



**LE DÉSARROI SOCIAL DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE  
D'HENRI LOPES**

**Thèse**

**KOUAO MEDARD BOUAZI**

**Doctorat en études littéraires**  
Philosophiæ doctor (Ph.D.)

Québec, Canada



## RÉSUMÉ

En nous appuyant sur six romans d'Henri Lopes, notre recherche tente de montrer que ces textes traduisent une profonde détresse sociale par la construction d'un univers où les personnages, les espaces et les discours se déploient dans une antinomie permanente. L'œuvre lopesienne, en effet, est traversée par des sujets tourmentés, dans un univers où le passé colonial et les tensions sociopolitiques ont renforcé les frontières communautaristes. Les personnages principaux connaissent ainsi une crise d'appartenance (culturelle et identitaire), un paradigme qui s'impose comme thème récurrent dans toute la production romanesque.

Il s'agit de comprendre comment les textes construisent ce sujet, écrasé simultanément par les séquelles d'une Histoire coloniale discriminante et par un environnement social contemporain dans lequel se dressent de nouvelles barrières.

Tout en conservant une cohérence globale assurant la lisibilité des textes, le scripteur représente la fragilité des rapports sociaux, en rabaissant les discours dominants par l'humour et l'ironie (pour se moquer des hiérarchies sociales), en bouleversant les conventions linguistiques ou sémantiques, etc. Les romans cultivent alors les contrastes et les contradictions, édifient un espace polyphonique, pour fabuler simultanément le choc et le croisement des différences, dévoiler la rencontre conflictuelle des altérités (raciale, idéologique, politique, culturelle, etc.), bref, peindre toute un désarroi social.

L'écriture de Lopes semble au demeurant exalter les interférences – notamment artistiques –, elle rejette les contraintes, tisse les éléments les plus épars pour édifier un entre-deux que le discours narratif idéalise. Au cœur de cette "mosaïque" textuelle, l'auteur exalte le métissage et l'instaure comme idéal et fondement de sa pensée. Et si les textes dévoilent un renversement des hiérarchies sociales, c'est que l'art de Lopes se veut fondamentalement carnavalesque.

Cependant, même si les romans de notre corpus d'étude décrivent un monde perturbé, divisé, et que l'auteur montre de manière implicite qu'il veut assembler les différences pour édifier dans sa fiction un univers mixte, son monde rêvé reste malgré tout instable.



## **ABSTRACT**

This thesis is about six novels of Henri Lopes. It represents an attempt to show that these novels reflect a deep social distress, which is characterized by an environment where characters, spaces and speeches unfold a permanent contradiction.

The malaise, and the fragmented world which Lopes tries to make explicit in the novels at issue, are reflected by the style he adopted. His technique consists then, in lowering the dominant discourses through humor and irony on the one hand, and on the other hand overturning linguistic or semantic conventions, etc. In doing so, his goal is to render more visible the fragility of social relations which is going on in the world so described.

This research represents an attempt to find out how the discourse related to the theme of social disarray is structured, and how it functions. In order to achieve this objective, we found it worth proceeding by a textual investigation, as well as a structural analysis. Basically, this thesis tries to account for the turmoil that marked the history of Africa through space, speech and language as exploited by the novelist.

Despite the troubled world depicted in these novels, Lopes shows great attachment for a united and non-divided world that takes into account all differences no matter where they come from. For, Lopes thinks of a fictional world where every human being lives and co-exists harmoniously, even if such a world remains unstable.



## TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ .....	iii
ABSTRACT.....	v
TABLE DES MATIERES.....	vii
ABRÉVIATIONS.....	ix
DÉDICACE .....	xi
REMERCIEMENTS.....	xiii
CHAPITRE I: INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	1
I.1. Motivation et intérêt du sujet.....	1
I.2. Corpus et problématique.....	3
I.3. État du champ et trajectoire: un désir constant d'affranchissement .....	10
I.4. État de la question .....	14
I.5. Considérations théoriques et méthodologiques .....	22
I.6. Grandes articulations du travail.....	25
CHAPITRE II: TRAJECTOIRE D'HENRI LOPES .....	27
II.1. Dispositions.....	29
II.1.1. L'enfant du pays.....	29
II.1.2. La découverte de la France: frénésie et incertitudes .....	31
II.1.3. Le retour au pays natal: réinventer la société.....	39
II.1.4. L'autonomie vis-à-vis du champ culturel et politique congolais .....	43
II.1.5. L'expérience diplomatique et internationale.....	47
II.2. Positions .....	50
II.2.1. Le souci de la singularité.....	50
II.2.2. Éloge de la diversité .....	55
II.2.3. Le témoin d'une époque troublée.....	57
II.2.4. Bousculer les formes d'expression littéraire au Congo.....	59
II.3. Prises de position.....	60
II.3.1. La création littéraire: quête esthétique et renouvellement du discours romanesque postcolonial.....	60
II.3.2. Le métissage: allégorie de la rencontre .....	63
II.3.3. La Francophonie: l'avenir d'un monde pluriel .....	66
CHAPITRE III: L'UNIVERS ANTINOMIQUE DU ROMAN LOPÉSIEN.....	69
III.1. Fabulation du malaise existentiel du héros lopésien.....	75
III.1.1. Fragilisation de l'image du personnage lopésien.....	78

III.1.2. Mise en scène de la figure de l'artiste banni .....	83
III.1.3. L'ambivalence du héros lopésien .....	86
III.1.4. Le personnage déterritorialisé .....	93
III.1.5. Intertextualité du personnage .....	99
III.1.6. La description adjectivale du héros lopésien.....	102
III.2. L'espace .....	109
III.2.1. L'espace textuel, métaphore du désarroi social .....	111
III.2.2. L'espace sémantique du grotesque lopésien .....	123
III.2.3. Le texte lopésien comme champ d'analyse des Savoirs .....	126
III.2.3.1. Le roman sociologique d'Henri Lopes.....	127
III.2.3.2. Un roman historique.....	129
III.2.3.3. Le roman politique de Lopes.....	130
III.3. Discours polyphonique et expression des antagonismes.....	135
III.3.1. La mise en débat d'une crise sociale .....	135
III.3.2. Les discours de la méthode littéraire.....	139
CHAPITRE IV: L'OBSESSION DE L'ENTRE-DEUX DANS LES ROMANS DE LOPES	
.....	151
IV.1. Le discours narratif lopésien entre réalisme et renversement carnavalesque. ....	153
IV.2. La langue composite de l'écrivain .....	165
IV.3. La problématique des deux rives .....	176
IV.4. Interférences artistiques dans les romans.....	183
IV.5. Le comique et la mise en scène du chaos social .....	191
CHAPITRE V: CONCLUSION.....	203
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE .....	211



## ABRÉVIATIONS

Voici les sigles des romans étudiés. Ils sont placés entre parenthèses et en italique dans le texte, puis suivis du numéro de la page. Les références complètes se trouvent dans la bibliographie générale, à la fin de la thèse.

LNR: *La nouvelle romance*

LPR: *Le pleurer-rire*

LCA: *Le chercheur d'Afriques*

SAR: *Sur l'autre rive*

LEF: *Le lys et le flamboyant*

DCL: *Dossier classé*



## **DÉDICACE**

Je dédie ce travail à ma mère Rosalie, à ma sœur Marina et à ma tante Clémentine, arrachées tôt à mon affection.

Leur courage dans l'épreuve et dans le manque, leurs yeux qui ont toujours pétillé de douceur: des souvenirs qui m'ont permis de comprendre qu'il ne fallait jamais abandonner.



## REMERCIEMENTS

Un immense Merci à mon directeur de thèse, Mr Justin K. Bisanswa, un scientifique exigeant, un homme ouvert, toujours disponible, qui n'a ménagé aucun effort pour me guider dans mon travail, et qui s'est constamment appliqué à faire découvrir les orchestrations de l'esthétique africaine contemporaine ainsi qu'à nous conduire vers une lecture plus élaborée du texte. Avec lui, j'ai appris le dépassement de soi, le travail consciencieux, la persévérance, la remise en question constante, la recherche d'un travail de qualité, mais aussi la force de rester debout même dans le vent des épreuves. Auprès de lui, j'ai aussi obtenu écoute bienveillante, conseils avisés et soutien financier. Vous m'avez ouvert les portes de vos connaissances et de votre cœur qui s'est donné à ses étudiants, un cœur qui a sans cesse voulu tout donner. Merci, Professeur.

Merci à Mme Olga Hél-Bongo. Elle m'a été d'un immense soutien, tant par ses conseils scientifiques, ses lectures, ses indications, ses intuitions, ses corrections, et sa disponibilité toujours offerte.

Merci à Mr Kasereka Kavwahirehi, dont les lectures, corrections et consignes perspicaces m'ont été grandement utiles. Je n'oublie pas sa présence fidèle aux côtés de tous les étudiants de la Chaire, sa constante bonne humeur, tout au long de notre parcours universitaire.

Merci à M. Fernando Lambert, un homme fascinant, avec un grand cœur, qui a mis à ma disposition des textes inédits sur Henri Lopes. Je n'oublie pas ses présences affectueuses à chaque étape de ma progression académique, ses interventions éclairantes sur l'histoire et l'espace littéraire africains. J'ai eu la chance de tirer profit de sa grande connaissance de l'écrivain congolais.

J'ai eu l'immense bonheur de travailler dans le cadre stimulant et combien chaleureux de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et Francophonie. Ma joie a été grand d'y avoir connu des condisciples sympathiques, altruistes, attentionné(e)s, mais aussi une personne aussi prévenante que Mr Issiaka Mandé.

Je ne peux oublier la bienveillance, les sourires pleins d'affection, la disponibilité, et l'amabilité toujours renouvelés du personnel du Département des littératures: merci à Mmes Chantal Fortier, Lise Lahoud.

Un grand Merci à Ali Ouattara, gérant de FOANI-SERVICE (Côte d'Ivoire) et à Kossia Abiba Ouattara qui, par leur confiance, leur inestimable appui financier et leurs conseils, ont été au début de cette belle aventure scientifique.

Je remercie vivement toutes les personnes de cœur qui m'ont soutenu, entouré, assisté, encouragé tout au long de la conduite de ce travail. Les aides ont été de divers ordres : conseils, assistance documentaire, corrections, recommandations, appui financier et matériel, etc.

Ma reconnaissance va aussi à la Fondation de l'Université Laval, qui, à travers la Bourse de Leadership et de Développement durable qu'elle m'a accordée trois ans durant, m'a grandement aidé à réaliser cette recherche. Merci à Mr le recteur Denis Brière qui en a été l'initiateur.

Merci à mes parents, mes frères et sœurs pour leurs prières, leur appui et leurs pensées positives à mon endroit. Vous êtes une grande bénédiction pour moi.

Une pensée singulière à Evelyne, mon épouse, pour sa patience, son affection, ses prières ferventes et à Marie-Milka, notre fille (qui a grandi loin de mes yeux mais tout au fond de mon cœur de père heureux).

Merci infini à l'Éternel, fidèle, bienveillant et compatissant, patient et d'une immense bonté, et dont l'amour s'étend à tous ceux qu'il a créés.

## CHAPITRE I: INTRODUCTION GÉNÉRALE

### I.1. Motivation et intérêt du sujet

L'œuvre romanesque d'Henri Lopes traduit les conflits d'une société. Ses romans démasquent un monde qui fait face à des turpitudes dont rit le scripteur à travers un humour qui montre de manière transversale un univers absurde. Aussi, la colonisation avec tous ses corollaires, et le lendemain des Indépendances africaines sont-ils le cadre historique général à partir duquel l'écrivain réécrit l'histoire d'un corps social qui balance entre dérive et expectative.

Son œuvre jouit d'une grande consécration, comme l'attestent les prix prestigieux qui lui ont été décernés: le Grand Prix Littéraire d'Afrique noire (en 1972 pour *Tribaliques* et en 1990 pour *Le chercheur d'Afriques*), le Grand Prix de la Francophonie (en 1993) pour l'ensemble de son œuvre. À ceux-ci, il faut ajouter deux Doctorats honoris causa (Université Paris XII en 1993 et Université Laval en 2002). Le 18 avril 2002, l'auteur a été également fait Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres du Ministère français de la Culture. Il a de même présidé et été membre de plusieurs jurys de concours littéraires à l'échelle de la francophonie, ainsi que du Festival panafricain de cinéma de Ouagadougou (FESPACO). Toutes ces reconnaissances témoignent du rayonnement de son œuvre publiée dans des maisons d'édition dotées d'un grand capital symbolique: Présence Africaine, Seuil, Gallimard.

Les romans d'Henri Lopes interrogent et parodient la société moderne avec un humour critique. En effet, en mêlant parfois ironie et dérision, le romancier s'est évertué à « dire les maladies [qui rongent la société] afin de les soigner<sup>1</sup> ». Avant lui, les écrivains africains s'intéressaient à des sujets qui concernaient la communauté. Henri Lopes va porter son intérêt sur l'individu saisi dans sa singularité au milieu de la société postcoloniale.

La quête identitaire, le désir d'ailleurs malgré l'enracinement de ses personnages dans le terroir africain, les intrigues du pouvoir politique, la désillusion des femmes et des "petites gens", etc. traversent toute son œuvre. L'auteur aime à tisser ses récits sur une toile de fond

---

<sup>1</sup> Extrait du discours d'Henri Lopes sur la Francophonie à l'Université d'État de Louisiane, 24 avril 2009.

historique.

Le désarroi social doit être compris ici comme une conjoncture complexe, celle d'un corps social sous tension et de personnages envahis par l'inquiétude à la faveur de situations sociales et historiques déstabilisantes. Ainsi, par le jeu d'une rhétorique qui fabule des formes de relations conflictuelles, le roman de Lopes se fait le lieu de fragmentations et de ruptures au niveau de l'espace social fictif et au plan narratif.

Nous avons été sensibles à la représentation lopésienne de la détresse sociale qui prend corps dans le burlesque, le pastiche, la caricature. Le romancier met en scène les turbulences qui ont secoué l'Afrique, notamment le traumatisme lié à la colonisation avec une écriture qui rend compte des mouvements d'angoisse des personnages.

Le roman de Lopes donne alors à lire l'envers et les revers de cette Histoire africaine qui a perturbé les fondements socioculturels du continent. Chez lui, l'Histoire devient prétexte pour peindre la violence qui a présidé à la fièvre de l'entreprise coloniale et au système d'oppression mis en place par les nouveaux dirigeants africains au lendemain des Indépendances. L'écrivain se fait donc passeur de mémoire, ses écrits investissant plusieurs lieux illustres et convoquant des noms illustres: Patrice Lumumba, Sékou Touré,

De même, cette écriture de Lopes qui cherche à produire, au-delà de la détresse sociale qu'elle met en scène, un élan de rencontre dans le but d'inventer l'homme universel nous a profondément marqué.

Par ailleurs, le rythme des textes a suscité notre intérêt : des séquences alternent souvenirs douloureux et événements présents dans lesquels les personnages font face à des incertitudes existentielles, donnant aux récits une structure fragmentée. Des voix narratives se heurtent et se défient dans un dialogue rendu impossible par leur antagonisme tranché. Deux mondes, deux temps se juxtaposent dans l'œuvre romanesque de Lopes : le passé et le présent, l'Afrique et l'Occident; la mise en scène des clichés et préjugés faisant découvrir au lecteur les alibis qui ont présidé au renforcement de l'abîme qui sépare ces entités. Le roman de Lopes est ainsi espace de médiation entre deux mondes rivaux.

Nous avons été également interpellé, en cette époque de mondialisation, par ce héros lopésien, préoccupé par sa double appartenance culturelle et identitaire, quittant sa terre d'Afrique pour se retrouver en Occident et se retrouvant face au « malaise de se sentir un



fruit dépareillé » (*LEF* : 134). Ainsi Kolélé, André et Victor en France, Wali à Bruxelles, subissent une situation de vulnérabilité et d'inquiétude devant leur difficile processus d'insertion en des lieux où ils semblent frappés du *délit* d'étrangeté. Dans ces conditions, le récit lopesien met en scène des personnages qui opèrent un repli sur eux-mêmes, dans un isolement aux accents de torture.

Le voyage devient ainsi un sujet constant dans les textes, comme l'allégorie de ces destins marqués par des ruptures de liens, l'abandon, les trahisons, les séparations et qui cherchent à trouver, dans l'exil, la rencontre avec l'Autre et la quête de leurs origines, le moyen d'échapper à l'expérience de la marginalité, de l'*intranquillité*, selon l'expression de Fernando Pessoa<sup>2</sup>. L'exil hors d'Afrique met fortement en cause le maintien du sentiment identitaire et rend difficile l'adaptation du sujet (surtout métis) à sa nouvelle situation vu qu'il se voit confronté à des déchirements intérieurs importants. En conséquence, le sujet est fragilisé par l'absence de repères dans le pays d'accueil où il rencontre parfois le rejet. L'émigration, l'éloignement de ses proches, l'isolement, qui le mènent lentement vers la rupture de ses liens familiaux, réduit considérablement son sentiment d'appartenance à un groupe social. C'est une forme de violence que représentent les romans de l'auteur congolais ; une double appartenance, simultanément problématique et exaltée que traduit le discours romanesque.

## **I.2. Corpus et problématique**

Dans les premières lignes d'un essai<sup>3</sup> paru en 2003, Henri Lopes se présente comme un Congolais atypique dont ni le nom ni la pigmentation n'indique clairement l'origine. Il se réclamera de trois appartenances, lexicalisant même sa singularité en se désignant comme un « Sans Identité Fixe<sup>4</sup> ». Cette dernière modalité s'est imposée à l'ensemble de sa production romanesque comme un thème récurrent à travers la représentation de personnages écartelés entre plusieurs filiations. Les récits que nous analyserons mettent en scène des figures féminines, ainsi que des métis biologiques ou culturels poussés dans les périphéries de la collectivité, des personnages qui ont perdu leurs certitudes sur leur place

---

<sup>2</sup> Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Ch. Bourgois, 1999.

<sup>3</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2003.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

dans le corps social à cause de l'exclusion dont ils sont l'objet. Parmi les œuvres de l'auteur, nous avons retenu, dans le cadre de notre analyse, six romans: *La nouvelle romance* (où l'héroïne Wali entre en dissidence contre certaines traditions ancestrales africaines décadentes), *Le pleurer-rire* (un roman mettant en scène avec humour un personnage caricatural, grotesque dictateur postcolonial qui transforme en cauchemar le rêve de liberté qu'il a fait miroiter à son peuple après son putsch), *Le chercheur d'Afriques* (qui dessine le parcours d'André, un métis en quête d'ancrage identitaire et d'un père fugace), *Sur l'autre rive* (l'histoire d'une Africaine qui essaie de trouver un équilibre s'avérant précaire entre dissimulation et reconstruction identitaire sur l'île de la Guadeloupe), *Le lys et le flamboyant* (roman retraçant la trajectoire de Kolélé, une métisse qui fait une traversée malaisée de deux périodes historiques, celle de la colonisation et celle des luttes d'Indépendance africaines) et *Dossier classé* (qui raconte le retour épineux d'un métis afro-américain dans une Afrique où il se sent étranger).

Ce corpus rend compte du malaise de ses personnages principaux, victimes de la violence de l'aventure coloniale et de l'intolérance de la société postcoloniale. Au cœur de tous les textes, des voix narratives interrogent la détérioration des rapports humains, poussant à une réflexion sur la marginalisation, par les élites sociales et politiques, de ceux qui chancellent au bas de l'échelle sociale. La démarche littéraire de l'auteur révèle un désir de démanteler le discours des dominants. C'est pourquoi, dans une optique de subversion de la langue française, outil de distinction à l'usage de la haute hiérarchie sociale, le personnel romanesque se réclamant du peuple (Tonton Bwakamabé, le maître d'Hôtel dans *Le pleurer-rire*, Mowudzar de *Dossier classé*), ainsi que la rumeur publique, s'expriment dans le français prosaïque et cocasse des faubourgs africains ; le lecteur de Lopes pourra donc expérimenter ce que Roland Barthes nomme « plaisir de la lecture, [qui] vient de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes emphatiques (le noble et le trivial par exemple) entrent en contact<sup>5</sup>. »

Au demeurant, le récit se chargera, au cœur de la fragmentation constante de la narration, de se faire l'écho des heurts entre colons et colonisés, entre hauts responsables administratifs et masses laborieuses.

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.13.

L'audace linguistique de Lopes l'amène par ailleurs à introduire dans ses textes de nombreuses interjections en lingala, celles-ci apparaissant dans les romans de notre corpus comme des « cri[s] parlé[s]<sup>6</sup> » qui permettent au locuteur incommodé par diverses pressions sociales, de faire entendre ses réactions scandalisées, ou de signaler son inconfort, ou encore de traduire ses supplications mêlées de douleur. Le français, langue coloniale, est ainsi à son tour investi. La modernité des œuvres de l'écrivain congolais viendrait alors de ce que Barthes appelle leur « duplicité », c'est-à-dire leur double facette : un attachement aux règles syntaxiques de la langue ainsi qu'aux codes sociaux traditionnels et un renversement de ceux-ci.

L'écrivain, avec dérision, va donc mettre à nu la violence symbolique qui empoisonne l'environnement social des jeunes États indépendants ; il dévoilera de ce fait, à travers la mise en scène de figures grotesques (le dictateur Bwakamabé dans *Le pleurer-rire*, par exemple), une Afrique sujette aux dérives des puissants. Les romans projettent alors une lumière sur certains maux qui hantent le continent en explorant un champ social miné par la corruption, l'alcool, la débauche et les troubles politiques. Ainsi, dans *La nouvelle romance*, l'auteur ose l'originalité : l'émancipation de la femme devient prétexte à renverser les habitudes communautaires de la société traditionnelle, par l'introduction, dans le champ littéraire congolais, d'une figure féminine (Wali) entrant en dissidence par une sexualité débridée. Aussi la narratrice autodiégétique de Lopes va-t-elle exalter son hédonisme, et, à travers une profusion d'énoncés sensuels, trouver les formules pour ébranler les forteresses puritaines puis arracher son corps de l'emprise tyrannique d'un sujet masculin, son époux. Kolélé, dans *Le lys et le flamboyant*, suivra cette même voie. De ce fait, les voix féminines se feront éminemment subversives.

Nous serons, dès lors, amené à nous pencher sur certaines questions: comment les textes construisent-ils un sujet écrasé simultanément par les séquelles d'une Histoire coloniale discriminante et par un environnement social contemporain dans lequel se dressent de nouvelles barrières raciales, idéologiques, culturelles? Comment le roman de Lopes rend-il compte de la détresse du corps social ? Comment le romancier façonne-t-il un sujet

---

<sup>6</sup> Michèle Biraud, *Les interjections du théâtre grec antique. Étude sémantique et pragmatique*, Louvain-La-Neuve, Peeters, 2010, p. 11.

déstabilisé par son hybridité identitaire problématique dans un corps social que le scripteur rêve plus ouvert à l'altérité?

On pourra observer que le narrateur lopésien, à travers un point de vue omniscient ou une focalisation interne, se fait attentif à l'intériorité des personnages pour mettre constamment en lumière l'accablement de ceux-ci face à la persistance des préjugés dont ils souffrent.

L'unité de ces textes se fonde sur la mise en exergue d'un sujet tourmenté par un monde où le passé colonial et les tensions sociopolitiques ont brouillé les frontières intercommunautaires puis génériques.

Dans ses œuvres, Lopes peint donc des personnages africains et métis incertains sur le plan de l'identité, vivant avec un complexe d'infériorité face aux colonisateurs en particuliers et aux Européens en général. Ils cherchent à retrouver les traces d'une origine problématique à travers un retour vers la mère patrie, mais leur quête se solde toujours par un échec. Les personnages lopésiens font alors l'expérience de l'errance, ont un rapport difficile simultanément avec l'Afrique (leur terre natale) et l'Occident (leur lieu d'exil), se sentent rejetés partout et par tous; ils sont ainsi constamment repoussés vers la marginalité.

L'univers social des œuvres de notre corpus est donc marqué par l'exil intérieur et extérieur des sujets, le déséquilibre et la solitude de personnages qui doutent de leur identité. Le malaise profond qui les habite est pour l'auteur matière à mettre en récit des sujets dominés, marginalisés, en restituant leur souffrance et leur désespoir avec des stratégies de détour humoristiques.

Les six romans que nous avons retenus expriment donc l'intention de peindre une expérience existentielle marquée par la marginalisation.

En nous penchant sur la dynamique formelle des romans, nous avons observé que le récit lopésien éclate en une allégorisation de multiples ambivalences (thématique, géographique, culturelle) comme s'il y avait un souci chez le scripteur de rendre compte de la dualité à l'œuvre dans l'ensemble du système social. Les textes mettent face à face deux mondes, comparent deux entités, décrivent tout un fractionnement spatial le plus souvent de manière comique. Ils dressent donc un tableau contrasté du corps social; on peut ainsi y lire plusieurs oppositions qu'amplifie une parole qui reproduit les stéréotypes et génère des

dénominations insinuant une double appartenance problématique des personnages, notamment les métis biologiques.

Au-delà du monde tourmenté que met en scène Lopes dans ses textes, c'est plus un désir d'édifier un roman qui ouvre les frontières du genre au divers, à l'inhabituel, à l'inattendu, au disparate, à l'entre-deux, une manière de dessiner l'hétérogénéité du monde, dans une langue où s'enchaînent lyrisme, « extravagances, obscénités, familiarité grossière<sup>7</sup> ». Le roman lopésien est un lieu d'écarts, d'excès. Ainsi, par la démesure de certains personnages et de certaines de leurs actions, l'auteur réussit à représenter le bouleversement de l'ordre social, exhibant un monde à l'envers où des puissants sont tournés en dérision. Rappelons-nous le dictateur Bwakamabé dans *Le pleurer-rire* qui, lors de la cérémonie d'investiture coutumière, se livra publiquement à des actes suggestifs. L'écriture allie ainsi rire et dérèglement, ironie et déchéance, un peu comme si le divertissement pouvait commercer avec la détresse. C'est que le roman de Lopes s'efforce de remuer les commodités, se fait provocateur. Lopes s'est alors amusé à projeter par l'écriture une lumière sur l'obscurité des sociétés coloniales et postcoloniales, instaurant une vision du monde, simultanément amusante et déchirante.

De même, à travers le phénomène épistolaire qui se déploie dans l'œuvre de Lopes, l'écrivain explore le moi tourmenté du personnage et lui rend la parole. Ainsi, le roman peut ressasser, à travers les confessions qui jaillissent de cette pratique de la confiance, l'obsession lancinante de la détresse du sujet en inscrivant la lettre dans la continuité du récit. Celle-ci aborde généralement les mêmes états d'âme se résumant à un sentiment de tristesse, de déchirement intérieur tout en exprimant le même désir de liberté. En témoigne la lettre de Wali à son amie Élise où elle parle d'un rythme musical qui, avec son air de sanglot « [ressemble] à sa solitude en Europe [ce qui], dit-elle, correspond à son état d'âme (LNR : 109). Ou encore la lettre de l'ancien directeur de cabinet de Tonton dans *Le pleurer-rire*, où, prenant en charge la narration, il dénonce l'injustice dont seraient objet les intellectuels [et] présente Bwakamabé comme « un soudard primaire dans tous les sens du terme » (LPR : 51)

---

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 252.

Bref, le désarroi, tel que nous le percevons au cœur du texte lopésien, pour reprendre les mots d'André dans *Le chercheur d'Afriques*, c'est « le sentiment de l'oppression de ceux qui sont perdus, de ceux qui se trouvent en un lieu dont ils ne connaissent ni les mœurs ni la langue » (*LCA* : 152) ou encore de ceux qui, comme Lazare dans *Dossier classé*, se sentent étranger en leurs familles, en leur pays (*DCL* : 12).

En définitive, nous voulons montrer que c'est à travers la mise en scène des personnages, des espaces ainsi que des discours, tous instables et concurrents, que l'œuvre romanesque d'Henri Lopes figure le désarroi social avec des textes marqués du sceau de l'entre-deux et de l'hétérogène. Pour ce faire, il a construit un univers instable autour de personnages ambivalents, d'espaces conflictuels et de discours antagoniques, le plus souvent par la médiation du rire. L'écrivain joue donc avec les sujets sérieux en les déjouant par le comique. Et, comme le signale Justin Bisanswa, dans le discours du romancier congolais, deux discours, deux façons de parler se confondent : l'humoristique et le grave, le splendide et l'obscène. Bref, Lopes se fait, sur un ton léger, l'interprète d'un monde confronté à des expériences de cohabitation douloureuse.

Le roman de Lopes construit une figure clivée, un modèle archétypique de personnage qui subit diverses formes d'exclusion<sup>8</sup>. En effet, en captant les turpitudes du monde, les textes dévoilent des personnages principaux confrontés à un grand malaise puisque renvoyés au fait qu'ils semblent rompre une certaine uniformité sociale ou raciale. Henri Lopes met face à face deux visions différentes : celle, pleine de stéréotypes du colon sur le colonisé, et celle des narrateurs africains qui produisent un discours mélioratif sur le dominé. Ce procédé renforce les oppositions entre sujets dans les romans avec pour enjeu la construction/déconstruction d'une image dégradée du sujet africain postcolonial. Mais la conséquence d'une telle formule est de voir apparaître un sujet africain double, insaisissable. Il est simultanément *soi* et *autre*. Lazare, dans *Dossier classé*, dévoile ainsi sa perplexité : « Je ne cessais de me dire africain mais je voulais effacer [mon pays d'origine] de ma mémoire » (*DCL* : 122). Ce sujet fragmenté jette un regard sur le monde et sur lui-

---

<sup>8</sup> Arielle Thauvin-Chapot, « Figures de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine », dans Jacqueline Sessa [dir.], *Figures de l'exclu : actes du colloque international de littérature comparée (2-3-4 mai 1997)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 116.

même, et finit par s'éclater symboliquement en une multitude de dénominations. Songeons à Marie-Madeleine, dans *Sur l'autre rive*, qui deviendra simultanément Madeleine, Marie-Ève, Ève-Marie Saint-Lazare, puis Mapassa, perdant ainsi symboliquement son territoire d'origine.

La marginalisation du sujet africain ou métis lopesien se réalise également à travers une adjectivation dépréciative qui permet non seulement de visualiser la fragmentation sociale et de reproduire le discours hégémonique colonial, mais laisse entrevoir la scène sociale romanesque comme espace de confrontations ; les adjectifs abondent pour le décrire : « Étrange, anormal, sauvage, primitif ». Sur un autre bord, le personnage européen se décrira par des énoncés mélioratifs tels que : « esprit vif et critique » (*LCA* : 289); « [européen], intelligent, travailleur[r], compétent, propre, honnête, en un mot [civilisé] » (*LCA* : 39)

L'univers qu'il peint est en crise. Ses personnages connaissent également la crise, celle de leur impuissance face à un espace qui se révèle oppressant. Il édifie des textes interstitiels dans lesquels la plupart des personnages principaux errent entre déclassement social et quête d'une filiation rendue utopique par la disparition du père. Dans le processus de création littéraire, Lopes abolit aussi les frontières génériques, organise certains de ses récits autour de la combinaison de voix narratives autonomes mais souvent opposées, confronte les espaces géographiques africains, européens, et asiatiques. Les lieux des récits se réduisent ainsi à des espaces d'opposition.

Ainsi, avec le motif du regard, les textes imposent un portrait antipathique du personnage africain, le maintiennent dans une atypie, instaurent un système de relations conflictuelles entre les êtres romanesques qui tirent leur origine du passé colonial. Aussi, la fiction lopesienne va-t-elle rendre visible – en en montrant des traces et aussi à travers la parole du narrateur qui a parfois le ton d'un témoignage – les travers de la domination coloniale et de la deuxième guerre mondiale tout en ne manquant pas de questionner les absurdités des figures politiques postcoloniales. L'écriture n'est nullement exposée à l'incapacité de rendre compte de toute la profondeur des tragédies de ce passé, puisqu'il nous donne même, à travers les arts visuels convoqués dans les romans, une représentation tragi-comique de l'histoire de la colonisation, avec des personnages africains déçus de leur

dignité. Lopes donne ainsi éclat et force à une représentation qui cherche à transcender l'insuffisance du dire par le faire voir.

### **I.3. État du champ et trajectoire: un désir constant d'affranchissement**

Quand Henri Lopes publie *Tribaliques* aux éditions Clé, à Yaoundé, en 1971, le champ littéraire africain est dominé par des œuvres qui sont orientées vers la satire politique d'une Afrique en pleine métamorphose après les indépendances. La critique des nouveaux dirigeants et des mœurs, la dénonciation des injustices sociales et de la condition féminine, la décadence des valeurs traditionnelles, sont autant de sujets abordés. Ainsi, le roman engagé et le roman dit de formation qui questionnent le devenir du continent, connaissent leur apogée. Mongo Béti, l'une « des voix les plus retentissantes de l'après-guerre<sup>9</sup> » fait paraître *Ville cruelle* en 1954 et *Le pauvre christ de Bomba* en 1956 chez Présence Africaine, puis *Mission terminée* en 1957 chez Buchet-Chastel. Francis Bebey publie *Le fils d'Agatha Moudio* (Clé, 1967); Olympe Bhêly-Quenum signe *Le chant du lac* chez Présence Africaine (1965), *Liaison d'un été* aux éditions Sagerep (1968), *Un enfant d'Afrique* chez Larousse (1970). Guy Menga fait éditer *La palabre stérile* (Clé, 1969); Camara Laye, *Dramouss* chez Plon en 1966; Bernard Dadié fait paraître *La ville où nul ne meurt* chez Présence Africaine (1968). On doit aussi à Sembène Ousmane *L'Harmattan* (1964) et *Le mandat* (1969). Deux romans marqueront particulièrement cette période, *Les soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem, tous deux parus en 1968. Ces derniers opéreront une rupture dans la production littéraire africaine avec le ton provocateur du texte de Ouologuem qui s'en prend à l'idéalisation de l'Histoire et des traditions africaines et le récit de Kourouma qui, selon Lylian Kesteloot, « libérait les romanciers africains du carcan [de la] langue académique<sup>10</sup>. »

Une décennie après les Indépendances donc, les écrivains, pour la plupart, ont privilégié le dévoilement des sociétés africaines à travers des romans qui se voulaient réalistes. Les auteurs ont opté également pour des récits où se développaient des investigations sur l'identité. Des siècles de traite négrière et de colonisation, l'humiliation de ne pas être considérés comme citoyens ou même êtres humains à part entière, auront suscité chez les

---

<sup>9</sup> Christiane Ndiaye, *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 92.

<sup>10</sup> Lylian Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001, p. 250.



romanciers un sursaut d'orgueil. L'heure était à la « recherche des formes d'écriture propres à l'univers africain <sup>11</sup>», à l'affirmation d'une certaine authenticité qui poussait les scripteurs à exprimer leur sensibilité et leur vision du monde en ne s'acharnant plus à imiter les classiques français, mais en faisant en sorte que leur production esthétique incarne leurs conditions historiques.

Mais quand Henri Lopes entre en littérature avec son recueil de nouvelles *Tribaliques*<sup>12</sup>, c'est sur le mode de la dérision qu'il aborde la situation sociale et politique de son temps dont il met en scène les complexités. Engagé dans une logique de *distinction*, il questionne et décrit la société moderne en révélant ses contradictions dans une langue légère mais incisive. Son préfacier, le poète guadeloupéen Guy Tirolien, présente l'œuvre comme le « témoignage direct d'un homme qui s'interroge tout haut sur sa propre condition et sur celle de son peuple<sup>13</sup> ». Néanmoins, le romancier congolais ne se sent pas investi d'une mission historique. Son premier livre se charge cependant de peindre le despotisme, la corruption et l'incapacité des nouveaux dirigeants parvenus au pouvoir à la faveur des Indépendances africaines. Il traite aussi des questions relevant de la vie conjugale, singulièrement des aspirations profondes des femmes, un sujet que met également en lumière *La nouvelle romance*. Sur ce point, Lylian Kesteloot signale à juste titre « qu'un auteur comme Henri Lopes a frayé la voie au féminisme littéraire en montrant la duplicité de l'élite qui clame haut sa volonté de changement mais condamne la femme à la vie traditionnelle<sup>14</sup> ». Avec *Le pleurer-rire*, Lopes représente la brutalité d'un régime totalitaire. Il renonce à la continuité narrative, mélange les genres, met en exergue plusieurs points de vue et plusieurs récits à l'intérieur du récit principal, procède à un brouillage onomastique et spatial, introduit un langage populaire et désinvolte pour montrer le dérèglement d'un monde où il constate l'échec des nouvelles classes dirigeantes. On peut dire de lui, selon le mot de Justin Bisanswa, qu'il mêle « sans scrupule, culture archilittéraire et culture populaire »<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Christiane Ndiaye [dir], *Introduction aux littératures francophones*, op. cit., p. 26.

<sup>12</sup> Henri Lopes, *Tribaliques*, Yaoundé, Clé, 1971.

<sup>13</sup> Guy Tirolien, Préface de *Tribaliques*, Yaoundé, Clé, 1971.

<sup>14</sup> Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001, p. 257.

<sup>15</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain, Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 131.

Après l'émergence d'une littérature fortement engagée qui s'insurgeait, avec le mouvement de la Négritude, contre le racisme et le colonialisme, Henri Lopes, reniant tout « service idéologique » (Bourdieu), choisit de renoncer à ce courant littéraire qu'il trouvait exclusiviste. Alors que Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon Damas, Guy Tirolien, se voulaient les messagers d'une communauté, le romancier congolais dépasse l'inspiration de ce mouvement historique et met en relief les préoccupations de l'individu vis-à-vis de la société. Son écriture s'évertue à exprimer la condition humaine, à mettre en scène le monde sans aucune visée moralisatrice, mais en gardant un œil critique sur la société qu'il observe avec un humour caustique. De ce fait, selon Denyse de Saivre, « il a choisi de décrire minutieusement, livre après livre, l'Afrique d'après les indépendances en sortant de la problématique colonialisme/néocolonialisme <sup>16</sup>».

Mais là où Henri Lopes s'investit pleinement, c'est au niveau de l'originalité de son écriture qui est anomique. Il estime en fait que « l'écrivain est un artisan qui ponce et *reponce* son objet avec la délicatesse, la précision et la patience des miniaturistes. <sup>17</sup> » Son attachement à l'esthétique a pu être aiguisé par l'art poétique qu'il a pratiqué très tôt, bien avant le roman. Quant à son investissement pour les causes humanistes à l'échelle du continent africain, son origine remonte à la période où, en France, il rédigeait des articles pour le bulletin politique des étudiants d'Afrique noire. Dans ce journal, en plus d'écrire des chroniques réclamant l'indépendance des colonies françaises, il dirigeait la rubrique littéraire où il faisait des analyses de livres africains, afin, selon lui, d' « emmener les Africains à lire sur l'Afrique <sup>18</sup> ». Mais pendant son adolescence passée quasiment à l'internat, en France, loin de sa famille, un professeur lui donne à rêver, à créer : celui des Lettres, et plus tard celui de philosophie. « Alors il y a eu une tendance naturelle, une croyance, peut-être une survalorisation de tout ce qui est intellectuel, valorisation de l'art également. <sup>19</sup> » Henri Lopes reste en définitive déterminé à valoriser dans ses écrits une recherche sur la forme et le langage même si la reproduction des tourments sociaux y tient

---

<sup>16</sup> Denyse de Saivre, *Recherche, Pédagogie et Culture*, AUDECAM, n° 59-60, 1982.

<sup>17</sup> Extrait du Discours de Lopes sur la Francophonie à l'Université d'État de Louisiane le 24 avril 2009 pour la réception du Prix Louisiane 2009.

<sup>18</sup> Viola Prüschenk, « La musique, c'est la bande sonore de mes livres », Entretien avec Henri Lopes, dans *Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n° 17, 2009, p. 129.

<sup>19</sup> Marie-Clotilde Jacquey, « Henri Lopes africain, métis et Congolais » dans *Notre Librairie* n° 83, 1986, p. 50.

une place de choix. Quand il revient au Congo après son long séjour français, son pays lui apparut comme un lieu de paradoxes. Ce choc est pour le romancier à l'origine de son premier ouvrage, *Tribaliques*, qu'il considère comme une critique des comportements et des mœurs de sa terre natale mais exercée de l'intérieur avec affection, et où il met en relief les travers de la société après les Indépendances.

Par ailleurs, Henri Lopes, l'homme politique, n'avait, selon lui-même, « pas la force de convaincre des gens de ce [qu'il se sentait] ridicule par moments [à cause de la Révolution congolaise des 13, 14 et 15 août 1963], mais [il en avait] de plus en plus conscience, [se rendant compte] que dans la vie quotidienne, la Révolution n'avait pas apporté de grands changements dans le pays. <sup>20</sup> » On pourrait percevoir la représentation de l'échec de la Révolution dans *Le pleurer-rire* où Bwakamabé, le président-dictateur, dresse contre lui l'ire du peuple et de ses opposants par sa cruauté. Après tout, à ceux qui déplorent qu'il écrive des histoires qui paraissent contraires à son propre exercice du pouvoir, Lopes répond qu'« on ne peut évaluer un ouvrage d'art à partir de la pratique politique de son auteur. <sup>21</sup> » Assumant dans son pays de hautes fonctions publiques, le romancier a pu se frotter aux réalités de l'exercice du pouvoir et à ses travers. Toute sa production romanesque y fait écho, qu'il s'agisse du népotisme de la classe dirigeante dans *La nouvelle romance*, de l'autoritarisme érigé en modèle de gouvernance dans *Dossier classé* ou *Le pleurer-rire*, ou encore de fréquentes inconduites des hauts fonctionnaires en mission à l'étranger dans *Sur l'autre rive*. L'œuvre de Lopes raille la propension des puissants, perchés sur leur arrogance, à mépriser tout changement social bénéfique au petit peuple.

De même, il convient de souligner que la présence du jazz est constante dans ses textes. C'est un genre musical qu'il a appris à aimer pendant son séjour étudiant en France, à une époque où ses interrogations sur son identité le poussaient à s'appropriier tout ce qui appartenait au patrimoine des Noirs, qu'ils soient d'Amérique, des Antilles ou d'Afrique. Il s'était ainsi retrouvé dans le jazz qui magnifiait la négritude et dans lequel il voyait un legs africain. Cette musique qui l'a fasciné transparaît notamment dans *Le lys et le flamboyant*,

---

<sup>20</sup> Boniface Mongo Mboussa, « Entretien avec Henri Lopes », *Africultures* 2, 1997, p. 3.

<sup>21</sup> Marie-Clotilde Jacquy et Marie-Noëlle Vibert, « Ouvrir à tous les vents du monde ». Entretien avec Henri Lopes », *Notre Librairie*, n° 119, 1994, p. 55.

*Le chercheur d'Afriques et Dossier classé* où il met aussi en scène des personnages qui rêvent d'un retour vers leurs origines.

#### **I.4. État de la question**

Henri Lopes a suscité, en ce qui concerne son œuvre romanesque, une critique abondante. On peut observer des études qui abordent essentiellement des questions thématiques, sociologiques ou linguistiques, puis d'autres qui se penchent sur une analyse des modalités scripturales.

En ce qui concerne la thématique, qui est la perspective la plus pratiquée, les études traitent de thèmes liés à des expériences douloureuses de cohabitation dans la société africaine postcoloniale. Il en est notamment des textes d'Arlette Chemain et Bernard Mouralis<sup>22</sup>, de Marie-Rose Abomo-Maurin<sup>23</sup>, de Lecas Atondi-Monmondjo<sup>24</sup>, et d' Yvette Nzimpora<sup>25</sup>. Selon Arlette Chemain et Bernard Mouralis, l'œuvre d'Henri Lopes s'inscrit dans un projet narratif de dénonciation du tribalisme et de l'arrivisme des classes dirigeantes. Ces critiques interprètent l'œuvre de l'écrivain congolais comme la projection d'une lumière crue sur quelques-uns des maux qui accablent l'Afrique. Dans le même ordre d'idées, Marie-Rose Abomo-Maurin, analysant *La nouvelle romance*, souligne la dénonciation des fléaux tels que le tribalisme, le parasitisme et la corruption, et rapporte que le combat de la femme africaine pour son autonomie, sa liberté et son épanouissement est mis en œuvre dans ce roman. Aussi Abomo-Maurin présente-t-elle l'écriture lopésienne comme l'expression de la répulsion de l'écrivain devant les tiraillements qui contrarient l'harmonie sociale par la mise en scène d'une femme (Wali) en lutte pour se libérer de l'emprise d'un mari sans

---

<sup>22</sup> Bernard Mouralis, « Henri Lopes, romancier de l'Afrique indépendante » dans *Littératures Francophones, dix-neuf classiques*, Paris, Club des Lecteurs d'Expression Française, 1994, p.174-182; Arlette Chemain, « Thématique d'Henri Lopes », dans *Littératures Francophones, dix-neuf classiques, op. cit.*, p.183-193.

<sup>23</sup> Marie-Rose Abomo-Maurin, « Volonté d'enracinement et besoin d'ouverture: le cas de *La nouvelle romance* », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine (dir), *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 31-49.

<sup>24</sup> Lecas Atondi-Monmondjo, « De Mat à Mayélé, un regard sur *Dossier classé* », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité, op. cit.*, p. 161-168.

<sup>25</sup> Yvette Nzimpora, « La femme africaine et sa lutte pour la liberté dans *La nouvelle romance* d'Henri Lopes », Mémoire de maîtrise en langue et littérature françaises, Växjö, Université de Växjö, 2002.

scrupule. C'est dans cette même optique que Yvette Nzimpora aborde le même roman. Pour elle, en effet, le thème de la liberté des femmes, développé par le romancier, montre que ces dernières sont confrontées au « mythe de la supériorité de l'homme » à cause d'une culture traditionnelle qui limite leur épanouissement et les confine dans un état de servitude. Quant à Lecas Atondi-Monmondjo, il voit dans *Dossier classé* une fresque sociale, un « roman de désenchantement, décrivant un monde sordide, triste, cruel et malheureux<sup>26</sup> ». Comme on le voit, pour les critiques, la société du texte se confond avec la société réelle. Leurs analyses, bien qu'elles évoquent la question du désarroi social, basculent rapidement dans des considérations idéologiques et n'abordent pas le texte sur le plan esthétique. Les signifiés retiennent plus leur attention que la matière textuelle elle-même et ils envisagent le roman lopesien dans une certaine analogie avec la société africaine baignant dans un environnement déliquescents, minée par les discordes, le clanisme et la soumission des femmes à la toute puissance masculine. En un mot, la lecture qu'ils font de ces textes est ethnologique. Comme le dit Justin Bisanswa, « aucune fiction n'est à prendre pour un document authentique.<sup>27</sup> » Notre analyse part du principe que le roman, en figurant le monde réel, en le reproduisant par l'imaginaire, peut être reçu comme « un mode d'analyse des complexités sociales<sup>28</sup>. » Nous voulons donc saisir l'œuvre de Lopes comme une représentation du désarroi social, la projection de l'imaginaire d'un écrivain qui tente d'interpréter, de traduire une vie sociale déstabilisée avec des moyens stylistiques et artistiques qui lui sont propres.

Par ailleurs, plusieurs critiques s'attachent à explorer les romans de Lopes dans une perspective socio-politique en se focalisant sur la problématique de l'identité ou en examinant le parcours chaotique d'un personnage pour mettre en exergue le désarroi du corps social. Lecas Atondi-Monmondjo<sup>29</sup>, qui interroge à la fois le paratexte et le texte, décrit l'œuvre romanesque d'Henri Lopes comme un lieu d'exploration de l'Afrique des potentats et des déviances morales. Il en déduit que le roman « plonge dans le magma de la

---

<sup>26</sup> Lecas Atondi-Monmondjo, « De Mat à Mayélé, un regard sur *Dossier classé* », *op. cit.*, p. 68.

<sup>27</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>29</sup> Lecas Atondi-Monmondjo, « Le paratexte et l'œuvre chez Henri Lopes, expression d'une recherche d'identité », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, *op. cit.*, p. 227-255.

débauche [que l'auteur] a côtoyée<sup>30</sup> ». De plus, il remarque que l'œuvre lopésienne « [exhume] les drames humains<sup>31</sup> ». Liant les romans à la situation politique du continent, il y voit des acteurs politiques africains révolutionnaires autoproclamés qui « s'ingénient à détruire la vie et à s'encanailler dans les plaisirs<sup>32</sup> ». Son approche part du principe qu'il est possible de comprendre un texte par le hors-texte; il s'appuie donc sur les images qui apparaissent sur les pages de couverture des romans pour montrer que ces illustrations donnent une idée des sujets développés par Lopes dans ses romans. Aussi perçoit-il, à travers elles, tour à tour l'inertie d'une Afrique sans repères, une incursion dans le champ social congolais rongé par la corruption, l'alcool, la débauche et les assassinats, et l'opposition des peuples dominés à l'impérialisme. Lydie Moudileno<sup>33</sup>, elle observe que les personnages lopésiens ont « un rapport complexe et souvent ambigu à l'Afrique<sup>34</sup> », soulignant par ailleurs, à travers l'examen des manifestations identitaires dans le roman lopésien, que *Sur l'autre rive* « rouvre la problématique du travestissement identitaire<sup>35</sup> ». Elle pense que ce roman retrace le parcours d'un personnage (Marie-Ève) « voué à une marginalité inscrite dans la structure même de la société d'origine<sup>36</sup> » et qui choisit de « revivre une expérience parallèle à celle de l'esclavage, tant dans l'itinéraire qu'elle emprunte [...] que dans le rituel de mort sociale qui l'accompagne<sup>37</sup>» tout en faisant, selon le mot d'Édouard Glissant « l'expérience du gouffre<sup>38</sup>». Patrick Kabeya Mwepu<sup>39</sup>, qui adopte une posture féministe, soutient que dans les romans de Lopes, la femme au foyer « est réduite à sa plus simple expression<sup>40</sup> », à la fonction de reproduction, condamnée à se taire face à son mari et subissant l'infidélité de ce dernier sans pouvoir se plaindre. Le critique en tire la conclusion que, à travers l'œuvre de Lopes, « la femme est en lutte

---

<sup>30</sup>Lecas Atondi-Monmondjo, «Le paratexte et l'œuvre chez Henri Lopes», *op. cit.*, p. 231.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 246.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 248.

<sup>33</sup> Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>35</sup> Lydie Moudileno, « Le désir de créolisation dans *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes », *The French Review*, Vol. 75, n° 2, 2001, p. 83.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 310.

<sup>37</sup>Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales, op. cit.*, p. 312.

<sup>38</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1997, p.20.

<sup>39</sup> Patrick Kabeya Mwepu, « La femme et sa lutte de libération dans l'œuvre d'Henri Lopes », *African Journal Online*, Vol. 45, n° 2, 2008, p. 161-172.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 164.

perpétuelle pour se libérer de l'injustice masculine<sup>41</sup> ». Ephrem Sambou<sup>42</sup> considère, quant à lui, que *Le pleurer-rire* est une critique des régimes dictatoriaux parvenus au pouvoir à la faveur d'un coup d'État, et il estime qu'Henri Lopes, à travers ce qu'on pourrait nommer comme « un dévergondage textuel<sup>43</sup> », fait de la banalisation du sexe dans un climat de terreur, une matière d'écriture. Il pense que « l'omniprésence de la description de cette sexualité bestiale dans le roman participe de la dénonciation de la société congolaise [aliénée par] l'acte sexuel<sup>44</sup> ». Au-delà, le critique lit dans le roman une volonté de rapprocher l'Africain des Antilles. Le personnage lopésien investit donc, selon lui, l'espace romanesque pour vivre une identité affirmée dans la dualité et dans l'exil. Jean-Marie Volet<sup>45</sup> appréhende le roman lopésien comme la peinture d'un univers social où « tout est équilibre instable, doutes, allégeances aléatoires, sables mouvants<sup>46</sup> » avec des héros en quête d'un père inconnu. Arlette Chemain, en rappelant les grandes péripéties de *La nouvelle romance*, assimile le parcours du personnage principal de l'œuvre, Wali, à l'histoire « d'un arrachement à l'esclavage quotidien, à la routine et à la fatalité, [au milieu] d'une vie conjugale infernale<sup>47</sup> ». Par ailleurs, Boniface Mongo-Mboussa<sup>48</sup> démontre, dans une approche socio-historique, que *Le pleurer-rire*, qui dénonce les travers d'un tyran tropical, est un livre sur tous les pouvoirs avec un personnage (Bwakamabé) despotique qui emprunte des traits de caractères de personnes réelles telles que Mobutu, Bokassa, Sékou

---

<sup>41</sup> Patrick Kabeya Mwepu, « La femme et sa lutte de libération dans l'œuvre d'Henri Lopes », p. 171.

<sup>42</sup> Ephrem Sambou, « La sexualité dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes », *Éthiopiennes*, n° 81, 2008.

<sup>43</sup> Pierre N'Da, « Transgressions, dévergondage textuel et stratégie iconoclaste dans le roman négro-africain », *Lumières africaines*, Washington, University press of the South, 1997, p. 79.

<sup>44</sup> Jacques Chevrier, cité par Sambou, précise que « la sexualité constitue aujourd'hui l'un des thèmes dominants de la plupart des textes majeurs de ces dernières années [dans la littérature africaine] », dans Jacques Chevrier, « Sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *Notre Librairie, Revue des Littératures du Sud*, n° 151, 2003, p. 88.

<sup>45</sup> Jean-Marie Volet, « Une lecture du dernier livre d'Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant* », *Mots pluriels* (Revue en ligne), n° 7, The University of Western Australia, 1998.

<sup>46</sup> Jean-Marie Volet, « Une lecture du dernier livre d'Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant* », *op. cit.*, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP798jvindex.html> [ressource électronique].

<sup>47</sup> Arlette Chemain, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 83.

<sup>48</sup> Boniface Mongo-Mboussa, *L'indocilité : supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 59-64.

Touré. Dans le même élan, Alpha-Noël Malonga<sup>49</sup>, s'attardant sur la figure du dictateur Bwakamabé, montre qu'il est la représentation de l'autoritarisme, de l'inculture, de la monstruosité de certains dirigeants africains qui usent de la force militaire pour écraser toute opposition à leur régime. Le critique ajoute que Lopes stigmatise la brutalité humaine en usant de la dérision avec le dessein de dévoiler, à travers la figure de Bwakamabé, une Afrique sujette à des contradictions. Daniel Deltel<sup>50</sup> découvre, dans *La nouvelle romance*, la mise en scène des comportements nouveaux qui dérangent les habitudes communautaires, tels que la femme entretenue par un homme mais qui est libre de ses choix amoureux, la femme qui lutte pour faire les mêmes études que l'homme, et l'épouse qui s'émancipe. Dans une approche idéologique, Abdoulaye Berthé<sup>51</sup> estime que *Le chercheur d'Afriques* dénonce le népotisme et le caractère grotesque des régimes militaro-communistes qui ont fleuri à travers le continent. Il ajoute que, de l'œuvre romanesque de Lopes, se dégage une exhortation à lutter pour la justice en se dressant contre les militaires qui prennent leur peuple en otage. Dans cette même approche idéologique, l'article d'Ursula Fabijancic<sup>52</sup> laisse entendre que la représentation de la femme blanche dans le roman lopésien montre la force du racisme, « le degré du sentiment d'infériorité du personnage masculin vis-à-vis du Blanc<sup>53</sup> ». La critique souligne que la Blanche est présentée dans *La nouvelle romance* comme le symbole du pouvoir blanc, rappelant au Noir sa position subalterne. Fabijancic pense, de ce fait, que la femme blanche est, pour le Noir, source de frustration et objet de mépris. En témoigne Delarumba qui, dans le roman, est « péniblement conscient de sa race<sup>54</sup> » face à Olga. On comprend ici que les critiques s'attachent en général à des références extratextuelles pour analyser les romans de Lopes. Leur discours met en exergue des études qui se servent du hors-texte sociopolitique pour

---

<sup>49</sup> Alpha-Noël Malonga, « Bwakamabé Na Sakkadé, configuration et sens », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité, op. cit.*, p. 75-89.

<sup>50</sup> Daniel Deltel, « Henri Lopes : individu singulier, Afrique plurielle », Delas Daniel et Deltel Daniel (dir), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, *Les cahiers Ritm*, n°7, 1994, p. 103-120.

<sup>51</sup> Abdoulaye Berthé, « Henri Lopes et William Sassine : Métis et romanciers négro-africains », *Ethiopiennes, Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° 62, 1999.

<sup>52</sup> Ursula Fabijancic, « Réflexions sur la conscience raciale dans le roman africain d'expression française », *Neophilologus*, n°3, Volume 81, Juillet 1997, p. 365-380.

<sup>53</sup> Ursula Fabijancic, « Réflexions sur la conscience raciale dans le roman africain d'expression française », *op. cit.*, p. 366.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 370.



expliquer ou justifier le texte. Pour eux, le roman lopésien est un alibi pour dévoiler les maux dont souffre l'Afrique. Ils ne perçoivent donc pas l'œuvre de l'écrivain congolais comme une forme de reconstruction du réel, c'est-à-dire comme un signifiant de la réalité.

La plupart de ces études évoquent, certes, le désarroi social, mais elles font du texte un prétexte pour lier l'œuvre de Lopes à la situation sociopolitique de l'Afrique ou aux problèmes identitaires et raciaux auxquels l'homme noir est confronté. Or, nous croyons avec Justin Bisanswa que même si l'imaginaire s'accompagne toujours d'une part de réel, la littérature reste une façon biaisée de dire le social, de le signifier, de l'imiter pour atteindre une vérité, donc la connaissance du monde (*mathesis*) ; et c'est sous cet angle que nous entendons situer notre étude, puisque « là où le roman africain réussit le mieux à nous dire la vérité du social, c'est à même le romanesque, à même son imaginaire, à même son écriture ou sa poétique<sup>55</sup> ». Nous pourrions, dès lors, lire le désordre social tel que traduit par l'auteur à travers sa fiction, son imaginaire.

Les études d'orientation linguistique posent que le mélange des langues ainsi que la représentation de la vie d'un peuple dans une langue qui lui est étrangère (dans le roman lopésien) signalent une tension sociale. Vanessa Chaves<sup>56</sup> observe ainsi, dans *Le lys et le flamboyant*, une abondance des subversions de la langue française dont l'auteur fait selon elle un usage pervers afin de remettre en cause des clichés et aller au-delà des tensions entre l'usage d'une langue héritée de la colonisation et une langue maternelle; et cela parallèlement à l'errance affective, spatiale et temporelle d'un narrateur en quête d'une femme à l'identité plurielle dont les pérégrinations imprègnent toute la structure de l'œuvre. Pour Omer Massoumou<sup>57</sup>, *Le pleurer-rire* exprime une déchirure à cause de l'écriture des réalités africaines en langue européenne. Les critiques analysent donc le mélange des langues à l'œuvre dans le processus de construction du récit lopésien à l'aune d'un conflit identitaire. Pour eux, en effet, plus qu'un choix esthétique, ce procédé souligne non seulement l'ancrage de l'écriture dans l'environnement culturel africain, mais devient

---

<sup>55</sup> Ursula Fabijancic, « Réflexions sur la conscience raciale dans le roman africain d'expression française », *op. cit.*, p.16.

<sup>56</sup> Vanessa Chaves, « Le roman initiatique ou les errances du français congolisé chez Henri Lopes », [en ligne] : <http://e-lla.univ-provence.fr/pdf/article17.pdf> [Texte consulté le 16 novembre 2011].

<sup>57</sup> Omer Massoumou, « Henri Lopes : l'accomplissement de la modernité », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, *op. cit.*, p. 189-201.

une modalité chargée de rendre compte de la collision de deux mondes antinomiques. Cette « interpénétration horizontale <sup>58</sup> » des langues dans un même texte littéraire chez Lopes peut donc souligner un malaise profond dans le corps social textuel. Pour Simon Sherry, « en interrogeant les imaginaires de l'appartenance, en faisant état de dissonances et d'interférences [linguistiques], le texte plurilingue fait état des bouleversements socio-démographiques et conceptuels de notre époque, et fait appel à de nouveaux modes de symbolisation<sup>59</sup> ». L'œuvre romanesque de Lopes essaie de faire entendre une voix singulière à travers la langue européenne imposée par la colonisation : la voix de ses personnages qui utilisent un médium issu de leur propre culture pour exprimer des réalités qui sont spécifiques à leur environnement socioculturel et que la langue française ne peut énoncer de façon pertinente. Au-delà, on pourrait distinguer dans ce choix narratif des traces d'un croisement d'éléments culturels hétérogènes. Ces études nous donnent matière à approfondir la réflexion sur le sujet pour voir comment l'usage, la rencontre de diverses langues dans le texte lopésien peut refléter les frictions du corps social et comment le discours des locuteurs le manifeste.

Concernant les modalités d'écriture, la critique s'emploie à mettre en exergue les procédés par lesquels le romancier examine la tension et les troubles dans la conscience des personnages et dans le corps social. Pour Justin Bisanswa<sup>60</sup>, le roman lopésien a la particularité de voir évoluer ensemble des voix simultanées dans le même texte « sans que celles-ci empruntent les circuits d'échange habituels<sup>61</sup> », ce qui remet ainsi en cause l'unicité du locuteur. Ainsi, dit le critique, dans un discours, se confondent deux discours, deux façons de parler et se mêlent le comique et le sérieux, le pudique et l'obscène. Ce qui a pour conséquence de façonner un héros divisé, c'est-à-dire pris dans l'entre-deux d'une identité plurielle.

Pour notre part, la singularité de notre analyse se situera à trois niveaux: d'abord dans l'exploration de la multiplicité des voix narratives parce qu'elle permet de pénétrer

---

<sup>58</sup> Rohan Anthony Lewis, « Langue métissée et traduction : quelques enjeux théoriques », *Meta : journal des traducteurs*, Volume 48, n°3, 2003, p. 411.

<sup>59</sup> Simon Sherry, « Entre les langues : *Between* de Christine Brooke-Rose », *Association Canadienne de Traductologie*, McGill University, TTR 9-1, 1996, p. 55-56.

<sup>60</sup> Justin Bisanswa, « Le tapis dans l'image. Je est un autre », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, *op. cit.*, p. 171-188.

<sup>61</sup> Justin Bisanswa, « Le tapis dans l'image. Je est un autre », *op. cit.*, p. 171.

l'intimité de chaque locuteur, en donnant la parole à cette « voix intérieure secrète <sup>62</sup>» qu'il garde au fond de lui, c'est-à-dire celle qui se cache derrière la pensée verbalisée et qui exprime son trauma ou ses rancœurs personnelles. Ensuite, nous verrons en quoi la diversité de narrateurs faisant aussi figure de témoins, dans le roman de Lopes, produit un récit hétérogène au sein duquel des voix s'affrontent et ne veulent pas accepter une vision et une autorité narrative unique. Enfin nous examinerons la présence des points de vue discordants engagés dans une dynamique de construction et de déconstruction du récit, et qui s'inscrit paradoxalement dans l'élaboration du sens du roman. À travers ces possibilités de lectures, nous nous évertuerons à montrer que la représentation du malaise social s'effectue aussi par la structure textuelle.

Pour Mwamba Cabakulu<sup>63</sup>, l'humour et l'ironie dans le roman de Lopes sont des moyens narratifs pour dédramatiser les situations tragiques représentées par l'auteur, dans une mise à distance vis-à-vis d'elles. Il estime que le travail d'écriture de Lopes se réalise dans un processus de rabaissement de tout ce qui est sérieux, par le biais d'un rire subversif, afin de dénoncer la dictature politique. Élisabeth Mudimbe-Boyi<sup>64</sup> considère que la fiction est un moyen pour Henri Lopes de mettre en forme narrative le «chaos de la réalité sociale<sup>65</sup>» à travers « un déploiement de personnages [...], d'alliances et de ruptures matrimoniales mixtes [...], d'identités diverses assumées par un même personnage, [...] de références à plusieurs langues<sup>66</sup> », des éléments qui, selon elle, montrent les « incertitudes et [...] angoisses du sujet métis<sup>67</sup> ». En ce qui nous concerne, notre recherche examinera comment, à travers la mise en scène des excès sociopolitiques qui pointent la bêtise de certains personnages, leur gestuelle, leur parler et la perversion des élites, le romancier représente ironiquement le désarroi social dans sa fiction. Nous verrons comment la dérision, chez

---

<sup>62</sup> Jacqueline Viswanathan, « "Cette danse au fond des cœurs". Transparence des consciences dans *Le sourd dans la ville* et *Visions d'Anna* de M.-C. Blais », *Canadian Literature*, n° 111, 1986, p. 92.

<sup>63</sup> Mwamba Cabakulu, « Le rire comme embrayeur pour une lecture de *Le pleurer-rire* de Henri Lopes », dans Bokiba André-Patient et Antoine Yila [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, op. cit., p.101-120.

<sup>64</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, « Henri Lopes : comment écrire cette (h)Histoire », dans Justin Bisanswa et Kavwahirehi Kasereka [dir], *Dire le social dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 111-126.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>67</sup> *Id.*

Lopes, met en évidence les stéréotypes sociaux et traite de biais les aspects déroutants des réalités sociales. Bref, comment l'écrivain congolais place le rire au cœur de la satire sociale. Nous déboucherons ainsi sur une analyse de la subversion scripturale chez cet auteur, en nous rappelant que « le roman africain est le pourfendeur inlassable des clichés qui forment la grande rumeur sociale.<sup>68</sup> »

### **I.5. Considérations théoriques et méthodologiques**

Notre recherche nous conduira à tenter de comprendre comment se réalise la construction du thème du désarroi dans les romans de Lopes à travers ses « diverses modulations et déclinaisons<sup>69</sup> ». Comme le dit Serge Doubrovsky,

le thème [...] n'est rien d'autre que la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres [...]. Son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut, son architectonique. La critique des significations littéraires devient tout naturellement une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifeste implicitement ou explicitement dans son contenu et dans sa forme<sup>70</sup>.

Nous essayerons de découvrir le principe organisateur de l'imaginaire lopésien autour de la thématique du désarroi social en nous appuyant sur les récits et leur cohérence sémantique, dans une perspective formaliste ou structuraliste – qui appréhende l'œuvre comme un système, une structure, une combinaison. Notre analyse thématique intégrera donc un examen textuel et une démarche structurale, puisque nous comptons nous appuyer notamment sur les travaux de Gérard Genette. Nous observerons ainsi qu'il y a une «une certaine homologie entre le signifié global du thème et divers aspects formels de l'œuvre, [ou encore une sorte de] "parallélisme" qui unit la forme du contenu (la structure thématique) et la forme d'expression<sup>71</sup>».

---

<sup>68</sup> Justin Bisanswa, « Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 12.

<sup>69</sup> Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 86.

<sup>70</sup> Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970, p. 103.

<sup>71</sup> Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 88.

Pierre Bourdieu explique dans *Les règles de l'art* qu'on ne peut comprendre l'œuvre d'un auteur sans retracer les expériences les plus significatives qui ont été à la base de sa socialisation<sup>72</sup>. C'est dire qu'en reconstituant la genèse de ses propriétés sociales, en retraçant ses dispositions, on peut saisir sa posture littéraire. En effet, Bourdieu ne se contente pas de relever des données telles que l'origine sociale, la carrière, la formation académique, l'appartenance politique, etc. mais il met en lumière les cadres de socialisation, les expériences pertinentes que l'individu a traversées ou connues et qui pourraient avoir une incidence sur sa façon de penser, de voir les choses, d'écrire, d'interagir avec autrui. D'ailleurs, chaque individu est le produit d'une histoire, d'un milieu, d'un passé, toutes choses qui peuvent investir sa pratique de l'écriture.

Justin Bisanswa précise que « le roman africain intériorise à sa manière une parole issue d'un horizon social défini<sup>73</sup> » Ainsi, il existe une homologie structurale entre l'écriture et l'environnement social duquel émerge cette dernière. Nous pourrions alors situer la prise de parole de Lopes dans l'univers discursif où elle a évolué, tout en mettant en exergue les différentes prises de position qui lui ont permis de se situer, de se distinguer. Jacques Dubois affirme ainsi que « confrontée à une origine sociale et à des chances objectives de carrière, la position concrète d'un écrivain prend sens à travers la manière dont cet écrivain a inscrit dans ses œuvres, quelque chose de son rapport à la société. Cette inscription est, pour nous, avant tout une inscription structurale et scripturale<sup>74</sup> ».

Il s'agira donc pour nous de lever le voile sur les dispositions initiales de l'agent composées par ses "propriétés incorporées" qu'on retrouve dans sa biographie. Celles-ci regroupent son capital social, culturel, économique, symbolique, etc. qui influenceront ses stratégies de distinction à l'intérieur du champ. Ses dispositions nous aideront finalement à construire le "portrait sociologique" d'Henri Lopes.

Les travaux de Michel Zérafra<sup>75</sup> nous aideront à montrer en quoi le roman lopésien rend compte des conflits d'une société et de la condition humaine, puisque le roman est perçu comme une forme d'expression sociale. Pour lui, en effet, le roman traduit une réalité dont

---

<sup>72</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 185.

