

Friday Black et *Intruders* : lecture croisée au prisme de l’afrofuturisme

Indiana Lods

INTRODUCTION

*Friday Black*¹ et *Intruders*² sont deux recueils de nouvelles de fiction spéculative ultracontemporains comportant chacun 12 nouvelles. Les deux œuvres, bien que composites et issues de contextes différents, présentent plusieurs similitudes qu’il est intéressant de mettre en tension. Les récits qui composent les deux œuvres s’inspirent des codes de la science-fiction, du gothique, des traditions orales africaines, ou encore du fantastique, tout en restant ancrées dans le réel. En plus de brouiller les frontières génériques et médiales, *Intruders* et *Friday Black* s’interrogent sur la limite entre l’humain et le non-humain, en incluant au sein des nouvelles des êtres hybrides, des fantômes, des superhéros ou encore des humains zombifiés. Pour de nombreux personnages, la transgression est double : non contents de questionner et de repousser les limites de l’humain, ils défient également les normes autour du genre et de la « race », au sens de « construction sociale ». En effet, on trouve dans *Friday Black* et dans *Intruders* des nouvelles qui mettent en scène l’évolution de personnages racisés – assignés à une « race » et traités de manière discriminante en fonction de cette assignation – dans des sociétés futuristes oppressives. Ces récits fictifs résonnent avec les histoires personnelles des deux auteurs, et avec les contextes socio-historiques dans lesquels ils ont évolué. Mohale Mashigo est une sud-africaine noire, dont la culture a été considérée comme une « nuisance »³. Dans *Intruders*, elle aspire à placer des personnages appartenant aux marges invisibles de la société sud-africaine au centre de son œuvre et au sein de la littérature, dans lesquelles ils font « intrusion ». Nana Kwame Adjei-Brenyah, auteur afro-américain d’origine ghanéenne, explique qu’il explore – entre autres – l’identité noire aux Etats-Unis à travers sa fiction⁴.

L’objet de cet article est d’explorer la manière dont « Zimmer Land » (*Friday Black*) et la série des « Untitled » (*Intruders*) renouvellent la question de la place des personnes racisées dans le futur, au prisme d’une grille de lecture afrofuturiste. Ces deux exemples permettent également

¹ Nana Kwame ADJEI-BRENYAH, *Friday Black* [2018], London : Riverrun, 2019.

² Mohale MASHIGO, *Intruders: short stories*, Johannesburg : Picador Africa, 2018.

³ *Id.*, xiii.

⁴ Nana Kwame ADJEI-BRENYAH, « “Why Do You Write Political Stories?” », *The Paris Review*, 24 octobre 2018. [<https://www.theparisreview.org/blog/2018/10/24/why-do-you-write-political-stories/>.] (26/12/21)

d'examiner les mutations ultracontemporaines des représentations du posthumain (« Zimmer Land »), et du récit post-apocalyptique (« Untitled »). Cette analyse n'a pas pour vocation d'étiqueter ces œuvres qui ne peuvent se réduire au mouvement afrofuturiste – le terme lui-même est par ailleurs objet de vifs débats dans le monde artistique et académique⁵. Il s'agit plutôt d'utiliser l'afrofuturisme comme une porte d'entrée dans ces œuvres afin d'examiner la manière dont les auteurs s'en approprient les codes, et à quelles fins.

L'afrofuturisme est un mouvement artistique qui trouve son origine chez des auteurs afro-américains comme Octavia Butler ou Samuel L. Delany dont les œuvres de science-fiction ont traité de problématiques spécifiques aux Afro-Américains. Ce mouvement doit son nom à Mark Dery, qui définit ainsi l'afrofuturisme dans « Black to the Future » :

Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future might, for want of a better term, be called "Afrofuturism."⁶

La suite du chapitre comprend des interviews avec Samuel L. Delany, Greg Tate et Tricia Rose qui soulignent l'interdisciplinarité du mouvement et les thèmes qui y sont liés : la représentation et la visibilité des Afro-Américains et des minorités marginalisées ; la rencontre avec l'Autre (notamment à travers la figure de l'extra-terrestre) ; la dépossession et le déplacement (motifs mis en parallèle avec l'expérience de l'esclavage et la diaspora africaine) ; le rapport à l'histoire qu'il faut (re)découvrir et se réapproprier pour envisager un futur ; et enfin la relation à la technologie, porteuse d'un potentiel à la fois libérateur et oppresseur. D'une part, l'afrofuturisme porte un regard tourné *vers l'arrière* : il s'agit de mettre au jour l'histoire passée, de la réécrire afin d'y rendre visible ceux qui en ont été effacés, ou encore de l'invoquer afin de réfléchir sur la situation présente. D'autre part, l'afrofuturisme regarde *vers l'avant* puisqu'il s'agit d'imaginer comment le futur pourrait reproduire des schémas déjà existants, ou de tenter d'imaginer un futur différent, et libéré de toute forme d'oppression. Aussi, le mouvement, en littérature, peut se décliner en fictions utopiques, dystopiques et apocalyptiques, puisqu'il s'agit de faire émerger le dystopique dans le quotidien ou d'imaginer une société meilleure, à l'aide – ou non – de la fin du monde.

