

Voix éclatées, voix éclatantes dans *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano

MARÍA CARMEN MOLINA ROMERO¹

Léonora Miano est l'une des figures de proue de l'émergente littérature afro-femme en français. Clarisse Éléonore Ndongui, née à Douala en 1973, est la fille aînée de Chantal Tanga, enseignante d'anglais, et du pharmacien Rudolph Ngalle Miano. Dès l'âge de huit ans, elle parle trois langues² et aime lire et écrire des poèmes. En 1991, elle quitte le Cameroun pour faire des études supérieures en France et se tourne vers la littérature. C'est là qu'elle mène depuis 2005³ une carrière littéraire exceptionnelle, couronnée de nombreux prix, chez des maisons d'édition de grand tirage (Grasset, Plon, R. Laffont, Flammarion, etc.).

Même si nous pouvons classer Léonora Miano dans la troisième génération d'écrivains camerounais appelée la Nolica⁴ (Mongo 2005), elle trouve une place d'honneur dans cette autre génération plurielle d'auteurs africains en langue française, issue de la diaspora et écrivant en

¹ Maître de conférences au Département de Philologie Française de l'Université de Granada (Espagne).

² L'anglais, le français –langues officielles du Cameroun, apprises à l'école et à la maison– et le douala –par sa propre volonté, pour voir accès aux vérités que cachaient les adultes. « C'est ainsi : je pense en français la plupart du temps, ressens en douala, rêve dans trois langues au moins, l'anglais ayant fait toujours partie de ma vie » (Miano 2020 : 25).

³ Discrète et réservée, elle n'aime pas aborder des sujets trop personnels. Avant son succès littéraire elle a travaillé un peu partout et dans n'importe quoi ; jeune mère sans domicile, elle a demandé la nationalité française à 23 ans. Ces années difficiles inspirent son dernier roman *Stardust* (2022).

⁴ Nouvelle Littérature Camerounaise. Après deux générations séparées par l'Indépendance –centrées sur la critique de la colonisation puis sur celle de la gestion postcoloniale–, la troisième génération, à partir des années 90, suppose l'épanouissement de la littérature camerounaise avec des auteurs comme Calixthe Beyala, Patrice Nganang, Gabriel Kuitche Fonkou, François Nkémé, Brigitte Tsobgny, Léonora Miano, Elizabeth Tchoungui, Rose Djoumessi Jokeng, Nathalie Étoké...

France depuis les années 80 et 90, telle un corps littéraire autonome (Cazenave 2003).

Les préfixes multi-, poly-, hétéro-, pluri-, inter- conviennent à l'étonnante écriture de l'écrivaine camerounaise et parisienne, qui aime se tenir aux frontières et se plaît à fréquenter les marges, toujours ouverte aux « nouvelles modalités relationnelles » (Miano 2020 : 26). Elle aime emmêler les codes – culturels, linguistiques, artistiques – dans une esthétique éclatée bien dans l'air du temps. L'intermédialité musicale est chez Miano un mode d'écriture (Murray 2019 ; Tiaya Tiofack 2018). Ses textes sont en transfusion permanente avec des rythmes afro-américains, notamment le blues et le jazz⁵. À longueur de roman elle file la métaphore de la diaspora et des identités postcoloniales avec différents échos musicaux, construisant un langage encore plus hybride et pluriel.

J'utilise le jazz, musique métisse par excellence, pour la construction de mes romans, bien que de manière différente à chaque fois : la polyphonie, la circularité, la répétition, la recherche d'un phrasé précis... sont autant de procédés que j'emprunte au jazz. À mon avis, bien des auteurs peuvent recourir à des procédés assez proches des miens, sans nécessairement se référer à cette musique. (Makhlouf 2009)

Nous partons à la recherche de ces traces polyphoniques, circulaires, répétitives et rythmiques qui permettent de faire le lien entre écriture et musique dans le roman, à deux volets, *Crépuscule du tourment*.

Crépuscule du tourment 1 et 2 : une « saga » mianienne

Crépuscule du tourment 1 : Melancholy paraît chez Grasset en 2016, suivi, un an plus tard, de *Crépuscule du tourment 2 : Héritage*⁶. Il est impossible de parler de ces deux romans sans faire référence à *Tels des astres éteints*, publié par Miano en 2008. Les étroits rapports intertextuels pourraient nous autoriser à parler même de trilogie romanesque⁷. Les protagonistes du roman de 2008, Amok, Amandla et Shrapnel – tous

⁵ Cet aspect est étudié en profondeur dans la thèse de Prospère Tiaya Tiofack, *L'écriture musicale dans les œuvres de Léonora Miano et de Toni Morrison*, 2018.

⁶ Dorénavant CT1 et CT2.

⁷ Miano aime ainsi tracer des liens intertextuels entre ses romans à travers les personnages, les lieux ou les thématiques, comme dans sa *Suite africaine : L'intérieur de la nuit* (2005), *Contours du jour qui vient* (2006) et *Les aubes écarlates* (2009).

les trois présents dans *Crépuscule du tourment* –, se rencontrent dans une ville du Nord appelée Intra Muros (Paris). Ces trois jeunes, provenant de différentes terres colonisées, se lient d'amitié et d'amour tout en tentant de se définir depuis leur position d'immigrés afro-descendants. Des allusions à ce texte antérieur, où Miano a l'occasion de développer trois choix face à la dislocation identitaire⁸, s'inscrivent dans le dyptique du *Crépuscule du tourment*. Le lecteur est conscient que les trois jeunes ont partagé un vécu sans lequel il est impossible de les connaître en profondeur ou de comprendre la portée de leurs actions. Cela explique la présence, sous une forme fantomatique, de Shrapnel⁹ dans *CT2* où la fréquence d'éléments surnaturels dessine un entre-deux mondes.