<sup>73</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, op. cit., p. 51.

<sup>74</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 112.

<sup>75</sup> Michel Zérafra, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971.

l'auteur analyse et représente « les données » qui sont par la suite converties en écriture. Nous veillerons donc à interroger l'esthétique lopesienne, sa méthode narrative, son discours pour découvrir ses stratégies d'interprétation du malaise social. En fait, il s'agira de « déchiffrer [...] la littérature en tant que production de sens ou de signification <sup>76</sup>».

Par ailleurs, en nous appuyant sur les travaux de Gérard Genette autour de l'espace littéraire dans *Figures II*, nous analyserons le caractère signifiant de l'espace lopesien, une sorte de « spatialité représentative<sup>77</sup> » d'un univers désarticulé. Genette va au-delà de l'espace comme lieu, l'appréhendant autrement que dans la géographie. Il s'agit donc de voir comment Lopes fait parler l'espace, notamment l'espace du livre, vu par Genette comme une bibliothèque où plusieurs textes entrent en dialogue. De même, à travers l'examen de la figure du grotesque dans la représentation d'un monde en crise, nous pourrions cerner un élément primordial de l'espace sémantique lopesien. Pour Genette, l'espace sémantique – ou figure – est celui qui s'édifie entre un signifié tel qu'il apparaît dans le texte et sa signification réelle. Nous serons aussi attentifs, dans une étude de l'espace des romans lopesiens saisis comme un tout, à des éléments souvent éloignés dans l'économie des textes mais qui en assurent l'unité, tels que la symbolique du langage gestuel et corporel d'une part et d'autre part le regard qui symbolise dans les œuvres l'incommunicabilité, en passant par la symbolique insulaire.

Le langage littéraire construit donc un espace. Cette spatialité, dans les romans de notre corpus, est l'allégorie d'un corps social déstabilisé, fragmenté, troublé.

En nous basant sur le travail de Mikhaïl Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, il s'agira pour nous de voir comment Lopes bâtit un univers textuel polyphonique dans ses romans, comment le scripteur modèle un univers discordant, ambivalent, avec des voix et des discours se livrant à des débats dans une optique de contradiction. En effet, pour lui, « le roman polyphonique est tout entier dialogue. Entre tous les éléments de la structure romanesque existent des rapports de dialogue<sup>78</sup> », des rapports d'opposition.

---

<sup>76</sup>Michel Zéraffa, *Roman et société*, op. cit., p. 69.

<sup>77</sup>Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 44.

<sup>78</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1970, p. 52-53.

## **I.6. Grandes articulations du travail**

Notre recherche s'articulera autour de trois chapitres. Dans un premier temps, nous retracerons la trajectoire d'Henri Lopes puis nous aborderons le champ littéraire africain subsaharien pour montrer le contexte d'émergence des romans de notre corpus. L'analyse du cheminement du romancier congolais nous donnera l'occasion d'indiquer « comment le projet créateur [a pu] surgir de la rencontre entre les dispositions particulières [que Lopes] importe dans le champ (du fait de sa trajectoire antérieure et de sa position dans le champ) et l'espace des possibles inscrit dans le champ (ce que l'on met sous le terme de tradition artistique ou littéraire)<sup>79</sup>».

Dans un deuxième temps, nous examinerons l'univers antinomique lopésien en essayant de comprendre comment entre la fabulation du malaise existentiel du héros lopésien, l'édification d'un espace désarticulé et la polyphonie discursive qui met en confrontation plusieurs protagonistes fictifs, le scripteur parvient à mettre en scène la dislocation d'un corps social.

À un troisième niveau, nous examinerons la problématique de l'entre-deux dans les romans de notre corpus en essayant de démontrer que la langue composite de l'écrivain, l'enchevêtrement des arts dans les textes, ainsi que les discours réaliste, carnavalesque, humoristique et satirique mettent à nu les enjeux de l'écriture d'Henri Lopes, qui veut se faire l'interprète de l'effervescence sociale. Il nous apparaît que le romancier nous livre, dans ses œuvres, la vision singulière d'un monde tourmenté. Nous tenterons aussi de montrer que le roman lopésien se livre à la construction d'un rêve impossible, celui de l'homme engagé dans une quête identitaire inassouvie.

---

<sup>79</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, p.185.





## CHAPITRE II: TRAJECTOIRE D'HENRI LOPES

L'écriture peut être considérée comme « une expression de la structure d'institution, à la limite sa marque sur le produit<sup>80</sup> ». Et étant donné qu'on « doit chercher à déterminer les contraintes sociohistoriques du locuteur, évaluées en termes d'origine sociale et de position de classe<sup>81</sup> » en questionnant la trajectoire du romancier, les théories de Bourdieu<sup>82</sup> et de Dubois nous seront d'un grand profit. Pour Bourdieu, on ne peut comprendre l'œuvre d'un auteur sans retracer les expériences les plus significatives qui ont été à la base de sa socialisation et qui sont aussi à l'origine de sa vocation ou de son inspiration (répétition). Aussi donne-t-il l'exemple d'Émile Zola qui a vécu de longues années dans la misère à la suite de la mort précoce de son père, et dont l'œuvre littéraire exprime une « vision révoltée de la nécessité [...] économique et sociale<sup>83</sup> ». Ainsi, pourrons-nous examiner, à partir des *dispositions* initiales de Lopes, les *positions* qui en découlent et par le truchement de celles-ci, parvenir aux *prises de positions* qu'elles ont soulevées dans le but de saisir les expériences et les troubles personnels de l'auteur qui pourraient être à l'origine de sa production romanesque.

Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu montre que Flaubert, dans [son roman *L'éducation sentimentale*] a créé des personnages qui sont des modèles d'individus ayant vécu réellement dans le milieu social de l'écrivain. En fait, Bourdieu a observé que, dans ce roman, les aventures du personnage dénommé Frédéric se déroulent dans un milieu social qui a la même structure que celui dans lequel l'écrivain lui-même était physiquement situé. Ce qui, en conséquence, justifie l'hypothèse selon laquelle il existe une *homologie structurale* entre l'écriture et l'environnement social dans lequel cette dernière se fixe<sup>84</sup>. Bourdieu croit qu'il faut examiner la naissance du champ littéraire au sein duquel s'est élaboré le projet de l'écrivain pour saisir ce qui a pu inspirer à l'origine son œuvre. Il affirme de ce fait qu'

---

<sup>80</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 26.

<sup>81</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, *op. cit.*, p.50.

<sup>82</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>84</sup> Pour Bourdieu, « l'espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prise de position [...]. On peut poser l'hypothèse d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur forme, et l'espace des positions dans le champ de production. » *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 288-289.

on ne peut prendre le point de vue de l'auteur et le comprendre qu'à condition de ressaisir la situation de l'auteur dans l'espace des positions constitutives du champ littéraire : c'est cette position qui, sur la base de l'homologie structurale entre les deux espaces, est au principe des choix que cet auteur opère dans un espace de prises de position artistiques (en matière de contenu et de forme) définies, elles aussi, par les différences qui les unissent et les séparent<sup>85</sup>.

D'une part, nous examinerons, pour ce qui est des *dispositions* et des *positions* d'Henri Lopes, d'abord sa trajectoire (origine sociale et familiale, cursus scolaire et universitaire, les disciplines étudiées, professions successives, engagement syndical et politique, ...) et ensuite les événements, rencontres et situations qui ont favorisé l'édification de son identité sociale et littéraire ou inspiré ses choix esthétiques ; d'autre part, nous explorerons le *champ littéraire* pour connaître les *prises de position* de l'auteur c'est-à-dire ses partis pris, ses opinions dans l'espace des discours (littéraire, politique, esthétique, philosophique, etc.) en montrant les grandes idées actuelles qui parsèment ce dernier dans le but de cerner les sensibilités de l'écrivain et les orientations de son discours.

Nous nous efforcerons de découvrir comment le travail scriptural de Lopes a pu naître de la rencontre entre ses dispositions spécifiques et « l'espace des possibles inscrits dans le champ<sup>86</sup> » (c'est-à-dire les traditions artistiques ou littéraires du champ dans lequel il se situe) vu que pour lui, il est inopérant, inefficace, de ne chercher qu'exclusivement dans les textes ce qui fonde la cohérence d'un ensemble d'œuvres. Aussi, nous demanderons-nous ce que l'œuvre littéraire de Lopes a pu prendre de la conjoncture socio-historique dans laquelle elle a vu le jour. Pour ce faire, il faudra évidemment situer le contexte de production de l'œuvre de Lopes. Et Justin Bisanswa d'expliquer qu'en fait, « toute parole s'origine dans un espace social dont elle véhicule les discours. <sup>87</sup> » À ce sujet, Jacques Dubois estime que la production esthétique est modelée sur des conditions historiques, elles-mêmes ordonnancées par la situation d'un groupe social. Des éléments tels que l'origine de classe de l'écrivain, ses orientations philosophiques et politiques doivent en

---

<sup>85</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 130-131.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>87</sup> Justin Bisanswa, *Conflit de Mémoires. V. Y. Mudimbe et la traversée des signes*, Frankfurt am Main, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000, p. 27.

conséquence être analysés pour comprendre comment, à travers son œuvre, Henri Lopes en est venu à énoncer le désarroi social.

## II.1. Dispositions

### II.1.1. L'enfant du pays

Henri Lopes naît le dimanche 12 septembre 1937 à Léopoldville dans l'ancien Congo Belge, ex-Zaïre. Ses parents, dont il est l'unique enfant, sont métis. Son père est né d'une mère congolaise et d'un père belge « inconnu ». Lopes n'appartient pas à un milieu socialement privilégié<sup>88</sup>. Son nom, il le tient de sa grand-mère paternelle qui s'appelait Lopesa (qui signifie « le don » en lingala) et qu'un agent de l'administration coloniale transcrivit en *Lopes*. De cette femme qui a connu trois étapes historiques importantes (la période coloniale, son épilogue, ainsi que l'apparition, sur l'échiquier politique congolais, des premiers dirigeants autochtones dont les orientations idéologiques lui paraissaient ambiguës), l'écrivain garde des souvenirs marquants:

Une grande dame née avec ce siècle, dans un village des plateaux tékés. [...] Femme audacieuse, elle épousa [un Blanc, des êtres étranges à la limite du vivant et du surnaturel]. Malgré la bénédiction de son père, quelques esprits ombrageux ne manquèrent jamais de lui faire sentir que ce n'était pas là comportement de fille de lignée. Quant au Commandant, il n'eut jamais le courage de la ramener à Mpotu, son pays. Elle n'était aux yeux des autres Blancs qu'une concubine, une *ménagère*. C'est à ce croisement délictueux que je dois ma couleur ambiguë.<sup>89</sup>

La mère d'Henri Lopes est la fille d'un Corse et d'une Congolaise de Brazzaville. Lopes est donc un *métis de métis*, né, selon ses propres mots, « du mariage de deux gouttes dissipées qui giclèrent lors de la séparation. Une goutte de l'hémisphère noir, une goutte de l'hémisphère blanc<sup>90</sup> ». Le futur écrivain, *Congolais atypique*<sup>91</sup>, se présente comme un individu sans appartenance fixe, se réclamant de deux origines : l'une, bantoue, qui le lie aux ancêtres de sa terre natale et l'autre, européenne.

---

<sup>88</sup> Anne-Marie Voisard, « La double vie d'Henri Lopes », *Le Soleil*, 26 avril 2002, p. B1.

<sup>89</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 11.

C'est près du fleuve Congo, à Maluku, au nord de Léopoldville (actuelle Kinshasa), qu'il passe les premières années de sa vie. Chaque jour, à cette époque, des bateaux à roues s'y arrêtent avant de continuer un long périple vers Léopoldville, les régions de l'Oubangui, du Kasai, du Kwango, des lacs Albert et Moero ou du Kivu. Ces voyages, qu'il effectuait avec son oncle, capitaine d'un petit navire, ont bercé son enfance et suscitent chez le jeune garçon le goût de l'ailleurs. Alors pour lui, le fleuve Congo « constituait l'essence de [ses] chimères<sup>92</sup>. »

Après le divorce de ses parents qui intervient lorsqu'il a trois ans, Henri Lopes part vivre avec sa mère à Brazzaville où il entreprend des études primaires. La désagrégation de l'institution familiale dans laquelle Lopes passe les premières années de sa vie, la promiscuité féminine, l'exil, la solitude, aiguïsent en lui une âme sensible à la détresse humaine, une disposition de cœur qui lui offre des ressources pour créer dans ses romans des personnages en quête de stabilité émotionnelle et affective.

Au fil des ans, sa mère espérait fortement le voir poursuivre de longues études. Elle rêvait, pour son fils, d'une instruction qui correspondrait à celle reçue par les enfants européens.

Au milieu des années 1940, dans le contexte de la guerre froide, reléguée dans une position de puissance de deuxième zone après la seconde guerre mondiale, attendant le plan Marshall pour redonner vie à son économie, la France, qui domine le Congo-Brazzaville, se trouve dans une impasse. Elle doit affronter les aspirations à l'émancipation des peuples colonisés. Et même si la perte de ses territoires administrés en Afrique (et ailleurs dans le monde) allait entraîner l'Hexagone dans un déclin économique, le Général de Gaulle ne pourra s'empêcher d'ouvrir une nouvelle ère dans les relations entre son pays et l'Afrique au terme de la conférence de Brazzaville en 1944, qui devait réfléchir sur l'avenir de l'empire colonial. Le discours du chef de l'Exécutif français ouvre de nouvelles perspectives : « on veut que les colonies jouissent d'une grande liberté administrative et économique », annonce-t-il.

La France met ainsi en place un système d'aide pour offrir l'opportunité à des enfants africains de suivre leurs études en Métropole. Lopes est alors sélectionné à la suite d'un concours de bourse en 1947. Il fallait donc renoncer à l'édén familial pour le collège. Deux

---

<sup>92</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 104.

ans plus tard, il vit une autre séparation pénible avec son pays, les siens. Il raconte: «Le jour où mes parents m'ont accompagné [...], j'ai fondu en larmes. J'ai pensé que j'allais entamer une vie de bagne en pays étranger. Nous étions peu de lycéens de couleur alors et je craignais de devenir la tête de turc de mes condisciples blancs.<sup>93</sup>»

Mais, même s'il fut déchiré par ce départ, sa tristesse s'est amoindrie quand il trouva une seconde "famille" à Nantes, à travers les Perron, qui se montrèrent chaleureux et bienveillants. « Cette expérience humaine m'a été plus utile que tout ce que j'ai pu entendre par la suite dans les meilleurs cours d'instruction civique et de morale<sup>94</sup> » dira-t-il, plus tard. À cette époque, le Congo, qui est sous administration française, n'est pas un État, et Lopes n'a donc aucune conscience nationale mais sa terre ancestrale l'habite.

Au demeurant, l'absence manifeste de la figure du père sera donc compensée, auprès du futur écrivain, par la présence affectueuse de la grand-mère paternelle de Lopes, mais aussi de la mère qui furent des aides précieuses dans son enfance en Afrique, et dont les souvenirs imprègnent particulièrement son œuvre. Dès lors, c'est naturellement vers la nostalgie d'une enfance imaginaire que se dirigent ses récits. La figure du père apparaîtra comme un mythe dans ses textes, comme l'être idéal mais lointain, inaccessible, dont la défection est source de détresse profonde.

### **II.1.2. La découverte de la France: frénésie et incertitudes**

En 1949, la France est en ruines au lendemain de la seconde guerre mondiale. À Brazzaville, Félix Éboué, descendant d'esclave, guyanais, occupe la fonction de Gouverneur général de l'Afrique Équatoriale française (AEF). Cette même année, Henri Lopes arrive à Marseille, embarqué sur un paquebot qui devait, depuis la ville de Pointe-Noire, conduire les lauréats du concours de bourse des colonies jusque dans l'Hexagone. Sur l'océan, le dépaysement et l'inquiétude remplacèrent très vite le doux souvenir du Congo dans le cœur du futur lycéen. Il avoue: «Mes yeux trahissaient mes angoisses mais je répondais à mes condisciples [présents sur le bateau] qu'il s'agissait du mal de mer<sup>95</sup>».

---

<sup>93</sup> Extrait du Discours de Lopes sur la Francophonie devant l'Université d'Etat de Louisiane (Etats-Unis), 8 Mai 2009.

<sup>94</sup> Entretien avec Catherine Nay et Patrice de Meritens, « Henri Lopes : Le français est devenu une langue africaine », *Le Figaro Magazine*, 6 octobre 2001, p. 57.

<sup>95</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 104.

Gagné par des appréhensions et des questionnements sur ce qu'allait être sa vie dans ce pays qui lui apparaissait mystérieux, l'adolescent de douze ans plonge dans le recueillement et la méditation:

Dans ma cabine, j'étais saisi par la peur. J'allais abandonner cette atmosphère de vacances à laquelle je m'étais fait pour débarquer dans un monde que je ne connaissais pas, dont j'ignorais les coutumes. Un monde rempli de Blancs, ces hommes qui, au pays, nous traitaient de nègres, de sauvages, nous interdisaient l'accès des lieux qu'ils fréquentaient<sup>96</sup>.

Lopes gardait jalousement un talisman enfoui dans son portefeuille, un cadeau de sa mère, censé lui assurer protection et réussite. C'est donc sous le sceau de l'incertitude qu'il entrait dans un nouveau monde. Mais à son arrivée au port de Marseille, grande fut sa surprise de voir qu'aucun Noir n'était contraint d'accomplir d'énormes et lourdes tâches manuelles comme c'était le cas au Congo. Les dockers? Tous des Blancs d'humble condition. On réserva même aux boursiers africains un accueil et un traitement similaires à ceux prévus pour les colons qui, tantôt, les considéraient de haut<sup>97</sup>. Un mythe s'écroulait sous les yeux de Lopes : celui de l'homme blanc supérieur à tout autre être humain. Le futur écrivain, en fait, débarque dans une France libre qui est parvenue à s'affranchir de Vichy, donc du nazisme. Un air de liberté soufflait sur ce pays et les Français n'avaient qu'un souhait : tout reconstruire après l'horreur, sur de nouvelles bases. C'est pourquoi un an auparavant, le 10 décembre 1948, à Paris, la France adopta avec d'autres nations réunies en Assemblée Générale des Nations Unies, la Déclaration Universelle des droits de l'Homme dont l'article premier stipule que tous les êtres humains « sont doués de raison et de conscience et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité ». À cette occasion donc, un consensus s'est fait sur la valeur de la personne humaine. Lopes ainsi que ses amis africains semblaient bénéficier d'un état de grâce. Mais très vite, Lopes est confronté à un problème de positionnement dans la société française. En effet, au Congo, il avait l'impression d'appartenir au camp des privilégiés, celui des métis après celui des Blancs, avec le sentiment de jouir d'un statut plus élevé que celui des autres Africains. Cependant, en France, un voile tombe : il découvre sa différence, il se redécouvre aussi Noir et décide

---

<sup>96</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 105.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 106.

de l'assumer. Il prend alors conscience qu'il se trouve dans un entre-deux, et choisi d'exploiter cette position:

J'étais au milieu, et ça ne convenait pas. Ça a joué sur mon évolution. Pendant de nombreuses années, j'ai voulu me faire noir, nier le Blanc en moi. C'était, en ces temps [d'aspiration à] l'indépendance, une option politique... [...] Je me suis dit qu'être métis était finalement une chance. Le mariage des cultures est fécondant. Il favorise la capacité d'ouverture, donne des clés pour décoder des choses que ceux qui sont d'un seul côté ne comprennent pas. Il permet d'établir des ponts<sup>98</sup>.

De Marseille, il va à Nantes, où il reste jusqu'en 1957 pour ses études secondaires sur les bancs du lycée Georges Clémenceau, situé dans le quartier Malakoff - Saint Donatien. C'est le plus ancien établissement secondaire de Loire-Atlantique fondé en 1808. Alors qu'au Congo, un quartier abritait les écoles pour les Noirs et, un autre, les mieux dotées, pour les fils de colons, en France, tous fréquentaient les mêmes écoles sans distinction de race ni d'origine sociale. Certes, les élèves africains suscitaient à cette époque des allusions déplaisantes sur la couleur de leur peau; on passe même la main sur leurs cheveux, on leur pose des questions sidérantes sur les habitudes alimentaires dans leurs pays d'origine, mais ils étudient, jouent et vivent avec les enfants de race blanche dans la même école. Lopes n'avait pas d'autre choix que d'endurer, par un silence d'indifférence, les remarques parfois désobligeantes, de supporter les préjugés principalement liés à la couleur de sa peau pour parvenir à accomplir assidûment ses tâches scolaires. L'établissement secondaire dispose d'un internat où il loge. Ce passage en pension et la proximité qu'il lui donne d'expérimenter avec les petits français, l'a certainement amené à percevoir l'ouverture à autrui comme facteur important de la construction de l'individu, à rejeter tout enfermement sur soi et à neutraliser toute hostilité vis-à-vis de l'altérité.

Presque toutes les fins de semaine, le pensionnaire les passe sur l'île de Noirmoutier, précisément à Barbâtre, à l'ouest de la France, sur l'océan Atlantique avec la famille du peintre Pierre Perron qui, en plus d'être son ami et complice, deviendra son correspondant d'internat:

---

<sup>98</sup> Pascale Haubruge, « L'Afrique intérieure d'Henri Lopes », *Le Soir*, Mercredi 27 février 2002, p. 49.

[Pierre] me faisait sortir le dimanche. C'est chez lui, dans sa famille d'institut et de médecins, que je me suis plongé dans la littérature : Boris Vian, Alphonse Allais... On écoutait de la musique classique chez sa tante, au 107 de la rue de Coulmiers. La Valse de l'Adieu de Chopin, ça me changeait de la rumba congolaise ! Et le football, au sein des Treize de Clemenceau ! La famille Perron a été l'étoile dans ma nuit nantaise. Elle m'a adopté. [...] À 18 ans, on allait draguer aux Salons Mauduit. On faisait tapisserie. On ne s'est jamais disputés. Grâce à [Pierre], je ne me suis jamais senti, à Nantes, victime de racisme<sup>99</sup>.

Son amitié avec Pierre Perron l'a aidé énormément pour son intégration dans la société nantaise. Des années après, l'écrivain trouve que « l'exil fut bienfaisant<sup>100</sup> ». Il ne dit rien de la douleur de la séparation, mais il retient que Nantes fut un lieu dans lequel il ne souffrit pas de ségrégation, contrairement à ce qui se déroulait dans les colonies où les villes se scindaient en quartiers pour Noirs et en quartiers de Blancs. La chaleur de l'accueil chez les Perron l'a marqué profondément. Lopes a tissé des liens avec une sœur de Pierre, comédienne, et qu'il allait voir jouer pendant les congés scolaires dans une version théâtrale du *Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Elle y tenait le rôle de vendeuse dans une boutique d'objets érotiques. Lopes est marqué fortement par ses années de lycée en France. Il confie :

Hors de chez moi, j'ai fait connaissance avec des êtres qui ressemblaient à mes sœurs, à mes frères, à mes parents ; avec des hommes agréables, intelligents, généreux, passionnants dont quelques-uns m'ont accueilli dans leur foyer. Sans doute ai-je rencontré des sots, des esprits mesquins et bornés mais dans la même proportion que celle qui existait au pays. C'est hors d'Afrique que ma génération a appris la liberté, a conçu l'Indépendance de nos pays<sup>101</sup>.

Il poursuit ses études au Lycée Henri IV à Paris, un des plus réputés de France, au cœur du quartier latin, un établissement que fréquentaient au XVI<sup>ème</sup> siècle les enfants de la haute aristocratie. L'école compte, parmi ses anciens élèves, d'illustres personnages : Alfred de Musset, Jean-Paul Sartre, André Gide, Michel Foucault, etc.

---

<sup>99</sup> Isabelle Labarre, « À Nantes, Henri Lopes retrouve un frère », *Ouest-France*, 10 février 2010, p. 11.

<sup>100</sup> Anne-Marie Voisard, « La double vie d'Henri Lopes », *op. cit.*, p. B1.

<sup>101</sup> Extrait du Discours de Lopes sur la Francophonie devant l'Université d'Etat de Louisiane, 8 Mai 2009.



C'est à son arrivée à l'Université que Lopes commence à entendre les premières critiques sur l'entreprise coloniale, que les Métropolitains ne paraissent pas approuver. Entre 1957 et 1958, il est l'un des rédacteurs du mensuel *L'Étudiant d'Afrique noire*, support idéologique de la Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France (FEANF) qui exige l'indépendance et dont il est membre du comité exécutif. Henri Lopes écrivait des articles à tonalité politique dans sa rubrique littéraire où il analysait des livres d'auteurs africains. Au sein de cette association, il se familiarise avec le *fait national* africain et les dommages du colonialisme. Aussi, pourra-t-il dire : « Nous avons rêvé l'Afrique en France. [...] C'est en France que nous sommes devenus Africains<sup>102</sup>. » La FEANF veut tenir un rôle d'avant-garde dans la lutte émancipatrice des peuples africains. Et Lopes, enthousiaste, spontané et sans préjugés, se forge un idéal de liberté et de fraternité puis trouve dans l'engagement au service de l'indépendance de l'Afrique, une raison d'exister. Ses convictions, il les exprime dans des contributions sous forme de critique littéraire et à travers des essais dans le mensuel. À cette époque, le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire et *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon qui fustigeaient l'impérialisme européen, aiguïssent la volonté du jeune étudiant à lutter contre une colonisation qui étouffait les traditions africaines tout en pillant les richesses du continent.

Mais Lopes rompra plus tard avec le conformisme historique des écrivains qui voient la littérature exclusivement sous l'angle de la performativité, c'est-à-dire comme une arme de combat qui aurait une incidence directe sur les conditions de vie des masses affligées par la domination coloniale ou par les avatars de la vie politique. Quand il devient lui-même auteur, il se sert de l'Histoire comme matériau pour se moquer de l'absurdité de certaines figures socio-politiques dont il se charge de déconstruire l'imagerie, notamment dans *Le pleurer-rire* ou *Dossier classé*.

À la Cité universitaire de Paris où il réside, Lopes, et bien d'autres étudiants africains, reçoivent une formation marxiste. Il y avait à cette époque deux groupes d'étudiants : ceux qui aspiraient à achever au plus vite leurs études pour aller faire entendre dans les colonies leurs récriminations contre la France et ceux qui n'aspiraient qu'à agiter, dans la capitale française, les méfaits de la colonisation. L'administration considérait ceux-ci comme des

---

<sup>102</sup> Pascale Haubruge, « Le français est africain, sourit et sait Henri Lopes », *Le Soir*, 17 mars 2006, p. 12.

agitateurs. Les années universitaires de Lopes sont donc celles de la frénésie militante d'un jeune homme qui croyait, en compagnie d'autres étudiants africains, pouvoir contribuer à faire bouger les lignes coloniales.

À cette période, le marxisme était le mouvement par excellence qui prônait la libération des peuples, parvenant à coopter de nombreux intellectuels africains. Au milieu de cette dynamique, dans la septième parution du journal *L'Étudiant d'Afrique noire* de novembre 1956, un débat oppose Lopes et ses amis d'une part à Jacques Soustelle, alors gouverneur d'Algérie d'autre part. En effet, répondant à une lettre de Mr Soustelle, le journal s'insurgea contre la présence coloniale française en Algérie depuis plus d'un siècle, soutint la lutte d'émancipation du Front de Libération Nationale (FLN), un mouvement indépendantiste algérien, puis s'en prit à ces « députés africains qui, quotidiennement, jurent un *attachement inconditionnel* à la France [et pour qui] la France se confond avec un portefeuille ministériel<sup>103</sup> ».

Durant ces années de militantisme, Lopes est lecteur assidu d'Aimé Césaire et de Frantz Fanon. Il rencontre également Guy Tirolien en Guadeloupe. Sa conscience de la problématique du Noir souffrant se renforce au contact de ces auteurs, mais c'est en lisant les écrivains réalistes français (notamment Hugo, Flaubert, Zola, etc.) qu'il se dispose à aborder dans ses propres romans des thématiques sociales contemporaines aussi variées que la condition féminine, la quête identitaire, la violence, le désarroi des masses populaires, l'exil. Aux sources de son projet littéraire, perce la volonté d'analyser les mœurs de la vie quotidienne dans l'Afrique des années 1970 où la croissance démographique fulgurante jurait avec les premiers signes de l'essoufflement économique dans la plupart des pays. La voie semble donc toute tracée pour cet intellectuel métis en qui se profile déjà, sur les bancs de la Sorbonne, le profil du futur militant anticolonial et du politicien.

À la Sorbonne où il poursuivait sa formation en Histoire, le seul moyen d'avoir des nouvelles de sa famille au Congo, c'était d'écrire. Il écrivait donc à ses parents pour leur parler de ses études, pour leur exprimer sa tristesse d'être loin d'eux, pour leur exprimer son désir de retourner en Afrique à cause de ses difficultés financières. Ainsi, pour Lopes,

---

<sup>103</sup> Albert Tévoédjrè [dir], « Monsieur Jacques Soustelle nous écrit... et nous avons l'honneur de lui répondre », *L'Étudiant d'Afrique noire*, n° 7, novembre-décembre 1956.

la correspondance, l'écriture a été « une espèce de confidence<sup>104</sup> », un lieu de communion avec les siens, un moyen d'expression de ses sentiments personnels. Face donc à l'ennui et la solitude qu'il connaît dans ce pays lointain, il trouve dans l'écriture, la lecture et la découverte de certains lieux pittoresques, réconfort et consolation. On lit ainsi dans ses romans, la détresse de celui qui fait l'expérience de l'exil et du déracinement. Mais il ne songeait pas à devenir pour autant écrivain. Cependant, c'est en découvrant à Paris, au hasard de ses lectures les écrivains africains et caribéens dans l'*Anthologie de la poésie nègre et malgache* de Senghor dans une bibliothèque des étudiants de l'Afrique Équatoriale Française, que Lopes se rend compte qu'il y avait des sujets non encore abordés dans la littérature africaine et qui devaient l'être. Il succomba alors au désir d'écrire de la fiction et commença par la poésie, avec un poème en forme de complainte<sup>105</sup> à la mémoire de Patrice Lumumba, grande figure de l'indépendance du Congo, mort assassiné, qu'il fit lire au frère de l'écrivaine Aminata Sow Fall, Kader Fall. Ce poème, intitulé « Du côté du Katanga », publié par Présence africaine, traduisait l'amertume du jeune aède regrettant la disparition d'un héros. Le ton, proche de la tradition romantique, y est mélancolique:

Femmes noires qui passez en pagnes  
Venez mêler vos pleurs  
À celui qui comme un fou  
Va de porte en porte  
Dire au village qui ne peut y croire  
La mort du géant  
Qui dans la nuit tomba  
Cette nuit-là  
Du côté du Katanga  
Nous pleurerons  
Sans honte compagnons  
Comme on faisait les jours de deuil  
Aux temps jadis de l'Avent<sup>106</sup>.

Même en vacances au Congo, Lopes ne marque pas de pause dans son engagement. Avec l'enthousiasme et la fougue du jeune étudiant qui croit pouvoir changer la situation

---

<sup>104</sup> Entretien avec Viola Prüschenk, « "La musique, c'est la bande sonore de mes livres". Entretien avec Henri Lopes », *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n°17, 2009, p. 128.

<sup>105</sup> Henri Lopes, « Du côté du Katanga » dans *Nouvelle somme de poésie du monde noir*, Paris, Présence africaine, 1966.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 41.

sociopolitique de son pays, la conscience éveillée par la vie politique française qui le rend familier des droits dont l'éloignaient les abus des colons, Lopes et certains de ses amis distribuent des tracts sous le manteau à travers Brazzaville. Les réalités du Congo et l'expérience française lui révèlent toute la malfaisance du racisme dans les colonies, une situation qu'il décrit plus tard dans *Le chercheur d'Afriques* et *Le lys et le flamboyant*.

Son parcours connaîtra une autre phase quand il rencontre la guadeloupéenne Nirva Pasbeau à l'Université, inscrite en Géographie; ils se marient en 1961. Elle lui donnera un fils et trois filles. En 1962, il obtient une Licence, suivie en 1963 d'un Diplôme d'Études Supérieures (DES) en Histoire. La même année, son épouse Nirva obtient un DES en Géographie en présentant un mémoire sur « l'évolution de la population du Mexique depuis 1930 » sous la direction de Pierre Monbeig, grand spécialiste de l'Amérique du Sud.

Les années parisiennes, décisives pour la formation de la personnalité politique de Lopes, vont donc lui permettre de découvrir définitivement son positionnement au carrefour de deux cultures, assez différentes l'une de l'autre. Lopes ressent fortement en France sa condition de «Noir» parfois exécré, dans un monde où l'Afrique et ses habitants subissent la domination occidentale. Ses écrits vont exprimer le désarroi d'un individu en quête d'une terre sans exclusion. Compte tenu de son départ prématuré en Europe qui a précédé son enrôlement précoce dans un établissement scolaire français, on pourrait se demander si son enracinement en Afrique est profond. On peut de ce fait avancer l'hypothèse qu'ayant compris qu'il traînait un *handicap*, Lopes met alors à profit son passage à la Sorbonne pour en apprendre un peu plus sur l'Histoire de l'Afrique; pour comprendre les tragédies qui secouèrent ce continent et sa diaspora (esclavage, déportation, colonisation), saisir les enjeux des luttes d'émancipation des peuples opprimés et se faire une idée de la richesse de la civilisation africaine. Il continue de lire Aimé Césaire, Frantz Fanon et Cheikh Anta Diop, rejoignant ces derniers dans leur projet de mettre en lumière le trésor de ce que Senghor nomme *l'âme nègre*. En parcourant les pages de leurs livres, Lopes découvre que le destin de l'Afrique réside non seulement dans l'ouverture vers l'ailleurs, mais aussi et surtout dans la consolidation et l'appropriation des valeurs culturelles propres aux peuples africains. Aussi, quand le héros lopésien opère un retour sur ses lieux de mémoire et dans la mémoire des lieux, c'est pour mettre en éveil son sentiment d'appartenance à une terre, à des valeurs qui lui sont propres et ainsi assumer sa spécificité. Il cherche à avoir une

conscience claire de ce que l'histoire et la géographie ont fait de lui avant d'aller vers l'Autre car le dialogue suppose donner une part de ce qu'on a et recevoir des autres.

En somme, le militantisme syndical et politique de Lopes ainsi que l'influence des intellectuels noirs de Paris dans les années 1950, notamment les chantres de la Négritude, ont vivifié son désir de se mettre au service de l'émancipation du peuple congolais. Par ailleurs, comme déjà souligné Lopes a souffert du manque affectif suscité d'une part par l'absence du père, d'autre part par l'exil du futur écrivain loin des siens, et par une sorte d'indétermination identitaire qui le pousse à faire de nombreuses références, dans ses œuvres, à la problématique du métissage, à la fuite vers l'inconnu et à la défection paternelle. La dislocation de l'institution familiale dans laquelle Lopes passe les premières années de sa vie, l'exil, la solitude en France, ses lectures des écrivains romantiques auront inéluctablement favorisé chez lui une expression littéraire qui traduit une réflexion profonde sur l'isolement des marginaux et des minorités dans le corps social. L'écriture paraît donc être une façon pour lui de transcender, en l'exposant, le déchirement intérieur qui a dû être le sien dans ses jeunes années. C'est pourquoi, si les poèmes de jeunesse de Lopes montrent qu'il est sensible aux aspirations des Africains à la liberté (par l'illustration et la mise en vers des attentes et désirs de l'époque), ses romans évoquent l'enfance et la quête de l'ailleurs, d'une patrie improbable. Ses écrits dépassent l'hétérogénéité socioculturelle et raciale en la percevant comme une richesse, comme s'il se chargeait de mettre en scène tout ce qui pouvait rassembler les hommes au-delà des catégories sociales ou raciales.

### **II.1.3. Le retour au pays natal: réinventer la société**

Il est engagé, de 1965 à 1966, comme professeur d'Histoire à l'École normale supérieure d'Afrique centrale. Son épouse enseigne au lycée Savorgnan et au département de géographie de l'Université de Brazzaville. Mais rentré donc au Congo après des débuts dans l'enseignement en France, Lopes ressent un choc:

Je me suis trouvé "en étrange pays dans mon pays lui-même". Mon Congo - je veux dire celui de la rive droite, capitale Brazzaville - m'apparaissait soudain comme un pays aux mille paradoxes. Ce choc est sans doute à l'origine de mon premier ouvrage, Tribaliqes. Une critique des comportements et des mœurs de chez nous mais exercée de l'intérieur avec affection. Un recueil de nouvelles où

je mets en relief les travers de certains membres de notre société après les Indépendances. Le bourgeois gentilhomme pousse aussi sous les tropiques. Ma critique de nos sociétés n'était ni une trahison, ni un rejet du pays. Qui aime bien, critique bien. Nos sociétés ne sont pas incurables. Il faut dire les maladies de notre société afin de les soigner<sup>107</sup>.

Par la suite, il est nommé directeur général de l'enseignement de 1968 à 1969. En tant que responsable de l'instruction publique, porté par l'influence de la "Révolution" congolaise d'août 1968, de tendance marxiste, qui a l'ambition de promouvoir une expression culturelle nationale, Lopes veut faire du lingala et du kikongo des langues d'enseignement. Il voudrait combattre l'inadéquation d'un système scolaire congolais « qui implique l'abandon sinon le mépris de la culture et des valeurs autochtones, [dans une société où] la fierté d'être congolais voisine avec une sorte de regret de n'être pas français".<sup>108</sup> » Pour participer efficacement à cette Révolution, Lopes se dit qu'il fallait, à l'instar des défenseurs de la négritude, anéantir tout ce qui constituait, au-dessus de ses compatriotes, la charpente de l'assimilation. Il voulait montrer, à travers le système éducatif, qu'il était possible, en se servant des langues nationales, d'affirmer et d'assumer fièrement leur spécificité et leur créativité. Mais le Congo compte 43 langues, pour trois millions d'habitants. En ce temps là, l'entreprise paraît bien vite illusoire car les parents d'élèves n'envisagent pas une mise à l'écart du français dans l'éducation. Lopes, malgré tout, cherche à mériter la sympathie, la confiance de ces derniers pour faire aboutir le projet. Il discute avec eux à cœur ouvert de leurs attentes, montrant du coup un grand sens de l'écoute, mais leur intransigeance l'oblige à renoncer au projet. Son idéalisme ne l'empêche de garder les pieds sur terre.

Plus tard, la problématique de l'identité sera prépondérante dans son discours, notamment par sa mise en scène dans l'ensemble de sa production romanesque. Chez Lopes, l'identité est réinventée, recomposée, instable, éphémère. Aussi, le héros lopésien est-il un sujet transnational qui met en faillite la notion de citoyenneté sous son angle le plus exclusif. L'écrivain procédera à une reconfiguration de l'*ici* et de l'*ailleurs* par l'idéalisation de l'ouverture à l'universel qui conteste l'idée d'État-Nation ou de société homogène, d'où

---

<sup>107</sup> Extrait du Discours de Lopes sur la Francophonie devant l'Université d'Etat de Louisiane (Etats-Unis), 8 Mai 2009.

<sup>108</sup> Jean-Michel Devésa, « L'appartenance ethnique contre la conscience nationale? Démocratie et modernité au Congo », *Le Monde diplomatique*, Août 1992, p. 26.

l'affaïssement des frontières géographiques par le camouflage du nom des pays dans ses romans, et le souci de la rencontre interculturelle qui traverse ses œuvres. Lopes tente alors de figurer de nouveaux territoires physiques et mentaux de brassage. Mais l'écrivain se chargera également de prêcher « l'évangile social » en peignant, par exemple dans *La nouvelle romance* et *Sur l'autre rive*, des figures féminines essayant de renverser l'hégémonie masculine de mise dans le corps social.

Le besoin de contribuer à l'édification d'une Nation émancipée prend une grande place parmi les aspirations de Lopes. Il accède alors au Parti congolais du travail (PCT), parti unique d'idéologie marxiste-léniniste de Marien Ngouabi, à une période où une attestation de militantisme est indispensable pour assumer des fonctions importantes dans l'administration publique. Lopes est par la suite affecté à des charges politiques au sein du gouvernement. Ainsi, il sera successivement ministre de l'Éducation nationale (1969-1971), ministre des Affaires étrangères (1972-1973), premier ministre (1973-1975), ministre du plan en 1976, et ministre des Finances (1977-1980). Sous le règne de Marien Ngouabi, Henri Lopes, désigné Premier ministre par le Comité central sur proposition du président en août 1973, « n'avait qu'un pouvoir formel, le Haut Conseil ne le reconnaissait même pas et ne le consultait pas<sup>109</sup> » même s'il se racontait sur son compte qu'il avait de l'influence sur les cadres du PCT et que l'armée le soutenait.

Il convient de souligner que l'expérience politique donne les moyens à Lopes de vivre une expérience littéraire enrichissante. Connaissant de l'intérieur les rouages et les déviations du milieu politique, il y a trouvé les exemples et l'inspiration pour peindre une figure aussi ubuesque que Hannibal Bwakamabé Na Sakkadé, prototype du dictateur tropical postcolonial. Les intérêts et les enjeux matériels qui se trouvent dans l'espace politique sont ainsi transférés sur le terrain littéraire à travers un discours satirique qui en explore les contours pour montrer leur grossièreté et en rire. Lopes échappe au contrôle des détenteurs des pouvoirs politique et économique, même s'il en fait partie; il réussit de ce fait à se dicter sa propre vision artistique et ses propres idées.

---

<sup>109</sup> Remy Bazenguissa-Ganga, *Les voies du politique au Congo : essai de sociologie historique*, Paris, Karthala, 1997, p. 210.

Jouant donc sur l'*effet de réel*, *Le pleurer-rire* ainsi que *Dossier classé* livrent des indices caustiques sur les pratiques du pouvoir politique. Et Bourdieu de rappeler que « le charme de l'œuvre littéraire tient sans doute pour une grande part à ce qu'elle parle des choses les plus sérieuses, sans demander, à la différence de la science [...], à être prise complètement au sérieux<sup>110</sup> ».

Sans abandonner la politique, Lopes se lance en littérature. Son investissement dans celle-ci lui permet de concrétiser et de consolider son capital symbolique en acquérant un rayonnement international. Chez lui, champ politique et champ artistique se mêlent dans la représentation des tribulations sociales.

Avec *Tribaliques*, publié en 1971, Henri Lopes, sur le mode de la dérision, aborde la situation sociale et politique de son temps dont il met en scène les complexités. Il décrit la société moderne en révélant ses contradictions dans une langue légère mais incisive. Son préfacier, le poète guadeloupéen Guy Tirolien, présente l'œuvre comme le « témoignage direct d'un homme qui s'interroge tout haut sur sa propre condition et sur celle de son peuple<sup>111</sup>. » Néanmoins, le romancier congolais ne se sent pas investi d'une mission historique, se chargeant toutefois de peindre le despotisme, la corruption et l'incapacité des nouveaux dirigeants parvenus au pouvoir à la faveur des Indépendances africaines. Il traite aussi des questions relevant de la vie conjugale, singulièrement des aspirations profondes des femmes à l'émancipation, un sujet que met également en lumière sa deuxième œuvre *La nouvelle romance*. Sur ce point, le critique Mohamadou Kane<sup>112</sup>, signale à juste titre « qu'un auteur comme Henri Lopes a frayé la voie au féminisme littéraire en montrant la duplicité de l'élite qui clame haut sa volonté de changement mais condamne la femme à la vie traditionnelle<sup>113</sup> ».

Cette image idéalisée de la femme dans ses œuvres, tranche avec la figure paternelle qui apparaît défaillante sous la plume du romancier. Lopes exalte donc la femme comme un modèle, comme si son passé survivait indirectement dans ses écrits, lui dictant des principes qu'il tente de mettre en valeur comme une réponse aux discriminations faites aux

---

<sup>110</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 61.

<sup>111</sup> Guy Tirolien, Préface de *Tribaliques*, op. cit.

<sup>112</sup> Mohamadou Kane, *Roman et traditions*, Dakar, NEA, 1983.

<sup>113</sup> Cité par Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, op. cit., p. 257.



femmes. L'histoire des femmes, depuis l'époque coloniale jusqu'à l'après indépendance va traverser son œuvre romanesque en montrant les progrès réalisés. Ainsi, les humiliations subies par M'a Eugénie pendant la colonisation dans *Le lys et le flamboyant* sont nettement moindres comparées à celle de Marie-Ève dans *Sur l'autre rive*. Avec *Sans tam-tam* qui suivra, Lopes est le premier écrivain de l'aire francophone africaine à écrire tout un roman sous la forme épistolaire. À l'analyse, il ne fait aucun doute qu'il est l'auteur de romans à thèmes : refus du tribalisme, *défense et illustration* de la libération des femmes, dénonciations de l'incivisme, etc., subordonnant ses écrits au dévoilement des réalités douloureuses de la société africaine postcoloniale.

Dans ce roman qui paraît en 1977 pendant que l'écrivain occupe le poste de ministre des finances dans son pays, Henri Lopes expose l'importance de la lecture. Cette œuvre, qui est en fait un roman épistolaire, met en scène l'archétype du bon citoyen au service de son pays qui, préférant rester en Afrique, refuse sa promotion au rang de conseiller culturel à Paris tout en magnifiant le livre comme moyen d'acquisition de la culture générale, de la sagesse et de l'intelligence indispensables à la construction d'une nation épanouie.

#### **II.1.4. L'autonomie vis-à-vis du champ culturel et politique congolais**

De 1963 à 1973, la vie sociopolitique congolaise est secouée par des crises à répétition<sup>114</sup>, avec pour point culminant une guerre civile, quoique brève, mais qui s'acheva par la mort de nombreux civils et de chefs militaires importants, notamment Ange Diawara. Le premier président du pays, l'Abbé Fulbert Youlou, est balayé par une insurrection populaire les 13, 14 et 15 août 1963. Après lui, la rhétorique officielle reprit souvent le refrain du « complot » cher aux régimes totalitaires, pour museler en amont toute opposition. Le spectre du néocolonialisme fut maintes fois brandi pour prévenir toute hostilité contre le pouvoir. Des arrestations, emprisonnements et assassinats contribuèrent à rendre la situation encore plus intenable. Derrière le discours marxiste unitaire des politiciens semblait se cacher une lutte d'influence entre universitaires et militaires pendant les mandats présidentiels de Marien Ngouabi et de Joachim Opango Yhombi de 1968 à 1979. Ces années voient non seulement l'irruption massive des universitaires dans le champ

---

<sup>114</sup> Gaston-Jonas Kouvidila, *Histoire du multipartisme au Congo-Brazzaville: La marche à rebours, 1940-1991*, Paris, L'Harmattan, 2000.

politique congolais, avec un parti unique, le MNR (Mouvement national de la Révolution) mais aussi la militarisation du champ politique, avec un autre parti unique, le PCT (Parti Congolais du Travail). Les universitaires défendaient une logique de représentation politique basée sur le modèle occidental, tandis que les hommes en armes s'appuyaient sur la *logique* d'incarnation du pouvoir. La reproduction des élites politiques du pays s'effectuait donc sur les contradictions de ce système. Les pratiques politiques tournaient autour de certaines réalités : ostentation du pouvoir, ethnicisation des rapports politiques, dilapidation des ressources publiques dans des dépenses de prestige, arrogance et style de vie luxueux des politiciens qui inscrivaient ceux-ci dans une catégorie sociale éloignée des souffrances quotidiennes des modestes citoyens. Remy Bazenguissa-Ganga observe que « les identités ethniques ont été peu à peu constituées dans le champ politique puis dans le champ social<sup>115</sup>. » Les acteurs politiques restreignaient le cercle des bénéficiaires de la redistribution des avantages économiques à leurs familles et amis proches. Le journaliste Mankassa Côme pouvait ainsi dresser l'état des lieux :

Trop de voitures ont été payées aux frais de la princesse. Les salaires de ces fonctionnaires issus de l'africanisation sentimentale augmentent dans des proportions injustes. Non content d'exorbitants traitements et de privilèges divers (voitures, logements et équipements, etc.) que le gouvernement leur accordait, les ministres se livraient aux détournements des deniers publics, pour satisfaire leurs plaisirs, au mépris de nombreux chômeurs<sup>116</sup>.

Avec le mécontentement politique, le peuple devint acteur politique. La rumeur reprenait la colère sociale des jeunes congolais, une génération entière désœuvrée et désargentée, et s'insurgeait contre l'incivisme des dirigeants politiques, dénonçant au passage la dépravation des mœurs dont ils se faisaient complices. Au demeurant, l'instabilité permanente qu'a connue le Congo au lendemain des Indépendances ainsi que le discours de la rumeur, trouvent écho dans le roman lopésien.

Durant cette période insurrectionnelle qui précède l'entrée d'Henri Lopes en littérature, le Congo traverse une vive instabilité politique (tentatives de putsch, secousses politiques fréquentes remettant en cause l'organisation des institutions étatiques, renversements des

---

<sup>115</sup> Remy Bazenguissa-Ganga, *Les voies du politique au Congo : essai de sociologie historique*, op. cit., p. IV.

<sup>116</sup> Mankassa Côme, *La semaine africaine*, du 4 au 11 septembre 1960.

pouvoirs par les militaires, etc.). Mais le pays souffre aussi d'une fonction publique pléthorique et désorganisée, d'une économie qui doit largement compter sur l'aide extérieure, de l'affaiblissement du pouvoir d'achat des couches les plus défavorisées de la société, de l'implosion de la masse des chômeurs; bref, la conjoncture sociale paraît infernale.

Le 26 juillet 1968, Henri Lopes alors Directeur général de l'Enseignement, et trois autres intellectuels congolais Pascal Lissouba (professeur à l'Université), Jean-Pierre Thystère Tchicaya (directeur de l'ENS Afrique centrale), Jean-Édouard Sathoud (directeur adjoint de la Banque centrale), adressent une lettre collective à Alphonse Massamba-Débat (qui dirigeait le pays) après que celui-ci ait demandé ironiquement à son opposition de désigner un «candidat ayant des talents exceptionnels pour être président de la République à sa place<sup>117</sup>». Il avait au préalable démis le Premier ministre et assumé dorénavant lui-même cette fonction. Ces intellectuels, tout en soulignant l'angoisse dans laquelle se trouve plongée le Congo face à l'impasse politique, suggèrent à Massamba-Débat de surseoir à sa volonté de « mettre aux enchères » le pouvoir et de s'attaquer plutôt au tribalisme qui gangrénait la cohésion sociale. Pour eux également, le chef de l'État faisait preuve d'un mauvais jugement politique en choisissant de tourner le dos aux Bloc occidental (en cette période de guerre froide) et devait donc renoncer à imposer le socialisme à un peuple qui n'en saisissait pas les subtilités.

Lopes était habité par l'enthousiasme que lui conférait son esprit libre et par la légitimité due à son statut d'intellectuel sorti d'une institution française de renommée mondiale : « le militantisme fébrile du temps des études en Europe m'avait donné la foi des nouveaux convertis. Je savais mieux qu'eux-mêmes les besoins de mes concitoyens<sup>118</sup> » dit-il. À vrai dire, il commençait à déchanter face à une classe dirigeante plus encline à considérer le pouvoir, non comme un moyen pour conduire la société dans son ensemble vers son épanouissement, mais plutôt comme une fin. Le Congo peine à trouver sa stabilité. L'espoir mis dans les nouveaux dirigeants se transforme en cauchemar pour un peuple pris au piège de confrontations idéologiques Est/Ouest dans lesquelles l'Afrique fut entraînée. Henri

---

<sup>117</sup> Rémy Bazenguissa-Ganza, *Les voies politiques au Congo, op. cit.*, p. 134.

<sup>118</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois, op. cit.*, p. 23.

Lopes ne s'attendait certainement pas à voir son pays sombrer dans la terreur sous l'égide des régimes communistes successifs qui se succédèrent à sa tête.

Malgré tout, le 1<sup>er</sup> août 1968, Massamba-Débat dissout l'Assemblée nationale. Mais, le 3 septembre de la même année, il est poussé à la démission par l'armée qui exigeait plus de postes ministériels. Le 31 décembre 1968, il est renversé après moult remous, et le capitaine Marien Ngouabi est porté au pouvoir à 30 ans.

Après des années de lutte d'indépendance où il s'agissait de combattre l'occupant, l'heure était donc désormais à la construction nationale et un accent fut mis sur la promotion de l'identité congolaise. Cependant, les habitants du pays s'identifiaient plus à leurs tribus respectives, à leurs communautés qu'à la Nation dans son ensemble. Ce qui eut pour conséquence de fragiliser l'harmonie sociale. Cette évolution vers le tribalisme et le régionalisme trouve un écho dans le roman de Lopes, notamment dans *La nouvelle romance* et *Dossier classé*, œuvres où cette thématique est fictionnalisée. Il y peint donc ce qu'il appelle «le nazisme tropical» c'est-à-dire la propension de certains Congolais à nourrir des inimitiés féroces envers leurs compatriotes jugés différents du fait de leur appartenance ethnique. C'est que l'écrivain croit aux vertus de l'ouverture à l'altérité, à la beauté du métissage qu'il faudrait appréhender dans la perspective lopésienne comme ce que Jean-Paul Sartre nomme la «réalisation de l'humain dans une société sans races<sup>119</sup>», convaincu que toute « communauté qui se croit pure possède en fait dans son histoire un, deux, plusieurs métissages oubliés<sup>120</sup>.»

Au début des années 1980, Lopes se trouve confronté à l'antinomie de son idéal et de sa philosophie avec les pratiques de la classe politique congolaise. Il choisira donc de partir, en France, pour tourner le dos à ce milieu qu'il ne reconnaît plus et qui semble avoir pris en tenaille un peuple pour qui en réalité «le socialisme apparaît surtout comme un beau rêve<sup>121</sup>».

---

<sup>119</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1947, p. XLI.

<sup>120</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>121</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », *op. cit.*, p. XIV.

Réfléchissant sur son rôle politique, Henri Lopes constate que son engagement dans le milieu avait été possible à cause de son appartenance à la génération de la construction de l'indépendance. Mais, plus le temps s'écoulait, plus il se rendit à l'évidence qu'il n'était pas ce qu'on appelle « un animal politique ». L'écrivain vivra à nouveau, sur les bords de la Seine, un double exil : celui de son corps arraché une fois de plus à sa terre d'Afrique et l'exil intérieur qui, lui, le fait se recueillir constamment sur sa condition de métis dans le monde. Le métissage de Lopes, dialectique, apparaît comme tension entre une Afrique dont il revendique l'appartenance et l'Ailleurs où il cherche un ancrage dans des valeurs universelles. C'est pourquoi, on ne s'étonnera pas de le voir entrer à l'Unesco. L'écriture sera alors pour lui une forme de médiation pour peindre une civilisation de la tolérance humaine. D'ailleurs, ces textes traduisent l'obsession de la rencontre.

#### **II.1.5. L'expérience diplomatique et internationale**

Au début des années 1980, il choisit de quitter le Congo pour embrasser une carrière internationale. Ainsi, en 1981, il représente le Congo à l'Unesco qu'il servira notamment comme directeur général adjoint pour la culture et pour les relations extérieures de 1982 à 1998.

Avec *Le pleurer-rire*, son troisième livre qu'il publie alors qu'il n'est plus aux affaires au Congo mais fonctionnaire à l'Unesco en France, Lopes représente la brutalité d'un régime totalitaire, introduit dans son écriture un langage populaire et désinvolte pour montrer le dérèglement d'un monde où il constate toujours l'échec des nouvelles classes dirigeantes. On peut dire de lui, en reprenant le mot de Justin Bisanswa, qu'il mêle, avec ce roman, « sans scrupule, culture archilittéraire et culture populaire<sup>122</sup>».

Prenant sa retraite de cette institution, il est nommé ambassadeur de la République du Congo en France mais aussi au Royaume-Uni, en Espagne, au Portugal et auprès du Vatican, poste qu'il occupe encore aujourd'hui. Nul doute qu'il a un grand attrait pour les questions internationales. Ses fonctions d'ambassadeur lui permettent de rencontrer des dirigeants politiques, de se familiariser avec les questions internationales brûlantes. Elles lui donnent une image concrète du monde. Il a l'occasion de renforcer l'attention qu'il a pour la diversité humaine. Cette thématique transparait amplement dans son discours

---

<sup>122</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain, op. cit.*, p. 131.

romanesque à travers les déplacements de ses héros dans le monde. En effet le voyage est pour l'écrivain congolais un moyen de se rapprocher de l'Autre pour s'enrichir mutuellement:

Plus que l'étude, plus que le livre, le voyage et l'exil, loin d'être douloureux, nous auront été salutaires. Ce ne fut pas en Ulysse mais en Prométhée que nous revînmes auprès des nôtres. Le voyage nous a permis d'aller voler le feu. Il a été à l'origine des idées de dignité et de libération que nous avons ensuite semées dans l'esprit de nos parents et de nos congénères. Notre voyage aura changé le destin individuel d'une génération et celui d'un continent<sup>123</sup>.

La pensée de Lopes soutient aussi l'idée que l'exil est parfois salutaire en tant que chemin pour comprendre qu'ailleurs est aussi en nous, et que chaque individu qui fait l'économie des autres est condamné à s'appauvrir.

Au demeurant, il garde la nostalgie de son expérience à l'Unesco: « C'est un autre monde métis. Des collègues de partout. Nous travaillions comme si nous avions été élevés ensemble depuis notre enfance.<sup>124</sup> »

Il pense que les cultures meurent d'homogénéité et ne sont durablement fécondées que par des apports extérieurs. Ainsi, ses textes montrent que l'autre n'est pas le barbare dont on devrait avoir peur, il est aussi le prochain avec qui on peut coexister en ayant à l'esprit que le brassage des populations n'accroît pas seulement les occasions de conflits mais aussi les opportunités d'échange. Ses récits sont ainsi marqués par l'influence des romantiques et par le siècle des Lumières qui, lui, voit le triomphe de la Raison, mais également par l'empreinte de la Négritude qui se faisait porte-voix des sans voix. L'auteur se reconnaît dans le réalisme de Louis Aragon et son inclination vers la situation des femmes dans le corps social. Le roman de l'écrivain congolais met fictivement en contact les hommes de tous horizons.

Entre-temps, en 1983, il est nommé membre du Haut Conseil de la Francophonie auprès du Président de la République française, membre du Conseil supérieur de la langue française. Cette distinction salue en fait la fidélité indéfectible de l'homme de culture à la langue française. En 2001, il est candidat au poste de Secrétaire général de l'Organisation

---

<sup>123</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>124</sup> Anne-Marie Voisard, « La double vie d'Henri Lopes », *op. cit.*, p. B1.

internationale de la Francophonie, qui est finalement attribué à l'ancien président sénégalais Abdou Diouf. Or, Lopes bénéficie du soutien écrit de vingt-deux chefs d'État africains obtenu au sommet de l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA) à Lusaka, en juillet de la même année. Mais il a dû faire face à leur défection en dernière minute. Lopes dénonce alors le « manque de transparence et l'atmosphère d'intrigue qui ont entaché [...] le processus de désignation du successeur de l'Égyptien Boutros Boutros-Ghali<sup>125</sup>. » Mais en 2009, Henri Lopes, revient à de meilleurs sentiments:

J'ai ambitionné [...] de devenir le Secrétaire général de l'Organisation Internationale de la Francophonie (l'OIF). Nous étions deux candidats. L'autre était M. Abdou Diouf, ancien Président de la République du Sénégal. Un homme compétent, avec une vaste expérience politique, une grande culture, et une remarquable élégance d'esprit. Un ami du temps de nos études à Paris. J'ai eu de la chance ; c'est lui qui fut choisi. Car si j'avais été le malheureux élu, il m'aurait fallu renoncer à l'écriture<sup>126</sup>.

L'on serait tenté de penser qu'en tant que cadre d'une haute institution internationale au début des années 1980, en tant qu'ambassadeur, bref par son appartenance au champ dominant, la voix narrative de Lopes se ferait beaucoup plus restrictive dans la peinture des questions de société qui secouent le monde. Mais la littérature ayant accédé à l'autonomie, Lopes est allé au-delà des évidences, au-delà des automatismes de langage politique en procédant à une utilisation satirique et parodique des clichés dans ses romans. D'ailleurs, comme l'explique Jacques Dubois, l'écrivain vit son art « en rupture et en négation par rapport à la classe dont il [fait] partie<sup>127</sup> », assumant ainsi une "position antagoniste". Dans ses textes, Lopes joue donc à déjouer les idées préconçues sur les minorités culturelles à travers un rire critique; chez lui, les stéréotypes sont pris en charge par un discours qui les déconstruit, dans le dessein de mettre en lumière leur absurdité, fustigeant du même coup le "prêt-à-penser".

L'expérience internationale d'Henri Lopes lui a permis, en définitive, de comprendre que si le monde moderne est interculturel, les individus s'inscrivent, par contre, dans une culture

---

<sup>125</sup> AFP (revue de la presse), « Une des tâches de Diouf: réconcilier la famille africaine francophone », 21 octobre 2002.

<sup>126</sup> Discours prononcé le 24 avril 2009 à l'Université d'État de Louisiane à Bâton-Rouge, aux Etats-Unis pour la réception du Prix Louisiane 2009.

<sup>127</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 22.

qui leur est spécifique. C'est peut-être pourquoi il choisit de construire l'identité de ses personnages dans l'acceptation de l'altérité.

Nul doute aussi que son passage à l'Unesco, la fascination profonde que cet organisme exerce sur lui, rejoignent son désir d'ouverture au monde, à l'Autre, à l'ailleurs, au voyage. Par ailleurs, sa carrière internationale lui donne une image concrète du monde dans lequel il vit; elle lui donne encore l'occasion, avec les contacts humains fréquents, de s'ouvrir à d'autres cultures. Cette ouverture à d'autres valeurs sera au centre de la thématique de ses œuvres littéraires. Par conséquent, on peut comprendre l'intérêt que l'écrivain, à travers ses écrits, a pour l'errance, la mobilité géographique de sujets dont l'identité est multiple et éclatée. Il trouve ainsi dans la mise en scène du métissage, l'occasion de se singulariser. On peut appréhender ce choix thématique comme une stratégie consciente de distinction.

## **II.2. Positions**

### **II.2.1. Le souci de la singularité**

Les figures majeures du mouvement de la négritude, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, ont, par leur double posture de poètes et de politiciens, permis à Lopes de croire que ces deux activités pouvaient se féconder efficacement. Il affirme à cet effet:

J'ai pris conscience, à travers les textes de ces plumes remarquables et de ces grands politiques, que le talent littéraire et le pouvoir n'étaient pas incompatibles, puisqu'ils avaient réussi ce mariage difficile entre César et Dieu auquel tendaient tous les grands esprits de la Renaissance<sup>128</sup>.

Dans les années 1950-1960, alors étudiant à Paris, Henri Lopes fréquente la maison d'édition Présence Africaine qui dispose d'une librairie où il découvre l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Senghor qui deviendra son livre de chevet. A cette époque, règne en Afrique et dans sa diaspora, un air de remise en question, de protestation, d'insurrection, de résistance face à la colonisation. Les auteurs africains se servaient de la langue de la puissance dominatrice, jusqu'alors moyen d'assimilation, pour rendre compte, par la fiction, des frasques de l'entreprise coloniale. Leurs œuvres peignaient ainsi les incompatibilités et déchirements de deux entités distinctes : le monde colonial au cœur de

---

<sup>128</sup> Entretien avec Catherine Nay et Patrice de Meritens, «Henri Lopes: Le français est devenu une langue africaine », *Le Figaro Magazine*, 6 octobre 2001, p. 57.



l'univers africain. Les œuvres faisaient écho à l'assujettissement sociopolitique des populations autochtones qui se poursuivait dans les colonies françaises. Des mouvements pour revendiquer la souveraineté se multipliaient. La répression ne faiblissait pas non plus. Le désarroi était palpable dans le corps social africain. Intellectuels et objecteurs de conscience jetés en prison.

La parution de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* réconciliait les Africains avec leur terre, leur culture, leur spécificité et les ouvrait aux autres cultures. L'une des questions principales qu'elle mettait en exergue était l'unité de tous les Nègres. En rassemblant au sein d'une œuvre, des poètes d'Afrique, des Antilles et de la grande île de Madagascar, Senghor valorise leur origine commune dont il leur demande de se souvenir. Les textes de *l'Anthologie* de Senghor soulignent la souffrance commune à tous les peuples noirs qui subissent un racisme déchirant. Jean Paul Sartre en rédige une célèbre préface (Orphée noir) et se fait solidaire de cette race vouée aux gémonies puis s'emploie à mettre à nu un colonialisme négateur de la liberté et de la dignité des Noirs. Pour resituer notre propos, retenons que ces textes serviront de viatiques à Lopes pour se forger progressivement une conscience politique anticolonialiste qui apparaîtra dans sa production romanesque.

Après s'être essayé à la poésie et à la nouvelle, les romans de Lopes porteront la marque du changement de ton adopté par les écrivains africains de cette période en s'attaquant, non plus au colonisateur, mais en représentant la société moderne avec ses dérives. Son écriture essaiera de délégitimer le despotisme et le tribalisme naissants dans les pays nouvellement libérés de l'oppression coloniale. Ses récits mettront en scène les déséquilibres sociaux à l'heure de la construction des identités nationales. Son discours sera celui de l'individu désemparé aux prises avec de multiples préjugés et non celui d'une collectivité dont il serait l'interprète.

Puisque, comme le dit Pierre Bourdieu, « l'écrivain est toujours, dès le moment où il écrit, quelqu'un qui cherche sa place dans ce jeu de positions<sup>129</sup> », Lopes a voulu s'affranchir de la propension des auteurs africains à privilégier la mise en relief de l'identité nationale qu'ils ont hérité de la période de lutte d'indépendance. Il se penche donc sur l'identité

---

<sup>129</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature, op. cit.*, p. 88.

individuelle. Aussi affirme-t-il : « Je n'ai pas voulu [refaire les œuvres classiques de la Négritude]. L'un des drames d'une partie de la littérature négro-africaine, c'est de vouloir recommencer la négritude<sup>130</sup>. » En se détournant de ce mouvement qui a porté les aspirations de tous les Noirs, il s'agissait, pour Lopes, moins de reniement que du désir de ne pas s'engager sur des sentiers battus. Son ambition correspondait à une époque nouvelle qui soulevait d'autres questionnements. Ainsi, Lopes rappelle que « le mouvement de la négritude aura eu pour effet principal de réveiller les Noirs<sup>131</sup>.»

Dans sa prose, Lopes mêle donc ton idéaliste propre aux milieux progressistes (célébrant l'émancipation et la liberté sexuelle de la femme, la remise en cause du mariage, la contestation de la toute-puissance masculine, etc.) et ton réaliste ou moralisateur dont sont familiers les milieux traditionalistes (éloge des bonnes mœurs, de la vie familiale, rejet des liaisons illégitimes,...). L'inflexion didactique de ses premières œuvres est l'expression de l'enthousiasme d'un jeune intellectuel qui sent la nécessité de se rendre *utile* dans l'espace social par la défense d'un idéal moral au travers de l'écriture. Mais, à partir de *Le pleurer-rire*, ses romans transcendent la fonction sociale ou politique de la littérature. Dorénavant, Lopes privilégie la performance scripturale, soit la forme et le fond. Ce qui nous fait croire qu'il occupe une position contradictoire dans le champ, se situant entre la quête éthique et la performance esthétique. Mais, indéniablement, il s'éloigne de toute *doxa* politique. Pierre Bourdieu a évoqué ce *privilège* de l'écrivain : « les producteurs culturels peuvent utiliser le pouvoir que leur confère, surtout en période de crise, leur capacité de produire une représentation systématique et critique du monde social pour mobiliser la force virtuelle des dominés et contribuer à subvertir l'ordre établi dans le champ du pouvoir.<sup>132</sup>»

Lopes considère «l'écriture [comme] une aventure intellectuelle et émotionnelle, de nature artisanale, où la tension vient moins du sujet et de l'intrigue que de l'art d'exprimer les sensations, les sentiments, les inquiétudes, les fantasmes et les bonheurs<sup>133</sup>.» Ainsi, à travers une ironie et un humour critiques, il peint des sociétés dans lesquelles les individus sont constamment en quête d'un sens à donner à leur vie.

---

<sup>130</sup> Alain Brezault et Clavreuil Gérard, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 50.

<sup>131</sup> *Id.*

<sup>132</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>133</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 70.

Tout en restant lié au pouvoir, Lopes s'autorise quand même à ignorer les demandes ou exigences qui pourraient en émaner en le caricaturant, notamment dans *Le pleurer-rire* qui paraît en 1982 chez Présence africaine. Ce roman témoigne de la métamorphose de l'auteur en une voix qui met la poétique au centre du projet littéraire. Lopes évite ainsi l'écueil d'une littérature en mission, réduite à l'exécution d'un service idéologique, pour favoriser une écriture libérée de toute contrainte extérieure. Il vit et habite pleinement son statut d'écrivain, d'artiste moderne qui croit qu' « aucune société n'a progressé sans que ses créateurs et ses penseurs ne se placent à contre-courant des bien-pensants<sup>134</sup>. » Tout en étant lié aux dominants par son rang social, il jouit d'une autonomie l'autorisant à mettre en œuvre des choix scripturaux et thématiques originaux qui lui feront gagner en capital symbolique.

