

ANNEE UNIVERSITAIRE 2006-2007



UFR LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS

Département de Lettres Modernes

THESE DE DOCTORAT EN LETTRES MODERNES

OPTION : ROMAN FRANCOPHONE D'AFRIQUE NOIRE

**NARRATION ET CREATION
LITTERAIRE DANS LA
PRODUCTION ROMANESQUE
D'HENRI LOPES**

Présentée et soutenue publiquement le 21 décembre 2007 par :

M. Privat SE

Jury :

M. GNEBA Kokora Michel

Professeur Titulaire à l'Université de Cocody : Président

M. LEZOU Dago Gérard

Professeur Titulaire à l'Université de Cocody : Directeur

M. DERIVE Jean

Professeur Emérite à l'Université de Savoie (Chambéry/France) : Codirecteur

M. ANO Nguessan Marius

Professeur Titulaire à l'Université de Cocody : Instructeur

M. KOUAKOU Jean-Marie

Maître de conférences à l'Université de Cocody : Instructeur

SOMMAIRE

SOMMAIRE.....	I
DEDICACE.....	II
REMERCIEMENTS.....	III
INTRODUCTION GENERALE.....	1
PREMIERE PARTIE : STATUT DES INSTANCES NARRATRICES.....	26
CHAPITRE 1 : IDENTIFICATION DES INSTANCES NARRATRICES.....	28
I. DEFINITION ET MISE AU POINT	29
II. CLASSIFICATION DES NARRATEURS LOPESIENS.....	40
CHAPITRE 2 : NARRATEUR LOPESIEN ET DYNAMIQUE DE LA PAROLE : VERS UNE POETIQUE DE LA NARRATION ORALE AFRICAINE ?	64
I. ECLATEMENT DE LA VOIX NARRATIVE.....	67
II. LE DISCOURS METADIEGETIQUE.....	106
III. UN NARRATEUR ACTEUR D'OBEDIENCE VERBALE.....	129
BILAN PARTIEL : VERS LA "DEFICTIONNALISATION" DU NARRATEUR OU LA DENONCIATION DE LA FICTION ET DE LA REALITE.....	146
DEUXIEME PARTIE : BROUILLAGES ET INTERFERENCES.....	154
CHAPITRE 3 : INTERFÉRENCES LINGUISTIQUES ET CRÉATIVITÉ LANGAGIÈRE.....	156
I. LA MIXTION DES REGISTRES DE LANGUES	158
II. AFRICANISMES, NÉOLOGISMES ET MOTS DU TERROIR	169
CHAPITRE 4 : LES INTERFÉRENCES GÉNÉRIQUES ET TEXTUELLES.....	193
I. DE LA TRANSGÉNÉRÉCITÉ DU RÉCIT LOPESIEN.....	194
II. LA MOSAÏQUE JOURNALISTIQUE, ÉLÉMENT DE MODERNITÉ.....	236
CHAPITRE 5 : BROUILLAGE NARRATIF ET INTERACTION	256
I. LE BROUILLAGE NARRATIF	257
II. DE LA NECESSITE DE LA RECONSTRUCTION DE LA DIEGESE	283
BILAN PARTIEL :	303
TROISIEME PARTIE : LA SUBVERSION DU MODE NARRATIF	308
CHAPITRE 6 : FOCALISATION ET LIBERTINAGE.....	311
I. NARRATEUR LOPESIEN ET FOCALISATION.....	314
II. LA DEGENERESCENCE DU POINT DE VUE	344
CHAPITRE 7 : LE RECIT LOPESIEN, ROMAN OU THEATRE ?.....	355
I. LE "BOYCOTT" DU NARRATIF : UNE FICTION PEU NARRÉE	358
II. LA THEATRALISATION DU MODE NARRATIF	372
BILAN PARTIEL : DRAMATISATION ET NARRATION : VERS UN ROMAN THEATRE ?.....	408
CONCLUSION GENERALE	413
ANNEXES.....	424
BRÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	431
INDEX TERMINOLOGIQUES.....	461
INDEX DES AUTEURS CITÉS.....	463
TABLE DES MATIÈRES	465

DEDICACE

À EL SHADDAÏ

À ma fille Acksa Yekin-Moah

À Balefé mon épouse

En souvenir de ma mère et de mon père

À ma famille

REMERCIEMENTS

*À nos chers maîtres, Gérard Dago LEZOU et Jean DERIVE, tous deux
Professeurs émérites :*