« ZIMMER LAND » : DE L'AFROFUTURISME À L'« AFROPRÉSENTISME »

⁵ Isiah LAVENDER III, Lisa YASZEK (eds), *Literary Afrofuturism in the twenty-first century*. Columbus : The Ohio State University Press, 2020.

⁶ Mark DERY, « Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose », in *Flame wars: the discourse of cyberculture*, 179-222. Durham, NC : Duke University Press, 1994, p. 180.

Il est difficile de catégoriser *Friday Black* ou de l'associer à un seul genre ou à un seul mouvement – le même constat s'applique à *Intruders*. Toutefois, si nous nous appuyons sur la définition originelle de Mark Dery – certes large, puisque l'étiquette de « fiction spéculative » regroupe énormément d'écrits différents – le recueil traite bel et bien de problématiques afro-américaines en utilisant la fiction spéculative. A ce titre, Adjei-Brenyah place presque systématiquement des personnages noirs au cœur de ses histoires et l'indique clairement, y compris quand la couleur de peau n'est pas explicitement problématique pour le personnage. Parmi les douze nouvelles du recueil, c'est « Zimmer Land » que nous choisissons d'explorer ici, en raison de son décor futuriste et du rapport qu'entretient Isaiah, le protagoniste, avec la technologie.

« Zimmer Land » est la sixième nouvelle du recueil, nommée ainsi d'après un parc d'attraction dans lequel des clients peuvent littéralement *jouer au héros* dans des attractions (« modules ») recréant des situations perçues comme dangereuses ou problématiques dans la société américaine. Le parc comprend entre autres le module Cassidy Lane dans lequel le joueur doit faire face à un jeune noir rôdant dans un quartier résidentiel. C'est précisément ce jeune Afro-Américain qu'incarne Isaiah, le personnage principal de la nouvelle et son narrateur autodiégétique. Dans une « partie » classique du module Cassidy Lane, Isaiah doit jouer le rôle d'un jeune homme se déplaçant à pied dans un quartier paisible. Sur son chemin, il rencontre un joueur qui doit choisir entre le recours à la violence – il a à sa disposition un pistolet à air comprimé, qu'il peut délaisser pour laisser place à l'improvisation – et l'appel téléphonique pour demander de l'aide. Après des échanges verbaux dans lesquels Isaiah ne peut répondre qu'en imitant les joueurs, la plupart de ces derniers choisissent l'option violente pour éliminer le jeune Afro-Américain. Pour le protéger des coups et des balles à blanc des joueurs, le parc fournit à Isaiah une armure d'orgométal⁷ qui le rend surpuissant et lui permet d'asséner des coups spectaculaires (89). La mécha-combi associe dans un premier temps Isaiah à ce que Thierry Hoquet nomme « Organorg » :

Organorg désigne la version classique de l'organisme outillé : il prend ses outils et machines, s'en sert, puis les redépose, il n'est pas fondamentalement affecté par les dispositifs dont il s'augmente toujours temporairement.⁸

⁷ Les traductions utilisées sont celles de Stéphane Roques. Nana Kwame ADJEI-BRENYAH, et Stéphane ROQUES. *Friday black : nouvelles*, Paris : Albin Michel, 2021.

⁸ Thierry HOQUET, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains », in *PostHumains : frontières, évolutions, hybridités*, 99-118, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 100.

Elle n'est à priori qu'un outil pour Isaiah qui l'utilise dans le cadre de son activité professionnelle – l'équipement ne lui appartient pas, c'est la propriété du parc d'attraction. Or, cette technologie d'abord utilitaire se révèle être bien plus qu'un simple équipement. D'une part, ce dispositif futuriste fait accéder Isaiah au panthéon des « super » – *super-héros* en tant que personnage central de la nouvelle, et pour le lecteur qui s'identifie à Isaiah en raison de la focalisation interne ; *super-méchant* pour les joueurs de Cassidy Lane qui doivent l'éliminer afin de rétablir l'ordre. D'autre part, elle permet au corps d'Isaiah, « topie impitoyable »⁹, signe constamment lu et interprété comme une menace en raison de sa couleur de peau, de devenir invincible et intouchable.

Le corps d'Isaiah devient ainsi le « corps utopique » de celui d'Emmanuel, protagoniste de « The Finkelstein 5 », la première nouvelle de *Friday Black*. Le récit retrace le parcours d'Emmanuel, un jeune Afro-Américain, dont la vie tourne autour de la manière dont il est perçu et réduit à sa couleur de peau. La nouvelle joue sur l'ambiguïté du « Degré de Noirceur » (« the Blackness scale »), une échelle qui s'ajuste en permanence en fonction de l'attitude physique ou verbale d'Emmanuel, ainsi qu'en fonction des vêtements qu'il porte. Ce « Degré de Noirceur » peut être lu comme une échelle réelle issue d'une technologie futuriste, implantée dans l'esprit d'Emmanuel. L'échelle calcule la moindre variation du comportement du protagoniste à la décimale près, ce qui a pour effet de réduire Emmanuel à un chiffre, et de le déshumaniser. On peut aussi y lire une prolongation de la métaphore du « masque » de Maya Angelou : « We wear the mask that grins and lies. It shades our cheeks and hides our eyes »¹⁰ dépeignant cette capacité à s'adapter comme un moyen de survie inhérent aux Afro-Américains. Cette adaptation d'un poème de Paul Laurence Dunbar¹¹ peut également être reliée au concept de « double conscience » développé par W.E.B Du Bois¹². Emmanuel, d'abord esclave du Degré de Noirceur qui conditionne ses moindres faits et gestes, choisit de ne plus s'adapter, et de rendre les coups dans le cadre d'un groupe terroriste (les « Namers »). La réduction d'Emmanuel à son corps tout au long du récit se concrétise à la fin de la nouvelle avec la mort

