Recartographier la mémoire de l'esclavage : une esthétique des lieux de l'oubli dans *Red in blue trilogie* de Léonora Miano

An aesthetic of sites of oblivion in Léonora Miano's *Red in blue trilogy*: slavery between remembering and remembrance

Alain F. EKORONG
Université de Douala
eko367@gmail.com

Reçu le : 27/03/2024, **Accepté le :** 29/04/2024, **Publié le :** 24/06/2024

Résumé

Le présent essai est une re/théorisation de la mémoire collective en situation postcoloniale à partir du théâtre de Léonora Miano. Il offre de repenser l'histoire en se fondant sur les imaginaires des lieux de l'oubli plutôt que des *lieux de mémoire*. En reprenant en son compte les hypothèses formulées dans le champ des memory studies, et considérant la manière dont le théâtre de Miano travaille l'histoire de l'esclavage, notre réflexion suggère de sortir de la dialectique hegelienne entre *Erinnerung* et *Gedächtnis*, souvenir et mémoire, pour poser le *remembrement* comme paradigme fondateur d'une Afrique dont l'identité est à nouveau révélatrice de son ipséité. Nous affirmons que ce qui est à l'œuvre dans le théâtre de Miano, c'est bien ce que Derrida (1995) appelle mal d'archive qui a vocation à faire estomper l'opposition entre mémoire-trace et conscience pour enfin considérer le passé comme lieu originaire (Derrida : 1995), lieu du clivage et lieu des oublis. Nous en concluons que le théâtre de Miano, en tant que lieu du trauma, constitue en dernière analyse un espace de possibilisation d'un futur africain stable, visible et objectable.

Mots clés : mémoire, histoire, passé, lieux de l'oubli, remembrement.

Abstract

This essay engages in a re-theorization of collective memory within a postcolonial context, drawing upon Léonora Miano's drama. It proposes a reconsideration of historical narratives by exploring the concept of *lieux de l'oubli (sites of oblivion)* rather than Nora's *lieux de mémoire*. By examining the theories put forth in the field of memory studies and analyzing how Miano's theater addresses the history of slavery, our analysis suggests a departure from the traditional Hegelian dialectic of memory and remembrance in favor of positioning remembrance as the foundational paradigm for a resurgent African identity. We argue that Miano's works embody what Derrida (1995) refers to as "mal d'archive," a concept that challenges the dichotomy between memory-trace and consciousness to view the past as a *lieu originaire*, an anchoring point, a division, and an oblivion. Ultimately, we contend that Miano's theater, as a locus of trauma, offers the potential for envisioning a coherent, visible, and objectable future for Africa.

Keywords: memory, history, past, *sites of oblivion*, remembering/remembrance.

Introduction

L'écrivaine camerounaise francophone Leonora Miano s'emploie depuis le début de sa carrière à réajuster la mémoire et à questionner l'identité. Dans l'un de ses premiers romans, *Contours du jour qui vient*, l'enfant Musango, qui a été torturée et battue, se fraye un chemin à travers une série de rencontres avec des voyous africains et des religieux timorés jusqu'à l'acceptation de son propre amour pour la mère qui l'avait rejetée. D'une sagesse préternaturelle, Musango refaçonne ses souvenirs afin de vivre avec son histoire douloureuse.

Miano, à l'instar de son personnage Musango et tout au long de son œuvre, en particulier dans les conférences et les interviews qu'elle a données, insiste sur la nécessité pour les Africains de faire face à leur propre histoire traumatique, et plus particulièrement aux conséquences de la traite transatlantique des esclaves. Miano souhaite que les Africains se souviennent et assument leur rôle dans les opérations inhumaines d'asservissement, faute de quoi, selon elle, ils resteront désemparés, incapables de concilier leur spiritualité et leur culte des ancêtres avec l'oubli du passé. Dans de nombreuses œuvres, elle évoque la traite des esclaves avec sa marchandisation des êtres humains, l'effacement de la mémoire et de la famille, et la forclusion de l'action. Elle le fait à travers une poétique de la mémoire souvent charmante et toujours courageuse.

Abhorrant la façon dont la littérature africaine a négligé la diaspora africaine, elle enjoint les écrivains africains ainsi que les Africains à s'engager auprès des descendants du continent africain, où qu'ils se trouvent :

> recréer un lien [entre Africains et Afro-descendants] nécessite une acceptation par les subsahariens que les Afro-descendants ont une légitimité à revendiquer l'Afrique subsaharienne comme origine, comme un lien vers lequel ils peuvent se tourner pour être en contact avec une partie d'eux-mêmes (Miano 2010, 108)

Elle proclame la nécessité de célébrer les liens culturels et affectifs entre les Africains et les descendants d'Africains — des liens qui, selon elle, contribueront à créer une nouvelle forme d'identité, qui guérira les blessures psychiques et aidera à établir une subjectivité noire dans laquelle il y a un espace pour l'apport culturel de nombreuses sources différentes. Alors que Miano tisse des liens avec l'histoire, la mémoire, la diaspora et l'identité dans ses récits en prose, c'est dans sa récente incursion en trois parties dans le théâtre, la *Red in blue trilogie* de 2015, qu'elle se concentre non seulement expressément sur la traite négrière transatlantique et le traumatisme causé par la dispersion des peuples africains, mais qu'elle galvanise aussi pour la première fois le genre théâtral afin de provoquer et d'inscrire potentiellement dans l'esprit ce que nous appellerons la mémoire historique. Dans *Red in blue trilogie*, elle donne une forme dramatique à la nécessité d'ouvrir, d'examiner et de traiter la blessure de l'esclavage qui, craint-e l l e , suppure encore dans l'inconscient collectif africain.

Le fait que Miano donne un titre partiellement anglophone à sa trilogie francophone illustre le lien que la trilogie développera entre les diasporas africaines des Amériques et du continent africain. Le titre suggère également la blessure et la guérison possible que son œuvre laisse entrevoir : par le terme « rouge », elle signale à la fois la résistance sanglante et la renaissance qu'elle dépeint dans ces pièces. Le terme « bleu » évoque une mélancolie de fond, due à la connaissance de la perte de quelque dix millions de vies africaines au cours du tristement célèbre passage du milieu. Le terme « bleu » évoque également une certaine nostalgie de la patrie, mais indique aussi une régénération possible : le bleu de l'océan, une image omniprésente et un trope sonore dans ses pièces, en vient à représenter à la fois les débuts de la vie et les mystérieuses sépultures des Africains réduits en esclavage et perdus en mer. *Red in blue trilogie* prend donc en compte les horreurs de l'esclavage, mais se concentre également sur la renaissance possible et nécessaire dans un monde post-esclavagiste.