*Au-delà de votre sens très aigu de l'humanisme qui nous a toujours redonné
confiance en nous-mêmes, et qui nous a poussé vers l'avant durant tout le parcours
difficile de cette recherche, vous avez su nous inculquer le goût du travail bien fait et
de la rigueur scientifique qui vous caractérisent : soyez-en remerciés.*

*Chers maîtres, vous avez toujours été là, chaque fois que nous vous avons
sollicités et parfois même importunés : recevez notre profonde gratitude pour vos
précieuses critiques avisées et pour votre sollicitude et dévouement sans faille, sans
lesquels nous n'aurions guère pu mener cette étude à son terme.*

Aux enseignants et doctorants du GERLIF,

Au personnel du Laboratoire LLSH de l'Université de Savoie de Chambéry,

À tous les enseignants qui ont contribué à notre formation,

À notre famille,

À Monsieur et Madame GOA Sey et Marie,

À Monsieur KOUADJO Ernest,

À Monsieur et Madame SEKA Yacinthe et Clotilde,

À Madame GNAZE Kia,

À Monsieur et Madame MENAN Hervé et Eliane

À Monsieur et Madame Coulibaly Serge et Flore,

*À la Communauté évangélique de Bissy, pour vos soins durant notre stage à
Chambéry,*

Aux membres de la cellule AMI de Yopougon,

À nos amis,

*À tous ceux qui ont contribué de manière directe ou indirecte à la réalisation de
cette thèse, nous exprimons nos sincères remerciements.*

INTRODUCTION

GENERALE

CHOIX DU SUJET

A l'origine, la littérature africaine traditionnelle était surtout verbale. Elle était composée d'épopées, de mythes, de légendes, de contes, de chansons, de proverbes...qui se conservaient, non par écrit, mais en se transmettant de bouche à oreille, et ce, de génération en génération. D'où le caractère nuancé, évolutif et parfois même changeant d'un même récit, d'un conteur à l'autre, d'une génération à une autre. La nature principalement oralisée de cette littérature n'est pas due, comme l'a prétendu pendant longtemps le colonisateur, à l'inexistence de l'écriture en Afrique noire. Car, contrairement à certaines idées reçues, l'Afrique noire précoloniale a bel et bien connu l'écriture, mais elle est demeurée secondaire par rapport à une oralité féconde et multiple. Remarquons que :

« L'Éthiopie et la Somalie, aux confins des cultures nilotiques de l'Afrique noire... et du monde arabe, constituent un cas à part. En effet, les Éthiopiens disposèrent très tôt, pour écrire leur langue, le guèze, d'un alphabet sémitique original [...].

Plus au sud, notamment dans les régions côtières du Kenya et de la Tanzanie d'aujourd'hui, la littérature en langue swahili, nourrie du fonds culturel bantou...et des traditions arabes, offre une remarquable diversité thématique. [...]La plus ancienne œuvre en swahili est un tendi intitulé Utendi wa Tambuka (« Épopée de Tambuka ») et daté de 1728. Outre une poésie religieuse ou didactique en swahili, on trouve aussi des versions de l'histoire de certaines cités-États composées dans cette langue.

Les poèmes swahilis les plus célèbres datent des XIXe et XXe siècles. [...]

L'islam fut également un vecteur de propagation de la littérature écrite dans une zone qui s'étend du Sénégal au Cameroun.... Les premières œuvres écrites de cette région datent des XVIe et XVIIe siècles, [...] et fixèrent les traditions orales des empires soudanais occidentaux du Ghana, du Mali et de Songhaï dans des récits proches des traditions narratives arabes. La plus ancienne poésie écrite d'Afrique occidentale fut religieuse »¹.

¹ - "Afrique noire, littératures d'." Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

De plus, même si certains peuples africains n'ont qu'une « *adaptation de l'alphabet latin introduit par les missionnaires protestants pour diffuser la Bible* »², d'autres, notamment les Vaï du Liberia et les Bamoum du Cameroun, ont développé leur propre système d'écriture syllabique.

Cette écriture initiale fut surtout religieuse et/ou initiatique, les écrits profanes se cantonnant le plus souvent à des chroniques royales. D'un usage limité ou d'un emploi restreint, elle n'est pas assez utilisée pour la publication. En effet, en Afrique subsaharienne, l'écriture n'est pas populaire, mais réservée à une élite. En clair, certaines formes d'écriture ont existé en Afrique noire, mais elles ne sont pas vulgarisées ou suffisamment appliquées ou associées à la littérature. Elles ne sont donc pas comparables à l'oralité, car elles n'y ont jamais été un outil courant de communication de masse ou de littérature, comme c'est le cas en Occident.

