécile Mbaye\*

## Abstract

Les écrivain(e)s francophones africain(e)s ont depuis longtemps exploré les thématiques LGBTQI+ dans leurs œuvres littéraires. Dans le cinéma africain, l'apparition de cette thématique est plus récente. De nos jours, bien qu'un grand nombre de pays africains continuent de criminaliser les pratiques sexuelles entre personnes de même sexe, l'avènement récent de groupes LGBTQI+, à travers le continent, a contribué au développement d'un activisme esthétique queer. Cet article s'appuie sur l'analyse d'un film, *Rafiki*, de la réalisatrice kényane Wanuri Kahiu, et de deux romans *Crépuscule du tourment 1* (2016) et *Rouge impératrice* de l'écrivaine franco-camerounaise Léonora Miano. S'inspirant des théories post/décoloniales et queer, il s'agira: premièrement, d'interroger la manière à travers laquelle ces œuvres littéraires concourent à élaborer une réflexion critique sur les sociétés africaines et afro-diasporiques contemporaines à l'heure de la mondialisation. Deuxièmement, cet article s'attache à analyser comment ces trois œuvres proposent une vision pour le futur du continent africain, à travers l'élaboration d'une futurité queer décoloniale.

---

\*Aminata Cécile Mbaye, Queens University and University of Bayreuth. Contact: aminata.cecile@queensu.ca

Depuis quelques années, on remarque un développement des représentations de l'intimité sexuelle entre personnes de même sexe ainsi que l'intégration de personnages LGBTQI+<sup>1</sup> dans les cinémas et littératures africaines. Par exemple, plusieurs recherches soulignent l'accroissement de l'incorporation d'identités LGBTQI+ dans le cinéma nigérian (Osinubi 2016: ix ; Green-Simms 2016). Néanmoins, dans le cas des films produits par l'industrie de Nollywood, tout comme d'autres productions filmiques du continent, les relations sexuelles entre personnes du même sexe sont généralement évoquées d'une manière négative (Osinubi 2016 ; Böhme 2015). Claudia Böhme qui analyse *Shoga*<sup>2</sup>, le premier film tanzanien à aborder le thème de l'homosexualité, remarque que: « Pour les cinéastes, l'homosexualité offre une source précieuse de récits mélodramatiques et choquants. »<sup>3</sup> (Böhme 2015: 68)

En ce qui concerne la littérature, plusieurs critiques mettent en lumière le fait que la description des pratiques homosexuelles reste traitée d'une façon « didactique » (Epprecht 2011). Par exemple, Nathalie Etoke (2009) note que les relations lesbiennes, dans la littérature africaine francophone sont souvent abordées à travers une certaine mélancolie. Cette figuration négative et/ou tragique de l'intimité sexuelle entre personnes du même sexe est grandement liée à la condamnation sociétale et/ou légale des pratiques et personnes LGBTQI+ qui existe dans beaucoup de pays africains.

Cet article entend explorer la dynamique créative particulière, inhérente aux littératures et cinémas francophones et anglophones mettant en lumière des thématiques LGBTQI+. L'analyse s'appuie sur le film *Rafiki* (2018) de la réalisatrice kényane Wanuri Kahiu et sur deux romans, *Crépuscule du tourment 1* (2016) et *Rouge impératrice* (2019) de la romancière franco-camerounaise Léonora Miano. Cet article défend l'idée que ces trois productions filmiques et littéraires participent à un renouvellement des imaginaires en Afrique. De surcroît, à travers l'incorporation de thématiques LGBTQI+, elles entrevoient la possibilité de nouvelles modalités relationnelles au sein du continent. Concernant le film *Rafiki*, Lyn Johnstone (2021) a déjà démontré comment le film de Wanuri Kahiu contribue à l'élaboration d'un monde queer (*queer worldmaking*). La comparaison entre l'œuvre de Kahiu et Miano permet d'aller plus loin, puisqu'il s'agit, d'une

---

<sup>1</sup> LGBTQI+ est le sigle communément utilisé pour désigner les personnes qui s'identifient comme: lesbienne, gay, bi, trans, queer, intersexe, et les autres.

<sup>2</sup> *Shoga* a été réalisé en 2011 par le réalisateur Hisani Mohammed.

<sup>3</sup> « For video filmmakers, homosexuality offers a valuable source for melodramatic and shocking narratives. »

part, de mettre en évidence la dimension utopique queer inhérente à ces œuvres et, d'autre part, de démontrer comment cet aspect queer peut se combiner à une réflexion afro-féministe post/décoloniale.

### **Esthétique queer dans un monde post/décolonial**

La définition du mot « queer » utilisée dans cette contribution se rapproche de celle donnée par Zethu Matebeni et Jabu Pereira (2014), à savoir « un espace critique qui pousse les frontières de ce qui est perçu comme normatif. »<sup>4</sup> Dans ce cadre, les pratiques queer contribuent à défier, d'une manière subversive, un ensemble de normes sexuelles et de genre. Cependant, subversion ne signifie pas que tous les sujets queer se situent obligatoirement dans une revendication politique active (Nyeck 2021).

Considérant que les théories queer restent souvent axées sur une représentation occidentale de l'intimité sexuelle entre personnes du même sexe, certains chercheurs en appellent à une dé-homogénéisation de ces théories (Osinubi 2016 ; Matebeni 2014). D'autres recherches mettent l'accent sur l'importance d'une approche comparatiste (Spurlin 2001).

