

L'omniprésence de la nostalgie et de la tribu dans *Rouge impératrice* de Léonora Miano et *Black Panther* de Ryan Coogler

Khadr Hamza
Université Sorbonne Nouvelle

En utilisant le néologisme de rétrotopie dans son essai posthume *Rétrotopia*¹, paru en 2017, Zygmunt Bauman a pointé de manière explicite la tentation du refuge vers un passé généralement idéalisé qui habite nos sociétés contemporaines confrontées aux nombreux défis de la modernité. À défaut de pouvoir imaginer ou construire des futurs désirables, la préférence est donc donnée à la nostalgie pour faire face, à la faillite de l'État dans son rôle de figure protectrice garante de la sécurité, au retour des inégalités, à la fragmentation de la société en tribus hermétiques régies par le mimétisme et au narcissisme exacerbé d'individus habités par la peur de l'autre.

La rétrotopie est donc notre nouvel horizon utopique collectif. Après avoir été localisée dans des espaces géographiques imaginaires et lointains avec Thomas More² puis déplacée vers le futur³, la société idéale est donc désormais à chercher dans le passé. Cette tendance n'est pas exclusive aux sociétés occidentales mais peut être étendue à d'autres régions du monde, dont l'Afrique. La production récente de science-fiction concernant le continent l'atteste à travers la mise en scène de mondes futurs ou alternatifs dont l'ambition souvent affichée est bien de renouer avec un supposé glorieux passé africain. C'est notamment le cas dans *Rouge impératrice*⁴, le roman de l'écrivaine franco-camerounaise Léonora Miano (2019) et dans *Black Panther*⁵, le long-métrage du réalisateur américain

Ryan Coogler (2018) qui sont marqués par l'omniprésence de la nostalgie et de la tribu.

Rouge impératrice de Léonora Miano est une utopie ambitieuse qui décrit minutieusement l'avènement d'une Afrique unifiée dans un futur proche, dans une centaine d'années environ. Le Katiopa, cette utopie panafricaine, est une superpuissance continentale devenue prospère après une gestation parfois violente qui entend fonder une identité africaine collective et affirmer sa réussite à partir d'un héritage culturel ancestral et précolonial. La superproduction cinématographique *Black panther* de Ryan Coogler s'inspire d'un personnage de comics éponyme créé dans les années soixante⁶ pour mettre à l'écran l'utopique royaume du Wakanda. Superpuissance fictive d'une réalité alternative, ce petit pays est présenté comme une société africaine idéale longtemps dissimulée au reste du monde. Son développement technologique unique basé sur le vibranium, un matériau d'origine extraterrestre, est harmonieusement associé à la persistance vigoureuse d'une culture traditionnelle.

Les deux œuvres présentent une réelle proximité dans la mesure où elles se tournent ouvertement vers le passé pour bâtir leurs utopies africaines. Elles s'appuient toutefois différemment sur un fonds culturel africain historique, parfois mythique, pour construire leurs sociétés puissantes et hermétiques qui se veulent implicitement des modèles. Cette

¹ Zygmunt Bauman, *Rétrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

² Thomas More, *Utopia*, 1516.

³ Paul K. Alkon, *Origins of futuristic fiction*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 1987.

⁴ Léonora Miano, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset, 2019.

⁵ Ryan Coogler, *Black Panther*, Marvel Studios, 2018.

⁶ De Witt Douglas Kilgore, « Welcome to Wakanda : Reforming African Adventure the Marvel Way », *Paradoxa*, vol. 25 – Africa SF, October 2013, p. 209-234.

nostalgie culturelle et historique est doublée d'une nostalgie de la tribu qui se traduit néanmoins en problématiques autour des minorités dans les deux œuvres. Alors que dans *Rouge impératrice*, le Katiopa unifié est confronté à deux minorités qui en contestent l'unité, se réfugiant parfois elles-mêmes dans des rétrotopies périphériques, dans *Black Panther*, le projet de société isolationniste du Wakanda est contesté par la vision contradictoire de l'un des principaux protagonistes du film.