⁹ Diego F Villaverde, *Michel Foucault : L'utopie du corps* [1966], 2012, [<https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>.] (27/12/21)

¹⁰ Tparbs, *Maya Angelou, We Wear The Mask*, 2017. [<https://www.youtube.com/watch?v=HLol9InMlc>.] (27/12/21)

¹¹ « We Wear the Mask » by Paul Laurence Dunbar, Poetry Foundation, [<https://www.poetryfoundation.org/poems/44203/we-wear-the-mask>.] (26/12/21)

¹² W.E.B. DU BOIS, *The souls of Black folk* [1903], Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007, p. 8. Concept repris et développé par Frantz Fanon en contexte colonial. Voir Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris : Éditions Points, 2015.

du personnage, qui, ayant atteint le degré maximal de l'échelle, est fusillé par la police. Ainsi, le Degré de Noirceur permet à Emmanuel de survivre, mais pas de s'émanciper d'une société oppressive ou de ce corps dont il est prisonnier.

Contrairement à celui d'Emmanuel, le corps d'Isaiah – grâce à la mécha-combi – est renforcé et protégé. D'abord utilitaire, l'armure devient en quelque sorte une prothèse pour Isaiah, redéfinissant ainsi son identité :

I grab the joint behind my ear and put it in my mouth. I bite down on it, and the pressure triggers mecha-suit activation. The orgometal on my legs and chest expands, and I can feel it synching to my body. The orgometal hugs me tighter, and soon I can't tell where the machine starts and the human begins. Everything gets easier. Activating the suit feels like stepping out of water into open air, like freedom. (89-90)

Elle prend l'allure d'un contact humain, chaleureux (« hugs »), elle est en harmonie avec Isaiah qu'elle émancipe (« easier », « open air », « freedom ») et qu'elle rend surhumain. L'image aquatique invoquée dans le texte apparente le fait de revêtir l'armure à une renaissance pour le narrateur ; notons que l'armure se désactive en pressant sur une gâchette près du nombril du narrateur, endroit évocateur de l'emplacement du cordon ombilical (90). L'orgométal – néologisme inventé par Adjei-Brenyah – par ses connotations, laisse déjà entendre une fusion entre l'homme (avec « orgo », du mot « organique ») et la machine. Isaiah s'éloigne ainsi d'« Organorg » pour se rapprocher davantage de « Cyborg » :

[...] Cyborg suppose un câblage nécessaire et une certaine forme de substitution entre l'organique et le mécanique : il a perdu une partie de son autonomie, il ne peut plus déposer le dispositif technique qui l'augmente ou le complète si bien qu'il est en première ligne lorsqu'il s'agit d'envisager la disparition de l'humain, fût-elle par augmentation ou par diminution.¹³

Toute utopique et libératrice qu'elle soit, l'armure est également décrite avec le registre de la contrainte et de l'enfermement avec « tighter », ou encore dans la citation suivante : « It feels like a skin-on-skin hug that doesn't stop. » (86) ; elle est activée en mordant le mécanisme qui la déclenche, une image pouvant être associée à la douleur et à la soumission. Dans cette phrase décrivant la désactivation de l'armure, « Then I press a release trigger near my belly button to disengage the mecha-suit » (90), le mot « release » est particulièrement parlant car il évoque une libération, une sortie. L'hybridation potentielle d'Isaiah n'est pas envisagée comme une force émancipatrice, comme dans la figure du cyborg telle qu'elle est employée par Donna

¹³ Thierry HOQUET, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains », *op. cit.*, p. 100.

Haraway¹⁴, mais comme aliénante, menaçant l'intégrité du personnage, et profilant sa disparition, au profit d'une performance déshumanisée. En effet, l'armure permet au narrateur d'accéder à un statut supérieur uniquement dans un cadre bien défini (le parc d'attraction), et à des fins récréatives pour les joueurs, et non cathartiques ou altruistes à l'échelle de la société. Isaiah n'est ni le créateur, ni le détenteur de cette technologie qui, en plus d'enfermer son corps, ne fait que l'enfermer plus profondément dans son rôle (d'employé dans Zimmer Land et de stéréotype racisé dans la société américaine).