Comme précédemment mentionné, du fait de la condamnation des pratiques et identités LGBTQI+ dans un grand nombre de pays africains, les modes de revendication, dans ces régions, se distinguent de ceux à l'œuvre dans les pays occidentaux. Néanmoins, même dans les pays où il y a une condamnation légale des pratiques et identités queer, les activistes LGBTQI+ ont réussi à réaliser de significatives avancées en termes de visibilité et de revendication de leurs droits. L'art apparaît comme un des moyens privilégiés à travers lequel s'illustrent ces requêtes. Van Klinken (2019: 6) parle d'« art de résistance » ou d'« artivisme ». Pour José Esteban Muñoz (2009: 1), cet aspect esthétique est bien ce qui permet d'ancrer le projet queer comme un « horizon de potentialité ». Dans ce cadre, les pratiques queer s'inspirent du présent pour imaginer un futur utopique et ainsi donnent à voir la possibilité de l'existence d'un autre monde. Les productions littéraires et filmiques analysées dans cet article joignent à leur réflexion sur la non-conformité de genre une approche post/décoloniale.

Selon Bill Ashcroft et al. (2012: 18) les littératures postcoloniales se distinguent d'autres types de littératures par l'« affirmation d'une différence par rapport au centre impérial. » De la même manière, après les indépendances, les premiers films africains, visaient à lutter contre une fausse image de l'Afrique, qui était colportée durant la colonisation. Les films qui apparaissent après la colonisation

---

<sup>4</sup> « [...] a critical space that pushes the boundaries of what is embraced as normative. »

proviennent d'une génération de cinéastes engagés, à l'instar du sénégalais Ousmane Sembène, qui aspire à se servir du cinéma pour reconquérir une image de soi. Concernant la littérature, selon Ashcroft et al. (2012), les écrivain.e.s postcoloniaux s'emparent des anciennes langues coloniales, les remodèlent et les recomposent. Ces exemples démontrent le fait que l'identité postcoloniale: « s'origine dans la multiplicité et la dispersion » (Mbembe et al. 2006: 119).

On pourrait ainsi définir la pensée postcoloniale comme un processus de déconstruction. Cependant, afin d'entrevoir une possible reconstruction, il apparaît important de ne pas se limiter à une seule attitude déconstructionniste. Dans cet article, l'analyse des productions filmiques et littéraires montre comment diverses stratégies poétiques et esthétiques concourent à créer « un monde postcolonial convivial » (Gilroy 2005), dans lequel les différences raciales, sexuelles et de genre ne sont pas perçues comme les signes d'une altérité insurmontable.

Dans *Rafiki*, *Crépuscule du tourment 1* et *Rouge impératrice*, les stratégies esthétiques et poétiques susmentionnées participent à une reconstruction décoloniale du monde. En s'appuyant sur les thèses de Aníbal Quijano, Catherine E. Walsh et Walter D. Mignolo rappellent que l'approche décoloniale: « est née en réponse aux promesses de la modernité et aux réalités de la colonialité »<sup>5</sup> (Mignolo/Walsh 2018: 4). Cette approche représente une pensée critique, un « projet », « une pratique » et/ou encore une « option » dans le but de « construire un monde radicalement distinct » (Mignolo/ Walsh 2018: 5). Ngũgĩ wa Thiong'o (2009: 7) met en lumière comment l'entreprise coloniale, dans le but de transformer le sujet africain en sujet colonisé, a dépossédé<sup>6</sup> ce dernier de son histoire et sa mémoire.

Ce changement a notamment été opéré à travers l'imposition de langues coloniales et en renommant les espaces africains. Conséquemment, une question demeure, à savoir: comment est-il possible de se reconstruire quand sa mémoire, son identité, son passé ont été volés ou effacés ? Une telle interrogation demeure d'autant plus complexe si l'on considère qu'un état de colonialité persiste, et cela malgré la fin de la colonisation. Sabelo J. Ndlovu-Gastheni (2018) affirme d'ailleurs que cet état de colonialité est devenu global.

---

<sup>5</sup> « [...] decoloniality was born in responses to the promises of modernity and the realities of coloniality [...]. »

<sup>6</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o utilise le terme « *dismembering* », à savoir démembrer qui est beaucoup plus explicite, puisqu'il évoque l'idée que cette dépossession s'inscrit également dans la chair du sujet colonisé.

La décolonisation apparaît donc comme une entreprise visant à se défaire du joug de la colonialité. Pour le sujet africain, ce processus demande une ré-appropriation de son histoire, ses langues (Ngũgĩ wa Thiong’o 2016 [1986]) et cela dans le but d’envisager un futur différent. Cependant, la mise en avant de formes de savoirs dits « indigènes » ou « andogènes » (Ndlovu-Gastheni 2018 : 252) ne signifie pas revenir à un passé idyllique idéalisé, ni effacer la relation avec l’occident. Sylvia Tamale souligne particulièrement cet aspect, considérant que: « Le projet africain de décolonisation/décolonial est fondamentalement axé sur une chose: restaurer la dignité des Africains. Il ne s’agit en aucun cas d’un désir naïf de revenir à un passé précolonial romancé. »<sup>7</sup> (Tamale 2020: 21-22)

Dans ce cadre, la littérature et le cinéma apparaissent primordiaux, puisque comme le rappelle Felwine Sarr (2016: 8): « les sociétés s’instituent d’abord dans leurs imaginaires ». Les œuvres étudiées dans cet article participent ainsi à la création d’un « afrotopos »: « l’Afrotopie est une utopie active qui se donne pour tâche de débusquer dans le réel africain les vastes espaces du possible et de les féconder. » (Sarr 2016: 10)

Les prochaines sections montrent, d’une part, comment le film *Rafiki* réalise ce projet à travers la représentation de la possibilité d’une futurité queer en Afrique et d’autre part, la manière à travers laquelle *Crépuscule du tourment 1* et *Rouge impératrice* ré-imaginent une convivialité pan-africaine et afro-féministe.