Cet essai, tout en cherchant des résonances avec les théoriciens des études sur la mémoire, examinera la poétique particulière de la mémoire rouge et bleu que Miano met en œuvre dans sa pièce de théâtre en trois parties aux multiples facettes. Il notera comment, en créant une mémoire historique, elle déploie des stratégies qui ont eu des itérations antérieures dans certains des textes historiques clés du théâtre francophone. Nous discuterons également de la

manière dont les observations des spécialistes des études sur la mémoire, en particulier Pierre Nora (1989, 2016) et Michael Rothberg (2009), éclairent le travail de guérison proposé par son théâtre. Enfin, notre analyse d'une performance potentielle s'engagera et compliquera la mémoire impossible de Derrida (1995) et de Joanne Tompkins (2007) selon laquelle :

> Dans les études postcoloniales, la refiguration de l'histoire reste l'un des tropes prédominants pour la décolonisation des textes, des corps, des esprits et des nations, précisément parce que les agents impériaux ont maintenu un contrôle strict sur l'interprétation de l'histoire, en tant que mécanisme clé pour exercer une autorité sur un peuple. (Tompkins 2007, 71)

Car s'il est vrai que Miano écrit sur l'esclavage pour décoloniser les esprits des Africains et des descendants d'Africains, elle répond en fait à une perversion de l'histoire à laquelle les Africains eux-mêmes ont participé. Dans l'ensemble, les Africains continentaux ont préféré balayer la terrible saga de l'esclavage sous le tapis de l'histoire. D'autre part, une production de la trilogie en France, où Miano vit actuellement, serait confrontée aux obstacles de la production d'une pièce sur l'histoire des Noirs dans un pays qui refuse officiellement de reconnaître les catégories ethniques et raciales. Une telle production pourrait bouleverser la façon dont la France continue à conceptualiser ce que signifie être un citoyen français. Qualifiées d'« invisibles » par les militants des minorités, les différences de « race », en fait visibles, font de la vie en France de ce que les Américains appelleraient les « personnes de couleur » une expérience qui fait souvent mentir les idéaux républicains français d'égalité et de fraternité. Cette réalité sociale et politique a des ramifications troublantes dans la pratique théâtrale.

1. Drame et mémoire historique

Commençons notre enquête sur la *Red in blue trilogie de* Miano en examinant comment fonctionne la mémoire historique dans le théâtre, et précisément quelle forme elle prend à travers les histoires racontées par Miano. Si presque tout le théâtre évoque un moment historique, parce que l'événement théâtral — et les textes dramatiques qui en constituent la colonne vertébrale — s'inscrivent généralement dans un espace et un temps localisables, de nombreuses pièces, celles que l'on appelle à proprement parler « pièces d'histoire », sont écrites dans le but exprès de saisir et de commenter une époque, un clan au pouvoir ou une transition dans la direction d'un parti. En d'autres termes, elles tentent de saisir une période historique considérée comme fondamentale pour le développement ou la destruction de cultures ou de civilisations. Pourtant, si ces œuvres historiques semblent se concentrer sur le passé, elles font en réalité leur travail de théâtre en ramenant le passé au présent. En ce sens, elles ne sont jamais très éloignées du travail de mémoire. Elles font aussi souvent allusion à des préoccupations urgentes de l'époque contemporaine, tout en donnant forme à des matériaux historiques évidents. Le public, ainsi que les lecteurs avisés de ces textes, sont donc censés voir leur propre époque dans l'univers théâtral représenté.

La Tragédie du Roi Christophe (1963), du poète et homme d'État martiniquais Aimé Césaire, est un exemple de cette convergence focale. La pièce de Césaire médite sur la rigidité de la pensée unique du personnage historique Henri Christophe, l'un des premiers dirigeants de l'Haïti indépendante. L'imitation par Christophe des stratégies de gouvernements européens a failli détruire son peuple nouvellement indépendant. Si l'on se place dans la perspective de l'époque de la création de la pièce, au lendemain de la décolonisation de la France, on constate que *La Tragédie du Roi Christophe* était également destinée à mettre en garde les dirigeants africains contre les tentations de la

dictature. Depuis sa création à Dakar, au Sénégal, cette pièce continue d'être l'une des plus jouées en Afrique : Le réquisitoire de Césaire contre la rigidité et la démagogie attire toujours l'attention et alerte le public africain sur les dangers de la prise de pouvoir, de l'engouement des hommes pour la guerre, des familles impériales inventées et des dirigeants narcissiques.

D'autres pièces d'histoire, et en particulier celles qui représentent l'avant-garde théâtrale, tout en s'emparant de l'histoire, s'attachent également à démontrer le fonctionnement de la mémoire. C'est le cas d'*Incendies* (2003) de l'auteur libano-québécois Wajdi Mouawad. Dans cette pièce, une réécriture d'*Œdipe roi* située pendant la récente guerre civile libanaise et ses conséquences, Mouawad juxtapose des vignettes de souvenirs provenant de différents moments critiques de la vie du personnage principal. L'effet cumulatif d'un tel assemblage permet de visualiser comment la mémoire active libère les émotions et comment la mémoire involontaire ou réprimée se fait sentir. L'exploration de la mémoire par Mouawad éclipse la spécificité historique de l'œuvre. Néanmoins, c'est la cruauté absurde de la guerre civile qui provoque les souvenirs tordus du personnage de Nawal, tout comme la cruauté le fait dans la vie en dehors du théâtre. La mémoire historique est ici l'occasion d'un sentiment et d'une ambiance : l'horreur perdure.

La trilogie de Léonora Miano partage des caractéristiques avec l'avertissement palimpsestique de Césaire et l'évocation de l'impact de la mémoire par Mouawad. Désireuse de célébrer les héros descendants d'Afrique et de récupérer un récit historique pour le raconter de son propre point de vue, Miano se réfère dans la première et la deuxième pièce de la trilogie, *Révélation* et *Sacrifices*, à l'utilisation de personnages historiques par Aimé Césaire. Dans la troisième, *Tombeau*, elle met en avant, comme le fait Mouawad, le type de hantise que la mémoire refoulée alimente souvent. Les trois pièces combinent néanmoins, à des degrés divers et avec des effets différents, les faits historiques et le fonctionnement de la mémoire.

Dans *Révélation*, la pièce introductive de la trilogie, le rapport à l'histoire enregistrée frise le fantastique. Deux personnages historiques y jouent un rôle central : Mueni Kongo Makaba et Damel Bigue, souverains africains des XVIe et XVIIIe siècles respectivement. Tous deux possédaient des terres convoitées par les Européens à la recherche de l'or de la terre, mais aussi de l'or de la marchandisation de l'homme. Participants réticents à la traite des esclaves, Mueni Kongo Makaba et Damel Bigue n'en ont pas moins contribué à la quête honteuse des Européens. Dans la pièce, la déesse Inyi, le personnage autour duquel gravitent tous les autres, convoque ces dirigeants et d'autres « ombres » damnées du Purgatoire, où l'imagination de Miano les a placés. Ils doivent expliquer pourquoi ils ont participé à la vente de leur peuple. En se décomposant métaphoriquement, ils ont aussi condamné par leurs actes les âmes des esclaves à un exil perpétuel. Inyi doit résoudre la question de la culpabilité des collaborateurs africains pour que les âmes blessées des esclaves trouvent la paix, mais aussi pour que les âmes des nouveaux bébés à naître acceptent d'être remises en circulation.

