

Études littéraires africaines

La masculinité à travers l'Atlantique : enjeux identitaires et musicaux dans *Crépuscule du tourment 1 et 2* de Léonora Miano

Thomas Murray



Number 47, 2019

Léonora Miano – Déranger le(s) genre(s) ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1064759ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1064759ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Murray, T. (2019). La masculinité à travers l'Atlantique : enjeux identitaires et musicaux dans *Crépuscule du tourment 1 et 2* de Léonora Miano. *Études littéraires africaines*, (47), 147–162. <https://doi.org/10.7202/1064759ar>

Article abstract

*Léonora Miano's fiction is clearly characterised by intermediality. This is particularly notable in her recurrent use of music in her work. By weaving into her texts elements from and references to mostly American musical traditions (jazz, funk, soul, etc.), the author goes beyond the narrow France-Africa prism that structures the Afropean identities her novels explore, instead situating her characters within a wider Atlantic context. In addition to providing a structural basis for her work, music frequently appears on the diegetic level to nuance the complex questions of identity that her work reflects upon. In her most recent works, music serves to articulate the position of the « young black man » (« garçon noir »), a figure who finds himself caught between contrasting ideologies and imaginaries. This article considers how Miano uses this musical intermediality to explore identity in *Crépuscule du tourment 1 and 2* (Twilight of torment 1 and 2).*

LA MASCULINITÉ À TRAVERS L'ATLANTIQUE :
ENJEUX IDENTITAIRES ET MUSICAUX DANS
CRÉPUSCULE DU TOURMENT 1 ET 2
DE LÉONORA MIANO

RÉSUMÉ

L'œuvre romanesque de Léonora Miano est profondément marquée par le recours à l'intermédialité. Celle-ci se met en place notamment grâce à des références constantes à une culture musicale qui dépasse l'axe France-Afrique structurant les identités afropeennes des personnages et ouvre l'univers fictionnel sur l'espace atlantique en faisant appel à un patrimoine musical essentiellement américain (jazz, funk, soul, etc.). Au-delà de l'aspect structurel de cette intermédialité musicale, sa présence diégétique renforce par bien des aspects la réflexion – de l'auteure et de ses personnages – d'une part sur les questions identitaires, d'autre part sur la masculinité et la position du « garçon noir » pris en étau entre divers schémas contraignants. Le présent article étudie cette articulation entre intermédialité musicale et identités dans les deux tomes de *Crépuscule du tourment*.

ABSTRACT

*Léonora Miano's fiction is clearly characterised by intermediality. This is particularly notable in her recurrent use of music in her work. By weaving into her texts elements from and references to mostly American musical traditions (jazz, funk, soul, etc.), the author goes beyond the narrow France-Africa prism that structures the Afropean identities her novels explore, instead situating her characters within a wider Atlantic context. In addition to providing a structural basis for her work, music frequently appears on the diegetic level to nuance the complex questions of identity that her work reflects upon. In her most recent works, music serves to articulate the position of the « young black man » (« garçon noir »), a figure who finds himself caught between contrasting ideologies and imaginaries. This article considers how Miano uses this musical intermediality to explore identity in *Crépuscule du tourment 1 and 2* (*Twilight of torment 1 and 2*).*

*

Dans l'introduction de l'ouvrage collectif de 2017 *Marianne et le garçon noir*, Léonora Miano examine la situation d'un jeune homme

d'origine subsaharienne dans la France du XXI^e siècle. Elle remarque que la France « se montre prompte à s'émouvoir des souffrances des Noirs étatsuniens » tout en ignorant sa propre « histoire qui légitime une présence noire sur son sol »¹. Elle cite une chanson de Johnny Hallyday qui commémore Michael Brown, un jeune homme noir abattu par la police à Ferguson (Missouri) en 2014 et relève avec un humour acide le fait que le chanteur a choisi d'évoquer le nom de Michael Brown, « celui de Lamine Dieng ou d'Adama Traoré n'ayant décidément pas le même groove »². Bien que *Marianne et le garçon noir* prenne pour sujet l'axe France-Afrique, cette allusion à la culture musicale sert à situer la masculinité noire dans un contexte transatlantique plus large.

De façon similaire, la production romanesque afropéenne de l'auteure s'appuie largement sur la culture musicale de « l'Atlantique noir » pour interroger les identités « frontalières » des personnages³, ce qui produit, selon Paul Kana Nguetse, une « intermédialité musicale qui va de la surface à la profondeur »⁴. Selon Catherine Mazauric, dans des textes comme *Tels des astres éteints* et *Blues pour Élise*⁵, cette intermédialité intervient pour représenter des communautés diasporiques « désancrées des polarités identitaires » qui dominent les littératures et les cultures dites « postcoloniales »⁶. Le

¹ MIANO (Léonora), « Noire hémoglobine », in : ID., dir., *Marianne et le garçon noir*. Paris : Pauvert, 2017, 269 p. ; p. 9-34 ; p. 19.

² MIANO (L.), « Noire hémoglobine », *art. cit.*, p. 20.

³ MIANO (L.), *Habiter la frontière : conférences*. Paris : L'Arche éditeur, coll. Tête à tête, 2012, 141 p. ; p. 3.

⁴ KANA NGUETSE (Paul), « Écriture romanesque, musique et (re)construction identitaire dans *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », non paginé, publié sur *Le blog de Mondes francophones*, site de la revue *Mondesfrancophones*, URL : <https://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/ecriture-romanesque-musique-et-reconstruction-identitaire-dans-tels-des-astres-eteints-de-leonora-miano/> (mis en ligne le 29-03-2011 ; consulté le 13-11-2018). Voir aussi : ETOKE (Nathalie), « L'onomastique comme poétique de la (dé)construction identitaire dans *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n°4, décembre 2009, p. 613-638, URL : <https://doi.org/info:doi/10.1386/ijfs.12.4.613/1> (mis en ligne le 01-12-2009 ; consulté le 13-11-2018) ; UNTER ECKER (Marjolaine), *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*. Toulouse : PUM, coll. Lettres & culture, 2016, 189 p. ; p. 49-53, 73, 123, 169.