A ce propos Jean Derive renchérit :

*« Non que l'Afrique noire, contrairement à ce qui a été dit parfois par l'ethnologie coloniale, ait été à une période de son histoire un continent sans écriture. Elle a connu et pratiqué des systèmes inventés ou empruntés depuis fort longtemps. Le guèze par exemple s'est écrit en Ethiopie dès les premiers siècles de l'ère chrétienne. A l'époque médiévale, la plupart de sociétés subsahariennes islamisées ont eu recours à la graphie arabe pour transcrire certaines langues locales (peul, haoussa, malinké...), ce qu'on a appelé l'ajami. Plusieurs systèmes de transcriptions graphiques ont par ailleurs été inventés à différentes époques en divers points du continent : oberi, okaïme, vaï, nko, écriture bamoum, etc. Mais, de façon encore beaucoup plus accentuée qu'en Occident, ces pratiques limitées n'ont pour ainsi dire pas eu d'application relative au patrimoine de tradition orale. Si bien qu'au moment de la colonisation, l'oralité est restée un peu partout, le mode d'expression quasi unique du domaine 'littéraire', c'est-à-dire d'un ensemble de discours travaillés par la fonction poétique (au sens jakobsonien du terme) et qui se réalisent dans le cadre des genres reconnus. »*³

² - "Afrique, langues d'." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

³ - Jean Derive, "Imitation et transgression : De quelques relations entre la littérature orale et la littérature écrite dans les cultures occidentales et africaines" in *Oralité et littérature. Echos, écarts, résurgence, Cahiers de littérature orale* 56, 2004, p.187.

Mais, le caractère foncièrement sacré et élitiste de l'écriture, l'inexistence de l'imprimerie, la préférence et la primauté de la parole n'ont pas permis son extension et sa diffusion. La nécessité de son développement ne s'est pas imposée dans ce système anthropologique caractérisé par l'oralité.

En effet, la suprématie de la parole sur l'écriture répond surtout à des principes sociologiques, car selon Jean Derive, « *en Afrique l'oralité est, au-delà d'une simple pratique, un fondement capital de la culture qui détermine tout un système anthropologique* »⁴. Cette littérature oralisée renvoie à une esthétique spécifique qui fonde sa littérarité. Elle possède une poétique reposant sur une tradition multiséculaire de la rhétorique de la parole dont les experts sont les griots, les conteurs, les porte-parole ou répondeurs des rois ou des tribunaux traditionnels.

Malgré cela, dès leurs premiers contacts avec l'Afrique, ce continent aux cultures dissemblables et aux mœurs "étranges", des colons la déclarèrent sans civilisation, sans littérature et donc sans âme, justifiant leur colonisation par des thèses civilisatrices et philanthropiques. Pendant plusieurs décennies d'impérialisme, l'Afrique noire subira les pires exactions et la négation la plus humiliante de sa culture et de son identité.

En réplique, les premiers intellectuels africains, formés par le colon, vont, dans leurs premières œuvres littéraires écrites, porter un démenti à ces accusations erronées et sans fondement. Dénonciatrice du caractère impérialiste des actions du Blanc en Afrique, cette littérature est portée sur la réhabilitation et la revendication de l'identité et de la liberté du peuple noir exploité et spolié par le colonisateur. En effet, la littérature africaine

⁴ - Jean Derive, "Mise en littérature de l'oralité, mise en oralité de la littérature dans les cultures africaines" in *Sprachen und Sprachzehrnisse in Afrika*, Rußiger Köpe Verlag, Köln, 1994, P.117.

moderne écrite de première heure remet en question certaines valeurs occidentales, proteste contre la politique assimilationniste de l'Occident, réaffirme les valeurs des cultures noires, et exige la reconnaissance officielle des véritables civilisations négro-africaines.

Sur le plan formel, cette écriture est essentiellement calquée sur le modèle occidental du XIXe siècle. L'influence des romanciers réalistes et naturalistes tels que Honoré de Balzac, Émile Zola, Gustave Flaubert, et Stendhal, sur le roman francophone d'Afrique noire sera très déterminante. Pour les premiers écrivains africains francophones, formés pour la majorité entre 1920 et 1930 à William Ponty et/ou en France, leur modèle fut le roman français de l'époque. De même, leur niveau de langue très soutenu répond à une application scolaire et à la quête du beau, conformément à la rigueur académique enseignée, avec des écrivains comme Ferdinand Oyono, Mongo Beti, Sembene Ousmane, Camara Laye, Bernard Dadié, et Cheikh Hamidou Kane. Ils se devaient de faire montre de leur maîtrise de la langue du colonisateur par conformisme.