Une nostalgie culturelle au fondement des utopies de *Rouge impératrice* et *Black Panther*

Le Katiopa unifié, décrit par Léonora Miano dans son œuvre, est composé d'États africains réunis dans une même entité politique et économique par la conquête ou le ralliement⁷. Cette utopie panafricaine qui matérialise une chimère historique⁸ est confrontée à l'impérieuse nécessité de dépasser l'hétérogénéité des territoires et cultures qui la composent pour faire émerger une culture commune africaine, centrée autour de : « l'idée d'un lien organique, charnel, entre les peuples de Katiopa (...) [d']assumer les différences, [de] les inviter, pour des raisons objectives à se joindre les unes aux autres sous une même bannière⁹ ». La solution trouvée par les fondateurs de l'Alliance qui gouverne le Katiopa est d'aller puiser aux sources des différentes cultures des pays qui le composent pour créer un melting pot assumé. Cette fusion culturelle est portée, et sans doute rendue acceptable, par l'idée d'un retour en arrière pour engendrer une renaissance générale du continent à partir d'un point de départ situé avant la rencontre coloniale. Elle est animée par la volonté de faire face à une hyper culture globalisante¹⁰ qui menace la persistance d'imaginaires locaux et ancestraux.

La culture Katiopienne est ainsi habitée par la nostalgie d'une ère précoloniale idéalisée qui précède la dévalorisation, la folklorisation et la tombée progressive dans l'oubli des différentes cultures africaines. Elle est bâtie sur le projet d'une « Chimurenga conceptuelle, dite aussi de l'imaginaire¹¹ », c'est-à-dire une véritable décolonisation culturelle¹² qui remet en question les apports de la civilisation occidentale et célèbre les cultures autochtones africaines. Même si Léonora Miano affirme que les dirigeants traditionnalistes à la tête du Katiopa ont « eu l'intelligence de ne pas congédier tout apport allogène, d'adapter au mode de vie actuel les pratiques anciennes qu'ils avaient conservées ou revitalisées¹³ », il s'agit bien d'un retour en arrière nostalgique. Il est renforcé par l'isolationnisme de cet État panafricain qui bouscule l'idée d'une *Black Atlantic*¹⁴ et d'une double conscience¹⁵ pour se recentrer sur un substrat purement africain.

Cette veine nostalgique se concrétise dans le roman par de nombreuses références à des pratiques ou croyances africaines ancestrales hétérogènes qui sont remises au goût du jour et agrégées dans un patchwork pouvant paraître artificiel. Elles concernent souvent la normalisation et l'intégration naturelle de pratiques occultes à cette société africaine utopique avec l'évocation par exemple de l'usage d' « une amulette d'invisibilité¹⁶ » ou de multiples incursions des personnages dans un monde invisible¹⁷ peuplé d'ancêtres :

C'était ainsi lorsqu'ils s'introduisaient dans cet espace dont elle n'avait longtemps perçu que les contours, le devinant à travers ses rêves ou ses intuitions. Aussitôt qu'elle s'y aventurait, le milieu la happait. Seul le fait d'avoir quitté son corps la préservait

⁷ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 84-88.

⁸ Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2014.

⁹ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ Jean Tardif, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », *Questions de communication*, 13 | 2008, p. 197-223.

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

¹² Ngugi Wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique, 2011.

¹³ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity And Double Consciousness*, Verso Books, 1993.

¹⁵ W. E. B. Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183

¹⁷ Voir à ce sujet : Xavier Garnier, *La magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

de la transe, lui permettant de garder une pleine conscience de ce qu'elle vivait¹⁸.

Ce retour en arrière culturel s'illustre aussi par l'apparition d'une langue katiopienne qui est un creuset de plusieurs langues vernaculaires du continent. Le texte est ainsi émaillé de mots issus du malinké, du kyniarwanda ou du congo qui font exister cette langue et justifient la présence d'un glossaire (non exhaustif) en fin d'ouvrage.

Les conséquences de cette nostalgie sur le Katiopa ne sont pas que culturelles mais également matérielles et technologiques. Alors que le livre nous projette cent ans en avant dans l'avenir, une période relativement courte mais plausible pour une entreprise politique de l'envergure du Katiopa¹⁹, cette utopie africaine n'a que peu d'accents réellement futuristes. En matière d'innovations technologiques, le livre est peu fourni malgré quelques informations disséminées dans le texte par Léonora Miano (drones, matériel d'espionnage, etc.). L'idée générale du progrès technique du Katiopa se résume à un imaginaire africain passé, avec un saupoudrage écologique (des murs végétalisés, de rares voitures individuelles, etc.) et un renouveau culturel endogène (« un bar réfrigérant, dont la forme s'inspirait d'anciennes poteries des Grands Lacs²⁰ »).

