Document généré le 1 juil. 2025 04:56

Études littéraires africaines

L’intermédialité dans l’art romanesque de Léonora Miano

Chloé Vandendorpe

Numéro 47, 2019

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

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1064760ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1064760ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)
2270-0374 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vandendorpe, C. (2019). L’intermédialité dans l’art romanesque de Léonora Miano. *Études littéraires africaines*, (47), 163–177. https://doi.org/10.7202/1064760ar

Résumé de l'article

L’intermédialité comme théorie et comme forme permet de penser le projet et l’écriture de Léonora Miano. Elle met en lumière les phénomènes de co-construction des médias et des socialités, en particulier dans les expériences afropéennes. La littérature est dès lors investie d’un pouvoir vis-à-vis du monde. Grâce aux emprunts féconds à d’autres formes artistiques (théâtre, musique, cinéma...), l’écriture romanesque s’affiche comme médium susceptible d’oeuvrer à la création du réel. La mise en scène de la construction et des dynamiques à l’oeuvre invite cependant le lecteur à participer consciemment à ces processus.

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2019

Ce document est protégé par la loi sur le droit d’auteur. L’utilisation des services d’Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d’utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l’Université de Montréal, l’Université Laval et l’Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'INTERMÉDIALITÉ DANS L'ART ROMANESQUE DE LÉONORA MIANO

RÉSUMÉ

L'intermédialité comme théorie et comme forme permet de penser le projet et l'écriture de Léonora Miano. Elle met en lumière les phénomènes de co-construction des médias et des socialités, en particulier dans les expériences afropéennes. La littérature est dès lors investie d'un pouvoir vis-à-vis du monde. Grâce aux emprunts féconds à d'autres formes artistiques (théâtre, musique, cinéma…), l'écriture romanesque s'affiche comme médium susceptible d'œuvrer à la création du réel. La mise en scène de la construction et des dynamiques à l'œuvre invite cependant le lecteur à participer consciemment à ces processus.

ABSTRACT

Intermediality, as theory and practice, is the framework used in this article to analyse Léonora Miano's project and writing. It sheds light on the way the media and social relations are co-built, particularly through the Afropean experience. Literature is thus endowed with the power to shape the world. As it fruitfully borrows from other art forms (theatre, music, film…), the novel becomes a medium that might contribute to shaping reality. The staging of those various processes, however, amounts to a constant call for the reader to take on an active role in the latter.

*

L'œuvre littéraire de Léonora Miano porte l'empreinte de la musique, du théâtre, du cinéma et de la télévision. Elle cite des productions médiatiques, emprunte des techniques à d'autres arts ou recherche des effets comparables à ceux que d'autres arts produisent. Cette poétique d'« absorption et transformation »[1] d'autres médias (au sens de mass media et de médium artistique), qui contribue à troubler les limites des genres, relève de l'intermédialité au sens restreint. Cette notion, pensée à partir de celle d'intertextualité, accorde une importance majeure à la matérialité de la communication. Les médias n'y sont pas perçus comme des

[1] KRISTEVA (Julia), « Le mot, le dialogue, le roman », in : *Sèmèiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1969, 381 p. ; p. 82-112 ; p. 148.

objets strictement définis, mais comme des nœuds mouvants de relations [2] dont les états sont stabilisés durant un temps variable. Dans l'œuvre de L. Miano, ces entrelacs permettent à la forme romanesque de se modifier et de se présenter ostensiblement comme un médium, tout en configurant de nouveaux rapports avec le lecteur. L'usage par L. Miano de l'intermédialité comme forme semble tributaire d'une vision théorique de ce « concept polymorphe » [3] : dans une acception plus large, l'intermédialité « marque le passage d'une théorie de la société qui contient les médias [...] à une théorie où société, socialités et médias se coconstruisent [*sic*] et se détruisent en permanence » [4]. Elle permet notamment de considérer « l'effet des médias sur la pensée du temps, de l'espace et du vivre-ensemble ainsi que le rôle de l'art dans l'actualisation des relations entre les médias, les savoirs et les communautés » [5]. Elle apparaît alors comme une réponse à la transformation de l'expérience et de la connaissance [6]. En effet, le développement des médias, associé à celui des moyens de transport, a, d'après Marc Augé, rendu « possibl[e] et inévitabl[e] » [7] une triple mutation : les événements semblent se multiplier jusqu'à rendre l'Histoire difficilement pensable ; l'excès d'images et de références spatiales semble paradoxalement réduire l'espace ; enfin, suite à l'effondrement des grands systèmes d'interprétation du monde, les références s'individualisent. Les individus, placés en des points nodaux où passe une infinité de messages de natures diverses, se trouvent dans l'obligation de penser par eux-mêmes leur rapport au monde [8]. En Afrique, l'explosion médiatique ne se produit que dans les années 1990, mais, pour Marc Augé, les peuples colonisés ont été les premiers à

---

[2] MÉCHOULAN (Éric), « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°1, printemps 2003, p. 9-27 ; p. 11.

[3] MARINIELLO (Silvestra), « L'intermédialité : un concept polymorphe », in : VIEIRA (Célia), RIO NOVO (Isabel), dir., *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris : L'Harmattan, 2011, 248 p. ; p. 11-30.