En invoquant des personnages historiques dans sa théâtralisation de la justice divine, Miano dépeint la naïveté de certains dirigeants africains, ainsi que leurs stratégies de survie mal conçues face à l'hypocrisie des dirigeants européens et à la force vicieuse de leurs hommes de main militaires. D'autres collaborateurs africains témoignent de motivations de collusion allant de l'avidité irrationnelle à la vindicte nihiliste. Certains collaborateurs expriment même une absence totale de remords, un refus de *sankofa*, le terme akan pour comprendre comment le passé a toujours un impact sur le présent. Tous les personnages transmettent des informations sur le fonctionnement de la traite négrière, en particulier le long des côtes africaines contrôlées par les *lançados* portugais (ou demi-castes). Soigneusement glosées dans les documents paratextuels, ces références historiques concrètes soulignent les lectures approfondies de Miano

sur la question de l'esclavage.

Cet aspect pédagogique complète, mais cède aussi la place à l'impact émotionnel de la souffrance des âmes d'esclaves, représentées collectivement par un personnage nommé Ubuntu. À travers le quasi-effondrement d'Ubuntu, *Révélation* met en scène les répercussions d'un traumatisme jamais exploré. Des dieux et des esprits qui négocient les frontières d'un paysage mental surnaturel, aux âmes en peine qui ne trouvent pas la paix, en passant par les personnages historiques pris dans l'implacable trafic de la traite transatlantique, *Révélation* appréhende une machine à mémoire qui fonctionne à travers les siècles.

Deuxième pièce de la trilogie de Miano, *Sacrifices*, celle qui ressemble le plus à une pièce historique conventionnelle, met en scène un débat sur les meilleures tactiques pour lutter contre l'esclavage dans les plantations en Jamaïque. Deux personnages historiques du XVIIIe siècle, le capitaine Cudjoe et la nourrice des Marrons, appelés respectivement Dor ou King Maroon et Maresha, discutent passionnément avec d'autres esclaves en fuite pour savoir s'ils doivent céder aux pressions du gouverneur britannique et de ses armées et accepter le statut de commune libre ou continuer à se battre depuis leur campement marron dans les collines. S'ils acceptent l'offre du gouverneur (représenté par son négociateur, Sir William), ils doivent jurer de renoncer à toute tentative d'aider d'autres esclaves à s'échapper des plantations de la vallée. Ils devront au contraire livrer tous les rebelles à l'establishment blanc. En revanche, ils seront autorisés à faire du commerce sur les marchés locaux et à poursuivre la création de leur communauté, sans plus être soumis à l'ingérence des militaires.

Les notes de bas de page et les préfaces de *Sacrifices* indiquent une fois de plus le degré de recherche historique qui a présidé à l'élaboration de cette pièce : Les personnages historiques Cudjoe et Nanny ont fini par établir, comme les personnages de la fiction, deux communautés distinctes de marrons dans les collines jamaïcaines. Néanmoins, d'autres aspects fascinants de la pièce, tels que l'intrigue secondaire qui implique un triangle romantique, montrent clairement que Miano ne cherche pas principalement à rétablir l'exactitude historique. Comme dans *Révélation*, elle utilise des personnages historiques pour démontrer le comportement ; et dans ce cas, elle met en évidence les avantages d'un travail mesuré sur des positions conflictuelles. Dans *Sacrifices*, nous voyons la démocratie en action.

La troisième et dernière pièce de la trilogie, *Tombeau*, ne fait pas référence à un personnage historique spécifique. Au lieu de cela, elle donne forme à une terrible nostalgie du lien entre l'Afrique et sa diaspora en retraçant les efforts d'une femme afro-américaine, Jedidiah, pour enterrer son frère Japheth (rebaptisé par lui-même du nom yoruba Olatunde ou « l'honneur est revenu ») dans le village africain d'où leur famille est originaire. Nous sommes dans le pays africain fictif de Mboasu, dans lequel Miano situe également la plupart de ses romans. Avant d'arriver en Afrique pour y mourir, Olatunde a subi un test ADN. Celui-ci a révélé la piste ancestrale qui mène au hameau de Jemea et à une confrontation avec les anciens du village, qui finissent par accepter le corps que Jedidiah leur apporte. En même temps, les anciens reconnaissent enfin que les esclaves et les marchands d'esclaves ont hanté leur imaginaire collectif, emprisonnant leur village dans un espace psychique qui repousse toute ouverture du monde à l'extérieur de ses frontières. Dans cette pièce, nous voyons comment le fait de ne pas traiter la mémoire de l'esclavage tend à arrêter le temps, figeant l'action humaine dans une sorte de chute post-apocalyptique.

Tombeau, sans prendre la forme d'un assemblage de vignettes croisées à différents moments temporels, se préoccupe néanmoins, comme *Révélation*, du fonctionnement de l'esprit et de la mémoire. Olatunde, le frère mort, parle tout au long de la pièce, un revenant qui permet de faire avancer l'action et de relier les forces spirituelles du village africain aux énergies

afro-américaines. Lui, ainsi qu'Indigo, le guérisseur africain figurant dans la pièce, gardent en eux la mémoire de plusieurs générations, qu'ils libèrent et partagent à travers des incantations, des chants et des apparitions inattendues.

Aucune des pièces évoquées ci-dessus, quel que soit le dosage des éléments historiques dans le fonctionnement de la mémoire, ne prétend faire la part des choses. Du point de vue d'un historien professionnel (surtout s'il croit encore à la possibilité de l'objectivité), chaque pièce pose d'innombrables problèmes. En tant que formes d'art expressives, elles prennent consciemment parti, ajoutent des personnages non historiques, condensent l'information et mettent en scène des récits afin d'assurer une marée d'émotions et des résolutions qui clôturent des histoires, dont la fin, si elle était relatée par un historien, serait probablement source d'ambiguïté. Ces pièces ne remplacent pas et ne peuvent pas remplacer les textes historiques. Ce qu'elles font, en revanche, et surtout lorsqu'elles sont de la qualité de celles présentées ici, c'est construire la mémoire historique et la prolonger en la reliant à l'époque contemporaine. Échafaudage pour contenir et partager des émotions, ces pièces « historiques » illustrent la manière dont la mise en scène de la mémoire historique peut influencer notre pensée, en particulier par l'expérience de l'identification et de la catharsis.

