

***Elles disent* de Léonora Miano: une mélopée citationnelle ou comment faire du petit avec du bref**

***Elles disent* by Léonora Miano: a melopoeia of quotes or how to create something small with something brief**

MYRIAM MALLART BRUSSOSA

Universitat de Barcelona / GRC Creació i pensament de les dones (2021 SGR 01097)

mallart@lingua.fil.ub.es

Resumen

Con su libro *Elles disent* (2021) Léonora Miano compone una breve “pièce vocale” de cincuenta páginas mediante las citas tomadas prestadas de mujeres de todos los continentes y “profesiones”. Si la cita -la forma más canónica de intertextualidad- implica, de antemano, una obra de lectura y recorte que, en esta obra, revela la herencia literaria y musical femenina de la autora; también tiene varias funciones descritas por Maingueneau. Sin embargo, al desaparecer de su texto, Miano las desvía y cuestiona así las nociones de *auctoritas* y verdad. Su trabajo de montaje y “trasplante”, inspirado en el jazz y *el negro espiritual*, le permite crear una melopeya femenina que retoma de manera polifónica temas recurrentes en sus obras y cuestiona el saber occidental. Para Miano toda escritura es política y este *cadáver exquisito* decolonial de citaciones -marcado por la hibridez de la que se reclama- no es una excepción a la norma. Con lo breve, crea un pequeño monstruo-ensayo inédito a través del cual intenta crear otra lengua de las mujeres.

Palabras clave

Léonora Miano, citaciones, intertextualidad, polifonía, ensayo.

Abstract

In her book *Elles disent* (2021) Léonora Miano builds a brief fifty-page “piece vocal” using quotes borrowed from women from all the continents and “professions”. The quote, which is the most canonical form of intertextuality, involves a previous task of reading and cutting that, in this work, reveals the female literary and musical heritage of the author and it also has several functions, which are described by Maingueneau. However, since Miano disappears from her text, she diverts the quotes and thus refutes the notions of *auctoritas* and truth. Her work of assemblage and “transplant”, inspired by jazz and *negro spiritual*, allows her to create a feminine melopoeia that polyphonically takes up recurring themes in her works and questions Western knowledge. For Miano, all writing is political and this decolonial *exquisite corpse* of citations - marked by the hybridity which it claims - is no exception to the norm. With these brief texts, she creates an original small monster-essay through which she tries to create another language for women.

Key-words

Léonora Miano, quotes, intertextuality, polyphony, essay.

1. Introduction

Dans son chant *Ce qu'il faut dire*, Léonora Miano déclame que la construction identitaire de ceux que le monde occidental a dotés d'une peau noire, "les déshérités", ne peut compter que sur la "récupération": récupération d'une humanité et dignité bafouées; de savoirs et cultures minorés – voire méprisés. "Assembler Colmater Imaginer Mélanger Transformer Recréer" sont pour cette voix lyrique les opérations à mettre en œuvre afin de parvenir à "Découvrir qui on a été Savoir qui on est"; un ensemble de procédés pouvant s'assimiler à ceux entrepris par tout écrivain, qui n'écrit jamais ex-nihilo (Miano, 2019: 12). Bakhtine et Kristeva nommèrent dialogisme et intertextualité tout ce qui, comme le définit Genette "met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes" (1982: 7). Si tout texte est l'héritage d'autres textes, qu'en est-il de ceux écrits par les "déshérités"? Avec quoi "Assembler Colmater Imaginer Mélanger Transformer Recréer"?

Prenant au pied de la lettre l'idée de Bakhtine selon laquelle "tout texte se construit comme une mosaïque de citations" (Kristeva, 1969: 85), nous verrons que Miano répond à cette question à sa manière dans *Elles disent*, à travers un jeu citationnel. Si dans son essai *L'Autre langue des femmes*, publié un mois avant, elle invitait les Subsahariennes à réécrire leur histoire et toutes les femmes à s'écouter, dans cette "pièce vocale" courte de 50 pages, elle s'est fait "un devoir de citer" (Popelard & Wall, 2005) la parole de certaines d'entre elles – plus d'une centaine – aux "professions" et origines géographiques diverses. Piochant dans sa bibliothèque et sa discothèque, mêlant genres et époques sans user de guillemets, elle s'approprie de fragments brefs – "animalcules monocellulaires" (Compagnon, 1979: 37), la forme la plus canonique de l'intertextualité – qu'elle découpe et prélève en les isolant de leur contexte. Avec du bref, Miano fait du petit et tisse une mélopée au féminin composée de 13 chapitres ou chants.

C'est ce jeu intertextuel que nous nous proposons d'interroger à travers la lecture de *La Seconde main* de Compagnon et en reprenant les distinctions émises par Maingueneau sur les différents types de citations. Ce travail étudiera comment la voix lyrique, narratrice, dramaturgique, essayiste de l'écrivaine disparaît dans ce texte, laissant le lecteur face à un travail de découpage qui lui révèle l'héritage littéraire et musical de Miano, fruit de l'hybridité dont elle parle dans certains de ses essais comme *Habiter la frontière* ou *L'Impératif transgressif*. De même, nous examinerons comment dans cet exercice d'assemblage elle s'inspire, comme à son habitude, de la musique afro-américaine afin de construire d'improbables dialogues de femmes. Adoptant le rôle de cheffe d'orchestre, elle reprend dans *Elles disent* des problématiques qui lui sont chères, sans prétendre ériger les opinions en vérités. Puis nous analyserons à quel point ce jeu de citations enchâssées ne déroge pas à sa conviction que toute littérature est politique, puisqu'il sous-tend une remise en cause de la notion d'autorité. En composant cette "mélopée singulière", Miano tente, peut-être, de créer une autre langue des femmes,

une nouvelle sororité qui prend la forme d'un type d'essai inédit – un objet monstrueux fait de greffes.