Le noyau thématique de *Crépuscule du tourment* éclate à partir de la violence d'Amok à l'encontre d'Ixora, alors que tout jouait en faveur de ce couple pour échapper à la brutalité conjugale enracinée dans le surnois héritage de la famille Mususedi. Après la mort de Shrapnel, Amok décide d'adopter son fils et d'épouser Ixora, la compagne de l'ami-frère, et de les emmener sur le Continent.

Amok est rentré chez lui, « au pays du patronyme du drame inaugural » (*CT1* : 123), pour célébrer ses noces et élever le petit Kabral hors du racisme du Nord. Les deux fiancés sont inexorablement confrontés à une violence ancestrale – individuelle et collective, subie et infligée tour à tour – transmise dans l'A.D.N. d'une Afrique postcoloniale. Le dépositaire en est Amok Mususedi, 34 ans, l'aîné d'une famille de nantis. Il a beau avoir fui le pays natal, refusé d'occuper son rang et même de transmettre ses gènes – il lutte en amont et aval contre sa généalogie –, il sera rattrapé par la violence inoculée lors de son enfance.

La névrose psychosomatique d'Amok atteint son paroxysme le soir d'un étrange orage alors qu'Ixora lui annonce la rupture de leurs fiançailles : le temps gronde, une chaleur étouffante et un ciel zébré d'éclairs annoncent un déluge sans précédent, au milieu de la saison sèche. Cette tempête, on le ressent, est aussi émotionnelle pour les personnages tourmentés : des aveux éclatent, en même temps que la violence d'un

⁸ À travers les réflexions et l'activisme de ces trois personnages, l'auteure place au cœur de la narration les principales théories et mouvements nationalistes noirs du XX^e et du XXI^e siècles (Étoké 2009 : 614).

⁹ Mort, « tout bêtement », dans le métro, d'un arrêt cardiaque.

« monde-chaos » se déchaîne. Les sensations auditives sont mises au premier plan à travers la description des bruits, le phrasé des voix et le rythme¹⁰.

Quand se passe l'histoire ? À la tombée de la nuit, sous la pluie battante, Amok tabasse sa promise avec une rage inouïe et l'abandonne, inconsciente, dans la boue ; ensuite la fuite ahurie et désorientée du jeune homme, qui se prolonge deux jours durant, et l'attente inquiète de femmes de son entourage. On entend dans le premier volume les voix des femmes qui lui sont proches mais qu'il tient à distance: sa mère, son ex-maîtresse, sa fiancée et sa sœur¹¹.

Encore une fois Miano choisit pour son roman un titre relevant du champ lexical du jour ou de la nuit: les repérages du temps court (journal) et du temps long (saison) rythment à leur manière l'œuvre de l'écrivaine depuis le seuil paratextuel¹². Ainsi le choix du mot « crépuscule » devient-il révélateur ; sa polysémie astrologique permet de rester à la frontière de deux moments : « la voie qu'empruntaient jour et nuit pour venir à la rencontre du monde, et le quitter ensuite » (*CT2* : 229). Le crépuscule marque ainsi les temps forts de l'histoire. Pour Amok ce n'est pas un moment à proprement parler, mais bien plus un passage. Voie d'entrée et de sortie à son univers intérieur et spirituel pour affronter la noirceur et le tourment de son âme.

Où se passe l'histoire ? En l'absence de noms géographiques réels, disons qu'Amok est revenu au Continent¹³ et au pays natal ou au « pays côtier » qui ne sera jamais nommé autrement. Tout en étant possible

¹⁰ Le titre du roman est connoté par la sonorité particulière des phonèmes occlusifs sourds : des sons durs, explosifs, comme /p/, /t/, /k/ ou encore /R/ évoquent la colère, les coups, l'orage ; les voyelles /u/ et /y/, étouffées et lugubres, l'inquiétude ou la mélancolie.

¹¹ Sa mère, à qui il reproche d'avoir enduré la violence conjugale toute sa vie ; Amanda, la seule femme qu'il a aimée mais qu'il quitte ; Ixora qu'il va épouser justement parce qu'il n'est pas épris d'elle ; Tiki, la sœur oubliée, avec qui il partage les souvenirs douloureux d'une enfance déchirée par la violence.

¹² En effet, on peut parler du « cycle de l'ombre et de la lumière » où l'on peut classer six romans : *La saison de l'ombre* (2013), la trilogie *Suite Africaine – L'intérieur de la nuit* (2005), *Contours du jour qui vient* (2006), *Les aubes écarlates* (2009) – et les deux tomes de *Crépuscule du tourment*. Ils ont en commun une « atmosphère de clair-obscur qui les imprègne littéralement et allégoriquement » et un espace-temps africain précolonial et postcolonial (Ndi Etondi 2019 : 12–13).