Avant d'examiner la manière dont l'identification et la catharsis fonctionnent dans la trilogie de Miano, il sera utile d'explorer certaines observations du domaine des études sur la mémoire. Les spécialistes de ce domaine nous montrent en effet comment l'histoire vit à travers la mémoire incarnée ; et le théâtre offre, peut-être mieux que toute autre forme d'art, un site exemplaire pour l'incarnation.

2. La mémoire et les limites de l'histoire

Pierre Nora, le plus grand promoteur de *Lieux de mémoire*, comprend clairement la nécessité, à notre époque déchaînée, de conserver l'histoire par le biais de la performance et de la mise en scène. Il souligne les dangers de la poursuite d'un récit linéaire, ou « historique », de ce qui s'est passé, le type de souvenir, commente-t-il, qui se trouve dans les mains des professionnels et en sort — du moins pour la plupart d'entre eux. Il reconnaît que ces historiens ont tendance à servir, consciemment ou inconsciemment, les désirs du pouvoir. Cette fidélité est sans doute l'une des raisons pour lesquelles, comme nous le dit Stef Craps (2013), certains théoriciens du postcolonial ou du traumatisme préfèrent les artistes (contrairement à Miano) qui proposent des techniques expérimentales mettant l'accent sur une forme de non-représentabilité historique, un récit anti ou fragmenté, un brouillage de ce que l'on peut savoir. Michael Rothberg (2009), peut-être le penseur le plus sophistiqué sur la façon dont la mémoire fonctionne à travers les formes culturelles, et certainement — avec Max Silverman — l'un de ceux qui se soucient le plus que le travail de mémoire ne fige pas l'histoire, mais favorise plutôt une prise en compte toujours plus large du traumatisme historique, ajoute une dimension curative à la dialogique histoire-mémoire. Rothberg lit entre les textes pour relier la mémoire de l'Holocauste à celle de la décolonisation de l'Algérie, étayant ainsi la possibilité d'établir une identité nationale française plus saine, capable de peser et d'évacuer, ou de réajuster, deux des plus terribles traumatismes que la France ait connus au cours du siècle dernier. Il s'agit d'une commémoration dynamique, une forme qui résonne avec le théâtre que nous examinons ici. S'appuyant sur l'importance accordée par Freud aux processus associatifs de la mémoire, il plaide en faveur de la multidirectionnalité, d'un travail mental qui suppose de nombreux angles d'approche différents et une contemplation de textes disparates afin de réassembler la mémoire historique, de façonner une mémoire qui soit à la fois subtile et capable de se transformer. Cette transformation est le type de travail dont Cathy Caruth se fait la championne lorsqu'elle parle de la meilleure façon de traiter les traumatismes. Le fait d'être témoin de la forme changeante du

traumatisme permet à la personne blessée de forger une relation différente avec la blessure et d'entamer ainsi le processus de guérison.

Cette relation au traumatisme et à la guérison doit être comprise comme le fondement structurel de l'œuvre théâtrale de Miano ; elle nous invite à considérer sa poétique comme l'équivalent d'un rituel. En effet, l'ensemble de la trilogie, de la première à la dernière pièce, incarne un renouvellement ritualisé auquel le public peut, comme il le fait dans les pièces à forte charge émotionnelle, participer. *Red in blue trilogie*, tragédie de l'esclavage en trois actes, constitue une démonstration virtuose d'un angle différent de la mémoire et de l'histoire dans chaque acte (ou pièce). Le premier propose un paysage de rêve métaphorique, le deuxième un débat réaliste, le troisième un voyage surréaliste. Dans cette approche prismatique, qui inclut des suggestions pour l'utilisation sophistiquée de la vidéo dans la première et la troisième pièce, nous trouvons des échos de la multidirectionnalité de Rothberg, même si, dans le cas de Miano, nous contemplons le même traumatisme historique. En nous faisant reculer et avancer dans le temps, en mettant en scène différents domaines spatiaux de la réalité et de l'imagination, en offrant au public, par le biais de différents effets de style, différents points de contact, Miano nous incite à nous approprier le traumatisme.

Le rituel de guérison implique le même processus dans chaque pièce. Nous passons d'un obstacle qui doit être surmonté à une révélation qui, en fin de compte, apporte la résolution et la renaissance. Cette structure nous rappelle l'œuvre antérieure d'un autre dramaturge camerounais, Werewere Liking. Dans *Révélation*, la déesse Inyi s'adresse à un monde à l'envers, aussi malade que la Thèbes de Sophocle. Les âmes des bébés à naître, représentées par l'esprit Mayibuye, se sont mises en grève. Elles refusent de se réincarner, mais agissent en solidarité avec Ubuntu, l'esprit qui représente les âmes non enterrées et errantes perdues dans l'esclavage, qui insistent pour comprendre leur propre histoire. Le sort d'Ubuntu a contaminé non seulement Mayibuye, mais aussi tout le Pays Premier, le nom que Miano donne à l'Afrique tout au long de la trilogie : « Là-bas, dans le Pays notre chagrin les écrase » (Miano 2015, 23).

Pour redresser ce monde, la déesse Kalunga, capable de franchir les frontières et d'organiser des rencontres entre les différents domaines de la création, convoque les esprits damnés qui ont participé à la traite des esclaves. Comme nous l'avons vu, ils doivent s'expliquer. Après avoir entendu leurs confessions, Inyi prononce des sentences en fonction de la monstruosité de leurs crimes, une justice qui satisfait les dieux et les esprits réunis et qui garantit la remise en circulation des âmes. La pièce se termine sur une note positive : l'apocalypse a été évitée, les âmes des esclaves ont été libérées, les raisons macabres de la complicité avec les esclavagistes ont été dévoilées et les bébés naîtront dans un monde plus sain.

La deuxième pièce de la trilogie, *Sacrifices*, fait passer l'ambiance du solennel à l'urgent et, comme nous l'avons vu, oppose des positions conflictuelles plutôt que d'organiser un procès. Les marrons et les esclaves des plantations tentent de sortir de l'impasse. Leurs efforts de résistance se heurtent à un mur : Quelle est la meilleure stratégie pour libérer tous les esclaves ? Dor doit-il passer un accord avec le pouvoir blanc afin de garantir la libre circulation de son campement de marrons ? Zakhor, son lieutenant, et Jahred, le frère de Dor, qui s'est enfui de la plantation où il est toujours en esclavage, doivent-ils continuer à combattre les troupes britanniques, même si cela signifie que tous les marrons seront tués ? Maresha, la voyante, guérisseuse et prestidigitatrice, résout le conflit et déjoue tous les hommes en créant sa propre colonie vers laquelle les esclaves peuvent s'enfuir. Elle sauve ainsi l'honneur de Dor, lui permettant de maintenir son accord avec le gouverneur britannique. De plus, elle augmente les chances de Dor de se déplacer librement des montagnes vers les plantations — une autre façon d'assurer la communication et la connexion entre les populations noires séparées.