2. La bibliothèque féminine de Léonora Miano: un héritage hybride

“Bienheureuse citation!” s'exclame Antoine Compagnon dans son magnifique essai sur le travail de la citation, *La seconde main*. En effet, ajoute-t-il, celle-ci “a ce privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe, et encore l'objet de ces deux opérations, l'objet prélevé et l'objet greffé, comme s'il demeurerait le même dans différents états” (1979: 34). Pour reprendre les images de cette chirurgie qu'est pour Compagnon ce travail, c'est comme lectrice que Miano prélève, disjoint, mutile, exporte, découpe les mots de ses auteures-chanteuses de référence; c'est à la manière d'une cheffe d'orchestre qu'elle les greffe, conjoint, importe et colle.

Tout travail de citation suppose donc, au préalable, un travail de lecture. Cette “opération initiale de déprédation et d'appropriation d'un objet” (Compagnon, 1979: 21) est le fruit d'une passion qui tente de “retrouver l'instantanée fulgurance de solli-citation, car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation” (Compagnon, 1979: 31). Effectivement, *Elles disent* s'offre au lecteur comme une invitation à parcourir les étagères de la bibliothèque féminine de Léonora Miano. Celle qui dans *Habiter la frontière* confessait ne pas avoir de modèles littéraires (2012a: 16), affirmait pourtant quelques années plus tard dans *L'impératif transgressif* que tout auteur a une liste d'ouvrages ayant marqué sa vie: “Parce qu'ils ont été et restent des lecteurs, ils savent que c'est à l'intérieur d'eux-mêmes que les choses se sont produites. Quelque chose leur a été révélé sur le plan intime, dans cette conversation silencieuse avec un texte littéraire” (2016: 59).

La bibliothèque parentale, pendant son enfance à Douala, lui permit de découvrir librement les auteurs occidentaux, comme Oscar Wilde, Racine ou Shakespeare. LECTRICE avide et précoce, elle plongea dans ce monde littéraire sans restriction mais éprouva un plaisir moindre à découvrir les livres imposés par les programmes scolaires camerounais qui, à son époque, s'évertuaient à divulguer les productions africaines¹. Toutefois, la rencontre avec le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire en classe de quatrième la bouleversa. L'absence de ce texte sur les étagères de ses parents – que son père connaissait très bien, comme elle le découvrit – s'érigea pour elle en symptôme d'une classe sociale instruite, fortement marquée par la culture coloniale et qui ne n'avait pas encore sérieusement envisagé quelle(s) culture(s) transmettre aux nouvelles générations. (Miano, 2012a: 16-17). Ce livre, comme *La Prochaine fois le feu* de James Baldwin, supposèrent son émancipation de la bibliothèque parentale et son basculement dans ce qu'elle nomme le chaudron afro-diasporique.

1 C'est du moins ce qu'elle expliquait à Alain Mabanckou lors d'un entretien en mai 2006 sur le portail d'information, d'analyse et de débats sur le Congo Brazzaville (<http://www.congopage.com/portraits-d-ecrivains-1-dix>).

L'université en France où elle suivit des études de littérature américaine furent pour elle l'occasion d'approfondir son aventure de lectrice vers des horizons qui lui permettaient de recréer une filiation littéraire et identitaire:

Les écrivains caribéens et noirs américains ont fait souffler, sur ma vie, des vents nouveaux et inattendus. Ils m'ont révélé à moi-même. Pour d'autres raisons et selon des modalités différentes, mon africanité, comme la leur, s'était remplie d'éléments non africains. Je me suis immédiatement sentie proche de leur hybridité culturelle, et des blessures s'y rapportant. [...] C'est à la lecture des auteurs caribéens et américains noirs, que j'ai compris que je faisais, moi aussi, partie de ces peuples auxquels une place au monde avait été assignée en fonction de leur complexion (Miano, 2012a: 14).

Sous le signe d'une hybridité culturelle, l'héritage des lectures de Miano dévoile ce que l'autrice n'a de cesse de répéter quant à sa manière de concevoir l'identité: une identité frontalière qui puise à de multiples sources, qui se constitue comme un lieu de rencontre et de médiation entre les divers univers qui la composent en déclinaisons nuancées. Comme elle, les "déshérités" sont libres de puiser dans la bibliothèque universelle et de se réappropriier les voix qui les émeuvent, les interpellent:

Les écrits de ceux qui nous précédèrent font partie de notre patrimoine. Achebe et Soyinka qui ne partagèrent pas toujours les mêmes points de vue côtoient, dans les rayonnages de nos bibliothèques, les auteurs de la Négritude, ceux du Black Arts movement ou de la Harlem Renaissance, aussi bien que les maîtres de la tragédie grecque, les romantiques anglais et les écrivains japonais (Miano, 2016: 43).

Cet héritage hybride de lectrice nourrit l'esthétique de Miano et son ouvrage *Elles disent*. Si le propre de la citation est, selon Maingueneau, d'ouvrir sur un ailleurs, en juxtaposant des discours authentifiés provenant de multiples sources et des quatre coins du monde – de l'Afrique (avec Winnie Mandela ou Ken Bugul) aux Amériques (avec Judith Butler, Toni Morrison, Zoé Valdés), en passant par l'Asie (avec Han Suyin, Arundhati Roy) et l'Europe (avec Marie-Hélène Lafon, Marguerite Duras ou Daphné du Maurier) – l'écrivaine fait voler en éclats les frontières spatio-temporelles. Se moquant des hiérarchies de savoir, de pouvoir, elle va au-delà de la citation-culture que Maingueneau perçoit comme cet "ensemble d'énoncés disponibles [qui] varie selon les communautés concernées" et qui offrent au lecteur la possibilité d'une "connivence dans la mesure où elles provoquent une adhésion automatique" (1976: 127). Capable de trouver "sans mal des correspondances" avec des auteurs provenant de multiples univers – "dans la mesure où tout texte mettant en présence des êtres humains, parle d'abord d'humanité" (Miano, 2012a: 12), l'auteure construit un recueil de citations qui est avant tout une citation-monde. Lorsque Derrida dans *La Dissémination* se réfère à la citation qu'il définit comme une mise en mouvement, il précise qu'avec celle-ci "une culture est ébranlée en son texte fondamental. Le texte s'ouvre au-delà du tout". Selon

lui, “chaque texte greffé [...] affecte le nouveau terrain”, dans un mouvement à la fois de greffe sur lui-même et de séparation de lui-même qui donne lieu à une transplantation multiple par lequel le texte inscrit “sa propre hétérogénéité” (1972: 431-432).