⁵ MIANO (L.), *Tels des astres éteints*. Paris : Plon, 2007, 408 p. ; ID, *Blues pour Élise*. Paris : Plon, 2010, 199 p.

⁶ MAZAUURIC (Catherine), « Débords musicaux du texte : vers des pratiques transartistiques de la désappartenance (Léonora Miano, Dieudonné Niangouna) », *Nouvelles études francophones*, vol. 27, n°1, 2012, p. 99-114, p. 99, URL : <https://doi.org/10.1353/nef.2012.0023> (mis en ligne en mars 2012 ; consulté le 14-10-2018). Voir aussi : CAZENAVE (Odile), CÉLÉRIER (Patricia), *Contemporary Franco-*

présent article propose une analyse de la figure du « garçon noir » en rapport avec l'intermédialité dans les deux romans les plus récents de L. Miano, à savoir *Crépuscule du tourment 1* et 2⁷. Il se place dans le sillage des analyses antérieures qui se sont concentrées sur le rôle structurel de la musique chez Léonora Miano et étudie plus précisément certains éléments musicaux appartenant à des genres plutôt populaires, intégrés notamment dans *Crépuscule du tourment 2* pour interroger et exprimer la masculinité noire. Les identités sexuelles présentées dans cette série romanesque étant très variées et nuancées, cette analyse empruntera par simple souci de concision⁸ un vocabulaire de genre resté binaire.

Comme de nombreux critiques l'ont remarqué, l'intermédialité reste un concept flou, employé pour décrire de nombreux phénomènes et applicable à une grande variété de modes d'expression⁹. Deux facettes de l'intermédialité nous intéressent ici : premièrement, celle de l'objet artistique comprenant plusieurs systèmes sémiotiques – en l'occurrence, des romans qui présentent des éléments structurels et diégétiques associés surtout à la musique ; deuxièmement, l'intermédialité comme équivalent de l'intertextualité entre médias, c'est-à-dire, comme approche technique et critique invitant, selon Julia Kristeva, à concevoir le texte comme lieu de croisements dynamiques et non pas comme un simple artefact qui témoignerait d'une identité ou d'une unité fixe¹⁰.

phone African Writers and the Burden of Commitment. Charlottesville, London : University of Virginia Press, 2011, 256 p. ; p. 97-138.

⁷ MIANO (L.), *Crépuscule du tourment 1 : Melancholy*. Paris : Grasset, 2016, 288 p. (désormais CDT 1) ; *Crépuscule du tourment 2 : Héritage*. Paris : Grasset, 2017, 320 p. (désormais CDT 2).

⁸ L. Miano est sceptique quant à l'idée d'une stricte binarité de genre, bien qu'elle utilise aussi ce vocabulaire binaire du genre. Dans un entretien de 2017, elle évoque, à propos de *Crépuscule du tourment 2*, sa volonté d'explorer « la possibilité d'inventer [...] une masculinité alternative ». Voir : BADDYOU (Ali), « Léonora Miano – Drôle d'endroit pour une rencontre », extrait de l'émission *Drôle d'endroit pour une rencontre* (France 3), consultable sur le site YouTube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3ZkMHquOxw8> (mis en ligne le 24-04-2017 ; consulté le 07-09-2018). Voir aussi UNTER ECKER (M.), *Questions identitaires dans les récits afropeïens de Léonora Miano*, op. cit., p. 18-20.

⁹ Voir : GRISHAKOVA (Marina), RYAN (Marie-Laure), *Intermediality and Storytelling*. New York : De Gruyter, 2010, 353 p. ; p. 1-7.

¹⁰ KRISTEVA (Julia), « Le mot, le dialogue et le roman », in : *Sèmeïotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, 379 p. ; p. 82-111.

Le rôle structurel de la musique dans *Tels des astres éteints*

Comme le soulignent de nombreuses analyses de la musique dans l'œuvre romanesque de L. Miano, le jazz imprègne le texte de son troisième roman, *Tels des astres éteints* : le titre de chaque chapitre correspond à un standard de jazz et l'ouvrage présente une « bande-son », annexe péritextuelle où l'auteure invite ses lecteurs à « écouter ces thèmes » en même temps qu'ils lisent le texte¹¹. Ce roman, dont le contenu diégétique précède celui de *Crépuscule du tourment 1* et 2, pose les bases pour l'exploration de la masculinité afropéenne. Il raconte les histoires de trois personnages noirs qui se rencontrent dans un Paris plus ou moins contemporain¹². Les deux protagonistes masculins, Shrapnel et Amok, sont arrivés du « Continent » (l'Afrique) pour faire leurs études et, confrontés au racisme, s'affilient à la « Fraternité Atonienne », organisation politique panafricainiste et solidaire. Nathalie Etoke note la similarité entre cette organisation et le Parti Kémite, organisation nationaliste noire qui se constitua dans les années 1990, et elle rappelle l'existence de la *Nation of Islam*, organisation du même type fondée à New York en 1930¹³. C'est au sein de la « Fraternité Atonienne » que ces « amis-frères » rencontrent le troisième personnage principal, Amandla, une nationaliste noire guyanaise qui considère un retour à « Kemet » (l'Afrique, imaginée comme utopie précoloniale) comme essentiel à la (re)fondation d'une identité noire libérée de tout vestige colonial. Cette position contraste avec l'approche de Shrapnel, qui promeut l'engagement politique et culturel des « Kémites » (Africains et afro-descendants) là où ils se trouvent dans le monde.