Le fils de Jahred, incarnation de l'avenir et simple promesse au début de la pièce, clôt celle-ci dans un épilogue émouvant. Quelques années ont passé, ses parents sont morts, mais il est devenu le fils spirituel épanoui de Maresha, premier amour de Jahred et femme dont l'enfant lui a été arraché des bras pour être vendu à un autre maître blanc. Le fils de Jahred, également nommé Jahred, représente une nouvelle vie et l'espoir d'une histoire différente. Sa vie rachète le sacrifice de tous ses parents, à la fois symbolique et biologique. Il est la preuve vivante de la renaissance de la communauté.

La troisième pièce de la trilogie, *Tombeau*, nous transporte de l'environnement mythique et magique de *Révélation* et du passé légendaire/historique de *Sacrifices* à l'époque actuelle et à ce qui semble d'abord être une quête d'identité. En fin de compte, *Tombeau* met en scène un autre rituel de renaissance, dans lequel l'identité rappelée et la participation à l'esclavage rappelée, une fois de plus, comme dans *Révélation*, provoquent une catharsis pour les personnages. Parti en Afrique pour y mourir, Olatunde, comme nous l'avons mentionné, cherche à se faire enterrer dans la maison de ses ancêtres. Sa sœur Jedidiah joue le rôle d'agent, affrontant les bureaucrates urbains et les médecins qui insistent pour qu'elle ramène le corps de son frère aux États-Unis : « Votre frère aurait dû vivre son rêve au lieu de le mourir » (Miano 2015, 104). Déterminé, mais ignorant la complexité culturelle que représente le fait de voyager avec un cadavre dans un village africain isolé, craintif et replié sur lui-même, Jedidiah entame un voyage qui déclenche une initiation. Par extension, il s'agira également d'une initiation pour les anciens du village, ainsi que pour le public du théâtre et les lecteurs de la pièce.

3. La présence féminine transgressive ou comment la mémoire guérit

Comme dans les deux premières pièces de la trilogie, Miano imagine à nouveau un personnage féminin puissant qui joue le rôle de pivot et de catalyseur. Autre guérisseuse, voyante et mystique, plus transgressive que les autres, Indigo Mesanedi, dont le nom de famille signifie « aube » à Douala, fait avancer la pièce vers une résolution heureuse. Elle purifie Jedidiah et lui enseigne ce qu'elle doit dire et faire ; elle harcèle les anciens du village jusqu'à ce qu'ils prennent au sérieux la demande de Jedidiah ; elle s'allie à l'homme mort pour relier le Nouveau Monde à l'Afrique et souligner la nécessité non seulement pour les Africains d'accueillir leurs descendants d'où qu'ils aient débarqué, mais aussi pour les membres de la diaspora africaine de renforcer leurs liens en apprenant à connaître l'Afrique, en rendant hommage à la terre et au peuple de leurs origines, et en reconfigurant ce que signifie le mot « nous ».

En s'associant à la voix du mort, Indigo boucle la boucle de la trilogie en reconnaissant les esclavagistes et les fantômes d'esclaves qui hantent l'imaginaire collectif de l'Afrique. Elle fait appel à Inyi, la déesse invoquée dans la première pièce de la trilogie, pour soutenir la demande de Jedidiah, sachant pertinemment et depuis d'innombrables années que l'acceptation du corps d'Olatunde par le village apportera la délivrance à tous. Finalement enterré sur le seuil entre le village et l'océan, Olatunde devient un symbole pour tous les peuples africains de la possibilité d'une rencontre. Son lieu de repos rappelle, comme dans *Littoral* (1999) de Wajdi Mouawad, où les âmes exilées peuvent trouver la paix. Les rives de l'océan, espace limbique où s'opère la renaissance, rendent possible la réincarnation d'Olatunde. Cet espace limbique, un paysage de rêve dans lequel règnent le changement de forme et la transformation, englobe l'action dans les trois pièces de Miano. C'est l'espace même de la mémoire, un entre-deux indifférencié et ombrageux. Dans *Révélation*, l'espace et le temps n'évoquent ni le jour ni la nuit, ni le crépuscule ni l'aube, mais les frontières intemporelles d'une zone d'ombre pestilentielle. Les

oiseaux crient, ils ne chantent pas. Des esprits émergent des tourbillons de fumée ; ils habitent des régions obscures interdites aux humains et même à certains dieux. L'océan, mère de la vie, fait signe, mais il doit être abandonné. Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'Inyi peut à nouveau exercer sa fonction vitale dans ses profondeurs. Dans *Sacrifices*, la colonie marron cachée dans les Blue Mountains crée sa propre magie. Maresha, la femme Obeah, contrôle ce qui peut être vu et non vu, et quand cela lui convient, elle peut entremêler vision et cécité. Dans *Sacrifices*, Miano évoque également un espace futur qui n'est accessible qu'à l'imagination, puisque l'épilogue est raconté plutôt que joué. L'avenir se déroule donc dans l'œil de notre esprit. Dans *Tombeau*, les transes et les sortilèges croisés d'Olatunde et d'Indigo enveloppent d'un manteau mystique les voyages de Jedidiah et du cadavre ; le cercueil de fortune brille comme un appel au souvenir. Les rives de l'océan, lieu de la dernière demeure, deviennent un espace de souvenir d'un autre monde, permettant à Solomon Mukasedi, le patriarche du village, le sage qui mérite enfin son nom, de relier son peuple au monde atlantique et à sa propre hybridité : « La multitude de ces différences/Ne t'est pas étrangère/Tu connais/Ici même/Sur le sol d'origine/Pareille diversité » (Miano 2015, 172). Même le personnage colérique de Yellow Lady, dont la couleur de peau témoigne du brassage des peuples, se retrouve à la fin de la pièce enfin en harmonie avec la notion d'une identité constituée de multiples différences.

Un personnage passeur de frontières, une sorte d'initiateur, gouverne chacun des espaces limbiques. Kalunga dans *Révélation* fonctionne comme maîtresse de cérémonie, donc comme connecteur entre la pièce et le public. Elle est le seul personnage capable de passer impunément d'un monde à l'autre. Dans *Sacrifices*, Maresha sort de ses propres désirs terrestres pour adopter une attitude de générosité et de compassion qui reconnecte toute sa communauté. Sa vision empathique réunit les différents domaines dans lesquels les peuples africains vivent ou ont vécu. Dans *Tombeau*, Indigo, dont le prénom traduit la couleur du troisième œil, lui-même évoquant la clairvoyance, prépare depuis des années la mise en scène du retour d'Olatunde. Prêtresse, mais aussi artiste de cabaret chantant le blues, elle a connu une palette d'identités opposées qui l'apparentent à une figure de chamane ou d'Eshu. En constante métamorphose, elle est capable d'influencer ce qui se passe à la croisée des chemins.