Cette nostalgie obsessionnelle nourrit une rétrotopie dont le propos est de mettre en scène une entité étatique africaine assez puissante pour inverser les rapports de force avec les pays du Nord. Source de fierté pour ses citoyens, le Katiopa unifié vient contrecarrer « le retour à Hobbes » dénoncé par Zygmunt Bauman. et l'omniprésence d'une violence et d'une insécurité dont les africains sont historiquement victimes avec la faiblesse avérée des États-nations issus des indépendances. Dans sa logique nostalgique, cet État fort établit des connexions avec des modèles politiques inspirés des traditions africaines et est finalement assez éloigné des démocraties libérales modernes actuelles²¹.

L'élan nostalgique qui sous-tend l'édifice utopique du Katiopa unifié de *Rouge impératrice* de Léonora Miano est également présent dans *Black Panther* de Ryan Coogler. Pourtant, cette superproduction riche en effets spéciaux postule, dans la réalité des univers de comics Marvel, un pays africain au développement technologique supérieur à celui de la quasi-totalité de la planète. Ce dernier se matérialise à l'écran par un déluge de scènes mettant en avant des objets ou des inventions futuristes qui rappelle que le film est bien une superproduction hollywoodienne obéissant en partie aux canons d'un imaginaire cinématographique globalisé²². La nostalgie dans cette œuvre se trouve donc plutôt dans d'autres éléments en rapport avec le Wakanda, le fictif pays d'Afrique centrale qui abrite une partie de l'intrigue.

Le pays de *Black Panther* est symptomatique de certaines tensions internes aux pays africains qui sont à la recherche d'une hypothétique hybridation entre la tradition et la modernité en s'avançant sur la voie du développement. Le Wakanda s'érige en modèle avec la valorisation d'une culture créée à partir d'un patchwork d'éléments culturels traditionnels africains en provenance de divers horizons. Ce legs culturel est présenté tout au long des scènes du film se déroulant au Wakanda ou impliquant ses citoyens. À l'écran, ce sont des objets, des tenues, des ornements qui s'associent harmonieusement à d'impressionnantes inventions (lances-lasers, boucliers d'énergie, etc.) pour créer une Afrique futuriste, distincte des pays du Nord, ancrée dans la tradition sans pour autant rejeter la modernité.

Cet assemblage culturel nostalgique s'étend jusqu'à la langue comme dans *Rouge impératrice*. À l'inverse de l'œuvre de Léonora Miano, il n'y a pas de glossaire pour venir éclairer le spectateur sur l'origine plurilinguistique de la langue du Wakanda. Pourtant à différents moments du film, elle est parlée (les dialogues entre le Black Panther et son père au début du film ou les mots du prêtre Zuri avant le combat entre T'Challa et M'baku pour le

¹⁸ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 417.

¹⁹ En comparaison, voir l'expansion territoriale des États-Unis d'Amérique par exemple : Bernard Vincent (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, 2016.

²⁰ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 30.

²¹ Voir par exemple comment Ilunga est choisi pour devenir le leader, le Mokonzi du Katiopa. *Ibid.*, p. 369.

²² Frédéric Martel, *Mainstream : enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2011.

trône du pays) et même écrite. Cette langue fictive s'inscrit dans la logique de fierté africaine globale du film et procède à des connexions originales. La langue du Black Panther est en effet identifiée comme du Xhosa, une langue sud-Africaine, alors que son écriture s'inspire de plusieurs codes visuels africains dont le Nsibidi, un système traditionnel d'idéogrammes originaire du Sud-Est du Nigéria.

La pertinence de juxtaposer des apports culturels africains aussi variés, détachés de leurs contextes de production, est discutable. Comme pour le Katiopa unifié, la cohérence culturelle cède surtout le pas à une identification rapide et forte du continent, plus facile à partir d'éléments marquants issus de différentes traditions africaines. Ce creuset dessine une Afrique un peu artificielle, en miniature, à partir de collages de motifs culturels :