Si les romanciers africains de la première génération fustigent la colonisation et revendiquent la réhabilitation et la liberté du peuple noir, dans le respect strict des normes académiques de la langue du colonisateur, ils entament des innovations thématiques en référence à leur culture. Car, s'ils observent scrupuleusement le vocabulaire, la grammaire et la syntaxe, la thématique de l'oralité sert de toile de fond à leurs intrigues.

Mais depuis les années 70, le roman francophone subsaharien subit de grandes mutations tant thématiques que formels. Le point de départ le plus remarquable et le plus significatif de cette innovation est *Les Soleils des*

*Indépendances*⁵ de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma. Ces métamorphoses confèrent au roman africain des particularités qui le distinguent du roman occidental dont il est issu. En effet, les romanciers de la deuxième génération vont, au-delà des mutations thématiques en cours, opérer des changements d'ordre formel, stylistique, langagier et esthétique. S'inspirant du riche patrimoine de l'oralité dont l'Occident s'évertuait, jusque-là, à nier le caractère hautement littéraire, ils en exploitent la poétique. Cette tendance littéraire est l'expression d'une prise de conscience, c'est-à-dire :

*« La revendication d'une identité niée par le colon, la reconnaissance de la légitimité et l'affirmation d'un univers esthétique à part, ayant ses règles d'art particulières. [...] Les créateurs posent l'autonomie des champs linguistique, littéraire et culturel africains comme monde à part, soumis à ses propres lois. C'est à l'intérieur de ceux-ci qu'ils posent les lieux naturels de la création authentique. »*⁶

Profondément motivés par le retour aux sources, les romanciers africains s'inscrivent dans une perspective nouvelle : révéler la littérature traditionnelle africaine comme un art verbal dont la poétique est suffisamment riche pour servir de parangon à leurs œuvres écrites. Ainsi, le roman africain est, par moments, un puissant véhicule de propagande identitaire qui se construit, souvent, sur le modèle de l'esthétique de l'oralité.

En outre, il continue d'entretenir des rapports étroits et fructueux avec la littérature occidentale et notamment avec le nouveau roman français auquel il emprunte certains procédés. Ces éléments hétéroclites participent au renouvellement du genre et à la germination d'une écriture et d'une esthétique hybrides où l'oralité demeure le principal étalon de la création.

⁵ - *Les Soleils des indépendances* dont la première édition parut au Canada en 1968, avait été initialement refusé par des éditeurs français à cause de son caractère trop subversif et de la langue jugée non conforme à celle de l'académisme français. Car l'essentiel de sa novation repose sur l'authenticité de la parole romanesque africaine calquée sur la langue du terroir.

⁶ - Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, P. 10.

Le roman africain devient le germe expérimental d'un hybridisme littéraire. Cette fécondation du roman par l'oralité est le résultat d'une volonté affichée et non d'une simple trace naturelle d'un héritage littéraire et culturel.

Pour tenter de mettre en exergue certaines de ces mutations innovantes, nous avons choisi de suivre et d'analyser "*l'aventure de la narration romanesque*" ainsi que ses orientations nouvelles chez les romanciers africains de la deuxième génération. Jonction et articulation de deux cultures littéraires différentes (écriture et oralité), la narration romanesque africaine semble "*vivre une toute nouvelle aventure*" dont les articulations, les manifestations et le contenu paraissent novateurs à plus d'un titre. Elle est de fait et par excellence un champ propice à l'investigation.

En effet, maintes innovations et originalités ont été observées chez des écrivains tels qu'Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Tierno Monenembo, Williams Sassine, Henri Lopes et bien d'autres. Mais par souci de concision et de précision, notre choix s'est porté sur l'écrivain congolais Henri Lopes, l'une des figures de proue de la littérature africaine, dont la production romanesque semble assez représentative des innovations faites sur le plan de la narration. Aussi avons-nous opté de circonscrire nos recherches au thème suivant :

**Narration et création littéraire dans la production romanesque
d'Henri Lopes.**

PERTINENCE ET JUSTIFICATION DU SUJET

Cette étude se veut descriptive du processus de la mise en oralité de l'écriture, par le décodage des traces de certaines pratiques ou cultures africaines. Elle sera surtout consacrée à la narration comme procédé d'identisation, dans le processus de la création romanesque chez Henri Lopes. Elle montrera la pertinence de la narration en tant que résultat d'un savoir-faire ou d'une création littéraire, et non comme la simple résurgence inconsciente de l'identité de l'écrivain.