¹³ L'Afrique est désignée comme la Terre Mère ou le Pays Premier –Kemet, Katiopa, Alkebulan.

d'identifier les lieux géographiques, les toponymes ont disparu. En tant que noms créés par les Blancs, ils dessinent des frontières géopolitiques imposées et sont porteurs d'images préconçues. « Le toponyme (comme tout nom propre d'ailleurs) peut être envisagé comme un lieu de mémoire discursive et un organisateur sociocognitif permettant aux locuteurs de construire une histoire collective » (Paveau 2008 : 23). Miano soumet constamment l'espace à un processus de déconstruction nominative¹⁴ dans lequel l'espace subsaharien est présenté sous un aspect dystopique et/ou utopique.

Les deux romans de *Crépuscule du tourment* jouent en duo la même histoire, créant des variations et de nouveaux agencements à partir d'une intrigue qui bat la mesure autrement. Fragmentant l'unité, l'espace et le temps Miano nous propose une textualité hybride et un « monde-chaos » qui refuse les coupures trop signifiantes, surtout celles duelles ou dichotomiques (Deleuze et Guattari 1976) – le bien et le mal, le noir et le blanc, le masculin et le féminin –, afin d'explorer les voies du multiple.

Des voix féminines s'élèvent dans le premier volume, confrontées à un triple enjeu identitaire celui de la peau, du genre et de la culture comme on abordera dans la section suivante. Dans le deuxième, Miano développe les perspectives masculines de l'histoire et articule son roman à partir d'une énonciation du sensible¹⁵.

Voix blues au féminin

Dans le volume 1, quatre voix de femmes monologuent et se succèdent comme les syllabes de son sous-titre *Me – lan – cho – ly*. Ces voix ne restent pas aussi cloisonnées qu'on pourrait le penser. Les monologues de Madame, d'Amandla, d'Ixora et de Tiki s'adressent à Amok mais surtout à elles-mêmes. Elles évoquent leur vécu intime, leur malaise identitaire, leur sexualité, le mysticisme ou l'esclavage. Même disposées les unes après les autres, dans des chapitres indépendants, elles sont autant de voix en miroir. Tout en racontant le même évènement de

¹⁴ Miano crée également des espaces utopiques dans *Crépuscule du tourment*, comme les quartiers *Vieux Pays* (une gynécocratie) et *Veuve Joyeuse* (un monde-chaos), ou la maison-sanctuaire de *TaMery* à mi-chemin entre « la terre des vivants mais aussi l'au-delà ou autre chose encore » (CT2 : 44).

¹⁵ En fournissant à l'énonciation un ancrage dans la perception et dans la sensation, c'est « l'ordre du corps sensible qui entre dans le discours » (Bertrand 2003 : 9).

maltraitance, elles se font écho modulant des accords polyphoniques et dialogiques. Elles s’emmêlent à certains moments et chaque monologue, étant conscient de celui des autres femmes, interagit subtilement avec les autres voix en contrepoint.

Ces quatre femmes osent enfin dire, elles prennent leur courage à deux mains pour énoncer des blessures secrètes et se raconter (CTI : 10). Pour ce faire, les monologues s’appuient sur l’interaction avec un interlocuteur absent – tour à tour fils, frère, ex-amant ou fiancé –, et les nombreuses interpellations à un tu/toi¹⁶. À chaque fois il s’agit d’une prise de parole adressée : les narratrices adaptent constamment leur discours en fonction de cet interlocuteur muet qu’elles tentent d’enfermer dans leur parole. Les stratégies pour faire reconnaître à leur destinataire leurs intentions pragmatiques – faire des aveux, pardonner, se faire comprendre, s’accepter, se soigner –, marquent profondément le débit de ces voix en solo.

Crois-tu fils, crois-tu toi aussi qu’il a suffi que des hommes viennent sur les terres d’autres hommes pour que, tout d’un coup, la lumière ne soit plus ? (CTI : 21).

Je [Amandla] m’adresse à toi en pensée. Souvent. J’aimerais que mes paroles intérieures te soient transmises par une sorte de télépathie [...] T’en souviens-tu ? (CTI : 81–82)

D’autres phénomènes d’hétérogénéité énonciative comme le discours rapporté, l’ironie ou le changement de perspective, creusent davantage une polyphonie interstitielle. Le discours rapporté, consigné en italique dans les monologues, laisse une porte ouverte à des voix externes. Ce procédé de nature typographique n’oblige pas les narratrices à interrompre leur phrasé permettant d’intégrer aisément la parole d’autres personnages.

Oui, je me demande ce que dirait Madame ta mère, la Grande royale du Castle Mususedi, en apprenant que *cette femme sans généalogie* ne veut plus du petit prince. (CTI : 136)

[...] scellant par ton geste la clôture du piège auquel tu savais ne plus pouvoir échapper, car il fallait qu’un jour l’espèce de malfaçon qui *suit le sang* des tiens – de ta propre expression – se manifestât, tu avais tenté de ton mieux de retarder l’inéluctable. (CTI : 138)

¹⁶ Les vocatifs sont constamment présents : la mère s’adresse à Dio, la sœur à Big Bro ou Double Bee, Amandla et Ixora à un *tul toi*. À la fin du roman, le lecteur ne sait pas encore que le jeune homme s’appelle Amok.