Lopes est donc un peintre de la société contemporaine, se faisant témoin d'une époque troublée, la montrant sous un angle tragi-comique et avec une distance ironique. Il s'intéresse également à ce qui se trouve tapi dans le cœur humain, à ce que celui-ci révèle sur les angoisses de l'individu isolé dans le corps social. À ce niveau, on peut dire que Lopes est « maître dans la description attentive, précise, calme et néanmoins émue de ces destins sans importance. [...] Tout dans son écriture est équilibre<sup>135</sup> »

L'écrivain ne se bat pas pour une cause. Même s'il est lié aux dominants par la situation sociale relativement aisée qui est la sienne, il jouit d'une autonomie l'autorisant à mettre en œuvre des choix scripturaux et thématiques originaux qui lui feront gagner en capital symbolique à travers de nombreuses distinctions et reconnaissances de ses pairs. Au fond, n'oublions pas que le système littéraire parvient à illustrer et à s'appropriier en les retraduisant, les faits sociaux de son époque. Mais le développement de l'institution littéraire favorise l'avènement d'*éléments perturbateurs* (Pierre Bourdieu) comme Henri Lopes qui contesteront les usages et principes de l'institution par l'importation, en son sein, de nouveaux paradigmes.

Ses distinctions témoignent du rayonnement de son œuvre ainsi que de sa remarquable personnalité. On peut observer la grande dimension de sa consécration à travers sa

---

<sup>134</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>135</sup> Patrick Besson, « Lopes vient d'écrire le grand roman du Congo indépendant, du métissage et de l'exil », *LePoint.fr*, 1 mars 2012.

progression éditoriale; en effet, des maisons d'édition prestigieuses publient ses livres : après les éditions Clé de Yaoundé, ce sont Présence Africaine, Seuil, et Gallimard, qui diffusent ses publications.

La décision de s'adonner à l'écriture est prise à la suite du festival panafricain d'Alger en 1969 où, membre de la délégation ministérielle du Congo, il est présenté comme poète, en référence à deux poèmes publiés en 1966 dans *La nouvelle somme de poésie du monde noir*<sup>136</sup>, dont les titres sont : « Du côté du Katanga » et « Dipanda ». Encouragé par ce qui lui apparut alors comme une petite consécration, il prend deux décisions : cesser de fumer et écrire un recueil de nouvelles. Deux ans après, avec *Tribaliques* qui deviendra plus tard un classique africain, il fait une brillante entrée dans le champ littéraire. C'est un recueil de huit nouvelles qui peint les destins de personnages confrontés à des problèmes existentiels, comme si l'auteur faisait le portrait de l'Afrique contemporaine plongée dans les balbutiements de l'autonomie politique.

Pour la génération de Lopes qui a connu le processus de décolonisation des pays africains, Alger et l'Algérie constituaient une référence au niveau de la lutte pour la souveraineté des nations. Aussi, «poser le pied sur le sol algérien, découvrir sa capitale, y vivre quelques semaines [pour le premier festival culturel panafricain en juillet 1969], c'était fouler la terre promise<sup>137</sup>.» Cet événement rassembla des artistes et des intellectuels africains vivant sur le continent et ceux de la diaspora.

À ce festival d'Alger, Lopes fit la rencontre du philosophe Stanislas Spero Adotevi qui conduisait la délégation du Dahomey (actuel Bénin) et qui prononça à cette occasion un discours dans lequel il prit ses distances avec la Négritude de « politicien lyrique<sup>138</sup> [Senghor] » qui, à son avis, n'est que «l'offrande lyrique du poète à sa propre obscurité désespérément au passé<sup>139</sup>». Adotevi fustigeait cette littérature (celle de Senghor notamment) qu'il jugeait essentiellement déclamatoire et abstraite, coupée des attentes réelles des peuples noirs et qui, selon lui, idéalisait sans réellement les dénoncer, les tristes

---

<sup>136</sup> Léon Gontran Damas [dir.], *La nouvelle somme de poésie du monde noir*, Paris, Présence Africaine, 1966.

<sup>137</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 73.

<sup>138</sup> Stanislas Adotevi, *Négritude et négrologues*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 13.

<sup>139</sup> *Id.*

réalités africaines. Henri Lopes attaqua également à cette occasion la Négritude, telle que se la représentait l'auteur de *Nocturnes*.

En clair, avec les indépendances survenues dans les anciennes colonies d'Afrique, la force contestataire du mouvement a décliné. Sans nier l'immense rôle joué par le mouvement de la Négritude dans le processus d'émancipation des Noirs, Marcien Towa, Adotevi et Henri Lopes s'en prennent à la pensée senghorienne qui saisit le Nègre comme essentiellement émotif, craignant que cette posture vienne assoupir les Noirs face à la menace du néocolonialisme.

### **II.2.2. Éloge de la diversité**

Lopes affirme être « né [...] du mariage de deux gouttes dissipées qui giclèrent lors de la séparation. Une goutte de l'hémisphère noir, une goutte de l'hémisphère blanc<sup>140</sup> » manifeste un immense intérêt pour la figure du métis avec ses angoisses et les promesses que l'avenir lui présente à travers son œuvre. Il se réclame de plusieurs appartenances dont ses héros semblent être constamment en quête. En effet, même si l'auteur reste attaché à ses racines africaines, il ne renie pas pour autant ses ascendants européens.

Son objectif a toujours été que sa production littéraire puisse s'adresser à tous les publics. Il est marqué par cette idée.

Dans ses œuvres, il fait se rencontrer des personnages d'origines multiples, décrit des corps sociaux composites. Implicitement, c'est son attachement à sa double filiation africaine et européenne qu'il inscrit au cœur de sa démarche scripturale. Le métis lopésien porte l'image d'un humaniste angoissé qui se bat pour s'affirmer en tant qu'individu ayant le droit d'exister parmi tous, qui s'affiche aussi non comme la somme des contraires mais plutôt comme le signe de la communion des différences. Lopes s'élève donc au-dessus des contradictions en les intégrant dans la figure du métis en vue de fonder l'homme nouveau. Pour lui, en effet, l'avenir appartient au métissage.

Lopes ayant alors vécu dans un environnement multiculturel, sur les bords de La Loire à Nantes ou au Congo, on observe, en analysant sa vision sociale, qu'il veut exalter, en les représentant dans ses œuvres, tout ce qui peut rassembler les hommes au-delà des

---

<sup>140</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 59.

catégories sociales ou raciales. Il apporte ainsi dans le champ littéraire africain les dispositions d'un homme entre deux mondes, entre deux cultures.

Cette inclinaison vers le métissage se traduit également dans son écriture par des croisements génériques qui concourent à peindre le sérieux par la médiation du trivial, d'où une désinvolture apparente parfois dans le ton narratif. Ce choix peut être appréhendé comme une stratégie consciente de distinction. En effet, Lopes, en entrant dans le champ littéraire africain, a vite maîtrisé les codes et les règles internes. Les connaissant, il a cherché à se démarquer des autres agents littéraires, à conquérir une nouvelle position. Il trouve alors, à travers la peinture du métissage, l'occasion de se singulariser. Lopes met ainsi en échec la vision d'une littérature nationale qui refuse le dialogue avec les autres espaces culturels et littéraires. Il conquiert, par ses écrits, de nouveaux territoires géographiques et littéraires (Antilles, Chine, États-Unis, des lieux authentiques par rapport au référent africain habituel). Les univers qu'il décrit embrassent une multitude de lieux même si le pays natal est magnifié à travers toute son œuvre. De ce fait, le héros lopésien, comme le scripteur, est un personnage partagé entre mouvement et fixité. L'écriture de Lopes trouve ainsi un terrain d'expression dans la mobilité spatiale, dans la mise en scène d'une identité diverse, dans l'errance d'un sujet inquiet et vulnérable. Cette déconstruction spatiale fabulée dans ses romans est sans doute la projection de son désir d'échapper à la sédentarité, à tout espace concentrique qui pourrait exprimer un enfermement.

Au total, le service de l'écrivain congolais aura donc été de réconcilier l'Africain avec lui-même, le métis avec le monde et de chanter la splendeur d'une terre où la race n'est nullement ce qui prime. Le roman de Lopes connaît alors un double processus : concentration sur ce qui fait la singularité du métis culturel et biologique et élargissement aux autres et à l'ailleurs en vue d'un échange réciproque.

Lopes peut donc légitimement se faire héraut de la formule avant-gardiste du métissage qui l'amène à trouver des modèles d'écriture dans toutes les littératures du monde. Ainsi, pour lui, l'autrichien Rainer Maria Rilke est, à travers ses *Lettres à un jeune poète*, l'auteur qui aura le mieux exploré l'intériorité humaine. Lopes s'approprie les conseils de ce dernier à un de ses correspondants souhaitant se lancer dans l'écriture et à qui il préconise de fuir les thèmes généraux et impersonnels :

Décrivez vos tristesses et vos désirs, les pensées qui vous traversent l'esprit [...], ayez recours aux choses qui vous entourent, aux images de vos rêves et aux objets de vos souvenirs. [...] Et quand bien même vous seriez dans une prison dont les murs ne laisseraient rien percevoir à vos sens des bruits du monde, n'auriez-vous pas alors toujours à votre disposition votre enfance, sa richesse royale et précieuse, ce trésor des souvenirs? Portez-là votre attention. Cherchez à éveiller les sensations englouties de ce lointain passé; votre personnalité en sera confortée.<sup>141</sup>

Avec les écrits d'auteurs tels que Frantz Fanon, Aimé Césaire, Cheikh Anta Diop, l'écrivain congolais découvre la noblesse de l'engagement des artistes et penseurs en faveur de l'homme noir avili par des siècles de domination:

Nombreux étaient les ouvrages et les articles à déférer l'impérialisme européen à la barre de la conscience universelle. La plus brillante, la plus enflammée des ces plaidoiries fut sans conteste le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire. Certains d'entre nous l'apprirent par cœur afin de nous approprier sa flamme ainsi qu'une prière, et de disposer de ses arguments à portée de la main. Deux auteurs poussèrent la logique nationaliste jusqu'à l'extrême. D'une part, Cheikh Anhta (*sic*) Diop qui [...] affirmait que l'Afrique était à l'origine de toutes les grandes civilisations de la planète, d'autre part Frantz Fanon qui concluait *Les damnés de la terre*, une autre de nos bibles, par une exhortation à tourner le dos à l'Europe<sup>142</sup>.

### II.2.3. Le témoin d'une époque troublée

Quand il publie *Tribaliques* aux éditions Clé, le champ littéraire africain est dominé par des œuvres orientées vers la satire politique d'une Afrique en pleine métamorphose après les indépendances. La critique des nouveaux dirigeants et des mœurs, la dénonciation des injustices sociales et de la condition féminine, la décadence des valeurs traditionnelles, sont autant de sujets abordés. Ainsi, le roman engagé et le roman dit de formation qui questionnent le devenir du continent, connaissent leur apogée.

Une décennie après les Indépendances, les écrivains, généralement, ont privilégié le dévoilement des sociétés africaines à travers des romans qui se voulaient réalistes. Les auteurs ont opté également pour des récits où se développaient des investigations sur

---

<sup>141</sup> Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 1992, p. 13-14.

<sup>142</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 34.

l'identité. Des siècles de traite négrière et de colonisation, l'humiliation de ne pas être considérés comme citoyens ou même êtres humains à part entière, auront suscité chez les romanciers un sursaut d'orgueil. L'heure était à la « recherche des formes d'écriture propres à l'univers africain <sup>143</sup>», à l'affirmation d'une certaine authenticité qui poussait les scripteurs à exprimer leur sensibilité et leur vision du monde en ne s'acharnant plus à imiter les classiques français, mais en faisant en sorte que leur production esthétique incarne leurs conditions historiques.

Lopes place l'écrivain au-delà des questions de nationalité. Il se considère comme un créateur dont la famille s'étend à toutes les contrées africaines, à toute la diaspora noire des Amériques et des Antilles, à toute la francophonie, à tous les classiques de la *littérature mondiale*. C'est pourquoi, pour lui, le concept de littérature nationale manque de pertinence : « la création artistique échappe à son auteur, à la société dans laquelle elle a germé, se propulse au-delà des frontières et des langues, elle ignore les rides du temps<sup>144</sup>. » L'écrivain ne doit donc pas, à son avis, être prisonnier des valeurs d'un groupe social, d'une époque ou d'une nation, il appartient au monde, il lui appartient de faire disparaître les frontières tout en parlant en son nom personnel. Un peu comme Socrate qui clamait : « Je ne suis ni athénien ni grec mais un citoyen du monde<sup>145</sup> ». C'est pourquoi Lopes, au Festival d'Alger, avait cru bon de prendre ses distances avec une Négritude qui ne parvenait pas, d'après ce qu'il pensait, à aller au-delà de la problématique raciale. Mais il reconnaît que dans le contexte d'une période de lutte émancipatrice, la littérature tend vers la défense d'une identité nationale. Ainsi,

peu importe qu'un écrivain [...] rêve en lingala, en kikongo, en français ou en anglais, pourvu qu'il sache exprimer son rêve et qu'il sache émouvoir. [...] Si mon histoire éveille un écho en vous, je me sentirai moins seul au monde, je ne prétends pas vous changer, même pas éclairer votre nuit. Au mieux, réussirais-je à vous ébranler. [...] Le romancier n'enseigne pas, ne fait pas appel à votre raison, il ne convainc pas, il suscite en vous une empathie, vous rend amoureux et vous porte<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Christiane Ndiaye [dir], *Introduction aux littératures francophones*, op. cit., p. 26.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>145</sup> Cité par Daniel Weis, *Fragments de sagesse*, Paris, Publibook, 2010, p. 299.

<sup>146</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 93.



#### II.2.4. Bousculer les formes d'expression littéraire au Congo

La plupart des romanciers africains, au moment où Henri Lopes fait son entrée dans le champ, sont attachés au style réaliste et semblent être mus par le désir de mettre en scène une société en crise, reprenant les images obsédantes du désenchantement dans le corps social. Ainsi, la majeure partie des romans, au début des années 1970, dresse un tableau des mœurs peu reluisant, les auteurs essayant de relier le désarroi social à la défection morale du milieu politique. En fait, c'est une méditation sur le pouvoir que les écrivains entreprennent.

Dans ce champ littéraire congolais, quand il y fait son entrée, Henri Lopes, avec son recueil de nouvelles *Tribaliques*, s'engage également dans la critique des mœurs. Il choisit d'entrée de jeu d'indexer la nouvelle élite africaine. L'auteur met celle-ci en accusation avec en toile de fond une misère sociale saisie avec humour avant d'aborder la question sensible de l'émancipation féminine dans son premier roman *La nouvelle romance*. Il inaugure la mise en scène du féminisme dans le roman congolais : Lopes se fait, sur le ton de la confidence intime, annonciateur d'une ère où la femme africaine n'hésite pas à s'insurger contre son rabaissement.

L'un des défis d'Henri Lopes, et qui le distingue des autres acteurs du champ de cette époque, a consisté à rechercher un renouvellement des formes d'expression par la renonciation au calque exclusif des modèles occidentaux. Il est le type de l'écrivain moderne, « indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale et ne reconnaissant aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art<sup>147</sup>. » Il s'agit, pour lui, d'inventer un rapport nouveau de l'écrivain à l'écriture. Aussi, dans le champ littéraire congolais, va-t-il bouleverser l'architecture du roman, en détruire la forme habituelle avec des procédés tels que l'inversion des chapitres, la multiplication des digressions et interruptions de la narration, avec une succession chronologique détournée par l'anticipation ou un artifice tel que les récits séparés qui finissent par se rejoindre, un peu comme si cette sorte de décomposition formelle représentait l'âme même de son style. Cette vaste entreprise esthétique a tout l'air d'une parodie qui semble désavouer toute automatisation de la création.

---

<sup>147</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 132.

## II.3. Prises de position

### II.3.1. La création littéraire: quête esthétique et renouvellement du discours romanesque postcolonial

Après près d'un siècle de domination coloniale et une décennie d'Indépendances africaines encore fragiles, et même si «la littérature africaine contemporaine trouve [...] ses origines historiques dans la situation coloniale<sup>148</sup>», Lopes entre en écriture, avec l'envie d'exprimer sa révolusion vis-à-vis de ces deux systèmes politiques oppressifs issus de ces grandes périodes historiques, et en peignant simultanément les tâtonnements d'une société en marche vers la modernité. Dans un pays où, après la colonisation, le champ du pouvoir, le champ religieux et le champ littéraire semblent simultanément s'imbriquer et en lutte, sa production romanesque ne se laisse pas asservir par ce que Pierre Bourdieu appelle un "service idéologique" qui pourrait délimiter sa pratique et mettre en péril son autonomie. Il introduit donc dans son écriture un nouveau souffle qui l'amène à se détourner de la mise en scène du *je* collectif jusque-là de mise dans la littérature africaine afin d'observer, à travers son recueil de nouvelles *Tribaliques*, l'intériorité de figures « vouées à une marginalité inscrite dans la structure même de la société<sup>149</sup>» dévoilée à travers des monologues, des lettres, des témoignages, bref, des voix intérieures, tout en remettant en question les valeurs de la communauté traditionnelle. Il opère progressivement un décentrement vis-à-vis des acteurs du champ littéraire africains de la période d'après la colonisation qui, dans le processus de construction nationale, mettaient l'accent sur l'identité nationale, l'individu n'existant qu'à travers sa communauté. Aussi, les récits d'Henri Lopes mettent-ils en lumière des héros qui connaissent la solitude, ce qui refonde leurs rapports aux autres et remodèle le regard qu'il porte sur eux-mêmes. Les héros lopésiens plongent parfois dans l'autodérision, faisant face à un déchirement intérieur, à une violence symbolique générée et imposée de l'extérieur par d'autres agents sociaux qui voient en eux l'incarnation d'une altérité à vouer aux gémonies. Dans les romans, l'expression du regard dévoile le sentiment de rejet dont ils sont l'objet.

---

<sup>148</sup> Florence Paravy, «L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain » dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen [dir.], *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p. 213.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 310.

Ainsi, Lopes inscrit sa pratique littéraire dans la rupture avec un discours qui exaltait la révolte contre les détenteurs du pouvoir politique et idéalisait la conscience nationale. Il s'affirme en conséquence comme un auteur qui n'a ni message politique à divulguer, ni dogme à proposer, convaincu que « l'écrivain [à qui il dénie tout rôle d'éducateur] ne provoque jamais de changements sociaux ou historiques visibles à l'œil nu<sup>150</sup> », prenant également conscience de la nature spécifique du roman qui n'est pas selon lui un document sociologique.

L'écrivain congolais affirme de même n'appartenir à aucun courant ou école littéraire. Il se définit plutôt comme « un coureur solitaire<sup>151</sup> » avec un style qu'il voudrait unique. Pour lui, malgré les nombreuses influences qui pourraient l'inspirer, il se réserve la liberté de choisir ses modèles dans toutes les littératures du monde tout en veillant à se façonner une originalité propre. Il croit que c'est le lot de tous les écrivains africains. La conception qu'a Lopes de l'écriture est donc celle d'une odyssée intérieure personnelle qui en appelle à l'émotion et à l'intellect de l'artiste en vue d'exprimer ses doutes, ses craintes, ses espoirs, ses sensations, ses joies et qui ne se fixe aucune limite spatio-temporelle ni linguistique.

Lopes se dit « envoûté par Aragon [et se sent interpellé par] le rôle [éminent] que joue la femme dans son œuvre<sup>152</sup> ». Il reconnaît par ailleurs l'influence sur lui de Fernando Pessoa avec son « désir de troubler, de perdre le lecteur<sup>153</sup> » par sa réécriture de l'Histoire. Il se dit aussi fasciné par Voltaire et le siècle des Lumières qui, au nom de la Raison et de valeurs morales, espèrent un nouveau contrat social à une époque où le peuple subit encore les affres d'une très forte hiérarchisation sociale. La lecture de ces auteurs lui permet de faire, dans leurs écrits, l'expérience d'une aventure intérieure où le sujet est mis à nu. Les romans de Lopes sont, en conséquence, le lieu d'un dialogue avec les textes de ces écrivains, partageant avec eux une proximité thématique et parfois esthétique.

Une part de son originalité repose sur sa langue d'écriture. Ainsi, il choisit bien souvent un niveau populaire du français dans lequel il mêle des énoncés empruntés aux langues africaines comme le lingala, le kikongo.

---

<sup>150</sup> Alain Brezault et Clavreuil Gérard, *Conversations congolaises*, op. cit., p. 54.

<sup>151</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 70.

<sup>152</sup> Boniface Mongo Mboussa, « Entretien avec Henri Lopes », *Africultures*, n° 2, 1997, p. 3.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 3.

Mais, pour contourner tout exotisme romantique qui pourrait jaillir de son discours, Lopes choisit la satire et l'humour critique.

Par ailleurs, pour lui, les écrivains sont donc au-delà des traditions et des valeurs d'un groupe social ou d'une nation car un romancier n'a pas de pays. L'écriture aide donc Lopes à exprimer ses sentiments et à rejoindre toute l'humanité. Il estime que

l'écrivain est un créateur, un esprit ouvert, étranger à la classification et aux hiérarchisations des cultures, défavorable à leur *antagonisation*, hostile à leur affrontement. [...] Il tient porte et table ouverte à l'étranger. [...] Il a le devoir de faire évoluer [l'homme] vers plus d'humain, l'adapter aux nouvelles sensibilités. Telles sont l'exigence et la tradition depuis Socrate qui proclamait déjà: *Je ne suis ni athénien ni grec mais un citoyen du monde*.<sup>154</sup>

C'est ainsi que le multiculturalisme apparaît comme un élément essentiel de sa pensée. Ainsi, la création artistique, avec Lopes, se dérobe à toute frontière pour viser l'universel et s'enrichir de diverses sources d'inspiration. Cependant, un autre pendant de l'écriture pour lui est qu'elle demeure parole personnelle d'un individu singulier avec son propre timbre de voix. Elle ressemble donc à une aventure intellectuelle et artistique où ce qui importe, c'est l'expression des sentiments, des fantasmes, des rêves et des doutes personnels. L'acte d'écrire, pour Lopes, est ainsi une rencontre avec soi-même et les autres, une sorte d'exploration de ce qu'il nomme son « pays intérieur » pour faire face à ses peurs, sa sensibilité, son espérance. Il écrit pour faire entendre l'écho des choses qui bouillonnent en lui, pour dépasser sa réalité personnelle et rejoindre ainsi l'universel, pour rejoindre toute l'humanité avec les questions actuelles que se pose celle-ci. Il écrit pour ouvrir aux autres l'espace de solitude qui est souvent le sien, pour dire la fragilité de la condition humaine.

On comprend donc pourquoi Lopes, au Festival panafricain d'Alger en 1969, perçoit l'écrivain comme un visionnaire qui ne pense pas le monde en terme de races mais l'observe au prisme des valeurs universelles. Aussi, il croit que les écrivains «se situent au-delà des traditions et des valeurs d'un groupe, d'une communauté ou d'une nation. Ils disent leur temps, non pour le célébrer, mais pour remettre en cause les règles et valeurs

---

<sup>154</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 83.

vénérables. Un romancier [...] n'appartient plus à aucun pays, ne se réduit plus à une époque<sup>155</sup>.»

En définitive, il écrit «pour [aussi] avoir la force de vivre le pays de solitude<sup>156</sup>».

### **II.3.2. Le métissage: allégorie de la rencontre**

Après la mise en contact historique de l'Afrique et de l'Occident, au moment où la mondialisation suscite paradoxalement la renaissance de nationalismes culturels, à l'heure où les contacts humains sont rendus malgré tout implacables, le dialogue des cultures se présente comme un paradigme incontournable dans l'édification d'un monde sans préjugés. Les romans de Lopes, au cœur de sa dynamique créatrice, se font espace fictif d'une quête : celle qui a l'ambition d'assurer un rapprochement des peuples et des races. En réalité, le romancier essaie de mettre en scène la réalité selon laquelle

une culture qui refuse le dialogue, qui prétend se suffire à elle-même et qui a réponse à tout sans discussion, au nom de la nation, de la race, ou d'une Église ou d'un parti, a signé du même coup son arrêt de mort. C'est une culture fermée, donc décadente, et que le mouvement de l'histoire mondiale va tout simplement négliger après avoir réduit ses prétentions<sup>157</sup>.

Pour le sujet africain de Lopes, principalement le métis, l'Occident est un lieu d'errance, de déracinement, de perte, où il expérimente l'exclusion. Le stéréotype racial (et dans une moindre mesure, culturel), instrument de marginalisation et de classification, est exhibé dans le discours lopésien. Son altérité est perçue comme extrême, mystérieuse, pénible à supporter. En examinant ses dénominations dans *Le lys et le flamboyant* par exemple, on peut remarquer l'étalage d'une vision réductrice de sa personne : « moricaud » (*LEF* : 45), « sauvage » (*LEF* : 104), « étranger de mauvais sang, chacal, cancrelat, méduse » (*LEF* : 242). Ainsi, par le profond déchirement intérieur qui l'habite, le métis métaphorise les liens complexes entre deux cultures, deux espaces. Il est méprisé aussi bien en Europe que dans le Sud.

---

<sup>155</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 94.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>157</sup> Denis de Rougemont, « Sur le rôle de l'Europe dans le dialogue des cultures », dans Sidjanski Dusan et François Saint-Ouen[dir.], *Dialogue des cultures à l'aube du XXIème siècle*, Bruxelles, Bruylant, 2007, p. 14.

Le monde raconté par Lopes est en fait une mosaïque fragmentée, une composition hétéroclite. Le texte se fait l'écho d'une conversation difficile entre ces deux entités qui se rencontrent sans toujours fusionner (personnages européens et africains). Et même si Lopes prend la figure de héraut du métissage, ses récits décrivent un héros déchu qui fait l'expérience intime de la marginalité: le métis africain qui, au Nord comme au Sud, se voit poussé aux limites de l'altérité.

Cependant, le métissage lopésien n'est pas seulement une méditation sur l'aspect biologique, il traduit également la construction de l'édifice narratif. En effet, l'écriture lopésienne s'ouvre d'une part à la pluralité générique. Plurilinguistique et polyphonique, elle est traversée par plusieurs discours (politique, idéologique, religieux, sensuel) et aussi par divers genres tels le conte, les proverbes et les chants. Les œuvres sont également parsemées de chroniques historiques rapportant les conflits militaires ou politiques qui ont jalonné l'époque récente et que Lopes juxtapose parfois à des récits anecdotiques, à des interviews. D'autre part, le romancier se saisit de la langue française et « l'adopte pour la travailler de l'intérieur<sup>158</sup> ». Mais comme l'explique Rainier Grutman, « la francophonie [étant] dans une large mesure une réalité postcoloniale [et coloniale], il ne faut pas s'étonner qu'en tant que système littéraire, elle soit sous-tendue par des contacts linguistiques asymétriques<sup>159</sup> ». Quant à Lopes, il s'arrache à l'aliénation du français conventionnel pour l'enrichir en le déformant et il invente un langage poétique qui mêle les langues.

L'auteur essaie, tout *en racontant l'histoire de ces oubliés de l'Histoire* (Blachère), de déconstruire, de renverser les discours haineux par une énonciation où prime la dérision, faisant ainsi écho à l'invitation de Léopold Sédar Senghor qui appelait, au nom de la *Civilisation de l'Universel*, à « sortir de [soi] pour aller aux autres : à l'Autre<sup>160</sup>. »

Par ailleurs, la profusion des espaces dans le roman (Afrique, Europe, Asie, etc.) signale le refus de cloisonnement des personnages dont les parcours se font entre ces différents lieux, comme si le scripteur poursuivait le dessein de les faire fusionner. Ainsi, Kolélé, autre

---

<sup>158</sup> Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Saint-Laurent, Québec, Fides/CÉTUQ, 1997, p. 61.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>160</sup> Léopold Sédar Senghor, *Liberté 5. Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993, p. 11.

héroïne du roman, traverse le Congo, la Centrafrique, la Guinée, l'Algérie, la France, la Chine. Victor Houang a une trajectoire presque similaire. Au fur et à mesure que les personnages se déplacent, ils font un pas vers la découverte de l'Autre. Pour Liss Kihindou, « le voyage devient la condition de l'équilibre, et partant du bonheur des métis<sup>161</sup>. » L'Ailleurs, qui naguère était lointain, se fait désormais proche. Les espaces ainsi représentés se rétrécissent et en tant que matériaux narratifs, donc signifiants, peuvent être saisis comme un moyen pour dire l'irréductible universalité du monde et se dresser contre toutes les formes d'enfermement (identitaire, géographique, idéologique, etc.).

Le texte de Lopes remet en cause l'autarcie de l'ici et de l'ailleurs. Dans ses romans, la culture de l'Autre n'est pas ce territoire fermé sur lui-même, inaccessible, cette sorte de curie réservée exclusivement à certains *élus*, mais bien un espace à découvrir, ouvert, et que la passerelle du voyage permet d'atteindre. Bref, l'écriture lopésienne structure une nouvelle spatialité qui est loin d'être uniforme, mais plutôt une tentative d'ériger un monde fictif où règne l'interpénétration des civilisations. Le monde tel que le rêve Lopes est ainsi une terre qui voit se rassembler les races. Victor Houang pourra alors dire que « toute race pure [...] était en fait le fruit d'un métissage oublié<sup>162</sup>. » Le roman de l'auteur congolais dévore toutes les barrières idéologiques et culturelles pour préfigurer l'humanité de demain.

Le métissage, dans la pensée d'Henri Lopes, doit être perçu comme l'enracinement dans son propre terroir doublé d'une ouverture au reste du monde, à d'autres valeurs, dans un esprit de tolérance. Le métis lopésien, qui est « fier d'être un SIF, un Sans Identité Fixe, [se] réclame de [plusieurs] appartenances<sup>163</sup>», n'a donc pas honte de revendiquer sa double culture. À travers cette figure, l'auteur congolais peint, forge l'individu dans lequel on peut voir, avec lui, sa propre image: « Aujourd'hui, je proclame que, [...], à côté de mes ancêtres bantous, je possède aussi des ancêtres gaulois. Mieux, je les revendique. Il ne s'agit évidemment pas de Vercingétorix, mais d'Homère, de Platon, d'Ovide, de

---

<sup>161</sup> Liss Kihindou, *L'expression du métissage dans la littérature africaine. Cheick Hamidou Kane, Henri Lopes et Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 84.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>163</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 11.

Montaigne, de Montesquieu, de Voltaire, de Jean-Jacques Rousseau, de Flaubert, de Goethe, ...<sup>164</sup>. »

En somme, le roman de Lopes est une œuvre où prospère un discours ambivalent, mais également «une confession ironique et comique et touchante, sur la condition du métis en mouvance entre le monde blanc et le monde noir.<sup>165</sup>» En tout état de cause, à tous ceux qui veulent maintenir l'individu dans la sphère d'une identité cloisonnée, Lopes apparaîtra peut-être comme un peu naïf. Tous ceux qui pensent que la méfiance vis-à-vis de l'Autre ne doit pas être le fondement des relations humaines et qui croient que l'avenir de l'humanité se trouve dans la tolérance et l'ouverture au prochain, ils prendront Lopes pour un alter ego. Les titres mêmes des romans expriment son intérêt et son désir de sublimer la rencontre, le brassage, le métissage.

### **II.3.3. La Francophonie: l'avenir d'un monde pluriel**

Pour Henri Lopes, il existe deux francophonies : l'une, culturelle, et l'autre, politique, un ensemble que, selon lui, la France utilise contre un contrepoids à l'hégémonie linguistique anglo-saxonne. Mais l'inquiétude domine chez lui devant la voie empruntée par la Francophonie depuis quelques années. En effet, celle-ci abandonne de plus en plus l'idée que la langue doit constituer le fondement sur lequel se réunissent les Nations qui ont le français en partage pour privilégier les questions politiques. Pour lui, « les réunions de l'Organisation internationale de la Francophonie ressemblent de plus en plus aux réunions des Nations Unies<sup>166</sup> », dénonçant la base sentimentale à partir de laquelle se fait l'adhésion à l'institution.

Néanmoins, Lopes demeure convaincu que si le français conserve son statut de grande langue de communication à l'échelle mondiale, il le doit en grande partie aux Africains, qui sont pourtant marginalisés au sein de la Francophonie. Il croit judicieux de préconiser une liberté de circulation des personnes dans l'espace culturel francophone car il a la conscience, en tant que francophone, d'appartenir à un groupe qui partage une histoire et un

---

<sup>164</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 16.

<sup>165</sup> Nadine Gordimer, « Henri Lopes : Une mémoire métissée », *Le Figaro Littéraire*, n° 16592, jeudi 18 décembre 1997, p. 4.

<sup>166</sup> « Les entretiens de l'APF », *Parlements et Francophonie*, n° 31, novembre 2012: <http://apf.francophonie.org/spip.php?article1720> [consulté le 07 décembre 2012].



destin communs. Abandonnant les critiques dont la Francophonie a été l'objet dans la décennie 1970-1980 dans les milieux intellectuels africains en Europe (influencés par le parti communiste et les partis de gauche français) qui lui déniaient toute légitimité en soupçonnant la France de cacher des visées néocolonialistes, Henri Lopes, au lendemain de l'an 2000, affiche clairement son désir de contribuer au rayonnement de l'Organisation ainsi que de la langue dans les champs culturels et politiques, les entrevoyant plutôt comme de grandes chances. Il espère que la Francophonie ne puisse pas être un moyen de maintenir une forme de domination sur les anciens pays colonisés. Malgré tout, il souhaiterait la réforme de l'institution: « Il y a une francophonie institutionnelle, mais il faut aller plus loin. Il faut absolument faire le lien entre les peuples et les institutions, faire que la francophonie des peuples ait sa place dans la francophonie institutionnelle.<sup>167</sup>»

Alors que chez les écrivains, les artistes ou les créateurs français, la Francophonie ne suscite qu'un sourire et même un rejet vis-à-vis de ce qu'ils considèrent comme une tentative voilée d'asservissement, Lopes y perçoit l'avenir de nombreux peuples. Son rapport à la Francophonie est celui de l'adhésion totale qui, dans ses écrits, se trouve enrichie par une interférence avec des langues africaines qui consacre le français comme une langue de diversité culturelle non élitiste. Le romancier fait donc de cette langue un moyen de rapprocher les peuples tout en préservant la spécificité culturelle de chacun d'eux. Suivant ce raisonnement, Henri Lopes pourra affirmer que «le français est devenu une langue africaine, au même titre que nos langues maternelles<sup>168</sup>» même si elle est d'origine étrangère. La Francophonie, même si elle est un héritage de la colonisation et ne procède pas d'un choix libre, même si elle est fille de la violence coloniale, elle représente pour lui une famille dans laquelle des écrivains éparpillés sur tous les continents avec des contextes, des cultures, des sensibilités différentes, ont l'occasion d'échanger entre eux. Lopes s'est toujours réjoui qu'elle soit un espace de diversité, de possibilités et de liberté. Il ne manque pas de rappeler au demeurant que « l'écrivain n'est pas le gardien de la langue, il en est l'inventeur<sup>169</sup>.»

---

<sup>167</sup> Joseph Gouala, « Henri Lopes, un écrivain émérite au service de la francophonie », *AFP*, 15 octobre 2002.

<sup>168</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>169</sup> Extrait du Discours de Lopes sur la Francophonie, Université d'Etat de Louisiane, 8 Mai 2009.



### CHAPITRE III: L'UNIVERS ANTINOMIQUE DU ROMAN LOPÉSIEEN

C'est à travers la mise en scène des personnages, des espaces ainsi que des discours, tous instables et concurrents, que l'œuvre romanesque d'Henri Lopes figure le désarroi social. En effet les romans d'Henri Lopes décrivent les parcours des personnages qui partagent en commun, l'expérience d'un mal être, d'une angoisse existentielle, liées à la problématique de l'identité incertaine. En posant l'hypothèse d'une homologie structurale entre ces figures fractionnées des romans et l'organisation textuelle tout aussi morcelée, et même s'il est reconnu comme « l'écrivain d'un monde métissé<sup>170</sup> », on peut dire que la poétique de l'auteur congolais procède aussi d'une esthétique de la décadence, sur la foi de l'altération de la limpidité d'une écriture qui, d'abord rompt avec la fluidité de la construction narrative, puis mêle tensions discursive, idéologique et stylistique, et finalement façonne une langue symbolisant un désir d'universalité.

Le malaise du sujet lopésien prolonge sa localisation dans un entre-deux à la fois culturel, géographique et racial. Ainsi, à travers le jeu narratif, on découvre un être des marges sociales dont le discours, gagné par l'autodérision, le définit en des énoncés oscillant entre lyrisme et hyperbole : « homme de symétrie » (*LCA* : 296), « problème insoluble » (*LCA* : 252), « sans-domicile-fixe » (*LEF* : 248), « frelaté de toutes les races, [...] homme aux cultures et aux identités truquées » (*LEF* : 235). Bref, les romans de notre corpus dressent les portraits de personnages en situation d'inconfort social et psychologique, qui voient la remise en cause permanente de leur identité.

Le scripteur les intègre dans un univers textuel désarticulé par un cadre spatio-temporel alternant constamment passé et présent, l'Afrique et l'Ailleurs.

Désorientés, condamnés à errer, à se dédoubler, à se dissimuler, ces personnages aux multiples dénominations empruntent symboliquement des masques sans pour autant échapper à la marginalité. Et quand Lopes modèle des personnages absurdes, c'est au milieu d'une écriture qui rafraîchit les codes romanesques en introduisant dans les textes chants et contes, articles de journaux et commentaires critiques, trivialités et obscénités. Elle convoque également réflexions savantes sur la science, sur les arts, jouant sur la

---

<sup>170</sup> Anthony Mangeon, « Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles », *Présence Francophone*, n° 78, 2012, p. 38-39.

bouffonnerie et l'extravagance de certains personnages et soustrayant plusieurs énoncés de leurs significations premières; comme si l'auteur voulait camper un décor de tension à travers une altération consciente de certaines conventions. Ainsi, le mot « les Oncles », ironique, désigne dans *Le pleurer-rire*, l'élite politique française, complaisante vis-à-vis des figures dictatoriales africaines.

Le roman lopésien se dévoile comme un lieu où l'éphémère, l'impermanence, disposent le sujet à la détresse. Henri Lopes construit ainsi un espace imaginaire sans repères fixes dans lequel les personnages principaux sont voués à demeurer dans la précarité, même si certains d'eux voient leurs fonctions et qualités démultipliées. Ainsi, dans *Le lys et le flamboyant*, Victor-Augagneur est simultanément écrivain et cinéaste, "neveu" et amant de l'héroïne Kolélé, auteur et critique de la même œuvre romanesque. Mais c'est à travers la mise en abyme de l'écriture de la biographie de cette même Kolélé, et au cœur de la cacophonie qui en résulte, que ce roman finit par apparaître comme un espace où le texte invalide sa propre crédibilité en cherchant du même coup à la regagner.

Le dédoublement du héros de Lopes, son écartèlement entre diverses postures, son errance spatiale, entrent en résonance avec le morcellement de textes qui juxtaposent des tons narratifs et des genres littéraires et artistiques divers. L'auteur procède ainsi au bouleversement des stratégies d'écriture romanesque avec des trames non linéaires qui explorent les tensions au milieu des univers colonial et postcolonial. Le romancier dévoile alors l'un des ferments de sa démarche scripturale : « Nous assumons des influences diverses et nous nous sentons libres de puiser nos inspirations, quelquefois de choisir nos modèles, dans les littératures de toutes les langues de la planète et de toute l'histoire de l'humanité.<sup>171</sup> » Henri Lopes, à travers son héros et même son antihéros, propose le portrait d'un marginal mélancolique qui oppose sans cesse la sublimation de son enfance au désenchantement d'une époque que les appétits impérialistes et tyranniques ont rendu tumultueuse.

Au cœur des romans, le héros lopésien apparaît, dès lors, comme une métonymie de l'éclatement, de la dislocation du corps social. Aussi connaît-il un double exil, intérieur et extérieur, qui renforce sa mise à distance ; les textes font écho à cette thématique en

---

<sup>171</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 69.

exploitant la richesse sémantique et symbolique des préjugés dont le déploiement dans la diégèse fait le lit d'un dialogue impossible entre les membres du personnel romanesque.

Ainsi confronté au cloisonnement, le héros de Lopes s'observe, se raconte, se dévoile constamment, faisant entendre ses angoisses dans un discours parfois ironique. C'est pourquoi les personnages métis Victor-Augagneur et Léon, dans *Le lys et le flamboyant*, se désignent comme des « moricauds » (*LEF* : 104); comme si le monde que construit Lopes ne devait se définir que par l'exclusion. En conséquence, les descriptions et la narration concentrent l'attention sur les particularités physiologiques, sur les différences raciales, agitant du coup le caractère absolu de leur hétérogénéité.

La tension est donc au cœur des écrits lopésiens qui instaurent l'antinomie du couple Blanc/Noir comme indice d'observation d'un monde disjoint. L'on peut alors voir que les limites spatiales écrasent le sujet:

Avant l'Indépendance, des lignes de démarcation séparaient les principaux quartiers de Brazzaville. Au centre, le Plateau, la Plaine et Mpila, domaines exclusifs des Européens, coïncés, au nord et au sud, par Poto-Poto et Bacongo, deux villages urbanisés, lieux de résidence forcés des indigènes. La nuit tombée, les limites devenaient des frontières entre pays étrangers et, hormis les boys et les cuisiniers, possesseurs de laisser-passer, tout Noir surpris dans le centre-ville était suspecté de vol ou de projet séditieux, tout Blanc [...] épinglé dans les quartiers indigènes devenait suspect : un communiste [...] ou un vicieux. (*LEF* : 37)

Le déploiement du champ lexical de l'hostilité dans cet extrait, puis l'opposition entre le prestige des colons et la pauvreté des autochtones, traduisent une rupture entre ces deux groupes en Afrique. Le narrateur de *Le lys et le flamboyant* précise que les métis, « une population flottante [...], se sentaient mal à l'aise dans le quartier des Blancs » (*LEF* : 37). Mais derrière la racialisation du décor lopésien, le romancier veut faire de l'effet de contraste des couleurs matière à donner vie dans son imaginaire, au rêve (peut-être paradoxal) d'un monde qui cherche son harmonie dans le disparate.

L'univers de Lopes a donc un équilibre précaire, tout y paraît transitoire : les rencontres, les amours, les souvenirs, etc., évacués parfois par la violence des représentations du personnage marginalisé.

Mais quand l'exil vers d'autres cieux introduit une distance physique entre le personnage africain et sa terre natale, l'espace de ce continent sera célébré, magnifié par le narrateur immigré, comme un lieu de refuge, d'apaisement, offrant des consolations à la différence de l'espace européen vu comme oppressant. L'Afrique devient, au cœur de son discours, l'Éden et l'Europe un lieu d'impasse, problématique, révélateur de tensions en tous genres qui affectent directement le héros de Lopes. Les romans posent ainsi un questionnement sur le personnage déboussolé, et confronté au problème de l'origine perdue. Et quand, après des pérégrinations infructueuses loin d'Afrique, le héros décide de faire le chemin inverse (à l'image de Lazare dans *Dossier classé*), il vit son retour comme une pénible épreuve. Cependant, le voyage, le déplacement, l'exil choisi, des thèmes fréquents dans l'œuvre de Lopes permettent également d'ouvrir les frontières dans les romans, de briser symboliquement les murs et d'édifier une œuvre aux allures de mosaïque, qui porte, par l'imaginaire, le rêve de mixité si cher à l'auteur.

Les pérégrinations de l'être romanesque, même si elles s'effectuent parfois dans des décors pittoresques que décrit avec grâce la parole de l'écrivain, n'annulent pas les représentations négatives appliquées à ce personnage. Le héros de Lopes a donc le profil d'un sujet sans ancrage identitaire, qui vit une crise de *désappartenance* ; il incarne du coup la grande métaphore de l'exclusion. Aussi apparaît-il comme une individualité fractionnée, dans des textes qui correspondent aux chroniques d'un continent à la dérive, écrites sur un ton ironique.

Par ailleurs, le déploiement de l'espace contribue à la construction d'un roman qui dit la détresse sociale. À côté de l'espace géographique, varié et diversifié dans les romans, qui refuse de se figer, rassemblant quatre continents et une multitude de villes, les textes affichent d'autres espaces, beaucoup plus symboliques.

Les textes de Lopes voient aussi le regard comme un espace par où transite un message. Celui-ci est rendu visible dans le discours narratif qui dévoile l'implicite du regard avec toute la violence qu'il dégage. Le regard, dans le roman, met en évidence l'impertinence de la posture hégémonique qu'adopte le sujet occidental dont les yeux fixent avec mépris le personnage africain. Dévorés par des yeux qui jugent et maintiennent à distance, qui déshumanisent l'Autre et qui permettent au sujet regardant de se sublimer, les héros

lopésiens font entendre une stupeur intérieure dans le silence préoccupé de leurs monologues intérieurs.

D'autre part, l'art pictural (dans *Sur l'autre rive*) et la photographie (dans *Le lys et le flamboyant* et *Le chercheur d'Afriques* notamment) que Lopes intègre dans sa littérature, deviennent des prolongements des récits, des espaces où se conjuguent allusion à la mémoire historique et mouvement vers un métissage dont les voix narratives appréhendent la difficulté de réalisation. Le roman *Sur l'autre rive* emboîte peinture et écriture à travers l'histoire d'une peintre d'origine africaine qui s'exile en Guadeloupe pour changer d'identité. Tout au long du texte, la narratrice autodiégétique décrit des tableaux mettant en lumière ses propres rêves. *Le lys et le flamboyant* raconte le parcours d'une diva africaine, Simone Fragonard alias Kolélé. Victor, le narrateur, détaille plusieurs photographies sur un ton humoristique ou ironique donnant ainsi puissance à une représentation qui cherche ici à surmonter l'insuffisance du dire.

Les œuvres artistiques ont donc une fonction de dévoilement dans les romans lopésiens; elles permettent de peindre un univers qui s'énonce simultanément comme terrain de toutes les possibilités et comme lieu d'épanchement de discours coercitifs.

En considérant la métaphore spatiale du corps féminin, la réification ironique de celui-ci participe du jeu de l'écriture. Dans *La nouvelle romance* qui rapporte l'histoire de Wali, une femme qui quitte son mari infidèle pour reprendre ses études universitaires, et dans *Sur l'autre rive*, Henri Lopes met en lumière la conscience dominée des sujets féminins et s'interroge sur leur crise intérieure, confinées spatialement puis tiraillées entre mutisme et tentation de révolte. La narration, exclusivement à la première personne, introduit, dans le récit, leurs confessions intimes. Ainsi, la transgression du système des tabous (inceste, adultère) se révèle-t-elle comme un contre-discours extrême face à un monde donnant en modèle l'absurde.

Les textes lopésiens font également dialoguer plusieurs voix indépendantes mais dissonantes. Le romancier met en débat la création littéraire dans un environnement postcolonial et l'Afrique sous le joug des nouvelles élites. Son œuvre met en scène une lutte de positionnement et de domination dans le champ littéraire, social et politique. Le temps d'une écriture, il réfléchit sur l'intérêt de l'esthétique en littérature, sur les arts, la

politique et la société contemporaine en trouvant là, avec humour, un canal pour fabuler le désarroi social.

Bref, le héros de Lopes est une figure inquiète et divisée, évoluant au cœur de textes qui proposent une esthétique audacieuse où, derrière le rire, se lit une tentative de déconstruire les stéréotypes. Et comme si la fiction avait du mal à révéler toutes les vérités sur l'écrasement des marginaux, le romancier investit ses textes de réflexions concurrentes qui tournent en ridicule les discours hégémonistes et ouvrent les frontières de l'imaginaire. Le roman d'Henri Lopes peut donc, au-delà de l'univers morcelé qu'il décrit, être le lieu d'un vaste métissage.

Le roman de Lopes choisit donc de donner vie à des personnages qui expriment une vision du monde située dans un interstice pessimisme/optimisme. C'est que, figure importante des textes de l'auteur congolais, l'ancien colonisé, ses incertitudes et ses questionnements, investissent l'imaginaire du romancier et se retrouvent au cœur de sa poétique par le biais de certaines modalités.

L'ironie, l'humour, l'autodérision, la caricature, permettent au scripteur, en s'amusant du monde, d'investir la vie intérieure des personnages marginalisés, de pointer les déviations de ceux-ci, puis de jouer sur l'incongruité des situations pour poser un regard critique et sarcastique sur certains écarts par rapport aux normes sociales ou de rire de certaines situations cocasses. Dans *Le pleurer-rire*, Tonton s'exclame: «Quand ils [ses anciens camarades de l'armée française] me verront sur le perron de l'Élysée, [m'] adressant aux journalistes, comme Senghor et Houphouët, en parlant sur le bout des lèvres, sacrédédieu!» (LPR: 239)

Le portrait de certains personnages, chez Lopes, est conçu avec des traits qui dénotent l'absurde, la bouffonnerie, le travestissement et le trivial, à l'instar de son écriture inventive qui rafraîchit les codes romanesques.

Les textes lopésiens jouent par ailleurs sur le détournement de certains énoncés de leurs référents, altèrent des conventions linguistiques ou sémantiques, cultivent les contrastes et les contradictions, et dévoilent un passage conflictuel de la troisième personne à la première personne (du singulier) au niveau narratif. Ainsi apparaît, dans cette production romanesque, un univers tumultueux, où les personnages se posent parfois en opposition à la



*doxa*. Henri Lopes construit ainsi un espace fictif où les certitudes tanguent, où l'identité n'est jamais définitive, avec des dénominations nombreuses qui insèrent les personnages dans la précarité sociale et identitaire, bref dans l'impermanence.

Le héros de Lopes, à l'instar des textes, se fait gardien de la mémoire historique ; puis il se dédouble et reste figé dans des doutes. Les récits, pour leur part, réfléchissant sur leur propre écriture, scrutent leurs insuffisances, tout en mettant en scène un être partagé et errant. Parallèlement, au milieu de textes, se juxtaposent des tons narratifs – sensuel, épique, ironique, lyrique, dramatique – et des genres littéraires divers.

Les romans explorent un être éclaté, rejeté, livré à un double exil qui, d'une part, le pousse à l'autodérision et, d'autre part, impose entre lui et les autres protagonistes une distance nourrie de préjugés. Son discours exprimera, de ce fait, désenchantement et grande angoisse. Dans *Le chercheur d'Afriques*, André, métis, dévoile ainsi son état d'âme au cœur de l'environnement nantais : « je commençais [...] à sentir le sentiment de l'oppression de ceux qui sont perdus, de ceux qui se trouvent en un lieu dont ils ne connaissent ni les mœurs ni la langue. » (*LCA* : 152)

Mais en focalisant l'attention du lecteur sur les particularités physiologiques et sur la violence symbolique, le discours narratif lopésien instaure le couple antagoniste Moi/l'Autre ou encore le binôme dominant/dominé comme allégorie d'un monde écartelé.

Il convient, en définitive, de s'interroger sur un jeu narratif qui construit une figure clivée, un modèle archétypique de personnage appréhendé comme « lieu polyphonique où se rencontrent [diverses] formes d'exclusion<sup>172</sup> », dont l'image, fragilisée, laisse entrevoir un être dialogique, banni, avec une parole transgressive qui révèle et renforce son isolement.

### **III.1. Fabulation du malaise existentiel du héros lopésien**

Notre analyse nous conduira à nous intéresser aux données socio-référentielles des personnages ainsi qu'à la manière dont ceux-ci sont construits. Comme le dit Philippe

---

<sup>172</sup> Arielle Thauvin-Chapot, « Figures de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine », dans Jacqueline Sessa [dir.], *Figures de l'exclu : actes du colloque international de littérature comparée (2-3-4 mai 1997)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 116.

Hamon, « c'est surtout la *fictionnalité* du personnage [...] plus que sa *fonctionnalité*<sup>173</sup> » qui mobilisera notre attention, puisque nous l'appréhendons particulièrement en tant qu'être de fiction.

Et si les romans abondent d'informations sur les personnages, c'est parce que ceux-ci sont mis en lumière par leurs propres paroles et par les discours prononcés sur eux à travers les textes. Toujours situés dans un espace géographique morcelé, ces êtres fictifs nous donnent à observer la fabulation d'un réel marqué par une grande fracture sociale : un fossé sépare une tranche de personnages écartés symboliquement du corps social (colonisés, métis, femmes, petit peuple, etc.) à une autre placée – par l'Histoire ou les contingences matérielles et politiques – au faite de la hiérarchie sociale (colons, dictateurs, élites africaines, Blancs, etc.) Chez l'écrivain, ces « créatures littéraires<sup>174</sup> », par la médiation de procédés qui relèvent du persiflage, participent d'une intention de décrire un monde qui a pratiquement sacralisé les échelles sociales.

Nous voudrions aller au-delà de la posture adoptée par les théoriciens du nouveau roman, notamment Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute qui considèrent le personnage essentiellement comme une structure faite de mots, c'est-à-dire un « vivant sans entrailles<sup>175</sup> ». Vincent Jouve met en garde contre cette forme d'immanentisme radical en soulignant qu'elle conduit à une impasse, car pour lui tout personnage est le référent d'un hors-texte. C'est pourquoi nous ne dépouillons pas le personnage de Lopes de sa dimension psychologique qui, elle, apparaît au cœur d'une narration tendue vers la peinture de rivalités idéologiques, identitaires et culturelles. Le texte reste malgré tout notre matériau principal d'étude. Jouve poursuit en précisant que « le personnage, réalité allégorique [et duelle], ne fait sens qu'à travers la mise en relation du monde de référence et du monde textuel<sup>176</sup> ».

De plus, le roman de Lopes entretient une représentation de la vie intérieure des personnages. L'exploration de leur intériorité trahit le réalisme de son écriture. Aussi, en saisissant l'être romanesque comme sujet ayant une conscience – contrairement à ce que

---

<sup>173</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 22-23.

<sup>174</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans les romans*, Paris, PUF, 1992, p. 12-13.

<sup>175</sup> Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", t. I, 1941, p. 221.

<sup>176</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 65.

pense Robbe-Grillet qui estime que «le roman de personnages appartient [...] au passé<sup>177</sup>» – il s’agit de reconnaître que le roman de Lopes met l’individu au cœur de son objet et de ses sujets. Les personnages sont même livrés à une description détaillée, ce qui permet une intense focalisation sur leurs particularités physiques, notamment sur leur couleur de part et d’autre du roman lopésien, comme si derrière cette apparente fascination pour les teintes, il réalisait une mosaïque d’où jaillit un vif rayonnement.

Le romancier l’a exprimé dans *Sur l’autre rive* : on y découvre une forme d’emboîtement, de dialogue entre peinture et écriture. En effet, sur l’une des toiles de la narratrice autodiégétique, trois visages féminins sont dévoilés, en provoquant un effet de contraste qui part du sombre vers le clair: «une négresse au teint d’Ouolof, une mulâtresse aux yeux légèrement bridés et aux cheveux d’indienne, une chabine aux yeux châtains» (SAR: 26). Aussi, entre l’illusion de la représentation picturale et l’illusion de l’écriture fictionnelle, la puissance de la figuration brise les frontières entre les arts et donne à Lopes l’occasion de révéler une vérité sur la figure féminine africaine contemporaine non sans renverser certains clichés sur celle-ci.

Par ailleurs, la situation de malaise existentiel du héros lopésien rend possible l’articulation, chez lui, d’un sentiment d’impuissance face aux rejets subis et d’une impossibilité d’échapper à une situation d’arrachement à un espace socioculturel (l’Afrique) afin de poursuivre une quête identitaire complexe ; celle-ci est fondée sur la recherche d’un père dont l’absence symbolique, à travers le leurre de sa présence, est manifeste dans les romans.

De plus, les divergences entre les membres du personnel romanesque favorisent, chez le héros, l’affirmation d’un ensemble de valeurs, notamment d’ouverture à l’autre et à l’universel, de fidélité à une vision du monde comme lieu de brassage. Mais, confronté à des protagonistes qui ne fixent que la différence de son épiderme vis-à-vis du leur, cette figure de la fiction (le métis, particulièrement) apparaît dans les textes comme vecteur de disharmonie, perçue comme la cause d’une rupture, d’une cassure de l’uniformité du corps social.

---

<sup>177</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 27.

Le métis devient ainsi une figure marginalisée, dont des monologues renforcent le sentiment d'exclusion.

Le marginalisé est un être périphérique ne cadrant pas avec les règles édictées par le groupe qui domine la hiérarchie sociale ou repoussé vers les bords du cadre de socialisation. Cette exclusion, dans les romans de Lopes, prolonge le système hégémonique mis en place par les acteurs de l'entreprise coloniale et leurs successeurs africains.

Mais cette situation singulière du héros lui donne une image d'insoumis. Puisque le personnage, outil textuel au service du récit, n'échappe pas à l'emprise de son créateur, il sert ici à la mise en scène d'un modèle de marginal dérivant de la colonisation.

### **III.1.1. Fragilisation de l'image du personnage lopésien**

La question de la marginalisation, dans ses formes raciale, sociale, géographique, ou sexuelle se trouve mise en scène dans les romans de Lopes, rendant inéluctable une représentation dévalorisée du personnage. En effet, les portraits des êtres romanesques les ramènent implicitement à un statut social inférieur que met en évidence un discours péjoratif. L'œuvre de Lopes en offre plusieurs exemples dont l'indice distinctif semble être l'ambivalence identitaire. Le romancier leur associe l'idée de subversion des normes, et ne manque pas de les décrire par le biais de métaphores animales afin de souligner leur déchéance symbolique dans le jeu narratif. L'histoire individuelle des personnages lopésiens est une mise en abyme de l'histoire des masses colonisées et dominées. Il esquisse ainsi le tableau d'une ambiance de l'Afrique coloniale: «Dans les villages, les enfants métis gênaient. À la fois bêtes à ailes et mammifères, taches discordantes sur le décor, ces chauves-souris brouillaient la ligne de démarcation» (*LCA*: 178).

On sait que la métaphore est une figure de construction qui s'appuie sur l'analogie. Considérée comme un "écart" par rapport à l'usage courant du discours, c'est un « procédé stylistique [reposant] sur un transfert de signification entre deux termes [sur la base de la ressemblance ou de l'opposition entre leurs significations respectives].<sup>178</sup>» Elle représente donc une forme de comparaison, mais qui fait abstraction des locutions comparatives. La métaphore est dotée d'une puissance connotative qui permet au scripteur de traduire le

---

<sup>178</sup> Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 300.

monde, d'en donner une vision singulière avec des mots qui dépassent leur sens littéral. De ce fait, c'est une pratique discursive chargée de significations. Hendrik van Gorp précise que « dans une conception large de la métaphore, on peut distinguer toute une série de transpositions qui mettent en jeu aussi bien des couleurs, des sons que des synesthésies, la personnification, l'animalisation ou encore la réification ou chosification<sup>179</sup> ». Ainsi, la métaphore lopésienne, en dévoilant dans les textes l'expérience douloureuse de sujets déconsidérés, incorpore nombre d'images et de symboles sortis de l'imaginaire bestial avec la visée d'exprimer la disgrâce d'un *sujet* rejeté par tous. Le roman lopésien construit alors la figure d'un héros incliné vers l'auto-dévalorisation, quand ce ne sont pas d'autres êtres romanesques qui l'infériorisent par leurs discours, faisant en conséquence le lit de rapports d'oppositions vifs. En clair, hiérarchisation sociale rime dans les romans avec dépréciation des personnages mal classés. Dans *Sur l'autre rive*, Ève-Marie, agacée par la présence constante du garde de corps de son amant Yinka, se plaît à remarquer que c'est « un homme à l'allure de chimpanzé » (SAR: 96).

Par ailleurs, l'imaginaire de Lopes est le lieu d'un dévoilement d'identités éclatées des personnages. Derrière certaines dénominations abondantes associées à la figure du métis ou du Noir, se cache une intention de déconstruction des stéréotypes ; les énoncés intègrent ainsi le sujet à une catégorie dégradante ou dans un entre-deux : « Cafés-au-lait », « Blancs-manioc », « bâtards », « enfants de pères inconnus », « nègres blancs », « demis-demis », « chicorées améliorées », « enfants de putains » (SAR: 179). Tout un discours brodé d'expressions dévalorisantes et de stéréotypes incorpore dans le récit lopésien un champ lexical de la dépréciation du sujet métis de Lopes.

Le héros de Lopes apparaît comme la marque d'une inquiétante altérité, d'une étrangeté qui brise l'homogénéité sociale, dans un espace cloisonné où lui est très souvent niée une identité qu'il revendique. Lazare, dans *Dossier classé*, se voit comme un « bâtard ». Victor, dans *Le lys et le flamboyant*, peut dire: « Avec mes traits chinois adoucis, j'apparaissais comme une énigme qui, je le sentais, suscitait non pas l'émerveillement mais la méfiance » (LEF : 331). Ce qui domine dans ces deux extraits, au-delà de l'autodérision, c'est le sentiment de malaise qui s'en dégage, au milieu de cette propension des textes à rendre

---

<sup>179</sup> Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, *op. cit.*, p. 301.

l'identité des personnages éphémère, douteuse. On sent que le scripteur joue avec cette imprécision identitaire pour construire un héros en déséquilibre permanent, et dont l'exclusion ne cesse de gagner en puissance tout au long de la narration pour mettre en lumière un imaginaire social où l'inconstance, l'ambiguïté, la précarité, l'insécurité s'imposent face à l'inhibition des marginaux. Le héros de Lopes est en fait un sujet polyphonique dans lequel se matérialisent plusieurs formes de marginalisation. C'est un être de l'écart et à l'écart. Dans la plupart des romans, la « couleur [de peau] visualise la distance [et la fragmentation] sociale<sup>180</sup> ». Aussi le portrait qui est fait de lui est-il réalisé par une voix narrative qui semble le dénuder en pénétrant, comme par effraction, dans son intimité afin de dévoiler ses angoisses les plus enfouies.

Le parcours du personnage marginalisé (en ce qui concerne la "trilogie" lopésienne du métissage<sup>181</sup> de notre corpus) est représenté en fragments antithétiques. Il passe d'une existence sereine dans un espace que sublime le lyrisme descriptif de la voix narrative, à une période beaucoup plus hostile où il est l'objet d'un désarroi. Au cœur de la diégèse, le rayonnement du héros est dissout par sa descente aux enfers, faisant voir un contraste saisissant entre ses rêves et la réalité qui se révèle déchirante. En définitive, l'attente d'intégration sociale qui est la sienne s'amenuise et s'énonce en un discours présumant son caractère illusoire. Aussi les regards méprisants portés sur lui, qui visualisent sa différence, rendent-ils encore plus aiguë son sentiment d'exclusion. C'est pourquoi, dans l'économie des romans, les schèmes "métis souffrant", "colonisé mélancolique", "figures féminines affligées" se font redondants.

On le voit, le discours narratif chez Lopes est axé sur l'individu et ses travers, sur son être, son vécu, en témoignent trois énoncés distincts: «Je n'ai jamais su qui j'étais, et j'ai toujours su qui je n'étais pas» (*LEF*: 5) / «Pourquoi [...] m'avait-il donc voussoyé? Pourquoi m'avait-il appelé monsieur?» (*LEF*: 20) / «Cet albinos, ce mal blanchi, ce Blanc-manioc, [...] ce bâtard!» (*LEF*: 45). Par la réitération d'adjectifs démonstratifs, puis de pronoms personnels de la première et de la troisième personne, ces passages montrent la présence de points de vue. Le narrateur est donc fortement impliqué dans son discours;

---

<sup>180</sup> Arlette Chemain, « Évolution-transfiguration de l'exclu » dans Jacqueline Sessa [dir.], *Figures de l'exclu*, op. cit., p. 87.

<sup>181</sup> Comprenant *Le chercheur d'Afriques*, *Le lys et le flamboyant* et *Dossier classé*.

d'une part, il témoigne de ce qu'il ressent, se fait observateur premier de ses angoisses qu'il livre en exprimant ses doutes, et d'autre part le ton devient plus plaintif, plus accusateur. Bref, ces énoncés dressent un décor hautement mélancolique.

Or, selon Vincent Jouve, «seuls les éléments récurrents permettent de construire une chaîne de probabilités donnant *sens* au discours. La redondance, dans le roman, repose essentiellement sur les procédés d'*anaphorisation* qui constituent le récit en un système prévisible.<sup>182</sup>»

Ainsi, il n'est pas rare d'observer dans les textes de Lopes, que «la puissance [coloniale] dominante refuse, non l'accouplement, mais le couple<sup>183</sup>», en donnant, de la figure de la colonisée, l'image de la délaissée, de la répudiée, et de sa progéniture métisse celle de l'abandonnée. André raconte: Mon père «est devenu grave, puis, sans un mot, a lâché ma mère. Elle a poussé un cri et s'est effondrée dans les bras des femmes qui chantaient pour exprimer sa douleur. [...] De retour à la maison, de gros ballots de pagnes noués avaient été déposés épars sur la véranda. C'étaient nos bagages.»(LCA: 66)

Ces phrases, en même temps qu'elles sonnent le glas d'une époque bucolique, le terme d'un état de grâce, mettent en procès une méthode cruelle qui avait cours dans les colonies.

La plupart des indications sur les personnages principaux, pendant que, dans l'environnement textuel, s'affirment des identités closes, essentialistes, renvoient implicitement au fait qu'ils semblent rompre une certaine uniformité sociale ou raciale. Dans ce même sillage de rupture de l'homogénéité, sur le plan formel, on découvre chez Lopes un art qui s'interroge sur son propre processus de composition et qui questionne un monde contemporain face à ses incertitudes, attentif à l'altérité, soucieux de renverser la doxa et d'ouvrir l'univers fictif à toutes les audaces langagières et stylistiques. Anthony Mangeon rappelle qu'Henri Lopes a exercé une « fonction tutélaire [...] sur la nouvelle génération des écrivains africains francophones en inaugurant la pratique [métafictionnelle]<sup>184</sup>». Si le monde imaginaire de l'écrivain congolais semble décadent,

---

<sup>182</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>183</sup> Olivier Barlet, « Le métissage? Un concept qui asservit. Entretien avec Claire Denis », dans Ayoko Mensah [dir.], *Métissages : un alibi culturel?*, *Africultures*, n° 62, 2005, p. 107.

<sup>184</sup> Anthony Mangeon, «Henri Lopes: l'écrivain et ses doubles», *op. cit.*, p. 38.

c'est parce qu'il pose sur la société un regard qui en capte les turpitudes, puis les réinvestit dans une écriture hardie.

Toutefois, son écriture opère une transfiguration du sujet postcolonial marginalisé en un être fascinant, lui conférant une image presque mythique. Kolélé, dans *Le lys et le flamboyant*, passe ainsi du niveau de personnage opprimé à la figure de vedette adulée. Elle semble éblouir Victor. Ce dernier, à travers la biographie qu'il veut réaliser d'elle, ne raconte en fait que l'histoire du magnétisme qu'elle a exercé sur lui. Si l'auteur choisit de faire raconter la vie de l'héroïne par un autre personnage, secondaire, de surcroît, c'est pour mieux signifier, au cœur d'un climat de différenciation sociale, le prestige de cette figure féminine. Ainsi, après avoir fait constamment l'expérience de l'abandon par la plupart de ses conjoints, l'héroïne affligée se donne d'abord le devoir « de prouver [à sa belle famille française] que la négresse [...] n'était ni paresseuse, ni nonchalante, ni maladroite » (*LEF* : 252) comme le laissent entendre les préjugés. Puis, dominant les hurlements quotidiens d'un petit paysan de Noirmoutier en France, qui lui lâche souvent «retourne dans ta forêt, eh! Sale guenon!» (*LEF*: 254), Kolélé finit par améliorer son statut social en s'appuyant sur son triomphe dans la chanson. Lopes nous offre à travers elle une figure parfois mystérieuse qui est la métonymie d'une écriture qui se déploie en inventant ses propres normes, en subvertissant les frontières stylistiques, en renversant la tyrannie du discours moralisateur, et qui questionne l'isolement social du sujet. On retrouve peut-être ici le Lopes qui, au Festival Panafricain d'Alger en 1969, pensait comme Milan Kundera que «l'existence est le champ des possibilités humaines, [de] tout ce que l'homme peut devenir, [de] tout ce dont il est capable.» L'on pourrait, avec Roland Barthes, préciser que «des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes même de son art<sup>185</sup>».

Henri Lopes finit par combiner avec dérision deux visions différentes : celle, pleine de stéréotypes du colon sur le colonisé, et celle de ses narrateurs qui produisent un discours mélioratif sur le dominé. Ce procédé affermit les oppositions entre sujets dans les textes avec pour enjeu la construction/déconstruction d'une image dégradée du sujet africain postcolonial, remarquable dans le portrait qu'est fait de l'artiste dans ses romans.