Le choix de ce thème se justifie par l'importance de la narration qui est au cœur même du processus de la création romanesque, puis par les innovations et les originalités narratives majeures dont Henri Lopes se fait l'écho. Si la critique a souvent opposé écriture et oralité, pour lui, leur fusion et leur symbiose sont nécessaires à l'élaboration d'une esthétique narrative hybride. Dans une métamorphose tenant compte de la modernité, il fait des clins d'œil au nouveau roman auquel il emprunte des techniques, dans un travail de « *seconde main* » et « *un jeu de reprise et d'allusion littéraire* » fait d'« *agrammaticalité* », de « *prélèvement franc* »⁷, de réécriture et de métaphorisation. C'est dans un contexte de multiculturalisme que ce romancier africain, dont la création est influencée par une technique complexe de narration, se meut.

Marqué à la fois par « *la conscience de l'acte d'écrire et le désir de conter* »⁸, l'écrivain africain voudrait, à l'instar du griot ou du conteur, parler directement à son public, alors qu'il a choisi d'écrire. Comment se

⁷ - Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P.224-225

⁸ - Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P. 147

traduit ce dilemme dans la narration ? Telle est notre préoccupation ; car il s'agira d'aborder la problématique de l'énonciation en situation d'interculturalité. Le champ narratif, l'un des principaux lieux privilégiés de conjonction entre écriture et oralité, permet une étude systématique établissant leurs rapports d'imbrication, d'interférence et d'influence. Doté d'une double culture, Lopes est à la croisée d'une narration plurielle tirant son esthétique aux sources de l'oralité et de l'écriture.

Si l'on convient que toute tentative d'écriture est aussi une expression identitaire, il est fondamental de sonder la jeune production littéraire africaine, pour tenter d'y découvrir la part de "tropicalité"⁹ qui y transparaîtrait et s'y cristalliserait. En effet, la farouche détermination des romanciers de dire leur africanité, même par le truchement d'une littérature et d'une langue autres que les leurs, quitte à y faire entorse, offre des pistes d'analyse et d'interprétation assez intéressantes. Mais cette entreprise paraît complexe et hardie dans la mesure où la littérature africaine moderne, notamment le roman, est un genre importé que les écrivains, surtout ceux de la deuxième génération, tentent de subvertir et de phagocyter au moyen de leurs pratiques littéraires locales.

De fait, les romanciers africains s'abreuvent aux sources de l'oralité pour y puiser le savoir-faire et l'esthétique millénaire des traditions littéraires africaines qui ne sont pas toujours conformes aux conventions canoniques romanesques occidentales. Leur écriture se veut le lieu de la revendication, de la manifestation, de la propagande et de la cristallisation des identités culturelles africaines. Aussi le roman africain devient-il, par

⁹ - Ce terme, forgé par Sony Labou Tansi, désigne l'ensemble des particularités littéraires ou des pratiques se rapportant à l'aire culturelle de l'Afrique. Selon Georges Ngal les « tropicalités » de Sony recouvrent « tout un comportement ou discours (ubuesques) des personnages et un certain usage de la langue française » cf. "Les « tropicalités » de Sony Labou Tansi" in *Silex N° 23 (Expression d'Afrique)*, Grenoble, 1982.

excellence, l'une des plateformes de la revalorisation et de la sédimentation d'une esthétique fondée sur le savoir-faire des griots et des conteurs, les garants de l'oralité, et dont l'art tient dans la rhétorique de la parole et donc de la narration. Cependant, si la plupart des romanciers revendiquent essentiellement une africanité pure, Lopes, lui, prône une « culture métisse » où cohabitent écriture et oralité.

En somme, comment arrive-t-il à élaborer sa poétique romanesque, non par une simple relation, mais par la caricature de son idéologie et de son projet de société. Cette étude gravitera autour de la question de l'identité culturelle et de la francophonie littéraire. Car l'auteur, pluridimensionnel par ses sensibilités et sa culture littéraire, se définit à travers sa manière même de narrer qui contient les éléments d'encodage et de décryptage de son identité.