C'est néanmoins cette langue-là qui lui est venue, lorsqu'elle m'a appelée : *Tiki, a mun'am. Na kusi lambo le na*. Quelque chose de grave lui était arrivé. (CTI : 203)

Sans se superposer donc ces voix se montrent chorales ; des voix seules qui fredonnent pourtant en chœur. Les monologues construisent d'autres parallélismes grâce à divers éléments textuels et thématiques. L'incipit de chaque chapitre démarre de la même manière : une voix féminine décrit la menace de l'orage comme une prémonition. Toutes entendent la colère du ciel telle une voix supérieure. Elles savent que « les éléments exercent leur pouvoir », et que la « crevasse des nues » coïncide avec le moment où Ixora est battue par Amok et laissée pour morte sous la pluie diluvienne. La voix de la « Mère du monde » double les leurs et leurs aveux éclatent se mêlant polyphoniquement à elle.

[Chapitre I : Madame] On étouffe comme avant l'orage. Il approche, prend son temps, strie le ciel d'éclairs soudains et espacés, lance sur nos existences d'indéchiffrables imprécations. (CTI : 9)

[Chapitre II : Amandla] On étouffe. L'orage approche. Les grondements du tonnerre roulent dans le ciel à la manière d'un ancien tambour d'appel. Parfois on croirait qu'une monumentale quinte de toux agite une divinité ombrageuse. L'air est si épais qu'on pourrait le découper en tranches. Le crépuscule qui s'installe lentement n'est plus un moment mais une matière. Moite. Lourde. (CTI : 81)

La description de l'orage devient un leitmotiv dans les monologues des femmes. Sorte de ritournelle, la voix déchaînée de la Nature apparaît non seulement au début de chaque chapitre, quand la voix blues d'une femme surgit, mais aussi lorsque celle-ci se tourne vers son énonciation. Se référer à l'orage permet ainsi au récit de s'articuler, de revenir au point de départ ou à celui de l'énonciation elle-même.

Le premier monologue est celui de Madame, femme africaine traditionnelle et pilier financier et psychologique de la famille. Sa voix maîtrisée dénote la froideur, le pragmatisme et des visées de tacticienne. Elle a tout fait pour que son mariage social, devant purifier son nom et son sang d'esclave, dure. Elle ne divorcera pas malgré la violence atroce de son mari ni ses infidélités. Les rôles de mère et d'épouse sont mis au premier plan afin de léguer à ses enfants des biens et un nom. Pour n'obéir qu'à la raison, elle doit mettre « son cœur à mort », le « tenir muselé ». Elle dissimule ses chagrins et subit en silence la brutalité des mâles qu'elle a connue depuis son jeune âge et qu'elle nomme « son épine » (CTI : 263).

Le monologue d'Amandla, même avec une syntaxe de phrases courtes, est le plus complexe au niveau stylistique et du choix du vocabulaire. Les références culturelles sont partout : les divinités kémites, la quête spirituelle, les modes de vie et les expressions des habitants de la région. Dans son soliloque elle parle de transmission, d'engagement et d'activisme pour la conscience noire. Sa quête identitaire coïncide avec celle de son peuple. Son monologue afrocentrique est celui d'une combattante ; ses armes, l'histoire et la spiritualité égyptonubiennes. Cependant cette voix ferme se fissure au moment de nommer la souffrance des siens et la « chasse à l'humain » ; elle fait ainsi appel à des mots appartenant au champ sémantique de la violence ou de la colère : « arrachement », « écartèlement », « démembrement », « déchirement », « bafouer », « humilier », « bouter », etc.

Dans le troisième chapitre, Ixora parle de son malaise identitaire. Née à Paris, cette Franco-Antillaise est dans l'entre-deux de la culture africaine et occidentale¹⁷. Elle se sent doublement marginalisée au Nord, en tant que femme racialisée et par le manque d'affection d'un père qui ne veut pas d'elle. Ce rejet marquera par la suite toutes ses déceptions avec le sexe opposé et son chemin vers le lesbianisme. Le débit de son phrasé est rapide, d'un seul trait, ce qui est marqué par l'utilisation d'un seul signe de ponctuation : la virgule – le point n'apparaît que pour marquer la fin des paragraphes. Sa voix fêlée transmet des sentiments enfouis au plus profond d'elle et son soliloque dérive parfois vers une sorte de monologue intérieur (*CTI* : 146–147).

Le monologue de Tiki, la cadette des Mususedi, clôt le volume. Oubliée un peu de tous, elle s'est égarée dans la violence invivable d'un couple à la dérive. Adolescente et sans ancrage, elle devient une marginale par rapport à la filiation, à la culture et à la sexualité qu'elle vit de façon difficile et débridée. Elle adopte, à son insu, le rôle de passeuse de mémoire que sa mère a refusé : « À qui réclamer l'héritage que nos parents prirent soin de ne pas nous transmettre ? » (*CTI* : 258). Pour tenter d'y remédier, elle se rapproche de sa grand-mère maternelle et des descendants de Makake Mandone – l'esclave affranchi – ; puis elle se tourne

¹⁷ De père africain et de mère antillaise. Amandla souffre la même marginalisation spatiale qu'Ixora, puisque étant née sur la Côte –en Guyane– elle s'est installée à Per-Isis –Paris. Elles sont ainsi des femmes de « nulle part », ce qui les pousse au besoin de partir pour le Continent. De plus, elles doivent surmonter toutes les deux l'absence du père.

vers la figure controversée du grand-père paternel, Angus Mususedi, et sa collaboration dans l'histoire coloniale. À la différence de son frère qui rejette son héritage, elle se reconnaît dans cette lignée : « Dans cette existence, je suis la fille de mes parents. Dans cette existence, je suis une nantie subsaharienne se complaisant dans son aliénation, non par goût mais parce que c'est son unique capital » (CT1 : 259).