[4] MARINIELLO (S.), « L'intermédialité : un concept polymorphe », *art. cit.*, p. 13.

[5] MARINIELLO (S.), « L'intermédialité : un concept polymorphe », *art. cit.*, p. 14-15.

[6] Voir par exemple : MARINIELLO (S.), « Commencements », *Intermédialités*, n°1, *op. cit.*, p. 47-62.

[7] AUGÉ (Marc), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Flammarion, coll. Champs essais, 1997, 195 p. ; p. 145.

[8] AUGÉ (M.), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, coll. La Librairie du XXIe siècle, 1992, 149 p. ; p. 15-56 ; ID., *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 37.

faire cette triple expérience, aujourd'hui généralisée [9]. À la suite de Jürgen Müller, nous envisagerons l'intermédialité comme un « axe de pertinence » [10] pour analyser l'usage du médium romanesque par L. Miano.

Dans un premier temps, l'approche intermédiale permet d'envisager le projet esthétique de L. Miano qui vise explicitement à éclairer des interactions entre médias et communautés, y compris dans leurs implications quotidiennes et intimes. L'étude de l'intermédialité comme forme amène ensuite à explorer les modes de réception liés aux médias cités, représentés ou transposés dans les romans de cette auteure. Enfin, il faudra considérer la mise en question du pouvoir de la littérature. Sa vertu consiste moins, dans ces récits, à figurer de nouveaux modèles qu'à créer les conditions de possibilité de devenirs multiples.

Une approche romanesque intermédiale

L'intermédialité à l'œuvre dans les romans de L. Miano ne se manifeste pas d'abord comme une forme, mais comme une approche du monde attentive aux relations complexes entre les médias et les socialités.

Couleur, genre et fiction

Les interactions entre les médias et les communautés liées à la fiction de la « couleur » sont particulièrement explorées dans l'œuvre de L. Miano. Historiquement, la notion de « race » a été inventée par les Occidentaux et a eu un pouvoir tel que, même récusée, ses effets demeurent : la race n'existe évidemment pas d'un point de vue biologique, mais elle existe d'un point de vue sociologique [11] et certains hommes sont désormais « enduits de la couleur » [12] au point de ne pouvoir échapper à cette question. Le roman *Tels des astres éteints* aborde trois destinées de personnages qui s'interrogent sur leur rapport à l'Afrique et à la couleur, dont ils ne parviennent guère à s'affranchir. Si le regard que Gabrielle porte sur Shrapnel lui

---

[9] AUGÉ (M.), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, *op. cit.*, p. 145.

[10] MÜLLER (Jürgen E.), « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110. L'expression est utilisée par Jürgen E. Müller pour préciser qu'il considère l'intermédialité comme une approche et non comme une théorie : la diversité des types d'interactions possibles rend fallacieuse toute recherche d'une conception systématisante de la notion.

[11] NDIAYE (Pap), *La Condition noire. Essai sur une minorité française*. Préface de Marie Ndiaye. Paris : Calmann-Lévy, 2008, 435 p. ; p. 32 *sq*.

[12] MIANO (Léonora), *Écrits pour la parole*. Paris : L'Arche, 2012, 73 p. ; p. 13.

révèle qu'il peut n'être « qu'un homme », celui-ci pense que « le reste du temps, il faudrait qu'il continue d'être un Noir » parce que « le regard posé sur son peuple ne s'était pas assez modifié, pour qu'il se permette d'oublier la couleur » [13]. De son côté, Amandla se rapproche d'un groupe qui fantasme son identité noire à partir de références anciennes érigées en modèle absolu. Certes, Amok refuse quant à lui le « conformisme noir », « l'attirail » de ceux qui, depuis qu'ils ont eu la révélation du prisme à travers lequel la société les percevait, ne s'autorisent pas l'« individuation » (*TAE*, p. 210). Néanmoins, le poids de la couleur en France lui semblera trop lourd pour que Kabral, son fils adoptif, puisse se construire avant tout en tant qu'homme et il optera finalement pour le retour en Afrique. Les personnages cherchent leur individualité malgré les diverses assignations auxquelles ils doivent faire face. La difficulté de cette quête est symbolisée dans le roman par le recours à un narrateur hétérodiégétique et au discours indirect libre, de sorte que le lecteur ignore parfois à qui – personnage ou narrateur – attribuer les opinions énoncées. Les propos sont même assez régulièrement narrativisés. L'accès à l'intériorité des personnages est donc toujours explicitement médiatisé par le narrateur. Il n'est pas rare non plus qu'un personnage enchâsse ses pensées au cœur du point de vue d'un autre personnage, ce qui rend la ligne de démarcation très mince. Ainsi, le roman met en scène des idées qui s'entrecroisent sans donner au lecteur l'impression d'accéder à une quelconque vérité du personnage. Le dispositif narratif met ainsi en évidence la médialité de l'écriture romanesque.