Ce sujet est essentiel et incontournable dans la mesure où il permet de rendre compte de l'évolution du roman africain sous la plume de cet écrivain dont la production s'étend des années 70 à nos jours. En outre, sa production romanesque est un champ insuffisamment exploré et tout indiqué pour accueillir nos investigations.

DEFINITION DES CONCEPTS CLES

Avant toute autre analyse, il importe de définir les termes clés de notre étude dont la quintessence s'articule autour du couple **narration** et **création littéraire**, pour une meilleure compréhension et approche du sujet.

Il convient de noter avec Genette que le terme *narration* est étroitement lié à ceux de *récit* et de *diégèse*. Bien souvent ils sont utilisés, par

confusion, l'un à la place de l'autre, eu égard à leur lien et à leur imbrication. Il importe alors de les définir afin de clarifier et de circonscrire au mieux notre sujet. Il s'agit d'établir leurs nuances et de les dissocier en référence aux travaux de Gérard Genette, en particulier à *Figures III*¹⁰. Ce préalable évitera toute confusion terminologique et rendra les recherches beaucoup plus fluides et aisées.

Généralement, le terme **récit** désigne un type d'énoncé, écrit ou oral, rapportant une succession d'événements. Claude Bremond le définit ainsi :

« Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit... Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit... Où enfin il n'y a pas implication d'intérêt humain [...] il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée. »¹¹

Ainsi défini, le récit englobe plusieurs niveaux du texte narratif que Genette dissocie nettement. Aussi propose-t-il de réserver le terme récit à l'énoncé narratif, c'est-à-dire au discours. C'est l'ensemble des mots, des phrases, des chapitres et des parties d'un roman donné. Dans notre cas, c'est le corpus matériel constitué par l'ensemble des paragraphes de l'œuvre romanesque de l'écrivain Henri Lopes qui est le récit.

Quant à la **diégèse**, elle se définit comme un fait raconté dans un cadre donné. C'est la succession chronologique des événements révélés par le récit ou le texte écrit qui est le roman. Connue également sous le vocable de fiction, la diégèse est l'histoire romanesque que la lecture du texte ou du récit se charge de faire découvrir. C'est le référent ou le contenu narratif.

¹⁰ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

¹¹ - Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs" in *L'analyse structurale du récit*, Paris Seuil, 1981, P.68.

Enfin la **narration**, objet de notre étude, est un « *type d'énoncé et un ensemble de procédés qui visent à mettre en récit une série de faits, vrais ou fictifs, se déroulant dans une temporalité*¹². » Elle est un acte d'énonciation, « *celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même* »¹³ dira Gérard Genette.

De fait, on ne devrait parler de narration que dans le récit diégétique, relation de faits se déroulant dans un temps, par opposition au récit mimétique, type d'énoncé donnant une image conforme du réel, qui « mime » le réel, comme la description. La narration s'oppose également au discours comme expression d'une subjectivité, car le discours ne développe pas une série de faits dans une temporalité, mais étale la pensée d'une personne. Ainsi, le commentaire, l'analyse, le raisonnement, la persuasion, relèvent-ils du discours et peuvent-ils émaner du narrateur expliquant les événements et jugeant ses personnages, ou d'un personnage de l'action qui pense en son for intérieur ou qui exprime ses idées.

Notre intérêt ira alors exclusivement au roman qui offre une complexité narrative très intéressante. La relation de l'histoire y est assurée par un narrateur qui est un personnage, mais qui peut, dans certain cas, demeurer invisible. La narration est alors « *l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place* »¹⁴. Elle est à la genèse de l'œuvre, car sans narration, il n'y a ni récit ni diégèse et donc pas de roman. C'est l'acte premier qui engendre l'œuvre romanesque. En réalité « *tout énoncé est le produit d'un acte d'énonciation*

¹² - "Narration." *Microsoft® Encarta®* 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

¹³ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.71.

¹⁴ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.72.

[...] sans acte narratif, donc, pas d'énoncé, et parfois même pas de contenu narratif »¹⁵. Fort de ce constat, Goldenstein affirme :

« Un roman est la narration d'une fiction. On entendra par fiction ce qui est raconté dans le roman, l'« histoire » si l'on veut, et par narration la manière de conter, ce que certains appellent aussi le « discours » »¹⁶.

Il existe donc un rapport étroit de contiguïté entre ces trois notions (récit, histoire, narration) qui s'imbriquent et s'éclairent mutuellement. En effet,

« Le processus de la narration prend tout son sens lorsque l'on met en lumière la différence résidant entre l'histoire, qui est le contenu de la narration (faits, états ou sentiments), le récit, qui est le produit de la narration et de l'histoire, et la narration elle-même, qui est la manière dont les faits sont racontés, ou, plus précisément, qui constitue l'ensemble de procédés de la mise en récit »¹⁷.