Sans doute, il n'est pas difficile de faire un rapprochement entre Madame et Ixora d'une part et entre Amandla et Tiki de l'autre. Comme Madame, Ixora cherche un mariage social, puisqu'elle n'est pas amoureuse d'Amok, et une meilleure vie pour son fils Kabral. Ixora vient également d'entrer dans la catégorie de la femme battue après l'accès de violence de son fiancé. Comme elle, Ixora connaîtra la plénitude et la sensualité de l'amour avec une autre femme. Madame déteste « cette femme sans généalogie » vu qu'elle lui renvoie son reflet ; malgré tout elle finira par aider Ixora à choisir une vie différente à la sienne. Amandla et Tiki s'engagent toutes les deux dans la voie de la transmission de la mémoire et de la restitution du passé. Alors que chez Amandla son rôle de passeuse de mémoire touche le collectif, celui de Tiki se limite à la mémoire de l'histoire familiale. Leurs choix pour y parvenir diffèrent aussi. Chez Amandla cela la mène vers une profonde quête spirituelle, alors que chez Tiki son acculturation¹⁸ la conduit vers un monde de plus en plus matérialiste, qu'on peut observer dans son style de vie, dans sa manière de parler ou dans le rapport à son corps. Voici la description que Regal fait d'elle :

Cette fille ne devait avoir plus de seize ans à l'époque Elle était à la pointe de la mode Ni curl ni *wave* Mais du gel dans les cheveux Le fameux look mouillé Elle portait parfois de grandes créoles dorées Et presque tout le temps de *cowgirl low boots* La même était sur le sentier de la guerre Elle avait de la maille pour la mener Sa bataille contre le mâle Elle ne semblait avoir peur de rien Mais à l'intérieur ça crissait Elle l'avait payé pour se dévierger Pas pour qu'il le fasse Il n'avait été que son instrument Jamais il n'avait revéçu une pareille situation (CT2 : 187)

¹⁸ Sa quête est stérile car « on ne conquiert pas sa propre culture, on doit la recevoir ou ne jamais la posséder, donc ne pas lui appartenir non plus » (CT1 : 258). Après ce viol culturel, elle se sent impuissante, reléguée à faire partie de la « négraille évoluée » dont se gausse le colonisateur.

Les voix féminines de *CTI* sont à mettre en rapport avec ce que Tiaya Tiofack définit comme une écriture-femme-blues¹⁹ (2018 : 209). Pour nous, ce rythme blues est un appel à la résistance et à la sororité des femmes. Le sujet féminin chez Miano sait explorer le subjectif et éveiller une effusion émotionnelle proche de la mélancolie. Il est possible de trouver chez les héroïnes de *CTI* une prédisposition à encaisser les coups, à les amortir, mais aussi à se secourir les unes les autres sans ne rien laisser paraître. Elles sont des résistantes : leurs mélopées se montrent coriaces. Se jouant sur un rythme régulier et apparemment « pauvre », elles se dressent contre le silence et la tyrannie des discours sociaux et logocentriques qui les enferment²⁰.

Le volume 1, sous-titré *Melancholy*, convoque ainsi les rapports aux origines de quatre femmes noires venant de trois continents, l’Afrique, l’Amérique et l’Europe. Leurs voix entêtantes restent rivées sur la douleur avec un grand D : vivant dans la culture de la violence raciale et patriarcale, qu’elle se manifeste au sein du couple ou à travers le viol²¹, leurs voix éclatantes transforment le tourment en beauté, les « bleus » en « blues » comme moyen de survie.

Voix jazzy au masculin

Le deuxième volet de *Crépuscule du tourment*, composé également de quatre sections, dévoile la perspective masculine de cette histoire. Le temps météorologique est toujours représenté comme d’une pluie qui « violente le monde » (*CT2* : 191) ; trois chapitres démarrent encore au moment crépusculaire où l’orage éclate. Cependant la technique narrative

¹⁹ Léonora Miano a publié en 2010 le roman intitulé *Blues pour Élise* où il existe un décalage entre le titre et le contenu du roman. Le mot « blues » y est à interpréter au sens large « d’amalgame d’influences noires » (Koski 2015 : 23). Pour Marion Coste le blues est « l’ensemble de la musique africaine-américaine, [qui] ne sépare pas le grivois et le sacré, le trivial et le spirituel » (2020 : 31).

²⁰ Le féminisme chez Miano se traduit en womanisme –la discrimination sexuelle est liée aux questions raciales et sociopolitiques–, avec la particularité qu’elle fait jouer un rôle principal à la complémentarité entre le masculin et le féminin et au refus de la notion stéréotypée des genres (Tonleu et *al.* 2022 : 64).

²¹ Madame a subi le viol avant son mariage et la violence conjugale toute sa vie ; le jeune Amok a été agressé sexuellement par une tante paternelle (*CT2* : 115) ; Amok, adolescent, participe à des viols collectifs de filles : le *mpoti* (*CT2* : 94), un jeu cruel pratiqué par les jeunes de sa caste.

diffère, car les voix des personnages masculins ne construisent pas de discours autonomes adressés à quelqu'un. La voix narrative nous livre le flux de leurs pensées tantôt à travers une sorte de discours indirect libre ou de monologue intérieur transposé, tantôt variant les perspectives.