### ***Rafiki* où la vision d’une futurité queer pour l’Afrique**

*Rafiki* est le deuxième long métrage de la réalisatrice kényane Wanuri Kahiu. Le film est une adaptation de la nouvelle *Jambula Tree* de l’écrivaine ougandaise Monica Arac de Nyeko (2006), qui a remporté le Prix Caine de la meilleure nouvelle en langue anglaise en 2007. Dans une interview accordée à Olivier Barlet (2014: 187), Wanuri Kahiu dévoile qu’elle a entrepris ce film, car elle souhaitait mettre à l’écran une histoire d’amour. *Rafiki*, qui signifie « ami-e » en swahili, dépeint l’idylle entre deux jeunes filles kényanes, Kena et Ziki. Le film fut très bien accueilli par la critique. Il a été sélectionné dans de nombreux festivals, tel que le Festival de Cannes en 2008. Par ailleurs, l’actrice Samantha Mugatsia, qui joue le rôle de Kena, s’est vue décerner le Prix d’interprétation féminine au FESPACO 2019 pour sa prestation. Nonobstant ces nombreuses accolades au niveau international, le film a été interdit au Kenya.

---

<sup>7</sup> « The African decolonization/decolonial project is fundamentally about one thing: restoring the dignity of African people. By no means is it focused on a naïve desire to return to a romanticized pre-colonial past. »

Le Kenyan Film Classification Board (KFCB), à l'origine de cette décision, a justifié cette interdiction en arguant des « dangers » que représente la « fin heureuse du film » (Johnstone 2021: 40). Néanmoins, à la suite d'une plainte déposée par Wanuri Kahiu contre le gouvernement kenyan, le film a pu être projeté sept jours à Nairobi devant des salles comblées. La condamnation de *Rafiki* par le KFCB fait écho à la criminalisation des pratiques sexuelles entre personnes de même sexe au Kenya, infraction punie d'une peine allant jusqu'à 14 ans de prison.<sup>8</sup>

Van Klinken (2019) explique que cette condamnation grandissante de l'homosexualité au Kenya est notamment due à l'augmentation des églises pentecôtistes depuis quelques années. L'auteur met notamment en avant l'avènement d'un pentecôtisme nationaliste, présentant le Kenya comme une « nouvelle nation » (« *born-again nation* ») (Van Klinken 2019: 28). La rhétorique anti-gay est également présente dans les autres courants religieux chrétiens et musulmans du pays, qui, pour une grande part, figurent l'homosexualité comme une pratique contre-nature et non ou anti-africaine (Van Klinken 2019: 29).

*Rafiki* figure ce poids de l'église et la religion dès le générique du début. Plusieurs images se succèdent au rythme dancehall de la chanson *Suzie Noma* de la chanteuse féministe Muthoni Drummer Queen, célébrant l'émancipation féminine et l'amitié entre femmes. Le début du film confronte le spectateur avec l'atmosphère paradoxale dans laquelle évoluent Kena et Ziki. Les plans rapprochés et en contreplongée des bâtiments de la cité dans laquelle vivent les deux jeunes filles sont entrecoupés par ceux montrant Kena roulant sur son skateboard alors que des enfants jouent au hula hoop dans la rue. Cette apparente liberté est coupée par un gros plan montrant un couplet issu du gospel « No other God » par le célèbre pasteur nigérian Nathaniel Bassey. Les phrases inscrites sur le panneau montrent la prééminence de la religion dans l'environnement social des deux jeunes filles.

Le film représente clairement la position défavorable de l'église à l'encontre des personnes LGBTQI+ et de l'intimité sexuelle entre personnes du même sexe, lors d'un prêche du pasteur pentecôtiste de l'église du quartier. Dans cette scène, le pasteur commence son allocution en remerciant dieu de lui avoir donné une femme « belle », « intelligente », « courageuse » et « sage » et enfin finit par affirmer que le mariage gay est contre la loi divine. La scène est entrecoupée par

---

<sup>8</sup> Il faut noter qu'en 2016 le KFCB avait déjà interdit le clip de la chanson *Same Love* par le groupe d'artistes de Nairobi Art Attack, pour la raison que la vidéo promouvait la défense des droits LGBTQI+ (Van Klinken 2018).

des plans montrant tantôt, la véhémence du pasteur dans sa condamnation des pratiques homosexuelles, tantôt, un jeune homme identifié comme gay par les jeunes du quartier. La focalisation de la caméra sur le visage de ce dernier l'isole du reste de l'assemblée, dont les visages apparaissent floutés.

Cette perspective figure la solitude et l'isolement du personnage, qui n'est jamais nommé dans le film et demeure muet. Son image fait écho, dans cette scène, au gros plan montrant la main de Ziki touchant celle de Kena, alors que la voix hors-champ du pasteur continue de raisonner. Kena finit par rejeter la main de son amante de peur d'être vue par l'auditoire. Ces différentes séquences confrontent le spectateur avec différentes problématiques touchant la question queer au Kenya et dans d'autres pays africains: premièrement, cette scène dépeint la violence à l'encontre de la communauté LGBTQI+, avec l'image du pasteur pointant du doigt les personnes LGBTQI+ et qualifiant l'homosexualité de pratique contre-nature et non kényane. Les propos du pasteur justifient la violence des jeunes et de la communauté du quartier à l'égard du jeune homme identifié comme gay, qui est régulièrement insulté et brutalisé. Deuxièmement, le film montre l'hypocrisie de la communauté qui prétend ne pas savoir et ne pas voir, ce qui est pourtant réalisé au vu est su de tous. La scène à l'église, à travers le jeu de la caméra qui dévoile ce qui doit pourtant rester caché, témoigne de ce jeu entre visibilité et invisibilité, auquel est confrontée la communauté LGBTQI+ au Kenya et dans certains autres pays africains.

*Rafiki* dépeint la condition des personnes queer au Kenya également à travers une réflexion sur l'hégémonie hétéronormative qui prévaut dans la société kényane. Le film révèle comment la condamnation de l'homosexualité est corollaire à une certaine construction de la masculinité dans les sociétés postcoloniales africaines, tel que le Kenya. Dans le film, la masculinité est figurée par le père de Ziki, Peter Okemi, un influent homme d'affaires et le père de Kena, John Mwaura, qui tient une supérette dans le quartier. Les deux hommes s'affrontent lors des élections locales et semblent plus soucieux des commérages et de la défaite que cela pourrait occasionner que de l'histoire lesbienne de leurs filles. Alors que les hommes apparaissent comme ceux ayant le pouvoir, les femmes doivent se soumettre à la volonté masculine. L'exemple de la mère de Kena est probant, puisqu'elle a été abandonnée par le père de Kena pour une femme plus jeune, qui est maintenant enceinte d'un garçon.