Un récit implique donc une histoire, et une histoire ne peut se passer de narration et vice versa. Dans un parfait écheveau, la pertinence et l'étude de l'un étant liées à celles des autres, ils ne peuvent être étudiés isolément, car « histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit »¹⁸. En clair, la narration est l'ensemble des techniques et des stratégies mises en œuvre pour donner vie au récit afin de communiquer efficacement la diégèse. Ce que Gabrielle Gourdeau certifie en ces termes :

« L'acte de narration est celui par lequel se matérialise l'histoire. Sans l'acte de narration, les faits [...] demeurent irréductibles, intransmissibles : ils demeurent prisonniers de leurs univers conceptuel, réel ou fictif. »¹⁹

A présent, intéressons-nous à l'idée de « **création littéraire** ». Que désigne-t-elle exactement ? En réalité, la « **création romanesque** » est

¹⁵ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.71.

¹⁶ - J. P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, P.29.

¹⁷ - "Narration." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

¹⁸ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.74.

¹⁹ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaétan Morin Editeur, 1993, P.8

l'objet initial de notre étude qui porte sur la production romanesque d'Henri Lopes. Mais au fil des investigations il est apparu que cette création ne répondait pas toujours aux normes et aux conventions romanesques héritées du XIXe siècle. Nous l'avons alors nuancée par l'expression "*création littéraire*" qui devient un substitut générique, un synonyme du terme originel dans la mesure où il englobe le premier.

La création littéraire, dans le cas du roman, désigne donc la part d'invention, l'activité créatrice par laquelle le récit ou l'univers romanesque et ses différents réseaux de relation sont mis en place. Elle est l'ensemble des activités et des techniques de création ou des procédés de production et d'invention par lesquels les œuvres ou le texte romanesque relèvent de l'art et d'un fonctionnement esthétique du langage. Elle prend en compte la part d'invention ou de nouveauté dans l'évolution du système des modalités d'emploi du langage et donc de la narration, dans le processus de la création romanesque. Nous montrerons la place et la pertinence de la narration dans le procédé de "fabrication" du roman comme résultat d'un "assemblage", d'un artifice ; la narration étant elle-même la pièce maîtresse du texte romanesque. En effet, dans la fiction,

« l'importance de l'acte narratif ne fait que s'en accroître, puisque de lui dépendent non seulement l'existence du discours, mais la fiction d'existence des actions qu'il « rapporte » »²⁰.

Il est alors indubitable que la narration donne à la création toute son esthétique et sa dynamique ; sans elle, il ne peut y avoir de création romanesque, ou du moins, elle demeure immatérielle, inexistante. En elle et par elle, la création se forge, se peaufine et s'affine ; car la création littéraire prend sa source au cœur de la narration et s'en nourrit. Loin

²⁰ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.72.

d'aborder tous les aspects de la création romanesque, nous limiterons nos recherches à l'aspect purement discursif, c'est-à-dire à l'esthétique de l'acte de narrer, à l'art de l'énonciation. Quelles sont les originalités esthétiques élaborées, et comment se démarquent-elles de la narration romanesque occidentale pour apporter du nouveau au roman africain ?

OBJECTIFS GENERAUX

Notre but est de décrire les innovations formelles, stylistiques et langagières, afin de réfléchir sur l'adaptation du roman aux réalités culturelles et littéraires de l'Afrique, à une époque où elle est plus que jamais déterminée à confronter les questions de sa définition, de son identification, de sa critique et de son identité littéraire spécifique. Il s'agira de pénétrer l'univers filandreux de la création romanesque, pour en extraire les éléments constitutifs narratifs, tout en montrant comment ceux-ci s'organisent et s'agencent pour donner un sens, une signification. Si l'on considère que la création romanesque est contenue dans l'écriture, alors la narration constitue un champ d'investigation par excellence. C'est le lieu de prédilection où l'écriture et le style d'un auteur se mettent en place, se manifestent et se forgent à travers les éléments narratologiques que sont la voix, le mode et le temps qui révèlent le fonctionnement de la création romanesque. L'objectif est de saisir les mécanismes de créativité ainsi que les innovations et les originalités.