Miano utilise des procédés divers pour donner de l'épaisseur à chacune des voix masculines transmises dans le récit par l'entremise du point de vue. D'après Ducrot (1984), il est possible d'interpréter la perspective narrative comme un type de polyphonie spécifique. Il ramène ainsi la dichotomie genettienne « qui parle » / « qui voit », à ce qui relève du locuteur, dans le premier cas, et de l'énonciateur dans le deuxième. Cet énonciateur étant l'individu qui est « à l'origine du point de vue communiqué ». Ce « débrayage énonciatif » (Rabatel 2008) se produit dans *CT2* en choisissant comme foyer perceptif tour à tour les personnages d'Amok, de Regal et de Shrapnel.

Chaque chapitre joue avec « les capacités connotatives de l'intitulation » (Genette 1987 : 86) pour définir le ton et le personnage dont il sera question, à partir de références musicales américaines. *Moodswing* – nom de l'album du saxophoniste Joshua Redman – sert d'ouverture et se centre sur Amok qui, pris de panique devant la violence de ses actes, se lance dans une fuite éperdue. Ce personnage, misanthrope et mélancolique, doit faire face à ses ambivalences, affectives et sexuelles, et à la violence atavique qui coule dans ses veines²². Après avoir frappé Ixora, il prend la poudre d'escampette qui le conduira vers son paternel qu'il n'a pas revu depuis quinze ans. Il n'atteindra cette destination que deux jours plus tard. Coïncidant avec un éblouissement sur la route – accident pour les autres –, il est transporté dans un autre espace-temps parallèle. Il est à souligner l'importance d'éléments surnaturels liée à ce voyage initiatique qui le mène vers une quête personnelle et spirituelle. Là²³, il fait sa descente aux enfers et se ressource corps et âme.

Royalty jam se présente sur un ton d'improvisation libre. Regal – dont le nom signifie Royal –, personnage qui accompagne Amok dans son périple, devient l'interprète de ce chapitre. Il nous livre sa version de

²² Son prénom –transformé par hasard par l'employé de mairie qui a inscrit un k au lieu d'un s, car il devait porter celui de son père, Amos, à origine biblique (*CT2* : 248) –, signifie *folie meurtrière* ou *furie*, et désigne sa pulsion (auto)destructive (Mallart Brussosa 2013 : 151).

²³ Dans la maison de *TaMery* (*Palais de Shabaaz*) où il sera soigné par la vieille Ayezane et par Continent Noir (le sage-fou).

l'étrange voyage qu'il entreprend avec Amok. Ce morceau se prête à être lu avec un rythme de rap ou de hip-hop. La tenue vestimentaire et fort colorée de ce personnage hors-normes – décrite comme celle d'un *allureux* – s'offre en spectacle (CT2 : 152) ; elle repousse toute élégance et témoigne presque « d'un trouble mental ». Cette liberté absolue²⁴ se manifeste également dans la syntaxe de ce chapitre : des phrases hachées, de paragraphes courts, un langage imagé et notamment caractérisé par l'absence totale de ponctuation. Nous y trouvons également une forte présence de la polyphonie qui se joue sur l'hybridité linguistique²⁵ et le rythme plurilingue :

Amok nomma leur destination Regal ne manifesta aucune émotion particulière Se contenta de recommander *Beta on falla un mapan pour nang* Le conducteur maintint le cap Au bout d'un moment il lança *On wait que la route finisse Après on voit Ce qui est sûr ce qu'on ne peut pas back* (CT2 : 189)

Resurrection blues, sur un rythme plus lent, revient au personnage principal. À l'aube du deuxième jour, Amok émerge de son marécage intérieur et continue son chemin à pied. Après son processus cathartique, habillé d'une simple tunique en bogolan, il est prêt à affronter les autres : sa sœur, son père, Ixora, Madame, Amandla. Qu'a-t-il à dire à son père ? Cherche-t-il des réponses chez cet homme qui a toujours battu Madame sa mère ? Amos Mususedi est aujourd'hui un homme d'âge mûr, aux cheveux blancs et malade de sida. Vivant seul dans l'immense bâtisse de *Nzi we mabwe* entourée de plantations, il n'a qu'un conseil à lui donner : « Junior... Cette femme, ta compagne nordiste... Si tu l'aimes, quitte-là... Tu sais, ton grand père avait ça, lui aussi » (CT2 : 249).

En guise de coda, *Negro Spirit* nous ramène à nouveau au début du parcours d'Amok la nuit de l'orage. Cette fois-ci le lecteur épouse la perspective de Shrapnel. Il vient du monde des trépassés qui sont en chemin vers les plans supérieurs. Cette position énonciative difficile à faire surgir – en tant que voix de l'indicible –, n'est possible qu'à travers une sorte

²⁴ En outre, ce personnage habite un singulier quartier, *Veuve Joyeuse* : « Un état de nature antéfuturiste Enchevêtrement de possibles contradictions Les racines s'y faisaient rhizomes pour enfanter on ne savait pas quoi » (CT2 : 159).