« Zimmer Land » agit comme un espace clos et circulaire à bien des égards. Au niveau textuel, l'histoire commence et se termine sur la description d'une partie de Cassidy Lane dans laquelle Isaiah fait d'ailleurs face à un client *régulier* – à l'image de « The Finkelstein 5 » qui peut être lue comme un palindrome puisqu'elle commence et se termine sur la même image : le corps mutilé de jeunes Afro-Américains. Au niveau diégétique, le personnage reproduit les mêmes actions indéfiniment et il n'a que très peu de liberté de manœuvre. Il doit suivre un script imposé par le parc à la lettre dans les parties de Cassidy Lane, et Zimmer Land le dépossède de son agentivité et de sa vie intime – sa petite amie l'a quitté pour le créateur du parc, Heland. Le narrateur réussit à intégrer l'équipe créative de Zimmer Land – grâce à l'intervention de son ex petite-amie – dans laquelle toutes ses tentatives pour changer la politique du parc d'attraction sont contrées ou ignorées. Cette absence de liberté, combinée à l'aspect répétitif du travail d'Isaiah, prolonge le brouillage des frontières entre l'homme et la machine : en plus du port obligatoire de l'armure, Zimmer Land transforme Isaiah en automate et dissocie son corps de son âme, image qui surgit d'ailleurs dans un rêve du narrateur : « My soul looks down at the body, and says, "I'm here." » (100).

Si « Cyborg pose la question du vif et de l'inerte [...] »¹⁵, c'est bien l'inertie et la passivité qui l'emportent au sein du parc d'attraction qui vise à dissoudre l'humain dans la machine. Nous sommes loin de la figure du scientifique afro-américain de génie que mentionne Lisa Yaszek lorsqu'elle évoque les critères des œuvres afrofuturistes¹⁶. Au cours d'une réunion improductive avec son équipe, Isaiah commence d'ailleurs à se dissocier de son armure, de ce corps utopique qu'il oppose à la réalité, séparation renforcée par la répétition du conditionnel :

¹⁴ Donna HARAWAY, « A Cyborg Manifesto: Science, technology, and social-feminism in the late twentieth century » [1985], in *Science fiction criticism: an anthology of essential writings*, 306-29, London ; New York : Bloomsbury Academic, 2017.

¹⁵ Thierry HOQUET, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains », *op. cit.*, p. 111.

¹⁶ Lisa YASZEK, « Afrofuturism », in *The Cambridge companion to American science fiction*, York : Cambridge University Press, 2015, p. 59.

« A kid wouldn't have a mecha-suit. He wouldn't be able to become a tank and fight off a grown man. He wouldn't fight through gunshots. » (98-99)

Redevenant non pas « Organorg » mais simple humain, Isaiah choisit de ne pas utiliser son armure à la fin de l'histoire, lorsqu'il fait face au premier joueur accompagné de son enfant. Le narrateur dépose la gâchette de l'armure à terre dans un geste symbolique qui peut être lu comme un signe d'abandon ou comme un ultime acte de résistance : il va recevoir les coups sans aucune protection, devenant ainsi un martyr. Cet acte lui permet de se dissocier de la mécha-combi et ainsi de retrouver pleinement son âme et l'usage de son corps, même si ce dernier doit connaître une fin macabre, à l'image d'Emmanuel dans « The Finkelstein 5 ».

Le futur qu'envisage Adjei-Brenyah est sombre dans « Zimmer Land », nouvelle que l'on pourrait qualifier non pas d'afrofuturiste, mais d'« afroprésentiste » d'après les travaux de François Hartog :

Le présentisme peut ainsi être un horizon ouvert ou fermé : ouvert sur toujours plus d'accélération et de mobilité, refermé sur une survie au jour le jour et un présent stagnant. A quoi faut-il encore ajouter une autre dimension de notre présent : celle du futur perçu non plus comme promesse, mais comme menace – sous forme des catastrophes, d'un temps des catastrophes dont nous sommes nous-mêmes les instigateurs.¹⁷

Dans *Friday Black*, les personnages racisés sont piégés (diégétiquement et textuellement) dans un présent interminable dans lequel la crise est littéralement devenue la norme, puisqu'elle est institutionnalisée et commercialisée dans « Zimmer Land ». Le passage du prétérit dans « The Finkelstein 5 » au présent dans « Zimmer Land » ne fait que renforcer l'idée que le futur vient renouveler sans cesse les scénarios du passé, brouillant les différentes temporalités. La circularité des histoires résonne avec la circularité de l'Histoire : on peut rapporter cet « afroprésentisme » textuel au cycle de violences bien réelles que connaissent les États-Unis autour des meurtres d'Afro-Américains, cycle dans lequel Adjei-Brenyah a grandi et évolué ; l'auteur a été particulièrement marqué par la mort de Trayvon Martin en 2012, tué par George Zimmerman – que l'on retrouve dans le nom du parc. Ainsi, « Zimmer Land » a d'abord une visée satirique et politique dont le but est de faire prendre conscience de l'aspect dystopique du présent et du présentisme dans lequel évoluent les Afro-Américains. La technologie utilisée

¹⁷ François HARTOG, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, 2012, p. 17.

dans la nouvelle – le parc d’attraction, la mécha-combi, les hologrammes et les voitures autonomes – situe l’intrigue dans le futur, certes, mais dans un futur très proche de notre société.