La couleur s'immisce jusque dans les rapports les plus intimes. Dans *Blues pour Élise* [14], divers personnages sont confrontés à la question : « Tu as déjà eu un chéri blanc ? » (*BE*, p. 57). La coiffure devient signifiante : pour Akasha, le choix de se lisser les cheveux lorsque l'on est noire relève moins du goût personnel ou de l'adhésion à un effet de mode que d'une « détestation de soi » (*BE*, p. 45), d'un reniement de la couleur par un élan irréfléchi vers des formes occidentales. En revanche, pour Élise, déconsidérer le défrisage revient à empêcher les femmes noires d'adopter certaines formes esthétiques et *in fine* à « limiter l'épanouissement de femmes que l'Histoire a suffisamment entravées » (*BE*, p. 47). Ce qui est liberté pour les unes est aliénation pour les autres et la mode prend un tour

---

[13] MIANO (L.), *Tels des astres éteints*. Paris : Plon, 2007 ; rééd. Pocket, coll Pocket, n°14050, 2010, 376 p. ; p. 282 (désormais désigné par *TAE*).

[14] MIANO (L.), *Blues pour Élise*. Paris : Plon, 2010, 199 p. (désormais désigné par *BE*).

politique qui témoigne de l'impact de constructions anciennes et abolies (l'esclavage, la hiérarchisation des races). Enfin, pour certains personnages, la seule dénonciation de la fiction de la couleur ne suffit pas, d'autant que ce geste conduit parfois au refus de penser les conséquences – bien réelles – de l'imprégnation des imaginaires (*TAE*, p. 139).

Les conduites sont également modelées par les images associées au genre. Dans *Blues pour Élise*, Akasha cherche d'abord à passer d'un modèle établi, « Xéna la guerrière », « amazone » ou « femme *poteau mitan* », à un autre, la séductrice de « bobos » qui fait du cardio-training et mange des légumes vapeur sans sel et du tofu (*BE*, p. 13 et 28). Mythes grec ou créole, série télévisée et, implicitement, publicité sont autant de ressources utilisées par le personnage pour penser sa condition et agir sur sa vie. La question peut aussi être abordée d'un point de vue intersectionnel : le sort que réserve Pierre à Thamar dans *Ces âmes chagrines* montre que sa vision de la femme d'ascendance subsaharienne est marquée par l'image de « Joséphine Baker arborant sa ceinture de bananes » [15].

Simulacres et séduction

Ainsi, les clichés, par leur répétition même, finissent par être pris pour le réel ; ils sont alors intériorisés, façonnent les visions du monde et sont effectivement produits. Dans *Tels des astres éteints*, l'analyse faite par Amandla du comportement violent de certains hommes noirs dans la société contemporaine (*TAE*, p. 98) rappelle celle de Jean Baudrillard qui s'attachait, dans *Simulacres et simulation*, à décrire la société postmoderne : le réel finit par se confondre avec le modèle ou avec le médium [16]. Dans ce processus, la création dans le réel de ce qui n'était jusqu'alors qu'un simulacre, qu'une image sans rapport avec une quelconque réalité [17], n'est pas réfléchie.

Mais le dispositif médiatique et les images qu'il véhicule peuvent aussi être reçus en toute connaissance de cause. La transposition dans le réel est dès lors assumée par les individus ; la logique de la

[15] MIANO (L.), *Ces âmes chagrines*. Paris : Plon, 2011 ; rééd. Pocket, coll. Pocket, n°15099, 2016, 274 p. ; p. 75 (désormais désigné par *CAC*).

[16] BAUDRILLARD (Jean), *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, coll. Débats, 1981, 235 p. ; p. 51. Voir aussi : MIZOUNI (Sophia), « Léonora Miano et espace afropéen : territoire physique, site virtuel et identités dans *Blues pour Élise* », in : TANG (Alice Delphine), dir., *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires.* Paris : L'Harmattan, 2014, 328 p. ; p. 305-322.

[17] BAUDRILLARD (J.), *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 17.

séduction s'impose [18]. Les « filles du bord de ligne » [19] reproduisent les gestes des chanteuses de R'n'B, Beyoncé et Mary J. Blige. Leur attitude dépasse pourtant la simple production de simulacres : elles cherchent à échapper aux traditions figées que leur famille tente de leur imposer, à s'émanciper de tous les codes qui régissent leur quotidien et enfin à exprimer ce qui ne peut l'être par des mots. Elles introduisent dans leur vie une première forme de liberté, même si elle reste imparfaite. Cependant, l'adhésion à ces figures « sans autre morale que le *blingbling* » [20] peut ne manifester qu'un désir de participer pleinement à l'idéologie dominante fondée sur le culte de l'argent et de l'apparence. La génération de Shrapnel et d'Amok a quant à elle créé sa modernité en s'inspirant des films de la *blaxploitation* ou des clips marqués par le *moonwalk* et le *smurf*. Là encore, le rapport aux médias est ambivalent : s'il signe l'expérimentation de nouvelles pratiques du monde, il peut se réduire à un mimétisme qui engendre de nouvelles images fixes. Ainsi, pour Amok, les vêtements que porte Shrapnel sont « sa tenue de mauvais garçon » qui « jou[e] les caïds des ghettos noirs d'outre-Atlantique » (*TAE*, p. 105). De même, les garçons au bas de l'immeuble de Maxime « se content[ent] de recycler, sans les avoir comprises, des images vues dans des films sur les ghettos noirs de l'Ouest » (*CAC*, p. 57).