Le travail de patchwork citationnel de Miano forme ainsi un texte monstrueux composé d’organismes hétérogènes, greffés les uns aux autres; un texte qui irradie vers un foisonnement de lieux de prélèvements et une hétérogénéité qui se déploie à l’infini. Cette hétérogénéité est d’autant plus marquée si on tient compte du fait que l’auteure entremêle citations provenant de genres multiples. Poésies, chansons, romans, essais, discours se côtoient, se répondent dans cet ensemble composite simplement uni par un féminin annoncé par le titre. “Elles disent” opère tel un verbe introducteur auquel il manque les deux points annonceurs des discours directs. À leur place, deux pages viennent éclairer la démarche de l’écrivaine qui, d’emblée, se dévoile en négatif: “Rassembler des citations, ne permet pas de saisir ce que disent les femmes. Évidemment” (2021a: 7). Même si les œuvres fondatrices qu’elle évoquait sont écrites par des hommes, Miano a décidé de donner la part belle aux femmes dans ce texte qui s’ancre dans “une continuité discursive” déclinée au féminin. Maingueneau note que la citation-relique “n’a d’autre statut textuel que celui d’incarner un fragment de ‘discours vrai’, authentique et, en conséquence, d’authentifier le discours citant, de lui conférer le sceau fondateur [...] non pour prouver quoi que ce soit, mais pour manifester son appartenance à une communauté discursive” (1976: 126).

Bien que l’espace textuel frontalier de *Elles disent* s’échafaude sur des paroles de femmes, celui-ci est mis en place par une auteure qui ne se reconnaît pas dans un certain discours féministe occidental. De ce fait dans *Habiter la frontière*, Miano répondant à la presse et la critique qui ont souvent perçu sa prédilection pour les personnages féminins comme une revendication féministe, précise qu’elle ne conçoit pas sa littérature comme telle: “Contrairement à ce qu’il m’arrive de lire çà et là concernant mes écrits, je ne propose pas, en tant que telle, une littérature féministe” (2012a: 31). Ces mots dévoilent les réserves de l’artiste vis-à-vis d’une étiquette qui ne lui convient pas et sur laquelle elle revient dans *L’Autre langue des femmes*, publié un mois avant *Elles disent*. Dans cet essai, elle entreprend la narration de trajectoires de femmes subsahariennes qui ont joué un rôle dans l’histoire du continent pour montrer qu’elles peuvent aussi “trouver leur place dans la conscience du monde [...], nourrir la pensée universelle, enrichir la création artistique” (2021b: 22).

Le collage de citations qu’elle publie peu après semble être le fruit de cette réflexion qui l’a sûrement menée à lire et relire des ouvrages écrits par des femmes. Ne pas adhérer au mouvement féministe n’implique pas une désaffection pour les textes et idées qu’il a engendrés. D’ailleurs, on décèle dans le recueil différentes figures de proue associées à ses diverses vagues: d’Olympe de Gouges à Virginie Despentes, en passant par Judith Butler ou Hélène Cixous. Toutefois, *Elles disent* ne se cantonne pas à un domaine idéologique, ni à un mode de pensée: le livre, dit l’auteure, ouvre ses pages à des femmes “spirituelles, politiques,

cérébrales, sensuelles, visionnaires, enragées, mystiques, torturées, espiègles...” (2021a: 8). Les points de suspension qu’elle accole à la liste d’adjectifs dévoile l’impossibilité – voire l’inutilité – de les définir, de les limiter à des étiquettes. “Elles sont tout” s’empresse-t-elle d’ajouter. La page de couverture de l’édition de Grasset, les place sur un pied d’égalité: le nom de chacune y est inscrit sur fond noir, au moyen de différentes typographies et couleurs, dans un ordre qui semble aléatoire. L’ensemble couronne le titre du texte, le nom de la maison d’édition et celui de Miano qui s’installe non pas en porte-parole mais en auteure-chirurgienne, en cheffe d’orchestre d’une communauté discursive à laquelle elle se rallie. Cette communauté – ni raciale ni nationale mais internationale – est unie par les mots: “Elles disent, d’une manière ou d’une autre, et c’est ce qui compte” (2021a: 8).

Ce travail, qui s’inspire de “l’emphase d’antiques prêtresses”, s’éloigne de la citation-preuve” à laquelle se réfère Maingueneau, à savoir, les mots rapportés insérés dans une argumentation “soit pour réfuter, soit pour défendre, soit pour étayer un argument” (1976: 126). En effet, l’auteure laisse les femmes dialoguer entre elles d’amour, de corporalité, de vieillesse, de race, de Dieu et d’autres thèmes, sans visée démonstrative. Les mots choisis de chacune suffisent à percevoir la complexité de leurs opinions, la richesse de leurs ressentis. Il ne s’agit pas pour Miano de convertir ces femmes en *auctoritas*, figure venant du Moyen-âge et que la Renaissance commencera à questionner. Comme l’affirme Compagnon, “toute la puissance de l’*auctoritas* tient à son éponyme, et le mot renvoie à un sujet de l’énonciation plutôt qu’il ne désigne un énoncé [...] C’est l’écrivain, l’homme qui fait autorité, l’énoncé n’ayant de pouvoir qu’attesté” (1979: 269). Avec *Elles disent*, l’auteure s’éloigne de toute tradition et prétention à une vérité unique, fermée, puisque se libérer de la domination “c’est refuser de lui emprunter ses méthodes: la négation de l’autre, son enfermement dans une altérité négative” (Miano, 2016: 101). Sans autre ambition que de construire une “mélodie singulière” et non une dialectique, elle s’amuse à imaginer des dialogues impossibles comme pour montrer ses conversations silencieuses de lectrice avec d’autres femmes, sans les juger ni les contredire. Elle prend au pied de la lettre les mots du philosophe Pierre Hadot qu’elle cite dans *L’Impératif transgressif*:

Un vrai dialogue n’est possible que si l’on veut vraiment dialoguer. Grâce à cet accord entre interlocuteurs, renouvelé à chaque étape de la discussion, ce n’est pas l’un des interlocuteurs qui impose sa vérité à l’autre; bien au contraire, le dialogue leur apprend à se mettre à la place de l’autre, donc à dépasser leur propre point de vue (cité par Miano, 2016: 59).