---

<sup>185</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 19.



### III.1.2. Mise en scène de la figure de l'artiste banni

La littérature africaine contemporaine offre des exemples de personnages sur qui pèsent le poids d'une altérité douloureuse. Dans le texte lopésien plus singulièrement, la figure de l'artiste, de l'écrivain, du créateur, incarne le marginalisé ou l'être insolite qui contrarie, par son art, certaines certitudes sociales, certains principes érigés en dogme. Ainsi, dans *Sur l'autre rive*, face aux tableaux picturaux, de sa femme Ève-Marie, qui représentent la nudité masculine, Anicet dénonce «l'illustration de fantasmes de nymphomanes, dignes des petites bourgeoisies de l'Europe décadente» (SAR: 192). Celle-ci, dans la perspective d'être constamment outragée par le regard rabaissant de l'Autre sur sa pratique artistique, se laisse envahir par l'exaspération. À travers le discours d'Anicet, le scripteur lance une réflexion sur l'expressivité de la représentation picturale et son rapport à la société moderne africaine. Derrière la peinture d'Ève-Marie qui pose la nudité comme un état d'esprit, se cache une conscience vierge qui pense qu'elle « ne pourrai[t] [se] sentir en paix qu'une fois seule devant [son] chevalet, dans [sa] cachette » (SAR: 131). Il s'agit, sur les peintures d'art de l'héroïne, plutôt d'une nudité intérieure, symbolique, qui met en scène, non une forme d'exhibitionnisme, mais dévoile un attribut du *marginal*, une marque, un signe de déclassement social. Ici, l'esthétique picturale d'Ève-Marie, l'artiste rabaissée, se fait carnavalesque: «les louanges [au corps nu] font alors écho aux grossièretés<sup>186</sup>» pour refuser l'immobilisme des règles sociales et dire un désir d'émancipation qu'on peut voir comme une allégorie du besoin d'indépendance du champ littéraire africain vis-à-vis du champ du pouvoir. Le langage de l'héroïne trahit alors une tension intérieure, mais aussi un vœu d'affranchissement: «Moi j'avais besoin [...] d'être seule, de me libérer dans des gestes et des mots de démence» (SAR: 107).

On peut donc souligner que la violence sociale trouve une forte résonance dans le roman de Lopes.

Face à un artiste fictif qui se trouve confronté à un problème de positionnement dans un corps social qui se donne à voir comme réactionnaire, fermé à l'invention, Lopes soulève de biais la problématique de la responsabilité du créateur. Les textes interrogent cette lutte

---

<sup>186</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 199.

symbolique entre le champ artistique et d'autres champs (notamment politique), en même temps qu'ils posent l'art comme un lieu de dissidence, puis mettent en lumière les discours sociaux tendant à neutraliser celui-ci, à le disqualifier ou à le contrôler. C'est pourquoi l'ancien directeur de cabinet de Tonton Bwakamabé, dans *Le pleurer-rire*, intimide le narrateur qui, dans la diégèse, s'essaye à l'écriture : « Craignez qu'à trop nous railler au nom d'une vérité irresponsable, vous ne fassiez le jeu de l'ennemi [du dictateur]. Si vous voulez rendre service au Pays, introduisez donc vite dans cette histoire un héros positif.[...] Vous ressemblez à ces griots en qui les uns ne voient que marchands de rêves et de divertissements. » (*LPR*: 51-52)

On voit que le discours du contradicteur dérive vers la démystification du travail de l'artiste et le déni de sa légitimité symbolique. Ces prises de position instaurent un conflit qui peut faire oublier, comme le dit Pierre Bourdieu, que « le véritable sujet de l'œuvre d'art n'est rien d'autre que la manière proprement artistique d'appréhender le monde<sup>187</sup> ».

D'ailleurs, comme le signifie bien Jean-Paul Sartre, l'écrivain (et donc l'artiste) n'accepte pas d'asservir sa production à un public ni à un sujet déterminés. Quant à Alain Robbe-Grillet, il estime que l'artiste est quelqu'un qui « n'a rien à dire. Il a seulement une manière de dire. Il doit créer un monde, mais c'est à partir de rien, de la poussière...<sup>188</sup>»

Est-il alors besoin de rappeler que le roman de Lopes n'a pas la prétention de servir de porte-voix à une cause politique? Il ne milite que pour l'art, il n'a pas d'autres instruments que les mots. Il offre une façon de rêver le monde, de le concevoir, de l'appréhender. Ce qui intéresse le romancier, c'est comment l'esthétique peut rendre compte de son idéal, de ses craintes. Jacques Audinet croit de ce fait que l'art

---

<sup>187</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 412.

<sup>188</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 42.

créé la rupture, la déchirure dans le reçu et la conformité. Il est dès lors significatif qu'au temps de la mondialisation, l'art se poste aux frontières, annonce la rencontre, bouscule les séparations, transgresse les lignes de partage, mêle les extrêmes et annonce un ailleurs porté par le désir et le rêve. Il invite à traverser la violence pour faire advenir les possibles d'une commune humanité. Il dévoile la tension jamais achevée entre l'ici et le maintenant et le mouvement qui porte en avant.<sup>189</sup>

C'est pourquoi dans *Le pleurer-rire*, à travers l'*Avertissement* du début de roman, Henri Lopes met en scène l'invention d'une stratégie narrative visant à échapper à la censure politique. En fait, cet avertissement met en exergue un discours démagogique censé fustiger les colonialistes pour justifier cette dernière. Cet avertissement a vocation, de façon ironique, d'induire en erreur le lecteur en occultant la barbarie d'un régime dictatorial. Sa convocation en début de texte contribue donc à une mise en contexte qui inscrit le récit à venir dans une atmosphère romanesque d'incertitudes et d'agitations sociopolitiques.

Par ailleurs, l'espace de la communication romanesque qui rassemble le narrateur, le narrataire et les autres personnages est envisagé, dans certains textes, en termes de duel, d'opposition. Ces joutes, dans *Le lys et le flamboyant*, conduisent le narrateur à essayer de saper la réputation du personnage-écrivain Lopes, son rival. Il écrit : « Dans ces pages qui ne reposent sur aucune source digne de foi, Lopes sacrifie à tous les procédés à la mode, faisant de la chanteuse une héroïne positive conforme aux canons esthétiques du réalisme socialiste alors en vogue dans certains milieux littéraires. » (*LEF* : 290) Il y a ici mise en doute du discours romanesque de l'artiste par le narrateur. Ainsi marginalisée, la parole du personnage écrivain voit son crédit anéanti.

Le texte de Lopes illustre toute une querelle de légitimation, de positionnement dans le champ littéraire. En conséquence, et comme l'observe Todorov, « au moment du conflit entre deux personnages, lorsque le désir de possession et l'hostilité prennent la place de la confiance, [la narration est suspendue]<sup>190</sup> ». À ce niveau, la place est laissée, dans les romans lopesiens, aux surenchères discursives des protagonistes tendant à enfermer

---

<sup>189</sup> Jacques Audinet, « Paradoxes du métissage culturel », dans Ayoko Mensah [dir.], *Métissages : un alibi culturel? Africultures*, n° 62, 2005, p. 15.

<sup>190</sup> Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 42.

l'artiste, assimilé à un adversaire, dans des représentations péjoratives. Le temps d'une écriture, il propose une réflexion sur les arts, sur la responsabilité du créateur.

Dans le roman de Lopes, l'artiste ne fascine pas toujours, il est décrié, il est l'objet de mépris. Il se fait même l'énonciateur de son propre affaissement, faisant jaillir de son discours une forte émotion. Il expose son exil intérieur, comme si le monde fabulé par le romancier congolais ressemblait à un théâtre où l'artiste exécute le rôle de paria fabriqué exprès pour lui. Philippe Hamon soutenait ainsi que «le personnage [de roman] est conditionné à distance [...] par un *cahier des charges* ; [il] n'est qu'une conséquence de consignes générales d'écriture. Le personnage est "fonction", voire "fonctionnaire", plutôt que fiction<sup>191</sup>». L'artiste fictif lopésien est une *pensée* qui fait face à son infériorisation en la figurant.

### III.1.3. L'ambivalence du héros lopésien

Le héros de Lopes se caractérise par la multiplicité des voix et des consciences dont il se fait l'écho. En effet, les paroles qu'ils prononcent sur lui-même sont diverses, divergentes même, les images qu'il a de lui sont contradictoires, multiformes. La perception qu'il a de lui est constamment mouvante. Ses impressions, ses discours, quoique nombreux, ne se confondent pas, mais gardent chacun une certaine autonomie. Son univers, ainsi, est équivoque, ambigu.

En combinant les voix contradictoires, dialogiques de personnages à la conscience partagée, aux multiples destins, Lopes édifie un espace romanesque polyphonique. C'est dans l'analyse de la parole des héros lopésiens qu'on saisit les contradictions qui les habitent, tout comme les conflits sociaux (rejet, exclusion, etc.) auxquels ils font face. Aussi, le texte est-il un espace de confrontations interdiscursives où est représentée l'incapacité des personnages à coexister sans heurts, où les romans eux-mêmes se font occasion de soulever des débats sociaux sur des sujets contemporains. Les êtres fictifs de Lopes sont donc des canaux par lesquels le scripteur illustre les tourments d'un corps social où des voix opposées rendent compte d'une période postcoloniale de tâtonnements et d'inquiétudes.

---

<sup>191</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 22.

Le héros de Lopes est un être double, presque insaisissable. Il se pose parfois comme son propre contraire, l'opposé de son propre moi. Il est simultanément *soi* et *autre*, enfermé dans une identité inconstante. Lazare, dans *Dossier classé*, dévoile sa perplexité : « Je ne cessais de me dire africain mais je voulais effacer [mon pays d'origine] de ma mémoire » (*DCL* : 122). Le roman de l'auteur congolais apparaît donc comme la peinture d'un univers social où « tout est équilibre instable, doutes, allégeances aléatoires, sables mouvants<sup>192</sup>».

Avec une représentation littéraire du personnage comme fragmenté, divisé, combinant en un seul individu fictif des *personnalités* divergentes, incompatibles, le roman se fait le lieu de croisement de différences. Il est façonné comme un univers antinomique, polyphonique, où les extrêmes se heurtent sans se confondre. Comme le disait Bakhtine,

ce qui fait l'essence de la polyphonie, c'est que les voix y restent indépendantes et se combinent en tant que telles dans une unité d'un ordre plus élevé que celui de l'homophonie. [...] C'est dans la polyphonie qu'il y a combinaison de plusieurs volontés individuelles, dépassement radical d'une volonté unique. On pourrait dire que la volonté artistique de la polyphonie est une volonté de combiner une multiplicité de volontés<sup>193</sup>.

Le héros lopésien, plus précisément le métis, constitue une unité de façade, et il s'insère dans la construction romanesque comme un être qui disloque celle-ci non seulement par ses discours antinomiques, ses multiples identités, son errance dans l'espace, mais aussi par son être énigmatique. Il est perçu comme étranger partout où il s'aventure.

On peut alors dire que c'est un errant en quête d'ancrage social et identitaire autour de qui se construit un texte où l'hétérogénéité est le maître mot, notamment aux niveaux générique, stylistique, discursif, diégétique (plusieurs micro-récits s'y enchevêtrent), etc. Le monde que modèle l'écrivain est un monde confus, tourmenté, dans lequel des idéologies opposées, des formes littéraires diverses, des modalités formelles différentes, prolifèrent dans le voisinage de personnages dont les caractères et la parole sont à géométrie variable. C'est pourquoi le dialogue a une place importante dans le texte lopésien, dans des tentatives de faire s'entrecroiser, s'entrechoquer divers points de vue.

---

<sup>192</sup> Jean-Marie Volet, « Une lecture du dernier livre d'Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant* », *op. cit.*, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP798jvindex.html> [ressource électronique].

<sup>193</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 29.

Au demeurant, l'inconséquence des personnages principaux lopesiens fait écho à la fragmentation du corps social mis en scène dans les romans. Mais, comme nous l'avons souligné, l'auteur parvient à « prendre des matériaux disparates, de valeur diverse et profondément étrangers entre eux pour en faire une œuvre littéraire une et cohérente.<sup>194</sup> » Des discours, des espaces, des valeurs, des personnages contradictoires se rencontrent à l'intérieur des textes. Lopes fait pivoter les événements, les micro-récits apparaissant dans le texte en alternance, les analepses relayant les prolepses (et vice versa) d'une façon très régulière.

Mais le monde de Lopes est l'expression à rebours d'un esprit humaniste dont le projet littéraire est d'investir la dynamique de la diversité, de la pluralité, pour la fabuler comme lieu d'un dialogue social. Ainsi, du choc des individualités naît un monde métis, un monde « profondément pluraliste.<sup>195</sup> » Rien n'est jamais fixe chez Lopes, tout est sujet à remise en question, tout est interrogation, doute. Tout chez lui est une quête jamais assouvie. Tout est temporaire, inconstant, aléatoire.

En analysant les conditions historiques et sociales d'émergence des romans de Lopes, on comprend que la construction de personnages dialogiques a sûrement surgi de l'exploration des contradictions de la période postcoloniale où l'ancien colonisé cherchait, entre attachement à des fondements culturels africains et volonté de dépassement en les subvertissant, un passage vers l'époque moderne. L'écrivain mettra donc en scène un monde en crise de reconnaissance, en marche vers l'affirmation de son identité, de sa singularité, dans une ouverture à l'*Autre*, tout en ayant à l'esprit la difficulté d'une telle démarche au cœur d'un corps social de plus en plus cloisonné. C'est pourquoi, la multiplicité, la pluralité, la diversité se concentreront dans les personnages et se déploieront dans les textes. Ces êtres romanesques éclatés qui « expriment les contradictions, les hésitations, la perplexité ... d'un même héros<sup>196</sup> », cette construction narrative élaborée dans une optique de déstructuration, Lopes en fera des instruments pour modeler un univers chaotique, ambivalent, dans lequel tout est éphémère ; bref un monde de possibilités. Ainsi, il a pu saisir, dans l'impermanence (du caractère des êtres fictifs, des voix narratives, des

---

<sup>194</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 20-21.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>196</sup> Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, op. cit., p. 139.

événements diégétiques), la réalité d'une époque dissonante dans laquelle idéaux et valeurs divergent tout en cristallisant les oppositions. Le narrateur de *Le chercheur d'Afriques* reproduit ironiquement les discours idéologiques qui ont opposé dans l'Histoire bloc capitaliste et bloc communiste, ou entre puissances impérialistes et pays colonisés:

Le Président [de la FEANF] a décrit l'"impérialisme aux abois". Les Indochinois ont applaudi, et tout le monde les a imités. Il a salué la lutte des Algériens et a cité Mao Tsé-Toung. [...] Il a insulté l'impérialisme international en général et le colonialisme français en particulier et a décrit la lutte héroïque des larges masses paysannes d'Afrique. (*LCA* : 57-58)

Le monde qu'il peint se dévoile sous des airs de corps social diffus, comme si l'univers se trouvait à l'interstice du rêve de mixité et de la matérialité d'un cloisonnement social. C'est pourquoi son personnage est un être désorienté que l'écriture représente à travers une voix narrative désinvolte ou grave, située elle-même au carrefour du persiflage et de la satire.

Par ailleurs, quand le narrateur lopesien évoque « Ghezo, souverain d'Abomey [...] Marx [ou encore] un Lénine en costume et gilet » (*LCA* : 58), quand son discours appelle à ne pas « entrer dans le jeu des oppresseurs [en faisant] référence à des modèles esclavagiste et féodal » (*LCA* : 73), ou quand il mentionne « la lutte des classes [ainsi que] l'expérience positive et [les] résultats objectifs des pays frères [...], parlant avec chaleur d'un ouvrage de Staline sur les langues et énumérant les succès de l'Union Soviétique en Asie centrale » (*LCA* : 73), il se dresse contre l'idéologie capitaliste qui a lancé sur les mers et les continents éloignés d'Europe, des hordes de colonisateurs. Lopes représente ici la rivalité, le dualisme et l'antagonisme de deux espaces perçus comme inconciliables. Le texte expose explicitement des doctrines ayant marqué l'histoire de la décolonisation par le biais des voix de personnages hostiles, puis les confronte les unes aux autres.

Le héros lopesien apparaît par ailleurs comme un être partagé entre deux identités, deux origines, deux ensembles de valeur, deux espaces géographiques et culturels, deux discours. Ambivalent, ce sujet fragmenté jette un regard sur le monde et sur lui-même, marqué par l'indécidabilité, et semble habiter un lieu d'incertitudes.

Ainsi, nous observons que les locuteurs lopesiens manipulent le vocabulaire, la rhétorique, en établissant, par leurs discours, des dualités antagonistes telles que : Blancs et Noirs (*Le chercheur d'Afriques, Le lys et le flamboyant*), les valeurs africaines et les coutumes

occidentales (notamment dans *Dossier classé*), pudeur et indécence (dans *Sur l'autre rive*, *La nouvelle romance*), l'extravagant et le trivial (*Le pleurer-rire*). Ses oppositions font que l'œuvre d'Henri Lopes peut être lue comme le roman des dédoublements.

Ce qui fait du personnage lopésien une instance contradictoire, insaisissable, indéfinissable, qui voit son identité déstabilisée. Lydie Moudileno considère que le personnage lopésien investit l'espace romanesque pour vivre une identité affirmée dans la dualité et dans l'exil<sup>197</sup>. Ainsi, au niveau onomastique, on remarque que les héros portent plusieurs dénominations: dans *Le lys et le flamboyant*, l'héroïne se métamorphose constamment, portant divers noms : Kolélé, Célimène Tarquin, Simone Fragonard, Malembé wa Lomata, Monette, Barbara, Winnie Sullivan, une «personnalité d'emprunt [qui] semble avoir convenu à Simone Fragonard, puisqu'elle [...] aurait poussé la supercherie jusqu'à s'affubler d'un accent d'outre-Atlantique» (*LEF* : 308). Dans *Sur l'autre rive*, la narratrice homodiégétique apparaît dans le texte sous les noms de Ève-Marie Saint-Lazare, Madeleine, Mapassa, Marie-Madeleine Nganbou. Pour Justin Bisanswa, «nommer, dénommer, re-nommer équivaut à décontextualiser, éviter de localiser<sup>198</sup>», bref à rendre impénétrable, évanescent, mystérieux; comme si le romancier voulait construire des personnages ambigus, des êtres que la profusion de dénominations rendrait énigmatiques, étranges. On a l'impression que le scripteur, par ce procédé, cherche à déjouer, à brouiller toute tentative de maintenir ceux-ci dans une vision univoque, à une époque où l'étrangeté du monde et la précarité des convictions amplifient les interrogations sur la nature humaine. Pour Pierre Zima, «dans un contexte fictionnel où deux instances agissent indépendamment et s'opposent *au sein* d'un seul personnage, l'identité de ce dernier apparaît comme factice<sup>199</sup>».

Aussi, «forme romanesque et vision décadente du monde semblent s'imbriquer l'une dans l'autre<sup>200</sup> » pour traduire les turbulences dans le parcours d'un sujet lopésien à la poursuite d'une identité qui lui est niée. Dans ce contexte, celui-ci se dédouble et finit par se fractionner dans une pluralité de figures, de traits, par se décomposer en une multitude de

---

<sup>197</sup> Lydie Moudileno, « Le désir de créolisation dans *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes », *The French Review*, *op. cit.* p. 83.

<sup>198</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>199</sup> Pierre Zima, *L'ambivalence romanesque*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>200</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, *op. cit.*, p. 77.



figures donnant l'impression qu'il est aux prises avec de nombreuses contradictions personnelles. Songeons ici à Ève-Marie dans *Sur l'autre rive* qui se transforme, passant du personnage frivole d'origine africaine et fière de l'être, à l'héroïne "guadeloupéenne" à la vie rangée et tournant le dos à l'Afrique. Ou encore à Kolélé dans *Le lys et le flamboyant* qui, de conjointe de métis et de colons en Afrique, devient en Europe tenancière de bar, puis chanteuse de cabaret avant de se muer en vedette de la chanson, militante féministe et indépendantiste, changeant de citoyenneté: Congolaise, Américaine puis Zimbabwéenne avant de retourner au Congo.

Le héros de Lopes est un être qui aime à se dissimuler. Ainsi, André, après avoir aperçu Fleur dans le cabinet du Dr Leclerc, adopte la stratégie du masque : « En appelant de l'hôtel pour un nouveau rendez-vous, j'ai changé de nom. Lebrun. C'est ainsi qu'au pays on désigne ceux qui ont la peau claire. [...] Une fois encore, j'ai contrefait ma voix. » (*LCA* : 266)

Un autre effet du dédoublement du personnage est l'apparition, dans le roman lopésien, du double de l'écrivain, avec la mise en scène de la même trajectoire. Ainsi, dans *Le lys et le flamboyant*, le narrateur Victor-Augagneur apparaît comme l'alter ego de l'auteur, un autre Lopes qui, comme le romancier congolais « fut reçu au concours des bourses de l'Afrique-Équatoriale française [qui lui permit de se rendre en Métropole] » (*LEF* : 212); le texte évoque aussi cet autre « M. Lopes de Maluku [...], le village du père d'Henri Lopes » (*LEF* : 312) que le narrateur rencontre, dans la diégèse, dans une rue de Bruxelles, un personnage né au Congo belge. Ici, on remarque que la stratégie d'écriture de l'auteur repose sur la perturbation des référents, qui sollicite l'attention du lecteur et fait de lui un acteur, non seulement du déchiffrement de l'intrigue, mais aussi de sa construction.

Dans cette mise en scène où deux instances (auteur et narrateur ou auteur et personnage) se font concurrence, où le narrateur, double de l'auteur, semble disputer à son créateur son omnipotence (en révélant des informations secrètes sur les personnages), on peut voir une forme de renversement carnalesque qui vise la « chute des masques<sup>201</sup>».

De même, les énoncés tels que «Blanc-manioc», «café au lait», «demi-demi» utilisés par certains protagonistes romanesques, expriment le dualisme d'un sujet métis lopésien qui se

---

<sup>201</sup> Pierre Zima, *L'ambivalence romanesque*, op. cit., p. 175.

définit comme « un problème pour les Blancs, [...] un problème pour [lui-même], un autre problème insoluble dans cet océan d'inconnus» (*LCA*: 252) qu'est le monde dans lequel il évolue; cette dualité se prolonge jusque dans ces titres des romans par la corrélation de deux réalités opposées (*Le lys et le flamboyant*, *Le pleurer-rire*) ou encore par le fractionnement de la réalité unique qu'est l'Afrique (*Le chercheur d'Afriques*).

Le métis de Lopes est clairement un être de l'entre-deux constamment en situation de marginalité puisqu'il semble prisonnier d'un univers qui lui brandit sans cesse sa singularité, son étrangeté. Dans les textes, le marginal est celui qui vient d'Ailleurs. Son discours trahit même son exclusion. C'est, en réalité, une figure seule.

Quand le héros de Lopes est loin d'Afrique, il vit l'épreuve du déchirement intérieur, et affiche simultanément sa révolte dans son discours et sa gestuelle, quoique symboliques. Que dire, sinon se remémorer cette réflexion du résistant français Stéphane Hessel : « le motif de la résistance, c'est l'indignation<sup>202</sup> ». C'est pourquoi le héros de Lopes sera un être excentrique, un marginal indigné. Et le monologue intérieur deviendra pour lui un lieu d'épanchement, d'expression de ses tribulations. Pour Arlette Chemain, «le monologue intérieur convient à des interrogations personnelles non partagées, incomprises, explétives<sup>203</sup>.» Dans le discours du personnage, résonnera ainsi une forte autodérision, comme si rire de sa mélancolie lui permettait d'atteindre la catharsis.

Lopes propose une typologie de marginalisés dont le parcours est représenté en fragments non linéaires, passant, pêle-mêle, de la tranquillité dans un espace africain sublimé par la voix narrative à un autre environnement (européen) beaucoup plus hostile où ils sont l'objet de rejet, et vice versa. Les récits se construisent sur le contraste entre la volupté et l'infortune du héros. Ainsi, une enfance joyeuse a pour envers une vie d'adulte déchirante. La dissonance entre les attentes du personnage lopesien et la réalité est assez patente.

Les récits se focalisent alors sur l'avilissement d'un sujet de l'entre-deux dont les aspirations échouent toujours comme des vagues sur une berge de tourments en un temps narratif qui laisse voir leur caractère chimérique.

---

<sup>202</sup> Stéphane Hessel, *Indignez-vous!*, Montpellier, Éditions Indigène, 2011, p. 11.

<sup>203</sup> Arlette Chemain, « Évolution-transfiguration de l'exclu », *op. cit.*, p. 85.

L'éclatement des personnages en des dénominations diverses peut les faire apparaître comme des êtres inconstants, fugaces. Mais ce dédoublement du sujet lopésien sert, au cœur du projet narratif de l'auteur, à façonner un être fictif hybride capable d'incarner un modèle d'universalité. On voit ainsi que l'idée du double est au cœur de l'esthétique de Lopes : le romancier y trouve un outil pour peindre un monde où dualité et pluralité aident à atteindre l'essence même de notre époque.

Bref, l'ambivalence ouvre le personnage lopésien à plusieurs alternatives existentielles. Cependant, son dédoublement l'amènera à affronter des doutes identitaires, avec, pour incidence sur la narration, la fragmentation formelle et l'équivocité discursive du héros romanesque. Élisabeth Mudimbe-Boyi voit ainsi que la fiction est un moyen pour Henri Lopes de mettre en forme narrative le « chaos de la réalité sociale<sup>204</sup> » à travers « un déploiement [...] d'identités diverses assumées par un même personnage, [...] de références à plusieurs langues<sup>205</sup> », des éléments qui, selon elle, montrent les « incertitudes et [...] angoisses du sujet<sup>206</sup> ».

#### **III.1.4. Le personnage déterritorialisé**

Le roman lopésien se construit sur un arrière fond historique, dans lequel la colonisation est révélée comme source d'un grand traumatisme collectif. Aussi les textes sont-ils le lieu d'expression d'un déchirement intérieur au cœur de l'allégorisation des rapports conflictuels colons/colonisés, une antipathie entre ces deux entités, que la fiction investit dans la peinture de la dépossession (culturelle, géographique, etc.) dont ont été victimes les Africains. Cette forme de spoliation, Françoise Simasotchi-Bronès l'appréhende comme une

---

<sup>204</sup> Élisabeth Mudimbe-Boyi, «Henri Lopes: comment écrire cette (h)Histoire», *op. cit.*, p. 121.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 118.

*déterritorialisation*, au sens où l'entendent Gilles Deleuze et F. Guattari, c'est-à-dire la perte de l'espace relationnel, culturellement et librement consenti dans lequel s'insérait tout naturellement l'individu; [en effet], l'espace primitif [étant] vital, sa perte et la séparation traumatique qui en résultent [...] équivalent à une privation d'identité absolue<sup>207</sup>.

L'expropriation symbolique du territoire est géographique, culturelle et linguistique. Sur le plan géographique, elle se perçoit à travers l'euphémisation de la toponymie coloniale dans l'espace africain (dans *Le lys et le flamboyant* notamment), tout en reflétant un enjeu: affirmer la souveraineté de la puissance colonisatrice sur l'espace africain, appréhendée comme terre sans maître. Cette négation de la réalité autochtone, de la propriété de l'Autre, est une façon subtile d'affirmer une suprématie, celle du colon, remettant ainsi en cause les liens ancestraux symboliques qui unissent les personnages africains à leur territoire: «les indigènes ne devaient pas stationner devant la case du Commandant. Pour le lui bien exprimer, elle a fait le même geste que pour chasser des mouches » (*LCA* : 16). C'est par le truchement d'une autochtone, Oluomo, que cette prescription est appliquée dans *Le chercheur d'Afriques*.

La spatialisation discriminatoire autorise le narrateur à rapprocher les personnages colonisés des mouches, une métaphore qui exprime le mépris, le rejet, comme s'il s'agissait de les extraire de l'univers des colons. En utilisant l'imparfait pour signaler la prescription « ne [devaient] pas stationner devant la case du commandant », le narrateur laisse entendre que celle-ci est ancienne, intériorisée comme une instruction qu'on ne doit pas enfreindre. Mais la deuxième partie de l'énoncé (comme si elle est contemporaine à la lecture, actualise l'acte de rejet) est au passé composé et accompagne un acte de communication kinésique méprisant. Ainsi, le personnage indigène semble être l'otage d'une prescription d'interdiction que le narrateur révèle à l'imparfait, signifiant donc que cet ordre fait partie de son quotidien depuis longtemps. Ce personnage se fait, malgré lui, aussi complice d'un acte de rejet actualisé dans le texte par le passé composé (« elle a fait le même geste que pour chasser des mouches »).

---

<sup>207</sup> Françoise Simasotchi-Bronès, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 23.

Joël Bonnemaïson a introduit dans la critique le concept de "géosymbole", qu'il définit comme « un lieu, un itinéraire, un espace, qui prend aux yeux des peuples et des groupes ethniques, une dimension symbolique et culturelle, où s'enracinent leurs valeurs et se conforte leur identité.<sup>208</sup> » Dans les romans de Lopes, la ville coloniale est un marqueur spatial qui figure la dépossession des Africains de leur territoire géographique et symbolique. Le narrateur de *Le chercheur d'Afriques*, par exemple, décrit une scène assez expressive:

Les évolués<sup>209</sup> sont assis dans la salle, mais tous confinés dans les rangs qui leur sont réservés juste sous l'écran. Les Blancs, au milieu et au fond de la salle, se lancent des plaisanteries et se répondent par des éclats de rire bruyants. Sévère et consciencieux, le boy opérateur veille à ce qu'aucun indigène ne franchisse la frontière. Grâce à ma couleur, je pourrais m'asseoir avec les évolués. (*LCA* : 47)

On peut observer une spatialisation discriminante que dévoile tout d'abord le segment "tous confinés dans les rangs" qui inscrit les évolués dans un espace d'isolement, d'enfermement, de marginalisation, de privation de liberté de mouvement, avec une dimension de "mise à l'écart" qui apparaît dans la configuration de la salle. Quant à l'expression « dans les rangs » elle évoque l'ambiance d'un cadre disciplinaire, d'où jaillit un sentiment de confinement, de contrainte, de contrôle exercé sur le personnage colonisé, qui se voit ainsi dépossédé, rabaissé.

Soulignons encore une autre scène dans un cinéma en plein air:

Depuis les branches des arbres [...], nous prévenions l'Indien Onto de ne pas continuer dans cette direction : les bandits l'attendaient dissimulés derrière les rochers. Les Blancs, dans la salle, s'énermaient et nous lançaient des injures. Il arrivait qu'un militaire menaçât d'aller déloger là-haut cette bande de petits sauvages qui braillaient avec des cris de macaques. (*LCA*: 48)

---

<sup>208</sup> Joël Bonnemaïson, « Voyage autour du territoire », *L'espace géographique*, n° 4, 1981, p. 249.

<sup>209</sup> Terme de l'idéologie coloniale désignant des Africains qui, durant l'occupation française, se voient situés, au terme d'une "faveur" accordée par les colons, « à l'intersection de deux mondes qui semblent s'exclure [celui des dominants européens et celui des dominés africains]. Alors qu'il[s] [reconnaissent] les exactions de la colonisation sur la race noire, alors qu'il[s] compatissent à la misère du Noir, étranger dans son pays, [les évolués] tirent leur épingle du jeu en cherchant à se faire valoir aux yeux du Blanc colonisateur [dont ils sont les interlocuteurs privilégiés]. » Bajana Kadima-Tshimanga, « La société sous le vocabulaire : Blancs, Noirs et Evolués dans l'ancien Congo belge (1955-1959) », *Mots*, octobre 1982, n° 5, p. 25-49.

Dans ce passage, le verbe «déloger» relève d'un discours violent, tandis que l'adjectif «sauvages» tient à distance les personnages africains, nie leur humanité. Quant à «braillaient», il pose le manque de finesse, d'élégance des colonisés. La métaphore animale «macaques» joue avec l'antithèse qu'on peut observer entre deux réalités n'ayant pas la même nature, et resitue le discours colonial dans son projet de domination et le personnage noir dans une situation de bannissement symbolique. De plus, choisir un cinéma pour mettre en scène la marginalisation de la figure du colonisé, est une opération qui montre l'idéologie colonialiste dans son ambition d'empêcher l'accession de celui-ci à la connaissance, à la culture.

La dépossession se réalise également au niveau onomastique, "territoire" culturel où l'être désigné devrait apparaître dans toute son essence, dans toute sa vérité. Dans les romans de Lopes, les personnages africains de la période coloniale portent des dénominations d'autres aires culturelles: Victor-Augagneur, André Leclerc, Célimène Tarquin, Ève-Marie Saint-Lazare, etc. perdant du coup ce trait distinctif qui les rattacherait à l'Afrique. Tous semblent avoir perdu symboliquement leur territoire.

Il est d'usage que le nom du personnage révèle un aspect de son caractère, et donne même parfois une idée sur ce que sera le destin du porteur. Mais le nom inscrit par ailleurs l'individu au sein d'un environnement culturel donné. Ainsi, vu que l'onomastique est chargée de signification, en choisissant de désigner ses personnages principaux de noms autres qu'Africains, le scripteur vise à leur conférer une ambiguïté, à les dépouiller d'une part d'eux-mêmes. Ces noms font donc ressortir une identité autre.

D'ailleurs, «l'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel<sup>210</sup> ». Les êtres fictifs gagnent en consistance sur le plan référentiel à cause de leurs noms. En conséquence, les héros lopésiens sont dévoilés comme des êtres avec un enracinement africain équivoque.

Par ailleurs, tout un chantage est opéré par l'administration coloniale à l'encontre des êtres fictifs métis, «filles de pères inconnus [...], enfants du péché » (*LEF*: 86), obligées d'altérer leurs noms de famille européens pour ne plus retrouver les traces de leurs pères blancs.

---

<sup>210</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 89.

Ainsi, ces distorsions de l'onomastique imposées par les colons, constituent une manœuvre de brouillage de la mémoire généalogique des groupes sociaux autochtones évoluant dans l'univers romanesque lopésien. Un peu comme s'il s'agissait de pousser ceux-ci vers une perte totale de leurs repères.

De même, il convient de noter que l'expression « indigène », utilisée pour désigner les personnages africains colonisés, est un mot qui particularise négativement les autochtones dans le discours romanesque lopésien. C'est un terme né d'une situation esclavagiste et ensuite coloniale, désignant des personnes non européennes, par opposition aux explorateurs, aux colons ou aux conquérants européens. Ce qui signifie que derrière ce mot, se cache une idée d'occupation d'un peuple dominé par un autre, conquérant, si on le voit dans la perspective européenne. Il désignait donc dans les colonies tout ce qui n'est pas européen, tout ce qui est vu comme autre, barbare, par les colons.

Sur un autre plan, quand les héros lopésiens choisissent l'exil loin de leurs terres africaines, ils font l'expérience symbolique de l'abîme. Tout l'imaginaire lopésien en est imprégné. Cependant, cet arrachement à leur terre d'origine est intensifié par le rejet qu'ils connaissent sur la nouvelle : une double torture, une perte de repère, qui a valeur de double déterritorialisation. Ève-Marie, Lazare, Wali, André, Victor, Kolélé, bref tous les personnages principaux lopésiens ont perdu symboliquement leur territoire. C'est pourquoi Lydie Moudileno observe que les personnages lopésiens ont « un rapport complexe et souvent ambigu à l'Afrique<sup>211</sup> ». Elle pense que *Sur l'autre rive* retrace le parcours d'un personnage (Marie-Ève) « voué à une marginalité inscrite dans la structure même de la société d'origine<sup>212</sup> » et qui choisit de « revivre une expérience parallèle à celle de l'esclavage, tant dans l'itinéraire qu'elle emprunte [...] que dans le rituel de mort sociale qui l'accompagne<sup>213</sup> ».

En ce qui concerne la désappropriation symbolique des territoires linguistiques, notons que pour comprendre sa charge symbolique, il faut veiller à en dévoiler l'implicite. En effet, dans les textes de notre corpus, plusieurs voix se font entendre pour sous-estimer les

---

<sup>211</sup> Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, *op. cit.*, p. 307.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 312.

langues africaines. Les énoncés utilisés révèlent une perception dédaigneuse de celles-ci par les personnages "blancs" ou "évolués". La valeur des langues africaines est écorchée, marginalisée par l'insolence d'un discours hégémoniste, réduite à un certain exotisme, vue comme inutile. L'allégorie de la domination linguistique du "Centre" semble mise en scène. Ainsi, pour Léon, le conjoint de Monette dans *Le lys et le flamboyant*, le sango était un «charabia, [un] patois de sauvages [qui] empêchait d'avoir un bon accent français et abêtissait l'esprit» (*LEF* : 153). Mais c'est dans *Le chercheur d'Afriques* qu'on trouvera une réplique à ce discours: «Quelqu'un a cependant repris la parole. C'était pour contester le mot patois. Le lingala, le lari, le vili, le sango, le sarah n'étaient pas des patois, mais des langues.» (*LCA*: 192)

C'est pourquoi, pour renverser symboliquement la "dictature" du français, Vouragan et son cousin André, dans *Le chercheur d'Afriques*, en plaisantant publiquement dans un restaurant bruxellois, «utilis[e]nt indifféremment le kigangoulou, le lingala, le kikongo et le français» (*LCA*: 25). Pour eux, toutes les langues se valent et on peut s'interdire de les prendre trop avec sérieux. Roland Barthes avait raison de penser que la valeur des œuvres de la modernité viendrait de leur duplicité : un bord sage, conforme et un bord subversif<sup>214</sup>.

Par ailleurs, dans le même roman, André débuta un exposé en Belgique en présentant « un tableau des méfaits de l'enseignement dans une langue étrangère [le français en Afrique] sur le développement de la personnalité<sup>215</sup>», précisant même que «l'enseignement des sciences, dans les langues africaines, ne se heurterait pas à des difficultés de vocabulaire.<sup>216</sup>»

Au niveau esthétique, l'espace textuel lopésien est l'objet d'une sorte d'*invasion* de Savoirs, de connaissances disparates (sur les sciences, les arts, l'Histoire, la littérature, les luttes d'émancipation politique, etc.), et d'une amplification de l'effet de réel avec des descriptions peu allégoriques de lieux et l'apparition dans la diégèse de personnages historiques. Ces modalités d'écriture questionnent la littérarité des romans en les déposédant de leur caractère de représentation, d'abstraction, d'illusion. Ainsi,

---

<sup>214</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 87.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 72.



«l'exagération du réel [dans les romans] démultiplie la réalité et confère au texte une force qui amplifie le désarroi du lecteur<sup>217</sup>.»

Cependant, un autre phénomène est observable dans les œuvres de Lopes, singulièrement dans *Sur l'autre rive* où l'héroïne, Ève-Marie, s'auto-périphérise, s'auto-déterritorialise. Tout son langage est absorbé par une attirance de l'Ailleurs, de l'inconnu : « un jour, il faudra se décider d'abandonner la rive. Qu'importe le cap, le ciel sera nu [...] Une autre terre existe » (SAR : 107); elle avoue encore : « j'ai [...] envie de sortir de l'onde et d'aborder neuve et pure d'autres rivages. Renaître. Ailleurs, loin, très loin » (SAR : 78) Mais une fois loin d'Afrique, en entendant un chant en langue kongo, elle concède : « le chagrin de l'auteur de la chanson s'est infiltré en moi et ne me quitte plus » (SAR : 46), craignant pour la « perte de [s]on âme [...] ? » (SAR: 21). Ève-Marie se pose alors comme un personnage entre deux rives, déstabilisé, qui avait « songé à [s]'enfuir pour aborder d'autres rives et [se] métamorphoser en une autre » (SAR: 201).

### III.1.5. Intertextualité du personnage

La notion d'intertextualité paraît incontournable aujourd'hui dans la pensée critique ; elle permet de saisir le texte littéraire comme lieu de fusion de plusieurs textes. Julia Kristeva, citant Bakhtine, rappelle en effet que « tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.<sup>218</sup> » Bakhtine définissait l'intertextualité comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre [sous les formes de] la citation, [du] plagiat [et] de l'allusion<sup>219</sup> ». Roland Barthes souligne que « tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.<sup>220</sup>»

---

<sup>217</sup> Arielle Thauvin-Chapot, « Figures de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine », dans Jacqueline Sessa [dir.], *Figures de l'exclu, op. cit.*, p. 124.

<sup>218</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè, op. cit.*, p.84-85.

<sup>219</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 222-225.

<sup>220</sup> Roland Barthes, « Théorie du Texte », *Encyclopaedia Universalis*. 1973.

À partir de ces définitions, et en nous appuyant sur les travaux de Vincent Jouve<sup>221</sup>, on pourrait adapter le concept d'intertextualité à l'analyse des personnages. Ceux-ci sont rarement des créations *ex nihilo*. Ils font souvent référence, comme chez Lopes, à d'autres figures romanesques dont ils reprennent les caractères. De plus, « le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif.<sup>222</sup>»

Vincent Jouve étend sa perception de l'intertextualité du personnage à l'évocation de personnages réels. Pour notre part, nous centrerons notre étude sur les liens étroits que semble entretenir la figure du dictateur dans le roman d'Henri Lopes (notamment *Le pleurer-rire* paru en 1982) et de son jeune compatriote Sony Labou Tansi (à travers *La vie et demie* ou encore *L'État honteux* qui paraissent respectivement en 1979 et 1981). Il est possible que Lopes, dans une «logique institutionnelle, [ait voulu jouer d'une] assimilation par rapport à [une] esthétique dominante<sup>223</sup> » à l'époque, rejoignant Labou Tansi dans le renversement de certains mécanismes romanesques.

*L'État honteux* met en scène un tyran, Martilimi Lopez ; ce personnage, à l'origine un paysan, se retrouve brusquement à la tête d'un État après avoir quitté son village maternel. Ne prenant aucune hauteur dans ses nouvelles fonctions, sans instruction, il entre très vite en rupture avec les aspirations de son peuple. Le romancier nous livre ici une figure qui relève de la caricature.

Quant à *La vie et demie*, le roman est l'histoire d'une dynastie de dictateurs cannibales dans un pays imaginaire d'Afrique, la Katalamanasie. Ces « Guides Providentiels » se maintiennent en exerçant un pouvoir brutal et arbitraire, écartant dans le sang toute opposition. Ces personnages monstrueux, précise la voix narrative, « souverains de la Katamalanasie, étaient des carnassiers<sup>224</sup> » dont l'incongruité des décisions n'avait d'égal que l'absurde. Le Guide interdit par exemple le noir dans le pays et ordonne la fouille des femmes. Jean-Cœur-de-Pierre, le nouveau guide, impose le bleu comme couleur nationale, s'accouple avec cinquante vierges chaque année. Grossiers, incohérents, et cruels, ces

---

<sup>221</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., 1992.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>223</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, op. cit., p. 45.

<sup>224</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 130.

dictateurs révèlent une posture narcissique, où la sublimation du moi, l'auto-mythification par la fabrication de sa propre légende, l'obsession du pouvoir permet de métaphoriser le dérèglement de l'univers sociopolitique africain des lendemains des Indépendances.

Pierre Zima disait que «l'homme n'est pas uniquement ce sujet moral [...], mais un être ambigu, irrationnel, violent, vaniteux, possessif, bref dangereux.<sup>225</sup>»

Cette forme de représentation fantaisiste du dictateur trouve un écho dans le roman lopésien à travers la figure de l'ubuesque Bwakamabé de *Le pleurer-rire*. C'est dire que la construction de ces figures dictatoriales bouffonnes procède d'un choix d'écriture similaire. Ainsi, alors que les fables sonyennes atteignent la démesure, la mascarade, brouillant l'illusion référentielle en mêlant le rationnel et l'irrationnel pour peindre des dictateurs, le texte lopésien use volontairement du grotesque et fait éclater le bon sens chez un personnage qui fait du non-sens une méthode de gouvernement.

L'onomastique, tout aussi grotesque dans les romans, à elle seule, décrit ces personnages dictateurs: Tonton Bwakamabé Na Sakkadé Hannibal Ideloy, Guide Providentiel, Guide Jean-Cœur-de-Pierre, qui figurent la complexité de ces derniers. Leurs dénominations présagent d'une tendance au cynisme, à l'extravagance ou au burlesque. Aussi le statut négatif qu'ils assument de ce fait les confine-t-il dans la solitude tout en faisant d'eux des personnages stéréotypés.

À l'instar du roman sonyen «marqué par l'exagération burlesque, la frénésie tragique, la dérision et la subversion, [bref] le désordre<sup>226</sup>», le texte lopésien, en ce qui concerne la caractérisation du personnage dictateur, est traversé par la neutralisation du réalisme descriptif, l'exaltation du carnavalesque, la déchéance morale. Déjà, l'avertissement qui ouvre le roman de Lopes prépare l'esprit du lecteur à la découverte d'une figure obscure : «Tonton est à l'image des présidents nègres tels que les Blancs racistes et nostalgiques d'un colonialisme à jamais révolu se l'imaginent. Ils espèrent, par cet exemple grossier [...] prouver l'incapacité des nègres à se gouverner sans barbarie.» (*LPR* : 11)

---

<sup>225</sup> Pierre Zima, *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988, p. 169.

<sup>226</sup> Jean Claude Blachère, « Le sens du désordre », dans Jean Claude Blachère [dir.], *Le sens du désordre*, Montpellier, Centre d'Étude du XXème siècle, 2001, p. 1.

Le réalisme du roman lopésien cède parfois au grotesque, dans un dessein ironique. Le romancier tourne ainsi en dérision plusieurs figures majeures dans son imaginaire, renversant tout de même au passage l'attrait et la fascination qu'elles suscitent. En fait, l'auteur congolais déstabilise toute conception idéaliste du monde en en peignant les laideurs par le dévoilement humoristique des déviances de certains personnages, dans la droite ligne d'une « esthétique de la représentation [et des] théories historiques qui continuent de [...] survaloriser l'influence des hommes providentiels<sup>227</sup>».

### III.1.6. La description adjectivale du héros lopésien

«Étrange, anormal, sauvage, primitif», les adjectifs abondent pour décrire le héros lopésien. Ces qualificatifs indiquent un jugement de valeur extrême vis-à-vis d'une catégorie marginalisée du corps social dans les romans d'Henri Lopes : les personnages métis, noirs, africains, féminins, bref, tous ceux qu'on peut rassembler sous le vocable de *dominés*, et qui, à travers le discours narratif, se voient imposer des formules dépréciatives. La problématique de l'étrangeté, de la différence, de l'inquiétante altérité se trouve au centre de l'écriture de l'auteur congolais. Il s'agit ici de voir comment la description des héros, par le maniement de locutions adjectivales, dessine une image sombre (et proche de la caricature) de ces personnages "bannis" que le narrateur lopésien oppose à une vision idéalisée des personnages dominants, instaurant de facto dans les textes la conflictualité sociale comme outil esthétique.

Dominique Maingueneau<sup>228</sup> a montré que la subjectivité d'un énonciateur est patente dans son énoncé, notamment avec les adjectifs, puisque y transparaissent sa pensée, ses croyances, ses convictions. Tout en rappelant la distinction à opérer entre adjectifs "objectifs" et "subjectifs", il précise que « les jugements de valeur les plus personnels s'appuient sur des codes culturels et, suivant les contextes, le même adjectif apparaîtra plus ou moins subjectif.<sup>229</sup>».

La plupart des adjectifs déployés dans les textes de notre corpus d'étude, assez arbitraires (c'est-à-dire relevant du seul avis de la voix narrative) et axiologiques, signalent que le

---

<sup>227</sup> Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 11.

<sup>228</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 93.

locuteur lopésien est très impliqué dans son discours, y laissant donc transparaître une forte émotion.

Le texte accumule les préjugés, rendant compte de la disgrâce du sujet, de son isolement. Le romancier procède donc à la construction d'un espace imaginaire réfractaire à la mixité. Janet Paterson explique que «le groupe de référence a un pouvoir d'admission, d'assimilation, de ségrégation ou d'exclusion sur ceux qui sont perçus comme étant différents.<sup>230</sup>» C'est pourquoi la plupart des adjectifs qui caractérisent les héros lopésiens, en touchant principalement à leurs caractéristiques physiques, les mettent à distance et les poussent vers la marginalité, vers cette «géographie de la périphérie<sup>231</sup>» où se dressent symboliquement des barrières entre personnages, où s'instaure un climat de tension. Le roman peint ainsi l'exploitation de la peur de l'autre, la difficulté à penser le monde autrement que par le transfert de nos défaillances dans la responsabilité de l'Autre. À vrai dire, l'écrivain retrace la structure de la pensée totalitaire qui revendique le refus de toute contradiction.

À partir d'un regard fixé sur le personnage dont la description adjectivale a déconstruit l'identité, dont la présence au monde se voit interrogée, le texte s'est fait espace fictif mettant en scène un monde clos. L'écriture va ainsi opérer un obscurcissement de la figure du marginalisé (qui sera l'objet d'une description «*détrimentaire*<sup>232</sup>») dans un décor qui voit la coexistence de deux groupes hétérogènes et permet de visualiser de manière allégorique, la fragmentation sociale.

Les adjectifs entretiennent avec le discours littéraire lopésien des liens étroits, puisqu'ils sont non seulement producteurs de lyrisme, mais aident aussi à allégoriser des stéréotypes, à rendre vivants ceux-ci dans les récits; pour Roland Barthes, ils représentent «ces portes du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots.<sup>233</sup>» En effet, les textes lopésiens sont traversés par la réécriture de discours idéologiques liés au fait colonial durant lequel, autour du sujet africain, s'amoncelait toute une rhétorique de l'infériorisation.

---

<sup>230</sup> Janet Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 2004, p. 24.

<sup>231</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 126.

<sup>232</sup> Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 97.

<sup>233</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 22.

Ainsi, quand le locuteur, pour parler des personnages noirs, énumère des énoncés tels que «ces primitifs» (*LCA*: 93), «laid!» (*LCA*: 185); « des sauvages!» (*LCA*: 104), il procède à une évaluation dépréciative qui opacifie l'image de ceux-ci, cherchant à modeler ainsi une figure romanesque antipathique qui matérialiserait le discours hégémonique propre aux colons. Le point d'exclamation assure à ces adjectifs une valeur superlative qui amplifie l'impression d'hostilité vis-à-vis des personnages colonisés dans les romans, tout en dressant un environnement antagonique.

Le contexte sociodiscursif de l'œuvre de Lopes autorise le texte à dévoiler les signes de la fragmentation du corps social ; nous les trouvons au cœur de la dynamique conflictuelle dans laquelle sont engagés les romans, eux qui sont le lieu d'un dialogue impossible entre deux instances opposées : les colons et les colonisés, engagés symboliquement dans une confrontation qu'expose l'emploi d'adjectifs qui laissent émerger des partis pris idéologiquement et négativement marqués. Justin Bisanswa souligne que « la représentation dualiste des groupes sociaux, leurs classements et leurs antagonismes sont au cœur des fictions<sup>234</sup>».

Quand le narrateur lopésien évoque, en reprenant le discours colonialiste, «la masse des nègres [...], macaques, paresseux, sales et repoussants» (*LCA*: 39), il donne à ces épithètes de nature, qui sont postposés au syntagme nominal "nègre", le moyen de traduire une vision réductrice tributaire d'une volonté de domination. Contrairement à ce qu'en disait Aimé Césaire quand il l'exaltait comme une expression de vigueur, comme « tonnerre d'un été<sup>235</sup>», le mot *nègre*, ici, est utilisé dans un sens péjoratif ; les épithètes "macaques, paresseux, sales, repoussants" jouant une fonction d'intensification dans le procès de dévalorisation du personnage africain.

On le voit, le discours dépréciatif contre le personnage noir dans les textes est centré sur des aspects physiques et moraux, ce qui montre son caractère subjectif, neutralisant du coup sa pertinence. Sur le plan stylistique, l'humour noir sur lequel se fondent ces énoncés chargés de stéréotypes permet de fabuler l'absurdité de ce type de discours.

---

<sup>234</sup> Justin Bisanswa, «L'énigme du social dans le roman africain», *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n° 1 et 2, 2011, p. 9.

<sup>235</sup> Aimé Césaire, *Corps perdu*, Paris, Seghers, 1979, p. 138.

Quant aux êtres personnages féminins des romans, leur corps devient un espace aliéné, morcelé, soumis, dompté, métaphorisant alors la domination coloniale. Dans *Le lys et le flamboyant*, la plupart des énoncés qui les décrivent osent l'expression d'une forme de *désacralisation*, de déchéance, d'anéantissement, de dévêtement, de dégénérescence, de déstructuration, à travers des adjectifs évocateurs : « lèvre supérieure tuméfiée [de Monette] » (*LEF* : 112); « une procession de femmes [...] nues, [les] cheveux défaits comme des folles »; « négresse, guenon, salope, poufiasse! » (*LEF* : 255)

Jacques Audinet pense « qu'au temps de la mondialisation, l'art se poste aux frontières, annonce la rencontre, bouscule les séparations, transgresse les lignes de partage, mêle les extrêmes et annonce un ailleurs porté par le désir et le rêve. Il invite à traverser la violence pour faire advenir les possibles d'une commune humanité<sup>236</sup> »; bref, pour lui l'art est espace d'expression de métissage, de diversité, où se déploie la variété, où les éléments les plus contrastés se mêlent. Le roman lopesien s'inscrit dans cette dimension, mais parfois de manière oblique. Le scripteur choisit de montrer le laid pour dire le beau. Ainsi, dans les romans, la figure du métis biologique est dépréciée par la dérision d'un discours porté par une voix antagoniste, celle du colon ou de l'Européen.

Le texte de Lopes essaie parfois, par un lyrisme généreux, de dépasser « la mainmise des adjectifs – qui sont ces portes du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots<sup>237</sup> ». Au-delà de la prégnance des questions sociales donnant au texte une dimension réaliste, et qui justifie l'irruption d'une "litanie" d'adjectifs dans les discours des locuteurs, l'écrivain fait vaciller le langage vers le plaisir d'un style poétique; ce qui contraste manifestement avec la mise en scène, dans tous les romans, d'une sorte de dévalorisation du sujet. Le texte montre ainsi son ambivalence.

Cette écriture, par ailleurs, interroge la mémoire, l'histoire des violences coloniales et l'échec des nouveaux dirigeants africains, tout en s'ouvrant à divers débats sur le statut de la langue française dans les anciennes colonies, l'exclusion sociale, la dictature politique, la

---

<sup>236</sup> Jacques Audinet, « Paradoxes du métissage culturel », *op. cit.*, p. 15.

<sup>237</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 22.

Négritude, la fonction de la littérature, l'immigration, la promotion féminine ; bref le roman de Lopes « se présente comme le creuset de toute une encyclopédie contemporaine<sup>238</sup>».

Le texte lopésien, qui se veut un moyen de découverte de l'Autre, nous apparaît plutôt comme un espace d'invention de l'Autre. En effet, par un discours orienté qui reconstruit certaines figures, notamment celle des métis biologiques, les textes sont le lieu d'une mise à distance à travers une énonciation qui détruit et décompose leur image. Par exemple, les dénominations impersonnelles suivantes sont l'occasion, pour le narrateur métis lopésien, de montrer le fossé d'indifférence qui le sépare des personnages blancs: «l'homme aux cheveux moutarde» (*LCA*: 275), «la dame en blouse blanche [mère de Fleur]» (*LCA*: 295), «la brune au visage fragile» (*LCA*: 98), «l'homme de la réception » (*LCA*: 56). L'usage, par André dans *Le chercheur d'Afriques*, de ces formules généralisantes pour désigner des personnages occidentaux permet, en les recouvrant du manteau de l'anonymat, de les désigner comme des sujets *autres*, de poser ainsi une distance entre eux et lui, bref de les maintenir dans l'altérité. Cet emploi de l'impersonnel signifie la déconfiture des liens interpersonnels. La parole du locuteur consacre de fait le rejet symbolique de l'autre. Aussi ces rapports difficiles favorisent chez André l'émergence d'une conscience qui, dans son énonciation, produit un discours stéréotypé pour peindre le personnage blanc.

La dérision, l'infériorisation ironique deviennent donc formules pour offrir une représentation dévalorisante de ces êtres romanesques, et laissant implicitement entrevoir des tensions entre des points de vue. Par cette stratégie, il s'agit de procéder à une mise à distance de l'énonciation elle-même, comme si le romancier voulait abolir le sérieux et la brutalité du discours, puisque la fiction n'est qu'allégorie.

Ainsi, les personnages métis biologiques apparaissent dans le discours évaluatif de l'instance énonciative et dans leurs propres paroles comme des êtres écartelés, instables, ambivalents, perdus: «fruit dépareillé» (*LCA*: 109); «taches discordantes» (*LCA*: 178); «enfant recueilli» (*LCA*: 182); «étrangers» (*LCA*: 189); «problème insoluble» (*LCA*: 252); «mes yeux bridés et mes cheveux raides» (*LEF*: 31); «une population flottante» (*LEF*: 37); «fruits pourris [...] sacrifiés» (*LEF*: 102); «indigène privilégié [...] Européen de seconde zone» (*LEF*: 39); «étrange sorcier, animal bâtard [...] mal blanchi» (*LEF*: 44); «faux

---

<sup>238</sup> Justin Bisanswa, « Liminaire », *Tangence*, n° 82, 2006, p. 9.



nègre» (*LEF*: 46); «couleur ambiguë, [...] nom inconnu [...] pieds nus» (*LEF*: 134); «statut ambigu» (*LEF*: 132); « famille honteuse [...], masse anonyme» (*LEF*: 24); «réalité trop complexe » (*DCL* : 31); «le bâtard» (*DCL*: 227); «arbre dépareillé» (*DCL*: 246) ; dans le même élan, Ursula Fabijancic soulignait l'immensité « du sentiment d'infériorité du personnage masculin [métis] vis-à-vis du Blanc<sup>239</sup> » dans les romans de Lopes.

Ainsi, l'emploi de ces adjectifs subjectifs pour peindre les personnages métis, sans poser de véritable écart entre le locuteur et son discours, incorpore dans sa parole une émotion laissant transparaître ses sentiments négatifs vis-à-vis de l'objet de son énoncé.

En effet, Lopes dessine les destins de ses personnages comme un tableau sur lequel sont mis face à face des groupes hétérogènes, se heurtant à travers leurs discours aux allures de réquisitoire. Au cœur des récits, transparait la démesure de leur hostilité qui se prolonge dans la construction d'un espace discursif où la subversion carnavalesque vient figurer une infériorisation de l'*Autre*, du métis, dictée par le groupe dominant, celui des colons et des personnages européens dans leur ensemble.

La rupture entre ces instances se réalise donc par le discours. C'est par la rupture du discours normatif que le locuteur introduit dans les textes des adjectifs qui matérialisent les divergences, ce qui laisse entrevoir la scène sociale romanesque comme espace de confrontations.

C'est un monde hiérarchisé sur le plan racial, qui instaure un corps social fragmenté, que Lopes met en récit. Homi Bhabha souligne que «malgré les pédagogies de l'histoire humaine, le discours performatif de l'Occident libéral, sa conversation et ses commentaires quotidiens révèlent la suprématie culturelle et la typologie raciale sur laquelle se fonde l'universalisme de l'Homme<sup>240</sup>». Le personnage européen n'aura de cesse de rappeler l'écart culturel des protagonistes noir et métis par rapport à lui, avec des énoncés qui circonscrivent ceux-ci à un rôle de subalternes. Ainsi, le sujet occidental se pose comme être normatif par excellence. Le sujet dominé lopesien se voit donc constamment réinventé, à partir d'une vision essentialiste et eurocentrée du monde. Et Homi Bhabha de préciser encore que ce discours « dissimule le fait que les structures hégémoniques de pouvoir sont

---

<sup>239</sup> Ursula Fabijancic, « Réflexions sur la conscience raciale dans le roman africain d'expression française », *Neophilologus*, n° 3, Volume 81, 1997, p. 366.

<sup>240</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 359.

maintenues dans une position d'autorité par un *déplacement de vocabulaire* en position d'autorité<sup>241</sup>. » Le langage des personnages blancs dans *Le chercheur d'Afriques*, dans *Le lys et le flamboyant*, s'efforce donc de traduire le rejet de la mixité culturelle et raciale de l'espace occidental et colonial. Henri Lopes situe cette rhétorique raciste brutale dans le passé colonial, la reléguant dans les égarements d'un temps de braise.

En réalité, par leur réécriture ironique, Lopes déconstruit les stéréotypes de l'indigène instaurés par le regard colonial. À mesure que se déploient les récits, la période coloniale est illuminée par la présence du métis. Des analyses sociologiques sur la condition du colonisé entrecourent la narration, comme si l'écrivain voulait que tout un flot de réflexions satiriques coule dans sa prose. La vision de Lopes, en ne perdant pas de vue le sort des opprimés, est sans doute fille d'une conscience révolutionnaire qui lui vient de son passé marxiste. Cette conception de l'Histoire reflète l'état d'esprit d'un penseur qui s'inspire de l'idéal humaniste du siècle des Lumières, lui qui admire Voltaire. Et comme une urgence de représenter la tragédie des déclassés, son imaginaire témoignera symboliquement de l'avalissement de l'individu en le faisant jaillir du milieu de la mémoire historique, celle de la colonisation de l'Afrique. Ainsi, en reprenant le mot de Fanon, on peut dire que le roman de Lopes traduit la sentence suivante : « le Nègre esclave de son infériorité, le Blanc esclave de sa supériorité, se comportent tous deux selon une ligne d'orientation névrotique<sup>242</sup>. »

Englué dans une vision suréminente de sa personne, le personnage blanc se décrira par des énoncés mélioratifs tels que: «esprit vif et critique<sup>243</sup>»; « [européen], intelligent, travailleu[r], compétent, propre, honnête, en un mot [civilisé]<sup>244</sup> » tout en considérant les êtres romanesques chinois comme des «gens hypocrites [...] au caractère vicieux<sup>245</sup>». Justin Bisanswa affirme à cet effet qu'«à travers les rivalités et les conflits qui hantent les personnages, la distinction est la grande question qui les traverse<sup>246</sup>».

---

<sup>241</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 366.

<sup>242</sup> Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 48.

<sup>243</sup> Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 289-290

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>245</sup> Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant*, op. cit., p. 86.

<sup>246</sup> Justin Bisanswa, « L'énigme du social dans le roman africain », op. cit., p. 9.

Bref, l'identification du héros lopésien dans le corps social, se révèle toujours difficile, lui qui est très souvent perçu comme un sujet *d'Ailleurs*.

### III.2. L'espace

Si, dans les romans, les personnages sont engagés dans une quête identitaire continuelle et paraissent constamment perturbés, incompris, autour d'eux, l'espace semble en être le calque. Dans le processus de création littéraire, Lopes édifie des textes fragmentés, abolit les frontières génériques, instaure une déchronologie de la diégèse, organise ses récits – eux-mêmes émiettés – autour de la combinaison de voix narratives autonomes, camoufle parfois l'espace géographique, montre un attrait pour le collage, parvenant ainsi à faire de ses romans des ensembles composites. L'écrivain « tire profit de l'esthétique postmoderne de l'éclatement, de l'émiettement et du chaos découvert dans le nouveau rapport au monde<sup>247</sup> ». L'univers qu'il peint est en crise. De même, son héros, pris dans le tourbillon d'un parcours chargé de tourments et d'interrogations sans réponse, connaît également une crise, celle de son impuissance face à un espace qui se révèle oppressant. Selon Florence Paravy, « l'espace est au cœur de la situation de crise qui affecte le personnage, dans la mesure où il s'avère invivable.<sup>248</sup> »

Le héros se trouve confronté à un adversaire : l'espace, dans sa globalité – source de mélancolie et d'inquiétude, générateur de conflits – qui s'oppose à sa progression, à son épanouissement. Ainsi, au cœur des textes, le personnage est comme prisonnier des discours antipathiques tenus à son encontre par d'autres protagonistes, claustré par un essaim de stéréotypes, broyé par une construction spatiale où il est constamment mis face à son profil racial. Pour reprendre l'idée de Fanon, on peut dire que sa « noirceur était là, dense et indiscutable. Et elle [le] tourmentait, elle [le] pourchassait, [l']'inquiétait, [l']'exaspérait.<sup>249</sup> »

Les textes de Lopes sont ainsi élaborés autour d'une situation sociale marquée par le tragique, avec un sujet déraciné dont le rapport aux autres est toujours extrêmement

---

<sup>247</sup> Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », dans Josias Semujanga [dir], *Les formes transculturelles du roman francophone*, Tangence, n° 75, été 2004, p. 83.

<sup>248</sup> Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, op. cit., p. 47.

<sup>249</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 125.

problématique et qui fait l'amère expérience de la désappropriation. C'est pourquoi le roman de Lopes, pour ses personnages, devient reconquête d'un territoire, tentative de reprise en main d'un destin que l'Histoire coloniale avait voulu orienter.

Dans les textes, l'espace est omniprésent, il domine les récits. Il est marqué par l'adversité entre l'Afrique et l'Occident dans laquelle la stéréotypie tient une place de choix. Les romans reconstruisent cette réalité avec un humour qui en brise l'âpreté. On a l'impression qu'il influence énormément les personnages. On peut alors dire avec Madeleine Borgomano que l'espace, notamment africain, se révèle comme « une force puissante, répulsive et attractive à la fois.<sup>250</sup>»

Les lieux du récit se réduisent à des espaces d'opposition ; «les espaces [devenant] le support privilégié des significations dominantes du roman<sup>251</sup>», ils rendent ici compte d'une réalité sociale troublée. La surabondance de ces oppositions paraît étouffer toute la poésie des textes.

Le discours lopésien est construction de deux mondes antinomiques (l'Afrique et l'Occident) eux-mêmes subdivisés en univers fascinants et espace de dissension. Il est, par ailleurs, réflexion sur l'art comme instrument de dissidence sociale ou d'exaltation de l'imaginaire, ou encore outil de transgression par le renversement carnavalesque de certaines maximes. Ainsi, le narrateur de Lopes propose parfois des pistes de réflexion autour du roman africain, évoque la vocation de l'écrivain qui devrait, selon lui, se faire témoin des malheurs de son peuple. Se situant dans cette dimension, Lecas Atondi-Monmondjo voit dans *Dossier classé* une fresque sociale, un « roman de désenchantement, décrivant un monde sordide, triste, cruel et malheureux<sup>252</sup> ».

Mais Gérard Genette, dans *Figures II*, considère que la focalisation de la critique sur la description des lieux, des paysages, des habitations, quand elle évoque l'espace littéraire, représente un choix sans lien avec ce qui constitue l'essence de la littérature: son langage. Pour Genette, il faut porter son attention sur «une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité

---

<sup>250</sup> Madeleine Borgomano, «Temps et espace dans le roman africain : quelques directions de recherche», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, Abidjan, 1987, p. 12.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>252</sup> Lecas Atondi-Monmondjo, «De Mat à Mayélé, un regard sur *Dossier classé*», *op. cit.*, p. 68.

représentative et non représentée.<sup>253</sup>» L'espace constitue une dimension fondamentale par lequel le texte lopésien figure un monde désarticulé. L'écrivain le fait parler et le dévoile comme expression d'un conflit. Le psychologue Claude Lévy-Leboyer, cité par Florence Paravy<sup>254</sup>, souligne que « la possession de l'espace ainsi que sa défense représentent une modalité importante des échanges sociaux.<sup>255</sup> » Quand on sait que le projet littéraire de cet écrivain est de brouiller toutes les frontières (idéologiques, culturelles, politiques, stylistiques, géographiques, etc.), tous les espaces et territoires, il n'est pas surprenant que ce soit aussi par des tentatives d'appropriation de l'espace, qui constituent l'une des données majeures du désarroi social, que le texte lopésien se construit pour mieux déconstruire (par un discours où se mêle l'ironie et à la désinvolture) l'idéologie essentialiste coloniale. Aussi, l'analyse de la spatialité dans le roman de Lopes, qui elle, est prétexte de mise en scène d'un univers fragmenté, nous enjoint-elle, en nous appuyant sur les travaux de Genette, de l'appréhender dans la matérialité textuelle saisie comme un tout, puis dans le grotesque (sur le plan stylistique), et enfin dans le roman lopésien vu comme une bibliothèque.

### III.2.1. L'espace textuel, métaphore du désarroi social

Gérard Genette accorde une spatialité au langage. Pour lui, celle-ci apparaît dans le texte littéraire, texte écrit, comme un système implicite. Ainsi, si nous sommes attentifs à la construction des énoncés dans les romans lopésiens, à l'organisation du jeu discursif, à l'appareil non verbal (photographies, corps, regards), nous pourrions voir comment tout un « tourbillon physique et verbal construit autour [du personnage] un espace qui suscite le vertige et le trouble<sup>256</sup>».