« UNTITLED » : AFROFUTURISME SANS TITRE ?

Concernant *Intruders*, l’intention de l’auteure est quelque peu différente. Avant les nouvelles, le recueil comporte un deuxième texte non fictionnel de Mohale Mashigo, intitulé « Afrofuturism: Ayashis’ Amateki », qui comporte, en épigraphe, la définition de l’afrofuturisme de Mark Dery citée plus haut. L’auteure utilise cette définition comme point de départ pour argumenter en faveur d’une forme d’expression qui soit spécifique aux Sud-Africains, expliquant que l’afrofuturisme est avant tout américain, et qu’il ne convient pas aux problématiques sud-africaines. Toutefois, si Mohale Mashigo rejette le terme « afrofuturisme », elle semble en adopter les méthodes – tout en inscrivant son œuvre dans un contexte proprement sud-africain. L’auteure situe plusieurs de ses nouvelles dans un décor futuriste s’inspirant des codes de la science-fiction (le voyage dans l’espace, la rencontre avec les extra-terrestres), et y projette des personnages racisés, comme dans la série des « Untitled ». En termes d’organisation, la série des « Untitled » est placée en dernière position des deux premières sections du recueil, « The Good » et « The Bad », ainsi qu’en avant-dernière position de « The Beautiful », ce qui souligne leur importance à la fois en termes d’impact sur le lecteur mais également au sein de l’œuvre. La série des « Untitled » se déroule dans le même univers diégétique, et comporte les seuls personnages récurrents du recueil, ce qui permet d’en suivre l’évolution.

« Untitled i » raconte comment, en prévision de la fin du monde – le soleil n’est plus visible, la planète est plongée dans la pénombre – Kamo, une adolescente de 14 ans, a réussi à faire admettre sa sœur Bonolo au sein d’une flotte de vaisseaux spatiaux qui vont quitter la Terre. Cet aller simple pour l’espace représente à priori une chance pour Bonolo de s’extirper d’un monde sur le déclin et d’une situation sociale défavorisée. Il est en effet précisé que Bonolo n’avait jamais pris l’avion : ironiquement, c’est la fin du monde qui lui permet de voyager et d’avoir accès à une technologie qui lui était jusqu’alors inaccessible.

Au moment du départ de Bonolo, cette dernière est droguée puis attachée, à la demande de sa sœur. Plusieurs éléments viennent ensuite souligner l’enfermement et la passivité de Bonolo qui ne peut plus s’exprimer à cause de l’anesthésie (67).

The blur put what looked like a misshapen fishbowl over her head. She felt like she was floating as the blur placed her in an egg-shaped compartment. Her arms, legs and torso were strapped in. (68)

Bonolo est privée de parole et de liberté de mouvement : sa tête puis son corps sont placés dans deux contenants associés à une forme d'animalité contenue et maîtrisée, et ses membres sont attachés. C'est donc privée de toute agentivité qu'elle va voyager dans l'espace, mais pas totalement de voix puisque la focalisation interne nous donne accès à ses pensées, et la narration à la première personne du singulier va lui permettre de raconter sa propre histoire dans « Untitled ii » (il en est de même pour Kamo dans « Untitled iii »). Lorsque Bonolo se réveille, elle est à nouveau attachée (127). La thématique de l'enfermement se prolonge à son réveil puisque le vaisseau dans lequel elle se trouve s'avère être un espace profondément divisé prenant l'allure d'une Arche de Noé sociale. Les membres du vaisseau, répartis en catégories, sont tirés de leur sommeil artificiel en fonction de leur rôle, de leur âge, et de leur statut social. L'organisation pyramidale et cloisonnée du vaisseau reflète aussi ces divisions :

There were the X Cabins, which were really luxury apartments on Level 5 of the ship. X Cabins were for people who had made it into lists of magazines I'd never heard of – for being successful and wealthy, obviously. There was X-Annex meant for the 'support staff' of those families. Annie and Jonty are not Cabin X people, nor are they X₂ type. We live on Level 3 in Cabin X₃. (130)

L'espace est entièrement ségrégué, en niveaux, étages et cabines, reflétant l'emprisonnement des personnages dans une reproduction sociale signalée par un classement lettré et chiffré. Le démonstratif « those » marque plus profondément la distance entre Bonolo et l'élite du vaisseau (« the X Cabins »), et la construction négative « not [...] nor » de la dernière phrase souligne que les divisions sont également *internes* aux populations subordonnées (celles qui n'ont pas accès au 5^{ème} niveau). Dans le contexte d'un recueil sud-africain, cette organisation n'est pas sans rappeler le réseau complexe de catégorisations et de divisions spatiales et raciales de l'apartheid où le pays était séparé en territoires en fonction des groupes ethniques. Le « Group Areas Act » (1950) divisait l'espace urbain en zones dont l'accès était régulé par les « Pass Laws » (1952). Les villes n'étaient accessibles par les personnes racisées qu'à condition d'y exercer une fonction professionnelle (généralement subalterne).¹⁸ Aussi, le fait que l'équipage ait été choisi pour travailler au sein du vaisseau, et soit relégué à des espaces définis et subalternes (dont l'exemple le plus parlant est la « X-Annex », signalant une division entre centre et périphérie) prend l'allure d'un néo-apartheid social. Le vaisseau spatial reproduit

¹⁸ Leonard THOMPSON, *A history of South Africa*, New Haven : Yale University Press, 2014, p. 193-194.