Amok, qui devient finalement le personnage central de *Crépuscule 1* et 2, manifeste un point de vue distancié, voire cynique, à l'égard des croyances afrocentristes des autres personnages. Il adhère surtout à la « Fraternité » pour des raisons sociales et tente toujours de rester à l'écart des questions identitaires. Pragmatique, il constate qu'« il était noir. Il le savait. Ce n'était ni source de joie, ni motif de tristesse »¹⁴. Aîné d'une grande famille aristocratique, Amok est

¹¹ MIANO (L.), *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 373.

¹² Prospère Tiaya Tiofack note l'usage de périphrases comme « Intra-Muros », « Hexagone » et « le Continent » pour désigner Paris, la France et l'Afrique, ce qui suggère une certaine distance entre l'univers romanesque de L. Miano et le monde réel. Voir : TIAYA TIOFACK (Prospère), « Du jazz aux "identités transfrontalières" : *Tels des astres éteints* de Léonora Miano », in : KROUBO (Jérémie), dir., *Musiques noires : l'histoire d'une résistance sonore*. Nancy : Camion Blanc, 2016, p. 323-344 ; p. 326-328.

¹³ ETOKE (N.), « L'onomastique comme poétique... », art. cit., p. 620.

¹⁴ MIANO (L.), *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 152.

très conscient du fait que son statut social est largement tributaire d'une histoire familiale de collaboration historique avec des pouvoirs esclavagistes et coloniaux (*CDT 1*, p. 22-31, 42). C'est pour cela qu'il considère l'afrocentrisme utopique des « Kémites » comme « la pire forme d'aliénation [...], l'incarcération de l'être dans la mythologie raciale » (*CDT 2*, p. 30). De plus, bien qu'il puisse apparaître comme l'épitomé de la masculinité africaine aux yeux des autres personnages, il est traumatisé par une histoire personnelle marquée par l'abus sexuel et la violence domestique. Ces héritages problématiques produisent, chez Amok, une identité en crise, marquée à la fois par son scepticisme quant à la notion de solidarité raciale et par une sexualité qui s'écarte largement des attentes de son entourage. Attiré surtout par des femmes transsexuelles, Amok décide d'épouser l'ancienne amante de son ami mort et d'adopter leur fils afin de cacher sa propre sexualité, avant de rentrer « en famille » dans son pays d'origine. Il est également motivé, semble-t-il, par la volonté de sauver le jeune Kabral de la « Noirie » (*CDT 2*, p. 30) destructrice dans laquelle il grandirait s'il restait au Nord. Pour explorer la masculinité inclassable d'Amok, L. Miano introduit de nombreuses références musicales, produisant ainsi une œuvre intermédiaire pour exprimer « la complexité du vécu » du garçon noir¹⁵.

N. Etoke signale l'influence du jazz dans l'interaction des trois visions de l'Atlantique noir exprimées par les personnages principaux de *Tels des astres éteints* et note que L. Miano adopte le jazz comme esthétique romanesque pour produire une sorte de « *New Orleans polyphony* » : différents personnages racontent simultanément la même histoire pour créer « une harmonie musicale fondée sur une négociation entre individualité et unité »¹⁶. C'est à travers cette démarche polyphonique que L. Miano exprime la situation du sujet afropéen, vagabondant entre plusieurs pôles identitaires.

Dans ses romans plus récents, l'auteure use des ressources d'une intermédialité complexe pour décrire la situation du « garçon noir » lorsqu'il circule sur l'axe Afrique-Europe et navigue entre des identités et des imaginaires divers.

La masculinité dans *Crépuscule du tourment 1*

Si *Tels des astres éteints* est un texte polyphonique rassemblant trois improvisations autour du thème de l'identité afropéenne, avec

¹⁵ MIANO (L.), « Noire hémoglobine », *art. cit.*, p. 27-28.

¹⁶ ETOKE (N.), « L'onomastique comme poétique... », *art. cit.*, p. 634.

Crépuscule du tourment 1 et 2, c'est la question du genre dans l'Atlantique noir qui devient le sujet d'interprétations variées. Dans le premier livre de cette « duologie »¹⁷, quatre voix féminines s'adressent tour à tour à Amok, traçant ainsi un portrait nuancé et polyphonique de ce personnage central qui pour sa part reste silencieux. La masculinité sert ici de matériau de départ pour des improvisations avant tout féminines, chacune des narratrices présentant une interprétation divergente de la situation de l'homme noir dans la zone atlantique.

La narration est prise en charge successivement par Madame (la mère d'Amok), Amandla (Kémite convaincue, d'origine guyanaise), Ixora (Antillaise qu'Amok est sur le point d'épouser, mère de Kabral et ancienne compagne du défunt Shrapnel) et Tiki (sœur d'Amok). Elles s'adressent à Amok, racontant comment, après la mort de Shrapnel à Paris, il est rentré dans son pays d'origine, accompagné d'Ixora et de Kabral. Elles s'expriment alors qu'Amok a disparu après une dispute avec Ixora, qu'il a abandonnée dans la rue après l'avoir violemment battue. Ces voix féminines se répondent et se contredisent, ce qui crée un portrait multidimensionnel de la féminité afro-descendante dans l'espace atlantique et révèle en même temps les nombreuses facettes d'une masculinité noire en crise dont la parole est tue¹⁸. Ce dispositif narratif aboutit à une composition remarquablement fracturée et dissonante – « *jazzy* », pour emprunter le vocabulaire de N. Etoke – apte à l'expression d'une masculinité afropéenne prise en étau entre des représentations et des mondes divers.