3. Le travail de greffeuse: Miano cheffe d’orchestre.

Le plaisir est à l’œuvre dans ce texte de Léonora Miano, celui du découpage mais aussi du collage, deux “expériences fondamentales du papier, rappelle Compagnon, dont lecture et écriture ne sont que des formes dérivées, transitoires, éphémères [...] la jubilation

du bricolage, le plaisir nostalgique du jeu d'enfant" (1979: 19). Ce ravissement se manifeste dans *Elles disent* par la forme que l'auteure a voulu donner à cette mosaïque de citations: "Rattrapée par ma passion pour la structuration des textes, rêvant toujours de composition musicale, j'ai eu l'idée de monter une pièce vocale" (2021a: 7). Ainsi, Miano se révèle-t-elle à la fois en compositrice et en cheffe d'orchestre de cette "pièce vocale" au sein de laquelle elle s'efface.

Coller les unes aux autres des citations suppose, selon Compagnon, "un passage à l'acte" qui implique la mise en retrait du citateur, converti alors en "ombre chinoise" même si les guillemets – ou parfois les italiques – sont là pour rappeler à la fois sa présence et sa distance avec le texte cité (1979: 49). En ce sens, ces derniers s'affichent en cicatrices de la greffe, tels des points de suture de la citation: "le talent du chirurgien s'apprécie à la propreté de son travail, à la joliesse de la cicatrice" (1979: 38). Dans *Elles disent*, l'écrivaine se passe de ces signes typographiques, suivant un procédé fréquent du roman moderne (Charaudeau, 1992: 624). Comme Nathalie Sarraute le déclarait dans *L'Ère du soupçon*: "Rien n'est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents" (1956: 105). Se débarrassant des guillemets, Miano parvient à effacer sa trace de chirurgienne et à instaurer une proximité avec les objets greffés. Son choix est celui de la simplicité qui lui permet de créer un lien d'immédiateté avec les mots de ses consœurs, sans s'encombrer de protocoles typographiques. Cette omission est peut-être aussi pour l'auteure une façon de montrer que ces paroles de femmes ne sont pas à mettre entre guillemets, puisqu'elles s'affirment d'elles-mêmes. De la même façon, elle prend ses libertés avec la tradition académique, car elle omet les précisions de rigueur de la source de chaque citation, se limitant à noter en caractères gras le nom de celle à qui ces mots ont été empruntés.

Cette mélopée citationnelle s'affranchit de toutes les conventions et parvient ainsi à mettre en avant l'oralité, fictive, de ces dialogues-collages et à créer sa propre musicalité. Dans *La Seconde main*, Compagnon a beau comparer ces signes de ponctuation de la citation aux indications de rythme, aux vecteurs d'interprétation que le compositeur propose à l'exécutant dans une partition musicale (1979: 51); Miano, rattrapée par ses "vieilles manies" d'auteure (2021a: 7), recourt à d'autres moyens pour composer sa pièce vocale. A la fois compositrice et cheffe d'orchestre, c'est elle qui harmonise le groupe de voix, donne de la cohésion à l'ensemble, indique aux solistes le moment où intervenir, marque le tempo de chacune des treize parties du texte ou chants.

Comme à son habitude, elle s'inspire pour le faire, de son amour pour la musique, fruit aussi de son héritage:

J'ai grandi dans un environnement où la musique noire américaine tenait une place importante, pour deux raisons majeures. La première est liée à ma famille. Mon père possédait une belle collection de disques achetés au cours de ses années d'études en

France. Elle comportait essentiellement du jazz et du blues. La deuxième raison est affaire de génération. Les années 1980, dans les grandes villes du Cameroun – Douala et Yaoundé –, se sont déroulées sous influence africaine américaine (2012a: 9-10).

Le monde afro-américain, celui de la littérature ou de la musique, est fondateur de l'œuvre de Miano, sans en être toutefois exclusif. Celle qui rêva de devenir chanteuse confessait dans *Habiter la frontière*: “C’est là [lors des cours de chant] que j’ai trouvé mon esthétique d’auteur, ce qui manquait à mes textes, ma véritable spécificité. Le jazz m’a donné ma voix d’auteur” (2012a: 17). Cette passion pour la musique afro-américaine se manifeste tout au long de *Elles disent* où, dès la première page, les références à diverses chanteuses ne manquent pas. Les Afro-américaines Jill Scott, Dianne Reeves, Ella Baker, Nina Simone conversent avec les écrivaines, les militantes, les femmes politiques. Mais des chanteuses d’autres mondes musicaux sont aussi convoquées, comme les Françaises Zazie, Barbara, Brigitte Fontaine, Jeanne Moreau; la Sud-Africaine Miriam Makeba ou encore l’artiste non-binaire de *spoken word* Kae Tempest d’Angleterre. Le recueil se dévoile aussi bien comme un échantillon condensé de la bibliothèque de Miano que de sa discothèque. Cette mise à nu référentielle complète les nombreux renvois littéraires et musicaux qui parcourent ses romans, ses essais. Elle est aussi à mettre en relation avec une des caractéristiques propres à son écriture, fortement inspirée par le blues et le jazz.