²⁵ « La langue française, telle que je l'écris, est matinée d'africanismes, d'anglicismes, de créolismes. Tout cela compose mon univers. Il ne s'agit pas seulement d'emprunts lexicaux, mais aussi d'images propres aux cultures africaines et créoles. Les anglicismes sont, le plus souvent, des transpositions directes, des traductions littérales, qui donnent des choses qui « ne se disent pas » en français » (Miano 2008b : 208).

de prosopopée permettant la saisie de cette instance virtuelle comme « sujet du discours et corps sentant » (Bertrand 2003 : 10). Par le biais de la transgression du réel, on le trouve dans le moteur de la voiture puis dans la radio ou dans le corps de Continent Noir. Témoin de la lutte intérieure d'Amok, Shrapnel veille sur lui et participe à sa rédemption.

CT2 est un texte ouvert sur différentes strates spatio-temporelles, tout à la fois étanches et connectées entre elles. Les variations de cette histoire se jouent sur plusieurs dimensions : celle des personnages interagissant dans le monde réel, celle d'Amok habitant un univers spirituel à la fois intime et mythique et celle des entités de l'au-delà. Le texte de Miano brouille les frontières de l'unité d'action et de pensée. Autrement dit, l'intrigue se multiplie à la verticale depuis différents angles. L'enjeu final c'est une mise en abîme de l'écriture elle-même, dans la mesure où Amok a conçu le projet de raconter sa vie pour la réinventer (*CT2* : 268). La porte reste donc ouverte encore à une nouvelle version de l'histoire, celle qu'Amok écrira sur lui-même peut-être à la première personne.

Le traitement de l'intrigue est donc à appréhender à « la verticalité des harmonies » (Tiaya Tiofack 2018 : 234) ; à partir de ce que chaque interprète-personnage fait du thème de la mélodie-événement. Simulant l'inventivité et la verticalité des procédés du jazz (*ibid.* : 200), Miano déplace l'accent de l'intrigue elle-même vers les possibilités qu'elle peut suggérer, dans une logique textuelle ouverte à une plurivocité sémantique et sémiologique.

Conclusion

Crépuscule du Tourment conjugue l'affirmation et la construction identitaires aux rythmes de jazz et de blues pour obtenir une histoire éclatée qui, tout en restant incertaine du point de vue du dénouement, atteint largement son but : dévoiler un récit polyédrique sachant susciter la réflexion du lecteur.

Si Amok envisage d'abord son acte de violence comme un « héritage », ce qui le décharge sans doute de sa part de responsabilité, il prendra conscience du mal qui l'habite. Il s'agit d'une violence atypique ou *assignifiante* – dans le sens Deleuze et Guattari (1976 : 20) – car exercée en dehors de la relation logique du bien et du mal²⁶. C'est à lui de la

²⁶ Mais également de tout ce qui est codifié comme système signifiant que ce soit la langue, la nation, les identités sexuées et sexuelles, les traditions ou l'occidentalité.

contrôler et d'y vivre avec. Le « viol fondateur de la déportation transatlantique et de la colonisation » (Unter Ecker 2019 : 134) en est à l'origine, mais depuis une violence fractale se propage à travers les maillons biologiques, psychologiques, politiques et socio-économiques des chaînes postcoloniales.

Léonora Miano nous invite ainsi à lire d'une autre manière et à développer une pensée fluide ou en réseau. « Vive le multiple ! » serait le message de cette hémoglobine noire répandue partout depuis la déprédation esclavagiste et la dépossession coloniale (Mbembe 2013). Rompue et brisée par de continuels mouvements d'arrachement, elle prend la forme d'un rhizome humain au niveau planétaire qui ne se cesse de se reconstruire à n'importe quel endroit, par embranchements opérant une reterritorialisation de l'ailleurs. Suivre la « ligne de fuite », la prolonger et la faire varier c'est mener jusqu'au bout une évolution « a-parallèle » (Deleuze et Guattari 1976 : 15) comme fait le personnage de la fiction.

À cet égard, Amok Mususedi reproduit le mieux cette pensée réticulaire, grâce à sa capacité à faire rhizome avec quelque chose d'autre. C'est ainsi qu'il rompt avec la famille, avec son milieu social, avec son pays, avec sa fiancée. De plus, il refuse l'axe vertical²⁷ et toute structure hiérarchique afin de devenir un personnage en dispersion.

Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! (Deleuze et Guattari 1976 : 32)

Crépuscule du tourment repose sur les piliers de la résistance et de la quête. Le volume 1 est à appréhender comme des *je*-féminins de la résistance. Ces quatre chants de femmes se montrent fermes et défiants à l'unisson. C'est dans la corporéité de leur voix que se configurent les subjectivités féminines. Le volet 2 prend le chemin de la quête identitaire et narrative. Le *je*-masculin n'apparaît pas en tant que voix mais comme une énonciation perceptive et un cinétisme : un *il* en mouvement, en transmutation et à la recherche de soi. Miser sur l'improvisation, au sens musical, permet à l'écrivaine-musicienne d'introduire des variations sur la trame narrative de base. Léonora Miano nous invite ainsi à une lecture

²⁷ « [I]l se peut que les schémas d'évolutions soient amenés à de plus en plus abandonner le vieux modèle de l'arbre et de la descendance » (Deleuze et Guattari, 1976, 14).

de la dissémination²⁸ avec laquelle déplacer les systèmes pour laisser émerger l'hétérogénéité d'une multiplicité de voix/ voies.