L'espace textuel chez Lopes, considéré dans sa totalité, est par le biais du langage, l'allégorie d'un univers chaotique, vu que « le langage indique une idée ou une chose [...] : il dévoile. Le langage est une activité humaine de dévoilement.<sup>257</sup>»

---

<sup>253</sup> Lecas Atondi-Monmondjo, «De Mat à Mayélé, un regard sur *Dossier classé*», *op. cit.*, p. 44.

<sup>254</sup> Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>255</sup> Claude Lévy-Leboyer, *Psychologie et environnement*, Paris, PUF, 1980, p. 148.

<sup>256</sup> Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>257</sup> Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, p. 16.

Dans les romans, l'espace se trouve au cœur d'une crise, soit en tant qu'objet d'un désir d'appropriation, d'un duel entre deux entités antagonistes, soit en tant qu'objet nuisible au sujet. Il est simultanément « un espace en crise et un espace de crise<sup>258</sup> », peut-être la métaphore d'un champ littéraire globalisé et concurrentiel.

L'espace dans le roman lopesien, fragmentaire, brisé, est le lieu de l'impossible rencontre des altérités culturelles. Il devient aussi le lieu où les énoncés critiques s'introduisent dans les récits pour mettre en échec leur linéarité, désintégrant la logique narrative, le texte montre alors une forme de désordre par la dislocation des éléments narratifs et même du personnage.

De plus, la photo, « technique d'accréditation moderne du discours historique<sup>259</sup> », apparaît comme un langage dans les textes : elle permet de dire et de visualiser la farce qu'a été l'entreprise coloniale, à travers la posture comique des colonisés sur des clichés qui les tournent en ridicule. Lopes rit de la naïveté des personnages soumis à la domination coloniale pour souligner l'absurdité d'une époque. En témoigne, cet extrait : « les chefs de famille [Africains] prirent l'habitude de se faire faire des portraits [...] tels des souverains ou des dieux à honorer [...] vêtus de leurs plus beaux atours, un casque colonial sur la tête ou à la main mais, en tout état de cause, toujours bien en évidence ainsi qu'un insigne d'autorité. » (*LEF*: 51)

Tout ceci relève de « la propension du littéraire à cultiver une certaine attitude d'esprit s'amusant du monde en même temps que de sa propre personne dans le monde.<sup>260</sup> » L'usage de ce procédé lui permet tout en établissant une corrélation avec le texte écrit, de faire des histoires familiales une partie de la grande histoire et vice-versa. Une façon de montrer que le chaos qui habitait la période coloniale a été aussi celui des êtres pris dans leur singularité.

La photographie, dans le roman de Lopes, s'oblige à débiller la mémoire visuelle. Le romancier utilise les images fixes mais animées d'une idée, d'une réflexion sur le passé colonial. Comme une trace visible et expressive de l'Histoire au cœur du récit, les zooms

---

<sup>258</sup> Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, op. cit., p. 47.

<sup>259</sup> Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'Histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 361.

<sup>260</sup> Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 4.

des photographies détaillent des pans du drame historique dont les personnages colonisés ont été des acteurs et victimes malgré eux. Notons ici ce passage qui montre un personnage dans une atmosphère d'un quartier européen de l'époque coloniale: «En robe d'organdi à fleurs, coiffée d'un casque colonial élégamment penché sur la droite, Simone Fragonard pose sur la pelouse à côté d'un agave. En arrière-plan, on distingue une maison basse au toit de tuiles et véranda ». (*LEF*: 39)

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le système spatial lopesien est construit autour de l'adversité entre l'Afrique et l'Occident. Il s'établit sur l'édification d'un discours qui déconstruit les stéréotypes sur le sujet africain en les renversant par le biais d'un humour noir. Le roman de Lopes reproduit donc la complexité d'une situation sociale où les espaces africains et occidentaux se révèlent comme rebutants.

Les espaces dans lesquels évoluent les personnages sont pour la plupart coercitifs, gagnés par l'agitation d'un monde en crise, un monde où la hiérarchisation sociale est dessinée par les métaphores lancinantes de la division.

Isolé dans une mixité impossible, le sujet lopesien voit son discours emprunter au vocabulaire de la révolte. Et si la trajectoire du héros de Lopes est dévoilée dans les textes en fragments épars et désordonnés, c'est pour mieux lui dénier une quelconque amplitude et la réduire à son insignifiance.

Aussi le héros lopesien semble emprisonné par une absence de perspectives, lui qui, devant sa condition de rejeté, de «sans-identité-fixe» (*DC* : 248), est renvoyé tout au long de la narration, à son incomplétude, à son inaccomplissement. En nous en tenant à une construction symbolique de l'espace dans les romans, il convient de voir à travers des dénominations autoréférentielles, le besoin de faire *signifier*. L'espace est donc un point d'appui à la *signification* dans les œuvres de Lopes.

Le langage étant un médiateur de l'expression littéraire qui permet de spatialiser de manière originale toutes choses, et en considérant sa spatialité comme système implicite, il nous est possible de mettre en lumière toute la symbolique du langage gestuel et corporel.

Dans les romans, en effet, l'acte narratif explore le corps des personnages, le dévoile, et en fait un espace d'expression de la réification d'une partie importante du corps social. En effet, l'histoire coloniale a conduit les colonisés à voir dans leur corps un territoire à

posséder, à préserver. Or, ce corps est livré à un regard hostile qui n'y perçoit qu'une altérité chromatique insupportable. Ainsi, le sujet lopésien, déjà écrasé par le poids des déterminants sociaux, voit la suspension de son statut anthropologique. En réponse, et poussé par une révolte intérieure, il donne à son corps une valeur transgressive. Le corps des personnages, en offrant de la matière à l'écriture, devient un espace qui dit et allégorise leur détresse et leur dissidence.

Aussi, en nous fondant sur la réflexion de Mary Douglas qui affirme que « le corps est un symbole de la société, [reproduisant] à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale<sup>261</sup> », on peut observer que le corps des personnages lopésiens, comme signifiant social, comme espace de dévoilement, parvient à être simultanément un instrument et un "lieu" de représentation du malaise social.

Justin Bisanswa, dans *Roman africain contemporain*, explique que le roman africain est un très bon instrument d'analyse de la société à travers tout le travail d'invention de l'écrivain qui traduit dans son imaginaire les rapports humains, qui modèle avec un langage original les paroles les plus triviales. Le critique précise que « les régimes rhétoriques, les inflexions stylistiques, les typographies même disent les choix plus ou moins contraints dont les écrivains procèdent, expriment à la fois leur liberté et leur servitude<sup>262</sup> ». Ainsi, Henri Lopes, à travers toute une symbolique du langage, fait *parler* des corps souffrants pour interroger en diagonale la conscience dominée et la crise intérieure de son personnel romanesque, surtout féminin, qui fait face à la domination et au rejet.

Dans son essai sur la domination masculine, Pierre Bourdieu dévoile l'ampleur de la suprématie de l'homme sur la femme, expliquant que « quelle que soit leur position dans l'espace social, les femmes ont en commun d'être séparées des hommes par un coefficient symbolique qui [...] affecte négativement tout ce qu'elles sont et ce qu'elles font.<sup>263</sup>» Dans cette perspective, Lopes, à travers une rhétorique subversive, va procéder à un démantèlement systématique du discours hégémonique qui a consacré de fait l'avalissement du corps de la femme. Énoncer les travers des corps souffrants constitue pour l'auteur un enjeu qui s'inscrit dans son projet littéraire. C'est ainsi que son discours construit, par un

---

<sup>261</sup> Mary Douglas, *De la souillure*, Paris, La Découverte, 2001, p. 131.

<sup>262</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>263</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 100.



langage impertinent, un sujet dont le corps témoigne de son déclassement social, mais aussi de son indocilité. Le langage lopésien bascule donc entre le questionnement et l'insubordination, en cherchant à mettre particulièrement le doigt sur la tentation de révolte du sujet féminin.

C'est sur un ton qui oscille entre la préciosité, le grave et le grivois, combiné à un humour noir que le narrateur lopésien dit le cloisonnement corporel des êtres romanesques féminins. Ainsi, devant le « spectacle d'un monde de plus en plus chaotique, [Lopes installe ses] lecteurs dans un univers où le grotesque et l'obscène le disputent le plus souvent au tragique d'une situation apparemment sans issue.<sup>264</sup> » La narration au « je » permet à la voix de l'héroïne d'atteindre une singulière intensité susceptible de mettre en lumière ses ombres intérieures et de traduire une fronde atypique face à la réification subie. C'est le cas de Ève-Marie, l'héroïne de *Sur l'autre rive*, qui fuyant l'agressivité d'Anicet son mari, trouve, dans les bras de son amant Yinka, une seconde vie. L'occasion pour l'auteur, à travers la voix de la narratrice autodiégétique, de fabuler des corps "insoumis", "affranchis":

Hardie, j'ai cette nuit-là franchi les cols. Rompant les attaches, incendiant mes vaisseaux, j'ai pénétré le cercle interdit. Enfreignant les tabous, j'ai placé le tam-tam entre mes genoux. Tantôt cheval, tantôt violoncelle. Et le rythme du batteur guida ma caresse sur sa peau. Tendue, ferme, longtemps, longtemps, tandis que jouait l'appel des profondeurs, l'allongement du temps. Au bord du lac salé, j'ai rencontré le dieu du feu et de l'acier et j'ai offert mes seins en poupe à la bonté tiède de l'eau du ciel. [...] Oh, la poitrine en poupe! Oh, la joie des reins! Oh, la cambrure des corps! (SAR : 176)

Un peu comme si le corps subalternisé de Ève-Marie s'extirpait d'une autorité androcentrique par le biais d'une lexie sensuelle, d'un lyrisme frénétique qui exprime sa délivrance : "franchir, rompre, enfreindre, offrir", des verbes qu'on peut inscrire dans le champ lexical d'une révolte symbolique et d'une prise en mains de son propre destin. Cette épiphanie de sensualité dans le langage de la narratrice consacre un choix : « dé-couvrir son corps en vue de se l'approprier.<sup>265</sup> » Au demeurant, le corps des personnages participe au

---

<sup>264</sup> Jacques Chevrier, « Une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire », *Notre Librairie*, n° 42, 2000, p. 34.

<sup>265</sup> Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 103.

jeu de l'écriture et il peut être perçu comme le signifiant d'une situation sociale où la femme tente d'échapper à son aliénation. C'est pourquoi, pour Robert Smadja, « l'une des angoisses les plus profondément ancrées dans le psychisme humain [...] concerne l'intégrité du corps.<sup>266</sup> »

Selon Pierre Bourdieu, des événements, des crises, des tensions déterminent les grandes orientations des thèmes littéraires. Espace emblématique de la crise sociale, les corps des figures marginalisées dans les romans symbolisent la souffrance et la misère, l'isolement, la violence. L'écrivain les reconstruit, tel des espaces conflictuels, comme des lieux desquels on peut voir la décomposition des liens sociaux, où on voit se déployer tout un procès de discrimination sociale, spatiale et générique et cela par divers procédés stylistiques et narratifs. Le texte est traversé par la présence sensuelle de la corporéité féminine, moins pour favoriser la mise en scène de personnages libertins comme archétypes d'une certaine modernité, que pour dévoiler implicitement la « manipulation [et le] contrôle social sur le corps féminin<sup>267</sup> ». Dans *Le pleurer-rire*, le maître d'hôtel, qui se trouve au bas de l'échelle sociale, parvient à se reclasser symboliquement au sommet de la hiérarchie, du moins pour un moment, en possédant les corps des *distinguées* dames ce dernier milieu:

J'ai posé la main là où la présidente [la première dame du pays] voulait que je l'ausculte. Et mon slip ne cessait de me serrer. Ayay'hé! Si la femme-là mourait? Une présidente qui meurt en présence d'un de ses boys supérieurs... [...] Le poteau d'exécution pour moi. [...] Ayant perdu l'équilibre, j'étais tombé sur elle, couché, dans une position ridicule. [...] Sa voix pleurait. [...] Mais qui avait osé m'introduire dans le lit de la présidente? Dans ses draps frais? [...] Je me rendis compte soudain de ma responsabilité. Il fallait me hisser à la hauteur de ce qu'on attendait de moi. [...] Nul ne pouvait plus arrêter le buffle musclé. Il donnait seulement. Il donnait, donnait, donnait. (*LPR* : 108-109)

La scène est carnavalesque, selon la définition bakhtinienne, le personnage issu du petit peuple renversant l'ordonnement social. La métaphore (buffle musclé) qui apparaît dans son discours, en lui permettant de se présenter sous des traits vigoureux, exprime son désir

---

<sup>266</sup> Robert Smadja, *Poétique du corps*, Berne, Peter Lang, 1988, p. 11.

<sup>267</sup> Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes Éditions, 1992.

de domination, de revanche, de triomphe. Mais cette autorité, cette puissance nouvelle, il la vit par procuration et c'est par le corps de Ma Mireille qu'il atteint son fantasme secret.

Et que dire encore des Ndoumba, ces

grandes dames, soucieuses de leur liberté et qui considèrent le mariage comme le cimetière des amours. Généralement superbes, la tête alerte, le maintien imposant, elles gèrent leurs charmes et leur beauté avec talent et un souci de tenir les rênes de leur destin. Putains, non! [...] Elles ne se donnent jamais au plus offrant, mais choisissent leurs cavaliers, les congédient quand l'envie leur en prend, car c'est en y mettant tout son cœur que chacune tient à faire l'amour avec *ses* hommes. Beaucoup d'entre elles symbolisent notre belle époque.  
(LPR : 64)

On assiste à l'émergence d'un sujet féminin africain qui vise la libération des mœurs. Il s'agit, pour le héros, de briser la fixité des catégories et d'encenser la dissidence comme expression de modernité dans le corps social.

Les textes (*La nouvelle romance, Sur l'autre rive, Le lys et le flamboyant*) articulent une nouvelle subjectivité féminine qui, elle, se revendique totalement libre et met en lumière une reconquête par le sujet féminin de son propre corps. Le personnage féminin de Lopes refuse de s'installer dans une logique auto-destructrice par la sublimation de sa propre aliénation. Et c'est dans une tentative de contester l'autorité masculine que le récit dressera une similitude entre le mâle et le Mal. D'autre part, par une stratégie de dévalorisation du corps masculin présenté volontiers comme abject, sordide, les voix narratives se font porteuses d'un discours acerbe.

Redéfinir les canons, les singulariser, subvertir les normes, déclasser les valeurs, voilà qui déplace le corps féminin « du discours occidental, vers une représentation africaine<sup>268</sup> » chargée de rendre justice à la femme reléguée dans les marges.

Bref, et comme le pense Pierre Bourdieu, le corps est socialement tenu pour *signifier* clairement. Il estime que le corps fonctionne comme un langage par lequel se manifeste le plus inavoué et le plus certain, à la fois, « parce que le moins consciemment contrôlé et

---

<sup>268</sup> Lydie Moudileno, « Femme nue, femme noire: tribulations d'une Vénus », *Présence Francophone*, 2006, n° 66, p. 149.

contrôlable et qui contamine et surdétermine de ses messages perçus et non aperçus toutes les expressions intentionnelles à commencer par la parole.<sup>269</sup> »

Le corps des sujets féminins dans le roman de Lopes, dont l'itinéraire fictionnel prend la voie du renversement des normes sociales, ne légitime pas l'idée d'une femme docile, ne conduit pas à la disparition romanesque dudit corps. Il devient plutôt un espace discursif sur lequel différents discours sur le refus de la soumission, sur la violence masculine s'entremêlent. Il se meut donc en un lieu de tensions, de protestation et de témoignage. À une époque où le vers d'Aragon « *la femme est l'avenir de l'homme* » est souvent brandi, Henri Lopes a choisi de mettre en scène un corps féminin émancipé derrière lequel se cache toute une métaphore de l'exclusion sociale.

Le regard, tel un langage, fait également signe dans le roman de Lopes. Il permet de mettre à nu la différence physiologique de l'Autre, de le maintenir dans son atypie et surtout de l'enfermer dans une image dépréciative. Ainsi, le personnage, qui est perçu comme discordant dans un environnement voulu homogène, devient spectateur tourmenté de son propre rejet. Tout au long des œuvres, le regard instaure un système de relations conflictuelles entre les êtres romanesques et pose une distance entre eux.

Le regard peut donc être vu comme une *invention* de l'Autre, du colonisé, du Noir, du métis, saisi à travers des œillères. Chez Lopes, énoncer paraît souvent liée à une expression corporelle des personnages, à un mouvement qui métaphorise notamment le discours du rejet de l'Autre. De plus, on peut noter toutes les confrontations discursives qui entourent le héros lopésien et qui modèlent un espace de désarroi.

Dans les romans, le regard est la manifestation d'une mentalité hégémoniste, et tient une place centrale dans la représentation péjorative du colonisé, du personnage africain, du métis. Le langage qu'il véhicule bannit donc toute idée de communion, puisqu'il se déploie dans les romans en reposant sur des stéréotypes qui maintiennent l'Autre à l'écart. Le regard, chez Lopes, impose donc un portrait antipathique du personnage africain en le scrutant dans sa singularité visible. Le regard passe de la vue à la perception ; une perception suspendue à des préjugés et qu'illustrent les textes. Il enferme l'autre dans son

---

<sup>269</sup> Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, 1977, p. 51.

apparence extérieure et fait du texte lopesien un terreau d'exposition de la superficialité. La superficialité du regard posé sur le héros de Lopes par un entourage hostile révèle paradoxalement la profondeur de l'aversion qui lui est portée, puisqu'il suffit de peu pour l'exclure. Mais c'est aussi sur cette superficialité que le romancier fonde sa poétique du regard, vu que le roman lopesien apparaît également comme une mise en scène du diktat des apparences avec la focalisation de la narration sur les caractéristiques physiques et raciales des protagonistes. Et quand la voix narrative dénude l'intériorité des personnages, elle ne le fait que par fragments dispersés dans le texte mais en retournant toujours vers une réalité constante : le sentiment d'incomplétude du héros de Lopes. Tout chez le personnage manque de pérennité, tout est fugace, superficiel, même le regard qu'il porte sur lui-même. Le regard, chez Lopes, exprime l'inquiétude, renseigne sur l'étiquette imposée au héros par les autres protagonistes du texte. Et tout en rendant illusoire le dialogue entre les êtres fictifs, le regard introduit un discours univoque sur la place de l'immigré dans le corps social européen ou sur celle du métis dans l'Afrique coloniale, faisant écho à la réflexion du romancier qui l'appréhendait déjà comme un « problème dans l'histoire » (*LCA*: 251).

Considérablement exploité par Lopes, le corps du sujet féminin sert aussi à exprimer l'expérience douloureuse du rejet que subit le sujet romanesque. Cette thématique traduit l'enfermement de celui-ci dans un entrelacs de préjugés:

À cette époque [coloniale], il fallait beaucoup de caractère pour se proclamer noir. Nous avons beau nous endimancher, dépasser en élégance les dandys les plus chics, nous décrêper la chevelure et nous masser la peau de crèmes éclaircissantes, nous savions que les yeux qui nous observaient nous imaginaient en anthropophages, en nègres Banania, en tirailleur sénégalais, ou en négresse aux seins nus, aux lèvres à plateau, vêtue d'un chasse-mouches, portant un négrillon morveux sur le dos et une bassine en équilibre sur la tête. (*LEF* : 301)

Ainsi, l'œil porté sur la singularité physiologique du personnage, sur son profil racial, montre que les rapports entre les êtres fictifs sont teintés de méfiance. Le regard dévoile les pensées secrètes des personnages, et s'accompagne du commentaire de celui qui y est exposé avec des répliques qui soulignent un état d'esprit dysphorique. Le regard est agressif : «Il y a de la haine dans le regard que m'adresse l'homme à la moustache. Je le sens me dévisager sans retenue et, moi, je fais semblant de ne pas le voir» (*LCA* : 61),

pense André, dans un café de Bruxelles. Le regard fige le héros dans une posture victimaire. Il dévoile l'obscurantisme qui entoure la perception du monde de certains personnages et inscrit le motif de la mélancolie au cœur de l'acte narratif.

Avec sa position de spectateur, André, dans *Le chercheur d'Afriques*, prend conscience qu'il est au centre d'une tragédie en train de se jouer. Devant l'évidence qu'il ne peut échapper à celle-ci, il se retranche dans une posture de martyr.

L'écriture de Lopes reproduit les images mentales des êtres romanesques : ainsi le personnage marginalisé capte le regard inquisiteur posé sur lui et finit par s'observer à travers ce regard scrutateur. Ainsi, l'examen qu'il fait de sa personne devient tributaire de la perception de l'Autre. Il se projette dans la vision de l'observateur antagonique et se redécouvre dans sa différence, dans son altérité étrange. Le regard de l'autre intervient donc ici comme un langage dans lequel est propulsé un message de rejet. C'est dans le discours du sujet Noir de Fanon qu'on peut comprendre le sentiment de celui de Lopes:

Je suis sur-déterminé de l'extérieur. Je ne suis pas l'esclave de "l'idée" que les autres ont de moi, mais de mon apparaître [et] déjà les regards blancs [...] me dissèquent. Je suis *fixé*. Ayant accommodé leur microtome, ils réalisent objectivement des coupes de ma réalité. Je suis trahi. Je sens, je vois dans ces regards blancs que ce n'est pas un nouvel homme qui entre, mais un nouveau type d'homme, un nouveau genre. Un nègre, quoi!<sup>270</sup>

Si le paradigme racial joue un rôle essentiel dans l'écriture de Lopes, c'est pour mettre en scène un monde où il paraît problématique, au cœur d'un projet littéraire plus sensible à la question de la mixité. C'est pourquoi la voix narrative exerce sur les personnages qui marginalisent d'autres par leur regard, une ironie chargée de les maintenir à leur tour à la marge.

Paradoxalement, tout au long des romans, le locuteur métis biologique projette dans les personnages féminins métis une image fantasmée, alors que lui-même ne se définit qu'à travers son amertume.

Bref, toutes les analyses psychologiques du héros de Lopes ont une constante: un regard fixe un corps singulier, "mystérieux", et de ce croisement jaillit une image dégradante de

---

<sup>270</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 124.

soi. Le regard dresse des frontières, des barrières entre les êtres fictifs chez Lopes. Il fait tomber les masques et révèle de facto l'impossible communication entre personnages. André peut donc remarquer: «la serveuse [blanche] me regarde avec mépris. Derrière elle, son galant cache à peine son ricanement en avalant le fond de son verre de blanc.» (*LCA*: 61)

Le regard, disons même les regards dans le roman de Lopes, sont un motif obsessionnel drainant dans leur sillage des points de vue opposés à l'intérieur des textes et laissent une grande place au visuel. Ainsi, le héros devient son propre observateur, son propre descripteur, se rapprochant alors d'une posture d'auteur.

Au demeurant, le regard symbolise l'incommunicabilité dans un corps social divisé par une altérité devenue conflictuelle. Regard de surface, regard de distance, le regard signifie un rapport révoltant à autrui dans les textes. Et André de s'écrier: «Ils [les Blancs] ne peuvent s'empêcher de couler un regard dans ma direction. [...] Je confie à Kani ma nausée devant cette France-là». (*LCA*: 59) Ce passage rappelle, encore dans l'essai de Frantz Fanon, la scène où un enfant affirme: «Maman, regarde le nègre, j'ai peur! Peur! Peur!<sup>271</sup>»

Le regard devient un élément de la narration; il est évoqué sous un angle sombre et montre qu'à travers lui, la connaissance que certaines figures romanesques ont des personnages africains se réalise à partir d'un aveuglement.

La narration ne laisse pas toujours au lecteur le soin de se faire sa propre opinion sur les regards qui fusent dans le texte. Le narrateur semble hanté par ces regards. Il est comme résigné. Ainsi, Victor peut raconter:

Nous étions les seules personnes de couleur parmi les Européens [sur un bateau qui se rendait à Bangui]. Maman était insensible à leurs regards mais moi j'étais pétrifié et marchais avec maladresse. Ils nous dévisageaient [...] J'aurais préféré descendre avec les indigènes dans la cale. (*LEF*: 139)

Le regard fait prévaloir la pensée subjective, arbitraire, et exhibe une déformation de l'image du personnage africain, fonde une perception négative de celui-ci en Europe ou de l'être fictif métis dans l'Afrique coloniale. Ainsi, marginalité, dévalorisation, et sentiment d'exclusion sociale sont rendus perceptibles par le regard. En face du photographe métis

---

<sup>271</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 120.

Lomata, «les habitants des hameaux [les Noirs] [...] considérèrent avec beaucoup de réticence et de suspicion, voire d'hostilité, cet étrange sorcier, animal bâtard à mi-chemin entre l'albinos et le nègre mal blanchi» (*LEF*: 44). Cette série d'adjectifs dépréciatifs qui le qualifient suffit à montrer que le regard porté sur lui distille un sentiment de rejet. L'expression du regard révèle le désarroi du sujet métis: « Il y a de la haine dans le regard que m'adresse l'homme à la moustache » (*LCA*: 61).

Sous prétexte de décrire la situation des métis dans le monde, Henri Lopes pose des interrogations sur leur exclusion sociale de façon oblique et ironique. Dans *Le chercheur d'Afriques*, André révèle son malaise d'être «grossièrement » dévisagé dans les rues de Nantes.

En clair, dans l'œuvre, le métis a un statut peu enviable. Tout un discours brodé d'expressions dévalorisantes et de stéréotypes incorpore dans le récit lopésien un champ lexical de la dépréciation de ce sujet. Submergé par l'obsession de son mal-être, il en vient à s'auto-dévaluer de sorte que des personnages féminins (Tantine Honorine, Kolélé) pouvaient affirmer que « le salut des métisses [...] résidait dans leur évolution vers des comportements européens » (*LCA*: 116) et qu'il fallait se garder d'épouser des Noirs «parce qu'il fallait progresser et tourner le dos au monde indigène. » (*LCA*: 29)

On pourrait également être attentif à la symbolique de la mer dans les romans. En effet, le décor insulaire occasionne un enfermement du sujet. La mer suggère un passage, un désir d'exil, l'espoir d'un renouveau, la possibilité d'échapper à un *ici* oppressant. La mer est pour Ève-Marie, dans *Sur l'autre rive*, lieu de la traversée vers la Guadeloupe, à travers le simulacre de sa disparition.

En fait, le texte même se fait artifice, donnant au lecteur l'illusion d'un évanouissement de l'héroïne du récit dans la nature, comme pour feindre une mort symbolique, puis plus tard une renaissance du sujet à qui il fait reprendre la route des esclaves. L'espace insulaire indique l'éloignement vis-à-vis des continents et l'écrivain y dispose une héroïne accablée par l'isolement dont l'esprit ne trouve un moment d'évasion que dans le souvenir de ses escapades libertines en Afrique.

À travers la référence constante à l' «au-delà des mers», à «l'horizon», à l'Ailleurs, au voyage, Lopes pose implicitement les deux espaces comme allégorisant l'abîme qui sépare deux entités (personnages africains et occidentaux) sur les plans culturel et racial.



Bref, le roman d'Henri Lopes met en relief des sujets métis socialement déstabilisés qui usent d'un lexique péjoratif et dont l'identité ou les origines deviennent la prison. André, dans *Le chercheur d'Afriques*, connaîtra ainsi en France « le malaise de se sentir un fruit dépareillé » (*LCA*: 134)

### III.2.2. L'espace sémantique du grotesque lopésien

La critique a souvent abordé la question du rire dans le roman d'Henri Lopes. Ainsi, Mwamba Cabakulu<sup>272</sup> estime que des modalités telles que l'humour et l'ironie amenuisent le tragique des situations dans les romans de Lopes en rabaissant le sérieux et par le biais d'un rire subversif qui entreprend de *démonter* la dictature politique. Jean-Marc Moura, quant à lui, souligne que, visant souvent « à corriger les raideurs sociales, [...] il arrive fréquemment à l'humour de parler de choses graves.<sup>273</sup>»

Le lecteur s'amuse des pitreries de Tonton dans *Le pleurer-rire*, figure majeure du grotesque lopésien, avec ses fréquents renversements de la syntaxe française. C'est que chez l'écrivain congolais, le risible s'étend jusqu'au ridicule des personnages. Lopes épingle avec ironie une situation où l'absurde vient révéler l'excentricité d'une élite africaine qui esquivait la norme de la société, donnant d'elle une image corrompue. Le roman apparaît alors comme une vaste fresque sociale contemporaine où est traduit, par le biais du grotesque, un immense désarroi.

Victor Hugo disait que « tout dans la création n'est pas humainement beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.<sup>274</sup> » L'œuvre romanesque d'Henri Lopes est traversée par des personnages caricaturaux côtoyant d'autres plus modestes. Songeons ici au couple Wali et Delarumba dans *La nouvelle romance*. Delarumba métaphorise à lui seul la dérive de l'élite africaine postcoloniale, l'auteur allant jusqu'à se moquer de ses actes supposés héroïques. Quant à son épouse, elle problématise, par sa trajectoire militante, l'objectivation du sujet féminin dans l'Afrique moderne. En effet, Bienvenu N'Kama, dit Delarumba, célèbre footballeur congolais, se sert d'un réseau de relations fondé sur la solidarité tribale pour se faire

---

<sup>272</sup> Mwamba Cabakulu, « Le rire comme embrayeur pour une lecture de *Le pleurer-rire* de Henri Lopes », dans Bokiba André-Patient et Antoine Yila [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, op. cit., p.101-120.

<sup>273</sup> Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 69-70.

<sup>274</sup> Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 1972, p. 41.

engager à l'ambassade de son pays en Belgique. Puis, après avoir été expulsé de ce pays pour trafic de drogue, il réussit à obtenir une promotion dans la représentation diplomatique de son pays aux Etats-Unis. Wali, sa femme, qui ne supporte plus ses frasques, opère un choix radical : se séparer de lui et reprendre ses études en Europe, convaincue qu' « il [lui] faut des diplômes pour [s'] affirmer dans cette société à détruire » (*LNR* : 193).

Le grotesque se déploie dans le rire pour appréhender la bêtise humaine avec une distance critique. Dans les romans, principalement dans *Le pleurer-rire*, il s'épanouit dans l'excès, l'amplification des caractères et des actions du personnage principal. Celui-ci, à la fois mystérieux, inélégant et stupide, abolit certaines normes et son extravagance fait écho au délitement d'une conscience qu'exprime une peinture burlesque de certaines scènes. Avec la sentence « con de votre maman » (*LPR* : 64) et l'énoncé « an, di, an, di, an, di [entendez un, deux, un, deux] » (*LPR* : 35) comme expressions favorites, on peut dire que le discours de Bwakamabé fait entendre une tension dans son environnement immédiat. Son originalité s'extériorise également pendant le volet traditionnel de la cérémonie de son investiture comme chef de l'État. Le narrateur révèle:

Et l'on vit le souverain fraîchement intronisé s'avancer au pas de danse vers M'ma Mireille. [...] Et M'ma Mireille se leva d'un air de vierge forcée. Mais quand elle commença son pas, ayay'hé! [...] Tête renversée, yeux clos, jambes ouvertes comme en appel, elle était debout, en position [...] Et le chef, de ses reins, commençait les gestes de la virilité. Et la foule exultait et criait. [...] Tonton soudain décocha en direction du ventre de M'ma Mireille plusieurs coups de rein [...] La foule délirait. (*LPR* : 49)

Au-delà de son aspect comique, cette scène fait exploser le mythe du chef : une sorte d'agitation bouffonne qualifiée de cérémonie traditionnelle par un détournement astucieux du dictateur, permet au rire de l'emporter sur le sérieux dans le jeu de la représentation. En fabulant ainsi les bizarreries de l'élite, Lopes met en scène un chaos depuis le sommet de la hiérarchie sociale. Comme le dit Sandrine Berthelot, « plus les romanciers cherchent à dire la réalité et plus ils livrent aux lecteurs une vision risible, grotesque, de cette réalité.<sup>275</sup>»

Le grotesque lopesien renvoie à une époque de désenchantement, une époque de doute, où l'incohérence des clans au pouvoir nourrit la détresse sociale. C'est pourquoi l'esthétique

---

<sup>275</sup> Sandrine Berthelot, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 16.

romanesque va traduire une forme d'anarchie par la transgression, par les infractions syntaxiques, la caricature, l'apogée de figures insolites, le rejet de l'ordre établi, etc. L'écriture de Lopes, vise le sublime en l'associant à l'affreux dans l'édifice textuel. C'est que « le grotesque [est] l'expression la plus achevée, la plus complète, [d'un] comique nouveau [menant] à la rencontre de ce qui est bas et de ce qui est élevé.<sup>276</sup> » Ainsi, on ne peut oublier, dans *Le pleurer-rire*,

l'entrée [à une Conférence] du maréchal Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, président de la République, chef de l'État, président du Conseil des ministres, président du Conseil national de Résurrection nationale, père créateur du Pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l'ordre hiérarchique sans en oublier un seul, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, la poitrine toute colorée et étincelante de plusieurs étages de décorations, au son du fameux *Quand Tonton descend du ciel*, exécuté à l'harmonium par le curé de la paroisse Saint-Dominique du Plateau? Je le revois encore avancer, le visage sévère, comme un acteur pénétré de son rôle, insensible aux visages familiers reconnus dans la foule [...], porté par les épaules de quatre Oncles [c'est-à-dire quatre Blancs]. (LPR: 87)

Chez Lopes, le grotesque permet à la représentation littéraire, au discours romanesque, d'atteindre une dimension parodique. Le texte raille donc les bassesses de la haute société, de la classe dirigeante, qu'il veille à ne pas assimiler à la manifestation de préjugés. C'est pourquoi l'auteur donne la responsabilité à un témoin direct, proche du personnage dictateur – le maître d'hôtel – d'être cette voix narrative qui dévoile dans les détails la majorité des scènes. Le discours narratif, ainsi ôté de l'emprise du personnage principal, est à même de projeter un regard plus détaché, mais avec sarcasme, sur le profil et les étapes du parcours de Bwakamabé dans la diégèse.

Plus qu'un simple décor ou un moyen de description, l'espace romanesque masque d'autres enjeux : il structure le récit, signifie, produit du sens, aide à construire l'intrigue et à porter un regard critique sur la société. Il apparaît donc que la façon dont Lopes organise l'espace fictif dans ses œuvres allégorise sa vision du monde. La transformation poétique qu'il fait de l'espace, de par son hétérogénéité, montre qu'il est attaché à la multiplicité, au brassage des altérités, même si son écriture parvient là à matérialiser le manque de cohésion du corps social. Le lecteur ne s'étonnera donc pas quand André dans *Le Chercheur d'Afriques*,

---

<sup>276</sup> Sandrine Berthelot, *L'esthétique de la dérision*, op. cit., p. 9-10.

livrera ce qui paraît n'être qu'un détail : «dans mon sommeil en plein jour, j'ai fait un rêve [où] des paysages d'Afrique se mêlaient à ceux de France, et je parlais un charabia composé de phrases gangoulous, roupéennes, lingalas et latines.» (*LCA*: 228)

Le processus de création donne à voir la constitution d'un dispositif d'exclusion qui fixe les sujets dans des catégories raciales et culturelles. Ainsi, est perçu comme une transgression spatiale, le fait qu'un personnage d'une catégorie sociale précise parvienne à pénétrer l'espace géographique de l'autre.

Sur le plan esthétique, l'effet produit est similaire quand le scripteur fait éclater les frontières génériques, introduit le grotesque dans son jeu narratif, donne à son roman un mandat autoréflexif, etc... L'ensemble donne l'impression d'un désordre, mais cette modernité lopésienne répond au projet de peindre un monde troublé, un monde d'affrontements divers. Rejoignant l'idée de Gérard Genette qui pose l'autoréférentialité du langage littéraire, nous pouvons affirmer que l'espace textuel lopésien *dit, exprime* la détresse sociale.

De plus, dans les romans, la représentation des frontières géographiques, plus qu'elle ne sépare deux espaces (celui des colons et celui des autochtones) permet l'édification de lieux, d'interstices de tensions, d'antagonisme, d'impossible rencontre, comme on peut le voir dans cette séquence dans une salle de cinéma:

Les évolués sont assis dans la salle, mais tous confinés dans les rangs qui leur sont réservés juste sous l'écran. Les Blancs, au milieu et au fond de la salle, se lancent des plaisanteries et se répondent par des éclats de rire bruyants. Sévère et consciencieux, le boy opérateur veille à ce qu'aucun indigène ne franchisse la frontière. Grâce à ma couleur, je pourrais m'asseoir avec les évolués. (*LCA* : 47)

Quand l'écriture parvient à intensifier la confusion dans le monde fictif, par l'usage d'un burlesque qui installe l'ironie au centre de l'esthétique romanesque lopésienne, le lecteur peut observer un jeu scriptural où le langage procède d'une feinte – celle de la dérision – pour traduire, sur un ton léger, un univers social désemparé. Le burlesque dissimule le sens du texte, masque le réel, rendant son décryptage moins aisé. Des énoncés nouveaux sortent de l'ombre avec des significations à préciser.

### **III.2.3. Le texte lopésien comme champ d'analyse des Savoirs**

### III.2.3.1. Le roman sociologique d'Henri Lopes

Le roman lopésien est l'espace d'une mise en scène de controverses sur diverses questions sociales. En effet, toute une série de polémiques et d'affrontements idéologiques traversent implicitement le texte de Lopes. L'auteur constitue ses textes en champ de réflexion et d'analyse sociale, avec en amont un travail de documentation sur la société africaine, offrant un foisonnement de sujets qui composent un vaste motif hybride : question identitaire, immigration, travers du pouvoir politique, solitude, désillusion des femmes et des petites gens, éclipse de la figure paternelle, etc. Cette grande fresque sociale africaine matérialise le désarroi du sujet lopésien.

Le personnage africain de Lopes n'a pas le sentiment d'appartenir à une collectivité précise. Privé d'un ancrage culturel et historique assumé, il est plutôt soumis à l'influence d'un passé imposé par la violence coloniale, perdu entre plusieurs univers antinomiques et face à une identité déniée qui reste à modeler. Cette instabilité est traduite par une écriture où la continuité (temporelle, narrative, générique, etc.) est constamment remise en cause. Le sujet lopésien évolue dans une production romanesque qui vise l'universel, la mixité, le mélange, qui refuse toute inscription dans un quelconque courant artistique et ne confessant que la liberté d'un écrivain qui revendique

à côté de [ses] ancêtres bantous, [...] des ancêtres gaulois. Il ne s'agit évidemment pas de Vercingétorix, mais d'Homère, de Platon, d'Ovide, de Montaigne, de Montesquieu, de Voltaire, de Jean-Jacques Rousseau, de Flaubert, de Goethe [et qui] au-delà de la francophonie, [se sent] solidaire de la diaspora noire des Amériques et des Antilles : Richard Wright, Langston Hughes, James Baldwin, [...] n'ont jamais mis les pieds au Congo, pourtant c'est à [lui] qu'ils s'adressent. Ils constituent une partie des Afriques que découvre le *chercheur* d'un de [ses] romans.<sup>277</sup>

Le discours sociologique que produit Henri Lopes dans ses romans pose le décalage du héros face aux rites socioculturels du terroir africain. Victor-Augagneur, dans *Le lys et le flamboyant*, peut ainsi s'isoler, prendre des distances qui l'excluent de fait du groupe social auquel il tente pourtant de se rattacher. Son enracinement culturel est mis à mal par la posture qu'il adopte vis-à-vis des coutumes africaines, montrant une désinvolture qu'exprime la dérision de son discours : « le soir, je suis retourné au matanga [obsèques].

---

<sup>277</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 16.

Le conseil de famille avait décidé de le poursuivre jusqu'à la fin de la semaine. D'ordinaire, je me contente de faire acte de présence à une seule de ces soirées. Même si par délicatesse personne ne me le déclare, je sais qu'on me le reproche. Mes habitudes de Blanc!... »  
(LEF : 18)

Philippe Hamon rappelle que « chaque fois qu'un personnage agit en collectivité, sa relation aux autres peut se trouver réglementée par des étiquettes, des lois, [...] des hiérarchies, des préséances, des rituels, [...] des codes de politesse [...] qui viennent discriminer ses actes et sa compétence à agir en société, son savoir-vivre.<sup>278</sup> »

Le discours de l'écrivain se veut expression d'une volonté de renverser toutes les hiérarchies. Ainsi, toutes les réflexions sur l'Afrique à travers les œillères du préjugé, ou qui visent à perpétuer « les structures hégémoniques de pouvoir [par] un *déplacement de vocabulaire* en position d'autorité<sup>279</sup> », sont l'objet chez lui d'une déconstruction systématique. Aussi, en les reproduisant avec ironie, avec humour, Lopes contraint-il ces discours sociaux à perdre leur fulgurance. La fiction donne alors à Henri Lopes l'occasion de mettre en scène la société comme un espace conflictuel, en peignant par exemple des rapports humains basés sur des simulacres ou sur les craintes d'une "terrifiante" altérité.

Lopes subvertit le discours routinier sur l'étranger en Europe au cœur de la période des luttes pour l'Indépendance des colonies, sur la femme africaine, sur les traditions culturelles, sur l'identité, en riant des clichés qui les entourent, puis les met en face de leur absurdité, un procédé qui révèle leur violence symbolique. Ainsi, ces discours, pour la plupart marginalisants, dont l'imbrication dans les récits figure un malaise social, prolifèrent dans le sillage d'un héros qui en est la principale victime. Mais l'humour dont se sert l'auteur permet de démanteler toute une rhétorique de l'exclusion et d'instaurer dans les textes une analyse critique de la situation sociale représentée. Le ton ironique de la narration est une stratégie de travestissement de certains discours sociaux occidentaux sur l'Afrique, pénétrés de l'idéologie colonialiste.

---

<sup>278</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Quadriga/PUF, 1984, p. 27.

<sup>279</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 366.

### III.2.3.2. Un roman historique

Les romans de Lopes refont l'Histoire, engendrent une histoire de l'Histoire, reconstruisent les drames du passé, réveillent principalement les fantômes des guerres mondiales, réinventent parfois avec humour les dissonances dues à la colonisation. Mais ici, le défi est de parvenir à esquiver le réel dans la fiction. Le roman, rappelons-le, n'a qu'une valeur symbolique. Justin Bisanswa rappelait déjà qu'« aucune fiction n'est à prendre pour un document authentique<sup>280</sup>. » Les textes de l'auteur congolais sont malgré tout le lieu de la production d'un discours subjectif du locuteur, sa parole étant dominée par une sensibilité que favorise la posture satirique adoptée dans le processus narratif.

Il démonte les impostures de l'Histoire par une représentation littéraire qui tourne en dérision les faits historiques, et où la subalternisation des figures de l'Africain, du métis biologique et de la femme noire préfigure un chaos social. La réécriture de l'Histoire par Lopes l'a comme mis en demeure de juxtaposer des voix contradictoires, discordantes dans les textes avec pour mot d'ordre au niveau esthétique, dans l'ensemble de son œuvre : l'insubordination, l'indocilité, la dissidence et l'hétérogénéité pour ébranler les discours univoques.

Le héros de Lopes, victime de la violence coloniale, semble dépendre du discours de ses adversaires. Il cède aux regards de ceux-ci, sombre dans le piège de la dépossession de soi. Homi K. Bhabha peut dire: «les yeux de l'homme blanc démembrer le corps de l'homme noir et, par cet acte de violence épistémique, son propre cadre de référence se trouve transgressé, son champ de vision perturbé<sup>281</sup>. »

En définitive, les romans de Lopes collent à l'actualité et se chargent aussi de se faire l'écho d'un passé colonial observé du point de vue d'un colonisé. Mais en s'édifiant sur la rétrospective, les récits laissent apparaître des souvenirs douloureux qui viennent affecter le présent des personnages. Cependant, pour ce qui est des guerres évoquées dans les romans, elles ne troublent pas les itinéraires des héros, elles apparaissent dans l'intrigue comme des récits détachés, qui campent un décor désolant comme si les traces mnémoniques des

---

<sup>280</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, op. cit., p.15.

<sup>281</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 88.

locuteurs détournent la diégèse vers une réflexion sur les absurdités de l'Histoire. Les récits ont ainsi une structure ouverte, la fin ouvrant de nouvelles perspectives.

L'écrivain cherche manifestement à peindre les turpitudes de l'aventure coloniale française en Afrique. Ainsi, le narrateur introduit dans son récit une version officieuse de celle-ci, qui apparaît par fragments, pour perturber sa clarté, façon de la recouvrir de doute. On peut donc observer, au cœur des textes, un jeu sur le temps, plus précisément un dérèglement de la linéarité chronologique qui déstabilise la structuration harmonieuse de l'Histoire, rendant alors son examen plus laborieux pour le lecteur. Comme si Lopes voulait rompre le caractère factuel de l'Histoire et la présenter comme un élément fictif, au même titre que les péripéties de la diégèse. Ainsi, il transforme l'Histoire en un espace littéraire.

Son œuvre romanesque devient de facto lieu où se confondent mémoire et imaginaire. Il faut ici comprendre que «seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage<sup>282</sup>» historique. Aussi, si le parcours de la narration se fait circulaire, tournoyant constamment entre le sensible, l'anamnèse et l'allégorie, c'est que l'auteur veut y trouver le moyen d'éloigner son discours de l'insoutenable réalité du passé. La fiction lopesienne rend donc visible – en montrant des traces et aussi à travers la parole du narrateur qui a parfois le ton d'un témoignage – l'indicible de la domination coloniale et de la deuxième guerre mondiale; en somme, elle est comme «une contre-histoire, qui reconfigure les événements pour que la vie reste supportable en dépit des réalités sombres de l'Histoire<sup>283</sup>».

On se demande si les romans, construits autour de figures de marginalisés et autour de ce qu'on pourrait appeler une poétique de la mixité, qu'ils fassent allusion à l'Histoire ou qu'ils soient la métonymie d'une société en crise, ne forment pas un livre unique.

### **III.2.3.3. Le roman politique de Lopes**

Au moment où l'écriture romanesque contemporaine se focalise plus sur l'intimité des personnages que sur les questionnements collectifs, on peut s'étonner qu'Henri Lopes illustre dans ses textes, dont l'ancrage est pour l'essentiel réaliste, les luttes politiques qui

---

<sup>282</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 23.

<sup>283</sup> Zbigniew Pryzchodniak et Gisèle Séginger [dir.], *Fiction et Histoire*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2011, p. 9.



ont marqué l'histoire de l'Afrique. Mais le roman lopésien est plus que simple mimesis, plus qu'un reflet du politique pris dans son sens large comme gouvernement de la Cité, comme fonctionnement de la société. Rappelons-nous la réflexion de Michel Zéraffa, qui assurait que « la référence dominante de l'écrivain, quand il compose une fiction, est précisément fictive : il s'agit d'un ensemble d'idéaux, de valeurs, de principes ou même de théories qui sont en apparence explicatifs de la "société" tout entière<sup>284</sup> ». C'est bien dans cette dimension qu'il faut inscrire le texte lopésien qui propose, par l'imaginaire, la politique comme matériau d'allégorisation d'un monde tendu. La question du pouvoir politique est au cœur de la fiction lopésienne.

Le réalisme du roman, en peignant les antagonismes et mœurs de son époque, permet à Lopes d'ouvrir une brèche vers la mise en scène de l'univers politique africain avec ses leurres, travers et paradoxes sur un fond humoristique. Ainsi, l'imaginaire du romancier nous introduit dans les coulisses du pouvoir, en jetant un regard critique sur les basses manœuvres du système. Il édifie une figure faussement héroïque, celle d'un chef plus caricatural qu'admirable : Bwakamabé Na Sakkadé. Bref, le romancier écrit, à travers la thématique politique, l'histoire d'une vaste imposture, celle d'un héros négatif qui se fait héraut de sa bravoure surfaite. L'intérêt du roman de Lopes se situe alors au niveau des stratégies qu'il utilise ici pour mettre en échec le mécanisme de construction de cette figure qui n'est autre que celle d'un dictateur. Le discours narratif s'attachera à exprimer la démesure, ainsi que l'absurdité des dictatures. Alain Vuillemin rappelle que « le dictateur se prend pour un dieu, il est pris pour un dieu. Mais ce dieu n'est qu'un dieu factice, malade ou pervers ou, si l'on préfère, un dieu truqué, un dieu politique.<sup>285</sup> » C'est ainsi que *Le pleurer-rire* s'ouvre sur un « sérieux avertissement » (LPR : 9) qui campe déjà un décor où la censure permet de visualiser un monde de contraintes :

Désormais nous laisserons publier et vendre tous les ouvrages. En échange, chaque livre [...] que la sauvegarde de nos bonnes mœurs devrait frapper d'interdit, sera précédé d'une introduction écrite [...] présentée ou dite par nous. Ainsi, en cette occasion, du *Pleurer-rire*. L'Afrique a besoin de clarté et ce livre introduit la confusion. Il égare les esprits curieux, pendant plus de 300 pages, sur de faux problèmes. (LPR : 10)

---

<sup>284</sup> Michel Zéraffa, *Roman et société*, op. cit., p. 47.

<sup>285</sup> Alain Vuillemin, *Le dictateur ou le dieu truqué*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 11.

À côté du «langage truqué<sup>286</sup>» qui prospère dans *Le pleurer-rire*, œuvre de Aziz Sonika, véritable «faiseur de slogans charismatiques<sup>287</sup>», bonimenteur au service de Bwakamabé, il y a la dictature d'un discours qui parodie la verve révolutionnaire et se pose comme irréfutable. La voix de Sonika se diffuse dans le récit par à-coups, donnant par intermittence à travers un discours qui tend à sacraliser Bwakamabé, une image mythique à un personnage bouffon. On voit donc que le dictateur apparaît comme un être paradoxal, ambigu, ambivalent qui, d'une part, pouvait prendre des décisions insensées<sup>288</sup>, et, d'autre part, se voir attribuer «d'insoupçonnables ressources de finesse intellectuelle, ce qui, selon lui, méritait mention spéciale chez un ancien adjudant» (*LPR*: 27-28), même s'il confesse de sa propre bouche ne pas avoir «la tête de singe panzé [entendez chimpanzé]» (*LPR*: 214).

En somme, en présentant Bwakamabé avec des caractères contrastés, Lopes dévoile une figure représentative d'un univers politique inconstant, incohérent, en déphasage avec les attentes populaires. Aussi, en tournant en dérision ce personnage insolite, le discours narratif démystifie-t-il la figure tyrannique et donne à l'écriture lopésienne l'allure d'une ruse, puisqu'elle procède par le détour du rire pour dire le drame. En somme, la performance scripturale de l'écrivain peut contribuer à faire symboliquement le «procès de l'inhumanité du monde<sup>289</sup>». Mais à observer certains titres que se donne le dictateur, il est aisé de comprendre qu'il inscrit sa tâche d'homme politique dans une démarche totalitaire: «Père de toute la tribu» (*LPR*: 46), «le souverain» (*LPR*: 48), «Messie modeste» (*LPR*: 268), «Père de la Résurrection Nationale» (*LPR*: 75).

La démystification de la figure du chef prend de l'ampleur dans le texte lopésien, et le personnage est ridiculisé par le discours de moins important socialement que lui. L'injure devient instrument pour fabuler la joyeuse insoumission de modestes êtres romanesques. Chez Lopes, la désinvolture de la parole dégrade l'image des puissants. Bakhtine peut

---

<sup>286</sup> Alain Vuillemin, *Le dictateur ou le dieu truqué*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>287</sup> Aldous Huxley, *Temps futurs*, Paris, Presses Pocket, 1982, p. 102. [Cité par Alain Vuillemin, p. 112].

<sup>288</sup> Le dictateur, malgré la pauvreté de son pays, ordonna la construction, pour un sommet international qui devait y avoir lieu, d'un complexe de vingt-et-une villas, d'une salle de conférence « plus aguichante que celle des Nations Unies » [Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, *op. cit.*, p. 80] à laquelle il donna son propre nom.

<sup>289</sup> Alain Vuillemin, *Le dictateur ou le dieu truqué*, *op. cit.*, p. 39.

évoquer ici «la logique du jeu des rabaissements<sup>290</sup>», dans le droit fil de la mise en scène d'un groupe social en quête de reconnaissance face à une autorité qui incarne la domination. Ainsi, le narrateur de *La nouvelle romance* affirme:

Le chef de l'État et [Delarumba] étaient dans le stade. Et ce tumulte chaleureux s'adressait à un seul d'entre eux, à lui, l'Empereur du ballon rond. La foule n'enviait pas le gros ventre, les rides et le crâne chauve du Président, mais rêvait d'être bâtie comme ce jeune dieu du stade, d'avoir son intelligence, sa malice, son astuce, sa grâce. (*LNR*: 9)

Par contre, pour Tonton Bwakamabé, «un ministre devait obéir au Chef du pays comme la femme et les enfants au mari et au papa» (*LPR*: 70). Cette vision du pouvoir semble un héritage de son passage dans l'armée qui exemplifie, on le sait, la notion de soumission à l'autorité. Faut-il préciser qu'au moment où est publié *Le pleurer-rire* en 1982, plusieurs pays africains ont à leur tête des militaires arrivés au pouvoir par la force des armes.

Tonton a une conception du pouvoir basée sur les apparences. Pour lui, «un président qu'on voit deux fois avec le même costume n'est pas pris au sérieux. Faut pas plaisanter avec le pouvoir» (*LPR*: 67).

Les romans ouvrent un questionnement sur les absurdités des figures politiques, sur la violence directe et indirecte de leurs discours, sur leurs choix qui s'émancipent de toute raison. La politique est donc un instrument thématique qui permet à Lopes de représenter un monde sans repère.

C'est pourquoi, sur le plan formel, les textes se plient à une exigence : celle de décrire la confusion sociale, à travers l'éclatement de l'instance narrative en des voix antagonistes, à travers des récits sur le pouvoir altéré par des scènes de mœurs – l'auteur laissant ici des sujets légers contester le crédit de sujets plus graves – comme si le prosaïque avait la charge d'affermir résolument une posture de l'écrivain aux antipodes de l'engagement sartrien. Ainsi, «entre la tentation d'une représentation réaliste et le recours à des modes d'évocation indirecte<sup>291</sup>», Henri Lopes choisit le burlesque pour décrire les "monstres" de la politique

---

<sup>290</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 215.

<sup>291</sup> Alain Vuillemin, *Le dictateur ou le dieu truqué*, op. cit., p. 41.

africaine postcoloniale et explorer la notion de pouvoir. Pour Justin Bisanswa, l'œuvre lopesienne « [exhume] les drames humains<sup>292</sup> »

Il y a également, chez Lopes, un envahissement du texte par le sensuel dont le véritable enjeu est le renversement symbolique de la toute puissance des hommes politiques. Dans *Sur l'autre rive*, Ève-Marie, l'héroïne, « rompant les attaches, [pénètre] le cercle interdit » (SAR : 176) de l'adultère avec un ministre étranger dont elle est l'amante. Difficile de ne pas voir, chez l'auteur congolais, la relation qu'il établit entre libération sexuelle et *profanation* du territoire symbolique de l'homme politique dans sa toute puissance.

La vie de Bwakamabé est une constante mise en scène: comme on l'a déjà vu, il débarque à des cérémonies officielles de manière amusante, comme un acteur habité de son rôle et qui se sert des moyens de la dramaturgie que sont la mise en scène, la mimique.

On a coutume de dire que l'homme de pouvoir fascine et draine des individus ambitieux désirant rompre avec une existence languissante. Mais, dans *Le pleurer-rire*, Tonton n'attire presque personne à lui. C'est un être dépourvu de charisme. Au contraire, son serviteur, le maître d'hôtel est, lui, l'objet de toutes les attentions des figures féminines proches du pouvoir, de leurs faveurs intimes, principalement de la première dame. Ce renversement carnavalesque sonne comme le travestissement de la figure représentative du pouvoir politique. Lopes procède ainsi à la désacralisation de ce dernier, lui confère une insignifiance, ramène son envergure à la sphère de la banalité.

Alain Vuillemin parle de «la figure du dictateur [en tant que] figure de mots. Mais ces mots sont des mots terribles, des mots qui tuent, qui écrasent le monde [...] qui endorment l'esprit [...] qui persécutent. Derrière ces mots, se trouvent la haine, le mépris, la cruauté et le pouvoir, la force, la violence.<sup>293</sup>» Lopes parvient à construire Bwakamabé comme un archétype terrible, excentrique, fantasque, mais comique de l'autocrate qui voit, dans la politique, un moyen de donner vie au pouvoir de ses illusions. Aussi, tous les symboles du pouvoir, que l'auteur remet en question dans ses textes, illustrent la difficulté à percevoir la pertinence de la soif de puissance en contexte postcolonial.

---

<sup>292</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, op. cit., p. 246.

<sup>293</sup> Alain Vuillemin, *Le dictateur ou le dieu truqué*, op. cit., p. 25.

### **III.3. Discours polyphonique et expression des antagonismes**

Les discours concurrentiels à l'œuvre dans les romans permettent à Henri Lopes de fabuler un univers en crise. En effet, les textes font dialoguer plusieurs voix indépendantes mais contradictoires, discordantes, en arpentant divers domaines du Savoir. Le romancier ose une construction narrative qui met en débat l'Histoire, le roman, la politique, la société etc. tout en alternant avec le récit principal. Ainsi, l'espace de la communication romanesque qui rassemble le narrateur, le narrataire et les autres personnages est envisagé en terme de duel, d'opposition. Par exemple, dans *Le lys et le flamboyant*, le narrateur affirme, désavouant un rival: «Dans ces pages qui ne reposent sur aucune source digne de foi, Lopes sacrifie à tous les procédés à la mode, faisant de la chanteuse une héroïne positive conforme aux canons esthétiques du réalisme socialiste alors en vogue dans certains milieux littéraires» (*LEF*: 290). Il y a ici mise en doute du discours romanesque d'un personnage écrivain par le narrateur. Ainsi marginalisée, la parole du personnage écrivain voit son crédit récusé.

Bref, plusieurs textes de Lopes illustrent toute une querelle de légitimation, de positionnement dans le champ littéraire, social et politique. Le temps d'une écriture, Lopes propose une réflexion sur l'esthétique romanesque et bien d'autres sujets actuels en en faisant un moyen de peinture des antagonismes sociaux.

#### **III.3.1. La mise en débat d'une crise sociale**

Chez Lopes, la composition romanesque affiche son hétérogénéité : il plie des composantes narratives disparates (récits, commentaires de textes, entrevues, etc.) à la construction d'une œuvre homogène dans sa diversité intrinsèque, qui puisse faire fusionner par l'imaginaire, la peinture du drame intérieur du sujet colonial, la représentation des illusions de l'individu postcolonial et le rêve de réunir symboliquement les cultures et les géographies. Lopes fait se rencontrer les contrastes, mais son œuvre reste cohérente.

Une multiplicité de voix opposées : on peut ainsi décrire la structure narrative des textes de Lopes. En effet, dans le roman de l'auteur congolais, diverses voix contradictoires forment, dans l'unique ensemble textuel, un réseau composite de discours ouverts sur l'ensemble de la connaissance: littérature, musique, géographie, histoire, danse, etc. on peut donc dire que

son œuvre renferme une «multiplicité essentielle de consciences non confondues<sup>294</sup>». Pour Justin Bisanswa, le roman lopesien a la particularité de voir évoluer ensemble des voix simultanées dans le même texte «sans que celles-ci empruntent les circuits d'échange habituels<sup>295</sup>», ce qui remet ainsi en cause l'unicité du locuteur. Ainsi, affirme le critique, dans un discours, se confondent deux discours, deux façons de parler et se mêlent le comique et le sérieux, le pudique et l'obscène. Le héros est alors divisé, c'est-à-dire pris dans l'entre-deux d'une identité plurielle. Dans *Le chercheur d'Afriques*, pour signifier cette situation d'hybridité, André proclame: «Je suis juif. Je suis palestinien, gitan, chicano» (*LCA*: 281).

D'ailleurs, les sujets hétérogènes abordés, le fourmillement générique, etc., perceptibles dans les textes achèvent de nous convaincre que le roman de Lopes, au-delà de la mise en scène d'un corps social fragmenté, est le lieu d'une sorte de conjugaison des contraires, une mosaïque d'antithèses qui rejoint l'enracinement de la pensée de l'auteur dans l'éloge de la mixité.

Lopes bâtit un univers textuel polyphonique dans ses romans, se détournant ainsi d'une conception rétrécie et univoque du monde. L'auteur, avec habileté, édifie un espace où la discordance des discours contribue, à travers leur confrontation, à une sorte d'enrichissement et d'édification mutuels. Il transfère donc, dans ses textes, les débats qui rythment la vie sociale. Lopes invite à changer d'angle de vue, à dépasser le chaos et le désordre que son univers romanesque dépeint, à voir derrière son jeu scriptural qui bouleverse le sens, dissout la chronologie des scènes, un désir de faire s'entrecroiser dans la fiction des prises de positions contraires.

Tous les romans plantent le décor d'une crise sociale. Lopes y décrit le passage progressif de son héros de l'enchantement vers la désillusion. Mais le parcours du sujet ne se fait pas, comme de nombreux romans de la période où l'écrivain congolais entrait en littérature, du village vers la ville africaine, mais se réalise entre des continents dont la rencontre s'est accomplie sous le signe de la douleur.

---

<sup>294</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 13.

<sup>295</sup> Justin Bisanswa, « Le tapis dans l'image. Je est un autre » dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, op. cit., p. 171.

Il paraît intéressant de voir qu'Henri Lopes est un écrivain en dialogue avec son texte. En effet, le texte lopésien dévoile son processus de construction, montre ses visées et se fait le lieu d'une critique sur l'écriture. Il dévoile lui-même sa nature, éclaire sur les choix esthétiques de l'auteur, mais toujours en opposition avec une autre entité qui se pose en figure contestataire dans les romans. Mais ce qui est singulier chez Lopes réside dans ce que la voix autre qui contredit son locuteur est prise en charge par celui-ci par le biais de discours indirects.

La conscience du héros de Lopes est donc habitée par une sorte de bataille entre les convictions d'autrui et les siennes propres. C'est donc dans l'esprit de ce héros (généralement narrateur) que s'expose la dissension, le texte nous livrant celle-ci à travers la parole dédoublée de la voix narrative, d'une part, et, d'autre part, par le biais de voix hostiles indépendantes. On peut donc le dire : le roman lopésien met en lumière des discours polyphoniques et concurrentiels qui fabulent un monde en crise.

Ainsi, quand Wali, dans *La nouvelle romance*, exprime sa détresse intérieure à travers ses soliloques, ses lettres au ton délicat d'une confession ou d'un journal intime, il s'agit de s'opposer aux commentaires déshonorants des figures masculines et européennes. Et puisque «tout comportement est une réponse donnée à l'image projetée par autrui<sup>296</sup>», à travers une voix résolue à convaincre, elle tente de discréditer tous ces discours hégémonistes contemporains dont le dessein est de vaincre et de déprécier l'*autre*. Une telle posture nous révèle une héroïne fondamentalement humaniste et engagée. Quant à Kolélé, dans *Le lys et le flamboyant*, elle est incomprise, seule, même dans ses engagements politiques. Les personnages congolais pour qui elle affirme se battre, lui collent des étiquettes qui renforcent chez elle le sentiment de rejet, d'exclusion. On pourrait mettre en parallèle la solitude de ces héroïnes – avec leurs monologues intérieurs qui lui permettent de dire une souffrance incommunicable – et la solitude du narrateur lopésien qui, à travers son métadiscours, «ressasse avec ressentiment un questionnement sur l'écriture» (Bisanswa). On pourra, par ailleurs, voir, comme le dit encore Justin Bisanswa, que «l'écriture [de Lopes] est l'expression d'un conflit entre le silence et le cri». Pour

---

<sup>296</sup> Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p. 184-185.

contourner cet isolement du marginal, Lopes va procéder à une sorte de mythification du personnage métis, à travers une représentation idéalisée de celui-ci.

La multiplicité des voix et des consciences qui ne s'absorbent pas mutuellement mais qui préservent leur autonomie que Mikhaïl Bakhtine observe dans le roman de Dostoïevski est également perceptible chez Henri Lopes, sauf que chez le romancier congolais, il arrive qu'un seul énoncé fasse entendre plusieurs voix antinomiques. En effet, l'auteur parvient aussi à « faire apparaître, dans une énonciation attribuée à un locuteur, une énonciation attribuée à un autre locuteur. C'est ce qui se voit d'une façon évidente dans le discours rapporté au style direct.<sup>297</sup>» Le roman de Lopes apparaît ainsi comme un espace où le dédoublement est utilisé pour mettre en scène le discours d'un personnage hostile au narrateur principal. Tout un théâtre prend alors forme au cœur de la parole du locuteur lopésien qui, lui, se fait simultanément débateur et contradicteur, notamment sur des thèmes comme la littérature ou encore la situation sociopolitique africaine. Anthony Mangeon, dans un article où il analyse l'image de soi de l'écrivain, remarque la double posture d'Henri Lopes:

d'une part, l'écrivain engagé, qui réfléchit sur l'histoire et les conditions du progrès dans les sociétés africaines postcoloniales; d'autre part l'écrivain métis qui s'interroge sur son identité problématique à travers toute une série de va-et-vient temporels et géographiques entre passé et présent, entre Afrique, Amérique et Europe. Chacune de ces postures (écrivain engagé, écrivain métis) est évidemment le double et le complément de l'autre, et c'est ainsi qu'elles se préfigurent et se prolongent d'une période romanesque à l'autre.<sup>298</sup>

Le texte déploie des opinions sur le travail de «l'écrivain [qu'il considère comme] un artisan<sup>299</sup>» dont l'instrument principal est le mot. Puis il les confronte à d'autres modèles.

Lopes rend précaire l'espace social romanesque. Sur le plan formel, il ouvre le texte à la subversion.

---

<sup>297</sup> Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 196.

<sup>298</sup> Anthony Mangeon, « Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles », *op. cit.*, p. 53.

<sup>299</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 113.



### III.3.2. Les discours de la méthode littéraire

Le discours que le héros produit sur la littérature, même s'il semble se rapprocher des convictions de l'auteur, doit être considéré comme une parole indépendante de ce dernier, puisque dans l'économie des romans, elle prend vie dans des conditions sociales et historiques qui ne sont pas forcément celles de Lopes.

Il est possible qu'à travers ces discours polyphoniques, Lopes veuille, par l'imaginaire, contester toute légitimité – reste à savoir si elle en possède – à la pensée unique au cœur d'un monde qu'il n'appréhende que dans la diversité, la variété. D'ailleurs, sa conception du roman comme lieu d'universalisme l'amène à assumer des influences diverses et à se sentir libre de «puiser [ses] inspirations, quelquefois de choisir [ses] modèles, dans les littératures de toutes les langues de la planète et de toute l'histoire de l'humanité.<sup>300</sup>»

Au-delà du monde tourmenté que met en scène Lopes dans ses textes, c'est plus un désir d'édifier un roman qui ouvre les frontières du genre au divers, à l'inhabituel, à l'inattendu, au disparate, etc., façon de mettre en scène une écriture qui rende compte de l'hétérogénéité du monde.

Le héros lopésien défend des thèses, une position idéologique en parlant de sa conception du roman, orientant ainsi l'interprétation que pourrait faire le lecteur. Il fonde alors un archétype de la littérature mais qui embrasse sa perception de la société. Ce héros est observateur d'un monde au carrefour de l'espoir et de la désillusion – au cœur d'une postcolonie en plein doute – et qui se rappelle au bon souvenir de l'engagement des hérauts de la Négritude. En effet, la tendance, chez lui, est parfois à la « [réduction du roman] au puissant instrument de témoignage de l'histoire africaine, [sans s'attarder sur l'] extraordinaire réservoir de symboles, de figures mythiques et de fantasmes<sup>301</sup>» dont il est abreuvé. Justin Bisanswa s'interrogeait déjà sur la façon dont notre histoire nationale imprégnait notre image et notre perception du monde<sup>302</sup>. Ainsi, dans *Dossier classé*, au cœur de la période des conférences nationales souveraines, où les Africains se préparaient à atteindre la démocratie sans heurts, l'instituteur Baléba, dans une réflexion sur la fonction

---

<sup>300</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 69.

<sup>301</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, op. cit., p. 16.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 9.

de la littérature, estime que «le roman [...] n'a pas pour objectif d'informer mais de former» (*DCL*: 245).

Le monde de Lopes est fondamentalement celui de la contradiction, de l'opposition entre sujets fictifs, mais la position du "sujet de conscience" ou du "centre de perspective" (Genette) – c'est-à-dire la personne du point de vue de laquelle les événements sont présentés – est celle de l'ouverture, de la rencontre des contraires. L'auteur peut ainsi affirmer :

L'écrivain est un créateur, un esprit ouvert, étranger à la classification et aux hiérarchisations des cultures, défavorable à leur *antagonisation*, hostile à leur affrontement. [...] Il tient porte et table ouverte à l'étranger. [...] Il a le devoir de faire évoluer [l'homme] vers plus d'humain, l'adapter aux nouvelles sensibilités. Telles sont l'exigence et la tradition depuis Socrate qui proclamait déjà: *Je ne suis ni athénien ni grec mais un citoyen du monde*.<sup>303</sup>

Ainsi, dans *Le chercheur d'Afriques*, le contexte de lutte pour l'indépendance prédispose un étudiant africain à Paris à avoir une réaction suspicieuse lors d'une conférence d'André; celui-ci raconte: «À son avis, tout mon développement sur la Pléiade et Cicéron était malvenu: c'était là entrer dans le jeu des oppresseurs et faire référence à des modèles esclavagiste et féodal, tous deux de nature à semer la confusion dans les esprits» (*LCA*: 73).