Effectivement, dévoile-t-elle dans son introduction, le jazz lui a donné les notes pour conduire son orchestre de citations qu’elle organise “en une sorte de conversation empruntant au jazz avec ses harmonies et ses dissonances”; mais, c’est aussi aux “negro spirituals avec leur call and response” qu’elle doit son inspiration (2021a: 7). Ces indications permettent de saisir la structure du texte, son mouvement, sa visée. Comme le soulignait en 1956 Louis T. Achille lors du Ier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs à la Sorbonne, chacun de ces deux genres renvoie à des moments historiques distincts: “Si le jazz est une musique d’affranchis, le *Negro spiritual* est à l’origine un cantique d’esclaves” (1956: 229). Dans le recueil de Miano, ces genres musicaux qui naissent dans un monde d’opprimés s’érigent comme une mise en abyme de la sujétion dont les femmes ont souvent fait l’objet, mais aussi de leur libération progressive à travers la parole.

Au jazz, l’auteure puise la structuration de ses textes: “la circularité, la tension, la polyphonie, la répétition ou le chorus” (2012a: 18). On constate, d’emblée, que dans son ouvrage citationnel Miano exhibe une polyphonie souvent à l’œuvre dans ses romans comme dans *Tels des astres éteints* (2008) ou *Crépuscule du tourment 1* (2016). La greffeuse ne se contente pas de mêler des voix musicales à celles d’écrivaines pour créer une polyphonie oxymorique, à la fois harmonieuse et dissonante inspirée du jazz. Si d’un côté, chaque voix s’élève dans son individualité, une unité se profile aussi à travers le retour dans le texte, du premier au dernier chant, des concepts de liberté/domination. Ceux-ci émergent dans un mouvement de va-et-vient et une tension constante qui montre à quel point ils interrogent l’auteure; qu’il

s'agisse de domination du patriarcat qu'énonce, par exemple, Luce Irigaray dans le premier chant ("C'est en affirmant sa différence que la femme peut se libérer de l'emprise sur elle d'une culture au masculin", 2021a: 10) ou de l'assujettissement colonial et esclavagiste que Marguerite Yourcenar évoque au chant IX ("Je doute que toute la philosophie du monde parvienne à supprimer l'esclavage: on en changera tout au plus le nom", 2021a: 40). Aborder la question de la domination, c'est aussi se demander ce qu'elle implique au niveau de la construction identitaire de chacune, selon les époques et les circonstances; l'impact de certains discours – dominants – sur l'image de soi, sur la relation au corps amoureux ou vieillissant. Ce chœur de voix ressemble à celui du jazz, c'est-à-dire à cet ensemble de mesures d'un thème qui fournit sa trame harmonique aux improvisations. Le jeu de citations entrecroisées – ces "improvisations" – confère au texte une pluralité de sens enchevêtrés et le convertit en un espace ouvert de réflexion grâce aux dialogues imaginaires. Dans *Elles disent*, Miano semble mettre en œuvre ce qu'elle énonce dans son introduction de *L'autre langue des femmes*:

Toutes nous naissons dans un monde façonné par l'histoire coloniale, par l'assujettissement des uns aux autres. Rien ne nous contraint à le prendre comme tel, à camper sur des positions imposées par les troubles du masculin. C'est pourtant ce que nous faisons en méconnaissant l'impératif, pour chacune, de dire le monde à partir de son lieu et en ses propres termes. Cette remarque vaut aussi bien pour celles dont la voix s'impose, que pour celles qui acceptent de n'être pas clairement entendues. On voudrait penser que, pour se comprendre, il faut parler d'emblée la même langue. Ce n'est pas vrai. Ce qu'il faut, c'est écouter et apprendre la langue de l'autre. La connaître afin d'y entendre les similitudes et les différences (2021b: 26).

En effet, l'unité du recueil et son harmonie naissent de cette volonté d'écoute et de compréhension. Les mots de Monique Wittig extraits de son roman *Les Guérillères* qui clôturent le chant V, semblent non seulement avoir inspiré le titre du livre mais se révèlent comme un écho de cette motivation de Miano: "Elles disent, si je m'approprie le monde, que ce soit pour m'en déposséder aussitôt, que ce soit pour créer des rapports nouveaux entre moi et le monde" (2021a: 26). En ce sens, l'ouvrage se dévoile comme une invitation à refonder les relations entre les femmes, à repenser une sororité qui ne reposerait pas uniquement "sur les stigmates d'une condition souffrante – violences conjugales, agressions sexuelles, discriminations, etc. -, mais de s'employer à mettre en valeur la participation des unes et des autres à l'Histoire mondiale des femmes" (2021b: 18). C'est pourquoi la question de la liberté acquiert tout son protagonisme dans le texte qui demande d'emblée, à travers les mots de Ken Bugul si c'est la femme ou la libération elle-même qu'il faudrait libérer, ce à quoi Toni Morrison répond: "Se libérer était une chose; revendiquer la propriété de ce moi libéré en était une autre" (2021a: 14). Le chant VI, qui s'ouvre sur le thème de l'amour, termine par deux citations opposées lorsqu'il s'agit de savoir ce que signifie être libre: si pour Arundhati Roy "Seuls les morts sont libres", pour Brigitte Fontaine "La liberté, c'est la vie" (2021a: 20). Entre ces deux citations, s'installe une tension qui est un des éléments récurrents du texte,

sans nécessairement qu'il existe un éloignement spatio-temporel marqué entre les diseuses. Il en va de même lorsque la chanteuse afro-américaine Cassandra Wilson affirme que "Dieu sait qui nous sommes", ce à quoi Toni Morrison répond "Je ne pense pas que Dieu sache qui nous sommes. Je pense qu'Il nous aimerait, s'Il nous connaissait, mais je pense pas qu'Il nous connaisse" (2021a: 45). On le voit, les thèmes abordés dévoilent sans cesse des expériences, des vécus nuancés – voire opposés. Toutefois, entre les femmes s'installe parfois une sorte de connivence, malgré les siècles et les mondes qui les séparent. C'est par exemple le cas entre Olympe de Gouges qui affirme que "le mariage est le tombeau de la confiance et de l'amour" et Linda Lê qui réplique que "Le lit conjugal est un tombeau, et le mariage une concession à perpétuité" (2021a: 36-37).