Ryan Coogler parvient à créer un royaume dont les paysages évoquent autant l'Afrique de l'Est, notamment le Rwanda ou le Kenya, par ses savanes de piémont propres à l'élevage du bétail (et des rhinocéros de combat, en l'occurrence), que des pays d'Afrique centrale ou du Golfe de Guinée, par l'écosystème tropical luxuriant dans lequel semble s'être développé la capitale du Wakanda. (...) il pioche dans le répertoire vestimentaire dit « traditionnel » de nombreux groupes africains. Cet éclectisme frôle parfois le folklore, quand on sait que nombre de ces attributs ne sont plus portés aujourd'hui qu'en des occasions festives ou de représentation, ou plus malheureusement à des fins touristiques. (...) Ici encore, l'appréhension d'un continent entier par un seul pays, détenteur qui plus est d'une histoire très particulière, notamment coloniale, peut paraître très réductrice et essentialisante. (...) Enfin et surtout, la figure du roi Panthère, doté de pouvoirs surnaturels évoquant ceux du noble animal et permettant d'assurer la pérennité de son royaume, rappelle fortement les systèmes politico-religieux dits de royautés sacrées, ayant existé jusqu'à récemment dans de nombreux espaces africains, comme celle mankon à l'Ouest du Cameroun ou rukuba à l'est du Nigéria¹⁰.

Le Wakanda est donc une Afrique réinventée qui répond à la nostalgie culturelle du passé du continent tout en l'inscrivant dans un futur, sinon un présent, prometteur. La résolution de la tension entre tradition et modernité est associée à une idée de puissance, d'autonomie et de développement endogène africain qui présente des similitudes avec *Rouge impératrice*. À l'instar du roman de Léonora

Miano, le Wakanda propose la vision d'un État fort dont l'emblème est la figure du *Black Panther*. Il est la représentation nostalgique d'un pouvoir ancestral capable de résister à tous les défis dont ceux de la modernité. Il offre aux Wakandais une protection et une sécurité, notamment en les dissimulant aux yeux du monde. Loin d'une imitation des démocraties libérales modernes, le film de Ryan Coogler se tourne lui aussi vers des figures et des systèmes politiques africains traditionnels pour incarner ce pouvoir Wakandais fort. T'challa, le Black Panther est une sorte de chef de village doublé d'un chef guerrier alors que la figure de Zuri est facilement assimilable à celle du sorcier du village. L'intronisation et la gouvernance du Black Panther sont assujetties à des coutumes traditionnelles une fois de plus piochées dans un imaginaire africain global et ancestral. Son pouvoir potentiellement absolu n'est théoriquement limité que par un conseil de sages sur lequel finalement peu d'informations sont disponibles.

Dans les deux rétrotopies, un retour à la tribu mis à mal par des minorités locales

Mues par leur élan nostalgique, les utopies du Katiopa unifié et du Wakanda se consolident toutes les deux en rétrotopies à travers des politiques isolationnistes. Ce quasi-hermétisme²³ de chacune d'entre elles appuie le retour à la tribu et au mimétisme de leurs populations qui peuvent se recentrer sur une identité culturelle tribale, construite à partir d'un fonds africain traditionnel hétéroclite. Si ce retour à la tribu est potentiellement menacé par des forces extérieures (les anciennes puissances occidentales dans *Rouge impératrice* ou tous ceux qui veulent mettre la main sur le vibranium, la source d'énergie illimitée du Wakanda dans *Black Panther*), il l'est surtout par des éléments intérieurs ou qui peuvent se prévaloir d'appartenir au Katiopa ou au Wakanda. Ils viennent contester l'orientation isolationniste et le repli sur soi organisé par ces deux entités imaginaires.

Dans le roman de Léonora Miano, le retour à la tribu et la rétrotopie du Katiopa sont menacés par

²³ Exceptionnellement, certaines personnes qui ne sont pas natives du Wakanda peuvent avoir accès au pays (par exemple le marchand d'armes Ulysses Klaue ou l'agent de la C.I.A, Everett Ross). Le Katiopa unifié lui est engagé dans une politique de protectionnisme quasi-intégral qui est associée à une politique migratoire ultrastricte notamment liée aux origines.

deux minorités qui contestent l'unité africaine conçue par l'Alliance et notamment par Igazi, le chef d'État-Major et de la sécurité intérieure, la deuxième figure de l'État. La vision ethnique et raciale de l'utopie katiopienne, porteuse d'un ferment dystopique et du spectre de l'extermination de l'altérité, est en effet d'abord mise à mal par l'existence de la minorité fulasie sur le territoire du Katiopa. Moteurs de l'intrigue principale du roman et au cœur de l'opposition entre Igazi et Ilunga le leader du Katiopa, les Fulasis sont les populations immigrées européennes qui demeurent dans la rétrotopie africaine après la réunification du continent. Ils sont les vestiges d'une situation de domination coloniale et s'érigent en obstacle au rêve d'une utopie africaine totalement repliée sur sa nouvelle tribu et son héritage culturel remis au goût du jour. Marginalisés, les Fulasis ont néanmoins le soutien de Boya, la rouge impératrice.