Le médium romanesque

Est donc mis en scène l'entrelacs des médias et des communautés. En tant que médium, la littérature est nécessairement elle aussi investie d'un rôle à jouer dans la construction des socialités.

Le projet explicite de L. Miano est de pallier le manque de représentations de Noirs en France, de « modèles » [21], et le déficit d'Histoire. De fait, la galerie des personnages est étendue : majoritairement africains ou afro-descendants, ils sont issus de territoires géographiques différents, ont des modes de vie divers, sont d'âge,

---

[18] LIPOVETSKY (Gilles), CHARLES (Sébastien), *Les Temps hypermodernes*. Paris : Librairie générale française, coll. Biblio essais, 2006, 125 p. Pour G. Lipovetsky, la postmodernité marque le passage de l'univers de la discipline à celui de la société-mode qui repose sur une logique de séduction permanente.

[19] MIANO (L.), « Filles du bord de ligne », in : ID., *Afropean Soul et autre nouvelles*. Paris : Flammarion, coll. Étonnants classiques, 2008, 121 p. ; p. 47-52.

[20] MIANO (L.), « Filles du bord de ligne », *art. cit.*, p. 48.

[21] Voir par exemple : MIANO (L.), « Afrodescendants en France : représentations et projections », in : ID., *Habiter la frontière : conférences*. Paris : L'Arche, coll. Tête à tête, 2012, 141 p. ; p. 138 ; BLANC (Aurélia), « Léonora Miano : l'afropéanisme en partage », *Causette*, n°43, mars 2014, p. 26-30.

de sexe, de sexualité et de condition variés. Cependant, ces romans ne visent pas uniquement à proposer d'autres modèles ou à remplacer une somme d'images par une autre. L. Miano interroge au sein des œuvres elles-mêmes les modalités d'action favorisées par l'art, les conditions par lesquelles une action en conscience de la part du lecteur sera possible.

De la description d'une réalité à la construction d'une figuration

La première modalité réfutée est la description. Estelle n'accorde ainsi que peu de valeur aux photographies de son amie Carmen qui « disait faire *de la photo d'art engagée* » (*BE*, p. 97). Elle distingue farouchement témoignage et création artistique. Les représentations devront donc se donner comme telles, et non comme le simple reflet d'une vérité, ce que permet l'intermédialité comme forme.

Dans les romans de L. Miano, la première fonction de l'intermédialité – conçue comme le résultat d'un jeu de renvois à différents médias – est d'attirer l'attention sur le médium. Comme le mentionne Walter Moser, la médialité des médias devient nécessairement apparente quand deux médias interfèrent [22]. Par conséquent, les romans ne prétendent pas à l'objectivité ou à l'authenticité, notions qui n'ont pas de sens dans une conception intermédiale du monde. Le rappel du caractère fictif des romans permet au lecteur de réfléchir aux mécanismes de production des représentations.

Blues pour Élise s'inspire des séries télévisées [23] tout en instaurant une certaine distance avec celles-ci. Les séries, hautement consommées de nos jours, relèvent de l'esthétique du cinéma qui, d'après G. Lipovetsky, « phagocyte des pans entiers de la culture écranique » [24]. Le cinéma construit une perception du monde et sa puissance est telle qu'il s'impose aujourd'hui comme « matrice de l'imaginaire [...] quotidien » [25], qu'il produit de la réalité, mais sans forcément susciter une réflexion sur ce phénomène. Le défi est alors d'emprunter aux séries télévisées ce qui fait leur succès (la multiplicité des personnages et leur évolution ainsi que la brièveté et la relative clôture des épisodes) sans que les figurations paraissent

[22] MOSER (Walter), « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in : FROGER (Marion), MÜLLER (J.E.), dir., *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Münster : Nodus Publikationen, coll. Film und Medien in der Diskussion, 2007, 128 p. ; p. 69-92.

[23] Voir : UNTER ECKER (Marjolaine), *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*. Toulouse : PUM, coll. Lettres & culture, 2016, 189 p. ; p. 81-85.

[24] LIPOVETSKY (G.), SERROY (Jean), *L'Écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris : Seuil, coll. La couleur des idées, 2007, 361 p. ; p. 25.

[25] LIPOVETSKY (G.), SERROY (J.), *L'Écran global*, *op. cit.*, p. 26.

normatives ou prescriptives. Elles ne doivent pas être considérées comme des imitations de la réalité, des re-présentations, ni comme des modèles, mais plutôt comme des modélisations (au sens épistémologique), comme des figurations de traits essentiels qui ne sauraient constituer le tout d'une réalité, mais qui permettent néanmoins de penser certains aspects de cette réalité.