Le lien qui est tracé dans le film entre masculinité, pouvoir et condamnation de l'homosexualité démontre comment la domination de certains groupes hétérosexuels masculins conduit à la subordination d'autres groupes au sein de la société, tels que les femmes et les personnes queer. Plusieurs études réalisées

sur la masculinité remarquent que l'avènement de pratiques homophobes est concomitant en Afrique à l'apparition d'un nouveau discours nationaliste masculiniste (Ndjio 2020 ; Van Klinken 2019 ; Mbaye 2018a ; Spurlin 2001).

Prenant l'exemple du Cameroun, Basile Ndjio (2013) considère que le processus de décolonisation a abouti à la création d'une « communauté imaginée », dont les principales caractéristiques sont l'annihilation de la diversité sexuelle et la revalorisation des histoires et cultures africaines. L'auteur mentionne particulièrement comment les états postcoloniaux se sont inspirés d'une vision idéalisée hétérosexiste du sujet africain, se nourrissant des idéologies afrocentristes et des philosophies nativistes (Ndjio 2020: 251).<sup>9</sup> Cette vision hétéronormative va de pair avec une revalorisation de la masculinité et la virilité de l'homme noir, après le constant processus de dévirilisation subi durant la colonisation.

Cependant, *Rafiki* brosse également une autre image de la masculinité dans le film, qui apparaît sous les traits de la jeunesse, comme une masculinité incertaine et menacée. Wairiri, l'ami de Kena, figure un exemple de cette dernière. Ce dernier s'en prend constamment au jeune homme gay susmentionné. Wairiri n'a pas le pouvoir du père de Ziki ou même de Kena. Il semble donc plus vulnérable économiquement et socialement. La position de Wairiri rappelle l'argument de Kopano Ratele (2014: 119), selon lequel « Les masculinités en Afrique sont hégémoniques et subordonnées en même temps ». L'auteur analyse, entre autres, l'homophobie grandissante en Afrique comme une conséquence de l'échec des élites à réaliser leurs promesses de développement socioéconomique (Ratele 2014). La jeunesse masculine se sentirait donc particulièrement menacée par l'homosexualité et plus particulièrement par les pratiques lesbiennes.

Cependant, *Rafiki* ne présente pas une dimension statique des identités genrées. En effet, le film montre comment les jeunes générations de femmes mettent à mal le système patriarcal et conséquemment imposent une nouvelle dynamique de genre. Cette contestation est exemplifiée par le personnage de Kena. Dès le début, la jeune fille, sillonnant le quartier avec son skateboard, affiche une certaine liberté et ainsi se démarque de l'image hétéronormée de la féminité. Kena déteste les robes, joue au football et passe son temps avec ses deux amis masculins, Blacksta et Waireri.

---

<sup>9</sup> Ce point va être traité plus particulièrement dans la partie consacrée à l'œuvre de Léonora Miano. Il apparaît important ici de souligner que le projet décolonial peut également aboutir à une vision hétéronormative de la société.

En ce sens, Kena se rapproche de l'idée d'une « féminité masculine » (« *female masculinity* »), à savoir des femmes qui se sentent « plus masculine[s] que féminine[s] » (Halberstam 2018: XXIII). Cette masculinité alternative contredit donc l'image de la masculinité hégémonique évoquée précédemment. Serena Owusua Dankwa (2021: 127) note qu'au Ghana, les femmes détenant les attributs de cette féminité masculine et ayant des relations intimes avec d'autres femmes expriment leur identité avec une certaine fluidité, puisque certaines peuvent entretenir des relations avec des hommes et/ou affichent un désir de maternité. Allant à l'encontre des idées reçues, l'auteur démontre que les femmes abordant une apparence masculine ne sont pas forcément celles qui détiennent le pouvoir dans leurs relations avec d'autres femmes. *Rafiki* met en lumière l'importance du milieu socioéconomique dans l'émancipation des subjectivités queer. Par exemple, le capital économique de Kena est beaucoup plus restreint que celui de Ziki qui est la fille d'un homme d'affaires. Cette différence est perceptible lors de la première scène où les deux jeunes filles se retrouvent seules sur le toit d'un immeuble surplombant le quartier. Alors que Kena fait part de son souhait de devenir infirmière, Ziki s'étonne et lui rappelle qu'elle n'a pas à restreindre ses ambitions et que si elle le souhaite, elle peut devenir ce qu'elle veut, médecin, chirurgien. Contrairement à ses parents, Ziki ne veut pas rester à la maison ni « faire les choses que tous les autres Kenyans font ». La position spatiale où se trouvent les deux jeunes filles, surplombant la ville, symbolise les désirs de liberté de la jeune fille. La posture de Ziki permet d'entrevoir la possibilité d'une futurité queer.

Le film montre d'ailleurs comment l'affirmation d'une identité féminine, en dehors des schémas hétéronormatifs et patriarcaux, est concomitante à une ré-appropriation de l'espace par les deux jeunes filles (Johnstone 2021). En dépit de l'homophobie qui les entoure, le film montre comment les jeunes filles ré-habitent la ville, à travers des scènes les montrant s'enlaçant dans un parc, arpentant les rues en *Tuk Tuk* ou dansant dans une boîte de nuit. Johnstone (2021: 46) considère que la représentation des deux jeunes filles dans ces lieux de « plaisir » et de « divertissement » contribue à la création d'un monde queer. Cependant, la dimension utopique ne se trouve pas uniquement dans le traitement que le film fait de l'espace, mais également du fait que *Rafiki* se termine par une fin marquée par l'espoir. Les dernières scènes projettent le spectateur quelques années plus tard, après que Kena et Ziki aient été dramatiquement et violemment séparées, du fait de la découverte de leur liaison par les habitants du quartier. Kena est maintenant docteure, alors que Ziki est de

retour de son voyage en Europe. La dernière scène montre Kena debout sur une colline dominant le quartier où elle a grandi. Ce quartier où elle a connu l'amour, mais également a dû y renoncer, signe les retrouvailles des deux amantes. Ziki prononce le nom de Kena alors que l'on voit sa main toucher l'épaule de cette dernière. Cette fin optimiste démontre la possibilité d'un avenir pour les amours et identités queer en « Afrique ». Finalement, cette ouverture sur un message d'amour détient une visée politique puisque, comme le démontre Van Klinken (2018: 662), en se référant à Michael Hardt et Toni Negri, l'amour peut servir de fondation politique « dans le but d'une construction d'une société nouvelle ».