Lorsqu'André exprime le souhait d'écrire un livre, il vise la mise à nu des réalités personnelles des individus sans tonalité mélodramatique et en esquivant les généralités : « Peut-être Joseph sera-t-il le personnage principal de mon premier roman? Il faudrait traiter le sujet sans sombrer dans l'autobiographie facile; éviter le mélo; bien prendre les choses de l'intérieur; dépasser l'historique pour atteindre l'existentiel » (*LCA* : 380). Bref, le héros lopésien, dans la posture d'écrivain, se veut pragmatique.

Le narrateur de Lopes est un être saisi par l'obsession de l'écriture. André, dans *Le chercheur d'Afriques* s'empressa même un jour de carnaval, de «rentrer écrire avant que ne s'évaporent [les] impressions dont [il était] tout imbibé [...] en vue d'un ouvrage encore très vague dans [son] esprit» (*LCA*: 219). Mais ses projets d'écriture remontent à son départ du Congo pour la France : « Ce n'était pas une mince affaire que d'être bachelier. Finie la différence entre le quartier indigène et celui des Baroupéens [...] On verrait qui oserait

---

<sup>303</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 83.

encore nous interdire de nous asseoir où bon nous semblerait, au cinéma, au restaurant, ou au dancing! Cela me donnait des idées pour un poème que je mûrissais. » (*LCA* : 190)

Comme on l'observe, son désir d'écrire un poème répond à un souci de témoigner d'une condition sociale, ou du moins d'affirmer une révolte symbolique contre un système social imposé par le régime colonial, persuadé que l'écriture pouvait être une plateforme d'expression d'un malaise ainsi que d'un refus de soumission, percevant la littérature à travers le prisme de l'engagement politique.

Dans le prologue de *Le lys et le flamboyant*, Lopes met en scène deux romanciers, le narrateur autodiégétique Victor-Augagneur Houang et un certain Henri Lopes dit Achel qui est le double fictif d'Henri Lopes. Ces deux personnages s'affrontent pour l'élaboration de la biographie de l'héroïne Kolélé. Aussi l'énoncé du narrateur fait-il apparaître un point de vue tranché qui préfigure une confrontation autour de la caractérisation du genre autobiographique:

Aujourd'hui que Simone Fragonard [alias Kolélé (un nom ajouté par la direction littéraire d'une maison d'éditions américaine pour promouvoir facilement un livre sur le marché étasunien)], je veux faire entendre la voix de la véritable Kolélé, celle que ni Lopes ni Marcia Wilkinson n'ont su restituer [...] Lopes a transformé en roman des souvenirs dérobés à Simone Fragonard. Moi, c'est la vie réelle de cette femme que je vais vous raconter. (*LEF*: 8)

La présence du *je* narratif dans cet énoncé est le signe que l'énonciateur en assume pleinement la responsabilité et pose cette réflexion comme émanant d'un être engagé dans une belligérance qui s'exprime par les mots. Aussi la formule « faire entendre » est-elle la traduction d'une opiniâtreté, d'une résolution à ne pas laisser travestir le genre littéraire autobiographique.

Observons encore ce commentaire du narrateur: «Sans doute l'article de *La Semaine [africaine]* est-il plus soigné dans sa forme, mais lui non plus ne donne pas la mesure de Kolélé et dans l'ensemble ne s'élève guère au-dessus de la médiocrité où nous paraissions nous complaire depuis l'Indépendance» (*LEF*: 11-12).

Derrière la critique imprécise réalisée par Victor, le narrateur de *Le lys et le flamboyant*, se cache un diagnostic de l'écriture africaine depuis la fin de la colonisation. Ce faisant, l'auteur de cet énoncé semble opposer "bonne" et "mauvaise" littérature sans pour autant

lever un coin de voile sur une quelconque théorisation de l'écriture qui mérite la reconnaissance de la critique, sans préciser les canons de cette écriture-là. Ce vieux débat réapparaît dans le roman lopésien. Mais il semble que l'esthétique du texte capte l'attention du critique fictif lopésien. Il paraît abhorrer les textes qui violent les frontières génériques. Pour Émile Zola, «une œuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions et l'œuvre est d'autant plus grande qu'elle sort victorieuse du combat<sup>304</sup>». Pierre Bourdieu, reprenant une pensée de Gustave Flaubert, précise que « l'écrivain [...] est celui qui s'aventure hors des routes balisées de l'usage ordinaire et qui est expert dans l'art de trouver le passage entre les périls que sont les *lieux communs*, les *idées reçues*, les *formes convenues*.<sup>305</sup> » En réalité, la réaction de Victor dans *Le lys et le flamboyant*, doit être mise sur le compte d'une lutte acharnée de positionnement dans le champ littéraire. Pour Bourdieu, la consécration d'un artiste, donc d'un écrivain, est consécutive à cette lutte.

Par une parole où abondent des énoncés, des temps verbaux qui révèlent un leurre, un artifice, une incertitude, le narrateur lopésien s'empresse à discréditer son rival fictif Lopes. Il indique alors que «dans son [livre] *Kolélé*, il s'est fabriqué une biographie de circonstance, il va jusqu'à se prétendre "un enfant de Poto-Poto" qui aurait fréquenté l'école indigène durant toute la période de ses études primaires» (*LEF*: 133). Le conditionnel passé «aurait fréquenté» et les verbes pronominaux «se fabriquer» et «se prétendre» posent le texte du néo-romancier fictif Lopes comme indigne de considération. Bref, la lutte ne se déroule pas sur le terrain littéraire mais sur des questions éthiques. Ainsi, la défense de la vertu installe la morale au cœur de l'allégorie romanesque, et la défiance se fait un ressort de la quête de reconnaissance. L'auteur congolais projette dans son roman la problématique de la littérature comme productrice ou non de vérité. Comprendons cependant que «beaucoup [de biographies] cherchent sans doute plus à plaire qu'à instruire ou à se conformer à la vérité [car] en cela elles s'éloignent de ce qu'on attend de l'histoire, pour se rapprocher du roman<sup>306</sup>». Mais la question de la véracité d'une biographie est ici contournée à travers une remise à plat du genre, puisque la vision subjective de son auteur

---

<sup>304</sup> Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 91 [consulté sur *books.google.fr* le 08 avril 2014, ressource numérique].

<sup>305</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 278.

<sup>306</sup> Sarah Mombert et Michèle Rosellini [dir.], *Usages des vies. Le biographique hier et aujourd'hui (XVIIe – XXIe siècle)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012, p. 40.

se déploie dans son texte. La valeur littéraire de la biographie est soumise au jugement de la critique dans le roman lopesien où on note l'absence de précision sur une poétique du genre.

La vie de Kolélé est offerte au décryptage des écrivains fictifs qui, eux, procèdent à une mise en abyme de sa biographie dans *Le lys et le flamboyant* (faite d'abord par le jeune romancier fictif Lopes en quête de reconnaissance dans le texte, puis par Victor, le narrateur-romancier dans son récit en préparation et finalement à travers l'imaginaire de l'auteur réel par le biais d'une instance narrative). La célébration de l'exemplarité de l'héroïne laisse place à la découverte de son intimité.

La biographie est employée pour la consécration de la figure de Kolélé dans *Le lys et le flamboyant*. Elle sert simultanément au dévoilement de son identité, à témoigner de sa vie mouvementée, à revenir sur le contexte historique colonial. Aussi la lutte autour d'elle pour la réalisation de sa biographie contribue-t-elle également à lui façonner une figure mythique en l'entourant d'énigme.

On sent chez le narrateur d'Henri Lopes un désir de montrer l'*autre* sous des traits dépréciatifs, de le réduire à l'insignifiance. La représentation du personnage écrivain rival, mais surtout les remarques sur son écriture, se réalisent ainsi sur le ton de la dérision : «le récit de Lopes fait de ces journées [d'émeutes] un décalque de celles de juillet 1848, à Paris. Tout y est, même la réplique africaine de Gavroche» (*LEF*: 189). Il s'agit ici de dénier à l'autre sa légitimité et son talent, une façon de l'exclure du champ littéraire. Bref, on peut observer la mise en place d'un « réseau de relations objectives (de domination [...], de subordination [et] d'antagonisme...) entre des positions<sup>307</sup> ». Affirmer la prééminence de sa littérature revient, pour Victor, à isoler son concurrent pour le disqualifier symboliquement et plus facilement dans le champ artistique.

Dans un espace social vécu sous le signe de la hiérarchisation, les récits de Lopes peignent les turpitudes qui entourent le positionnement des agents littéraires dans le champ. Les stratégies de distinction par lesquelles un auteur affirme sa singularité à travers son œuvre, laissent la place au combat des énoncés impertinents qui, non seulement déconstruisent l'objet (le roman) mais s'en prennent à l'éthique de l'écrivain. On peut au demeurant

---

<sup>307</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 321.

songer à ce que disait encore Pierre Bourdieu: « l'artiste n'est responsable que devant lui-même, qu'il est parfaitement libre à l'égard de la morale et de la société<sup>308</sup> ».

Désir de pouvoir, désir de grandeur, la quête hégémonique du narrateur romancier s'organise autour d'un lexique du rabaissement qui retentit déjà dans toute la production romanesque, elle qui est parcourue par des discours mettant constamment en échec la cohésion des êtres fictifs.

Tout en ne tenant pas compte des pratiques contemporaines d'attribution des prix littéraires et de l'entrée dans des instances de consécration littéraire, et, se tenant éloigné de toute quête de cooptation, le narrateur-écrivain de Lopes s'essaie à une consécration, mais celle-là forcée. Jacques Dubois en a pourtant dressé les étapes dans sa théorie institutionnelle: l'*émergence* (à travers la prise en charge par des instances de la vie littéraire telles que les écoles ou revues), la *reconnaissance* (assurée par les éditeurs), la *consécration* (par le travail de la critique, des jurys de concours ou des académies par exemple), la *canonisation* (rester arrimé à l'institution littéraire et voir son œuvre entrer dans les circuits ou programmes des institutions scolaires, voire dans une anthologie). Cependant, tous les auteurs reconnus ne passent pas par toutes ces étapes de légitimation. De plus, précisant que «la légitimité est le résultat d'une lutte [et] la consécration le produit d'un acte performatif<sup>309</sup>», Benoît Denis souligne que la consécration ne permet pas toujours de mesurer la légitimité d'un écrivain.

Il arrive même au narrateur de *Le chercheur d'Afriques* de reproduire ironiquement les discours idéologiques qui ont opposé dans l'Histoire l'Est à l'Ouest, ou entre puissances impérialistes et pays colonisés:

Le Président [de la FEANF] a décrit l'"impérialisme aux abois". Les Indochinois ont applaudi, et tout le monde les a imités. Il a salué la lutte des Algériens et a cité Mao Tsé-Toung. [...] Il a insulté l'impérialisme international en général et le colonialisme français en particulier et a décrit la lutte héroïque des larges masses paysannes d'Afrique. (*LCA*: 57-58)

Le narrateur de Lopes bannit tout dialogue, toute discussion. Depuis une posture quasi tyrannique, il jauge, émet un jugement et condamne simultanément le personnage qu'il

---

<sup>308</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 199.

<sup>309</sup> Benoît Denis, « La consécration. Quelques notes introductives », *ConTextes*, n°7, 2010, p. 4.

appréhende comme un adversaire. Sa voix, catégorique, déconstruit par son caractère ironique le projet lopésien d'édification d'un monde où se rencontre les différences. Un peu comme si l'écrivain Henri Lopes mettait en scène un procès de négociation avec son locuteur et que celui-ci lui imposait une vision égocentrique. En absorbant d'autres consciences, en prenant en charge leurs énoncés, le narrateur autodiégétique de Lopes empêche leur interférence. Il tente ainsi d'étouffer le foisonnement de conceptions de la littérature, mais, en son énonciation, s'affrontent plusieurs voix contraires. Sa démarche remet en cause le caractère polyphonique du discours lopésien puisque, reprenant ce que dit Bakhtine, nous pensons que

ce qui fait l'essence de la polyphonie, c'est que les voix y restent indépendantes et se combinent en tant que telles dans une unité d'un ordre plus élevé que celui de l'homophonie. [...] C'est dans la polyphonie qu'il y a combinaison de plusieurs volontés individuelles, dépassement radical d'une volonté unique. [La] volonté artistique de la polyphonie est une volonté de combiner une multiplicité de volontés.<sup>310</sup>

Chez Lopes, les discours hostiles des personnages menacent évidemment l'unité du monde fabulé. Les romans de notre corpus sont des cadres de prises de position qui creusent un fossé plus grand entre protagonistes. La symbolique de l'écart est ainsi perceptible à travers les énoncés qui, tout en décrivant dans les romans la situation sociale et politique de deux périodes majeures de l'histoire africaine (colonisation et Indépendances), établissent entre les personnages, distance et séparation.

Les divergences paralysant le dialogue entre les personnages dans le roman se déploient à travers des discours qui tentent d'empêcher l'expansion ou l'entrecroisement d'idées opposées. C'est ainsi que Lopes va construire un corps social où, du choc des voix discordantes, va se pérenniser une rupture entre elles. Les textes font entendre l'écho de l'intransigeance de consciences rétives, perceptible à travers des discours inflexibles. Ceux-ci mettent en débat, dans *Le pleurer-rire* notamment, des options politiques tout en portant un regard critique sur un univers social à la dérive.

C'est dans leurs échanges, la plupart du temps indirects, que se polarise la tension. Ainsi, on a l'impression que la *collusion* de ces voix contradictoires rend impossible un

---

<sup>310</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 29.

dénouement pacifique de la diégèse comme s'il s'agissait de faire triompher un air de révolte dans ce roman. La diversité des voix ne signifie nullement qu'elles prospèrent jusqu'à la fin des livres, au contraire on note une espèce de statu quo au niveau des polémiques soulevées, ce qui met en doute toute intention de communiquer réellement, de dialoguer.

*Le pleurer-rire* met donc en présence des voix qui se désavouent, qui s'enferment dans la subjectivité de chaque énonciateur, des voix exprimant un refus d'une opinion autre que les leurs. Ainsi, un commentaire du Maître d'hôtel, dans le roman, rapporte, au discours indirect, une réflexion du héraut de Bwakamabé se posant ici en objecteur face à l'Occident:

Tonton décida d'interdire l'entrée de la presse des Oncles sur le territoire national [...], Aziz Sonika appuya la mesure d'un éditorial dans *La croix du Sud* où il expliquait que la décision présidentielle était saine. Il nous apprit qu'ainsi procédait tout pays sérieux, soucieux de la santé morale de ses enfants. Nous devons nous prémunir contre la pourriture d'un Occident engagé dans un processus de décadence. [...] Et Aziz Sonika traitait nos intellectuels de noms d'animaux. (*LPR* : 61-62)

Chez Lopes, deux voix se font souvent entendre de concert à travers une seule. Dans le passage cité précédemment, la modalité choisie par le maître d'hôtel, c'est-à-dire le discours indirect, permet de mettre côte à côte la pensée de Tonton et celle d'Aziz Sonika qui, tous deux se dressent contre les dirigeants de l'ancienne puissance coloniale. Ce discours oppose deux champs lexicaux: celui du bien-être avec des énoncés tels que "décision saine" ou "santé morale" associé à "tout pays sérieux" (implicitement le pays du dictateur) en contradiction avec "la pourriture" ou la "décadence" qu'incarnerait l'Occident. Ce roman polyphonique de Lopes fait donc coexister des réalités antinomiques, donnant une impression disparate qui permet de mettre en lumière un monde disloqué.

Le narrateur maître d'hôtel prête sa voix pour être locuteur latéral des diatribes d'Aziz Sonika contre un *ennemi* toujours invisible enrobé sous les vocables lancinants que sont «les Oncles» et «l'Occident». Le *je* de Sonika est donc effacé par l'instance narrative principale, comme si celle-ci veillait à préserver une certaine suprématie dans la production des discours et dans la distribution de la parole. Le locuteur lopésien s'invente ainsi un lieu



de domination au cœur d'un espace social fictif où lui-même se sent écrasé par l'influence et l'omnipotence de Tonton. C'est pourquoi sa voix envahit sans cesse l'espace narratif. Ses jugements personnels surgissent dans le texte:

[Dans] les ouvrages de l'Alliance Française, [j'] apprenais que le coup d'État du général Bwakamabé s'était réalisé sur plusieurs centaines de cadavres; que les démocrates qui n'avaient pas accepté de plier l'échine étaient déportés dans des camps de concentration; que les libertés avaient été bâillonnées; que la torture était monnaie courante; qu'on était sans nouvelle du grand écrivain Matapalé. Tous ces articles étaient bien aimables et prouvaient que si nous n'avions pas peur de ce qui venait de nous arriver, d'autres s'en souciaient pour nous. Mais, sur place, je le répète, la réalité nous paraissait beaucoup plus banale. (*LPR*: 62)

La parole du maître d'hôtel se fait aussi incisive quand il s'agit de décrire une réalité politique qui affecte la cohésion du corps social: «Je n'arrive pas à comprendre pourquoi nos dirigeants sont toujours possédés d'une faim de punir de prison ou de mort leurs vaincus politiques, voire simplement ceux qui ont la fantaisie de penser en dehors des rangs.» (*LPR*: 62-63)

Il poursuit, à sa façon, le processus de mise à nu de la déchirure que les errements des figures dictatoriales ont provoquée. Aussi, sa parole dit son impuissance devant le déraisonnable, révèle le côté insaisissable du jeu politicien, signale l'impossibilité à expliquer l'absurde. Sa parole, dès lors, ne peut que s'isoler dans l'expression d'un simple constat. Ici, elle ne peut en aucun cas avoir de dimension performative.

Le discours indirect libre se construit par l'incorporation d'un discours rapporté au sein d'un supra-discours qui le prend en charge. Le résultat donne un chevauchement de deux énonciations qui apparaissent séparées dans l'ensemble, parfois même antithétiques. Ainsi, «on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre. Cette voix n'est pas citée, elle est en quelque sorte *mimée*<sup>311</sup>». Par cette modalité, le locuteur surfe sur l'implicite pour mettre en lumière une dissension entre deux discours sur la société, deux visions politiques, deux valeurs culturelles, deux personnages, deux nations, etc. Dans *Le pleurer-rire*, le discours indirect ne modifie pas l'énonciation d'autrui; il l'expose plutôt dans toute sa gravité, sauf

---

<sup>311</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 19.

qu'il arrive au médiateur, sans réelle prise de distance, d'y adjoindre sa perception des événements en assumant les voix d'autrui.

Le discours polyphonique, qui fait entendre deux voix dans un énoncé unique, entretient la virulence des discours idéologiques dans le roman de Lopes.

À travers la construction polyphonique, le locuteur lopésien s'approprie la parole d'autrui, et laisse émerger des voix qui, par leur affrontement, montrent qu'il est difficile d'édifier un *nous* qui partagera les mêmes valeurs. Par une représentation de l'Autre où lui est dessinée une image répulsive, la polyphonie façonne une altérité profonde.

Par ailleurs, les énoncés figés, qui rassemblent des éléments tels que les clichés, les lieux communs, ou encore les locutions, marquent la présence entière d'une voix ou d'un discours autre dans la voix du locuteur. Ils sont porteurs de croyances, d'opinions et aussi de préjugés provenant d'instances étrangères à la voix narrative. Tout en faisant référence à la dimension sociale du roman, on peut donc faire attention à ces clichés qui, dans les discours des locuteurs, apparaissent de biais comme des moyens de construction du texte littéraire puisqu'il est possible de les appréhender dans leur valeur stylistique. Selon Ruth Amossy, ils interviennent comme «modèles d'engendrement du texte littéraire<sup>312</sup>». Ils mettent en lumière les problématiques de l'altérité, de la typisation des individus selon la couleur de leur peau, et permettent de voir que le langage des personnages, chez Lopes, traduit parfois l'impuissance du locuteur devant les complexités sociales, devant une socialité illusoire. Les clichés renforcent l'effet de réel dans le texte en donnant à lire, à travers les poncifs déployés, les réalités bouleversantes d'un monde proche de l'univers socioculturel du lecteur.

Les clichés révèlent également l'image stéréotypée de l'Afrique dans le discours colonial telle qu'elle est fantasmée par les personnages occidentaux, et que le narrateur oppose au discours amer des Africains, le tout étant enveloppé dans une parole ironique.

Les stéréotypes qui se cachent dans les clichés sont déconstruits par le discours du narrateur lopésien qui en indique souvent l'absurdité, l'aspect discriminatoire et réducteur.

---

<sup>312</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 61.

Ainsi, dans l'imaginaire de Lopes, qui peint la trajectoire du dominé, le cliché exprime la difficulté à dire l'expérience du désarroi si ce n'est que par des formules toutes faites, offrant du coup au personnage marginalisé l'occasion de donner un visage à ses expériences douloureuses.

Les clichés permettent d'édifier et de démasquer un système de valeurs admises dans le corps social, qui paraissent inacceptables, mais qui jouissent d'une certaine indulgence. Dans *Le pleurer-rire*, le maître d'hôtel se construit une figure d'amant et de mari infidèle. Songeons aussi au trouble intérieur de Lazare, dans *Dossier classé*, à qui sa tante adresse une proposition qu'il juge inconvenante: «Ta femme ne s'imagine tout de même pas qu'elle va te garder pour elle seule? Elle a besoin d'une coépouse. [...] Il te faut, mon fils, [...] une charmante petite négresse. Ainsi auras-tu des enfants en qui nous nous reconnaitrons: des métis bien sombres<sup>313</sup>».

---

<sup>313</sup> Henri Lopes, *Dossier classé*, *op. cit.*, p. 198-199.



## CHAPITRE IV: L'OBSESSION DE L'ENTRE-DEUX DANS LES ROMANS DE LOPES

L'œuvre romanesque d'Henri Lopes rend compte d'un entre-deux qui, chez lui, est un motif obsédant. Les textes sont ainsi le lieu d'une oscillation de la langue entre le ton marxisant et solennel du discours sociopolitique de la période des luttes anticoloniales d'une part, et, d'autre part, la truculence et l'humour du discours narratif qui en «éliminent, ou plus précisément [en négativisent] le sérieux<sup>314</sup>». Si le locuteur lopesien s'investit dans la peinture burlesque de certains événements, son récit se fait l'écho d'une dynamique hybride: il mêle admirablement satire abrupte et lyrisme. Assurément, le romancier édifie ce qu'on pourrait nommer une "poétique de la dualité" qui nous apparaît idoine pour la peinture d'un monde hétérogène et, au-delà, du désarroi du corps social dans les textes de notre corpus.

La dualité dans l'écriture et la thématique de Lopes est à la fois processus et idéal. L'auteur construit une œuvre profondément composite qui, comme dans un mouvement incertain, non seulement traduit la fragmentation du monde dans une perspective résolument transgressive, mais également exprime tout l'envoûtement que suscite en lui l'universalité dont il fait un "culte" dans ses romans. Le romancier fabule un monde dans lequel se dévoile « une conception beaucoup plus mobile de l'identité, en négociation permanente avec de multiples appartenances culturelles ou ethniques<sup>315</sup>». Son héros, à l'instar de la réalisatrice franco-burkinabé Sarah Bouyain, pourrait ainsi confesser: «mon esprit, coupé en deux, entre le pays que j'habite [...] et le pays qui m'habite [...], aspire au croisement, à la réconciliation, à la fusion<sup>316</sup>».

La plupart des personnages principaux évoluent dans des espaces restreints ou insulaires, lieux par excellence d'une expérience de l'isolement social. Leur couleur et/ou leur culture métisse(s) se trouvant «associée aux sèmes de la perte et de la carence identitaire<sup>317</sup>», ils

---

<sup>314</sup> Michael Riffaterre, *La production du texte*, op. cit., p. 167.

<sup>315</sup> Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 162.

<sup>316</sup> Sarah Bouyain, « Je suis née d'une mère française et d'un père burkinabé... » dans Ayoko Mensah [dir.], « Métissages : un alibi culturel ? », *Africultures*, n° 62, Janvier - Mars 2005, p. 25.

<sup>317</sup> Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002, p. 16.

demeurent dans une sorte de non-lieu de l'entre-deux culturel. Comme leur moi véritable est constamment remis en doute, c'est à travers une inscription manifeste dans cet entre-deux que le scripteur modèle une typologie de personnages ambivalents qui traversent son œuvre romanesque. On peut ainsi observer l'inconfort social de Kolélé sur l'île de Noirmoutier, dans *Le lys et le flamboyant*, toutes les métaphores de la dérélition qui marquent le discours d'une Marie-Ève esseulée en Guadeloupe dans *Sur l'autre rive*, ou encore le confinement des métis congolais entre le quartier des Blancs et celui des Noirs dans *Le chercheur d'Afriques*.

Les romans de notre corpus sont alors traversés par une hybridité linguistique qui traduit et métaphorise une mixité impossible ou rêvée, une complexité identitaire. Dans cet espace instable de l'entre-deux langues, l'écriture s'adonne à un jeu subtil ou flagrant : dire le fantasme du métissage culturel et biologique même si, fatalement, celui-ci «plonge le sujet dans un *no man's land* [...] le désarrimant de tout repère<sup>318</sup>», en figurer l'expérience [traumatique] à travers un autre métissage, celui-là formel et énonciatif. Le métissage est ainsi une figure prégnante dans la pratique scripturale de Lopes, il la structure, l'impulse.

Dans les textes de Lopes, l'écriture repousse les cloisons, exalte les interférences, rejette les barrières, tisse les éléments les plus épars sans toutefois manquer de représenter les tensions, notamment entre l'ici et l'ailleurs. En effet, «le contraste est d'autant plus saisissant qu'à la gravité sociale s'oppose l'allégresse de l'humour<sup>319</sup>». Au cœur de cet enchevêtrement textuel, Lopes intensifie la couleur poétique d'un métissage multiforme dans lequel s'inscrit sa modernité.

Si parfois les textes sont enclins à la déviance, peignant le renversement des hiérarchies sociales, bouleversant la cohérence générale des énoncés, c'est que l'écriture lopésienne est fondamentalement carnavalesque malgré son penchant au réalisme.

L'obsession de l'entre-deux dans l'écriture lopésienne relève du projet de rendre compte, par la fiction, d'un monde qui se réinvente entre la décadence (d'une période historique coloniale marquée par une béance sociale entre groupes culturels et raciaux) et l'espérance

---

<sup>318</sup> Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse*, op. cit., p. 16.

<sup>319</sup> Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, op. cit., p. 128.

d'un monde neuf, le tout dans une dynamique où l'on observe un vacillement des personnages entre deux ou plusieurs entités.

Et c'est d'une part à travers un discours narratif qui vacille entre réalisme et renversement carnalesque, d'autre part par le biais d'une langue composite, et finalement à travers un héros en discordance avec les deux espaces socioculturels (africain et occidental) dans lesquels le conduit son parcours, puis dans un discours narratif qui mêle satire et humour, que le scripteur lopésien parvient à peindre un entre-deux instable dans les romans de notre corpus.

#### **IV.1. Le discours narratif lopésien entre réalisme et renversement carnalesque.**

Comme on peut l'observer à la lecture, le roman lopésien renonce souvent à l'allégorie par le biais d'un discours réaliste qui étale des Savoirs dans tous les récits.

Le projet réaliste consiste à transmettre une information, à la communiquer avec une précision qui supprime tout ce qui pourrait perturber la transmission du message, avec des procédés assurant cette intention. Chez Lopes, le discours romanesque, vidé souvent de toute polysémie, de toute «polyvalence référentielle<sup>320</sup>», reproduit énormément des informations tirées de l'Histoire ou de l'actualité.

Il ne manque pas d'utiliser des moyens phatiques pour attirer et capter l'attention de son lecteur. Mais, chez lui, il n'y a pas de «détonalisation» du message puisque sa parole est le plus souvent habitée par les traces d'une sorte de révolte intérieure, comme si le narrateur laissait ses émotions fuser de ses mots.

De plus, au cœur de textes remplis de résonances politiques et historiques, des éléments tels que le flash-back, la permanence des souvenirs d'enfance, la mention d'une vie de famille, les références aux traditions et mœurs sociales africaines et occidentales, assurent la cohérence de l'énoncé et confèrent au discours réaliste lopésien le moyen de connoter un contenu social. Victor Augagneur, le narrateur de *Le lys et le flamboyant*, peut ainsi rappeler:

---

<sup>320</sup> Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36 1978, p. 401. (C'est quand un énoncé possède plusieurs interprétations logicosémantiques distinctes).

Afin de mieux contrôler les mouvements de ses indigènes, l'administration française chargea ses commandants de cercle de mettre en fiche tous les sujets de la colonie. Qui n'était pas en mesure de présenter des papiers en règle était sans ménagement jeté au cachot. [...] Qu'on ne me demande pas de préciser la date de ces événements. Je n'ai pas osé interrompre tantine Monette pas plus que Lomata quand ils faisaient revivre pour moi l'atmosphère de cette époque. (*LEF* : 48)

Pour Roland Barthes, un texte réaliste a un discours « sérieux<sup>321</sup> ». Le texte lopésien est anthropomorphique, descriptif, mais possède une charge émotive et idéologique. C'est pourquoi un discours sociopolitique cohabite avec des envolées lyriques dans les romans. On notera ici l'omniprésence d'un discours dénonciateur au sein de la fiction.

On peut de même voir que le style indirect est souvent utilisé par le narrateur de Lopes pour produire un discours réaliste décrivant des antagonismes. Ainsi, dans *Le lys et le flamboyant*, un personnage annonça

que les Alliés et les Forces françaises libres [...] venaient de débarquer à Toulon. [...] C'était Radio Brazzaville qui l'avait annoncé à midi, et un message venait d'arriver du gouvernement général. L'homme a rappelé le débarquement de Normandie, deux mois auparavant, et a précisé qu'outre les Anglais et les Américains, les troupes parties du Moyen-Congo, de l'Oubangui et du Tchad participaient à l'opération sous la direction du général de Lattre de Tassigny. [...] L'orateur a rappelé la victoire de la VIII<sup>e</sup> armée de Montgomery sur les troupes de Rommel puis la campagne de Tripolitaine. (*LEF* : 165)

Dans le même élan réaliste, la dynamique textuelle et la narration se déploient avec une langue où s'enchaînent «extravagances, obscénités, familiarité grossière<sup>322</sup>». La langue lopésienne se laisse investir par la peinture burlesque des stéréotypes comme on peut le remarquer dans ce passage:

---

<sup>321</sup> Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.* p. 10.

<sup>322</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 252.



À cette époque, il fallait beaucoup de caractère pour se proclamer noir. Nous avons beau nous endimancher, dépasser en élégance les dandys les plus chics, nous décrêper la chevelure et nous masser la peau de crèmes éclaircissantes, nous savions que les yeux qui nous observaient nous imaginaient en anthropophages, en nègres Banania, en tirailleur sénégalais, ou en négresse aux seins nus, aux lèvres à plateau, vêtue d'un chasse-mouches, portant un négrillon morveux sur le dos et une bassine en équilibre sur la tête. (*LEF*: 301)

Cette langue rend aussi compte des antithèses (enfermement et pérégrination du sujet postcolonial) et des contrastes que le scripteur va tenter de réconcilier par l'écriture; elle dévoile la précarité de l'entre-deux. Le mouvement de son écriture fait se rencontrer les contradictions.

On a alors l'impression que le texte est un espace de brassage de plusieurs procédés et tonalités narratives, comme pour combler un rêve : celui de la rencontre, du mélange. «Dès lors, les frontières ne sont plus un obstacle mais un lieu d'échange, elles doivent être dépassées et franchies.<sup>323</sup>»

Bref, la configuration textuelle chez Lopes procède d'une dynamique métisse au niveau structurel et thématique. L'écriture est pour lui une expérience de la pluralité, des altérités qui se croisent, mais elle exprime aussi le mirage de la rencontre des différences. Elle est portée à la déviance, à l'hybridité, traversée par un faisceau de diverses langues qui permettent de tendre vers un métissage linguistique.

D'autre part, l'écart carnavalesque permet, chez Lopes, de prendre «position sur la rive opposée à la culture officielle [de se] dégager de l'ornière séculaire de l'évolution idéologique<sup>324</sup>». Son roman sert ainsi de cadre à des discours et images contraires à la doxa.

La fantaisie et le jeu sur l'identité contribuent au dédoublement de personnages. Ce procédé donne au scripteur les moyens d'esquisser, de décrire les portraits d'êtres fictifs qui, à travers cette stratégie du masque, de déguisement, se voient consacrés comme des êtres dialogiques (pour reprendre le mot de Bakhtine). Ainsi, Madeleine, dans *Sur l'autre rive*,

---

<sup>323</sup> Jacques Audinet, « Paradoxes du métissage culturel » dans Ayoko Mensah [dir.], «Métissages: un alibi culturel ?», *Africultures*, n° 62, Janvier - Mars 2005, p. 16.

<sup>324</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 273.

qui deviendra Marie-Ève, mène en parallèle une double existence, l'une officielle et pénible, l'autre cachée mais chimérique. On peut y voir un artifice qui a l'air d'une inversion provisoire propre aux carnivals, où le vrai est voilé et le faux exalté. Cette transfiguration du réel s'inscrit dans un élan de manipulation propre au héros lopésien qui y trouve une parade pour échapper à un entre-deux problématique.

Comme au carnaval, le roman lopésien est un lieu d'écarts, d'excès. Ainsi, par la démesure des personnages et de certaines de leurs actions, l'auteur réussit à représenter le bouleversement de l'ordre social, exhibant un monde à l'envers où des puissants jouent des rôles dans lesquels ils sont tournés en dérision dans des postures ou discours licencieux. Rappelons-nous le dictateur Bwakamabé dans *Le pleurer-rire* qui, lors d'un discours public, «[déclara] que tous les Djassikini [ethnie rivale] étaient des voleurs et leurs femmes toutes des *trottoires* [prostituées]» (LPR: 184), et d'ajouter avec une voix de baryton, « con de leur mamaaaan ! » (LPR: 185).

L'éthique du corps social fictif se trouve ici suspendu, le vraisemblable remis en doute, comme un acte contre la morale. Tout ce qu'on dissimule d'habitude est brandi dans ce roman avec désinvolture, avec un discours paillard qui ne convient pas à un chef du rang de ce personnage.

C'est que le roman lopésien semble être en quête d'étrangeté, comme s'il s'agissait de peindre un monde où l'abject ravissait l'humour noir, comme si l'avalissant pouvait devenir sublime. Son écriture construit donc un monde en dissidence vis-à-vis des valeurs généralement admises socialement, où l'incohérence de certains personnages n'abolit pas la cohérence d'un discours narratif qui se sert habilement de la subversion pour ébranler les certitudes.

En usant de l'humour, le narrateur lopésien cherche à redéfinir la hiérarchie des valeurs en l'anéantissant carrément afin de saisir et fabuler l'homme dans ce qu'il a de plus vil. L'écriture allie ainsi rire et dérèglement, ironie et déchéance, un peu comme si le divertissement pouvait commercer avec la détresse du personnel romanesque.

Par exemple, dans *Le pleurer-rire*, Tonton «assurait, en se tranchant la gorge de l'index, qu'il n'était, lui, ni tribaliste ni raciste, mais que les Djassikini-là, c'était pour eux des

salopards. Tout bonnement. Les Juifs du Pays» (*LPR*: 185). Rire et renversement des valeurs sont donc au cœur du récit de Lopes.

Lopes va encore plus loin, avec le retournement de la figure idyllique du non moins mythique navigateur italien, à travers la pensée d'un personnage antillais, le docteur Sallustre:

Le [Christophe] Colomb du Dr Salluste [...] était un personnage trouble, ambigu, insaisissable [qui] avait transformé les paradis des îles Caraïbes et des Amériques en géhenne où les Peaux-Rouges, épuisés par les travaux forcés, tombaient comme des insectes asphyxiés par du Fly-Tox. C'est alors que des caravelles et des voiliers de toutes sortes commencèrent à déverser leurs cargaisons de nègres sur les rivages du Nouveau Monde. (*LEF*: 208)

Tout en questionnant la vérité historique, ce passage, qui dessine avec mélancolie la géographie de la traite des Noirs, tourne également en dérision un personnage célébré par une grande partie de la mémoire occidentale. Le discours romanesque travestit ici son image, fait tomber son masque, «*détrône* [celui qui pourrait bien apparaître comme un] souverain<sup>325</sup>», dévoile sa "vraie" face. En le détrônant de sa superbe, le narrateur poursuit peut-être l'objectif de dire une vérité sur une Histoire officielle qui serait tronquée.

Démystifié, ce grand personnage (symboliquement parlant) apparaît ridiculisé, comme l'est le sous-préfet (représentant le chef de l'État dans une région administrative) qui, dans *Le pleurer-rire*, est forcé à manger publiquement des mauvaises herbes. Dans le roman de Lopes, ce type de dignitaires fictifs représente des figures à "réduire à néant"; il s'agit de détruire un système qu'on veut voir déchu.

Bakhtine voit dans cette modalité narrative un «jeu des rabaisements [prenant l'allure d'un] détrônement-destruction<sup>326</sup>».

L'inspiration de Lopes l'amène aussi, par la parodie, à un travestissement de la Bible, notamment le jugement de Jésus par Pilate, un choix qui interroge l'interpénétration du sacré, donc de l'irrationnel et du réalisme fictionnel:

---

<sup>325</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 199.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 215.

Nous aperçûmes le rebelle, menottes aux mains, chaînes aux pieds, chicoté par les miliciens qui s'acharnaient sur lui comme sur une bête de somme [...] La foule continuait à l'insulter, à lui jeter des pierres, à demander qu'on le lui livrât. C'était comme si l'on emmenait au supplice l'un de nos camarades de jeu. (*LEF*: 190-191)

En visant le mélange d'univers différents, le romancier joue sur des contrastes en détournant la valeur symbolique du texte sacré, comme s'il s'agissait d'investir ce qui est consacré, de le ramener dans le sillage de l'imaginaire, de le désacraliser. Cet intertexte parodique de la vie de Jésus est un moyen de se moquer d'un exemple de vertu selon la vision chrétienne, celui de l'esprit de sacrifice d'un seul individu pour la masse. On peut l'appréhender comme une forme de ridiculisation latérale d'une pensée dominante.

La conscience du narrateur lopesien bataille ainsi contre les croyances solidement établies dans l'Église, afin de jeter sur le monde un regard exempt de dévotion spirituelle, pour exprimer l'affranchissement de l'artiste, sa liberté fondamentale et son attachement à l'humain. C'est pourquoi il ne manque pas de faire la comparaison suivante: «la peau du Christ [...] était blanche mais son regard lançait les mêmes lueurs que celui du chauffeur traîné vers le supplice» (*LEF*: 193). Le narrateur peut donc, avec une grande familiarité, comme dans un rite carnavalesque, oser la réunion du divin et de l'humain. Il ramène ce que l'on voit d'habitude avec un œil spirituel vers le sensible, vers la "réalité" de la détresse humaine, à travers le persiflage de la victime martyrisée.

Cet entre-deux, cette ambivalence du discours narratif, permet au narrateur de dépasser le suprasensible, l'abstrait, d'isoler le côté idéal de l'existence pour atteindre et peindre le désarroi de sujets pris entre les serres de la violence sociale.

En plus du travestissement carnavalesque de récits sacrés, Lopes procède, sur un ton réaliste, à une réécriture de l'Histoire, de la mémoire collective. Celle-ci, collective, il la singularise, la transfère dans un cadre privé, celui du narrateur, qui lui imprime sa mélancolie. Les romans de Lopes questionnent donc l'objectivité de l'Histoire:

«Est-ce aux métèques de faire office d'historien ou de griot de la société qui les accueille? Quant à l'histoire de ma famille, je n'ai nulle envie de la clamer sur les places publiques. Elle commence avec l'arrivée des Européens. Ils ont occupé le pays, mais sans eux je ne serais pas là. Même ma goutte de sang chinois, je la dois aux Européens, aux Oncles, comme nous disons dans les moments d'humour et de dérision. Ne sont-ce pas eux qui transplantèrent mon père, Houang Yu Tien, dans ce pays». (LEF: 24)

Au-delà de l'histoire de la rencontre entre deux cultures que décrit ici la réflexion du narrateur Victor, son discours entérine sa situation entre deux mondes: l'Asie et l'Afrique. On peut néanmoins observer toute la violence symbolique contenue dans le verbe «transplanter» qui exprime fortement une idée de contrainte, de greffe non désirée. Victor se désigne ainsi comme le fruit d'une sorte de "viol" d'une culture par une autre.

Les rappels historiques introduisent, reproduisent, dans le discours narratif les clichés sur cette Afrique dite sauvage que l'imaginaire colonial a vite fait d'édifier, la représentant comme un milieu hostile, effrayant et où «pour échapper au poids de la solitude et à l'angoisse de l'exil» (LEF : 38), la machine coloniale autorisait l'objectivation des femmes, confinées dans une position de "ménagère", vu que «la colonisation a reposé sur un état d'exception permanent à l'encontre des indigènes.<sup>327</sup>» On peut l'observer dans l'extrait suivant: «À l'époque [coloniale], rares étaient les Européennes à prendre le risque de suivre leurs époux aux colonies, aussi, afin de peupler leur solitude, ceux-ci se procuraient-ils des *ménagères* sur place.» (LEF: 37)

À cause de l'humiliation due à la colonisation, Henri Lopes choisit de mettre en scène toute la désespérance qui en surgit. Cependant, avec l'avènement des indépendances, il réactualise un sentiment de décadence dans le corps social à travers des romans tels que *La nouvelle romance*, *Le pleurer-rire* et *Dossier classé*.

Le romancier se saisit de la réalité abrupte, la cerne en métamorphosant la mémoire collective, en tournant celle-ci en dérision. Son imaginaire, créatif, laisse éclore le croisement de plusieurs antinomies, fabulant du coup les mutations d'un monde postcolonial en réinvention. L'ancien monde colonial et les personnages métis biologiques

---

<sup>327</sup> Olivier Le Cour Grandmaison, «Entretien», *Figaro Magazine*, 17 décembre 2005, p. 24.

sont simultanément rabaissés par un discours qui démantèle les hiérarchisations sociales en riant d'elles.

Victor raconte ainsi une mésaventure dans une rue de Paris lors d'un contrôle: « [le policier] m'a traité de fellaga. Je proteste et menace de faire jouer des relations. [...] Dans la rue, les enfants [m'appellent] Ben Barek, pour les plus gentils, Sidi cacahuète, le bicot, pour les autres» (*LEF*: 202). Il rapporte aussi les mots que lui a adressés un condisciple moqueur: «Tu t'es vu dans une glace? [...] Toi, un fils de général? Mais qui connaît papa de mulâtre? On connaît seulement vos mères, non? Ton père, c'est un petit commerçant portugais, oui. Un moundélé madessou [Blanc fayot].» (*LEF*: 202)

Le dénouement vers lequel tendent ces entorses à la retenue est bien évidemment la destruction. Dans le personnage et les caractères du métis, Lopes dresse des symboles carnavalesques, le peint dans une posture parfois cocasse, pour traduire la précarité du sujet.

Lopes a donc choisi de mêler la disproportion, la discordance au réalisme. Aussi, les thèmes graves sont-ils énoncés en termes souvent bas ou ubuesques. Son narrateur semble ne pas être enclin à se décider entre discours scientifique ou moralisateur (ce dernier étant propre à la satire) et caricature, ce qui a l'avantage de donner des textes chargés d'humour.

L'écriture lopesienne s'en prend donc très souvent aux normes, comme si elle émanait d'un esprit sarcastique qui voulait rire de tout en jouant sur les répercussions amusantes des contrastes, sur le libre cours laissé aux licences et obscénités dans le discours romanesque, sur le renversement symbolique des personnages métis. On peut voir dans tous ces éléments qui relèvent du carnaval, un matériau nécessaire à la construction d'un corps social déstabilisé.

Bakhtine peut alors préciser que durant le carnaval,

la structure et l'ordre de la vie, en premier lieu la hiérarchie sociale, étaient abolis [...] de même que l'action des lois de la courtoisie entre égaux et l'observation de l'étiquette et des gradations hiérarchiques entre supérieurs et inférieurs : les conventions tombaient, les distances entre les hommes étaient supprimées, ce qui trouvait son expression symbolique dans le droit [de frapper] son voisin, si digne et important fût-il. [Les personnages] semblent pénétrer dans le royaume utopique de l'égalité et de la liberté absolues.<sup>328</sup>

On peut ainsi préciser que le texte lopésien est d'un réalisme grotesque, lui qui détourne des paraboles bibliques, travestit les valeurs sociales et celles de la Justice (notamment quand dans *Le pleurer-rire*, le dictateur Bwakamabé se fait juge et partie pour condamner un adversaire politique). Le discours narratif est souvent le lieu d'un contraste, dépréciant l'image des figures féminines tout en les exaltant simultanément. Il en est ainsi des Ndoumbas,

de grandes dames soucieuses de leur liberté et qui considèrent le mariage comme le cimetière des amours. Putains, non! Même si elles veillent à se choisir des amants capables de les aider à vivre dans le confort. Nulle parmi elles n'est esclave de l'argent. Elles ne se donnent jamais au plus offrant, mais choisissent leurs cavaliers [...], les congédient quand l'envie leur en prend, car c'est en y mettant tout son cœur que chacune tient à faire l'amour avec ses hommes. (*SAR* : 64)

Il n'y a pas d'insanité à proprement parler dans tous les romans de Lopes, il ne s'agit pas pour le narrateur de toujours dévoiler une certaine impudeur, mais de jeter parfois un regard saisissant sur la soumission du corps, non pas à la Raison mais à l'émotivité, au besoin d'affranchissement, comme avec Marie-Ève dans les bras de son amant Yinka dans *Sur l'autre rive* qui précise même que «les femmes n'ont pas à chanter leurs passions sans les habiller» (*SAR*: 183).

Le personnage féminin lopésien se libère des contraintes de couple, de ses obsessions, de ses vertus, de ses traditions. Son image s'altère et bascule dans une négativité qui a valeur de révolte et de prise en main de son propre corps. Elle devient ainsi ambivalente, cette image s'inscrivant dans un entre-deux qui exprime un besoin d'aller vers plus d'égalité,

---

<sup>328</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 264.

vers l'anéantissement de tout ordonnancement social, de toute distance, de tout écart, et même vers une « permutation hiérarchique<sup>329</sup> » sujet masculin /sujet féminin.

Le bouleversement des valeurs se situe également dans le langage, à travers les insultes qui foisonnent dans le roman lopésien. Signalons-en quelques-unes: pour Marie-Ève, dans *Sur l'autre rive*, le secrétaire de son amant Yinka est «un homme à l'allure de chimpanzé» (SAR: 96). Quant à la tante de Lazare, elle «s'est mise à maudire Gigi, la mère de Gigi, et à qualifier leurs sexes de papayes pourries remplies de vers et bourdonnantes de mouches.» (DCL: 199)

Les récits perturbent le système des valeurs, les énoncés renoncent à les élever à une quelconque échelle. Le sérieux est bousculé par l'adoption d'un point de vue excessif au niveau de la voix narrative pour mieux mettre en lumière le ridicule de certains personnages, non moins sans humour. La dérision s'efforce de remuer les commodités, se fait provocatrice. L'emphase et l'humour narratif souvent la mise en scène du dérèglement social.

Bref, comme on l'a souligné, le texte lopésien oscille entre discours réaliste et jeu de renversement parfois grotesque des hiérarchies. Le narrateur parvient ainsi à ridiculiser certaines figures telles que le métis biologique, le dictateur, les réduisant symboliquement à une certaine insignifiance. À travers cet entre-deux, le roman de Lopes met en scène une dualité à divers niveaux (identitaire, narratif, etc.) avec des sujets partagés entre l'angoisse de se dissoudre dans le monde dominant et le besoin d'affirmer leur singularité.

Le texte et le personnage s'abreuvent à diverses sources, mêlant et rejetant simultanément l'imaginaire et les clins d'œil à la réalité historique, vacillant entre rupture avec un passé en même temps idyllique et indigeste d'une part, et d'autre part une renaissance à engendrer. Le refrain de l'indigène « ensauvagé » permettant de réécrire la mémoire coloniale tout en exaltant en parallèle un métissage qui ne parvient pas toujours, dans les romans, à faire oublier la situation du héros lopésien claustré dans un entre-deux instable mais qui augure d'un avenir que le narrateur de Lopes n'appréhende finalement que dans la mixité.

Mais le roman demeure un lieu de représentation des stéréotypes et de la domination du monde occidental sur l'espace africain. La conquête de l'espace africain par les

---

<sup>329</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit. p. 270.



colonisateurs français, à une époque où la notion d'intégration n'alimentait pas les débats, avait pour dessein ultime la domination. L'œuvre romanesque de Lopes traduit cette réalité par une peinture des tensions raciales, dévoilant le tragique de toute entreprise de croisement des cultures à cette période. Ce choc interculturel montre l'échec du rapprochement de deux peuples que l'Histoire réunit sous les tropiques, au Sud. C'est pourquoi le Noir, dans les textes de Lopes, est représenté comme un personnage marginal jeté dans un environnement où sa présence et son humanité sont constamment écrasées, niées.

Le stéréotype racial (et dans une moindre mesure, culturel), instrument de marginalisation et de classification, est exhibé unilatéralement. Quel que soit l'espace (Afrique ou Europe), la cause de l'Africain est jugée avant d'avoir été entendue. Son altérité est perçue comme extrême, mystérieuse, pénible à supporter. En examinant les dénominations de l'Autre dans les récits, on peut remarquer que ce dernier est objet et victime de la vision réductrice des Européens: «morigaud» (*LCA*: 45), «sauvage» (*LCA* : 104), «étranger de mauvais sang, chacal, cancrelat, méduse» (*LCA*: 242). Bref, le personnage africain est enfermé dans sa différence par des regards qui déforment son image. Il se confond avec l'être maléfique de qui l'on devrait se méfier. Dans *Le pleurer-rire*, le dictateur Bwakamabé, reproduisant clichés et préjugés, salue dans un discours « la France éternelle, patrie de la liberté et des droits de l'homme, qu'elle avait si généreusement exportés sur le continent africain jusqu'alors enfoncé dans la barbarie » (*LPR*: 263). En clair, «l'enfer, c'est [l'Autre]», c'est-à-dire le colonisé noir. Ce dernier ne peut pas échapper à un sévère jugement de valeur, à des représentations collectives réductrices, qui autorisent qu'on déploie à son encontre plusieurs ressources d'agressivité. L'écrivain représente un monde où l'amertume des colonisés s'étale dans un langage qui dit leur anxiété face aux préjugés: «Ici [à Nantes], comme à Chartres et plus qu'à Paris, ils [les Européens de peau blanche] ne peuvent s'empêcher de couler un regard dans ma direction» (*LCA*: 59), dit André dans *Le chercheur d'Afriques*.

Lopes met également en scène des personnages métis qui voient dans les regards chargés de haine portée à leur encontre, une forme d'exclusion silencieuse. Par son profond déchirement intérieur, le métis métaphorise les liens complexes entre deux cultures, deux espaces. Il est méprisé aussi bien en Europe qu'en Afrique à cause de la pigmentation de sa

peau. Son désarroi, sa *torture* d'être l'un et l'autre ou encore l'un ou l'autre, peuvent être compris ici comme le reflet du choc des cultures. Sous prétexte de décrire la situation du métis dans le monde, Lopes s'interroge sur leur exclusion sociale de façon oblique et ironique. Son écriture rompt avec tout discours complaisant sur la condition des marginaux et des minorités; son langage dit vertement la misère de ceux qui souffrent du regard porté sur leur différence. Dans *Le chercheur d'Afriques*, André l'Africain s'indigne d'être lourdement observé dans les rues de Paris.

L'œuvre de Lopes peint donc la situation douloureuse du métis qui incarne les deux identités africaine et européenne qui, tout en se retrouvant, se repoussent simultanément. Il suffit d'observer les énoncés par lesquels il est décrit et qui l'inscrivent dans un entre-deux marquant sa marginalisation dans la société africaine: «Blancs-manioc », « bâtards », «nègres blancs », «demis-demis », « chicorées améliorées » (*LEF*: 200); tout un discours brodé d'expressions dévalorisantes qui incorpore dans le récit un champ lexical de l'infériorisation du sujet métis. Ce dernier, submergé par l'obsession de son mal-être, en vient à s'auto-dévaluer, de sorte que des personnages féminins métis (Tantine Honorine, Kolélé) peuvent affirmer que « le salut des métisses [africaines] résid[e] dans leur évolution vers des comportements européens » (*LEF*: 116) et qu'il faut se garder d'épouser des Noirs « parce qu'il [faut] progresser et tourner le dos au monde indigène » (*LEF*: 29).

L'œuvre de Lopes dévoile des sujets métis qui s'inventent parfois une image dépouillée de tout lien avec d'éventuelles racines africaines en usant d'un lexique péjoratif. Ses récits disent ainsi le malaise de personnages africains confrontés à la difficulté de se fixer et de vivre en dehors de l'Afrique. Aussi, Kolélé et André changent-ils plusieurs fois d'identité et de pays, en quête d'eux-mêmes et d'un milieu de vie accommodant. Ce dernier connaît en France «le malaise de se sentir un fruit dépareillé » (*LEF*: 134).

Le monde raconté par Lopes est une mosaïque fragmentée, une composition hétéroclite où le Nord et le Sud ne parviennent pas à se concilier. Le texte lopésien se fait l'écho d'une conversation impossible entre ces deux sociétés qui se rencontrent sans fusionner. Si Lopes se fait héraut du métissage, ses récits mettent en scène un *héros* qui vit l'expérience intime de la marginalité: le métis africain se voit poussé aux limites de l'altérité.

L'œuvre romanesque se construit à travers une énonciation qui exprime l'inquiétude, la contrariété, l'isolement, la résignation, la révolte et la marginalité. C'est pourquoi, on peut affirmer qu'elle pense le monde comme un univers chaotique dans lequel le sujet africain fait l'expérience de son aliénation face à un espace occidental oppressant. Le parcours du colonisé le mène progressivement de la lumière de l'espérance à l'obscurité du désenchantement et vice-versa, mais on veut se rappeler, avec Jean-Paul Sartre, que «la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir<sup>330</sup>.»

Une organisation textuelle qui, dans la réécriture de la dialectique colon/colonisé, reconfigure la pensée coloniale, et dissout la hiérarchie raciale. La production romanesque de Lopes constitue une forme de *chronique* de l'Africain (particulièrement du métis) néantisé par l'entreprise expansionniste européenne. Ce qui domine chez Lopes, c'est la figure du métis (surtout biologique) dans laquelle se cache celle de l'étranger. Au lieu d'être le symbole de la rencontre des continents et des races, le métis constitue la représentation de la mise à distance de l'autre, d'un enfermement dans l'espace et dans l'être. D'autre part, l'ostracisme étant dépeint dans la société romanesque comme une banalité, le discours de l'auteur fait de la fabrication des stéréotypes et des préjugés un outil essentiel dans l'énonciation de la domination des colons et de l'Europe en général sur le monde colonisé.

#### **IV.2. La langue composite de l'écrivain**

Il s'agit ici d'analyser les jeux et enjeux de la parole lopésienne, de son langage. En effet, Lopes tente de poser la langue populaire comme élément, certes a-normatif, mais qui enrichit le français classique par d'autres représentations culturelles, notamment africaines. La langue française est pour lui, le lieu et l'opportunité de transformations profondes, un espace où il se fait créateur de sa propre langue d'écriture.

Aussi le texte lopésien apparaît-il donc comme un lieu où le comique du discours populaire se charge d'une visée désacralisante de la langue qui nous semble être, chez ce romancier, la jonction de plusieurs territoires socioculturels avec une intention de rabaissement carnavalesque. Mais il faut comprendre que Lopes s'inscrit dans une logique de

---

<sup>330</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947, acte III, scène 2, p. 236.

« dédramatisation des tensions linguistiques que l'on constate dans les stratégies d'hybridation [...] postcoloniales<sup>331</sup> ». L'auteur veut créer une langue qui rende compte de l'hétérogénéité socioculturelle.

Ainsi, après avoir eu des ennuis avec la Police, André, dans *Le chercheur d'Afriques*, rêve « des paysages d'Afrique [qui] se mêlaient à ceux de France, [tout en parlant] un charabia composé de phrases gangoulous, roupéennes, lingalas et latines. » (*LCA*: 228)

L'écrivain a pleinement conscience qu'il doit tenir compte de la dualité sociale dans laquelle prospèrent des contradictions renforçant l'ambivalence du corps social. Il met donc en œuvre des modalités d'écriture qui puissent rendre compte du caractère hétérogène du monde en intégrant des énoncés en langues africaines à un discours populaire lui-même se trouvant dans le voisinage d'une énonciation emmenée par un lyrisme fin. C'est que les romanciers africains de langue française évoluent dans un univers de cohabitation de langue comme le soulignait déjà Lise Gauvin.

Dans ce même élan, Mikhaïl Bakhtine, soutient que le roman

contient un système littéraire de langages, plus exactement de représentations des langages, et la tâche réelle de son analyse stylistique consiste à découvrir, dans le corps du roman, tous les langages servant à l'orchestrer, à comprendre le degré d'écart entre chacun des langages et l'ultime instance sémantique de l'œuvre, et les différents angles de réfraction de leurs intentions, à saisir leurs relations dialogiques mutuelles, enfin, s'il existe un discours direct de l'auteur, à déceler son fond dialogique plurilingue, hors de l'œuvre<sup>332</sup>.

On se rend vite compte qu'Henri Lopes reconstitue la fragmentation sociale par une langue qui embrasse les divers sociolectes se mêlant dans un corps social hétérogène. Divers parlars se rencontrent ainsi dans son texte: celui, précieux des personnages instruits; celui, populaire et théâtral des dictateurs; celui, désopilant, des personnages peints comme bouffons.

Ainsi, dans *Dossier classé*, l'instituteur Daléba peut livrer un commentaire d'individu cultivé: «le roman [...] n'a pas pour objectif d'informer mais de former. Je lis pour me

---

<sup>331</sup> Lise Gauvin, « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone » dans Lise Gauvin [dir], *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 14.

<sup>332</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 227-228.

construire, pour m'amender. La lecture, c'est ma prière» (*DCL*: 245). Mais le discours d'un personnage issu du petit peuple laisse transparaître ses origines sociales: «c'est ça même, mon frère, ô. Nègre, il connaît bien pour lui bouche-parole» (*LPR*: 36).

On remarque une sorte de translation de la forme orale de la langue populaire à l'écrit qui bénéficie d'une littérisation; elle met en lumière un langage social dérivé du bas peuple que l'auteur retranscrit de manière ingénieuse. Ce langage trivial s'attache généralement à décrire des réalités prosaïques "cohabite" avec d'autres langages qui partent du comique au plus recherché en passant par le relâché.

C'est que le monde que peint Lopes est un monde hétéroclite. Ainsi, quand le langage populaire ramène le lecteur au cœur de choses sobres, grossières ou simplistes, le parler des personnages qui appartiennent à l'élite sociale s'élève. L'illusion référentielle est le plus souvent sauve, mais on a l'impression que le langage des masses populaires vient se répandre dans les énoncés en langage soutenu comme s'il visait l'occupation d'un espace qui lui a été trop longtemps dénié. On peut alors dire que le «langage populaire devient [un] fondement de la parole culturelle<sup>333</sup>» dans le roman lopesien.

Cette juxtaposition de langues met l'un en face de l'autre, milieu savant et milieu populaire comme la mise en scène d'une opposition entre le sérieux et le vulgaire, entre le prestigieux et le banal comme si le scripteur poursuivait le dessein de traduire par ce foisonnement langagiers, un corps social traversé par une dissonance, un peu comme les titres des romans de Lopes qui renvoient à des « isotopies concurrentes ».

L'univers des langues dans les romans de notre corpus ne met pas en exergue une sorte de tentative de renversement des hiérarchies. En effet, le comique et le populaire évoluent indépendamment du lyrique et du sérieux dans un même texte. Les registres de langue cohabitent donc dans les textes, chacun se chargeant d'exprimer des réalités et visions d'un milieu social précis.

Derrière les langages, la hiérarchie demeure en filigrane, le narrateur passant imperceptiblement de l'un à l'autre. Cette sorte de métissage est aussi l'expression de la diversité du corps social romanesque. C'est pourquoi l'auteur n'hésite pas à insérer le

---

<sup>333</sup> Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues : du carnivalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) », *Littérature*, n°121, 2001, p. 104.

langage populaire dans le discours narratif et à y introduire des énoncés exclusivement congolais.

Pour Gauvin, «le langage littéraire [...] tend à dépasser l'opposition des catégories en une intégration festive des niveaux de langue. Au conflit des codes, l'auteur substitue une tension faite de tolérance et d'interaction.<sup>334</sup>»

Henri Lopes est allé également jusqu'à "désémantiser" certains mots français afin qu'ils s'intègrent au cadre social populaire africain. Ainsi, Mowudzar dans *Dossier classé* peut dire à Lazare Mayélé: «[Gigi] jure que si vous ne la dormez pas avant votre départ, elle sera obligée de tuer son corps». (*DCL*: 171)

Avec la transposition d'un tel usage de "dormir" dans la langue française, il s'agit de faire absorber par celle-ci les fantaisies de la culture populaire africaine et pourquoi pas lyriser le langage argotique. La cohérence générale de l'œuvre ne s'en trouve pas mise en péril ; bien plus, en ce langage populaire qui est établi dans les textes, se trouve représentée la riche pluralité du monde. L'imaginaire de la langue française s'agrémenté d'une variété de langues qui la renouvellent de l'intérieur tout en édifiant ainsi un espace de rencontres.

Quant aux mots en langues congolaises, notamment en lingala, ils procèdent par irruption lexicale dans le discours romanesque, sans toutefois qu'ils soient toujours suivis d'explications.

Le roman de Lopes est un lieu de mixité où les différentes langues fragmentent le corps social en plusieurs mondes à l'intérieur d'un seul. Ainsi, *Le pleurer-rire* fait cohabiter un dictateur grotesque au discours incohérent avec un narrateur autodiégétique au langage perspicace et à l'esprit calculateur. Au-delà, des systèmes de valeurs se voient mis en présence l'un de l'autre.

L'écriture de Lopes édifie alors des récits où le texte se voit dispersé entre divers niveaux de langue, ce qui permet de rendre compte au mieux de la totalité d'un univers hétérogène et des différentes visions du monde qui dynamisent la vie sociale. Les pérégrinations de la voix narrative à travers la multiplicité des langages, offre l'occasion d'observer la

---

<sup>334</sup> Lise Gauvin, «L'imaginaire des langues : du carnivalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) », *op. cit.*, p. 107.

difficulté, pour les personnages, d'avoir une vue commune sur des sujets précis. Et si, pour prendre un exemple, le langage précieux ne parvient pas à rendre au mieux la profondeur de la pensée des personnages issus du petit peuple, c'est qu'on peut questionner les limites de la parole romanesque et son impossibilité à tout exprimer. Si dans les romans, le français est traversé par d'autres cultures, il le doit à son tissage avec d'autres langues de l'univers social africain. Plus que de l'exotisme, il apparaît ici qu'au cœur de l'imaginaire de l'auteur, se trouve une multiplication de points de vue à travers le multilinguisme qui se déploie dans la fiction, générant un foisonnement de sens.

Pour Justin Bisanswa qui l'appréhende comme un

espace à conquérir, [un] territoire à violer, [une] instance à transgresser, c'est en terme de possession que l'écrivain francophone envisage son rapport avec la langue française. [Ainsi], *prendre* la langue, c'est l'inverse de *l'apprendre*. C'est refuser de subvertir sa vocation sociale ; c'est replier son énonciation sur elle-même et faire barrage à la transparence de ses signes. En se moquant de ce qu'il dit, en se fendant d'un rire jaune, l'écrivain francophone joue avec les mots, conscient que son jeu est plus sérieux qu'il n'y paraît<sup>335</sup>.

Pour lui en effet, le langage littéraire renonce au sérieux de l'énonciation, elle est un instrument au service de l'imagination de l'écrivain qui en use selon son originalité propre, qui en fait un objet de création. Aussi, le scripteur peut-il la considérer avec un recul et la transgresser à sa guise.

Lopes se situe également dans cette optique-là, celle du jeu avec la langue d'écriture. Chez lui, la structure des langues apparaît bien éclatée pour faire entendre plusieurs tonalités, celles des différents acteurs sociaux, eux aussi divers, qu'il met en scène. Ainsi, les textes de notre corpus mettent en œuvre un « métissage linguistique<sup>336</sup> » qui rend compte de l'hétérogénéité de ce monde que fabule l'écrivain mais aussi du désarroi de son sujet.

En effet, les préoccupations identitaires du héros de Lopes transparaissent dans le mélange des langues. Justin Bisanswa explique que l'interpénétration de plusieurs idiomes dans les textes francophones avec chacun son contenu symbolique et affectif, découle d'un rapport complexe du scripteur à la langue française en projetant ses interrogations identitaires dans

---

<sup>335</sup> Justin Bisanswa, « Une poétique de la parole », *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, n° 2, 2007, p. 8-9.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 11.

le choix de la langue d'écriture. Le critique souligne que le romancier se trouve dans un rapport ambigu avec le français qu'il chérit et qu'il rejette simultanément. C'est pourquoi

l'écrivain francophone creuse cette langue pour y découvrir une authenticité enfouie. Qu'il y ait dans son travail une telle systématisme à se démarquer par rapport au code est symptomatique d'une conversion de l'exil culturel réel (par la colonisation hier, par l'école aujourd'hui) en un enracinement imaginaire. La langue est ainsi à réinventer, constamment et sans fin : cette aventure, chaque texte francophone la narre aussi, en la ressassant.<sup>337</sup>

En partant de cette réflexion, on peut comprendre que la multiplicité des langues dans le texte lopésien rejoint la situation de son héros pris entre plusieurs identités, partagé entre diverses valeurs, entre plusieurs continents, subissant les conséquences de l'héritage colonial et des travers d'une décolonisation dont le scripteur met en scène l'échec dans les romans.

Mais n'oublions pas que le roman de Lopes embrasse toutes les catégories sociales, en reproduisant leurs parlers respectifs qui dévoilent parfois la détresse intérieure des dominés à travers toute la mélancolie qui s'en dégage.

Le romancier mobilise ainsi des discours qui pourraient dire le déchirement de sujets tiraillés. La rencontre entre les différents protagonistes de l'interaction discursive dans les textes permet ainsi de voir que les «singularités et [les] tensions [sont] créatrices de langages<sup>338</sup>».

Les discordances ou les différences qui apparaissent alors entre les usages linguistiques des êtres fictifs dans les romans, favorisent la cohabitation de divers univers symboliques souvent antinomiques. Ceci dit, observons ces deux discours: dans le premier exemple, Victor rapporte des commentaires entendus à des funérailles traditionnelles: « [Au matanga], on pouvait palabrer, palabrer, si c'est palabrer, l'enfant-là avait façon magique de jouer ballon. [...] Et de raconter, en mimant le shoot, comment il lui arriva d'imprimer un tel effet au ballon que celui-ci pénétra tchia! Directos dans les filets. » (*LEF*: 19)

---

<sup>337</sup> Justin Bisanswa, «Une poétique de la parole», *op.cit.*, p. 8.

<sup>338</sup> Lise Gauvin, «D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone» dans Lise Gauvin [dir], *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 6.



Dans le second, un fonctionnaire colonial français s'en prend aux Africains, en usant d'un lexique chargé de haine: «Quelle bande de sauvages tout de même! Le jour où nous partirons, ils replongeront dans leur barbarie. Que oui! Le chien toujours s'en retourne à son vomissement.» (*LEF*: 123)

Ces deux passages, assez représentatifs des discours que tiennent ces différents agents (l'un, Congolais et l'autre, Français, cadre de l'administration coloniale), traduisent, dans le langage du premier cité, la sobriété d'une parole aux tournures comiques et distrayantes. Par contre, le langage du colon est beaucoup plus agressif, acrimonieux, il frise l'injure et les clichés. Ici, la pensée de Dostoïevski selon laquelle «la plus grande difficulté qui soit pour un écrivain [est] celle de prendre des matériaux disparates, de valeur diverse et profondément étrangers entre eux pour en faire une œuvre littéraire une et cohérente<sup>339</sup>» trouve un écho dans la mise en scène de ces deux groupes sociaux qui ont chacun leurs convictions, leurs croyances, leurs soupçons. Jean-Paul Sartre dira que le langage dévoile. Dans les romans de Lopes, il démasque les classes sociales dans les écarts qui les séparent les unes des autres, dans les oppositions (souvent idéologiques) qui les divisent. Ainsi, le métis Lomata « rappela au Moundélé-madessou [le portugais Tavares], le Blanc qui ne bouffe que des fayots, que ce dernier n'était après tout qu'un vulgaire étranger et que, à examiner les pedigrees de près, lui, Lomata, était plus sur sa terre ici que l'autre. Témoin son nom qui attestait sa filiation bantoue, témoin sa langue, le français. » (*LEF*: 54)

Et même si, selon l'héroïne de *Le lys et le flamboyant*, «il y a des libertés de langage que les métis ne peuvent se permettre, même à titre de plaisanterie» (*LEF*: 72), Lomata, au cœur de cet «hétérolinguisme textuel<sup>340</sup>» à l'œuvre dans le roman, se charge de bousculer la hiérarchie sociale, de marquer son territoire par le biais d'un langage cinglant qui dit sa fureur face à un adversaire investi du "pouvoir" que lui confère la couleur de sa peau.