Le sous-titre de *Blues pour Élise* est *Saison 1* et le roman s'achève sur l'annonce d'une « saison 2 » à venir. La structure est celle d'un « montage alterné » des chapitres qui permet une succession de points de vue et la mise en scène d'actions simultanées. En dépit de connexions entre les différents chapitres, nombre d'entre eux sont isolables. Le chapitre « *The man I love* » (*BE*, p. 75) a d'ailleurs été publié séparément dans un recueil collectif de nouvelles [26]. Certains personnages envisagent leurs expériences à partir des catégories du cinéma, évoquant par exemple la « bande-son » de leur vie (*BE*, p. 20), et les chapitres se terminent par une « ambiance sonore » qui transpose le procédé cinématographique de la bande-son musicale en listant les chansons évoquées à l'intérieur du chapitre.

Pourtant, un personnage propose une mise en abyme ironique dans les premières épreuves ainsi que dans la version de « *The man I love* » publiée dans *Clair-Obscur* : « avec leurs expériences amoureuses, les amies de Malaïka auraient pu alimenter mille scénarios de séries télévisées bas de gamme » [27]. Cette remarque nous invite à considérer que l'essentiel n'est pas la représentation des aventures amoureuses des protagonistes, mais plutôt la manière par laquelle les personnages les envisagent et se construisent. Ainsi, alors que le cinéma a fini par « naturaliser » le procédé de la bande-son, son inscription dans le roman rappelle l'artifice et le phénomène de la « cinévision » analysé par G. Lipovetsky [28]. De ce point de vue, l'emploi de l'expression « ambiance sonore » est significatif : l'ambiance sonore (ou « son *surround* ») est « généralement perçue de manière inconsciente comme une masse sonore globale » [29]. Est par conséquent mis en évidence le caractère enveloppant de la musique, le fait qu'au cinéma elle ne soit plus perçue en toute conscience.

Par conséquent, la littérature emprunte à un autre art son énergie et sa construction sensible, mais révèle dans le même temps la puis-

---

[26] *Clair-Obscur. Nouvelles*. Paris : JBZ & Cie, 2011, 157 p. ; p. 83-100.

[27] *BE*, premières épreuves, p. 118 et « *The man I love* », in : *Clair-Obscur. Nouvelles*, *op. cit.*, p. 85. La version définitive édulcore le propos (*BE*, p. 77).

[28] LIPOVETSKY (G.), SERROY (J.), *L'Écran global*, *op. cit.*, p. 337.

[29] DE NANTEUIL (Pierre-Louis), dir., *Dictionnaire encyclopédique du son*. Paris : Dunod, 2008, 559 p. ; p. 24. Le terme de « son *surround* » décrit « l'effet d'être entouré par le son » (p. 490).

sance imaginaire de certains procédés qui finissent par être considérés comme naturels. Elle attire l'attention sur l'artifice afin de mettre au premier plan la construction comme acte.

Modèle musical et participation du lecteur

Il n'est donc pas anodin que la littérature soit essentiellement placée sous le signe de la musique, un art non figuratif, qui ne repose ni sur l'imitation ni sur la saisie mécanique d'un monde donné. Les romans de L. Miano sont en effet composés à partir de modèles musicaux. La « bande-son » livrée à la fin de *Tels des astres éteints* explicite la structure : les cinq chapitres renvoient à cinq thèmes de jazz. Chaque chapitre est divisé en trois parties. La première partie est toujours centrée sur Amok, la deuxième sur Shrapnel et la dernière sur Amandla. Les cinq thèmes sont interprétés du point de vue de chacun des trois personnages : chaque section correspond à une adaptation romanesque libre du thème présenté dans le titre. L'ensemble est encadré par une « Intro » et une « Outro » [30], toutes deux intitulées « *Come Sunday* : monodie » en référence à l'œuvre de Duke Ellington. Dans *Crépuscule du tourment 2* [31], le chapitre « *Royalty jam* » est sous-titré « Chorus » et le dernier, « *Negro Spirit* », est assorti de la mention « Coda ». *Blues pour Élise* peut aussi se lire selon une perspective musicale : les chapitres numérotés sont entrecoupés d'« interludes » et l'ouvrage présente un « bonus » – comme certains CD –, qui est en quelque sorte caché puisqu'il n'apparaît pas dans le sommaire.

Un soupçon pèse pourtant sur les chansons, même engagées : se complairaient-elles dans la description des maux, dans le fantasme ou ne vaudraient-elles que pour le divertissement qu'elles procurent ? En effet, pour Amok, les « chansons à message » de Marley n'ont guère agi sur la « réalité concrète » et elles n'ont été écoutées que pour « danser, fumer des joints » (*TAE*, p. 308). Bien qu'Amandla rétorque que ces chansons ont aidé des millions de gens à vivre, elle s'interroge en entendant *Children of the higher man* : « à force de paroles jamais traduites en actes », l'espoir est-il encore permis ? (*TAE*, p. 238). Le fond ne peut donc être séparé d'une réflexion sur la forme à même d'agir sur le monde.

---

[30] Ces deux termes, d'abord utilisés en anglais, ont été largement intégrés dans le vocabulaire musical français.

[31] 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.