Et avec le défunt Olatunde, elle réalise la difficile mission de ramener la paix aux ancêtres. Les paysages sonores minutieusement imaginés et le langage exacerbé des pièces de Miano complètent les éléments de l'espace et de la caractérisation et contribuent également à la création d'un voyage ritualisé vers la santé psychique. Les indications scéniques de Miano détaillent la musique qu'elle entend derrière le dialogue : Elle souhaitait que la musique apporte une texture et construise un espace de souvenir. Pour *Révélation*, Miano fait appel à des instruments africains traditionnels souvent associés au blues sahélien (l'udu, le ngoni, la sanza), ainsi qu'à des tambours yorubas pour introduire les scènes et faciliter les transitions, créant ainsi un sentiment de nostalgie, une mélancolie sous-jacente, mais aussi une poussée rythmique soutenue. Le monde souterrain créé sur scène renforcerait ainsi le sentiment d'absence qui émane du blues, une musique qui exprime depuis longtemps la présence de la perte. Dans *Sacrifices*, Miano fait en sorte que les tambours qui accompagnent la danse caribéenne, et la danse elle-même, dynamisent l'action scénique, créant une source de tension entre le négociateur britannique, Sir Charles, et les anciens esclaves : Sir Charles ne peut pas se connecter à cette musique qui parle, elle aussi, d'un espace de liberté. Le tambour signalerait également l'état de transe qui transporte Maresha dans un univers mental qui renforce ses pouvoirs. Pour *Tombeau*, Miano exige un orchestre live et exprime sa préférence pour une partition de jazz composée spécialement pour la mise en scène de la pièce. Les origines hybrides du jazz, sa capacité à communiquer la beauté et la souffrance en même temps, créent la libération musicale paradoxale qui marque l'histoire des peuples africains. La

chorégraphie imaginée pour *Révélation* et *Tombeau* peut également être lue comme une suite de mouvements influencés par la danse, les personnages acquérant ainsi, comme dans un rituel, un poids symbolique par leur positionnement et leur regroupement.

Dans toutes ses pièces, les personnages de Miano s'expriment avec une dignité archaïque séduisante. On retrouve cette langue précieuse dans un grand nombre des premières pièces historiques francophones, notamment dans *L'Exil d'Albouri* de Cheik Ndao (1967). Les personnages de Miano s'adressent les uns aux autres de manière rituelle. Ils n'utilisent pas d'argot. Ils exhortent et incitent. La déesse Inyi, à la fin de *Révélation*, par exemple, réconforte et encourage les âmes abîmées des esclaves dans des phrases staccato qui refusent de voir leur victimisation : « Nous connaissons vos blessures. L'étendue de vos pertes. Tout ce qui vous assaille. Mais nous vous avons remis, et dès le premier souffle, les moyens de la régénération » (Miano 2015, 51).

À l'instar de cette robuste injonction, le procès brûlant de *Révélation*, le débat sérieux de *Sacrifices* et le conseil de village réfléchi de *Tombeau* impressionnent par leur capacité à inspirer. Même dans la pièce la plus esthétiquement « réaliste » de la trilogie de Miano, *Sacrifices*, les paroles des personnages restent exacerbées, lyriques. L'ancienne esclave et toujours éloquente Maresha célèbre le courage des marrons dans la défense de leur territoire en créant une métaphore psychologique pour leur nouveau foyer : « Ce pays, c'était l'audace de vivre sans baisser les yeux devant la mort » (Miano 2015, 91).

En parlant de l'esclavage, en donnant corps à sa réalité, en vainquant l'oubli, la triologie de Miano s'emploie à enterrer définitivement ce qu'il y a de malsain dans le non-mort, afin qu'un esprit nouveau puisse naître de ce qui a été révélé. Dans *Révélation*, l'aveu conduit à la reconnaissance de la collusion, mais aussi à l'évacuation de la douleur et au renouveau de la vie. Dans *Sacrifices*, la prise en compte de plusieurs formes de résistance et l'acceptation de la solidarité fondamentale entre esclaves et marrons conduisent à un regain de fierté et à l'espoir d'un avenir meilleur. Dans *Tombeau*, la revendication ritualisée du fils de la diaspora consolide le lien entre l'Afrique et l'Amérique et guérit les peurs paralysantes que les Afro- Américains et les Africains nourrissent les uns envers les autres. Dans chaque pièce de la trilogie, une figure centrale, sorte de monument à déconstruire, oblige à discuter ou à repenser l'histoire. Dans *Révélation*, les âmes non nées (*Ubuntu*) provoquent le procès des Africains qui ont collaboré avec les esclavagistes européens. Dans *Sacrifices*, les légendes reconfigurées du capitaine Cudjoe et de Nanny of the Maroons permettent de célébrer l'héroïsme diasporique plutôt que de se lamenter sur les persécutions. Dans *Tombeau*, le corps de l'homme mort initie un rituel villageois qui établit l'humanité commune de tous les peuples africains, y compris ceux de la diaspora.

4. La mémoire entre spiritualité et matérialité

Écrites à partir d'un lieu de douleur et de désir, les trois pièces se terminent par une nouvelle naissance et une continuation. Ces œuvres mettent l'accent sur le spirituel plutôt que sur le matériel. Par le biais d'un langage ritualisé et exacerbé, les figures féminines centrales officient et clôturent chaque pièce dans une dimension temporelle et spatiale qui situe chaque pièce dans le domaine du limbique, où la transformation est possible. Le processus est primordial, et les réseaux panafricains et diasporiques créés sur scène par le biais de conventions de noms et de références ne sont pas statiques, mais se transforment constamment. Miano prend grand soin d'imaginer les décors et les costumes de sa trilogie, créant un aspect et une atmosphère spécifiques pour chacun d'entre eux. Cependant, nous voyons aussi une imagination panafricaine qui aide à relier toutes les pièces en une entité plus large. Par exemple, les dieux et les esprits de *Révélation* renvoient aux figures égyptiennes de