### **Afroféminisme et décolonialité dans *Crépuscule du tourment 1* et *Rouge impératrice* de Léonora Miano**

Les deux romans de Léonora Miano mettent également en lumière la manière à travers laquelle l'amitié et l'amour entre femmes peuvent produire un changement sociétal. Léonora Miano appartient à une nouvelle génération d'écrivain.e.s africain.e.s qui, pour la plupart, sont né.e.s après les indépendances et sont confronté.e.s aux défis de la mondialisation. L'œuvre de Miano se situe à la croisée entre l'Afrique, l'Amérique et l'Europe. Pour cette raison, plusieurs critiques mettent en lumière la dimension afropéenne de ses romans (Unter Ecker 2016 ; Hitchcott 2014 ; Vermeren 2014), bien que la romancière ne se considère pas comme une afropéenne (Miano 2020: 9). Catherine Mazauric (2019) estime que les récits de Miano mettent, pour une grande part, l'accent sur l'exploration des questions de non-conformité de genre, de masculinité et du renouvellement des rapports entre hommes et femmes. Dans *Crépuscule du tourment 1* et *Rouge impératrice*, Miano élabore sa réflexion sur la non-conformité de genre en s'inspirant de l'Afroféminisme et des théories décoloniales.

Vanessa Ndi Etondi (2019) signale comment Miano, dans *Crépuscule du tourment 1*, s'inspire et se détache de *L'Africana womanism*. Vanessa Ndi Etondi se réfère plus précisément à la théorie de Clenora Hudson-Weems, qui critique le féminisme noir étatsunien, lequel selon elle, ne permet pas de cerner le vécu des femmes noires africaines. Hudson-Weems s'inspire notamment de la théorie afrocentrique de Molefi Kete Asante. Vanessa Ndi Etondi montre que même si l'œuvre de Miano, notamment par sa critique de l'oppression des populations noires et sa représentation de l'existence d'une solidarité féminine, se rapproche de la théorie de *L'Africana womanism*, elle s'en détache notamment en contredisant le modèle hétéronormatif promu par Clenora Hudson-Weems. En relation avec l'analyse de Vanessa Ndi Etondi, il apparaît important d'ajouter que *Crépuscule*

*du Tourment 1* participe à la création d'une Afropea par Léonora Miano, à savoir: « une source dans laquelle puiser afin de renouveler les imaginaires et de forger de nouvelles modalités relationnelles. » (Miano 2020: 26)

Cependant, bien qu'il y ait des passerelles entre la théorie de Clenora Hudson-Weems et l'univers romanesque créé par Léonora Miano, il est important de rappeler que Miano est, elle-même, très critique vis-à-vis des théories afrocentriques qui représentent, selon elle, une image fantasmée de l'Afrique (Miano 2020: 82-83).

Dans *Crépuscule du tourment 1* le changement est représenté à travers les yeux de plusieurs femmes. Le roman utilise une narration polyphonique et entremêle les voix de quatre femmes qui racontent toutes leur relation avec le même homme (la mère: Madame; la femme qu'il aime mais avec laquelle il refuse de vivre: Amandla; la femme avec qui il va se marier sans amour: Ixora et sa sœur: Tiki). Chacune de ces femmes raconte son histoire et ses frustrations. Cette narration polyphonique permet de mettre en lumière diverses formes d'oppression qui touchent les femmes, notamment lorsqu'elles refusent de céder au pouvoir coercitif du système patriarcal, qui censure entre autres leur sexualité et liberté.

Dans son texte, Miano fait d'ailleurs référence aux théories du féminisme noir, en mentionnant la poésie de Audre Lorde, Sonia Sanchez ou Lorna Goodison. Bien que l'histoire de *Crépuscule de Tourment 1* se déroule dans un pays inconnu en Afrique, cette référence intertextuelle aux théories du féminisme noir permet de sortir d'une vision afrocentrique ou nationaliste. En ce sens, il semble que Miano s'inscrit dans une approche féministe décoloniale proche de l'idée développée par la théoricienne Chandra Talpade Mohanty (2003) d'un féminisme sans frontière (*feminism without border*). Dans son essai, Mohanty définit la solidarité en ces termes:

« Je définis la solidarité en termes de mutualité, de responsabilité et de reconnaissance d'intérêts communs comme base des relations entre diverses communautés. Plutôt que de supposer une oppression commune forcée, la pratique de la solidarité met en avant les communautés de personnes qui ont choisi de travailler et de lutter ensemble. »<sup>10</sup> (Mohanty 2003: 7)

Dans le roman de Miano, l'histoire de Madame montre comment les femmes, sujettes à la violence patriarcale peuvent retrouver une *agency* ou puissance

---

<sup>10</sup> « I define solidarity in terms of mutuality, accountability, and the recognition of common interests as the basis for relationships among diverse communities. Rather than assuming an enforced commonality of oppression, the practice of solidarity foregrounds communities of people who have chosen to work and fight together. »

d'agir à travers la création d'une solidarité féminine. En effet, Madame, qui était jusque-là victime de la violence de son mari, se redécouvre grâce à son amour pour Eshe, une femme avec laquelle elle s'engage dans une relation amoureuse. Madame confesse:

« De moi, j'ai tout dit à Eshe. Il n'y a eu ni peur, ni honte. Elle ne m'a pas jugée. Je me suis sentie comprise, aimée telle que j'étais. Elle a vu mes ombres, mes failles, ne s'en est pas alarmée. » (Miano 2016: 76)

*Crépuscule du tourment 1* montre comment les femmes se libèrent et réapproprient leur droit à la parole. Par exemple, Ixora, qui suit le fils de Madame (également violent comme son père) en Afrique, en espérant fuir le racisme auquel elle est confrontée en Europe, est très vite frappée par la désillusion dans cette nouvelle vie dans la maison de madame, avec un homme qui ne l'aime pas. Ixora, élevée par une mère seule, originaire des Antilles, représente cette figure de l'entre-deux postcolonial décrit par Achille Mbembe et al. (2006). Fuyant le racisme européen, elle ne trouve pas non plus une place en Afrique, puisqu'elle y est perçue comme une étrangère, constamment décrite comme une esclave par Madame. Néanmoins, tout comme Madame, Ixora se retrouve grâce à la solidarité féminine et son nouvel amour pour Masasi, la coiffeuse de Madame. Ixora décrit sa première fois en ces termes:

« [...] La première fois que nous avons fait l'amour j'ai joui dans un sanglot, heureuse de n'être pas passée à côté de moi-même, de m'être rencontrée [...] » (Miano 2016: 196)

Les femmes du roman non seulement se libèrent à travers leurs relations amoureuses avec d'autres femmes, mais également finissent par créer une véritable communauté féminine solidaire. À la fin du roman, après que le fils de Madame ait battu Ixora, du fait de sa relation avec Masasi, Madame, qui était jusque-là critique envers Ixora, la prend en charge. Amandla, l'amoureuse secrète du fils de Madame, transporte quant à elle le corps blessé d'Ixora et affirme l'importance de la sororité, elle déclare:

« Nous allons prendre soin du corps endolori d'Ixora. Et ce faisant soigner nos âmes meurtries. Abolir entre nous les distances. » (Miano 2016: 134)

Le corps souffrant d'Ixora devient alors le symbole de tous les corps féminins meurtris par le système oppressif patriarcal. En ce sens, *Crépuscule du tourment 1* montre comment les femmes peuvent surmonter le pouvoir patriarcal et la dépossession de leurs corps grâce au plaisir féminin et lesbien. Comme l'affirme Audre Lorde (1996: 107), l'« érotique est une source de pouvoir ».

Dans *Rouge impératrice*, cette vision féministe est couplée avec une vision décoloniale. Le roman joue avec les codes de l'utopie en nous projetant dans un futur imaginaire, en 6361, à Katiopa, une nouvelle appellation, désignant le continent africain presque entièrement unifié. Le Katiopa est dirigé par un mokonzi, Ilunga, qui a la dure tâche de continuer l'entreprise d'unification. Par sa thématique, *Rouge impératrice* fait directement référence à toute une tradition panafricaine, initiée par des leaders africains politiques tels que Nkrumah, Sankara, Cabral ou Nyerere. La référence à ces personnages historiques réels apparaît d'ailleurs dans le texte. L'expression des « États-Unis du Katiopa » renvoie d'ailleurs à une célèbre expression du leader ghanéen Kwame Nkrumah. Néanmoins, *Rouge impératrice* décrit une autre époque, où le continent africain, le Katiopa, n'est plus une terre d'exil, mais un lieu où les Européens, les Fulasi, cherchent désormais refuge après le Sinistre qui a mené à la perte de leur culture. Miano rappelle qu'« en Afrique subsaharienne, les défunts sont perçus comme étant, eux aussi, des vivants. » (Miano 2020: 195) Dans son roman, l'écrivaine s'inspire donc de la vision des ancêtres du passé, afin de ré-imaginer le futur. Cependant cette référence au passé ne doit pas être perçue comme un retour en arrière. En ce sens, la vision de Miano se rapproche des approches décoloniales susmentionnées.

Bien que le Katiopa soit dirigé par un homme, Ilunga, *Rouge Impératrice*, insiste sur l'importance des femmes dans ce projet de reconstruction, puisque c'est la rencontre d'Ilunga et de Boya, une jeune universitaire vivant avec l'albinisme, qui change la destinée du Katiopa. Dans le roman, les femmes ne sont pas dépendantes des hommes, mais décrites comme des alliées nécessaires. Elles ont la charge de leur sexualité et renouent avec des rites ancestraux leur permettant de prendre en charge leur désir et plaisir. La féminité est donc décrite comme une force.

Dans ce contexte, l'évocation de l'homosexualité de Sheshamani, l'épouse officielle d'Ilunga, prend tout son sens. Bien que Miano imagine une fiction utopique, donnant à voir une possible orientation pour le continent Africain, la représentation du Katiopa n'est pas idyllique pour autant, puisque les relations sexuelles/amoureuses entre personnes du même sexe n'y sont pas particulièrement bien vues.

« Certes, on ne criait plus à l'abomination, on n'accusait plus ouvertement les colons d'avoir propagé leur vice, mais cela restait perçu comme une déviance. C'était une erreur de la nature, cette dernière ne créant jamais rien qui se réfugie à engendrer, à perpétuer son espèce. » (Miano 2019: 228)

La condamnation morale à l'encontre des relations homosexuelles dans le Katiopa pousse Sheshamani à vivre ses amours en cachette. Cette situation explique pourquoi, malgré leur séparation, Ilunga et Sheshamani continuent à prétendre au peuple qu'ils sont mariés. Cette condamnation de l'homosexualité dans le futur Katiopa, renvoie donc aux discours qui circulent au sujet des relations homosexuelles en "Afrique". La représentation qui est donnée du continent, dans le roman, peut également servir de mise en garde pour le projet décolonial. Finalement, *Rouge impératrice* s'ouvre sur un espoir de changement. Cependant, comme nous le témoigne l'entrelacement des divers points de vue dans le roman, la finalité de ce que sera le Katiopa reste encore à écrire. Dans ce cadre, le traitement de l'homosexualité représente un des nombreux éléments qui permettra de montrer la direction qui sera donnée au nouveau continent.