également les « Pass Laws » dans la mesure où les membres qui ne se portent pas « volontaires » pour travailler se voient refuser l'accès à certaines zones (134). Notons également que l'intelligence artificielle du vaisseau qu'emprunte Bonolo s'exprime avec un accent afrikaans, faisant écho aux hiérarchies de l'époque de l'apartheid (135). On peut également replacer les éléments d'« Untitled ii » dans la perspective historique plus large du colonialisme, que l'on retrouve dans la polysémie du mot « ship » pouvant désigner un vaisseau spatial ou un navire, ou encore avec la présence du mot « Founders » rappelant les colons. Dans ce contexte, le travail forcé au sein du vaisseau prend l'allure d'un retour à l'engagisme (« indentured servitude »). Bonolo n'a pas droit à un nouveau départ au sein du vaisseau puisqu'elle y reproduit des schémas qui déjà la contraignaient sur terre, notamment s'occuper de Melanie, la fille des employeurs de sa mère (130-131).

Restée sur Terre, la petite sœur de Bonolo n'a pas davantage de liberté (« Untitled iii ») :

It was Yaaseen. I couldn't see him at first so I tried to sit up but my arms wouldn't move. Suddenly a bearded face appeared, looking down at me. He said, 'Sorry, it's the straps. You were like a trout on a boat.' (165)

A l'instar de Bonolo, Kamo est attachée et reliée à une forme d'animalité prisonnière, exprimée par la comparaison à la truite. Les deux sœurs doivent réapprendre à marcher (128-163) et retrouver l'usage de la parole. Comme Bonolo, Kamo est prisonnière d'un lieu clos duquel il est difficile de sortir (elle vit en haut d'un gratte-ciel) et elle réalise à la fin de l'histoire qu'elle est prise au piège des expérimentations de Milicent, la femme qui lui a porté secours. Aussi, ce qui s'apparente d'abord à une renaissance pour les deux sœurs se révèle être une nouvelle forme d'oppression. Les derniers mots d'« Untitled iii » évoquent d'ailleurs la possibilité de s'échapper.

Bonolo, quant à elle, trouve enfin une forme de liberté lorsqu'elle part, seule, explorer l'espace en vaisseau indépendant. Il est intéressant de noter que la narration bascule du prétérit au présent lorsque le tableau de bord indique à Bonolo la présence d'une planète inconnue (136). Obligée d'atterrir car elle est à court de carburant, Bonolo se trouve face à des extra-terrestres :

Standing around me, all with their hands up is ... me. Not really me; but there are six people or things standing around with the same face as me. Freckles in all the right places and the two tiny moles under their left eyes. They are different heights and sizes but all wearing the same Me mask. I drop my hands to my sides and they drop theirs as well. Oh God! (136-137)

Kathie Birat a suggéré que cette rencontre peut être interprétée comme un des classiques de la fiction spéculative : le voyage dans l'espace révèle une répétition du passé dans le futur, Bonolo étant confrontée à sa propre image. Kathie Birat a avancé une autre hypothèse que nous

aimerions approfondir ici : le changement ne serait possible que dans les mêmes contours identitaires¹⁹. En effet, Bonolo est confrontée à des entités qui revêtent un masque d'elle-même, ce qui lui fait lâcher son arme et abandonner sa posture menaçante et méfiante – elle inverse ainsi les codes de la robinsonnade (et du colonialisme) puisqu'elle abandonne sa posture dominante et agressive. Les extra-terrestres ne sont pas représentés comme des créatures difformes, terrifiantes ou sanguinaires mais comme des êtres avec lesquels la protagoniste partage des traits communs. Le masque de Maya Angelou évoqué plus haut n'est plus un artifice aliénant dans « Untitled ii » : il devient un moyen de communication libérateur en contexte sud-africain. La fin ouverte ne permet pas d'en dire plus mais elle laisse entendre que le futur est possible avec des êtres semblables ou qui adoptent les traits des uns et des autres pour créer un contact. Aussi, on peut lire cette fin comme un appel à la mixité dans une culture commune mais également comme une allégorie de cette nouvelle forme d'afrofuturisme que Mohale Mashigo cherche à créer dans *Intruders*.

Dans « Ayashis' Amateki », lorsqu'elle rejette l'étiquette afrofuturiste, trop américaine pour son goût, Mohale Mashigo appelle à la création d'une forme artistique qui soit spécifiquement africaine, mais sans toutefois lui donner de nom : « I'm not going to coin a phrase but feel free to do so » (xi) et « May this _____ (insert the name you've all agreed on) also focus on Now and not just the Future. » (xv). Il n'est donc pas anodin que les nouvelles racontant l'histoire de Kamo et de Bonolo, explicitement situées dans le futur et portant sur deux sœurs Sud-Africaines, ne soient elles-mêmes pas intitulées. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les deux sœurs, en dépit de leur volonté, se voient attribuer des noms américanisés qui ne sont pas les leurs. Bonolo est surnommée « Bonnie » par Melanie (131) ; Kamo se fait renommer « Hailee » par Milicent (162). Le blanc sur la page laissé par Mohale Mashigo invite à la création d'un nouveau nom, tout comme la Terre après la fin du monde, qui doit être reconstruite et redéfinie : « There isn't much to say. Too much lost and so many blank spaces. » (163).