la période pharaonique et s'inscrivent dans la grande Afrique théorisée par Cheik Anta Diop. Les couleurs principales proposées pour *Tombeau* (rouge, noir et vert) soulignent les couleurs du drapeau du mouvement de libération des Noirs et du panafricanisme. Miano agrémente également ses pièces de mots, de références et de noms provenant de divers pays, régions et langues d'Afrique. Cela fait évidemment partie de son intérêt à inclure toute l'Afrique dans son appel à la mémoire de l'esclavage et au renforcement de la solidarité. Elle utilise notamment un certain nombre de termes rendus célèbres lors de la lutte anti-apartheid en Afrique du Sud : dans *Révélation*, « Ubuntu », par exemple, du zoulou, signifie « Je suis parce que nous sommes ». « Mayibuye, du xhosa, signifie "Ramenez l'Afrique !". Kalunga est un terme brésilien désignant un esclave en fuite. Et "Inyi", en fait un nom Ibo (Nigeria), est lié à la culture ashantie par référence au lien d'Inyi avec le dieu Ashanti Nyambe, tandis que *sankofa* (lien entre le présent et le passé) vient des Akan (Ghana). Dans *Tombeau*, les noms des villageois Jemea sont tirés de la langue Doula (Cameroun), tandis qu'Olatunde, le nom du visiteur afro-américain, est Yoruba (Nigeria). D'autres noms (Jedidiah, le bien-aimé de Dieu, et Jepheth, le fils de Noé, par exemple) sont tirés de l'Ancien Testament et insèrent le christianisme dans la vision du monde de la trilogie. Maresha, dans *Sacrifices*, est très probablement une variante d'un nom de l'Ancien Testament, signifiant "celui qui conduit". Les instruments auxquels Miano fait appel dans *Révélation* proviennent du pays Igbo (l'udu), du Mali (le ngoni), du Congo (le sanza) et du Nigeria, ou de tout autre endroit où vivent des Yorubas (la plupart des tambours mentionnés).

Quoi qu'il en soit, ce mouvement qui se déploie, comme le remarque Martin Munro dans son étude sur la littérature caribéenne, contribue à briser le sentiment de vivre à la fin des temps. Dans notre lecture de la *trilogie Red in blue* de Miano, nous avons imaginé l'œuvre comme étant entièrement mise en scène et jouée devant un public. Les notions d'empathie et d'identification que nous avons évoquées sont fondées sur la physicalité, sur la présence d'énergies allant de la scène aux spectateurs et revenant dans un flux constant. Nous avons également imaginé un public qui a besoin et qui veut être déchargé de ses souvenirs refoulés. Comme le dirait la psychanalyste Dori Laub en parlant du témoignage de l'Holocauste, une entreprise commune de guérison ne peut se produire que lorsqu'il y a une présence qui écoute un orateur, les deux étant engagés dans le processus de réajustement. Pour l'instant et jusqu'à ce que la trilogie soit mise en scène, ce réajustement devra être reconnu comme une aspiration. Néanmoins, nous pouvons spéculer sur ce qu'une mise en scène en France pourrait faire. Nous avons choisi de situer la production en France, car c'est là que Miano réside et qu'il y a des théâtres qui ont les moyens de produire sa vision luxuriante de la mémoire historique. On peut espérer que le public de la trilogie mise en scène appréciera de voir sur scène les talents de nombreux acteurs de couleur, bien que jusqu'à présent les Français aient été capables de représenter des personnages noirs par des acteurs blancs et aient rencontré des difficultés à promouvoir des acteurs noirs à des postes permanents dans les théâtres subventionnés. Peut-être qu'une distribution entièrement noire dans un grand théâtre français inciterait les spectateurs à réfléchir à deux fois avant de considérer les personnes de couleur comme des immigrés. On peut également espérer que le public français appréciera la façon dont Miano a pris la responsabilité d'arracher l'histoire et la mémoire aux historiens français, aux commentateurs populaires, voire aux anciens présidents, qui ont tendance, comme le dit Alain Mabanckou dans *Le Sanglot de l'homme noir*, à caractériser l'Afrique exclusivement en termes de sauvages, d'indigènes et de soldats. Peut-être qu'un public français comprendrait enfin pourquoi il est nécessaire de s'intéresser à l'esclavage, qui a été considéré jusqu'à très récemment comme un problème exclusif aux États-Unis. On peut également espérer que tout public, y compris les Africains ou les descendants d'Africains présents, relèvera le défi d'examiner la responsabilité de l'Afrique dans la traite des esclaves, un sujet dont Mabanckou nous dit également qu'il a été

massivement passé sous silence. Enfin, on aimerait que les fins optimistes de Miano ne soient pas mises en scène de manière à dissimuler le racisme persistant en France.

Quoi qu'une production réelle puisse accomplir, son projet théâtral apporte certainement une autre perspective à la défense par Miano de la notion d'« Afropéen ». Miano revendique l'afropéanité pour les Africains et les personnes d'origine africaine vivant en Europe qui refusent d'être marginalisés, une position qui, comme le note Pap Ndiaye, cherche des définitions d'une identité complexe dans le désarroi de l'incapacité générale des Européens à définir ce que cela signifie d'être européen. Comme l'a développé Miano, une identité afropéenne est instable et tressée, construite à partir de rencontres de mémoires d'Afrique et d'Europe.

5. *Red in blue trilogie* : une théorie et une pratique entre histoire et mémoire

En réalité, la lecture du théâtre de Miano montre que celle-ci travaille, essentiellement, le rapport très complexe entre histoire et mémoire, de sorte que cette dernière fonctionne, du point de vue narratif, comme un *bricolage* (Halbwachs 1950 : 15-17) des conventions historiques et sociales. Ce que son théâtre fait, c'est l'affirmation, comme Derrida, de l'impossibilité de reconnaissance du passé et du présent en contestant l'opposition établie par Hegel (1817) dans son *Encyclopédie* entre *Erinnerung* et *Gedächtnis*. Hegel définit *l'Erinnerung* comme la réminiscence, c'est-à-dire la mémoire capable d'intérioriser les expériences vécues. La mémoire est l'expérience poétique de la mort, la relation avec l'essence de l'être, qui est pensée dans un passé non temporel. En revanche, la *Gedächtnis* est définie comme étant à la fois la mémoire réflexive et la faculté mécanique de mémorisation. Hegel pensait à une relation dialectique entre *Erinnerung* et *Gedächtnis*. Pour Derrida, il n'y a pas de relation dialectique entre eux, car ces termes n'existent pas séparément l'un de l'autre. La mémoire étant un mouvement continu, « en mémoire de » plutôt que « mémoire » en soi, il n'est pas possible de penser la reconnaissance de deux moments différents dans le temps. Il n'y a pas de passé indépendant du présent, comme il n'y a pas de présent indépendant du passé. La mémoire ne peut jamais sauver le passé par la réflexivité puisqu'il n'y a pas de passé en soi à sauver. C'est ce qui a conduit Derrida, dans *Mal d'Archives*, à déconstruire l'opposition de Freud entre la mémoire-trace et la conscience.