Ce tiraillement apparaît de façon particulièrement évidente dans les témoignages opposés de Madame et d'Ixora. Matriarche d'une caste aristocratique nantie, Madame se veut la gardienne d'une culture précoloniale caractérisée par des identités sexuelles moins figées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Pour elle, les mœurs sexuelles contemporaines sont des importations étrangères, qui témoignent de la « pauvreté des spiritualités pour lesquelles la divinité était mas-

¹⁷ L'unité littéraire de l'ensemble est d'autant plus nette que les narrateur·ices des deux textes s'expriment simultanément.

¹⁸ Ce texte, qui explore des questions identitaires et des stratégies émancipatrices propres aux femmes afro-descendantes, appartient pleinement à la production « *womanist* » de L. Miano. Mais le présent article traitait essentiellement de la question de la masculinité, il se concentrera sur la figure d'Amok. Pour une analyse de la tendance *womanist* chez L. Miano, voir LAURENT (Sylvie), « Le "tiers-espace" de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, n°204, 2011, p. 769-810 ; URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/16857> (mis en ligne le 06-01-2014 ; consulté le 15-11-2018).

culine, donc incomplète » (*CDT 1*, p. 12). Elle condamne l'imposition par l'Occident d'un dispositif de genre binaire, où la femme « n'existe plus qu'à travers la maternité » (*CDT 1*, p. 13) et où l'homme doit se conformer à un idéal masculin dépourvu de toute nuance. Notons que la liberté d'identité sexuelle qu'elle promeut n'est pas un modèle émancipatoire universel, mais le domaine exclusif de ceux qui sont nés sur « le Continent ». En effet, Madame est ouvertement hostile aux personnages antillais et guyanais du roman, Amandla et Ixora, qu'elle dénigre à plusieurs reprises en tant que « femmes du Nord sans généalogie ». Soupçonneuse surtout envers Ixora, elle refuse d'accepter « cette femme qu'[Amok] nous a ramenée du Nord » (*CDT 1*, p. 42) et la traite à de nombreuses reprises d'« esclave ». Elle semble ainsi défendre une certaine idée de la pureté raciale (largement teintée de classisme) : elle voit ces femmes « sans généalogie » comme une menace pour l'équilibre de son monde, ne pouvant que corrompre la masculinité africaine en introduisant des conceptions identitaires qui lui sont fondamentalement étrangères. La pureté aristocratique que défend Madame contraste donc avec la pureté raciale célébrée par les nationalistes noirs des romans, puisque ces « Kémites », qui valorisent leur ascendance africaine, sont eux-mêmes rejetés par une aristocratie qui déplore leur manque de « généalogie ». L'insistance de Madame sur une politique africaine du genre suggère l'existence d'un modèle autochtone de masculinité auquel Amok doit se conformer. L. Miano révèle ainsi les pièges de la logique atavique en même temps qu'elle décrit les conditions d'une certaine masculinité qui s'impose au « garçon noir » placé au centre du texte.

Ixora offre quant à elle une critique nuancée de la situation d'Amok. Elle concède qu'elle avait auparavant une image essentiellement romantique du « Continent ». Elle prenait Shrapnel et Amok pour « l'incarnation d'un homme noir mythique, entre Bakari II et Kunta Kinté », héros emblématiques d'une masculinité noire robuste et idéalisée (*CDT 1*, p. 150-151). Néanmoins, sa décision de s'installer en famille sur le « Continent » avec Kabral et Amok ne résulte ni d'une vision utopique de l'Afrique ni de l'amour pour Amok. Comme celui-ci, elle est en effet surtout soucieuse de l'avenir de son fils, qui risque de grandir dans une culture « nordiste » hostile aux jeunes hommes noirs¹⁹. La narration d'Ixora

¹⁹ Son histoire personnelle l'a rendue particulièrement consciente des risques inhérents aux masculinités toxiques. Fille d'une mère célibataire antillaise, rejetée par un père noir qui a finalement préféré une femme blanche, elle est très consciente de sa position dans une hiérarchie raciale qui imprègne la société française,

révèle donc elle aussi les attentes impossibles qui pèsent sur la masculinité noire.

Les deux autres voix de ce quatuor polyphonique et dissonant interprètent encore différemment le thème de la masculinité. Amandla, qui s'est installée récemment dans la même ville africaine qu'Amok et Ixora, est devenue prêtresse des « Suivants de Heru », organisation raciale religieuse et révolutionnaire qui rappelle fortement la *Nation of Islam* et dont les membres emploient un vocabulaire pseudo-archaïque tiré de la terminologie *rasta* et de l'égyptien antique²⁰. Il semble donc qu'Amandla ait trouvé son paradis africain et elle tourmente Amok en lui racontant ses aventures sexuelles avec Misipo, un charpentier du pays dont « l'existence est noble. Simple. [...] C'est l'union idéale » (*CDT 1*, p. 96). La masculinité hétéronormée et simple, dont les prouesses sexuelles de Misipo sont le gage, correspond parfaitement à l'idéal de l'homme « kémite » tel qu'Amandla le conçoit et entre en contraste avec l'identité sexuelle torturée d'Amok.

À la fin de son récit, Amandla se moque de « l'aphonie » d'Amok (*CDT 1*, p. 131) : ce curieux détail attire l'attention sur le silence du personnage tout en soulignant la qualité musicale de la narration telle qu'elle est menée par les personnages féminins. Mais c'est seulement chez Tiki, la sœur d'Amok, narratrice du dernier chapitre, que la musique passe du statut d'élément structurel à celui de véritable présence diégétique. Tiki est le seul personnage qui narre depuis « le Nord » (*CDT 1*, p. 271) et qui semble en outre avoir été largement épargné par les interrogations identitaires qui hantent le texte. Indépendante, elle revendique sa « sexualité hors norme » (*CDT 1*, p. 279) ainsi que son destin : elle décide de ne pas rentrer « au pays » pour se marier et quand elle découvre une grossesse non désirée, elle prend seule la décision difficile de ne pas « mettre [le bébé] au monde » (*CDT 1*, p. 273). L'indépendance d'esprit de Tiki est également soulignée par la musique : l'auteure lui attribue en annexe sa propre bande-son, dont certaines plages sont évoquées au cours du récit (*CDT 1*, p. 286).