Miano dans son introduction précise qu'il s'agissait pour elle de réunir "Des femmes d'horizons différents [...] en un lieu sans l'avoir décidé" et qui "parlent, se parlent. Parfois de manière frontale, parfois en se tournant le dos ou en se prenant par la main" (2021a: 8). Ces harmonies et dissonances propres au jazz se retrouvent dans ce jeu de connivences et divergences d'opinions. La mélodie se construit et s'harmonise, sur des rebonds qui mènent d'une citation à l'autre sans que le manque d'accord n'apparaisse comme une cacophonie. Simplement, le texte ressemble au *Negro spiritual* dont la puissance réside dans "la production d'un imaginaire aux composantes multiples capable d'englober la totalité de l'expérience vécue et de lui conférer un sens autonome, en réponse aux besoins matériels et émotionnels d'une population opprimée" (Martin, 2002: 113). La structure du *call and response*, qu'elle emprunte à ce genre, se dévoile tacitement. Certes, quelques questions font irruption dans le texte comme au chant onze lorsqu'Abbey Lincoln se demande "Où sont les dieux de l'Afrique" (2021a: 45) ce à quoi elle répond, chapitre treize: "Nous sommes les dieux de l'Afrique" (2021a: 53). Néanmoins, l'ensemble du texte est plutôt le fruit des inquiétudes de l'auteure qui articulent implicitement le texte. Consciente de la nécessité de l'écoute et du dialogue pour mieux percevoir l'état du monde, elle démontre à travers ce jeu de citations que les réponses à ses questions ne sont pas uniques, fermées, définitives; une manière de dénoncer une hiérarchie du savoir imposée par la domination occidentale.

4. *Elles disent*: un objet monstrueux

Dans son essai *L'Impératif transgressif*, Miano affirme que "toute littérature est politique" puisqu'elle "est prise de parole individuelle, singulière [...] Elle est l'audace de créer. Or le geste artistique est en soi un manifeste politique" (2016: 111). Mais qu'en est-il d'un texte dans lequel l'auteure a pris le parti de s'effacer en faveur d'autres paroles? En quoi une œuvre faite d'emprunts est-elle un geste artistique? Or, nous l'avons vu, celui-ci est décelable dans *Elle disent* à travers les activités de coupage et collage et le recours esthétique musical propre à l'écriture de Miano. La création de l'auteure est au rendez-vous car

elle déclare avoir écrit ce texte en s’inspirant de “l’emphase des antiques prêtresses, telle [qu’elle] l’imagine” (2021a: 7). De plus, ce patchwork s’érige comme le lieu de multiples gestes artistiques à travers les voix de romancières, poétesses, chanteuses mais aussi comme l’espace de rencontres de militantes, de femmes engagées pour différentes causes – voire, de femmes politiques, telles que Simone Veil, Christine Taubira, Colette Houeto. Leur parole individuelle, singulière – même si elle ne s’insère pas toujours dans un acte créatif – a toujours une portée politique, ne serait-ce que parce que “chacune apporte sa vision, son souffle, le temps et l’espace de son énonciation” (2012b: 8) à des questions essentielles, qui touchent l’humanité. Cet exercice singulier répond ainsi au désir urgent de l’auteure de repenser les relations entre les mondes, les continents, les cultures afin d’imaginer une autre manière de se regarder, de se parler, de se fréquenter, car, comme elle l’affirme dans *Afropea*, son utopie post-occidentale: “ Il convient donc [...] d’oser penser autrement afin de réparer un lien qui ne sera pas rompu pour des raisons objectives” (2020: 45). C’est pourquoi, *Elles disent* s’affiche comme une démonstration de comment repenser l’écriture dans l’objectif de “décoloniser les esprits”, pour reprendre le titre de l’ouvrage de Ngugi wa Thiong’o.

Cette volonté est bien politique, puisqu’elle implique d’emblée une négation de la primauté de certaines idées ou figures emblématiques sur d’autres, en construisant une mélopée sur un pied d’égalité. Décoloniser l’esprit, c’est avant tout s’affranchir de toute hiérarchie du savoir en imaginant un nouveau lieu d’énonciation décentré, qui pour Miano est celui de la frontière “au sens subsaharien ancien: c’est-à-dire un espace de médiation” (2016: 46). C’est donc en médiatrice qu’elle s’installe dans le texte et en contestant à sa manière l’idée de Maingueneau selon laquelle lorsqu’on sépare les énoncés de leur contexte, “on fait dire à un discours ce que l’on veut” (1976: 125). Bien sûr, greffées les unes aux autres et séparées de leur contexte, les citations acquièrent inévitablement des sens nuancés, mais l’absence de commentaires de l’auteure permet de les appréhender sans jugements préalables, sans autres balisages que la composition musicale. Toujours selon Maingueneau, “il ne suffit pas d’identifier le discours dans lequel a été prélevé la citation [...] il faut en outre rendre compte de son sens, de son statut, dans la nouvelle structure à laquelle il a été intégré” (1976: 125). Dans ce cas, en renonçant à les relier par ses mots, Miano confère à ces emprunts une autre valeur: ils sont à la fois les témoins de ses plaisirs de lecture et d’écoute et de son acceptation d’une identité qu’elle ne cesse de revendiquer comme hybride. En effet, hybridité formelle et identitaire se rejoignent dans cette œuvre à travers la musique puisque le jazz dit-elle “est cette esthétique qui mêle harmonieusement des univers apparemment antagonistes. En cela, il est la plus exacte transposition musicale de ce que je suis: un être culturellement hybride, mais pas sans ancrage. L’universalité du jazz, ajoute-t-elle “vient de ce qu’il a su mêler les humanités” (2012b: 16-21).