Le sens du passé ne peut donc pas être le résultat d'un processus de connaissance fondé sur la relation dialectique entre *Gedächtnis* et *Erinnerung*. Pour Derrida, la croyance que l'histoire permet l'émergence d'une conscience capable d'établir les conditions de l'autonomie et de la liberté est en soi impossible. Son principal argument est que la légitimation des récits est contemporaine de l'acte de narrer et qu'elle ne sort jamais du passé en tant que passé lui-même. Le concept de temporalité dans l'œuvre de Derrida signifie que le passé, le présent et le futur ne peuvent être pensés comme des termes séparés.

Dans ce texte, le philosophe établit la distinction entre les concepts grecs de mnēmē et d'*anamnēsis*, et l'archive. Cette dernière suivrait la définition de l'*hypomnēma*, c'est-à-dire l'appareil documentaire ou monumental. Selon Derrida, Freud a travaillé avec l'idée d'une archive psychique, l'*hypomnēsis*, distincte du *mnēmē* ou de l'*anamnēsis* (Derrida 1995 : 37-38). Comme le passé, qui n'existe pas en soi pour être retrouvé par l'historien, l'archive n'existe pas non plus en soi et ne peut donc pas être déclenchée par la mémoire. Pour le philosophe, l'archive est la maison du savoir, elle est ce qui constitue le savoir par le pouvoir, mais aussi ce qui n'existe pas en soi. Derrida tente de montrer le paradoxe de la définition de l'instinct de mort de Freud qui, en même temps qu'il permet et

conditionne l'archivage, incite à l'anéantissement de la mémoire et commande l'effacement de l'archive. Comme l'instinct de mort menace toute possibilité d'archivage, Derrida l'appelle *le mal d'archive* (Derrida 1995 : 27). L'archive est donc ce qui a lieu à l'endroit de l'original ; elle n'existe pas sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité (Derrida 1995 : 25-26).

Conclusion

Comme on peut le voir, dans *Red in blue trilogie*, une partie de ce mouvement de réinvention du moi se concentre néanmoins sur un ensemble différent de marqueurs mémoriels et culturels. L'Europe est largement absente de la scène, tout comme les cultures blanches et les Euro-Américains en général — à l'exception du personnage égocentrique et amoral de Sir Charles dans *Sacrifices*. Les trois pièces de la trilogie de Miano sont singulièrement exemptes de violence sur scène, de cruauté, de torture ou de viol, et relèguent l'oppression exercée par les Blancs aux marges de la représentation. Elle ne cherche pas à construire un conflit du type « nous contre eux ». Les Européens et les Américains blancs constituent plutôt une présence trouble, une présence à réajuster dans le réseau résonnant de la mémoire de Miano. En positionnant l'Afrique et la diaspora africaine comme un champ de force et un élément central de ses pièces, Miano fait de l'Europe et des Euro-Américains une considération secondaire, même s'ils sont inextricablement liés à la réalité de l'esclavage. Nous pourrions penser que Miano a déjà ajusté sa propre mémoire pour se concentrer sur la santé des personnes les plus blessées.

Au cœur du drame de Miano se trouve le paradigme fondateur du *remembrement* (Ekorong, 2019), car son théâtre, plutôt que de rechercher les lieux de mémoire, travaille en réalité les lieux d'oubli, qui se situent en dehors de la sphère des acteurs réflexifs dans leur pratique du souvenir. Pour Miano, c'est le récit lui-même, plutôt que les acteurs ou le contenu culturel, qui définit et donne une identité à un individu, une communauté ou une nation. En suivant Derrida, on pourrait affirmer que « en mémoire de », comme l'expérience traumatisante de l'esclavage, ne fait pas de séparation entre le passé et le présent et ne témoigne pas non plus.

Références bibliographiques

Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Césaire, Aimé. 1963. *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence Africaine.

Craps, Stef. 2013. Le *témoignage postcolonial : Trauma Out of Bounds*. Londres : Palgrave.

Dadié, Bernard. 1970. *Béatrice du Congo*. Paris : Présence Africaine.

Derrida, Jacques. 2008. Mal d'archives. Paris : Galilée.

Ekorong, Alain F. 2019. « Remembrement et intermédialité dans *Blues pour Elise* de Léonora Miano : histoires de transfluidités afropéennes », in *Francographies*, Connaissances et Savoirs, pp.141-158.

Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

Hegel, Friedrich. 1817 [2004]. Encyclopédie des sciences philosophiques. Paris : Ellipses.

Hitchcott, Nicki. 2014. "Sex and the Afropean City: *Blues pour Elise* de Léonora Miano ". Dans *Littératures afropéennes francophones*, ed. Nicki Hitchcott et Dominic Thomas, 124-137. Liverpool : Liverpool UP.

Laub, Dori, et Shoshana Felman. 1992. *Testimony : Crises de témoignage dans la littérature, la psychanalyse et l'histoire*. Londres : routledge.

Mabanckou, Alain. 2012. *Le Sanglot de l'homme noir*. Paris : Fayard.

Miano, Léonora. 2006. *Contours du jour qui vient*. Paris : Plon.

Miano, Léonora. 2010. "Entretien par Trésor Yoassi. *Nouvelles Études Francophones* 25 (2) : 101-113.

Miano, Léonora. 2015. *Rouge en bleu trilogie*. Paris : L'Arche.
Mouawad, Wajdi. 1999. *Littoral*. Arles : Actes Sud.
Mouawad, Wajdi. 2003. *Incendies*. Arles : Actes Sud.
Munro, Martin. 2015. *Tropical Apocalypse: Haiti and the Caribbean End Times*. Charlottesville, VA : U of Virginia P.
Ndao, Cheik. 1967. *L'Exil d'Albouri*. Paris : Présence Africaine.
Nora, Pierre. 1989. "Entre mémoire et histoire : Les Lieux de Mémoire". *Representations*, 26 (printemps), 7-24. http://www.jstor.org/stable/2928520. Consulté le 1er mars 2024.
Nora, Pierre. 2016. *La montée en puissance de la mémoire*. Communication présentée à l'Académie israélienne des sciences et des lettres, Jérusalem, Israël, 8 février.
Richards, Sandra L. 2007. "Qu'est-ce qu'il faut retenir ? Tourism to Ghana's Slave Castle-Dungeons". Dans *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G. reinelt et Joseph r. roach, 85-107. Ann Arbor: U of Michigan P.
Rokem, Freddie. 2000. *Performing History : Représentations théâtrales du passé dans le théâtre contemporain*. Iowa City : U of Iowa P.
Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Palo Alto : Stanford UP.
Silverman, Max. 2013. La *mémoire palimpseste : L'Holocauste et le colonialisme dans la fiction et le cinéma français et francophone*. New York: Berghahn.
Tompkins, Joanne. 2007. "Performing History's Unsettlement". Dans *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G. reinelt et Joseph r. roach, 71-84. Ann Arbor : U of Michigan P.