### **Conclusion: Pour une futurité queer décoloniale en Afrique**

Les trois productions artistiques analysées dans cet article s'inscrivent dans une réflexion sur le futur du continent africain, notamment en allant à l'encontre du « mythe d'une Afrique hétérosexuelle » (Epprecht 2008). Depuis quelques années, le continent africain est touché par une série d'actes et discours homophobes (Mbaye 2021 ; Mbaye 2018b ; Fumanti 2017 ; Akanji/ Epprecht 2013 ; Awondo et al. 2012). Ces comportements homophobes sont alimentés par les prises de position de plusieurs hommes politiques africains (par exemple au Zimbabwe, en Gambie, au Cameroun ou au Sénégal) qui se sont prononcés ou continuent de se prononcer contre les pratiques homosexuelles.

Comme le montre Adriaan Van Klinken (2019: 4), cette « politisation de l'homosexualité » dans l'Afrique contemporaine conduit à une marginalisation et discrimination des personnes LGBTQI+ dans plusieurs pays du continent. Cependant, parallèlement à l'exacerbation des discours et pratiques homophobes dans beaucoup de pays du continent, on assiste depuis plusieurs années à une augmentation de la visibilité de la communauté africaine LGBTQI+ (Johnstone 2021 ; Nyeck 2019 ; Van Klinken 2019 ; Van Klinken 2018 ; Osinubi 2016 ; Matebeni 2014). Dans ce cadre, les créations filmiques et littéraires jouent un rôle primordial. En effet, l'élaboration d'une esthétique queer (Epprecht 2011) ne détient pas seulement une valeur artistique, mais s'inscrit dans un combat de revendication sociopolitique (Nyeck 2021).

*Rafiki* se nourrit, notamment des discours et représentations actuelles circulant sur l'homosexualité au Kenya et dans plusieurs pays d'Afrique, dans le but d'imaginer un autre futur pour les identités queer sur le continent. Le film juxtapose ainsi le point de vue de religieux, leaders politiques et protagonistes

masculins, qui pour une grande part sont hostiles aux pratiques homosexuelles, avec celui d'identité queer. *Rafiki* se termine sur une note d'espoir et figure, en ce sens, « un acte de citoyenneté sexuelle » (Van Klinken 2018).

Dans *Crépuscule du tourment 1*, Léonora Miano murit cette réflexion sur la non-conformité de genre, en prônant la nécessité de construire des liens de solidarité entre femmes, une communauté d'appartenance dans le but de mettre à mal la violence du système patriarcal. Dans le roman, la découverte du plaisir féminin, l'érotique, est donc bien le biais par lequel les femmes prennent en charge leur émancipation.

Cet aspect est également présent dans *Rouge impératrice*. Cependant, le roman approfondit la vision utopique présente dans *Rafiki* et *Crépuscule du tourment 1*, en propulsant le lecteur dans un futur imaginaire, où la vision des penseurs panafricains s'est réalisée. L'évocation de l'homosexualité, dans le roman, permet d'interroger l'approche décoloniale. En abordant les difficultés auxquelles fait face le Katiopa unifié et de surcroît la condamnation de l'homosexualité qui y persiste, *Rouge impératrice* interpelle le lecteur, en rappelant que le projet décolonial ne saurait être perçu de manière statique, mais au contraire demande une constante réélaboration.

Ainsi, les trois œuvres étudiées, à travers la construction d'une afrotopia queer, nous montrent une possible direction pour l'"Afrique" où un projet décolonial s'élaborerait en relation avec l'affirmation d'une futurité queer.

## Bibliographie

- Akanji, Olajide/ Epprecht, Marc (2013): Human Rights Challenge in Africa: Sexual Minority Rights and the African Charter on Human and Peoples' Rights. In: Nyeck, SN/ Epprecht, Marc (eds.): Sexual Diversity in Africa. Politics, Theory, and Citizenship. Montreal: McGill-Queen's University Press, 19-36.
- Arac de Nyeko, Monica (2006): Jambula Tree. In: Aidoo, Ama Ata (ed.): African Love Stories: An Anthology. Banbury: Ayebia Clarke Publishing Limited, 164-177.
- Ashcroft, Bill/ Griffiths, Gareth / Tiffin, Helen (2012): L'Empire Vous Répond: Théorie et Pratique Des Littératures Post-Coloniales (trans. Jean-Yves Serra and Martine Mathieu-Job). Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Awondo, Patrick/ Geschiere, Peter /Reid, Graeme (2012): Homophobic Africa? Toward A More Nuanced View. In: African Studies Review 55/3: 145-168.
- Barlet, Olivier (2014): "Homosexuality Is Not Un-African; What Is Un-African Is Homophobia": An Interview with Wanuri Kahiu on Jambula Tree. In: Black Camera 5/2: 186-190.
- Böhme, Claudia (2015): Showing the Unshowable: The Negotiation of Homosexuality through Video Films in Tanzania. In: Africa today 61/4: 63-82.