Si les propos de Madame, d'Amandla et d'Ixora tentent de replacer Amok dans telle ou telle conception de la masculinité, Tiki

voire européenne, jusqu'à nos jours. Elle précise ainsi que sa mère était une des « femmes noires avec lesquelles [son père] blasphémait les vœux prononcés devant celle qui demeurait tout de même sa légitime, une Blanche valant deux Noires » (*CDT 1*, p. 146).

²⁰ L. Miano fournit en annexe un glossaire du *medu neter*, le vocabulaire « kémite » d'Amandla et de son entourage (*CDT 1*, p. 284-286).

encourage son frère à se libérer de leurs « racines asséchées » (*CDT 1*, p. 272) et à vivre dans l'instant, sans se soucier ni de leurs ancêtres (mythiques ou réels) ni de la postérité (*CDT 1*, p. 279). En même temps, Tiki reconnaît la violence identitaire qu'Amok a subie dans « le Nord » et elle l'exprime en faisant référence à la musique :

Le monde se souciait beaucoup de nous, nos idoles tinrent à en apporter la preuve, invitant leurs compatriotes à se pencher sur notre cas : *There's a world outside your window, And it's a world of dread and fear*, chantaient Band-Aid. Nous étions l'épouvante, nous le découvrons. [...] Les têtes d'affiches du Band-Aid étaient des garçons blancs, toutes (*CDT 1*, p. 219).

Tiki cite ici « *Do they know it's Christmas ?* », une chanson caritative, née d'une collaboration entre de nombreux artistes européens et destinée à recueillir des fonds pour combattre les effets de la famine survenue en Éthiopie dans les années 1980²¹. Elle note avec amertume que la chanson promeut l'idée selon laquelle des « garçons blancs » viendraient au secours d'une Afrique pitoyable, révélant ainsi une autre identité imposée au « garçon noir » par le Nord, celle de la victime impuissante et dépendante de l'aide des Blancs.

Cette référence intermédiaire complète l'exposition des conditions impossibles imposées au « garçon noir » et exprimées dans *Crépuscule 1* par quatre voix féminines dissonantes. Pour Madame, le « garçon noir » doit assumer ses responsabilités comme héritier d'une famille noble ; Amandla et la jeune Ixora attendent de lui qu'il joue le rôle du héros du nationalisme noir ; Tiki veut qu'il profite de sa situation d'homme éduqué et libéré ; et la société « nordiste » le voit toujours comme victime d'une famine interminable.

L'expression musicale de l'impuissance dans *Crépuscule du tourment 2*

Dans la mesure où le premier tome est modelé par des voix féminines, on pourrait s'attendre à ce que le personnage central prenne finalement la parole dans *Crépuscule du tourment 2*. Nous y retrouvons en effet Amok sur la route, revivant son histoire personnelle et se livrant à un examen de conscience sans concession. Pourtant, pour révéler le point de vue d'Amok, L. Miano utilise la narra-

²¹ GELDOF (Bob), URE (Midge), « *Do they know it's Christmas ?* ». London, New York : Phonogram / Columbia, 1975, 3 min 50 s. Notons que cette chanson s'écarte nettement du reste de la bande sonore du texte. Tiki semble aborder le sujet quand elle dit : « Rock ou guimauve, le Band-Aid ne tranchait pas, ce qui faisait osciller sa chanson entre sollicitude et mépris » (*CDT 1*, p. 219).

tion à la troisième personne, usant du discours indirect libre pour exprimer les pensées du personnage : nous ne lisons donc jamais ses paroles sans intermédiaire, qu'il s'agisse d'un autre personnage (féminin) ou d'un narrateur de genre inconnu. On pourrait ainsi dire que la narration est féminine : la narratrice omnisciente de *Tels des astres éteints* est explicitement féminine et, si on suppose que cette même entité prend en charge *Crépuscule du tourment 2*, on pourrait estimer qu'il n'y a aucune narration masculine dans l'ensemble de la série ; la masculinité semble ainsi muselée, interprétée exclusivement par des voix féminines.

C'est là que réside, selon nous, l'intérêt de déporter notre regard vers la musique : dans une série où la masculinité est largement contrainte au silence, nous découvrons en effet la vie intime du personnage central grâce à une bande sonore. Comme certains commentateurs l'ont remarqué, celle-ci tend chez Léonora Miano à « sonoriser l'écriture »²², à créer une « ambiance sonore »²³ et à « caractériser chaque posture identitaire »²⁴. Toutefois, dans *Crépuscule du tourment 2*, la musique ne sert pas uniquement à « sonoriser » l'action du texte. Son utilisation produit en fait une forme littéraire doublement intermédiaire : l'auteure fournit à son lecteur une bande-son spécifique qui apporte un supplément à son expérience du texte ; mais ces éléments musicaux sont également chargés d'une signification politique et sociale dépassant leur valeur sonore. Leur inclusion fait du livre un lieu de négociation identitaire dynamique, apte à l'expression d'une masculinité afropéenne protéiforme, toujours en voie de développement, dont la parole a été tue. À travers cette intermédialité complexe, L. Miano repousse donc les limites du genre romanesque et, comme nous allons le voir, c'est pour explorer le genre masculin transatlantique noir.