Suspectée d'être une métisse fulasie en raison de sa couleur de peau, son combat pour l'intégration de cette minorité dans l'utopie katiopienne est le grain de sable qui enraye la mécanique rétrotopique du retour à la tribu et du repli sur soi. En séduisant, le dirigeant Ilunga, elle impose son idée d'un Katiopa plus ouvert à la mixité auprès de ce dernier qui conclut à l'approche du dénouement de l'œuvre :

Une seule certitude s'imposait aux uns comme aux autres : il y aurait des Fulasi au sein du Katiopa unifié. Leur physionomie inciterait longtemps à les désigner ainsi, jusqu'à la prochaine génération, issue de l'assimilation, enracinée dans la région de Mbanza. On ne dirait même pas Katiopiens d'origine Fulasi, ils seraient des autochtones de cette terre située entre l'océan et le grand Lualaba²⁴.

L'unité de la tribu Katiopienne n'est cependant pas uniquement menacée par la minorité fulasie. Elle l'est également par une dissidence dont le rôle dans le roman est a priori secondaire : les gens de Benkos²⁵. Cette minorité est dans une situation paradoxale car ce sont bien des africains qui ont droit de cité dans la nouvelle entité katiopienne en vertu de leurs origines. Ils en contestent néanmoins le projet rétrotopique. Marginaux, ils s'orientent

vers une idéologie différente issue de la pensée de leur fondateur. Léonora Miano n'en fait qu'un portrait éclaté, livrant peu de fragments qui ne permettent de s'en faire qu'une idée fort imprécise. Se dégage malgré tout le portrait d'une idéologie pacifiste, un peu anarchiste et anti mercantile qui s'est bâtie sur le succès du Katiopa mais rejette sa volonté de puissance, d'inversion des rapports avec les pays du Nord, voire de simple développement endogène :

Ceux qui s'y étaient établis pensaient fonder une société nouvelle, abolissant l'autorité de l'Etat ou même d'un individu, refusant toute forme de pouvoir exercé sur l'autre et, surtout, le diktat de l'argent. Voulant vivre en harmonie avec la nature, ils ne consommaient aucun produit manufacturé, qu'il s'agisse de leurs vêtements ou de leur alimentation. Le territoire qu'ils s'étaient approprié dans cette région et qu'ils avaient baptisé Matuna – en hommage au *palenque* de Benkos bioho –, formait une sorte de parenthèse à la fois archaïque et avant-gardiste, entre deux espaces urbains à la structure bien normée²⁶.

Les gens de Benkos représentaient initialement une menace pour l'établissement de l'utopie Katiopienne en tant que groupe dissident à tel point que l'Alliance a tenté de les éliminer physiquement, de peur que leurs idées ne prennent de l'ampleur et le pas sur la révolution en cours (« Des gens de Benkos avaient été supprimés lorsque l'Alliance marchant sur les ruines du régime précédent, devait asseoir sa domination. Ilunga a déploré ces mises à mort, mais les méthodes d'Igazi se sont révélées efficaces²⁷ »). Désormais réduit à une minorité peu menaçante, le mouvement est parqué dans un territoire qui évoque une réserve, où il est libre de laisser libre cours à son idéologie sous la surveillance du régime katopien. Il reste dérangeant et menaçant en raison d'une apologie du métissage qui rend possible une alliance avec la minorité fulasie contre le repli sur soi de l'utopie katiopienne. Le mouvement des gens de Benkos est surtout lui-même une rétrotopie habitée par une forme de nostalgie qui s'inscrit donc en putatif modèle concurrent du Katiopa unifié même s'il est surtout décrit comme un phénomène périphérique. La logique de retour à la nature et d'ouverture aux

²⁴ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 605.