Par ailleurs, Lopes convoque la dialectique du centre et de la périphérie pour introduire dans son récit une réflexion sur le renforcement de la supériorité que s'adjuge la langue française et son obsession d'assimilation de la culture et des langues des peuples colonisés qui les poussent parfois à porter des masques. Un narrateur rapporte qu'«au cours de son

---

<sup>339</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 20-21.

<sup>340</sup> Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p. 8.

séjour africain, [Boucheron, le mari de Kolélé] n'avait pas jugé utile de s'encombrer la cervelle des mots sauvages» (*LEF*: 259) Cependant, entre être soi et être comme l'autre, le choix est vite fait par le narrateur lopésien et est perceptible dans ce passage :

Parler le français de France était pour [Léon] manquer de naturel, sombrer dans la préciosité. À l'époque, je me moquais de cette obstination à refuser le désensauvagement; aujourd'hui, je crois que Léon avait raison. Les accents du terroir des francophones de la périphérie constituent l'expression d'un refus de naturaliser leur âme. (*LEF*: 196)

Il faut reconnaître que la multiplicité des langages dans le roman de Lopes informe sur l'importance du dialogue dans ses écrits, même si celui-ci reflète parfois les soubresauts d'un monde fragmenté, ou se heurte à la reproduction, au déchainement de préjugés dans le discours de certains protagonistes. Aussi, à travers ce «vaste laboratoire de possibles<sup>341</sup>» qu'est la langue, transparait une réalité: le monolinguisme est aujourd'hui délaissé par les producteurs littéraires. Victor, le narrateur de *Le lys et le flamboyant*, insérant des énoncés en lingala et en français populaire africain dans son discours, peut alors souligner que «les enfants du quartier s'approchaient avec curiosité, interrompaient leurs jeux et montraient du doigt les *bana mindélés*, les petits Blancs» (*LEF*: 104). Il rapporte également: «l'air savant et protecteur, [Yangué] se mit en devoir de m'expliquer que *gbwa* signifiait [...] "entrer en matière dans la fille"» (*LEF*: 157).

Le texte de Lopes est un lieu de réflexion sur la façon dont le langage exprime l'hétérogénéité du monde. Il est le théâtre d'une fusion de cultures et de langues diverses à travers son langage. Son roman puise sa richesse dans le mélange de codes culturels d'horizons épars. La littérature, nous pouvons le voir ici, est un franchissement de frontières, une saillie vers tous les territoires.

Les mots africains ou argotiques abreuvent le français, même s'ils donnent parfois l'impression de le subvertir. Lopes les convoque et les charge d'une signifiante. Que ce soit «*komunisses* » (*LEF*: 50), «*Mindélés ya pamba* [petits Blancs, remplis de mépris envers les nègres] » (*LEF*: 55), «*basindjis* (sauvages!)» (*LEF*: 62), «*bana wa makangu* [enfants illégitimes]» (*LEF*: 86), pour ne citer que ceux-là, on remarque que derrière

---

<sup>341</sup> Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p. 10.

l'intention ironique du scripteur, la plupart de ces énoncés disent le conflit social, les tribulations du monde fabulé par le romancier. Ces mots réfractent intensément toute une violence symbolique. Lopes investit l'espace linguistique français avec des énoncés africains, avec des tournures phrastiques propres aux cultures populaires africaines, avec des expressions en créole, etc. ; ce mélange consacre l'hybridité de sa langue d'écriture. Ce procédé lui permet de négocier un enchevêtrement des langues qui puisse traduire non seulement un malaise entre différents univers symboliques (au cœur de la période coloniale) mais aussi dire son rêve d'harmonisation des différences. Dans les romans de Lopes (qui mettent en scène des personnages exilés), l'être fictif africain n'utilise pas une forme populaire ou argotique du français. Il choisit plutôt de mêler un registre de français courant ou soutenu à des langues africaines, le plus souvent dans des espaces publics. Ce qui lui permet d'afficher son appartenance identitaire, sa double culture, expressive d'une ambivalence, ou encore d'utiliser la médiation de ce carrefour entre plusieurs langues pour se muer en passeur de cultures, en diffuseur d'universalité: «Nous [Vouragan et André] poursuivions nos plaisanteries, utilisant indifféremment le kigangoulou, le lingala, le kikongo et le français» (*LCA*: 25).

La superposition, dans le texte, de langages spécifiques reliés à l'origine culturelle et sociale des personnages s'ordonne de manière à cadrer avec la vision universaliste du monde de Lopes qui défend un modèle culturel diversifié. Un jeu de langages vise à modeler un corps social ouvert à toutes les influences, même si cette articulation dévoile des antagonismes.

Ainsi, même si elle paraît être perturbée par l'interpénétration de diverses langues qui s'ingèrent et contribuent à l'ordonnancement textuel, l'écriture d'Henri Lopes, sans perdre de sa cohérence générale, donne à lire avec parfois des traits d'humour les divergences sociales engendrées par l'aventure coloniale. Le texte lopésien cherche alors, avec l'ouverture culturelle dont fait montre le romancier, à «travailler, au cœur de cet éclatement [linguistique] et de cette insécurité, à une unité symbolique<sup>342</sup>».

La langue lopésienne ne saurait avoir une seule voix, puisqu'elle est censée traduire un univers hétérogène. Il se saisit donc du français, patrimoine qu'il veut universel pour le

---

<sup>342</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 43.

reconfigurer de façon à exprimer les chocs et heurt identitaires ainsi que les rencontres culturelles. Khatibi de dire alors que «la langue française n'est pas la langue française: elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la font et la défont<sup>343</sup>».

Bref, pour exprimer le désarroi social, Lopes souligne la diversité des identités linguistiques dans un environnement colonial marqué par la cohabitation malaisée entre Africains et Français. Par la mobilisation de différentes langues dans les textes, c'est l'interférence des appartenances ainsi que des identités sociales et culturelles qui est mis en lumière.

En effet, l'usage fréquent du lingala (langue congolaise) par le romancier dévoile le rapport complexe que certains protagonistes entretiennent avec la langue française<sup>344</sup>. Lopes fait entendre ainsi une parole neuve à travers un « français métissé et créolisé<sup>345</sup>» pour produire un contre-discours capable de porter les récriminations d'une partie de son personnel diégétique. Chez Lopes, la plupart des énoncés empruntés aux langues africaines (comme le lingala, le kikongo et surtout le français populaire africain) sont des outils qui reflètent ou expriment les tribulations, la stratification et la hiérarchie dans le corps social. Pour le narrateur intradiégétique Maître d'Hôtel, les «*en haut de en haut* [c'est-à-dire les puissants, les autorités], il vaut mieux s'en tenir éloigné» (*LPR*: 30). Quant aux *matatas* qu'évoque André, la voix narrative de *Le lys et le flamboyant*, ils désignent en lingala les différends avec le pouvoir colonial. Comme si, derrière ces mots qui se distinguent du français conventionnel, l'auteur cherchait à exprimer simultanément la complexité et la richesse de la société africaine au temps des colonies, un espace qu'il appréhende comme un laboratoire de rencontres et de tensions interculturelles.

Chez Lopes, le sujet africain est aux prises avec un écartèlement diglossique. Par conséquent, des conflits latents et des enjeux identitaires s'y trouvent mis en lumière, notamment l'assimilation de la langue dominée (le lingala du Congo) par la langue dominante (le français). C'est que, entrés sous la contrainte, en contact avec la langue française alors en position de domination, plusieurs personnages africains des récits sont

---

<sup>343</sup> Abdelkébir Khatibi, «Bilinguisme et littérature», dans *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 188.

<sup>344</sup> Par exemple, Wali (dans *La nouvelle romance*), renonce parfois à la langue française pour le Lingala afin d'exprimer certaines idées et réalités intraduisibles quand elle écrit à son amie Élise.

<sup>345</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p.53.

déchirés entre la langue du colon et celle de leurs ancêtres. Ces personnages seront constamment amenés à faire un choix entre les valeurs, la culture, la langue du colonisateur et leur langue maternelle.

Le romancier se saisit de la langue française, «l'adopte pour la travailler de l'intérieur<sup>346</sup>». Ses textes sont recouverts de l'ombre de sa langue d'origine (le lingala) qui crée un effet polyphonique avec le français. À travers le français approximatif parlé par des personnages congolais peu lettrés qui côtoie le français standard des colons ou des évolués<sup>347</sup>, l'œuvre de Lopes fait apparaître la relation conflictuelle entre ces langues, l'auteur y rendant ainsi visibles, entre oral et écrit, ou encore entre français conventionnel, lingala et français populaire congolais, les dissensions, la fracture Nord/Sud. La langue d'écriture se charge donc d'originalité et l'hybridité devient le moyen d'exprimer la rencontre difficile des langues et des cultures. Et comme l'explique Rainier Grutman, « la francophonie [étant] dans une large mesure une réalité postcoloniale, il ne faut pas s'étonner qu'en tant que système littéraire, elle soit soutendue par des contacts linguistiques asymétriques<sup>348</sup>.» Lopes s'arrache à l'aliénation du français pour l'enrichir en le déformant et il invente un langage poétique qui mêle les langues tout en soulignant leurs frictions.

On a l'impression que, dans l'imaginaire des personnages africains, pèse un sentiment d'infériorité vis-à-vis des colonisateurs. Rien d'étonnant alors si leur discours, leur vocabulaire, reflète le statut de dominé qu'ils ont intériorisé. Dans leur langage, est ainsi mise en relief la détresse des colonisés, condamnés à la soumission. Comme le dit Pierre Bourdieu, les échanges linguistiques cachent des rapports de pouvoir<sup>349</sup>. Dans *Le lys et le flamboyant*, M'ma Eugénie, une Congolaise, se réjouissait que le Ciel ait donné à sa fille un conjoint, un «beau parti [...] qui n'était pas nègre mais Français» (*LEF*: 196). Dans *Le pleurer-rire*, le langage populaire désobligeant, le ton désinvolte des répliques et

---

<sup>346</sup> Rainier Grutman, « Diglossie littéraire », dans Michel Beniamino et Lise Gauvin [dir.], *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 61.

<sup>347</sup> L'administration coloniale avait besoin, dans ses relations avec les autochtones africains, d'un personnel subordonné formé à l'école des missionnaires, une sorte d'élite locale, des agents auxiliaires africains instruits qu'ils appelaient « les évolués ».

<sup>348</sup> Rainier Grutman, « Diglossie littéraire », *op. cit.*, p. 61.

<sup>349</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 14.

commentaires des protagonistes, les suppositions hostiles de certaines voix narratives opposées, la récurrence de certains poncifs, contribuent à édifier une rhétorique de la dualité et de la discorde entre personnages africains et français.

Le langage est un élément essentiel pour énoncer l'antagonisme des rapports dans le corps social lopesien, avec surtout le lexique par lequel Lopes rend vivants les déchirements et autres discriminations entre les deux groupes. Des termes tels que *sauvages*, *hypocrites*, *vicieux*,  *paresseux*, *langues d'oiseaux*, etc., permettent d'évaluer le degré d'intolérance qui sépare des peuples aux relations complexes dans les romans. Les personnages véhiculent un discours qui montre la tension qui subsiste entre eux. Pour Justin Bisanswa, le texte littéraire intériorise à sa manière une parole qui est issue d'un horizon social déterminé<sup>350</sup>.

Ainsi, le langage populaire désobligeant, le ton désinvolte des répliques et commentaires des protagonistes, les suppositions hostiles de certaines voix narratives opposées, la récurrence de certains poncifs, contribuent-ils à édifier une rhétorique de la discorde entre personnages, au cœur d'une situation coloniale oppressive.

### IV.3. La problématique des deux rives

«Je suis parmi eux en étranger, mais nul d'entre eux n'a vu que je l'étais. J'ai vécu parmi eux en espion, mais personne – pas même moi – n'a soupçonné que je l'étais. [...] Ainsi je fus semblable aux autres sans aucune ressemblance, frère de chacun sans être d'aucune famille.» (*LEF*: 5)

Ce passage cité par Henri Lopes de l'œuvre posthume de l'écrivain Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, est l'épigraphe de *Le lys et le flamboyant*. Telle une annonce programmatique pour la suite du roman, il permet à l'auteur de préparer son lecteur à entrer dans une fiction où l'indétermination, ou plus précisément la dualité identitaire, est problématisée.

Toute son œuvre romanesque met en scène des personnages en position d'entre-deux, dans une posture fluctuante, ce que souligne André quand il proclame dans *Le chercheur d'Afriques*, «je suis juif. Je suis palestinien, gitan, chicano...» (*LCA*: 281), et aussi

---

<sup>350</sup> Justin Bisanswa, « Figures de l'exil dans les littératures francophones », *Tangence*, numéro 71, hiver 2003, p. 27-39. <http://www.erudit.org/revue/tce/2003/v/n71/008549ar.html> [ressource électronique].

l'écrivain Paul Valéry à qui Lopes emprunte ces mots: «Je n'ai jamais su qui j'étais, et j'ai toujours su qui je n'étais pas. [...] C'est un écheveau que ma vie dont le fil s'est embrouillé de brins si divers et si nombreux que je m'y trompe et m'y entortille, même en dormant.»(LEF: 5)

Le texte devient alors un lieu où s'affiche abondamment le motif de l'abîme, où l'errance des personnages est soulignée par la symbolique de l'incertitude qui traverse l'écriture et qui rend compte de l'état d'esprit de sujets tourmentés. Son écriture est en quête incessante d'inventivité, en ayant comme support thématique les dérives coloniales, l'ancrage culturel hétéroclite et l'hétérogénéité du cadre social.

Puisque l'époque coloniale est au cœur de la pratique scripturale de Lopes, quasi obsédante, on se trouve en présence, dans les romans, de deux univers symboliques qui s'affrontent dans un rapport dialectique : celui de l'occupant français, qui jouit d'une position prééminente et qui se donne la vocation de prévaloir ou encore de se substituer à un autre, celui de l'Africain dominé, jugé plus rustique, plus obscur. C'est pourquoi les romans fabulent la difficile interaction entre ces deux univers socioculturels symboliques avec des personnages ballotés entre les deux ou livrés à la marginalité. «Entre ces deux pôles, [le héros] s'abîme dans l'attente, non aseptisé pour la souffrance, l'hésitation, ou la peur ; le coïncage entre-deux<sup>351</sup>». Dans le dernier cas, les personnages féminins seront plus enclins à adopter des stratégies d'autolégitimation pour en échapper. Rappelons que Wali, dans *La nouvelle romance*, renonce à une vieille tradition qui la maintenait dans l'absolue soumission à son époux, et s'émancipe grâce à l'instruction. Kolélé, dans *Le lys et le flamboyant*, ou Marie-Ève, dans *Sur l'autre rive*, sont deux artistes dont la trajectoire se déploie entre versatilité amoureuse et militantisme social.

Dans *Sur l'autre rive*, l'autre et l'ailleurs sont plus problématiques pour l'héroïne qui cherche à gommer la bipolarité Afrique/Antilles par un discours qui rejette ou efface l'une des entités (l'Afrique) tout en exaltant l'autre (les Antilles). Cette posture, fatalement, au lieu de mettre en échec l'exclusion à laquelle elle voulait échapper en Afrique, l'installe dans une autre marginalisation, dans un entre-deux qui a forme d'exil, renforcé par

---

<sup>351</sup> Daniel Sibony, *Entre-deux: l'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. "La couleur des idées", 1991, p. 15.

l'insularité du cadre narratif, celui de la Guadeloupe. Si Marie-Ève rappelle avec une émotion dans le ton discursif, qu'elle a « eu [...] envie de sortir de l'onde et d'aborder neuve et pure d'autres rivages. Renaître. Ailleurs, loin, très loin» (*SAR*: 78), le lecteur peut s'étonner du paradoxe d'une quête de renaissance tellurique en pays étranger.

La fonction régénératrice que voit Marie-Ève dans l'île de la Guadeloupe est centrée sur le cliché de l'espace paradisiaque qui, rappelons-le, fut dans l'Histoire de l'esclavage, un lieu de torture morale et physique. Ce lieu de l'imaginaire lopésien est le théâtre d'une réflexion sur l'identité choisie, recréée, comme si l'héroïne refaisait le parcours des anciens esclaves pour finalement s'enfermer dans cette sorte de huis clos insulaire depuis lequel elle renie ses origines.

Le fil de la narration, dans *Sur l'autre rive*, se déroule entre deux espaces que la narratrice présente comme antinomiques: l'Afrique et les Antilles. Marie-Ève paraît partagée entre ces deux lieux, elle qui souhaitait «franchir la frontière [de son Afrique natale] et disparaître des mémoires» (*SAR*: 37). Aussi, dans le roman, le feu est-il symbole de changement radical, lui ouvrant les possibilités de la re-création (d'une nouvelle vie, d'une renaissance). L'héroïne ne se fond pas dans un processus d'hybridation culturelle, mais veut dissimuler, couper les liens avec l'Afrique qui vit en elle. Ce refus du métissage Afrique/Antilles n'a chez elle aucun rapport avec les figures qu'ont imposées les stéréotypes des colons sur l'Africain mais relève d'une volonté de rompre avec un lieu de mémoire tragique sur le plan personnel pour elle. Marie-Ève n'est donc pas, comme la plupart des héros lopésiens, une figure consacrée à la représentation d'une communauté dans son entièreté. Elle parle en son nom propre même si la conjoncture sociale postcoloniale aux Antilles que campe le roman, révèle que le Noir et le métis sont des personnages problématiques. L'altérité extrême s'installe au cœur du discours, mais la suite de la diégèse nous montrera le caractère illusoire de sa démarche. Marie-Ève ne s'inscrit nullement dans le procès de rencontre des cultures selon la vision senghorienne, puisqu'elle va vers l'ailleurs en délaissant ses origines.

La problématique identitaire dépasse le cadre national dans les romans de notre corpus, l'auteur s'attachant à mettre en scène une perception beaucoup plus amovible de l'identité, en combinaison constante avec des espaces culturels divers, et des personnages qui



négocient en permanence leur intégration sociale. La plupart des personnages revendiquent une pluralité d'identités sans un enracinement définitif à un territoire fixe. Ils veulent, comme Lazare dans *Dossier classé*, transcender les limites géographiques. Mais Marie-Ève refuse d'être un produit de la jonction des cultures africaine et guadeloupéenne, comme si elle voulait se soustraire d'une situation de marginalité. Elle se met ainsi en rupture avec les discours qui exaltent le métissage. C'est donc à une métamorphose radicale que ce personnage se livre, ce, par le reniement de ses origines.

Le désir d'être autre est une métaphore qui rend compte d'une volonté de se laisser habiter par l'autre. Cependant, l'héroïne remarquera l'ambivalence de sa situation identitaire. On peut le voir dans cette hybridité qu'elle dégage, elle qui se voit coincée entre un besoin de renaissance et une impossibilité de se dissoudre totalement. Avec la peur qu'en s'abreuvant à toutes les cultures, même les plus lointaines, liquidant ses origines, renonçant à son héritage culturel, elle ne s'assure qu'une position superficielle dans un monde qui ne serait que d'emprunt. C'est pourquoi, Marie-Ève, quand elle entendit aux Antilles un chant en langue kongo, avoua: «le chagrin de l'auteur de la chanson s'est infiltré en moi et ne me quitte plus». (*SAR*: 46)

Elle devient alors un être de frontière, lieu où se situe un enjeu contemporain: celui d'un univers partagé entre le fantasme de ce qui est *autre* et la crainte de perdre ses racines.

Quand le héros lopésien choisit de mourir à soi, à sa culture, à ses origines, à ses habitudes, se reniant pour ressembler à l'Autre, constatant la fragilité de son statut dans l'entre-deux, l'on peut observer sa complexité à travers ces énoncés qui expriment une renonciation:

Tout en entretenant dans les abîmes de sa mémoire le souvenir d'un pays intérieur, [Monette] s'évertuait à épouser toutes les manières et habitudes qui fortifieraient son ascendant français et feraient oublier sa couleur et l'épaisseur de ses lèvres. En moins d'un an, elle avait acquis la maîtrise du patois maraîchin. [...] Pépé [Boucheron] s'émerveillait de la rapidité de sa métamorphose. (*LEF* : 260)

Mais l'œuvre d'Henri Lopes a le plus souvent proposé un autre modèle différent, celui où le voyage permet au personnage de raconter l'expérience de plusieurs rencontres: « De temps à autre apparaissait un [marin] fils du pays en permission qui, en découvrant le teint de Monette, annonçait avec fierté qu'il avait été chez elle et citait tout aussi bien

Casablanca, Mombassa ou Le Cap que Grand Bassam, Sassandra, Dakar ou Pointe-À-Pitre.» (*LEF* : 261)

On le voit, la trame romanesque de Lopes est ambivalente en ce qui a trait au métissage, à l'entre-deux, vu que soit il est magnifié soit il est craint. Le texte développe explicitement des thèses, puis les confronte les unes avec les autres, comme si les œuvres portaient en elles la marque d'un dialogisme.

Dans *Le chercheur d'Afriques*, *Le lys et le flamboyant*, *Dossier classé*, le désarroi des héros se trouve aussi représenté par le vacillement constant au niveau temporel entre un passé enchanteur (avec ses décors charmants, ses grands espaces, ses personnages avenants qui entourent le petit André de leur amour) et un présent de désillusions (avec sa situation dans un environnement constamment hostile, cloisonné, étranger).

La lecture des textes de Lopes nous a également permis d'observer comment fonctionne ce que Genette nomme la « fréquence narrative<sup>352</sup> », c'est-à-dire la répétition entre récit et diégèse au cœur de la temporalité narrative et comment leur manipulation par l'auteur aide à rendre compte d'un monde tourmenté. Genette prend soin de distinguer un « récit singulatif<sup>353</sup> », c'est-à-dire celui dans lequel on raconte dans la même fréquence les événements tels qu'ils se sont déroulés d'un « récit itératif » où l'on raconte en une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Dans ce dernier, rappelle-t-il, « une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement<sup>354</sup> ». Il explique aussi que les passages itératifs sont presque toujours subordonnés, dans leur fonctionnement, aux scènes singulatives, auxquelles les premiers cités offrent un arrière-plan informatif<sup>355</sup>.

Mais, pour sa part, Lopes prend le soin de libérer ses textes de cette « dépendance fonctionnelle<sup>356</sup> » qui veut que le récit itératif soit au service du récit singulatif, car chez lui, plusieurs épisodes de la vie des personnages (évoluant dans des espaces toujours différents) sont racontés dans des chapitres qui gardent une certaine autonomie ; d'ailleurs, les récits

---

<sup>352</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 145.

<sup>353</sup> *Ibid.* p. 146.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>355</sup> *Id.*

<sup>356</sup> *Id.*

sont souvent freinés par des digressions sur des événements historiques – sur des songes de personnages (comme le Maître d’hôtel dans *Le pleurer-rire*, avec son songe sur Mme Berger), ou encore sur des citations de presse et/ou d’essais – qui sont indépendants du fil de la diégèse. Dans les romans de notre corpus, aux scènes singulatives rapportant des événements inconfortables pour la catégorie maltraitée du personnel romanesque (songeons aux souffrances multiples de Wali dans *La nouvelle romance*) succèdent des récits itératifs évoquant le désarroi de plusieurs personnages marginalisés engagés dans une recherche angoissée de leurs origines.

L’univers romanesque est ainsi sillonné par des figures écrasées, déstabilisées par la violence absurde qui caractérise le monde moderne, partagées entre deux entités opposées. Exaspérées, développant un sentiment de détresse au plus profond d’elles-mêmes, elles sombrent dans l’errance, et comme Marie-Ève, effectuent des choix douteux.

Lopes lui-même est un homme qui connaît l’époque coloniale aussi bien que la période moderne ; ses textes, comme s’il écrivait à l’ombre de cet entre-deux, rendent compte de l’atmosphère convulsive de ces deux périodes importantes même si, au demeurant, l’auteur fait vibrer dans ses récits sa sensibilité humaniste.

Il est vrai que son esthétique s’articule autour de l’entremêlement des langages, de l’opposition symbolique des espaces, de la combinaison du texte et du métatexte, de l’imbrication du discours et du métadiscours, de l’articulation du réalisme et du burlesque, etc. À partir d’un modèle narratif où il aime articuler ses éléments antithétiques, il édifie des textes interstitiels dans lesquels la plupart des personnages principaux errent entre déclassement social et quête d’une filiation rendue utopique par le machiavélisme de l’aventure coloniale. Aussi, dans la coexistence problématique d’un univers socioculturel africain – dont la peinture révèle un milieu opprimant – et d’un monde occidental qui lui oppose ses stéréotypes, le héros lopésien est-il désorienté. Celui-ci, tout au long des textes, va produire un discours de l’entre-deux insécurisant vu que « la représentation dualiste des groupes sociaux, leurs classements et leurs antagonismes sont au cœur des fictions<sup>357</sup> » de Lopes.

---

<sup>357</sup> Justin Bisanswa, «L’énigme du social dans le roman africain», *Revue de l’Université de Moncton*, vol. 42, n° 1 et 2, 2011, p. 9.

Les tourments du héros sont alors un matériau thématique très opérant dans la diégèse puisqu'ils suscitent une parole qui s'élanche contre des systèmes à déconstruire, ce que l'écriture de Lopes traduit admirablement par un contraste, c'est-à-dire en détournant tous les sujets graves, en renversant toutes les figures représentant la puissance, par le grotesque, par l'humour.

La migration de Marie-Ève qu'elle entrevoit comme un acte de distanciation radicale vis-à-vis de ses origines africaines, ne lui permet pas d'échapper à l'entre-deux identitaire avec sa nature insaisissable. Le choix du renouveau s'avère être celui de l'instabilité, celui d'une identité indécidable, hétérogène. À l'arrière-plan, Lopes la fait évoluer dans un espace tout aussi fragmenté, pluriel. Le dédoublement identitaire de l'héroïne fait donc écho à un univers guadeloupéen où la diversité raciale est mise en relief dans la fiction: dans le récit, on retrouve entre autres: une «Haïtienne à la peau beignet doré» (*SAR*: 48), une jeune fille de «type zindien avec la peau noire et mate. Un genre tamoul aux longs cheveux de satin [...] Une négresse à la peau pain de saigle» (*SAR*: 56), etc.

La profusion des espaces dans le roman et leur éloignement (Afrique, Europe, Asie, etc.) signalent le refus de cloisonnement des personnages dont les parcours se font entre ces différents lieux, comme si le scripteur poursuivait le dessein de les faire fusionner. C'est le cas de Kolélé, autre héroïne du roman qui traverse le Congo, la Centrafrique, la Guinée, l'Algérie, la France, la Chine. Victor Houang a une trajectoire presque similaire. Au fur et à mesure que les personnages se déplacent, ils franchissent un pas vers la découverte de l'Autre. L'Ailleurs, qui autrefois était lointain, se fait désormais proche. Les espaces ainsi représentés se rétrécissent et en tant que matériaux narratifs, donc signifiants, peuvent être saisis comme un moyen pour dire l'irréductible universalité du monde et se dresser contre toutes les formes d'enfermement (identitaire, géographique, idéologique, etc.). Le texte brise les frontières, remet en cause l'autonomie de l'ici et de l'ailleurs, et son verbe devient langage pour exprimer la magie de la rencontre de toutes les cultures, du rapprochement des peuples. Chez Lopes, la culture de l'Autre n'est pas ce territoire fermé sur lui-même, inaccessible, cette sorte de curie réservée exclusivement à certains *élus*, mais bien un espace à découvrir, ouvert et que la passerelle du voyage permet d'atteindre. Bref, l'écriture lopesienne structure une nouvelle spatialité qui est loin d'être une uniformisation, mais plutôt une tentative d'ériger un monde fictif où règne l'interpénétration des civilisations. Le

monde tel que le rêve Lopes est ainsi: une terre qui voit se rassembler les races. Victor Houang pourra alors dire que «toute race pure [...] était en fait le fruit d'un métissage oublié» (SAR: 46). Le roman de l'auteur congolais dévore toutes les barrières idéologiques et culturelles pour préfigurer ce que sera l'humanité de demain. À cet effet, Kasereka Kavwahirehi estime que

c'est pour jeter des ponts entre des fragments de temps et d'espaces, de territoires et de continents, et pour faire éclater la représentation monolithique et réductionniste de l'identité et de la mémoire qui a prévalu en Afrique aux temps de la négritude et des idéologies de l'authenticité et de la construction nationale que Lopes a fait de l'écriture romanesque, dont le propre est d'être une traversée dévorante et jubilante des cultures et des territoires [...] sa métissité, pour s'ouvrir à tous les courants culturels du monde, c'est-à-dire à l'universel.<sup>358</sup>

En somme, c'est sur le mode de la dérision que Henri Lopes aborde la situation sociale et politique de l'Afrique d'avant les indépendances dont il met en scène les complexités. Il interroge et décrit les sociétés occidentale et africaine en révélant leurs contradictions et les difficultés qu'elles éprouvent à se rapprocher, et ce dans une langue légère mais incisive. Victor Augagneur constate ainsi «l'ambiguïté de [ses] origines» (*LEF*: 21) quand il ne se reproche pas «[ses] habitudes de Blanc!... » (*LEF*: 18)

Aussi, après l'émergence d'une littérature fortement engagée qui s'insurgeait, avec le mouvement de la Négritude, contre le racisme et le colonialisme, Henri Lopes choisit-il entre autres de mettre en relief les relations sociales entre le continent africain et l'ailleurs. Son écriture s'évertue à exprimer la condition humaine, à inventer un monde nouveau sans aucune visée moralisatrice, mais en gardant un œil critique sur la société coloniale et actuelle.

#### **IV.4. Interférences artistiques dans les romans**

L'obsession de l'entre-deux dans l'écriture lopésienne relève du projet de rendre compte, par la fiction, d'un monde qui se réinvente entre la décadence (d'une période historique marquée par une béance sociale) et l'espérance d'un monde nouveau dans la dynamique du

---

<sup>358</sup> Kasereka Kavwahirehi, «L'écriture, la mémoire et l'identité: Henri Lopes et le métier à métisser», dans Dahouda Kanaté et Sélom Gbanou, *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 46.

vacillement entre deux ou plusieurs entités. Aussi le romancier cherche-t-il à tresser des correspondances entre les arts, et leur donner une discursivité. Kasereka Kavwahirehi de souligner que «les récits des écrivains de la période postnégritude sont souvent traversés par une quête de l'art inséparable d'une quête angoissée de l'être. Il en va ainsi de *Chercheur d'Afriques*, *Dossier classé* et *Sur l'autre rive*.<sup>359</sup>»

Qu'y a-t-il de singulier à ce niveau par exemple dans le roman *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes? On y découvre une forme d'emboîtement, de dialogue entre peinture et écriture. En effet, le texte déploie plusieurs descriptions de peintures qui, plus que des objets décoratifs, permettent à Marie-Ève, la narratrice autodiégétique, de tisser des liens entre les figures féminines de ses tableaux et les personnages qui apparaissent dans le récit romanesque. Ainsi, sur l'une de ses toiles, trois visages de femmes sont dévoilés : «une négresse au teint d'Ouolof, une mulâtresse aux yeux légèrement bridés et aux cheveux d'indienne, une chabine aux yeux châains» (*SAR*: 26). C'est une technique du *contraste* par laquelle l'on part du sombre au clair; elle est aussi utilisée dans ce roman de Lopes, où Marie-Ève évolue de la détresse de sa vie africaine à une existence plus éclatante en Guadeloupe. La peinture est présente dans le texte, ainsi que d'autres arts.

Grâce à son voyage en Guadeloupe où il rencontre le poète Guy Tirolien, Henri Lopes enrichit sa pensée, la renforce de motifs qui transparaissent dans son œuvre : l'insularité, l'hybridité, etc. La toile de l'héroïne Marie-Ève dans *Sur l'autre rive* exprime l'intérêt de l'écrivain pour la question de l'hétérogénéité raciale et culturelle. Ce tableau, au cœur du récit, dit l'audace de l'auteur qui choisit l'anticonformisme, qui refuse le cloisonnement en mettant en valeur l'interpénétration du visuel et de l'écriture. Il dépeint un univers fascinant et exotique renforcé par un discours centré sur la sensualité de ces trois femmes, comme si le romancier voulait en faire un objet de curiosité pouvant alimenter, au-delà du fantasme suggéré, un rêve de cosmopolitisme, ce qui rappelle la célèbre toile du peintre Eugène Delacroix intitulée *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

C'est un tableau qui nous offre un modèle – qui se veut fascinant – de la beauté mystérieuse que recèle le métissage, la pluralité. Le titre du tableau, quant à lui, puisqu'il doit orienter

---

<sup>359</sup> Kasereka Kavwahirehi, « L'écriture, la mémoire et l'identité : Henri Lopes et le métier à métisser », *op. cit.*, p. 55.

l'attitude mentale du lecteur, dans un mélange de mots français et congolais, exprime le fait que l'hybridité a trouvé dans le discours lopésien, un lieu d'expression. Puisque la pose est un élément connotatif, et puisque Marie-Ève constate un manque d'équilibre, donc d'homogénéité dans la posture des figures dessinées, on peut en conclure que le passage traduit un manque de cohésion.

Le discours narratif se confond avec les projections de la toile. La peinture et la littérature ne se font pas concurrence, la seconde saisit l'expressivité de la première là où celle-ci se distingue par son immobilité.

Par ce dispositif, Lopes rompt les limites du roman, y entraîne l'art, bouleverse l'intrigue traditionnelle, fait fusionner plusieurs instances de représentation qui inscrivent ses textes dans un entre-deux formel.

Aussi, entre l'illusion de la représentation artistique (peinture, photographie, etc.) et l'illusion de l'écriture fictionnelle, la puissance de la figuration brise-t-elle les frontières entre les arts et donne-t-elle au romancier l'occasion de révéler une vérité sur la figure féminine africaine contemporaine, non sans exposer certains clichés sur celle-ci.

La peinture figurative, activité d'invention, de représentation, que Lopes intègre dans sa fiction fait de ses œuvres la scène d'une double fabulation.

Les tableaux s'inscrivent dans un contexte socioculturel hétérogène. Et puisqu'une « toile porte un substrat culturel, historique et symbolique<sup>360</sup>», à travers elle, se dégage nettement ici l'intention de dire son rêve de fusion, de brassage des différences (qu'elles soient culturelles, identitaires, raciales, etc.).

Mais le discours que le locuteur lopésien tient sur ces tableaux lui donne force d'existence, comme le précise Jean Arrouye<sup>361</sup>. Chez Lopes, la peinture, et plus généralement les arts visuels et vivants, tiennent lieu de discours intermédiaire entre le narrateur qui les commente et le lecteur. Le locuteur saisit en effet l'intention du peintre fictif et les fait reconnaître de manière plus ou moins implicite par le biais de marqueurs de sens: dans les

---

<sup>360</sup> Gilles Pellerin, « Moreau au pays des Huysmans » dans Hans-Jürgen Greif [dir.], *Arts et littératures*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1987, p. 36.

<sup>361</sup> Jean Arrouye, « Peinture et fiction », dans Jean Arrouye et al. [dir.], *Art(s) et fiction*, Paris, PUV, 1997, p. 36.

romans ces marqueurs se résument en une « explosion chromatique<sup>362</sup>», une insistance sur les pigments disparates de figures féminines ou masculines. Ce sont généralement des tableaux allégoriques, qui symbolisent l'idée que se fait l'écrivain de cet humanisme promoteur de diversité, tenant l'individu pour la valeur suprême et l'ouvrant à tous les univers, qu'exemplifie l'apparente harmonie de figures dissemblables.

Or, insister sur les différences peut vouloir signifier une absence de cohésion dans le corps social.

Cependant, Lopes n'en reste pas là, il introduit dans ses récits un questionnement sur l'éthique dans l'art qui peut conduire à une réflexion sur l'autonomie de l'art, ses rapports avec le "réel". Cette fiction dans la fiction est non seulement esthétique, mais elle est aussi signifiante dans l'économie du texte, elle est un moyen d'exploration du réel et donc ici elle permet la représentation d'un corps social partagé entre l'art comme miroir de la société et l'art comme pure mimésis. En témoigne ce passage:

Dans mes toiles [de la période où l'on amenait des hommes dans l'espace], on dénombre bien quelques silhouettes de femmes mais ce sont les personnages masculins qui dominent. Des hommes aux visages mûrs, aux corps de discoboles qui se seraient immergés dans la boue. [Anicet] n'accepterait pas que son épouse se permît d'exposer de telles cochonneries, des corps d'hommes nus, qui n'étaient visiblement pas celui de son mari. (SAR: 40)

D'ailleurs, «la peinture et la littérature sont tous deux des discours de représentation [...] Et non seulement la peinture et la littérature peuvent se construire comme des représentations, mais encore peuvent-elles le faire sur le mode narratif<sup>363</sup>». On peut donc avancer que la peinture, dans les romans de notre corpus, est à la fois objet inerte (mais porteur de signification) et récit. Comme si l'auteur voulait donner aux arts une capacité de narration, en faire un véhicule de l'imaginaire.

Il y a dans certains romans lopésiens un lien entre texte et image. L'auteur, avec une distance ironique et en partant de ressources artistiques de ses personnages, peint la beauté du métissage culturel et biologique mais aussi replonge dans l'Histoire.

---

<sup>362</sup> Gilles Pellerin, « Moreau au pays des Huysmans », *op. cit.*, p. 34.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 42.



Nous avons accès à la photographie par le discours descriptif qui l'accompagne et non par un objet visuel: « Les chefs de famille [Africains] prirent l'habitude de se faire faire des portraits [...] tels des souverains ou des dieux à honorer [...] vêtus de leurs plus beaux atours, un casque colonial sur la tête ou à la main mais, en tout état de cause, toujours bien en évidence ainsi qu'un insigne d'autorité.» (LEF: 51)

Cette photo que décrit le texte semble avoir été prise sous un régime situé entre le documentaire et l'intime. La photo témoigne d'événements réels. Selon Pierre Bourdieu, la photo a une fonction testimoniale. Elle rend vrai en voulant rendre compte.

Le manque de naturel des chefs africains, exhibe un effet de fiction. Cette mise en scène permet de donner dans le roman, l'image humoristique de personnages colonisés qui reproduisent à leur avantage la posture d'autorité que représente le colon en empruntant à ce dernier les insignes de sa puissance (casque, etc.) Cette pose, au demeurant, comme un rituel qui en assurerait la solennité, est remplie d'une connotation, elle déploie une image sociale : celle du règne des hiérarchies dans un corps social scindé entre dominés et dominateurs. La photographie a donc, dans l'œuvre de Lopes, une force dénotative.

Comme si cette photographie se pliait à un dessein de représentation de stéréotypes. Une intentionnalité qu'on perçoit dans l'évidence d'un cliché centré sur le ridicule des personnages colonisés dont on affiche les signes à travers une dérision dans le discours narratif. La posture du personnage photographié laisse transparaître le référent historique. Elle apparaît alors comme un langage dans le texte. Derrière une photographie, il y a un «surplus de signification qu'elle *trahit* en tant qu'elle participe de la symbolique d'une époque, d'une classe ou d'un groupe artistique.<sup>364</sup>»

Ainsi, l'écriture amplifie les références aux arts, utilisant tout ce qu'ils signifient pour rendre compte d'une dualité assez paradoxale: la décadence et la pérennité de l'héritage colonial au cœur d'un univers composite tel que rêvé par le scripteur.

Sur une autre photographie, c'est la femme noire, majestueuse de beauté, distinguée, dans la posture gracieuse d'un mannequin, que l'écrivain dévisage. Comme s'il s'agissait d'exprimer d'une part le "triomphe" symbolique de celle-ci sur une France mythifiée,

---

<sup>364</sup> Pierre Bourdieu [dir.], *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 24.

d'autre part de dire son rêve de mondialité puisqu'il «n'est plus de terre à l'écart bénéficiant de privilège d'"extra-mondialité", tous les hommes sont pleinement sur la planète rendus [solidaires, égaux et libres] par leur présence terrestre<sup>365</sup>».

On peut voir que «le cadre, l'environnement d'une photo est choisi avant tout en raison de son fort rendement symbolique et fonctionne comme un signe. Dans le cas de la photographie de groupe, le lieu doit symboliser l'union, il se veut rassembleur et fédérateur.<sup>366</sup>»

L'écriture de Lopes ignore les limites, elle réhabilite même le sujet dans un lieu habituellement dysphorique.

Élancée, le muscle fin et long, une peau teint huile de palme, la femme noire pose revêtue des toilettes de grands couturiers. Les premières photos ont été prises en France, et certaines dans un aéroport. Peut-être Charles-de-Gaulle. Sur un gros plan où elle pose de biais, elle adresse un sourire de commande au photographe, et une virgule creuse sa joue. (SAR: 57)

Lopes compose une œuvre où il associe texte et image, lançant un projecteur sur des instants simples ou des moments anecdotiques de certains personnages. Ces photographies valent entre solennité, pitrerie, avec des personnages à la mine altière ou dans une posture placide.

Et même si l'écriture est exposée à l'incapacité de ne pas pouvoir rendre compte de toute la profondeur, de faire vivre tous les sentiments qui se dégagent de la matière inerte qu'est la photographie, le texte de Lopes nous donne, à travers les arts visuels mentionnés dans les romans, une représentation tragi-comique de l'histoire de la colonisation, avec ses personnages colonisés qui apparaissent comme déçus de leur grandeur ou écrasés par la fatalité, des figures rabaissées par le poids d'une Histoire dans laquelle ils n'ont eu à figurer que comme souffre-douleur.

---

<sup>365</sup> Anatole de Monzie et al., *L'univers économique et social*, Paris, Société nouvelle de l'Encyclopédie française, Larousse, 1960, p.8-5.

<sup>366</sup> Fanny Lorent, «Portrait et imaginaire photographique. Cliché et anti-cliché du Nouveau Roman», *ConTEXTES* [en ligne], n° 14, janvier 2014, [consulté le 17 juin 2014], URL : <http://contextes.revues.org/5963>.

Le narrateur décrit des photographies personnelles ou familiales qui mettent en lumière les mouvements de l'Histoire africaine ainsi que leur expressivité. Derrière les postures individuelles des personnages sur ces images, c'est la condition de tous les colonisés que le roman examine. Pierre Bourdieu de préciser que

parce qu'elle est intention de fixer, c'est-à-dire de solenniser et d'éterniser, la photographie ne peut être abandonnée aux hasards de la fantaisie individuelle et par la médiation de l'éthos, intériorisation du système de valeurs commun, le groupe subordonne cette pratique à la règle collective, en sorte que la moindre photographie exprime, outre les intentions explicites de celui qui l'a faite, le système de valeurs et la vision du monde de tout un groupe.<sup>367</sup>

Il y a donc deux niveaux de représentation dans ces romans, car le scripteur procède par des mises en abyme de différents arts pour figurer un malaise social ou l'hétérogénéité du corps social postcolonial en se servant du cadre de l'image photographique mais qui est investie de sens par le discours descriptif. Le sens de ces clichés se décline dans le va-et-vient constant entre le verbal et le visuel.

D'autre part, en écrivant la danse, ou en mettant en scène la danse dans ses romans, Henri Lopes réussit à extraire de cet acte de socialité, toute une dynamique d'interférences sociales avec ses antagonismes, ses déchirements, ses interrogations identitaires, et dévoilant des personnages face à deux cultures. Fonctionnant comme un signe dans les romans, la danse dit ce que le verbe ne peut pas toujours exprimer. Elle acquiert donc un pouvoir signifiant dans les récits. On le verra, les mouvements du corps produisent ou mettent en lumière un lien social, un lieu social, ou encore informent sur une crise identitaire d'un personnage. Ainsi, quand Lazare Mayélé, dans *Dossier classé* signale que quand « [il] roulait harmonieusement des reins [il était] plus nègre [qu'il] le croyait » (*DCL*: 154), il faut comprendre que ce personnage métis américain d'origine subsaharienne attribue à la danse une valeur initiatique qui l'introduit dans un monde africain dans lequel il éprouve des difficultés à se situer. La danse éclaire le lecteur sur le conflit intérieur qui habite ce personnage, comme on peut le lire dans le passage suivant:

---

<sup>367</sup> Pierre Bourdieu [dir.], *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 23.

Envoûté par le claquement des mains, emporté par la cadence et l'accent du pays, j'ai dansé sans cavalière; je dansais seul, pour moi seul, je dansais seul avec les autres, je dansais seul comme les autres [...] Je dansais pour décliner mon pedigree; je dansais pour enraciner mes pieds dans le sol de la parcelle. [...] La tribu me récupérait. (*DCL*: 108)

La danse donne à observer les relations mais aussi les écarts qui rythment la vie dans le corps social. Les mouvements du corps et les mots participent à la représentation d'un univers qui – entre émotions, sensations, image – dévoile un entre-deux problématique chez les personnages. Ces deux pratiques culturelles anéantissent la distance, rapprochent ou disent les tiraillements d'une époque donnée. Dans la danse, selon les romans, se montre une attitude socioculturelle ; en elle se trouve le signe d'un ancrage identitaire ; alors parfois, sa pratique peut être un moyen d'habiter la culture de l'Autre, de se l'approprier symboliquement pour oser l'échange, la rencontre, comme le montre cet extrait:

Sans regarder leurs pieds, sans toucher leur cavalier, les filles du pays [Blanches], soudain devenues sœurs naturelles des étrangers [Noirs], comprenaient le pas, évoluaient et virevoltaient comme si elles avaient été élevées, elles aussi, sur les rives de mon fleuve. Je reconnaissais chez les danseurs les pas du village. Danse de naissance, danse de semailles, danse de récolte, danse pour la lune, danse de mort, danse de la vie, le nègre danse pour dépasser le parapet des mots. (*LCA*: 136-137)

Ainsi, dans l'acte de représentation littéraire, la danse, le mouvement du corps, se déploie comme un langage. Le danseur ou la danseuse, saisi par le locuteur dans une posture narrative subjective, apparaît alors comme une «figure poétique et [un] élément du récit<sup>368</sup>».

La danse est expressive dans les romans de Lopes, elle devient comme une chorégraphie qui dit le malaise social, qui explore la dualité des personnages, ou encore le charme du métissage. On peut alors souligner, avec Baudelaire, que «la danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement<sup>369</sup>».

---

<sup>368</sup> Sarah Davies Cordova, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX<sup>ème</sup> siècle », *Littérature*, n°112, 1998, p. 27.

<sup>369</sup> Charles Baudelaire, cité par Sarah Davies Cordova, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX<sup>ème</sup> siècle », *Littérature*, n° 112, 1998, p. 29.

Sur le plan narratif, la danse ou encore le carnaval est un espace de rencontre, un lieu de travestissement qui offre l'opportunité de se muer en quelqu'un d'autre, d'échapper un moment à sa condition. Les temps de danse que décrit Lopes exposent parfois une crise de rapports entre les membres du personnel romanesque, lui offrant l'occasion d'édifier un lieu de renversement hiérarchique, de remise en cause, de contestation. On peut alors observer la figuration d'un corps social fragmenté:

Les jeudi et dimanche de mi-carême sont les deux seules journées de l'année où les Baroupiens d'ici deviennent un peu nègres. Ces deux nuits-là, l'émotion devient hellène. Nantes se déverse dans la rue et talonne le pavé au rythme du tam-tam. Seules comptent la danse et la bagatelle. Les bourgeois abandonnent leur morale à la consigne. Ils n'iront même pas à confesse car faire la chose-là durant ces nuits sacrées n'est pas péché. (*LCA*: 262)

Par ailleurs, Henri Lopes ne manque pas d'utiliser la scène d'un bal, dans *Sur l'autre rive*, pour représenter toute la dynamique d'un univers où le pouvoir social affiche son prestige, son éclat face au petit peuple qui, en la personne de Marie-Ève, choisit la dissidence, la résistance. En effet, à un bal "présidentiel" à Libreville, celle-ci arbore une coiffure "à la garçonnette" et un ensemble pagne, alors que les Gabonaises préfèrent les robes occidentales (*SAR*: 86). Dans cette lutte de position, Lopes fait rayonner symboliquement l'humble authenticité africaine face au luxe pompeux occidental.

Bref, la danse peut être appréhendée comme un système d'énonciation qui tente de saisir les dualités problématiques, les entre-deux intenables, et qui formule une sorte de résistance face à certaines conventions sociales, et exprime le rêve d'un monde métissé.

#### **IV.5. Le comique et la mise en scène du chaos social**

L'univers romanesque lopésien est organisé autour d'un personnel essentiellement constitué de marginalisés, de minorités raciales et sociales en quête de légitimation ou de reconnaissance; une polarisation qui fait glisser facilement les textes vers la mise en scène d'un monde stratifié. Mais pour fabuler tout ce paysage anthropologique disloqué, l'auteur s'appuie fortement sur l'humour comme s'il s'agissait de secouer symboliquement une société qui se sclérosait mais aussi « de vaincre les émotions et de transformer ainsi la

souffrance en un comportement distant et dominateur<sup>370</sup>». Ainsi, il couvre de ridicule certains personnages, faisant d’eux une représentation caricaturale (comme Delarumba dans *La nouvelle romance*, Tonton dans *Le pleurer-rire*), se moque non seulement des représentants des couches populaires mais aussi des figures supposées importantes (chef d’État, colonisateurs, époux, etc.) dont il subvertit l’autorité en les donnant en spectacle de manière cocasse. L’humour se fait alors outil de démantèlement d’un ordre social construit sur une très grande hiérarchisation. Il paraît avoir dans les romans une double visée : tout en s’inscrivant dans un projet artistique, il est pourvu d’une intention satirique. Le comique des romans de Lopes tire donc l’un de ses fondements de l’idée qu’est absurde toute volonté de manifester une quelconque supériorité en se référant à l’origine sociale, culturelle et/ou raciale. Aussi, la bouffonnerie de plusieurs figures permet-elle un dévoilement des contradictions et paradoxes qui traversent le monde. L’écrivain peut ainsi se moquer – avec empathie bien entendu – de toutes sortes d’écarts. Dans *La nouvelle romance* par exemple, la réflexion de Delarumba alors qu’il reçoit un trophée du chef de l’État après une victoire, en est une illustration: «ce tumulte chaleureux [des supporteurs en délire] s’adressait à un seul d’entre eux, à lui, l’Empereur du ballon rond. La foule n’enviait pas le gros ventre, les rides et le crâne chauve du Président» (*LNR*: 9) pense-t-il.

Le tempérament et le discours grotesques de certains personnages principaux trahissent alors toute la puissance comique des romans tout en affichant une tension interpersonnelle. Chez Lopes, le grotesque renvoie « à la rencontre de ce qui est bas et de ce qui [devrait être] élevé<sup>371</sup>», met le doigt sur la raideur de l’opposition des catégories sociales, peint l’univers politique africain comme une farce. Ainsi, Bwakamabé «savait qu’il était désigné par l’Éternel, qu’il serait sacrilège de vouloir le mettre en balance avec une populace armée de bulletins de vote. Il ne saurait dès lors [...] céder le pouvoir à la canaille envoûtée par Satan [c’est-à-dire le peuple]. Il ne fallait pas jouer avec le pouvoir» (*LPR*: 100-101). Le romancier pointe la bêtise humaine, en expose les excès, figurant le répulsif par le rire,

---

<sup>370</sup> Marie-Claude Lambotte, « Humour », dans François Nourissier [dir.], *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel et Encyclopaedia Universalis, 1997, p. 366.

<sup>371</sup> Sandrine Berthelot, *L’esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 9-10.

l'œuvre tentant de refléter le foisonnement de l'irrationnel dans un monde dont elle donne une vision renversante. Le grotesque devient alors un ingrédient de la démarche artistique de Lopes qui se propose de construire un univers oppressif, chaotique, désordonné, divisé, puis de s'en amuser avec des personnages aux goûts et propos excentriques.

L'humour de Lopes parodie donc les frasques du pouvoir et esquisse un schéma des hiérarchies qui fractionnent le corps social romanesque. La parole des locuteurs révèle alors la dissonance d'un monde que le romancier tente d'appréhender dans ses travers, peignant ceux-ci sous un angle comique qui en souligne bien l'extravagance ou l'excentricité. Les romans sont ainsi traversés par un usage transgressif des mots, associé à une violence langagière reproduisant les stéréotypes (généralement associés à la race). Ces mots du personnage dénommé Pilipili, dans *Le lys et le flamboyant* l'exemplifie bien: «un médecin africain, ce n'était pas un docteur mais un infirmier, un point, un trait» (*LEF* : 186). Par ailleurs, dans *Le pleurer-rire*, le refrain mécanique « con de votre maman » (*LPR* : 64), dans la bouche du dictateur Bwakamabé à qui son chroniqueur officiel (Aziz Sonika) trouve des ressemblances avec Bonaparte, le roi Christophe, Napoléon et même Jésus, non seulement produit un effet comique, mais renferme une absurdité qui souligne et révèle un personnage complexe dont la personnalité renferme des catégories telles que la mascarade, la prétention, l'agressivité. Cette expression de Bwakamabé n'est nullement une métaphore et elle n'est pas employée dans un sens figuré, ce qui fait que l'idée exprimée, combinée à la stature d'homme d'État que devrait incarner Tonton, exhibent un personnage ridicule à l'humeur fantasque. Jean-Marc Moura précise qu' «est risible toute anomalie consistant en une déviation par rapport à une norme générale<sup>372</sup>».

Les protagonistes multiplient donc injures et outrages qui « touchent à [la] lignée et à [la] vie privée [de certains personnages en situation marginale], s'attaquant en fait à [leurs] points les plus vulnérables, ceux où [leurs] émotions sont le plus intensément investies [et] renvoyant à un tabou, celui de la parenté et du mystère des origines<sup>373</sup> ». Ainsi, selon le narrateur du *Lys et le flamboyant*, « les Bandas, Saras, Banziris, et autres tribus déportées

---

<sup>372</sup> Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, p. 77.

<sup>373</sup> Dominique Lagorgette, « Les insultes par ricochet (*filis de, cocu et consorts*) : de quelques avanies du lexique insultant – quels critères pour l'outrage verbal? » dans Éric Desmons et Marie-Anne Paveau [dir.], *Outrages, insultes, blasphèmes et injures : violence du langage et polices du discours*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 9-10.

de l'Oubangui et du Tchad colportaient à propos des Asiatiques des légendes extravagantes sur leurs origines, leurs pays, leurs mœurs, leurs habitudes sexuelles et leurs pouvoirs. On les disait friands de serpents et de chiens, donc sauvages, et l'on fronçait le nez de dégoût.» (LEF: 88)

C'est un humour qui permet de matérialiser la violence des préjugés, il bouscule les faux-semblants, s'approche parfois d'une visée correctrice, déroge aux convenances pour se moquer de la domination que les personnages en posture hégémonique cherchent à imposer à l'*autre*, au plus "faible", jugé avec mépris et mis à distance par un discours altier. Lopes réalise de la sorte, à chaque fois, une peinture du sujet marginalisé. La discrimination est donc une question essentielle qui traverse son œuvre. Elle est tellement prégnante dans les textes à travers un foisonnement d'autodérision qui vient consolider l'auto-exclusion de certaines figures convaincues de leur insignifiance. M'ma Eugénie, par exemple, pouvait affirmer qu'elle était « bien trop sombre [de peau] pour figurer sur la photo à côté de sa brunette [de fille métisse]» (LEF: 58)

Cet humour, tout en permettant au romancier de se moquer du non-sens, embrasse chez Lopes presque simultanément les domaines du social, du politique et de l'identité. Son œuvre romanesque se fait alors lieu d'engendrement d'« un rire mélancolique<sup>374</sup>».

L'écrivain, pour fabuler les dérives de l'occupant étranger, choisit donc le rire. Pour l'engendrer, il repère le ridicule qui se cache dans les caractères et les situations, mais aussi dans les discours des personnages. Aussi, la société coloniale inspire-t-elle chez lui une sorte de désinvolture humoristique. Le scripteur crée alors une atmosphère où le rire est partout présent, mais un rire qui parvient à exprimer, avec un motif esthétique, la détresse ou le désarroi social. L'œuvre frappe ainsi par son ambivalence, par son aspect antithétique, paradoxal, puisqu'elle met par ailleurs en présence deux systèmes culturels ordinairement aux antipodes : celui des colons Blancs, avec son dessein normatif et celui des colonisés africains qui tente de résister à l'assujettissement. Les protagonistes lopésiens peuvent dès lors, chacun de son côté, considérer l'autre dans son inquiétante dissemblance.

Excès et outrages imprègnent donc l'espace dans lequel baigne le texte lopésien ; ils deviennent pour l'auteur des ressources pour la création romanesque. En fait, dans le milieu

---

<sup>374</sup> Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, IV, 2, p. 158.



colonial qu'il représente, l'Africain se voit anéanti, ses valeurs et sa couleur ridiculisés, moqués. Il se rend compte que le regard porté sur lui par l'autorité coloniale est chargé d'objectivation et conduit à sa réification. Dans les romans, la dépréciation des valeurs culturelles africaines, le rabaissement d'un personnage ou le rejet brutal de ses idées se réalise avec une ironie où le langage utilisé matérialise une position de supériorité ou une expression d'irrévérence.

En définitive, les romans décrivent une relation entre ces deux mondes, vécue sous le signe de la divergence, de la belligérance, le monde des Blancs voulant absorber celui des colonisés. L'écrivain se plaît par contre à tourner en dérision la tension qui en découle, reproduisant la structure d'un monde fortement stratifié, divisé, en montrant tout le ridicule, et ce en maniant habilement certains éléments du comique : il s'agit de l'ironie, de la parodie, de la caricature, et de l'humour.

Avec ironie et humour, Lopes manie bien la niaiserie de ses personnages, tout en abordant légèrement les choses sérieuses. Ces deux procédés s'appuient en général sur l'antiphrase, mais également sur l'éloge hyperbolique. Et quand dans l'ironie, l'auteur dissimule une réalité qu'on ne perçoit qu'implicitement au cœur des énoncés, dans l'humour par contre, il trouve l'occasion de rendre supportable une situation d'ordinaire intenable, de discréditer celle-ci sans en avoir l'air. L'ironie précède l'humour, l'écrivain s'évertuant à édifier par son imaginaire un monde aberrant où au sentiment de supériorité des uns, répond l'humour désarmant des autres qui se gaussent de ses manifestations. Alors que l'humour s'affiche comme débonnaire en tempérant la remise en question, l'ironie demeure satirique, critique, et permet à l'auteur de dire son dépit face à un monde où les rapports se bâtissent dans la coercition. Il peut donc s'en prendre à l'arrogance du système colonial et à toute forme d'autoritarisme (non seulement celle du colon, mais aussi celle du père, de l'époux, du dirigeant politique, etc.), le lecteur devant souvent entendre le contraire de ce qui est dit; Lopes les raille, les démystifie, dénonçant, parfois de biais, leur caractère insidieux en inversant les valeurs ; Jankélévitch précise que

l'ironie, mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer, à s'approfondir, à détailler leur bagage, à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues ; elle fait éclater leur non-sens, elle induit l'absurdité en auto-réfutation, c'est-à-dire qu'elle charge l'absurde d'administrer lui-même la preuve de son

impossibilité ; elle fait faire par l'absurde tout ce que l'absurde peut faire lui-même.<sup>375</sup>

En ce qui concerne la parodie et la caricature, elles manifestent une certaine agressivité et semblent habitées par une amplification, la première à travers le langage et les gestes, «singe[ant] toujours quelqu'un, la manière ou le style de quelqu'un<sup>376</sup> » dont elle fait une cible et qu'elle soumet à la moquerie; l'écrivain, comme dans une vaste moquerie jetée à la face des puissants, s'emploie par exemple à transposer de façon humoristique des attitudes supposées de certains dictateurs africains vers des personnages de son œuvre ; la deuxième procède par grossissement des traits des personnages. Avec la caricature, l'écriture de Lopes atteint aussi une amplitude critique et ose la désinvolture dans la peinture de figures dominatrices ou tyranniques que l'auteur veut désacraliser. Il construit donc ses textes avec un rire prospérant sur «l'exercice systématique de l'irrespect<sup>377</sup>». Ces deux ressources aident à représenter une société qui pose comme nécessité ou fatalité la dépréciation de l'homme africain. Chez Lopes, il s'agit toujours en fait de la saisie comique d'un monde pathétique et discordant, qui laisse voir « l'impuissance humaine face à un univers sinon hostile, du moins incompréhensible<sup>378</sup>»

La parodie, chez Lopes, joue souvent de la dégradation de certains personnages, plaçant dans leur bouche un langage tantôt élevé, tantôt grossier. Il y a ainsi chez lui une réappropriation parodique du langage courant, du discours populaire et politique africain. Elle incorpore tout ce qui relève d'une transcription dénaturante et moqueuse, et dans les romans, elle s'insère dans une vision carnavalesque du monde. L'auteur détourne également des sentences, des dictons, des jeux de mots pour mettre en lumière un univers qui se questionne sur (ou exprime) ses discordes, ses différences. Daniel Sangsue estime qu' « il y a parodie dès qu'une citation est détournée de son sens dans un but comique.<sup>379</sup> »

Un autre mécanisme parodique consiste, chez l'écrivain congolais, à insérer des analyses de type littéraire dans ses œuvres fictives, en faisant de certains personnages des critiques dont

---

<sup>375</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 107.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>377</sup> Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1973, p. 60.

<sup>378</sup> Marie-Claude Lambotte, « Humour », dans François Nourissier [dir.], *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel et Encyclopaedia Universalis, 1997, p. 365.

<sup>379</sup> Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 16.

le discours sert de memento à l'approche stylistique ou à la vision artistique du scripteur, et ceci toujours dans un esprit antagoniste.

Par ailleurs, on note dans certains romans de Lopes, l'utilisation de l'épigraphe, or elle est assez adéquate à la parodie, car elle réfère à une autre œuvre en donnant à la citation une nouvelle teneur en lien avec le texte qu'elle introduit. Dans les œuvres de notre corpus, les épigraphes traduisent de façon exemplaire la détresse, le désarroi de personnages devant les doutes qui les envahissent quant à leur identité, notamment les sujets métis. Bakhtine de préciser alors que

la parodie [...] vise moins que toute chose les aspects négatifs, certaines imperfections [sociales] qu'elle voudrait ridiculiser et anéantir. Pour les parodistes, tout, sans la moindre exception, est comique ; le rire est aussi universel que le sérieux [...]. C'est la vérité dite sur le monde, vérité qui s'étend à toute chose et à laquelle rien n'échappe [...], une sorte de seconde révélation du monde, par le biais du jeu et du rire. Pour cette raison, la parodie [...] mène un jeu joyeux et entièrement débridé avec tout ce qui est le plus sacré, le plus important aux yeux de l'idéologie officielle.<sup>380</sup>

Le roman de Lopes peut être donc lu comme l'allégorie caricaturale et satirique d'une société chaotique. Avec une langue d'écriture qui mêle le rire à l'effroyable, le haut au bas, l'auteur parvient à peindre les délires et dérives d'un dictateur. On peut ainsi voir comment, en tant que méditation sur le monde, le discours narratif de Lopes, par le biais d'une parole vulgaire et tragi-comique, exprime les balbutiements et les convulsions d'un univers postcolonial africain tourmenté par la violence. Bref, l'écriture lopésienne expose le désenchantement social postcolonial et en rit, reproduisant un monde sous l'empire de la contrainte, ainsi qu'il le confie lui-même: « En interrogeant la société moderne, je me mettais dans la position des générations qui viendraient après nous, celles qui oublieraient qu'il y a eu une période coloniale et qui jugeraient leurs aînés simplement sur ce qu'ils avaient fait de l'Afrique indépendante<sup>381</sup>.»

Même si les romans d'Henri Lopes ont très souvent pour cadre temporel l'époque coloniale, l'auteur aime également à peindre l'Afrique du lendemain des Indépendances dans une perspective critique, sur fond humoristique. Son œuvre, notamment *Le pleurer-*

---

<sup>380</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 92-93.

<sup>381</sup> Cité par Jasmina Sopova, « Henri Lopes : de la nouvelle au roman », op. cit., p. 30.

*rire*, est burlesque, elle se veut surtout divertissante d'où le choix de personnages grotesques et d'un champ lexical extravagant. Elle déploie d'abondantes excentricités à l'aide de tournures bouffonnes, triviales, dévoilant du coup un monde ahurissant. *Le pleurer-rire*, *Dossier classé* et *La nouvelle romance* reconstituent des bouleversements individuels autant que collectifs en faisant revivre les tourments d'une période de doute, dans une Afrique que le scripteur observe avec un œil perplexe. Lopes se fait alors descripteur attentif, précis et poignant de plusieurs destins apparemment sans importance.

Les discours sarcastiques seront ainsi récurrents dans les textes avec un enchevêtrement de figures telles que l'antiphrase, la parodie, et des personnages caricaturaux, dont s'amuse l'auteur, renversant les figures qui représentent la domination.

La lecture des textes nous a permis de voir que Lopes examine la violence sociale par la médiation de l'absurde et par un humour qui traduit de biais le désarroi de marginaux se sentant poussés jusqu'aux limites du désespoir. Les récits s'organisent « autour [...] de l'emploi du langage parlé et familier, du cadre des références communes et de l'agencement des stéréotypes<sup>382</sup> », de tournures phrastiques populaires et impertinentes.

Henri Lopes procède à une critique de la violence réelle et symbolique, et de leurs répercussions sur le fonctionnement social. L'insensé, l'incohérent et le cruel sont combinés et amplifiés dans le discours et les actes du personnage principal Bwakamabé. L'humour avec lequel le verbe lopésien l'exprime en dévoile l'absurdité. On peut l'observer dans ses réflexions aberrantes, que Lopes utilise comme motif d'écriture pour dire la désillusion de l'ancien colonisé face aux dérives des nouveaux détenteurs du pouvoir. L'on comprend alors la déception de Wali dans *La nouvelle romance*, qui s'en prend aux « parvenus qui exploitent leurs peuples » (*LNR*: 192).

Le texte nous montre un antihéros prisonnier d'envies sordides en contradiction avec le système des valeurs, engendrant lui-même ses propres valeurs. Michel Zéaffa<sup>383</sup> soulignait que le romancier fait de son œuvre le signifiant d'une réalité, rend compte des conflits d'une société avec des méthodes esthétiques de cette interprétation.

---

<sup>382</sup> Justin K. Bisanswa, « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Protée*, Volume 32, numéro 3, Hiver 2004, p. 84.

<sup>383</sup> Michel Zéaffa, *Roman et société*, op. cit., 1971.

On peut alors assister à une reconfiguration de la société selon la perspective arbitraire d'un personnage qui s'appuie sur la négation de toutes les valeurs. Ce choix du chaos et de l'agressivité est l'une des particularités de l'absurde dans le roman lopesien.

Lopes reproduit, dans un espace de fureur sociale, le vif antagonisme entre ceux qui possèdent les biens matériels (les dominants) et ceux qui se contentent d'en rêver (les dominés), entre les détenteurs du pouvoir symbolique et ceux qui ne peuvent y accéder.

Ce désarroi social se confond avec les errements de la narration qui se perd en multiples détours. En effet, les romans articulent critiques de discours, récits de rêves, articles de journaux, références à l'Histoire, etc. Cette sorte de mosaïque peut être appréhendée dans un rapport d'homologie avec le personnage désorienté, ambivalent, errant que veut représenter Lopes.

Lopes tourne en dérision les représentants de la loi, du pouvoir (hommes politiques, administrateurs, diplomates, époux, etc.). La satire de l'État et de ses institutions est implicite dans le discours narratif, et l'humour devient un détour pour dire, en prenant une distance critique, le désarroi du petit peuple qui se sent délaissé.

Les textes laissent ainsi entrevoir un espace social qui échappe à toute logique rationnelle et dans lequel dominant l'immoralité et les duels.

Le romancier compose donc, en certains personnages (Delarumba dans *La nouvelle romance*, Bwakamabé dans *Le pleurer-rire*), des figures narcissiques et ridicules assez représentatives du culte du moi ; des personnages au jugement altéré dont se sert l'auteur pour rire des turpitudes qui parcourent le corps social postcolonial. L'humour devient une ressource pour énoncer la détresse individuelle et collective.