Dans la dernière scène de *CT2 Amok* est dans la case de Continent Noir ; il a commencé à écrire son texte intitulé *Retour à TaMery*, il en a conçu la structure et a choisi le nom de son double littéraire : Oshum. La présence invisible de Shrapnel le frôle pour lui faire ses adieux. Écrire lui permettra enfin de se connaître et de dominer son héritage obscur. Qu'est-ce qu'il fera de sa noirceur ? De l'encre pour les pages qu'il commence à remplir dans son cahier. Il est prêt à transmettre son legs à ceux qu'il a côtoyés, à son fils adoptif et aux nouvelles générations. Finalement sa transmission ne sera pas d'ordre génétique car elle se déploie totalement dans la position horizontale, celle de l'écriture.

Références bibliographiques

- Bertrand, Denis (2003), « L'extraction du sens : instances énonciatives et figuration de l'indicible ». *Versants* 44–45, pp. 317–329. <http://denisbertrand.unblog.fr/files/2009/11/srlextractiondusens2.pdf> [20.03.23]
- Cazenave, Odile (2003), *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan.
- Coste, Marion (2020), « Identités afropéennes dans *Blues pour Élise* de Léonora Miano ». *Philologia Hispalensis* 34 (2), pp. 17–32. <https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/article/view/11596> [20.03.23]
- Étoké, Nathalie (2009), « L'onomastique comme poétique de la (dé) construction identitaire dans *Tels des astres éteints* de Léonora Miano ». *International Journal of Francophone Studies* 12 (4), pp. 613–638.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Felix (1976), *Rhizome. Introduction*. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques (1972), *La Dissémination*. Paris : Seuil.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*. Paris : Éditions de Minuit.
- Genette, Gérard (1987), *Seuils*. Paris : Seuil.
- Koski, Raija (2015), « La musique dans *Blues pour Élise* de Léonora Miano : ouverture sur le monde ». Ahmed, Maroussia *et al.*, *Migrations*

²⁸ D'après Derrida l'écriture peut être logocentrique (celle qui se produit dans le cercle de la parole du père) ou disséminatrice (Derrida, 1972 : 72).

- / *Translations*, Presses Universitaires de Nanterre, pp. 191–202. <https://books.openedition.org/pupo/9063?lang=es> [10.01.23]
- Makhlouf, Georgia (2009), « Léonora Miano : “ J’écris dans l’écho des cultures qui m’habitent” ». *L’Orient Littéraire*, Décembre 2009. http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=5064 [28.01.23]
- Mallart Brussosa, Myriam (2013), « *Telles des astres éteints* : habiter un nom, habiter une peau ». *Çédille*, monografias 3, pp. 143–155. <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/issue/view/79> [20.03.23]
- Mbembe, Achille (2013), *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- Miano, Léonora (2008a), *Tels des astres éteints*. Paris : Plon
- Miano, Léonora (2008b), *Afropean Soul et autres nouvelles*. Paris : Flammarion.
- Miano, Léonora (2010), *Blues pour Élise*. Paris : Plon.
- Miano, Léonora (2016), *Crépuscule du Tourment 1 : Melancholy*. Paris : Grasset.
- Miano, Léonora (2017), *Crépuscule du Tourment 2 : Héritage*. Paris : Grasset.
- Miano, Léonora (2020), *Afropea. Utopie post-coloniale et post-raciste*. Paris : Grasset.
- Mongo, Pabé (2005), *La Nolica (La nouvelle littérature camerounaise). Du maquis à la cité : Essai*. Yaoundé : Presses universitaires de Yaoundé.
- Murray, Thomas (2019), « La masculinité à travers l’Atlantique : enjeux identitaires et musicaux dans *Crépuscule du tourment 1 et 2* de Léonora Miano ». *Awa : la revue de la femme noire, entre presse et littérature* 47 (Léonora Miano -Déranger le(s) genre(s) ?), pp. 147–162. <https://doi.org/10.7202/1064759ar> [20.03.23]
- Ndi Etondi, Vanessa Aurélie (2019), *Représentations de la femme africana dans « le cycle de l’ombre et de la lumière » de Léonora Miano*. Thesis for the degree of Philosophiae Doctor (PhD) at the University of Bergen. <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/1956/20970> [20.03.23]
- Paveau, Anne-Marie (2008), « Le toponyme, désignateur souple et organisateur mémoriel. L’exemple du nom de bataille ». *Mots. Les langages du politique* 86. <http://journals.openedition.org/mots/13102>. DOI: <https://doi.org/10.4000/mots.13102> [20.03.23]

- Rabatel, Alain (2008), *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Lambert-Lucas.
- Tiaya Tiofack, Prospère (2018), *L'écriture musicale dans les œuvres de Léonora Miano et de Toni Morrison*. Thèse doctorale, Université Aix-Marseille et Université de Dschang. https://www.these.fr/181019_TIAYATIOFACK_902u648p676sabmdg740wdxer_TH [20.03.23]
- Tonleu, Madeleine et al. (2022), « Womanisme dans *Crépuscule du tourment : Mélancolie* ». *Tydskrif vir letterkunde* 59 (2), pp. 59–70.
- Unter Ecker, Marjolaine (2019), « Léonora Miano et Virginie Despentes : lectures croisées des masculinités « désaxées » ». *Études littéraires africaines* 47, pp. 131–146. <https://doi.org/10.7202/1064758ar> [20.03.23]