De fait, l'intermédialité, qui suppose une reconnaissance, suscite par définition la participation du lecteur. Dans les œuvres de L. Miano, son activité est programmée grâce à un système de références, tantôt en bas de page, tantôt sous la forme d'une « ambiance sonore » en fin de chapitre (*Blues pour Élise*), tantôt au moyen d'une « bande-son » située à la fin du roman (*Tels des astres éteints*). Les passages qui renvoient à des chansons sont précisément mentionnés, ce qui permet un minutieux travail sur les intertextes. La « bande-son » de *Tels des astres éteints* exprime parfois une préférence pour certaines interprétations. Les novices sont donc guidés dans leur découverte.

Crépuscule du tourment 1 inaugure un nouveau rapport aux références. Ce roman se termine par un « Glossaire » qui commence de façon classique et se poursuit par l'énoncé de l'« Univers d'Amandla », des « Lectures d'Ixora » et de la « Bande-son de Tiki » (*CDT 1*, p. 283-286). Les références ne sont donc plus rapportées au texte lui-même, mais aux personnages. Le roman semble s'inspirer ici des procédés populaires du *transmediastorytelling* [32], soit une narration qui se développe de manière cumulative sur plusieurs supports médiatiques (les diverses formes présentant des contenus différents), ce qui permet d'étendre l'univers fictionnel. Ces différents supports sont élaborés par le créateur de l'œuvre, mais ils sont aussi en quelque sorte complétés par les blogs ou les sites de fans qui peuvent, entre autres, avoir une visée encyclopédique. Le créateur anticipe et contrôle à des degrés variables le contenu de ces sites. L. Miano ne propose pas un site internet qui donnerait directement accès aux références et les expliciterait. Elle semble cependant en appeler à une « profondeur d'expérience » [33] qui passe par une solide connaissance de l'univers fictionnel et qui est susceptible d'impliquer des pratiques de fans. Qu'il explore les références en adoptant une démarche critique ou en s'inscrivant dans les modes de consommation actuels de fiction, le lecteur reste au cœur des démarches à entreprendre.

Approche des béances de l'Histoire

L'emprunt à un art qui n'utilise qu'en partie le matériau de la littérature (les musiques évoquées sont des chansons) permet enfin de présentifier l'absence, qui ne pourra se résorber dans l'esprit du

---

[32] JENKINS (Henry), *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia* [2006]. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Christophe Jaquet. Paris : A. Colin, coll. Médiacultures, 2013, 331 p.

[33] JENKINS (H.), *La Culture de la convergence*, *op. cit.*, p. 120.

lecteur que s'il prend la peine d'activer la musique par la pensée ou après recherche. Or l'Histoire est faite de silences, de failles. Pour Amok, le problème est qu'« une part essentielle de l'histoire des hommes [la déportation, l'esclavage] soit ainsi laissée à l'imagination. […] Le passé qui n'était pas resitué dans la globalité de l'histoire humaine fermentait là où on l'avait abandonné » (*TAE*, p. 192). Ces failles se retrouvent au niveau individuel : le passé qu'Amok ne peut affronter l'entrave et le conduit symboliquement à refuser la transmission de son patronyme. Il s'astreint longtemps à une chasteté qu'il vit comme une véritable lutte (*TAE*, p. 202 et p. 254). L'intermédialité permet de matérialiser l'incomplétude de l'œuvre, laquelle peut aussi être pensée dans la perspective glissantienne d'une écriture de l'Histoire – y compris du présent – qui échappe aux canons de la discipline, qui recourt à la fiction pour transmettre malgré les fractures, qui explore les traces et en appelle à l'imaginaire pour fonder une « vision prophétique du passé » [34]. Dans ses romans afropéens, L. Miano écrit un présent lourd de tout un passé qui échappe parce qu'il n'a pu se dire : l'œuvre est aussi incomplète parce que l'Histoire est faite de béances. Les expériences afropéennes peuvent néanmoins être pensées grâce à l'écho des Amériques, ne serait-ce que parce que la pythie de *Tels des astres éteints*, qui prophétise « l'avènement d'un être neuf » en qui « les mondes […] se touchent », d'un « peuple du milieu » (*TAE*, p. 370-371), revisite *Come Sunday*, « un thème de Duke Ellington, figurant sur l'album *Black, Brown and Beige*, conçu comme une exposition musicale de l'histoire des Noirs américains » (*TAE*, p. 373). L'intermédialité trouve des formes pour approcher ce qui ne parvient pas encore à se dire.

Du mouvement

Au sein même de la production romanesque, la littérature se définit donc comme un médium, ce qui permet de faire de l'activité du lecteur un enjeu central. Les processus évolutifs et les mises en tension dynamiques occupent aussi une place de choix dans les romans, qui sont travaillés par le mouvement, la lutte contre toute fixité. Symptomatiquement, L. Miano privilégie le dialogue du roman avec des arts du temps : musique, cinéma et théâtre.

[34] GLISSANT (Édouard), *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981, 503 p. ; p. 132.