Polyphonie, hétérogénéité et hybridité convertissent donc *Elles disent* en un monstre – sorte de cadavre exquis citationnel – dont Derrida rappelle que:

C'est une espèce pour laquelle nous n'avons pas encore de nom, ce qui ne veut pas dire que l'espèce est anormale, à savoir la composition ou l'hybridation d'espèces déjà connues. Simplement elle se *montre* – c'est ce que veut dire le mot *monstre* –, elle se montre dans quelque chose qui ne s'est pas encore montré et qui donc ressemble à une hallucination, vient frapper la vue, effrayer précisément parce que aucune anticipation n'était prête pour identifier cette figure (1990: 35).

Sous une forme monstrueuse, inédite, singulière, *Elles disent* serait-il un nouveau type d'essai, jamais montré jusqu'alors? Genre hybride par excellence, au croisement de plusieurs types de discours l'essai, depuis Montaigne, est devenu un "fourre-tout" aux frontières imprécises dans lequel l'intertextualité y est à la fois "déclarée et souveraine". De ce fait, celui qui fit de lui-même l'objet de ses pensées, se montra dans ses écrits en "sujet instable et changeant", non pas parce qu'il "s'auto-écout[ait]", mais plutôt parce que son livre est un dialogue continu avec un nombre d'interlocuteurs dont la majorité sont des 'super-destinataires' allant au-delà de ses interlocuteurs réels" (Fahmin, 2008: 55). En effet, la conversation est le principe dynamique de l'essai. "Lieu de tourniquet entre le collectif et l'individuel", il tend à faire entendre une voix collective, pour exprimer une vérité sociale (Glaudes & Louette, 2011: 273-279). Ce dialogisme, nous l'avons vu, est mené à l'extrême dans le texte de Miano qui tient à faire partager une voix collective féminine sans en éclipser les variations, les singularités, les incohérences. L'essai n'est pas le lieu d'une argumentation fermée, d'une rhétorique avançant en ligne droite. Montaigne déjà argumentait son texte à travers le paradoxe, se positionnant ainsi en rupture avec "la doxa et avec tout le sommet dogmatique" de son époque (Glaudes & Louette, 2011: 247). Comme Claire de Obaldia le souligne, l'essai est "flânerie d'un topique à l'autre" et présente une structure qui repose sur des recroisements, "c'est-à-dire des recouplements thématiques, à l'intérieur d'un processus de rupture, de dérives, de 'zigzags'" (citée par Glaudes & Louette, 2011: 249). C'est précisément ce travail qu'entreprend Miano en proposant à son lectorat "une déambulation" dans les paroles de femmes (2021a: 8), ce que le texte confirme à travers ses harmonies et ses dissonances. Ainsi, l'influence musicale qui structure le texte n'est pas simple méthode d'écriture mais "pratique de pensée" qui dévoile aussi bien la conception littéraire de l'auteure que sa perception de l'identité (Glaudes & Louette, 2011: 10).

Miano comme Montaigne s'accordent, à des moments historiquement distincts, à contester des manières de penser et à percevoir différemment l'individu. Les deux refusent *l'auctoritas* et "la tradition dans la répétition du déjà dit" (Compagnon, 1979: 360), mais le "sujet instable et changeant" du XVIème siècle a fait place à un être hybride. Toutefois, la forme monstrueuse de *Elles disent* rappelle surtout d'autres chants, ceux de Lautréamont, qui pratiquant l'emprunt à outrance fabriqua un livre de coupures dérobées dans lequel "tous les genres se fondent organiquement [...] sous la forme de greffes et d'excroissances repérables" (Kusnierz, 2006: 3). Le dispositif polyphonique d'intertextualité, de citation et de collage d'Isidore Ducasse évacue, comme chez Miano, le sujet créateur, sans qu'il y ait "absence

d'être", mais présence d'une personnalité qui "tout en s'effaçant derrière un procédé n'en est pas moins là, perceptible à travers ses choix, de la même façon que la main de l'artisan laisse sa trace sur une poterie, un masque, une statue" (Béhar, 1988: 202). En adoptant une position décentrée, Miano joue à cache-cache dans son ouvrage et ne se dévoile qu'à travers ses collages. La greffeuse, toutefois, s'affirme par ses choix d'assemblages en son identité hybride qui invite à transgresser une manière de faire, de lire et d'écrire le monde afin d'en modifier la pratique de pensée. Comme Lautréamont, elle se rebelle contre la tradition argumentative imposée par le monde occidental, une tradition qui n'a cessé de recourir à la citation. En citant à outrance, Miano déconstruit l'idée d'un savoir d'*auctoritas*, d'un savoir unique et finalement aussi, celui d'une "vérité sociale".

L'essayiste idéale serait, selon Glaude et Louette, "un polycéphale de l'argumentation", un monstre à plusieurs têtes capable d'entraîner son lecteur dans un vertige argumentatif (2011: 248). Si, comme elle le précise pour conclure son introduction, cette flânerie citationnelle n'est pas à lire comme "le testament" de ces femmes, c'est bien pour rappeler que pour les déshérités, les identités hybrides, la vérité – comme toute forme d'argumentation – n'est qu'une illusion. Elle n'a d'existence que dans le mouvement, le va-et-vient qui mène les dépouillés à "Assembler Colmater Imaginer Mélanger Transformer Recréer", en piochant çà et là dans les héritages multiples. Or, comme le rappelle Compagnon, "le texte idéal, utopique, celui dont rêva Flaubert, serait une citation" (1979: 41), ce qu'*Elles disent* est de fond en comble. Le recueil est une citation "polycéphale" de moins de cinquante pages; un court essai singulier qui offre au lecteur un dialogue inédit, rythmé mais surtout un regard nouveau sur le futur. Or, comme l'affirme Derrida:

Un avenir qui ne serait pas monstrueux ne serait pas un avenir, ce serait déjà un lendemain prévisible, calculable et programmable. Toute expérience ouverte sur l'avenir est préparée ou se prépare à accueillir l'*arrivant* monstrueux, à l'accueillir c'est-à-dire à accorder l'hospitalité à ce qui est absolument étranger, mais aussi, il faut bien le dire, à essayer de le domestiquer, c'est-à-dire à le faire entrer dans la maison, et à lui faire prendre des habitudes, à nous faire prendre de nouvelles habitudes. C'est le mouvement de la culture (Derrida: 1990: 35).