La première chanson qui apparaît dans *Crépuscule du tourment 2* est « *Nightshift* », un-titre des Commodores, tiré de l'album homonyme paru en 1985²⁵. Amok a l'impression d'entendre la chanson lorsqu'il se dirige vers la maison d'un ami, fuyant la scène de l'attaque contre Ixora :

Tant pis. Ce sera sa seule déviation. Cette nuit, il devait voir
quelqu'un. Une chanson oubliée semblait ronronner dans les

²² KANA NGUETSE (P.), « Écriture romanesque, musique et (re)construction identitaire... », *art. cit.*

²³ MAZAUERIC (C.), « Débords musicaux du texte... », *art. cit.*, p. 108.

²⁴ TIAYA TIOFACK (P.), « Du jazz aux "identités transfrontalières"... », *art. cit.*, p. 334.

²⁵ THE COMMODORES, *Nightshift* [album]. Detroit : Motown Records, 1985.

roulements du moteur, ce qui n'avait pas de sens. Surtout ce titre-là, ce paquet de guimauve. Son ami disparu adorait ce morceau, l'hommage des Commodores à Marvin Gaye et Jackie Wilson (*CDT 2*, p. 109).

La composition de la chanson est très simple : une voix ténor chante une mélodie descendante, qui flotte au-dessus d'un accompagnement minimal où seule une ligne de basse langoureuse se fait remarquer. Cet arrangement accentue l'isolement de la voix mâle et délicate qui chante l'éloge de deux « amis » récemment morts, à savoir Marvin Gaye et Jackie Wilson. Sur un plan purement sonore, la chanson reflète donc la solitude d'Amok. D'ailleurs, « *Nightshift* » apparaît à un moment de détresse – remarquons les phrases courtes et saccadées au début de l'extrait – pour rappeler la douleur personnelle qui a déclenché l'action du roman : la mort de Shrapnel, l'« ami-frère » d'Amok. Pourtant, l'importance de cette chanson ne se limite pas à ses qualités musicales. Lionel Ritchie, le chanteur de « *Nightshift* », pleure en effet la mort prématurée de Marvin Gaye, souvent présenté comme un géant du *Civil Rights Movement* et emblématique d'une masculinité noire combative et influente. « *Nightshift* » incorpore ainsi certaines paroles de « *What's going on ?* », un titre de Marvin Gaye devenu un hymne du mouvement pour l'égalité dans les années 1960 et 1970²⁶. En même temps, la chanson pleure la fin d'un certain héroïsme musical dont Marvin Gaye était l'incarnation. L'apparition de la chanson dans le texte souligne ainsi le fait que, comme le chanteur de « *Nightshift* », Amok pleure la mort de son « ami-frère », personnage présenté dans la série comme l'épitomé d'une masculinité noire héroïque. En même temps, il déplore le fait de n'être jamais à la hauteur de l'exemple que Shrapnel représente pour lui. L. Miano tire ici parti d'un *groove* américain²⁷ pour contextualiser et exprimer l'impuissance ressentie par le « garçon noir » face aux attentes de ceux qui l'entourent et, plus spécifiquement, face à l'exemple de son ami défunt. Ainsi, à un moment où le lecteur est vraisemblablement choqué par la violence déployée par Amok contre Ixora, L. Miano nuance l'image de cet homme torturé en incluant une référence intermédiaire qui non

²⁶ GAYE (Marvin), « *What's going on* ». Detroit : Tamla (Motown), 1971, 3 min 53 s. Pour une analyse du contexte, voir : LYNSKEY (Dorian), *33 Revolutions per Minute : A History of Protest Songs*. London : Faber and Faber, 2010, 843 p. ; p. 155.

²⁷ Rappelons ici ce que nous citons dans notre introduction : les noms « de Lamine Dieng ou d'Adama Traoré n'[ont] décidément pas le même groove » – MIANO (L.), « Noire hémoglobine », *art. cit.*, p. 20.

seulement transforme l'ambiance du texte, mais rappelle en même temps le tourment d'Amok et le contexte plus large du conflit identitaire imprégnant l'univers romanesque de la série. Cette chanson apparaît ensuite à plusieurs reprises dans *Crépuscule du tourment 2* pour rappeler les affres d'Amok lorsqu'il se sent impuissant face aux attentes des autres.

La musique intervient aussi au moment où Amok revit une discussion qu'il a eue avec Ixora. Frustré par la farce que constitue leur relation asexuelle, Amok cherche du réconfort dans la musique de Curtis Mayfield :

Il avait évité l'album *Roots* sur lequel se trouvait le titre *Beautiful brother of mine*, qui lui faisait trop penser à Shrapnel. Ce soir-là, il avait opté pour le mélancolique *Sweet Exorcist* et, s'allongeant sur le sofa pour savourer la soul suave de Mayfield, Amok s'était mis à réfléchir (CDT 2, p. 109).

Ce choix d'album et de chanson est remarquable. *Roots*, le deuxième album de Curtis Mayfield, paru en 1971, se distingue par des paroles explicitement politiques qui promeuvent un nationalisme noir radical. Cet engagement est surtout évident dans la chanson « *Beautiful brother of mine* »²⁸ : « *Together we're truly Black Power / Learning to trust by the hour / Loving our women now more / Respecting what black is now for* »²⁹. Accompagné par une orchestration quasiment martiale, Curtis Mayfield célèbre l'apparition d'une masculinité afro-américaine confiante en elle-même, qui veut combattre l'aliénation politique et sociale subie pendant des siècles. Cette prise de conscience a également une dimension sexuelle : dans le vers « *Loving our women now more* », le chanteur réinterprète le fameux slogan « *Black is Beautiful* », célébrant l'amour masculin envers les femmes noires et l'amour-propre de celles-ci (une posture radicale dans les États-Unis de l'époque). Amok, dont la sexualité s'écarte de l'hétéronormativité attendue, sait que son identité ne correspond pas à cet idéal sexuel, alors que son ami mort en était l'incarnation. Il préfère donc écouter « *Sweet Exorcist* »³⁰, une chanson mélancolique de 1974 où Curtis Mayfield envisage le suicide en raison des impossibilités identitaires auxquelles il fait face et qu'il cherche à exorciser. Ces chansons sont donc très révélatrices de la mentalité

²⁸ MAYFIELD (Curtis), *Roots*. Chicago : RCA Studios, 1971.