²⁵ Le livre regorge de références à des figures africaines historiques passées (Amador, Menelik II, Julius Nyerere...), le nom de Benkos renvoie à Benkos Biohó, un esclave « marron », né en Guinée-Bissau au XVI^e siècle.

²⁶ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 142, 143.

²⁷ *Ibid.*, p. 92

autres cultures, l'approche poétique et détachée du matériel des gens de Benkos peut effectivement être perçue comme le véritable hommage nostalgique à l'esprit des cultures traditionnelles africaines, en opposition au collage culturel artificiel du Katiopa.

A l'opposé des minorités du Katiopa, celles du Wakanda ne constituent a priori pas une menace contre le repli sur la nation fictive de *Black Panther*. Le film diffuse un message fédérateur autour d'une possible unité africaine illustrée à l'échelle nationale par le Wakanda qui est bien composé de plusieurs nations unifiées au fil de l'histoire du pays. La seule exception à cette harmonie, les Jabaris du leader M'baku, ne se caractérise pas véritablement comme une menace contre l'isolationnisme du pays. Ils sont eux-mêmes presque exclusivement recentrés sur leur tribu et exilés volontaires dans une partie montagneuse du territoire. La grande menace pesant sur la rétrotopie de *Black Panther* est surtout un citoyen renégat qui remet en question le repli sur elle-même de cette superpuissance africaine fictive : Erik Killmonger.

Orphelin wakandais, il a grandi en exil aux États-Unis dans un ghetto, abîmé par la violence, les difficultés économiques et le racisme. Si son histoire personnelle est liée au Wakanda (originaire du pays, son père a été tué par celui de T'challa qui est donc son cousin), il ne le connaît pas du tout. Erik Killmonger s'est construit à distance de cette utopie et n'a pas baigné dans ce mélange culturel à cheval entre tradition et modernité propre au Wakanda. Il n'est pas habité par la nostalgie d'une Afrique mythique, ni entretenu dans la glorification de l'histoire extraordinaire de son pays d'origine. Son parcours est d'abord celui d'un jeune américain devenu un soldat féroce au service de son pays d'adoption, un tueur présentant des caractéristiques de troubles stress post-traumatique. Survivant d'une jeunesse défavorisée et de la guerre, il peut s'affirmer comme un anti-héros délaissé des rêves américains et wakandais.

C'est la raison pour laquelle il se tourne vers le futur et se positionne comme un prétendant légitime au trône du Wakanda. Venu briser l'harmonie et la tranquillité du pays en s'emparant du pouvoir, son

fugace passage en tant que monarque laisse une empreinte profonde dans l'histoire du Wakanda. Erik Killmonger est en effet à l'origine de la rupture de la politique isolationniste du Wakanda. S'inscrivant inconsciemment dans la filiation des premiers panafricanistes afro-américains comme W.E.B. Du Bois, il interroge le repli sur soi d'un pays surpuissant qui s'est caché pendant si longtemps. Il rompt le pouvoir d'attraction de cette utopie centrée sur la tribu et la tradition, un entre-soi satisfait de bénéficier de la protection et de la sécurité offerte par un État fort, délesté des problématiques énergétiques et financières par le miracle du vibranium. À la rétrotopie du Wakanda présentée en introduction du film, il propose une alternative, une conception plus ouverte de l'identité africaine.

Marqué par son parcours américain et l'importance de la race²⁸, il prône une destinée commune des peuples noirs dans une vision inclusive qui intègre les pays de l'Afrique subsaharienne et les Afro-américains. Ses références au passage du milieu et à la traite négrière, notamment en conclusion du film, attestent de cette ouverture. Cette dernière peut paraître limitée car restreinte à un peuple Noir qui n'existe peut-être pas. Elle n'en demeure pas moins une rupture du repli sur soi du Wakanda et une incitation à regarder en face les conséquences de la faillite des États africains et des institutions internationales. Ils n'ont pas réussi à garantir la sécurité et à offrir de solides perspectives de développement à une grande partie des citoyens d'Afrique sub-saharienne et des Afro-américains, qui malmenés par le mouvement historique de globalisation, sont habités par la nostalgie et tentés par des projets rétrotopiques.