Mohale Mashigo souligne également l'importance de la fiction et de l'imagination dans « Ayashis' Amateki » où le mot « imagine » et ses déclinaisons sont mentionnés pas moins de dix fois. L'imagination fait appel à la vision en ce qu'elle implique de représenter, de créer des images mentales. Aussi, tout un jeu se crée autour de la vision dans les titres des trois nouvelles évoquant l'homophonie classique de « I » et « eye » en anglais pour désigner la relation entre

¹⁹ ARIEL Université de Lorraine. *Série ARIEL, épisode 2 avec Kathie Birat et Richard Samin*, 2020. [<https://www.youtube.com/watch?v=Je4OINDzDHs&list=PL7xIf1rLw4udBMBwKcvjtziJUIOjyUffV&index=2.>] 30'45'.

l'artiste et sa capacité de voir, percevoir et retranscrire ce qui est vu. « Untitled i » peut alors s'interpréter comme une vision (« eye ») ou une identité (« i ») qui n'a pas de titre, qui est en train d'être définie – ce qui fait écho à l'appel de Mohale Mashigo à la création d'un nouveau mouvement artistique.

On peut également lire l'addition des « i » dans les titres comme une invitation à croiser et à superposer différentes visions, puisque nous avons accès à trois points de vue : celui du narrateur hétérodiégétique dans « Untitled i », puis ceux des narratrices autodiégétiques dans les deux histoires suivantes (Kamo et Bonolo). La multiplicité des voix et des visions résonne avec la dimension inclusive de l'œuvre et la manière dont l'autrice assemble différents langages et références culturelles sud-africaines, mais aussi plus globales.

Dans « Untitled iii », la Terre – et son futur – n'est plus visible : « Satellites can't see Earth ; there haven't been clear pictures... » (163) mais les expérimentations effectuées sur Kamo ont transformé sa capacité de voir, lui conférant ainsi une « super » vision :

'Okay. Open your eyes.'

Yaaseen gasped and covered his mouth. I tried to blink away the blurriness then turned around to take a look at myself in the mirror. My entire eyeball was black. I tried to scream but it got caught in my throat. 'What the... ' Letters appeared on the mirror and I stopped talking out of shock.

WELCOME, SUBJECT A. (168-169)

Kamo ouvre les yeux : elle peut donc littéralement voir, mais également prendre conscience de ses nouvelles capacités et des expérimentations dont elle a été l'objet. L'inscription est retranscrite sans guillemets, comme pour livrer cette vision de manière brute pour le lecteur qui a directement accès au message. Les lettres s'affichent sur le miroir : symboliquement (comme Bonolo avec les extra-terrestres) c'est dans l'image d'elle-même, dans son reflet, que se trouvent les réponses, et les questions. Kamo peut voir ce qui n'est pas visible grâce à son œil devenu entièrement *noir* : difficile de ne pas voir ici des références métafictionnelles à l'écriture de Mohale Mashigo, une écriture qui aspire à imaginer un présent et un futur artistique et identitaire qui soit propre aux Africains. A l'image d'Isaiah dans « Zimmer Land », Kamo peut aussi être rapprochée de la figure du cyborg théorisée par Donna Haraway, dont la monstruosité est émancipatrice et permet une multiplicité de points de vue en raison de son caractère composite :

Single vision produces worse illusions than double vision or many-headed monsters. Cyborg unities are monstrous and illegitimate; in our present political circumstances, we could hardly hope for more potent myths for resistance and recoupling.²⁰

²⁰ Donna HARAWAY, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Social-Feminism in the Late Twentieth Century », *op. cit.*, p. 311.

La dernière phrase d'« Untitled iii » vient conclure notre argument : « With his back against the door, he looked at me and said, 'Can your eye find us a way out of there?' » (169) Kamo et Yaaseen sont confinés dans la pièce du miroir, sous le joug de Milicent qui les a dépossédés de leur identité et de leurs racines, et ce sont les visions de Kamo qui doivent trouver une issue, tout comme la fiction : « We need a project that predicts (it is fiction after all) Africa's future 'post-colonialism' [...]»²¹

CONCLUSIONS : QUELS FUTURS POUR L'AFROFUTURISME ?