²⁹ MAYFIELD (C.), « *Beautiful brother of mine* ». Chicago : RCA Studios, 1971, 7 min 23 s. Nous traduisons : « Ensemble nous sommes vraiment le *Black Power* / La solidarité s'accroît d'heure en heure / Nous aimons nos femmes plus encore / Nous reconnaissons maintenant le rôle du noir ».

³⁰ MAYFIELD (C.), « *Sweet exorcist* ». Chicago : Curtom Studios, 1974, 3 min 53 s.

d'Amok. Sa parole tue s'exprime dans cette culture musicale grâce à laquelle le personnage parvient à répondre aux conditions qui lui sont imposées et commence à esquisser les contours de sa propre identité. Ainsi, « *Nightshift* » révèle l'impuissance d'Amok confronté à la masculinité toute-puissante de Shrapnel, et sa décision d'écouter « *Sweet Exorcist* » au lieu de « *Beautiful brother of mine* » donne un aperçu de ses émotions lorsqu'il considère sa propre insuffisance sexuelle.

L'expression musicale d'une masculinité qui s'écarte de la norme

Ces deux derniers exemples montrent le rôle que joue la musique pour explorer l'impuissance – dans les deux sens du terme – d'Amok et les émotions qu'elle suscite chez lui, autorisant l'expression d'une masculinité noire jusque-là muselée dans le récit. Nous entendons explorer dans un dernier temps la façon dont la musique est utilisée pour imaginer ce que le « garçon noir » pourrait être, au lieu d'exprimer ce qu'on attend de lui et les réactions qu'il oppose à cet horizon d'attente. Le premier exemple qu'il convient d'examiner renvoie également à la mémoire de Shrapnel. Au milieu *Crépuscule du tourment 2*, Amok entend à la radio « *Come on down* », un titre de *soul / funk* dansant de l'artiste afro-américain Greg Perry, daté de 1975³¹. Cela provoque chez lui une réaction émotionnelle forte. Les raisons de ses larmes sont, d'une part, l'affection que Shrapnel portait à ce morceau et, d'autre part, le fait qu'il s'agit « d'une chanson d'amour viril » où le chanteur exhorte son amante à « retrouver le plancher des vaches pour affronter la réalité » (*CDT 2*, p. 148). Dans ce morceau peu connu, où un homme s'adresse directement à une amante qui hésite à le quitter, Amok perçoit l'expression d'une masculinité noire confiante en elle-même qui contraste avec les suppliques pathétiques de la chanson de Jacques Brel « Ne me quitte pas »³² :

Si Shrapnel s'était vraiment trouvé là, ils auraient eu cette sempiternelle conversation sur l'Histoire qui avait amené les Noirs à

³¹ PERRY (Greg), « *Come on down (Get Your Head out of the Clouds)* ». Los Angeles : Casablanca Records, 1975, 3 mn 31 s.

³² L. Miano ne nomme pas Brel, mais les paroles apparaissent dans le texte : « Lui aussi aimait le groove de ce titre tombé dans l'oubli, les suppliques d'un homme qui, craignant de perdre l'élue de son cœur, ne prononcerait jamais les mots du genre : Laisse-moi devenir l'ombre de ton ombre, l'ombre de ta main, l'ombre de ton chien, Ne me quitte pas... » (*CDT 2*, p. 148) – BREL (Jacques), « Ne me quitte pas ». Amsterdam : Philips, 1959, 3 min 54 s.

habiter leur masculinité de façon quelque peu tonitruante. On leur avait tout pris, ils ne possédaient que leur corps, leur âme, de moins en moins leurs femmes. Amok aurait répondu que l'Histoire n'avait rien à y voir, que les hommes étaient partout des phalocrates, qu'ils entendaient bien le rester, que la virilité défaisait les hommes. Il avait à la fois le cœur serré et une folle envie de rire, de dire *Tu es tellement con* (CDT 2, p. 148-149).

En réveillant le souvenir d'un badinage intellectuel entre les deux amis, le surgissement du morceau éclaire l'espace identitaire occupé par Amok. Au moment même où il exprime du dédain pour la masculinité blanche – et pathétique – de Brel, il montre également, non sans humour, son scepticisme à l'égard des croyances politiques et identitaires de son ami. Le positionnement d'Amok à ce moment-là est représentatif de l'identité frontalière qui caractérise la production afropéenne de L. Miano. Bien sûr, Amok est conscient du rôle de l'Histoire et comprend la rhétorique révolutionnaire de Shrapnel, mais il a du mal à se placer dans un système identitaire qui insiste sur des prises de position dures, voire ataviques, que ce soit sur le plan racial ou sur le plan sexuel³³. Ainsi, c'est en réagissant à un morceau de musique qui célèbre une masculinité noire dominante qu'Amok commence à revendiquer sa propre identité afropéenne, détachée des polarités qui lui sont imposées.