Le refus de la fixité

L. Miano attire l'attention sur la nécessité de la création et sur le sens à donner au terme : il ne doit pas être conçu comme un résultat, mais comme un processus de renouvellement constant. Ainsi, la production d'images apparaît comme insuffisante. Même lorsque les personnages se meuvent, la notion d'« image » est associée à une forme de fixité et de superficialité. Pour Amandla, il ne suffit pas d'apparaître à la télévision, de « deven[ir] des images pour tout changer » ; le combat réside, pour les « Kémites », dans la « production par eux-mêmes d'images les concernant » (*TAE*, p. 163 et p. 174). Pourtant, la simple production d'images s'avère rapidement insatisfaisante. Amandla est d'ailleurs proche d'un groupe qui cherche à valoriser les identités noires en puisant des motifs de fierté dans le passé africain, mais qui peine à proposer des devenirs possibles. Le roman *Ces âmes chagrines* thématise cette question de façon plus explicite. Il évoque les tribulations d'Antoine *alias* Snow, fasciné par l'image, qui cherche à tout prix à exister en « se fai[sant] remarquer » (*CAC*, p. 99), donc en produisant une image singulière, qui s'écarte des attentes de la société à son égard. Il est présenté comme un garçon à la mode, soigneusement coiffé et habillé. Mais, précisément, cette image n'est qu'une surface : ses vêtements apparaissent comme une « armure » (*CAC*, p. 99) vis-à-vis du monde extérieur. Ils lui permettent de refuser tout accès à la profondeur de son être. Les figurations nouvelles ne doivent pas être considérées comme une fin en soi, mais comme une modélisation possible parmi d'autres, soumise à la critique et à l'évolution.

L'afropéanisme : nommer et déjouer les pièges de la définition

Cette méfiance envers les fixités se traduit notamment dans les ambiguïtés du terme d'afropéanisme. Le nom doit permettre de créer une réalité, mais sans la contraindre. Cette notion semble avoir été initialement choisie par l'auteur pour rendre compte des expériences des Noirs en France, qui ne seraient perçus que par le prisme de la couleur, elle-même associée à l'étrangeté [35]. L'afropéanisme cherche à éviter les notions de couleur et de nation, tout en fondant son existence sur une expérience de la couleur dans une nation qui refuse de penser son identité en termes de couleur, mais s'imagine blanche. Le processus de nomination est ici connoté positivement puisqu'il émane de ceux qui sont concernés. Pourtant, le mot est vite appelé à excéder sa définition première : il doit per-

[35] Voir : MIANO (L.), *Habiter la frontière : conférences*, *op. cit.*, p. 79.

mettre aux Afropéens de se penser par eux-mêmes, en confrontant les divers points de vue sur leur condition ou leur être. Il est conçu comme l'étincelle qui engage la réflexion et la création, mais ne doit pas être défini trop strictement sous peine d'enrayer son propre mécanisme. Être afropéen renvoie en effet à une condition ou à une manière d'être au monde, au fait d'être de culture européenne tout en conservant des modes de vie ou des particularismes issus des cultures subsahariennes. Il devient alors possible de se considérer comme afropéen lorsqu'on est blanc : c'est le cas de Gaëtan dans *Blues pour Élise*, qui vit en France mais a grandi en Afrique et en a gardé une vision du monde, une langue et une façon de se mouvoir (*BE*, p. 60). Les bijoux afropéens de *Blues pour Élise* témoignent de l'impératif de création que manifeste le terme, ainsi que du rôle que les artistes sont amenés à jouer dans le façonnement du réel. En effet, les bijoux DiviNéa « assemblaient les mondes qui les avaient engendrés, [...] ils avaient de la mémoire, les pieds solidement plantés dans les temps présents, le regard tourné vers un avenir qu'ils contribuaient déjà à façonner » et chaque pièce était « unique » (*BE*, p. 76). L'objectif est d'user de la faculté du médium à engendrer le réel tout en déjouant les mécanismes oppressifs de la langue et des représentations [36].

Le théâtre comme jeu

Le mouvement peut être assuré par le recours à la thématique du théâtre. À plusieurs reprises, il semble que les personnages n'interprètent que des rôles dans une comédie dépourvue de sens. Shrapnel par exemple joue au caïd des banlieues et enfile l'uniforme de rigueur, « le déguisement du gars qui se la jou[e] gangsta » (*TAE*, p. 169). Tout se passe comme si les personnages arboraient des costumes pour chercher à atteindre des identités ou projetaient des identités pour tenter d'y accéder. Celles-ci semblent pourtant vouées à être dépassées. Ixora joue d'abord « une sorte de comédie » (*CDT 1*, p. 148) pour plaire à Amok, quoiqu'elle n'en soit pas amoureuse. En dépit de leurs failles respectives, Ixora, Amok et Kabral décident d'emménager ensemble et donnent aux autres l'image d'une famille ordinaire. Même si « chacun a pris place sur la scène, [si] chacun est entré dans son personnage » (*CDT 1*, p. 136), Ixora voit une forme de sincérité dans l'entreprise (*CDT 1*, p. 155). La mère d'Amok en revanche rejette violemment cette « masca-

[36] Voir : VERMEREN (Pauline), « Identité nouvelle : une approche philosophique de la notion d'Afropéa », *Africultures*, n°99-100 (*Afropéa. Un territoire culturel à inventer*), 2015, p. 66-75.