Les deux auteurs représentent des personnages racisés dans des décors futuristes, à la fois pour les inscrire pleinement dans le futur, et pour leur faire une place au sein de la fiction spéculative. Toutefois, ces décors futuristes mettent en scène ce qui s'apparente à de l'« afroprésentisme » chez Adjei-Brenyah puisque les technologies sont utilisées pour enfermer davantage les personnages (que ce soit Emmanuel ou Isaiah). La société américaine futuriste traite encore les Afro-Américains comme des monstres que la technologie permet de contenir. Le geste d'Isaiah et la mort d'Emmanuel peuvent se lire comme un refus d'un futur posthumanisé qui ne contribuerait qu'à perpétuer les oppressions présentes. Il ne s'agit pas d'une prise de position à l'encontre de la technologie en elle-même, mais des mécanismes qui permettent l'accès ou non à la technologie. Le futur n'est donc pas émancipateur pour les personnages : la possibilité de s'émanciper réside dans la fiction et sa visée politique chez Adjei-Brenyah ; dans la vision chez Mashigo. Les fins ouvertes des deux nouvelles soulignent que tout reste à écrire, au *présent*. « Zimmer Land » invite le lecteur – à l'image d'Isaiah – à écarter les dispositifs qui perpétuent, théâtralissent et normalisent la violence afin de prendre pleinement part au combat. Quant à « Untitled », la fin ouverte est un espace vide de plus laissé sur la page à l'intention des lecteurs et des artistes : c'est à eux désormais de créer, d'imaginer, et de poursuivre l'aventure.

Selon Jean-Paul Engélibert : « L'apocalypse propose une éducation du regard : d'abord on ne comprend pas ce qu'on voit, puis la répétition des mêmes scènes nous permet de revoir et de regarder mieux. »²² Lorsque l'on « regarde mieux » *Intruders*, force est de constater que les personnages racisés sont de nouveau enfermés : dans un microcosme totalitaire pour Kamo ; dans un vaisseau spatial qui prend l'allure d'un néo-apartheid et d'une néo-colonisation pour Bonolo, mondes dans lesquels elles occupent à nouveau une place subalterne et desquels elles

²¹ Mohale MASHIGO, « Afrofuturism: Ayashis' Amateki », *op. cit.*, xi.

²² Jean-Paul ENGÉLIBERT, *Fabuler la fin du monde : la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris : La Découverte, 2019, p. 182.

sont sur le point de s'échapper. Ce besoin d'évasion est double puisque la série des « Untitled » peut se lire comme une série métanarrative sur la nécessité de s'émanciper de l'hégémonie culturelle américaine, et plus généralement de toute forme d'hégémonie dans un contexte postcolonial. L'apocalypse ne représente pas la fin dans *Intruders* : c'est un commencement. L'appel de Mohale Mashigo a d'ailleurs rencontré beaucoup d'engouement chez les auteurs africains depuis 2018. Il a donné lieu à la publication d'*Africanfuturism, an Anthology*²³, un recueil de nouvelles spéculatives panafricaines publié en ligne. Dans ce recueil, la romancière américaine et nigériane Nnedi Okorafor crée le concept de « futurisme africain » (traduction de « Africanfuturism »), rejetant ainsi l'étiquette « afrofuturisme » qu'elle avait pourtant adopté plus tôt²⁴. Les codes issus du mouvement, sans cesse renouvelés et diffusés à grande échelle, sont devenus un « langage global »²⁵ sujet à de nombreuses mutations, diachroniques et synchroniques. En définitive, c'est donc le futur de l'afrofuturisme lui-même qui reste à déterminer et à explorer, ce qui sera l'objet de nos prochains travaux.

BIBLIOGRAPHIE

Nana Kwame ADJEI-BRENYAH, *Friday Black* [2018], London : Riverrun, 2019.

Mark DERY, « Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose », in *Flame wars: the discourse of cyberculture*, 179-222. Durham, NC : Duke University Press, 1994.

Jean-Paul ENGELIBERT, *Fabuler la fin du monde : la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris : La Découverte, 2019.

Donna HARAWAY, « A Cyborg Manifesto: Science, technology, and social-feminism in the late twentieth century » [1985], in *Science fiction criticism: an anthology of essential writings*, 306-29, London ; New York : Bloomsbury Academic, 2017.

François HARTOG, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, 2012.

Thierry HOQUET, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains », in *PostHumains : frontières, évolutions, hybridités*, 99-118, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.

²³ « Africanfuturism-An-Anthology-edited-by-Wole-Talabi.pdf », [2020] (09/02/21). [<http://brittlepaper.com/wp-content/uploads/2020/10/Africanfuturism-An-Anthology-edited-by-Wole-Talabi.pdf>.]

²⁴ Nnedi OKORAFOR, *Sci-Fi Stories That Imagine a Future Africa*, [2017] (10/06/21), [https://www.ted.com/talks/nnedi_okorafor_sci_fi_stories_that_imagine_a_future_africa.]

²⁵ Lisa YASZEK, « Afrofuturisme », *op. cit.*, pp. 67-68.

Isiah LAVENDER III, Lisa YASZEK (eds), *Literary Afrofuturism in the twenty-first century*. Columbus : The Ohio State University Press, 2020.

Mohale MASHIGO, *Intruders: short stories*, Johannesburg : Picador Africa, 2018.

Leonard THOMPSON, *A history of South Africa*, New Haven : Yale University Press, 2014.

Lisa YASZEK, « Afrofuturism », in *The Cambridge companion to American science fiction*, York : Cambridge University Press, 2015.