Le discours romanesque dans *Le pleurer-rire* déconstruit la vision de l'omnipotence de l'univers politique à travers le discours d'un personnage bouffon qui tente de refaire le monde qui l'entoure par la violence de sa voix et de ses voies. Tout au long du récit, le dictateur qu'il est se pose des questions, lance des répliques, donne des réponses, émet des hypothèses, conclut. Bref, il est le maître du jeu, de son propre jeu qui a pour but de se voir dans son propre miroir, de s'observer avec narcissisme pour se projeter comme une incontournable figure d'autorité afin d'atteindre la popularité, puisque, comme le disait déjà

l'écrivain roumain Emil Cioran, «l'humanité n'a doré que ceux qui la firent périr<sup>384</sup>». Dans ce roman où l'horreur est exaltée et où la laideur devient beauté, le scripteur a assombri l'espace, l'a rendu lugubre. Cet antihéros lopésien est en crise, comme la société dans laquelle il évolue. Lopes aura en définitive réussi, avec humour, à créer un personnage grotesque, qui tente, au cœur de la «génération [du] chaos<sup>385</sup>» social, de se poser comme le modèle d'une nouvelle élite politique qui en réalité paraît bien affligeante. *Le pleurer-rire*, disons-le, exprime une condition humaine déchirante avec un humour qu'il impose comme un choix esthétique et qui permet au romancier de représenter un monde postcolonial pris entre crainte et désillusion.

Chez Lopes, le risible s'étend jusqu'au ridicule des personnages. On peut ainsi s'amuser des pitreries de Tonton, de ses fréquents renversements de la syntaxe française. Pour Jean-Marc Moura, «est risible toute anomalie consistant en une déviation par rapport à une norme générale ne souffrant aucune exception<sup>386</sup>». Le comique lopésien consiste en des déviations par rapport à la norme, en des écarts langagiers trouvant leur forme d'expression dans un travestissement linguistique. La satire se sert des ressources du comique pour s'en prendre à des caractères, des discours ou à des personnages. Ces deux modalités s'interpénètrent dans le roman lopésien, l'écrivain considérant « l'humour [...] beaucoup moins blessant et beaucoup plus élégant et permet d'éviter ce rire [sarcastique]... qui est toujours grinçant<sup>387</sup>. » C'est que Lopes découvre du monde est parfois si tragique qu'il préfère en rire.

Le rire de Lopes permet tout de même de saisir la détresse et la bêtise humaines que la satire va se charger de dénoncer. Le rire apparaît donc comme adjuvant de la satire, le scripteur faisant cohabiter le léger et le dramatique, l'insouciant et le solennel. Ces deux procédés introduisent dans le roman dans la dualité au niveau narratif.

L'idée d'Henri Lopes est certainement d'édifier une œuvre dans laquelle se projette un humour satirique qui examine les absurdités humaines. En effet, «plus les romanciers

---

<sup>384</sup> Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1977, p. 147.

<sup>385</sup> D'après le titre d'un livre de l'essayiste Jean-Paul Bourre paru en 1998 chez Les belles lettres à Paris.

<sup>386</sup> Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 77.

<sup>387</sup> Jasmina Sopova, « Henri Lopes : de la nouvelle au roman », op. cit., p. 32.

cherchent à dire la réalité et plus ils livrent aux lecteurs une vision risible [...] de cette réalité.<sup>388</sup>»

Cet entre-deux narratif est l'expression d'une époque où l'on regarde avec méfiance la fixité, qui déconstruit les codes sociaux, qui s'affranchit de toute norme et ose arpenter des voies nouvelles. La littérature se charge de dévoiler ce monde instable. Lopes le représente avec un accent railleur. Chez lui, le rire permet de mettre à nu l'irrationalité, de dire la violence sociale – qui est une déviation – par une autre déviation: celle qui caractérise l'humour. C'est donc à travers l'écart du rire que Lopes propose de lire le monde chaotique qu'il peint.

Lopes s'amuse ainsi à épinglez les ambiguïtés sociales, instaurant une vision du monde, simultanément amusante et déchirante. C'est pourquoi l'écrivain construit des personnages caricaturaux en qui se concentre(nt) cruauté et/ou perversité et qu'il tourne en ridicule.

---

<sup>388</sup> Sandrine Berthelot, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France, op. cit.*, p. 16.





## CHAPITRE V: CONCLUSION

L'œuvre romanesque d'Henri Lopes dévoile la douleur de la traversée, comme un regard jeté sur la période historique qui se situe entre la colonisation et les indépendances africaines. Elle observe la fin d'une ère coloniale lancinante et les balbutiements d'un temps nouveau où l'espérance a vite cédé la place au désenchantement.

Les textes de l'écrivain sont marqués par un questionnement constant sur l'identité instable. Très tôt marginalisé socialement, à cause de la couleur de sa peau, dans une Afrique qui vivait alors un éprouvant épisode colonial, Lopes s'est vu également confronté à une difficulté de positionnement dans une France où il émigre pour ses études. Dans ce pays, il découvre une fois de plus sa différence ; renvoyé à sa négritude, il prend conscience de se situer dans un entre-deux, et choisit plus tard d'exploiter cette position dans ses écrits. Le héros lopésien apparaît dès lors comme une expression de l'éclatement, de la division du corps social. Les textes font écho à cette thématique en explorant la fertilité sémantique et symbolique des préjugés dont l'exhibition dans les romans pose un dialogue dans le corps social fictif.

L'homme de lettres perçoit alors l'ouverture à autrui comme élément cardinal de la construction de l'individu moderne; ses romans sont ainsi le lieu d'édification d'une société fictive où l'enfermement sur soi et l'hostilité vis-à-vis de l'altérité sont enrayées par un discours qui réinvente l'identité, la rendant instable, éphémère comme pour contredire sa fixité, son unicité. Il estime en fait que sa «double appartenance s'est progressivement imposée comme la source de [son] écriture.<sup>389</sup>»

C'est pourquoi le héros de Lopes est un sujet transnational qui met en faillite la notion de frontières. Le but étant pour le scripteur de figurer de nouveaux territoires physiques et mentaux de brassage, en «[montrant] que le continent africain se prolonge en Europe, aux

---

<sup>389</sup> Tirthankar Chanda, « Henri Lopes: *Le mentir-vrai* du romancier relève du grand art », <http://www.rfi.fr/afrique/20120522-henri-lobes-le-mentir-vrai-romancier-releve-grand-art>, mardi 29 mai 2012.

Antilles, dans les Amériques [...], tout en témoignant avec bonheur de ses racines africaines<sup>390</sup>».

De même, son expérience politique lui donne les moyens de vivre une riche expérience littéraire lui qui, connaissant de l'intérieur les rouages, les secrets, les déviations et les subtilités du milieu politique, les expose. Il se moque alors de l'absurdité de certaines figures postcoloniales par leur renversement carnavalesque et par le biais d'un humour satirique. Aux intellectuels africains de sa génération qui lui reprochent d'écrire certaines choses qui sont finalement en contradiction avec son propre exercice du pouvoir, Lopes répond qu' «on ne peut évaluer un ouvrage d'art à partir de la pratique politique de son auteur<sup>391</sup>.»

Dans les œuvres, le discours du narrateur vise parfois une rupture avec les idéologies et forces oppressives en les démantelant symboliquement par l'ironie. Il reconfigure ainsi la pensée coloniale et la dictature postcoloniale et les discrédite de biais en énonçant leurs dérives par la caricature. Aussi, dans *Le pleurer-rire*, le narrateur décrit-il ironiquement Tonton: «le maréchal Bwakamabé [...] n'était pas seulement un grand chef d'État, mais aussi un artiste et un metteur en scène de tout premier plan.» (*LPR*: 93)

L'absence pesante de la figure du père imprègne particulièrement son œuvre. Ainsi, c'est la nostalgie d'une enfance idyllique que peignent ses récits qui mettent en scène un père mythique, idéalisé mais toujours distant, inaccessible, dont le délaissement cause angoisse et incertitude chez sa progéniture. Quand cette conjoncture se double de l'exil et de la solitude, Lopes l'investit dans un intérêt profond pour la condition humaine, ce qui se reflète dans son écriture par la construction de personnages tournés vers l'intériorité et qui trouvent dans des monologues ainsi que dans des discours marqués du sceau de l'inquiétude, l'occasion de dire leur détresse personnelle. On lit ainsi dans ses romans, la mélancolie de celui qui fait l'expérience du déracinement.

Dans sa prose, Lopes mêle donc idéalisme, réalisme, avec une singulière inflexion didactique dans ses premiers écrits. Son écriture trouve par ailleurs un terrain d'expression dans l'impermanence spatiale, dans la peinture d'identités troubles, dans l'errance de sujets

---

<sup>390</sup> Extrait du discours de présentation d'Henri Lopes prononcé par Fernando Lambert lors de la remise du Doctorat d'Honneur ès Lettres à l'écrivain en 2002 (Université Laval).

<sup>391</sup> Alain Brezault et Clavreuil Gérard, *Conversations congolaises*, *op. cit.*, p. 55.

inquiets et vulnérables. La déconstruction de l'espace telle que fabulée dans ses romans est sans doute la projection de son désir d'échapper à tout lieu concentrique qui pourrait exprimer un enfermement. Ses textes apparaissent comme expressifs d'une tension entre une Afrique dont son héros revendique l'appartenance et l'Ailleurs où il cherche un ancrage. L'univers de Lopes a donc un équilibre précaire, tout y paraissant évanescent.

Le jeu narratif lopesien construit ainsi les parcours saisissants d'êtres fictifs dont le discours, chargé d'autodérision, montre des personnages en situation d'inconfort social et psychologique.

Déstabilisés, errants, poussés au dédoublement et à la dissimulation, ces héros fictifs aux dénominations éclatées empruntent symboliquement des masques pour faire face au rejet des autres protagonistes. Le héros de Lopes a donc le profil d'un sujet sans ancrage identitaire, qui vit une crise identitaire profonde. C'est que, figure imposante des textes, l'ancien colonisé, ses incertitudes et ses questionnements, investissent l'imaginaire du romancier.

Et quand Lopes dessine des personnages et des situations cocasses dans ses œuvres, c'est par le biais d'une esthétique qui tente de renouveler les codes romanesques en juxtaposant récits, chants et contes, articles de journaux et commentaires critiques, réflexions savantes sur la science, sur les arts et trivialités ou obscénités, agitant les caractères de certains personnages entre bouffonnerie et extravagance, ouvrant ses textes à une polysémie des énoncés, comme s'il s'agissait de dire le désarroi social par une sorte de confusion de l'écriture.

Par ailleurs, les arts visuels que Lopes intègre dans sa littérature permettent une double énonciation dans les récits, donnant ainsi éclat et force à une représentation qui cherche à transcender l'insuffisance du dire par le voir. En effet, « la pratique de l'écriture [est] une forme de butinage ignorant ces frontières arbitraires de la culture dite nationale et des genres artistiques.<sup>392</sup> »

---

<sup>392</sup> Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 7.

Le temps d'une écriture, il réfléchit aussi sur l'intérêt de l'esthétique en littérature, sur la politique et sur la société contemporaine en trouvant là, avec humour, l'occasion de mettre en scène des luttes de positionnement et de domination.

En outre, l'auteur construit, par une langue d'écriture hétéroclite, une œuvre profondément composite qui traduit d'une part la fragmentation du monde et d'autre part son rêve d'universalité, « [conférant] une dignité littéraire à l'expression populaire du français en Afrique<sup>393</sup> ». D'ailleurs, il le reconnaît, « nous [écrivains francophones d'Afrique] n'avons plus honte d'écrire avec nos accents<sup>394</sup>.»

Le roman de Lopes cherche à produire, au-delà de la détresse sociale qu'il met en scène, un mouvement de rencontre dans le but d'inventer "l'homme nouveau". Une fois la période coloniale passée, il s'agissait désormais, dans un élan humaniste, de rassembler dans une allégorie les cultures et les géographies en une universalité qui rit des clichés et préjugés et qui repousse les frontières de l'intolérance en donnant un sens noble à la notion de *différence*.

Bref, chez Lopes, l'écriture repousse les barrières, exalte les mélanges, mêle des éléments antinomiques tout en peignant les tensions sociales, le renversement des hiérarchies, donnant à son esthétique une couleur subversive dont il nous paraît intéressant de poursuivre l'analyse. Au demeurant, le lecteur reste interpellé par cette singularité lopésienne qui consiste à représenter les choses sérieuses sans se prendre toujours au sérieux.

L'accumulation des clichés dans les romans rendent compte de la mise à l'écart du sujet lopésien avec une insistance sur les couleurs au cœur du jeu narratif qui permet de poser une distance entre personnages et de signaler également la fragmentation du corps social. Pour contourner cet isolement du sujet, Lopes va procéder à une sorte de mythification de son héros. Entre identité mouvante des personnages, redondance des questions raciales et identitaires, tous les niveaux de l'organisation narrative sont envahis par l'errance d'un sujet inquiet.

---

<sup>393</sup> Alain Brezault et Clavreuil Gérard, *Conversations congolaises*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>394</sup> Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op. cit.*, p. 12.

L'introduction du personnage dans un temps et un espace marqués par une rotation passé/présent et ici/ailleurs sur un fond antagonique, aide à modeler la situation sociale du marginalisé dans le roman de Lopes. Il est alors doté de plusieurs signifiants (bâtard, demi-demi) qui l'excluent du corps social et qui font passer ses dénominations en qualification. La multitude de noms des personnages lopésiens sert à traduire l'éclatement de ceux-ci, ainsi que l'impossibilité de leur saisie.

Au demeurant, la propension qu'à Lopes de procéder à un détournement d'une partie de sa trajectoire et d'introduire des pans entiers de sa pensée – contenue dans son essai *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois* – dans certains de ses romans (*Le chercheur d'Afriques*, *Le lys et le flamboyant* notamment), nous autorise à envisager ceux-ci comme une mise en scène implicite de lui-même, saisi dans son ambivalence, sa dualité parfois problématique.

Henri Lopes est un écrivain dont l'œuvre interroge et exploite le thème de la disparité tout en rêvant la rencontre des différences. Avec une verve humoristique, satirique et lyrique, il a réfléchi constamment dans ses romans sur le désarroi de l'homme opprimé, cet homme à l'identité indéterminée ; son écriture cherche donc à traduire le désenchantement de l'Africain, captif d'un sentiment de non appartenance ou d'exclusion.

Ses textes investissent plusieurs espaces géographiques au milieu desquels ses personnages vont faire l'expérience de la marginalisation, une conjoncture que les récits vont construire, explorer mais aussi subvertir.

L'une de ses singularités est ainsi d'installer le sujet métis (marque visible du fait colonial) au cœur de sa fiction. Ce dernier est confronté au discours colonialiste dont Lopes exhibe avec dérision la capacité d'exclusion et de domination, ses romans se faisant lieu de représentation d'une très forte hiérarchisation sociale et raciale. Au demeurant, en soulevant ces questions graves, et en les abordant avec un détachement parfois comique, l'œuvre d'Henri Lopes s'inscrit dans une posture incisive.

Et si ses récits construisent les hiérarchies du corps social et mettent en lumière des personnages dominateurs ayant des «automatismes verbaux et [des] mécanismes mentaux» (Bourdieu) excentriques, c'est pour mieux les dépasser en ridiculisant tous les excès.

Du désarroi engendré par les turbulences sociopolitiques dans son pays, Lopes a extrait un matériau thématique ainsi que les moyens de fabuler les incertitudes et les désillusions d'un monde que les narrateurs et personnages exposent le plus souvent avec un discours qui bouscule les fixités sociales tout en exprimant le mal être du sujet africain.

Et si l'œuvre lopésienne est vue comme procédant à la mise en lumière d'une expérience sociopolitique calamiteuse, il faut comprendre qu'elles ont en effet une propension à interpréter avec un rire mélancolique la terreur politique et la violence coloniale, ou encore à projeter une vision libérale sur le monde, tout en se faisant, à travers les feintes et autres distorsions de la narration, espace d'observation et de réécriture des discordances sociales entre l'Afrique et l'ailleurs. Ainsi, dans les œuvres, observe-t-on parfois la sobriété d'une parole aux tournures comiques et distrayantes des personnages africains que l'auteur oppose au langage agressif et acrimonieux des colons

En outre, il convient de rappeler que le roman lopésien façonne toute une identité fluctuante chez de nombreux personnages, en doublant cette question avec la quête d'un père inconnu ou disparu. Toute cette thématique du désarroi social, l'écrivain l'a inscrit dans une méthode qui consiste à manier un faisceau de modalités d'écriture diverses qui puisse dire la pluralité du monde, qui puisse construire une œuvre ouverte et livrée à toutes les influences et permette de composer les dissonances ancrées dans l'univers lopésien.

Ce thème, avec plusieurs modulations et déclinaisons, apparaît de façon itérative dans toute l'œuvre de Lopes, devenant lancinant quand l'écrivain l'incorpore à tout un entrelacs d'autres thèmes qui lui sont sous-jacents tels que l'identité instable, l'entre-deux, l'ambivalence du personnage, etc. que le scripteur tisse dans le même texte et qui en forment implicitement l'architecture; de telle sorte que la forme du contenu et la forme d'expression se rejoignent dans une certaine homologie. C'est pourquoi en analysant le caractère signifiant de l'espace lopésien, en laissant parler les espaces symboliques de ses romans – espaces corporels et gestuels entre autres – nous avons découvert dans les œuvres une sorte de «spatialité représentative<sup>395</sup>» d'un univers désarticulé, oppressif. De sorte que le corps féminin, livré à un procès de discrimination et de domination, entre en dissidence,

---

<sup>395</sup> Gérard Genette, *Figures II, op. cit.*, p. 44.

s'affranchit des barrières morales, prend une valeur transgressive pour échapper à son aliénation.

L'écriture est également pour Lopes occasion de fabuler les nouvelles renégociations identitaires, héritées de la colonisation et qui se traduisent par l'angoisse d'un sujet qui se questionne sans cesse sur sa place dans le monde, lui flotte simultanément entre l'hétérogène, l'ambivalence, la dualité spatiale, l'invasion des préjugés dans les discours, etc. Le motif de l'ambivalence quant à lui, est central dans l'imaginaire lopesien. En effet, il apparaît comme une figure signifiante permettant d'envisager avec le scripteur, l'œuvre d'art comme médiatrice pour rendre compte du tiraillement, du malaise, du mal-être du sujet (séparé d'une partie de lui-même) et du corps social.

En définitive, situé lui-même entre deux époques, Henri Lopes est parvenu, entre identité imprécise des personnages et redondance des questions raciales et identitaires, à insérer dans tous les niveaux de l'organisation narrative, un sujet africain ou métis biologique errant, tiraillé et inquiet. L'introduction de ce personnage dans un temps et un espace marqués par une rotation passé/présent et ici/ailleurs sur un fond antagonique, l'inscrivent dans un entre-deux pour le moins marginalisant. Il est parvenu à épingle la pensée coloniale et la dictature postcoloniale, à les discréditer de biais par le rire. Le temps d'une aventure littéraire, Henri Lopes s'est inscrit comme un peintre d'une Histoire africaine déconcertante mais aussi riche en instructions.





## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### Corpus de base

- Henri Lopes, *La nouvelle romance*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1976.  
Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, Présence Africaine, 1982.  
Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.  
Henri Lopes, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992.  
Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.  
Henri Lopes, *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002.

### Corpus secondaire

- LOPES Henri, « Du côté du Katanga », Paris, Présence Africaine n° 57, 1966, p. 41-42.  
LOPES Henri, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003.  
LOPES Henri, *Sans tam-tam*, Yaoundé, CLE, 1977.  
LOPES Henri, *Tribaliques*, Yaoundé, Clé, 1971.  
LOPES Henri, *Une enfant de Poto-Poto*, Paris, Gallimard, 2012.

### Autres ouvrages cités

- CÉSAIRE Aimé, *Corps perdu*, Paris, Seghers, 1979.  
FANON Frantz, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.  
HESSEL Stéphane, *Indignez-vous!*, Montpellier, Éditions Indigène, 2011.  
HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 1972.  
LABOU TANSI Sony, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

### Ouvrages et articles critiques sur l'œuvre de l'auteur

- ABOMO-MAURIN, Marie-Rose, « Volonté d'enracinement et besoin d'ouverture: le cas de *La nouvelle romance* », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine (dir), *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.31-49.  
ANYINEFA, Koffi, Littérature et politique en Afrique noire : Socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française, Bayreuth, Breitinger, 1990.  
ATONDI-MONMONDJO, Lecas, « De Mat à Mayélé, un regard sur *Dossier classé* », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.161-168.  
ATONDI-MONMONDJO, Lecas, « Le paratexte et l'œuvre chez Henri Lopes, expression d'une recherche d'identité », dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, p. 227-255, 2002.  
BALLIET BLEZIRI, Camille, « Rencontre avec Henri Lopes, écrivain », *Bingo*, n° 288, 1977, p. 58-59.  
BAZIÉ, Isaac, « Cartographie d'un espace intérieur. Les Afriques de Lopes », dans R. Bouvet et B. El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p.75-92.  
BAZIÉ, Isaac, « Roman francophone: Écriture, transivité, lieu », *Tangence*, n°75, p. 123-137, 2004.

- BERTHÉ, Abdoulaye, « Henri Lopes et William Sassine : Métis et romanciers négro-africains », *Ethiopiennes, Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° 62, 1er semestre 1999.
- BISANSWA, Justin, « Le tapis dans l'image. Je est un autre » dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 171-188.
- BISANSWA, Justin, « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Protée*, Volume 32, numéro 3, 2004.
- BISANSWA, Justin, « Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006.
- BISANSWA, Justin, Kasereka, KAVWAHIREHI [dir.], *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- BLOT, Jean, « Le lys et le flamboyant », dans *Magazine Littéraire n°360*, Paris, décembre 1997, p.66
- BOKIBA André-Patient et Antoine YILA [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, 2002, L'Harmattan.
- BOKIBA André-Patient, « Écriture et peinture dans Sur l'autre rive de *Henri Lopes*: Éléments d'une poétique », dans Bokiba André-Patient et Yila Antoine, *Henri Lopes: Une Écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 135-160.
- BORGOMANO, Madeleine, « Henri Lopes, *Dossier classé* : Critique du pouvoir et quête de l'identité », *Revue Québec français*, Automne 2002, p.52.
- BROWN, Peter, « L'enfant chez Henri Lopes : "Il n'y a pas d'orphelin en Afrique" », *Mots Pluriels*, Septembre 2002.
- CABAKULU, Mwamba, « Le rire comme embrayeur pour une lecture de *Le pleurer-rire* de Henri Lopes », dans Bokiba André-Patient et Antoine Yila [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.101-120.
- CAMARA, El Hadji, « Identité plurielle ou identité de synthèse : la question du métissage chez Patrick Chamoiseau et Henri Lopes », *Revue Voix plurielles*, Vol. 5, n° 2, 2008, p.102.
- CHAVES, Vanessa, « Le roman initiatique ou les errances du français congolisé chez Henri Lopes », [en ligne] : <http://e-lla.univ-provence.fr/pdf/article17.pdf> [Texte consulté le 16 novembre 2011].
- CHEMAIN, Arlette, « Thématique d'Henri Lopes », dans *Littératures Francophones, dix-neuf classiques*, dans *Littératures Francophones, dix-neuf classiques*, Paris, Club des Lecteurs d'Expression Française, 1994, p.183-193.
- CHEMAIN, Roger, « Le Réalisme critique: entretien avec Henri Lopes », *Notre Librairie*, n° 38, 1977, p. 69-72.
- CHEMAIN, Roger, « Henri Lopes. Engagement civique et recherche d'une écriture » dans *Notre Librairie*, n°92-93, 1988, p.173-184.
- CHEMAIN, Roger, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979.
- COULIBALY, Adama, « Enjeux identitaires du vestimentaire dans *Le chercheur d'Afriques* », dans *Dalhousie French Studies*, Halifax, Nova Scotia, n° 74-75, 2006.
- DABLA, Séwanou, « Le pleurer-rire », *Notre Librairie* n°68, 1993, p.85-86.
- DABLA, Séwanou, « *Les nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération* » *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 127-130.
- DALLE, Mathieu, « Information et propagande à l'heure de la dictature. Les médias dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes », *Études Francophones*, XX, 2, Automne 2005, p.10-26.

- DANINOS, Guy, « Henri Lopes, ou : une certaine idée de l'homme », dans Bernard Guidoux, *Etudes de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly*, Nancy, Université de Nancy XVI, 1980, p. 443-449.
- DEHON, Claire, « Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant* », *The French Review* LXXII. Urbana-Champaign, IL, 1998-1999, p.598-599.
- DE SAIVRE, Denyse, *Recherche, Pédagogie et Culture*, AUDECAM, n° 59-60, 1982.
- DELORME, Julie, « Père, re-père dans *Dossier classé* de Henri Lopes », dans Kasereka Kavwahirehi, *Imaginaire africain et mondialisation: Littérature et cinéma*, Paris, France: Harmattan, 2009, p. 129-155.
- DELTEL, Daniel, « Henri Lopes : individu singulier, Afrique plurielle », dans Delas Daniel et Deltel Daniel [dir], *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, *Les cahiers Ritm*, n°7, 1994, p.103-120.
- DIALLO, Yéro Yaya, « Interférences linguistiques dans la littérature francophone. Le pleurer-rire d'Henri Lopes », Chemain-Dégrange Arlette [dir], *Initiation aux littératures francophones. Richesse des interférences linguistiques. Littératures francophones comparées; Réception, lectures critiques, préfaces*. Actes du colloque des 20, 21, 22 Décembre 1990, Université de Nice Sophia Antipolis, 1993, p.155-159
- DIÈNE, Babou, *Henri Lopes et Sony Labou Tansi : immersion culturelle et écriture romanesque*, Paris, L'harmattan, 2011.
- ESSAYDI, Hamme, « Quelques aspects du postmodernisme littéraire dans le roman africain subsaharien francophone: *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes », dans Hamme Essaydi, *Le Postmodernisme dans le roman africain: Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 27-42.
- ESSOMBA, Philippe, « Henri Lopes: décoloniser les mentalités », *Bingo*, 1978, p. 17-19.
- FABIJANCIC, Ursula, « Réflexions sur la conscience raciale dans le roman africain d'expression française », *Neophilologus*, n°3, Volume 81, Juillet 1997, p.365-380.
- FOURNIER, Martine [dir.], « *L'œuvre de Pierre Bourdieu* », *Sciences Humaines*, Hors série spécial n° 15, Auxerre, 2012, p.51.
- GAMBOU, Richard-Gérard, « *Henri Lopes* et les philosophes », dans Bokiba André-Patient et Yila Antoine, *Henri Lopes : Une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 203-225.
- GASSTER, Susan, « Sur l'autre rive », *The French Review* LXVIII, Urbana-Champaign, IL, 1994-1995, p. 909-910.
- GBANOU, Sélom Komlan, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 39-66.
- GBANOU, Sélom Komlan), « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », dans Josias Semujanga [dir], *Les formes transculturelles du roman francophone*, *Tangence*, n° 75, 2004, p. 83.
- GUENIAT, Sylvie, « Vie politique africaine et perspectives de changement dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes et *L'État honteux* de Sony Labou Tansi », *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino-américain. Actes du colloque de Lausanne*, 10-13 mars 1986, Monnier Laurent [dir], Bruxelles, CEDAF, mars 1987, p.180-192.
- HUANNOU, Adrien, « La crise identitaire du héros africain : un thème récurrent » dans Adrien Huannou, *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 57-68.
- IRELAND, Susan (2003), « Dossier classé », *World literature today*, Norman, LXXVII, p. 82.

- JACQUEY, Marie-Clotilde, « Henri Lopes africain, métis et Congolais », *Notre Librairie*, n°83, 1986, p. 50.
- JACQUEY, Marie-Clotilde, Marie-Noëlle VIBERT, « Ouvrir à tous les vents du monde ». Entretien avec Henri Lopes », *Notre Librairie*, n° 119, Octobre – Novembre – Décembre 1994, p.55.
- JOUBERT, Jean-Louis, « Dossier classé », *Le français dans le monde*, n° 321, 2002, p.66-68.
- JOUBERT, Jean-Louis, « Trio majeur: Tahar Ben Jelloun *Jours de silence à Tanger*, Ahmadou Kourouma *Monnè, outrages et défis*, Henri Lopes *Le chercheur d'Afriques* », *Diagonales*, vol. 15, 1990, p. 17-18.
- KANE, Mohamadou, *Roman et traditions*, Dakar, NEA, 1983.
- KAVWAHIREHI, Kasereka, « L'Écriture, la mémoire et l'identité: Henri Lopès et le métier à métisser », dans Kanaté Dahouda et Gbanou Sélom, *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, par Kavwahirehi, Kasereka, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 45-59.
- KIHINDOU, Liss, *L'expression du métissage dans la littérature africaine: Cheick Hamidou Kane, Henri Lopes et Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- KING, Adèle, « Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant* », dans *World Literature Today* LXXII, Norman, Oklahoma, 1998, p.185.
- KLÜPPELHOLZ, Heinz, « La condition féminine dans le roman africain. *Sur l'autre rive* de l'écrivain congolais Henri Lopes », *Zaire-Afrique* XXXIV, n°290, Kinshasa, 1994, p.617-628.
- KOUASSI, Affoué Virginie, « Identité métisse, identité problématique », dans D'haen Theo et Krüs Patricia [dir.], *Colonizer and Colonized*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 371-392.
- KRAFT, Anne, « *La nouvelle romance* », *NoLi* n° 92-93, mars-mai 1988, p.231.
- LELL, Élisabeth, « Lopes, chantre de la métaphore expressive. Zoom sur l'auteur », *Francophonies du Sud*, n° XVI, mai 2008, p.24.
- LEWIS, Rohan Anthony, « Langue métissée et traduction : quelques enjeux théoriques », *Meta : journal des traducteurs*, Volume 48, n°3, 2003, p. 411.
- LOPES, Henri, « Le Droit à l'écriture », *Notre Librairie*, n°147, 2002, p. 6-7.
- LOPES, Henri, « Les Trois Identités d'un écrivain francophone », *Diagonales*, n° 34, 1995, p. 32-33.
- LOPES, Henri, « Mes trois identités », *L'atelier du roman*, n° 31, 2002, p. 148-153.
- LOPES, Henri, « Pourquoi j'écris », *Année francophone Internationale*, Sainte-Foy (Québec), 2003, p. 347-348.
- MALANDA, Séverin, *Henri Lopes et l'impératif romanesque*, Paris, Silex, 1987.
- MALONGA, Alpha-Noël, «Bwakamabé Na Sakkadé, configuration et sens», dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.75-89.
- MALONGA, Alpha-Noël, *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*, Paris, L'harmattan, (coll. Critiques Littéraires), 2007.
- MANGEON, Anthony, « Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles », *Présence Francophone*, n° 78, p. 36-54.
- MAR, Daouda, « Roman et innovation chez Henri Lopes. Un exemple : Le pleurer-rire », dans Bokiba André-Patient [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.91-99.

- MASSOUMOU, Omer, «Henri Lopes : l'accomplissement de la modernité», dans André-Patient Bokiba et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.189-201.
- MAUNICK, Édouard, « Le territoire d'Henri Lopes », *NoLi*, n° 92-93, mars-mai 1988, p.128-131.
- MAURY, Pierre, « Dossier classé de Henri Lopes », *Magazine Littéraire*, n° 410, 2002, p. 62-63.
- MICHELMAN, Fredric, « Sur l'autre rive », *World Literature Today* LXVIII, 1994-1995, p.187-188.
- MONGO MBOUSSA, Boniface, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais: Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *Notre Librairie*, n°152, 2003, p. 63-73.
- MONGO MBOUSSA, Boniface, « Entretien avec Henri Lopes », *Africultures* 2, 1997.
- MONGO MBOUSSA, Boniface, « Henri Lopes : une goutte d'orange dans une coupe d'amertume » dans *L'indocilité : supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 59-64.
- MOUDILENO, Lydie, « Le désir de créolisation dans *Sur l'autre rive* d'Henri Lopes», *The French Review*, Vol. 75, n° 2, 2001, p. 306-317.
- MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
- MOURALIS, Bernard, «Henri Lopes, romancier de l'Afrique indépendante» dans *Littératures Francophones, dix-neuf classiques*, Paris, Club des Lecteurs d'Expression Française, 1994, p.174-182.
- MUDIMBE-BOYI, Elisabeth, « Henri Lopes: comment écrire cette (h)Histoire», dans Justin Bisanswa et Kavwahirehi Kasereka [dir], *Dire le social dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 111-126.
- MUSWASWA, Makolo (1990), « De la structure à l'idéologie dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopès », *Zaire-Afrique*, n° 30, p. 229-242.
- MWEPU, Patrick Kabeya, « Approche critique d'une vision du monde dans l'œuvre de Lopes », *French Studies in Southern Africa*, XXXVI, Prétoria, 2006, p. 119-134.
- MWEPU, Patrick Kabeya, « La femme et sa lutte de libération dans l'œuvre d'Henri Lopes », *African Journal Online*, Vol. 45, n° 2, 2008, p. 161-172.
- MWEPU, Patrick Kabeya, « Pacte romanesque. Leurre ou évidence? Approche de l'écriture de Lopes », *French Studies in Southern Africa*, Prétoria, 2007, p. 145-159.
- NDONGO, Fame, « La nouvelle romance de Lopes, fleuron du nouveau roman nègre », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 41, 3<sup>ème</sup> Trimestre 1976, p. 42-47.
- NKASHAMA, Pius Ngandu (1987), « De l'image au mot: les procédés de lexicalisation dans et par la radio-trottoir », *Meta: Journal des Traducteurs*, n° 32, p. 285-291.
- NZETE, Paul, *Les langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopes*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- OHLMANN, Judith Sinanga, « La femme chez Calixthe Beyala et Henri Lopes. Objectivation et sublimation du corps », *Nouvelles Études Francophones*, Lafayette, noXXI, 1, Printemps 2006, p. 263-277.
- OKAFOR, Ndidi Regina, « La relation de couple. Cas de *La nouvelle romance* », *Neohelicon* XXII, 1, 1995, p. 283-294.
- PROGUIDIS, Lakis, « Meurtre par temps de tolérance. Sur Dossier classé de Henri Lopes », *L'atelier du roman*, n° 30, 2002, p. 227-231.
- PRÜSCHENK, Viola, « La musique, c'est la bande sonore de mes livres », Entretien avec

- Henri Lopes, dans *Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n° 17, 2009, p.129.
- SAMBOU, Ephrem, « La sexualité dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes », *Éthiopiennes*, n° 81, 2<sup>ème</sup> semestre 2008.
- SARLET, Claudette, « Nouveau baroque: Baroque universel ? », dans Jean Cléo Godin, *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 13-25.
- SHERRY, Simon, « Entre les langues : *Between* de Christine Brooke-Rose », Association Canadienne de Traductologie, McGill University, TTR 9-1, 1996, p. 55-56.
- SIGOU-BASSEHA, Apollinaire, « Chronologie de la vie de l'œuvre de Henri Lopes », dans Bokiba André-Patient et Yila Antoine [dir], *Henri Lopes : Une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 257-261.
- SOPOVA, Jasmina, « Henri Lopes : de la nouvelle au roman », *Notre Librairie*, n° 111, Octobre - Décembre 1992, p.28.
- SOUBIAS, Pierre, « Le Roman et la romance: Thématique du chant chez Henri Lopes », dans Teulié Gilles et René Richard, *Afrique, musiques et écritures*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001, p. 147-161.
- SOW, Alioune, « L'Enfance métisse ou l'enfance entre les eaux: *Le Chercheur d'Afriques* de Henri Lopes », dans Norman Buford et Di Cecco Daniela [dir], *The child in French and francophone literature*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 67-79.
- TCHIVELA, Tchitchelle, « Le Testament d'un éducateur », *Peuples Noirs-Peuples Africains*, n° 9, 1979, p. 65-68.
- THÉBAUDEAU, Katell, « Entretien avec Henri Lopes », *Année francophone Internationale*, Sainte-Foy (Québec), 2003, p. 205-206.
- THURLER, Anne-Lise, « Dictateur et peuple. Quel pouvoir? Approche sémiologique du *Pleurer-rire* d'Henri Lopes », Monnier Laurent [dir], *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino-américain. Actes du colloque de Lausanne*, 10-13 mars 1986, Bruxelles, CEDAF, mars 1987, p.119-138.
- VISWANATHAN, Jacqueline, « Cette danse au fond des cœurs. Transparence des consciences dans *Le sourd dans la ville* et *Visions d'Anna* de M.-C. Blais », *Canadian Literature*, n° 111, 1986, p. 92.
- VOLET, Jean-Marie, « Une lecture du dernier livre d'Henri Lopes, *Le lys et le flamboyant* », *Mots pluriels*, n° 7, The University of Western Australia, 1998.
- WAUTHIER, Claude, « Blanc-manioc », *La Quinzaine Littéraire* 724, 1<sup>er</sup> Octobre 1997, p.7.
- YUMBA, wa Kioni (1979), « Le Drame de l'élite africaine dans l'œuvre de Henri Lopes », *Zaire-Afrique*, n° 132, p. 77-83.

### Articles et ouvrages théoriques et méthodologiques

- ADAM, Jean-Michel, et Jean-Pierre GOLDEISTEIN, *Linguistique et discours littéraire : théorie et pratique des textes avec des études sur Beaumarchais*, Paris, Larousse, 1976.
- ALALUF, Michel, *Méthodes de recherche en sciences humaines*, Bruxelles, PUB, 1995.
- AMEDEGNATO, Sénamin, « La littérature comme paradigme littéraire du signe linguistique », *Revue de l'Université de Moncton*, Vol. 34, n° 1-2, 2003, p. 9-30.
- AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*, Paris, Armand Colin, 2011.

- AMOSSY, Ruth et Dominique MAINGUENEAU [dir.], *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- AMOSSY, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.
- ANGENOT, Marc « Intertextualité, interdiscursivité, discours social, » *Texte*, n°2, 1983, p. 111-112.
- ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, 1985, p. 53-82.
- ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Préambule, 1989.
- ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude et Oswald DUCROT, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, P.M.E., 1983.
- ARGAND, Richard, *Les figures de styles*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 2004.
- ARON, Paul et Alain VIALA, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 2006.
- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1995.
- AZIZA Claude, Claude OLIVIERIE et Robert STRICK, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1978.
- BACRY, Patrice, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, 1997.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1993.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1970.
- BALADIER, Louis, *Le Récit. Panorama et repères*, Paris, Ed. STH, 1991.
- BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke, 1965.
- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951.
- BARBOTIN, Edmond [dir.], *Qu'est-ce qu'un texte?*, Paris, Librairie José Corti, 1975.
- BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.
- BARTHES, Roland, *Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981
- BARTHES, Roland, *Critiques et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland, et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.

- BASTO, Maria-Benedita, *Enjeux littéraires et construction d'espaces démocratiques en Afrique subsaharienne*, Paris, Centre d'études africaines, École des hautes études en sciences sociales, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BÉGIN, Marc, *L'énonciation et la dynamique du récit*, Thèse de doctorat, Université Laval, 1985.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.
- BENGOÉCHÉA, Manuel [et al.], *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BENVENISTE Émile, *Langues, Discours, société*, Paris, Seuil, 1975.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1972.
- BERGEZ, Daniel al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1996.
- BERGOUNIOUX, B., « Linguistique et variation : repères historiques », *Langages*, n°108, 1992, p. 114-125.
- BERRENDONNER, Alain et al., *Stratégies discursives, Actes du colloque du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978.
- BERRENDONNER, Alain et Herman PARRET, *L'Interaction communicative*, Berne, Peter Lang, 1990.
- BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1982.
- BERTHELOT, Sandrine, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- BESSIÈRE, Jean et Gilles PHILIPPE, *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- BESSIÈRE, Jean, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1990.
- BESSIÈRE, Jean, *L'autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres modernes, 1990.
- BESSIÈRE, Jean, *La littérature et sa rhétorique. La banalité dans la littérature au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1999.
- BESSIÈRE, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005
- BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BILEN, Max, *Le sujet de l'écriture*, Paris, Gréco, 1989.
- BISANSWA, Justin, « Liminaire », *Tangence*, n°82, 2006, p. 5-14.
- BISANSWA, Justin « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, Vol.41, n°2, 2005, p. 99-114.
- BISANSWA, Justin, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence*, n°71, 2003, p. 27-39.
- BISANSWA, Justin, « L'Aventure du discours critique », *Présence Francophone*, n°61, 2003, p. 11-34.



- BISANSWA, Justin, « Poétique du roman africain francophone contemporain », *Enseigner le monde noir, (Mélanges) en hommage à Jacques Chevrier*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2007, p.135-156.
- BISANSWA, Justin, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris Gallimard, 1968.
- BONI, Tanella, *La diversité du monde : réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- BOUILLAQUET, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.
- BOURDIEU Pierre, « Le marché linguistique », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 121-137.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie d'échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62-63, 1986, p. 69-72.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, 1991, p. 4-46.
- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1989.
- BOUYER, Louis, *Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour une herméneutique*, Paris, J. Corti, 1975.
- BÜRGER, Peter, *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1994.
- CABANES, Jean-Louis, *Critique littéraire et sciences humaines*, Paris, Privat, 1974.
- CANONNE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998.
- CERVONI, Jean, *L'énonciation*, Paris, PUF, 1987.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Paris, Hachette, 1983.
- CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise. L'Histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009.
- COHEN, Jean, *Le haut langage: théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979.
- COLLOT, Michel, « La dimension du déictique », *Littérature*, n°38, 1980, p. 62-76.
- COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- COQUET, Jean-Claude, « L'implicite de l'énonciation », *Langages*, n°70, 1983, p. 9-14.
- COQUET, Jean-Claude, *Sémiotique littéraire*, Paris, Larousse, 1972.
- COURTÈS, Joseph, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- COURTÈS, Joseph, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

- CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1990.
- DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLY [dir.], *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris–Gembloux, Duculot, 1995.
- DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Psyché. Invention de l'Autre*, Paris, Galilée, 1987.
- DIDIER, Béatrice, « Je et subversion du texte », *Littérature*, n°48, 1982, p. 92-105.
- DION, Robert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001.
- DIOUF, Mbaye et Olga HÉL-BONGO [dir.], *Société et énonciation dans le roman francophone*, Actes du Colloque Jeunes chercheurs en Francophonie, 2007, Québec, Université Laval, Faculté des lettres, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970.
- DUBOIS, Jacques et al. , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
- DUBOIS, Jacques, « Code, Texte, Métatexte », *Littérature*, n°12, 1973, p. 3-11.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris, Nathan/Labor, 1978.
- DUBOIS, Jean, « Énoncé et énonciation », *Langages*, n°13, 1969, p. 100-110.
- DUCHET, Claude [dir.], *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n01, 1971, p. 5-14.
- DUCHET, Claude, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n°16, 1973, p. 446-454.
- DUCHET, Claude, *Roman et société*, Paris, Armand Colin, 1973.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DUCROT, Oswald, *Les échelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.
- DUCROT, Oswald, *Logique, structure, énonciation*, Paris, Minuit, 1989.
- DUGAST, Jacques, Irène LANGLET et François MOURET, *Littérature et interdits*, Rennes, PUR, 1998.
- DUMORTIER, Jean Louis et Francine PLAZANET, *Pour lire le récit*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1986.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 1996.
- ECO Umberto, *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1984.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1973.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles : De Boeck Université, 2000.
- FAUCONNIER Gilles, « Le pouvoir des mots », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°25, 1979, p. 3-22.

FAYOLLE, Roger, *La Critique*, Paris, Armand Colin, 1987.

FLAHAULT, François, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978

FONTAINE, David, *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan Université, 1993.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1983.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOULQUIE, Paul, *La pensée et l'action*, Paris, L'École, 1967.

FRANCOEUR, Louis, « Le monologue intérieur narratif », *Études littéraires*, Vol. 9, n°2, 1976, p. 341-365.

FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER-CHATEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 2002.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan Université, 1995.

GAFATI Hafid, Patricia LORCIN et David TROYANSKY, *Migrances, diasporas et transculturalités francophones : Littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005.

GARDES-TAMINE, Joëlle et Marie-Antoinette PELLIZA, *La Construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, 1998.

GARDES-TAMINE, Joëlle et Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.

GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 2001.

GARNIER, Xavier et Pierre ZOBERMANN, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

GAUVIN, Lise, « Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones », *Globe*, Volume 6, n° 1, 2003, p. 23-42.

GENETTE, Gérard, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, n°78, 1989, p. 237-249.

GENETTE, Gérard, (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

GENETTE, Gérard, et al., *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1976.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GENGEMBRE, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 2001.

GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1997.

GOFFMAN, Irving, *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, de Boeck, 2005.

GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Nathan, 1979.

GOUNONGBÉ, Ari, *Toile de soi : culture colonisée et expression d'identité*, Paris, L'Harmattan, 1995.

- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Librairie Larousse, 1966.
- GUIRAUD, Pierre, *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1980.
- GUIRAUD, Pierre, *Les Leçons de linguistique*, Paris, Klincksieck, 1946-1947.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, pp. 86-110.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Bordas, 1981.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Quadrige/PUF, 1997.
- HERSCHBERG, A., *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.
- HERZBERGER-FOFANA, Pierrette, *Écrivains africains et identités culturelles: Entretiens*. Tübingen, Stauffenburg, 1989.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Gallimard, 1977.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JEANDILLOU, Jean-François, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997.
- JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- JOPPA, Francis Anani, *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française : du témoignage au dépassement*, Sherbrooke, Naaman, 1982.
- JOST, François, « Le je à la recherche de son identité », *Poétique*, n°24, 1975, p. 479-485.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans les romans*, Paris, PUF, 1992.
- JOUBE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.
- JOUBE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 89.
- KÄTE, Hamburger, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin/Sejer, 2004.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2002.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990.
- KERBRAT-ORRECHIONI, Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KESTELOOT, Lylian, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto-Bruxelles, Gref-Les Eperonniers, 1990.
- KOHLER, Héliane et Juan Manuel Lopez MUNOZ [dir], *Exterritorialité, énonciation, discours : approche interdisciplinaire*, Berne, Peter Lang, 2010.

- KONÉ, Amadou ... [et al.], *De paroles en figures : essais sur les littératures africaines et antillaises*, Montréal, L'Harmattan, 1996.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LAFONT, Robert, *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse, 1976.
- LARONDE, Michel, *L'écriture décentrée, la langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD [dir.], *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- LECOINTRE, Simone et Jean LE GAILLO, « Le je(u) de l'énonciation », *Langages* n°31, 1973, p. 64-79.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1980.
- LEON, Yvonne, *Analyse des récits*, Paris, L'École, 1988.
- LUCKAS, George, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1989.
- LUKÁCS, Georg, *Lectures interprétatives des œuvres littéraires*, Paris, L'École, 1985.
- LUNDQUIST, Lita, *L'analyse textuelle. Méthodes, exercices*, Paris, CEDIC, 1983.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1980.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1981.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Syntaxe du français*, Paris, Hachette, 1999.
- MAJOR, Robert, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, HMH, 1979.
- MANESSY, Gabriel et Paul WALD, *Le français en Afrique noire : tel qu'on le parle, tel qu'on le dit*, Paris, L'Harmattan/IDERIC, 1984.
- MAUREL, Anne, *La critique*, Paris, Hachette, 1994.

- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, 1980.
- MAZALEYRAT, Jean, et MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MAZOUZEAU, Jules, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et Cie, 1969.
- MÉCHOULAN, Éric, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, 2004.
- MIDIOHOUAN, Guy-Ossito, *Écrire en pays colonisé : plaidoyer pour une nouvelle approche des rapports entre la littérature négro-africaine d'expression française et le pouvoir colonial : essai critique*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MILOT, Louise et ROY, Fernand [dir.], *La littérarité*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 1991.
- MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- MITTERAND, Henri, *Le roman à l'œuvre*, Paris, PUF, 1998.
- MONTEL, Jean-Claude, *La littérature pour mémoire*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- MOURA, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, ACCT/Silex, 1984.
- NDIAYE, Christiane [dir.], *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- NGALASSO-MWATHA, Musanji [dir.], *Linguistique et poétique : l'énonciation littéraire francophone*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, 1993.
- OLIVIER-GODET Rita [dir.], *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- PHILIPPE, Gilles, *Le roman. Des théories aux analyses*, Paris, Seuil, 1998.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PIERROT, Anne Herschberg, *Stylistique de la prose*, Éd. Belin, 1993.
- PRYZCHODNIAK, Zbigniew et Gisèle SEGINGER [dir.], *Fiction et Histoire*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2011.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.
- RECANATI, François, *La transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.
- RÉCANATI, François, *Les énoncés performatifs : contribution à la pragmatique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996.
- RICARD, Alain, *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006.
- RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- RICOEUR, Paul, « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, n°1, 1998, p. 7-31.
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

- ROBILLARD, Didier et Michel BENJAMINO, *Le français dans l'espace francophone. Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- ROBIN, Régine, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture: le projet sociocritique », *Littérature*, n° 70, 1988, p. 99-109.
- ROMMERU, Claude, *Manuel pratique d'Études littéraires*, Paris, Bordas, 1978.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, 2001.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon: essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1974.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHUERKENS, Ulrike, *La colonisation dans la littérature africaine : essai de reconstruction d'une réalité sociale*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- SEARLE, John, *Les Actes de langage: essai pour une philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.
- SEMUJANGA Josias, « De l'africanité à la transculturalité », *Études françaises*, Vol.37, n° 2, 2001, p. 133-156.
- SEMUJANGA, Josias, « Rhétorique de la critique littéraire africaine », *Tangence*, n° 51, 1996, p. 81-97.
- SEMUJANGA, Josias, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone : éléments de méthode comparative*, Québec, Nuit blanche, 1996.
- SEMUNJANGA, Josias, *La littérature africaine et ses discours critiques*, *Études Littéraires*, vol. 37, n°2, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- SMADJA, Robert, *Poétique du corps*, Berne, Peter Lang, 1988.
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.
- STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 1999.
- SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, 2000.
- SULEIMAN, Susan Rubin, *Projet subversif. Genre, politique et Avant-garde*, Harvard University Press, 1990.
- TAMBA-MECZ, Irène, *Le Sens figuré*, Paris, PUF, 1981.
- TAP, Pierre [dir.], *Production et affirmation de l'identité. Identité individuelle et personnalisation*, Toulouse, Privat, 1986.
- TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan [dir.], *Poétique du récit*, Paris, Seuil coll. « Points », 1977, p. 115-180.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie du symbole*, Paris, seuil, 1985.
- TURGEON, Laurier [dir.], *Les entre-lieux de la culture*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- VANDERVERKEN, Daniel, *Les Actes de discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1998.
- VUILLEMIN, Alain, *Le dictateur ou le dieu truqué*, Paris, Klincksieck, 1989.

- WAGNER, Robert Léon, *Essais de linguistique française*, Paris, Nathan, 1980.
- WELLEK, René et Austin WARREN, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.
- WOLFGANG, Yser, « La fiction en effet. Éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires », *Poétique* n° 39, 1979, p. 275-298.
- ZERAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971.
- ZIMA, Pierre, *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988.
- ZIMA, Pierre., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

### **Articles, études critiques et ouvrages généraux sur les littératures francophone et africaine**

- ALBERT, Christiane [dir.], *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011.
- ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.
- ANOZIE Sunday O., *Sociologie du roman africain : réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier Montaigne, 1970.
- BA, Mamadou Kalidou, *Le roman africain francophone post-colonial : radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BAUMGARDT, Ursula et Abdellah BOUNFOUR [dir.], *Panorama des littératures africaines : états des lieux et perspectives*, Paris, L'Harmattan/INALCO, 2000.
- BESTMAN, Martin, *Le jeu des masques : essais sur le roman africain*, Montréal, Nouvelle optique, 1980.
- BILOA, Edmond, *Le français des romanciers négro-africains : appropriation, variationnisme, multilinguisme et normes*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BISANSWA, Justin, « Aux sources des littératures d'Afrique et des Antilles », *Québec français*, n° 127, 2002, p.24-29
- BISANSWA, Justin, « D'une critique à l'autre. La littérature africaine au prisme de ses lectures », *Notre Librairie*, n°160, 2006, p.68-73.
- BISANSWA, Justin, « Figures et spectres », *Tangence*, n° 75, 2004, p.63-82.
- BISANSWA, Justin, « La traversée des savoirs dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 67, 2006, p.10-28.
- BISANSWA, Justin, « Roman africain et totalité », *Revue de l'Université de Moncton*, vol 37, n° 1, 2006, p.15-38
- BISANSWA, Justin, « Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain », *Revue de l'Université de Moncton*, vol 37, n° 1, 2006, p.1-13
- BISANSWA, Justin, *Conflits de mémoire. V.Y. Mudimbe et la traversée des signes*, Frankfurt, IKO-Verlag Für Interkulturelle Kommunikation, 2000.
- BISANSWA, Justin, Kasereka, KAVWAHIREHI [dir.], *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- BLACHÈRE, Jean Claude [dir.], *Le sens du désordre*, Montpellier, Centre d'Étude du XXème siècle, 2001
- BLACHÈRE, Jean-Claude, *Négritudes : les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- BORGOMANO, Madeleine, « Temps et espace dans le roman africain : quelques directions de recherche », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, Abidjan, 1987.



- BOUYGUES, Claude, *Texte africain et voies/voies critiques*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- CAZENAVE, Odile, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CAZENAVE, Odile, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais », *Notre Librairie: Revue des Littératures du Sud*, n°151, 2003.
- CHEMAIN, Roger, *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- CHEVRIER, Jacques, « Le Roman africain dans tous ses états », *Conjonction*, n° 169, 1986, p. 107-116.
- CHEVRIER, Jacques, « Les Métamorphoses du roman africain », *Lettres et cultures de langue française*, 1992, n° 17, p. 79-86.
- COLY, Edgard, « Pour un nouveau roman Africain francophone: Transformation de la littérature et pouvoirs politiques en Afrique post-coloniale », *Dissertation Abstract International*, Vo. 61, n°12, 2001, p. 4770-4771.
- CORNATON, Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain : analyse du roman africain contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- COULIBALY, Adama et AMANGOUA Philipp [dir.], *Le postmodernisme dans le roman africain : Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- COULON, Virginia et GARNIER, Xavier [dir.], *Les littératures africaines : textes et terrains, textwork and fieldwork : hommage à Alain Ricard*, Paris, Karthala, 2011.
- DABLA, Senawou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- DEHON, Claire, *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DILI PALAÏ, Clément et Daouda PARE [dir.], *Littératures et déchirures*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- DIOP, Papa Samba [dir.], *Fictions africaines et post-colonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- EMMANUELLI, Xavier, *La fracture sociale*, Paris, PUF, 2002.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1971.
- FONKOU, Gabriel, « Le Roman négro-africain et le rêve d'émancipation des femmes », *Revue francophone de Louisiane*, 1994, Vol. 9, p. 95.
- FONKOUA Romuald et Pierre HALEN [dir.], *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.
- FOUDA Basile-Juléat, *Sur l'esthétique littéraire négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- GALLOUËT, Catherine et al., *L'Afrique du siècle des Lumières : savoirs et représentations*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.
- GAUVIN, Lise [dir.], *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- GBANOU, Sélom Komlan, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n°1, 2006, p. 39-66.
- GEHRMANN, Susanne et RIESZ, János (éd.), *Le Blanc du Noir : représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*, Actes de la conférence de l'IWALEWA-Haus, Bayreuth, 6 et 7 juillet 2001, Münster, 2004.

- GUENIAT, Sylvie, *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino-américain. Actes du colloque de Lausanne, 10-13 mars 1986*, Monnier Laurent (dir), Bruxelles, CEDAF, 1987.
- HUGON, Anne, *Introduction à l'Histoire de l'Afrique contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1998.
- JOUANNY, Robert, « L. S. Senghor et le métissage culturel: Négritude/antiquité », *Sud : Revue Littéraire*, Vol. 16, n°33, 1986, p. 23-34.
- JOUBERT, Jean-Louis, [dir.], *Littératures francophones d'Afrique centrale: anthologie*, Paris, Nathan - Agence de coopération culturelle et technique, 1995
- JOUBERT, Jean-Louis, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.
- KABIA, Mohamed, « La Sociologie du langage féminin dans le roman africain francophone », *Francographies*, n° 2, 1993, p. 143-153.
- KADIMA-NZUJI Mukala et GBANOU Sélom Komlan, *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société : mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris : L'Harmattan ; Bruxelles, Archives et musée de la littérature, 2003.
- KANATE, Dahouda et Sélom GBANOU [dir.], *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2008
- KANE, Mohamadou, « Le Thème de l'identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone », *Literature and African Identity*, Bayreuth Univ. , 1986, p. 105-125.
- KANE, Mohamadou, *Roman et traditions*, Dakar, NEA, 1983.
- KAVWAHIREHI, Kasereka, [dir.], *Imaginaire africain et mondialisation : littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- KESTELOOT, Lylia, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Khartala-AUF, 2001.
- KIHINDOU, Liss, *L'expression du métissage dans la littérature africaine : Cheikh Hamidou Kane, Henri Lopes et Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- KONÉ, Amadou « Figures d'hier et d'aujourd'hui: Vers une nouvelle perception du roman africain », *Journal of organizational behavior*, 1996, p. 23.
- LAMBERT, Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, n°2, vol. 30, 1998, p. 111-121.
- LAVERGNE, Evelyn, « Les Indépendances et les métamorphoses du roman africain », *Revue de Littérature et d'esthétique Négro-africaines*, n° 4, 1982, p. 19-23.
- LE CARVENNEC, Ernest, « Interférence et conflit dans le roman africain contemporain », dans BESSIÈRE, Jean [dir.], *Passage du temps, ordre de la transition*, Paris, PUF, 1985, p. 127-146.
- LEUSSE, Hubert de, *Afrique et Occident : heurs et malheurs d'une rencontre. Les romanciers du pays noir*, Paris, Éditions de l'Orante, 1971.
- LEZOU, Gérard, « Aspects de la colonisation dans le roman africain », *Revue de Littérature et d'esthétique négro-africaine*, 1977, p. 91-100.
- MADEBE, Georice Berthin, *Francophonies invisibles : émergence, invisibilité romanesque, hétérogénéité et sémiotique*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française : problèmes culturels et littéraires*, Dakar, Nouvelles éditions africaines ; Paris, Présence africaine, 1984, 1980.

MARCATO-FALZONI, Franca [dir], *Figures et fantasme de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles, I: L'Afrique subsaharienne*, Bologna, Cooperativa Lib. Univ. Editrice, 1991.

MARCATO-FALZONI, Franca, *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Bologna, Cooperativa Lib. Univ. Editrice, 1991.

MATESO, Locha, *Littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T.- Karthala, 1986.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

MONGO-MBOUSSA, Boniface, *L'engagement de l'écrivain africain*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

MOURALIS, Bernard, « Le roman africain : Drame ou histoire? », *Présence Francophone*, n° 73, 2009, p. 23-35.

MOURALIS, Bernard, *L'illusion de l'altérité : études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion, 2007.

MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, ACCT- Silex, 1984.

MOURALIS, Bernard, *Littératures africaines et antiquité : redire le face-à-face de l'Afrique et de l'occident*, Paris, Champion, 2011.

MOURALIS, Bernard, *République et colonies : entre histoire et mémoire : la république française et l'Afrique*, Paris, Présence africaine, 1999.

N'DIAYE, Christiane, *Danses de la parole: études sur les littératures africaines et antillaises*, Ivry, Éditions Nouvelles de Sud, 1996.

NAUDILLON, Françoise et Jean OUEDRAOGO [dir.], *Images et mirages des migrations dans les littératures et cinémas d'Afrique francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

NAUMANN, Michel, *Les nouvelles voies de la littérature et de la libération africaines : (une littérature "voyoue")*, Paris, L'Harmattan, 2001.

NDAGIJIMANA, Étienne, « Le Mémoire de la violence dans le roman africain contemporain », *Dissertation Abstract International*, Vol. 69, n°3, 2008, p. 974.

NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

NDONGO, Jacques Fame, *Le prince et le scribe : lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une littérature préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Écritures et discours littéraires: Études sur le roman africain*, Paris, L'harmattan, 1989.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *La littérature africaine écrite en langue française: la poésie, le roman, le théâtre*, Issy les Moulineaux, Les Classiques africains, 1979.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Littératures africaines. De 1930 à nos jours*, Paris, ACCT/Silex, 1984.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.

OSSOUMA, Bernard Ekome, « Laideur et rire carnavalesque dans le nouveau roman africain », *Politique Africaine*, n°60, 1995, p. 117-128.

PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

PATERSON, Janet, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 2004.

RICARD, Alain, *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006.

SANON J. Bernardin, *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1983.

SCHUERKENS, Ulrike, *La colonisation dans la littérature africaine: essai de reconstruction d'une réalité sociale*, Paris, L'Harmattan, 1994.

SEMUJANGA, Josias [dir], *Les formes transculturelles du roman francophone*, *Tangence*, n° 75, 2004.

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain: éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SEMUNJANGA, Josias, « Les Méandres de l'histoire et de la fiction dans le roman africain », dans BISANSWA, Justin et Kasereka KAVWAHIREHI, *Dire le social dans le roman francophone*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 87-1110.

SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire: fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004.

SIMÉDOH, Vincent, *Imaginaire africain et mondialisation: Littérature et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.

SNYDER, Émile, « Le Malaise des indépendances: Aperçus du nouveau roman africain d'expression française », *Présence Francophone*, n°12, 1976, p. 69-78.

TCHUMKAM, Hervé, « Face à la violence: Pour une esthétique de la subversion dans le roman africain », *Logosphère: Revue d'Études Linguistiques et Littéraires*, n° 2, 2006, p. 169-183.

VELDWACHTER, Nadège, *Littérature francophone et mondialisation*, Paris, Karthala, 2012.

### Articles de presse sur Henri Lopes

ANCER, Ahmed, « Écriture, nomadisme et traces », *El Watan*, 10 février 2010, p. 11.

ARGAND, Catherine, « L'Afrique à Saint-Malo », *Lire*, n° 305, mai 2002, p. 24.

ARMEL, Alette, « L'Afrique des guerriers intellectuels », *Le Magazine Littéraire*, n° 378, juillet 1999, p. 102.

BELLET, Harry et Philippe DAGEN, « Artistes Africains. Des parutions pédagogiques ou polémiques. Quatre ouvrages pour explorer le continent », Paris, *Le Monde*, 26 mai 2005, p. 27.

BRAECKMAN, Colette, « Francophonie: Dissensions et rappels à la démocratie au sommet de Beyrouth. La politique en français », Bruxelles, *Le Soir*, 21 octobre 2002.

DEVÉSA, Jean-Michel, « L'appartenance ethnique contre la conscience nationale? Démocratie et modernité au Congo », *Le Monde diplomatique*, Août 1992, p. 26.

DEVÉSA, Jean-Michel, « Pléiade d'écrivains, pénurie d'éditeurs. Dans le jardin privé de la littérature congolaise », *Le Monde diplomatique*, Octobre 1991, p. 18-19.

DOUIN, Jean Luc, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16.

BELLET, Harry et Philippe DAGEN, « Quatre ouvrages pour explorer le continent », *Le Monde*, 26 mai 2005, p. 27.

GAUVIN, Lise, « Lettres francophone. Des enfants de l'indépendance », *Le Devoir*, 19 mai 2012, p. F2.

DEVÉSA, Jean-Michel, « L'appartenance ethnique contre la conscience nationale? Démocratie et modernité au Congo », *Le Monde diplomatique*, Août 1992, p. 26.

FELGINE, Odile, « Identités croisées. Métissages baroques », *Le Monde diplomatique*, Décembre 1997, p. 30.

GAUVIN, Lise, « Les enfants de Senghor », *Le Devoir*, 19 janvier 2002, p. D1.

GAUVIN, Lise, « Lettres francophone - Des enfants de l'indépendance », *Le Devoir*, 19 mai 2012, p. F2.

GAUVIN, Lise, « Portrait d'Henri Lopès : "L'écrivain est toujours Antigone" », *Le Devoir*, 8 mai 1993, p. D6.

GAUVIN, Lise, « Entrevue avec Henri Lopès. L'Afrique fantôme », *Le Devoir*, 20 avril 2002, p. D1.

GAUVIN, Lise, « Un archipel inachevé. Écrire en français dans le monde », *Le Devoir*, 4 septembre 1999, p. D1.

GORDIMER, Nadine, « Henri Lopes : Une mémoire métissée », *Le Figaro Littéraire*, n° 16592, jeudi 18 décembre 1997, p. 4.

GOUALA, Joseph, « Henri Lopes, un écrivain émérite au service de la francophonie », AFP, 15 octobre 2002.

GUISSARD, Lucien, « Henri Lopes en quête d'une Afrique métissée », *La Croix*, 10 novembre 1997, p. 10.

HAUBRUGE, Pascale, « Cette littérature africaine qui n'existe pas... », Bruxelles, *Le Soir*, 12 juin 2002.

HAUBRUGE, Pascale, « L'Afrique intérieure d'Henri Lopes », *Le Soir*, Mercredi 27 février 2002, p. 49.

HAUBRUGE, Pascale, « Le français est africain, sourit et sait Henri Lopes », Bruxelles, *Le Soir*, 17 mars 2006, p. 12.

GÜRSEL, Nedim, « Quel français écrivez-vous? », *Le Monde*, 17 mars 2006, p. LIV2.

KUFFER, Jean-Louis, « L'arme du pleurer-rire », *24 Heures*, 1 mai 2010, p. 41.

LABARRE, Isabelle, « À Nantes, Henri Lopes retrouve un frère », *Ouest-France*, 10 février 2010, p. 11.

LECOEUR, Martine, « Une langue en partage », *Télérama*, n° 2931, 18 mars, 2006, p. 160.

LOPES, Henri, « Réunir une famille culturelle », *Le Figaro Littéraire*, 17 octobre 2002, p. 4-5.

MAURY, Pierre, « Henri Lopes et Abdourahman A. Waberi, lointains et proches », Bruxelles, *Le Soir*, 25 juin 2003.

NAY, Catherine, Patrice de MERITENS, « Henri Lopes. Le français est devenu une langue africaine », *Le Figaro Magazine*, 6 octobre 2001, p. 57.

RIOUX, Christian, « Forum mondial de la langue française - Faut-il suspendre les pays francophones qui "se câlissent" du français? », *Le Devoir*, 6 juillet 2012, p. A3.

RÜF, Isabelle, « Essais », *Le Temps*, n° 1693, 19 juillet 2003.

SALLES Alain, « Un extra terrestre chez les nègres », *Le Monde*, 9 mars 1990, p. 21.

STEINMETZ, Muriel, « L'ancien ministre s'en donne à cœur joie », *L'Humanité*, 9 février 2012.

STEINMETZ, Muriel, «L'ancien ministre s'en donne à cœur joie», *L'Humanité*, 9 février 2012.

TULLY-SITCHET, Christine, « Pourquoi cette "crispation" ethnique ? », Paris, *L'Humanité*, 5 septembre 2003, p. 10.

TULLY-SITCHET, Christine, «Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les gaulois d'Henri Lopes », *Le Monde diplomatique*, juillet 2003, p. 30.

VODOZ, Jean-Marie, « La diversité culturelle, comme la diversité biologique, est à défendre d'urgence », *Le Temps*, 28 septembre 2006.

VOISARD, Anne-Marie, « La double vie d'Henri Lopes », *Le Soleil*, 26 avril 2002, p. B1.

### **Thèses et mémoires sur l'œuvre d'Henri Lopes**

DIANGA, Larissa, « Constructions et jeux identitaires dans l'œuvre d'Henri Lopes », Thèse de doctorat, Tours, Université François Rabelais, 2005.

HACQUARD, Daphne, « Le réalisme prodigieux dans la nouvelle et le roman congolais francophones après l'accès à l'indépendance : approche poétique », Paris, Université Paris 4, 2003.

NZIMPORA, Yvette, «La femme africaine et sa lutte pour la liberté dans *La nouvelle romance* d'Henri Lopes», Mémoire de maîtrise en langue et littérature françaises, Växjö, Université de Växjö, 2002.

OSAZUWA, Siméon Eri, « La dialectique du tragique et du comique dans *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes », mémoire de maîtrise en littérature française, Québec, Université Laval, 1984.

TROH-GUEYES, Léontine, « Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes », Thèse de doctorat en Littérature comparée, Paris/Abidjan, Université de Paris XII-Val-de-Marne et Université de Cocody, 2005.

### **Ouvrages sur le métissage**

BOUTHORS-PAILLART Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmagorique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.

GRUTMAN Rainier, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Saint-Laurent, Québec, Fides/CÉTUQ, 1997.

KIHINDOU Liss, *L'expression du métissage dans la littérature africaine. Cheick Hamidou Kane, Henri Lopes et Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2011.

MENSAH Ayoko [dir.], *Métissages : un alibi culturel?*, *Africultures*, n° 62, 2005.

SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté 5. Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1993, p. 11.

SIBONY Daniel, *Entre-deux : l'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. "La couleur des idées", 1991.

SIDJANSKI Dusan et François SAINT-OUEN [dir.], *Dialogue des cultures à l'aube du XXIème siècle*, Bruxelles, Bruylant, 2007.