La dernière scène que nous examinerons se focalise sur la sexualité d'Amok. Le protagoniste se souvient d'un épisode qui remonte à la période précédant la mort de Shrapnel : il s'était alors mis à la recherche d'un partenaire « *shemale* » [sic] : une personne transsexuelle (du masculin au féminin) « d'origine subsaharienne » (CDT 2, p. 131) avec laquelle il pourrait réaliser ses fantasmes. Ceux-ci aboutiront lorsqu'il lui sera donné de « pénétrer sa partenaire, [de] l'être à son tour par elle », ce qui créera une « expérience de l'alternance » (CDT 2, p. 130). L'auteure précise que ce « qu'il recherchait, c'était l'abandon de tout pouvoir. Non pas la soumission, mais le dessaisissement de soi, la déprise de son identité » (CDT 2, p. 128). Il trouve finalement une telle partenaire en Mabel, une personne « divine, réunissant la femme et l'homme » (CDT 2, p. 136). Le moment de leur première rencontre est, bien sûr, accompagné d'une bande sonore. Le couple écoute notamment « *Young soul rebels* » de Mica Paris et « Chris'tal », un « tube oublié »

³³ De ce point de vue, l'expression « la virilité défaisait les hommes », dans l'extrait ci-dessus, est particulièrement significative.

du groupe « Dis bonjour à la dame »³⁴ (*CDT 2*, p. 132-134). Les paroles de ces morceaux d'*acid-jazz* rythmé célèbrent la libération de l'individu à l'égard de toute identité raciale ou sexuelle normée. « *Young Soul Rebels* » est sorti en 1991 pour accompagner le film homonyme, qui explore la question du racisme et de l'homophobie à Londres dans les années 1970. La chanson, tout comme le film, promeut la liberté sexuelle comme moyen de dépasser la violence raciale. De façon similaire, la chanteuse de « Chris'tal » considère le communautarisme comme « le règne éternel des morts » et rejette l'obsession d'une identité basée sur le trauma historique et l'héritage ancestral. De façon subtile, cette bande sonore souligne la libération qu'expérimentent Amok et Mabel au moment où ils s'engagent dans l'acte sexuel. Ces morceaux jouent ainsi un rôle important dans la réalisation de l'ambition d'Amok qui souhaite se débarrasser de tout vestige identitaire et aboutir à une libération de l'ego à travers des actes sexuels transgressifs³⁵. Tout comme la chanson de Greg Perry contribue à nuancer l'identité afropéenne initiale du « garçon noir », la musique facilite ici le dessaisissement de toute identité sexuelle imposée.

Pourtant, si la musique rythme ce moment d'évasion, elle anime également le retour d'Amok à la réalité. Ayant quitté le lit, le couple mange ensemble, puis Mabel s'occupe de tâches ménagères :

Elle avait fait la vaisselle en fredonnant *Mama Said* [...]. Connaissant les paroles de la chanson, Amok y avait perçu un message, s'était fait l'effet d'un monstre, même s'il n'avait pas été question entre eux de sentiments. Il avait éprouvé l'envie de se défendre avec ironie, de dire que, selon sa mère, son inconduite était le signe d'une masculinité saine. [...] Amok s'était tu, la plaisanterie ne l'aurait pas amusé lui-même (*CDT 2*, p. 136-137).

Ici, une chanson des années 1990 intervient dans le texte à la fois en tant qu'élément sonore et référence intertextuelle. Elle met en relief le spectre d'une masculinité précaire, le « monstre » qui hante l'esprit d'Amok. Il s'agit d'une chanson de Carleen Anderson, datant de 1994, dans laquelle une jeune femme considère avec amertume l'avertissement de sa mère qui l'a prévenue du danger

³⁴ PARIS (Mica), « *Young Soul Rebels* ». London : Big Life records, 1991, 3 min 33 s. ; DIS BONJOUR À LA DAME, « Chris'tal ». Paris : EastWest records, 1995, 4 min 52 s.

³⁵ L. Miano a évoqué ailleurs aussi le potentiel émancipateur de la transgression ; voir : MIANO (L.), *L'Impératif transgressif*. Paris : L'Arche, coll. Tête-à-Tête, 2016, 183 p.

représenté par les hommes³⁶. Amok reconnaît la chanson et envisage de défendre sa masculinité par une plaisanterie qui serait mal reçue par son amante. Après qu'elle l'a sommé de quitter son appartement, il s'engage dans une introspection profonde, où il questionne son identité masculine et réfléchit à l'histoire de l'abus sexuel qu'il a vécu (en tant que victime et en tant qu'auteur), à la violence domestique parentale dont il a été témoin durant sa jeunesse et à son héritage historique de collaboration coloniale et esclavagiste. Il arrive à la conclusion que c'est justement une masculinité malsaine qui est la source de tous ces traumatismes et que l'obsession de la généalogie garantit leur répétition dans l'avenir. Cette réflexion l'amène finalement à deux conclusions : le besoin de s'imposer l'abstinence sexuelle afin d'éviter la transmission de ce tourment et la nécessité de s'occuper de l'éducation de Kabral pour que ces traumatismes ne se reproduisent pas.

Cette scène, dans laquelle la musique joue un rôle majeur, marque l'aboutissement du bouleversement du genre masculin dans une série romanesque qui a comme thème central la question de la masculinité noire en crise. Si, chez L. Miano, la musique peut contribuer, comme ici, à sonoriser des scènes sensuelles, dans les exemples étudiés ci-dessus, l'auteure met surtout en valeur sa culture musicale pour ouvrir de nouvelles pistes de réflexion sur la situation du « garçon noir ». La musique lui permet ainsi d'explorer la position de l'Afropéen en tant que figure prise en étau entre les continents et les imaginaires. En même temps, elle est rattachée à l'examen des identités sexuelles qui se forment dans les interstices entre les schémas traditionnels. Finalement, non seulement l'auteure explore la condition de l'homme noir dans la zone atlantique, mais elle commence également à esquisser ce que pourrait être son devenir.

■ Thomas MURRAY³⁷

³⁶ ANDERSON (Carleen), « *Mama said* ». London : Virgin records, 1994, 4 min 10 s.

³⁷ Queen's University Belfast.