- Chitando, Ezra/ van Klinken, Adriaan (eds., 2016): *Christianity and Controversies over Homosexuality in Contemporary Africa*. London/ New York: Routledge.
- Dankwa, Serena Owusua (2021): *Knowing Women: Same-Sex Intimacy, Gender, and Identity in Postcolonial Ghana*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Epprecht, Marc (2011): *Recent Trends in the Treatment of Homosexualities in Literature and Films by African Artists*. In: Ouzgane, Lahoucine (ed.): *Men in African Film and Fiction*. Woodbridge: James Currey, 153-163.
- Epprecht, Marc (2008): *Heterosexual Africa? The History of an Idea from the Age of Exploration to the Age of AIDS*. Athens: Ohio University Press.
- Etoke, Nathalie (2009): *Mariama Barry, Ken Bugul, Calixthe Beyala, and the Politics of Female Homoeroticism in Sub-Saharan Francophone*. In: *Research in African Literatures* 2/40: 173-189.
- Fumanti, Mattia (2017): *The Politics of Homosexuality in Africa*. In: *Critical African Studies* 9/1: 1-8.
- Gilroy, Paul (2005): *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Green-Simms, Lindsey (2016): *The Emergent Queer: Homosexuality and Nigerian Fiction in the 21st Century*. In: *Research in African Literatures* 47/2: 139-61
- Halberstam, Jack (2018): *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hitchcott, Nicki (2014): *Sex and the Afropean City: Léonora Miano's Blues Pour Élise*. In: Hitchcott, Nicki/ Thomas, Dominic (eds.): *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press, 124-137.
- Johnstone, Lyn (2021): *Queer Worldmaking in Wanuri Kahiu's Film Rafiki*. In: *Cultural African Studies* 33/1: 39-50.
- Lorde, Audre (1996): *The Audre Lorde Compendium. Essays, Speeches and Journals*. London: Harper Collins Publishers.
- Matebeni, Zethu (ed., 2014): *Reclaiming Afrikan: Queer Perspectives on Sexual and Gender Identities*. Athlone: Modjaji Books.
- Mazauric, Catherine (2019): *Français pour étrangers – Cahier d'activités – Initiation (Voie express)*. Paris: Nathan.
- Mbaye, Aminata Cécile (2021): *The Spectacle of the "Other": Media Representations of Same-Sex Sexuality in Senegal*. In: *Sexualities* 24/1-2: 13-28.
- Mbaye, Aminata Cécile (2018a): *Les Discours Sur l'homosexualité Au Sénégal. L'analyse d'une Lutte Représentationnelle*. Munich: AVM.
- Mbaye, Aminata Cécile (2018b): *Queer Political Subjectivities in Senegal: Gaining a Voice within New Religious Landscapes of Belonging*. In: *Critical African Studies* 10/3: 301-314.
- Mbembe, Achille/ Mongin, Olivier/ Lempereur, Nathalie/ Schlegel, Jean-Louis (2006): *Qu'est-Ce Que La Pensée Postcoloniale?* In: *Esprit* 12: 117-133.
- Miano, Léonora (2016): *Crépuscule Du Tourment 1. Melancholy*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Miano, Léonora (2019): *Rouge Impératrice*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Miano, Léonora (2020): *Afropea: Utopie Post-Occidentale et Post-Raciste*. Paris: Grasset.

- Mignolo, Walter D./ Walsh, Catherine E. (2018): *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press.
- Mohanty, Chandra Talpade (2003): *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham/ London: Duke University Press.
- Muñoz, José Esteban (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Ndi Etondi, Vanessa (2019): *Africana Womanism et Homosexualité Dans Crépuscule Du Tourment 1 de Léonora Miano*. In: *Études littéraires africaines* 47: 117-129.
- Ndjio, Basile (2013): *Sexuality and Nationalist Ideologies in Post-Colonial Cameroon*. In: Wieringa, Saskia/ Sívori, Horacio (eds.): *The Sexual History of the Global South: Sexual Politics in Africa, Asia, and Latin America*. London/ New York: Zed Books, 120-143.
- Ndjio, Basile (2020): *Postcolonial Histories of Sexuality: The Political Invention of a Libidinal African Straight*. In: Spronk, Rachel/ Hendriks, Thomas (eds.): *Readings in Sexualities from Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 251-268.
- Ndlovu-Gastsheni, Sabelo J. (2018): *Epistemic Freedom in Africa. Deprovincialization and Decolonization*. New York: Routledge.
- Ngũgĩ wa Thiong’o (2009): *Something Torn and New. An African Renaissance*. New York: Basic Civitas Books.
- Ngũgĩ wa Thiong’o (2016): *Décoloniser l’esprit* (trans. Prudhomme Sylvain). Paris: la Fabrique éditions.
- Nyeck, S.N. (2019): *Introduction*. In: Nyeck S.N. (ed.): *Routledge Handbook of Queer African Studies*. London: Routledge, 1-12.
- Nyeck, S.N. (2021): *African(a) Queer Presence: Ethics and Politics of Negotiation*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Osinubi, Taiwo Adetunji (2016): *Queer Prolepsis and the Sexual Commons: An Introduction*. In: *Research in African Literatures* 47/2: vii-xxiii.
- Ratele, Kopano (2014): *Hegemonic African Masculinities and Men’s Heterosexual Lives: Some Uses for Homophobia*. In: *African Studies Review* 57/2: 115-130.
- Sarr, Felwine (2016): *Afrotopia*. Paris: Éditions Philippe Rey.
- Spurlin, William J. (2001): *Broadening Postcolonial Studies/Decolonizing Queer Studies: Emerging “queer” Identities and Cultures in Southern Africa*. In: Hawley, John C. (ed.): *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*. New York: State University of New York Press, 185-205.
- Tamale, Sylvia (2020): *Decolonization and Afro-Feminism*. Ottawa: Daraja Press.
- Unter Ecker, Marjolaine (2016): *Questions identitaires dans Les récits afropéens de Léonora Miano*. Toulouse: Presses universitaires de Midi.
- Van Klinken, Adriaan (2018): *Citizenship of Love: The Politics, Ethics and Aesthetics of Sexual Citizenship in a Kenyan Gay Music Video*. In: *Citizenship Studies* 22/6: 650-665.
- Van Klinken, Adriaan (2019): *Kenyan, Christian, Queer: Religion, LGBT Activism, and Arts of Resistance in Africa*. University Park: The Pennsylvania State University Press.

Vermeren, Pauline (2014): Identité nouvelle: une approche philosophique de la notion afropéa. In: *Africultures* 99–100/3-4: 66-75.

**Filmographie**

Kahiu, Wanuri (dir., 2018): *Rafiki*.