Désireux de changer les choses, Erik Killmonger est un mauvais ambassadeur de sa cause. Violent, autoritaire et partisan d'une voie radicale, il s'inscrit en opposition au Wakanda et au Black Panther pour promouvoir une conception plus large de l'identité africaine et de l'identité noire. Antipathique en comparaison au Black Panther, il est pourtant la figure qui vient rompre l'hermétisme du Wakanda pour lui demander des comptes sur son immobilisme historique. Son impact considérable est illustré par les scènes de fin du film *Black Panther*

²⁸ Alexandra Parrs, « Les États-Unis d'Amérique face à la "race" : une construction historique », *Migrations Société*, vol. 114, no. 6, 2007, p. 13-23.

et ses ramifications dans l'univers cinématographique Marvel. Après le décès de Killmonger, le Black Panther et le Wakanda s'ouvrent au reste du monde pour jouer un rôle prépondérant et même salvateur face aux menaces qui pèsent sur l'ensemble de la planète²⁹.

La tentation de la rétrotopie est présente dans la production artistique sur le continent comme le montrent *Rouge impératrice* de Léonora Miano et *Black Panther* de Ryan Coogler. Elle est nourrie par une forte charge nostalgique concernant le passé précolonial du continent qui pousse les Africains à vouloir s'y replonger pour s'y régénérer et puiser les sources d'un futur positif. Elle est également motivée par les rapports historiques de domination entre le Nord et l'Afrique qui ont contribué à créer des situations d'inégalités, de fragilisation et d'insécurité des individus africains qui perdurent. Désespérant de bénéficier de l'aide d'un État fort, ils peuvent être tentés de se retourner exclusivement vers la tribu, se replier sur eux-mêmes, convaincus que le mimétisme endogamique et les solutions du passé peuvent être les réponses aux défis d'aujourd'hui et de demain.

Dans *Rouge impératrice*, ce sont deux groupes minoritaires, pourchassés par l'entité utopique du Katiopa unifié qui proposent une alternative au repli vers la tradition et la tribu : les Fulasis et les gens de Benkos. Porteurs eux-mêmes de ferments rétrotopiques, ils sont surtout les vecteurs de projets de mixité. Cette perspective d'ouverture vers l'autre, qui vient briser un élan nostalgique et autarcique mortifère, est également partagée par Erik Killmonger, le principal opposant du Black Panther dans le film de Ryan Coogler. Son rêve d'utiliser les ressources du Wakanda pour venir en aide à tous les déshérités du continent et de l'Amérique comporte certes une forte composante raciale. Il est néanmoins symbolique d'une utopie africaine qui se déleste au moins en partie de ses rêves de glorieux passé et d'unité tribale pour s'intéresser aux défis de la modernité dans une logique de justice, d'équité et d'ouverture.

Bibliographie

- ALKON, Paul K., *Origins of futuristic fiction*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt, *Rétrotopia*, Paris : Premier Parallèle, 2019.
- BOUKARI-YABARA, Amzat, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris : La Découverte, 2014.
- COOGLER, Ryan, *Black Panther*, Marvel Studios, 2018.
- GARNIER, Xavier, *La magie dans le roman africain*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- GILROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity And Double Consciousness*, Verso Books, 1993
- GUITARD, Émilie, « Le Wakanda de Black Panther : une Afrique du futur en miniature », *The conversation*, 27 février 2018 : <https://theconversation.com/le-wakanda-de-black-panther-une-afrique-du-futur-en-miniature-92315>, consulté le 14/12/2020.
- KILGORE DE WITT, Douglas, « Welcome to Wakanda : Reforming African Adventure the Marvel Way », *Paradoxa*, vol. 25 – Africa SF, October 2013, p. 209-234.
- MARTEL, Frédéric, *Mainstream : enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris : Flammarion, 2011.
- MIANO, Léonora, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset, 2019.
- MORE, Thomas, *Utopia*, 1516.
- PARRS, Alexandra, « Les États-Unis d'Amérique face à la "race" : une construction historique », *Migrations Société*, vol. 114, n° 6, 2007, p. 13-23.
- TARDIF, Jean, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », *Questions de communication*, 13 | 2008, p. 197-223.
- VINCENT, Bernard (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris : Flammarion, 2016.
- WA THIONG'O, Ngugi, *Décoloniser l'esprit*, Paris : La Fabrique, 2011.
- DU BOIS, W. E. B., *Les âmes du peuple noir*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2004.

²⁹ Voir Anthony et Joe Russo, *Avengers : Infinity wars*, Marvel Studios, 2018.