rade » fallacieuse (*CDT 1*, p. 37). Néanmoins, cette « parade » [37] aura permis à la jeune femme de jouer une identité qui, si elle ne lui correspond pas, aura au moins eu le mérite de la pousser à en transformer une qui ne lui convenait plus, celle de la mère célibataire repliée sur elle-même. De nombreux personnages de L. Miano tentent ainsi de s'extirper des images dans lesquelles ils ont été enfermés en arborant publiquement les costumes qu'ils associent aux identités auxquelles ils aspirent. Le théâtre, par la projection qu'il impose, force le personnage à évoluer pour se rapprocher de l'identité visée, sous peine de basculer dans le mensonge ou dans le ridicule. Le modèle vers lequel les personnages tendent apparaît rapidement comme une étape à dépasser. Celle-ci n'en est pas moins nécessaire dans certains cas pour leur permettre de réagir et d'amorcer un devenir. Le jeu avec le théâtre permet par conséquent de proposer des « dynamiques ouvertes de production d'identité » [38].

Mise en tension de structures

Enfin, l'intermédialité permet de réinscrire le mouvement dans la production romanesque. La superposition de certaines structures introduit des tensions entre différents modèles.

Le roman *Tels des astres éteints* mêle ainsi deux structures, l'une théâtrale, l'autre musicale. D'une part, les cinq parties du roman, précédées d'une « intro » et d'une « outro » prises en charge par la « pythie », rappellent le modèle tragique. Les cinq actes qui s'achèvent sur la mort de Shrapnel (et le retour de tous les personnages en Afrique, ce qui peut signifier une suspension de la question de l'afropéanisme) évoquent la tragédie classique. L'intro et l'outro sont un écho des tragédies antiques, du prologue chargé d'exposer les faits et de l'exode qui conte le dénouement. Les fonctions de la pythie rappellent aussi celles du chœur puisque, sans intervenir dans l'action, elle en propose une forme de commentaire lyrique. Tous les personnages la croisent sous la forme de la mendiante, mais elle se tait ; elle écoute en revanche (*TAE*, p. 51, 71, 101, 248, 334).

---

[37] MOUDILENO (Lydie), *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais. Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula*. Paris : Karthala, 2006, 161 p. Par le terme de « parade », Lydie Moudileno désigne tout « acte de profération identitaire qui passe par une théâtralisation – plus ou moins contrôlée – des corps et des images dans un espace particulier, et qui se pose en résistance à (ou en compétition avec) d'autres imaginaires et d'autres mises en scène auxquels le sujet substitue une auto-fiction dont il s'approprie le contrôle » (p. 23).

[38] MOUDILENO (L.), *Parades postcoloniales…*, *op. cit.*, p. 14.

Tragédie et inéluctabilité sont également thématisées dans le roman. L'histoire du peuple kémite est ainsi considérée par Amandla comme une « tragédie » (*TAE*, p. 232), même si son entreprise vise à montrer qu'il n'y a pas de fatalité (*TAE*, p. 193). Amok, en voulant fuir le « drame familial », pense finalement n'avoir réussi qu'à s'y précipiter (*TAE*, p. 265). Son extrême violence envers Ixora dans *Crépuscule du tourment 1* lui apparaît dans un premier temps comme la perpétuation de la tragédie : malgré ses efforts, le monstre s'est révélé en lui.

Cependant, si le modèle de la tragédie peut ainsi représenter une tentation pour penser l'Histoire, celui-ci est enrayé par la structure jazzistique évoquée précédemment. Le jazz représente la création de l'inédit par l'hybridation des cultures africaines et occidentales. Il repose sur l'improvisation, c'est-à-dire sur la recréation perpétuelle. Par son existence même, le modèle jazzistique réfute le modèle tragique, en propose un dépassement. La trajectoire d'Amok passe ainsi par la survie (*Tels des astres éteints*) pour atteindre la création : les dernières pages de *Crépuscule du tourment 2* présentent Amok au moment où il se lance dans l'écriture. La création est *in fine* dotée d'une valeur cathartique.

Ainsi, dans les romans de Léonora Miano, l'approche intermédiale apparaît comme une « politique de la littérature » (au sens où l'entend Jacques Rancière) qui rend compte de la manière dont le réel est conçu et qui donne à penser les reconfigurations du « partage du sensible » [39]. D'un point de vue formel, l'écriture romanesque est dynamisée par des emprunts à d'autres arts, selon des modalités distinctes en fonction des romans, ce qui permet de favoriser différents types de participation du lecteur. Le recours à l'intermédialité permet également de présenter ostensiblement la littérature comme un médium qui, à ce titre, participe à une « co-construction » du monde. Sont réfractées dans les romans les conditions par lesquelles une action en conscience de la part des lecteurs sera possible. La fonction de la littérature est dès lors de favoriser, par sa forme même, des processus d'individuation, des dynamiques de devenirs ouverts.

■ Chloé VANDENDORPE [40]

[39] RANCIÈRE (Jacques), *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, coll. La philosophie en effet, 2007, 231 p. ; p. 11-12.

[40] Université Paris-Sorbonne.