En ce sens, l'ouvrage ouvre de possibles portes sur le futur et s'inscrit en utopie post-occidentale. L'utopie qui se cache entre les chants de la mélopée de Miano, est celle, rêvée d'une *Autre langue des femmes*, mais aussi d'une autre langue de l'humanité. À l'image de la prêtresse du roman *Beloved* de Toni Morrison qu'elle évoque pour conclure *Afropea*, Miano désire entraîner "avec elle sa communauté, lui enseignant l'amour de soi [...] Ce qui la définit et qui renforce le groupe humain dont elle fait partie, c'est la puissance de son esprit, sa conscience d'elle-même, le contenu qu'elle donne à la liberté conquise, sa capacité d'ériger son monde en dépit de l'autre, celui qui domine" mais c'est surtout son "enracinement dans la conscience universelle" (2020: 217).

5. Conclusion

Avec *Elles disent*, Léonora Miano s'aventure dans le monde de la seconde main en jouant avec la citation, mais aussi se jouant d'elle et la déjouant à un certain degré. S'il s'agit pour l'écrivaine de rendre hommage à des paroles de femmes qu'elle a lues et écoutées, soulignées et fredonnées, ce qui d'emblée semble un simple exercice ludique se révèle comme un geste à la fois esthétique et politique. L'auteure assemble, colmate et mélange, au moyen d'une partition propre qui doit beaucoup au jazz et aux negro spirituals, de brefs passages - témoins de son héritage - qui se répondent ou s'opposent. Sa voix a beau s'effacer de ce texte polyphonique, sa présence y est décelable à travers la recreation d'un espace textuel, intertextuel qui sous-tend une prise de position quant à la valeur même de la citation, de la figure de l'*auctoritas* et, au-delà, remet en cause l'idée d'argumentation rhétorique occidentale et donc de vérité. Ce patchwork constitué d'improbables dialogues est aussi bien le témoin de l'identité hybride dont se réclame Miano et qui se nourrit d'influences diverses comme une invitation à imaginer d'autres manières de penser, de communiquer qui prennent leur distance avec les discours dominants. De par son étrangeté, *Elles disent* s'érige finalement en cadavre-exquis citationnel: petit monstre qui entre chant et essai imagine la possibilité d'une autre langue des femmes. La romancière se pose en médiatrice de paroles féminines et en instigatrice d'une utopie post-occidentale inclusive et à l'écoute de l'Autre. Tel un arbre à palabre contemporain, le recueil "laisse émerger une éthique de l'amour sans visage et sans rivage [...] une culture de la nonviolence dont le présupposé socioéthique fondamental confère à l'échange ou à l'énonciation une nature relationnelle et interactionnelle" (Nsonsissa, 2013: 68). Ce petit texte, en définitive, dévoile à quel point il est essentiel de: "Reconnaître que les autres habitent / Non seulement avec nous / Mais en nous" (2019: 18).

Références bibliographiques

ACHILLE, Louis T. 1956. "Les Negro-spirituals et l'expansion de la culture noire" in *Présence Africaine*, Nouvelle série, n° 8/10, 227-237.

BEHAR, Henri. 1988. *Littératures*. Paris, Les Éditions l'Âge d'Homme.

CHARAUDEAU, Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette.

COMPAGNON, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil.

DERRIDA, Jacques. 1972. *La Dissémination*. Paris, Seuil Points-essais.

DERRIDA, Jacques. 1990. *Spuren in Kunst und Gesellschaft*, octobre-décembre. Hambourg. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/passages.htm>

FAHMIN, Mustapha. 2008. "Je ne sais de quel nom m'appeler": Shakespeare, Montaigne et

la question identitaire” in *Cahiers Charles V*, n°45. *Shakespeare, les français, les France*, 51-65.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris, Seuil.

GLAUDES, Pierre & Jean-François LOUETTE. 2011. *L'essai*. Paris, Armand Colin, Hors collection.

KRISTEVA, Julia. 1969. *Séméotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

Kusnierz, Mathias. 2006. “Lautréamont et l’hybridation générique dans *Les Chants de Maldoror*: dévorations, aberrations et tératologies”, in *Loxias*, n°14. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1202>.

MAINGUENEAU, Dominique. 1991. *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris, Hachette.

MAINGUENEAU, Dominique. 1976. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris, Hachette.

MARTIN, Denis-Constant. 2002. “Le char de l’espérance. Humanisation et conscience de soi dans un spiritual afro-américain” in *L'Homme*, 161/janvier-février, 111-122.

MIANO, Léonora. 2012a. *Habiter la frontière*. Paris, L’Arche.

MIANO, Léonora. 2012b. *Écrits pour la parole*. Paris, L’Arche.

MIANO, Léonora. 2016. *L'Impératif transgressif*. Paris, L’Arche.

MIANO, Léonora. 2019. *Ce qu’il faut dire*. Paris, L’Arche.

MIANO, Léonora. 2020. *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris, Grasset.

MIANO, Léonora. 2021a. *Elles disent*. Paris, Grasset.

MIANO, Léonora. 2021b. *L’Autre langue des femmes*. Paris, Grasset.

NSONSISSA, Auguste. 2013. “Le principe d’interlocution dialogique d’Edgar Morin et son application à la logique d’oralité dans les traditions africaines” in *Sociétés*, 2013/3, n° 121, 65-74

PIEGAY GROS, Nathalie. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod.

POPELARD, Dominique & Anthony WALL (sous la direction de). 2005. *Citer l'autre*. Paris, Presses Sorbonne nouvelle.

SARRAUTE, Nathalie. 2009 [1956]. *L'Ère du soupçon*. Paris, Folio essais.