Nous mettrons en exergue les manifestations de la narration, au regard des relations qu'elle entretient avec la diégèse et l'énoncé, afin d'y déceler les apports de l'oralité, du nouveau roman et les innovations propres à l'écrivain. Nous déterminerons les différentes sources d'inspiration du roman lopesien, par une étude de la narration à la croisée de l'oralité et de

l'écriture. Nous analyserons les différentes stratégies de narration elles-mêmes porteuses de sens, par l'étude des narrateurs eu égard aux originalités observées dans la « *mise en oralité* »²¹ du roman. Nous rendrons compte des transgressions et des ruptures opérées dans la manière classique de narrer le roman, et des orientations nouvelles que cet auteur envisage, afin d'en établir une esthétique, celle de son écriture métisse et de la subversion narrative.

CORPUS D'ÉTUDE

Notre prospection prend en compte l'ensemble des romans de l'écrivain congolais Henri Lopes. Né à Kinshasa le 12 septembre 1937, il débute sa carrière littéraire par la publication de poèmes dans la revue *Présence Africaine*. Il a à son actif huit œuvres littéraires dont un recueil de nouvelles et sept romans qui sont l'essentiel de notre corpus de base. Sa production romanesque s'étend sur une période de 36 ans, c'est-à-dire de 1976, date de parution de son premier roman (*La nouvelle romance*), à 2002 où sa dernière œuvre (*Dossier classé*) vit le jour. Il produit, en moyenne, un roman tous les cinq ans.

Sa constance et ses qualités de romancier lui ont valu plusieurs prix littéraires dont le grand prix littéraire de l'Afrique noire en 1971 et en 1990, ainsi que le Grand prix de la Francophonie et celui de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre en 1993. Avant tout autre commentaire, nous nous proposons de présenter sa production romanesque de manière chronologique.

²¹ - Jean Derive, "Mise en littérature de l'oralité, mise en oralité de la littérature dans les cultures africaines" in *Sprachen und Sprachzehrgrisse in Afrika*, Rußiger Köpe Verlag, Köln, 1994.

La nouvelle romance, Yaoundé, Editions CLE, 1976, 187 pages.

Cette œuvre est, certes son premier roman, mais sa deuxième production littéraire puisqu'elle succède à son recueil de nouvelles, *Tribaliques*, paru en 1971. *La nouvelle romance* est l'histoire d'un célèbre footballeur, Bienvenu Nkama, connu sous le pseudonyme de Delarumba et de son épouse Wali. Alors que par souci de gloire et de célébrité, Delarumba vit à un rythme effréné au-delà de ses moyens, son épouse Wali, elle, lutte avec acharnement pour se libérer d'un époux à la fois violent et infidèle qui n'a aucune considération pour elle.

Employé de banque, il est renvoyé pour ses retards et absences répétés et pour inconscience professionnelle. Mais, très vite, Delarumba va embrasser la diplomatie, sans aucune qualification ni compétence, mais par ses relations de célèbre footballeur, et ce, par souci de snobisme plutôt que par vocation. Malgré ses déboires et les détournements d'argent en Belgique, il se maintiendra dans la diplomatie par ses relations, dans une Afrique indépendante où le népotisme est de rigueur. Alors qu'il est muté aux Etats-Unis, son épouse, qui tente de parachever son instruction scolaire pour acquérir son indépendance, le quitte.

Sans tam-tam, Yaoundé, Editions CLE, 1977, 127 pages.

Roman épistolaire, *Sans tam-tam* est une correspondance entre Gatsé, professeur à la campagne et son ami fonctionnaire à la capitale. Dans cette correspondance, ce professeur donne les raisons de son refus du poste de Conseiller Culturel à l'ambassade de Paris.

Il dit être plus utile à la campagne, mieux qu'ailleurs, et y est beaucoup plus tranquille pour savourer les plaisirs de la lecture, qu'à la ville, même si

ce poste lui est proposé pour lui permettre de se soigner de la maladie qui le ronge. Il accepte néanmoins d'aller se faire soigner en Europe, mais décédera quelques temps après son retour.

Le Pleurer-Rire, Paris, Présence africaine, 1982, 315 pages.

Ce roman retrace l'histoire du président dictateur Tonton Ideloy Hannibal Bwakamabé Na Sakkadé arrivé à la présidence de la république par un coup d'Etat. Il exerce, au gré de ses humeurs, un règne dictatorial sans précédent, s'arroge tous les pouvoirs et distribue tous les postes sensibles et ministériels aux ressortissants de sa région et de son village. A l'histoire de ce régime impitoyable se mêle celle, pathétique, du narrateur principal, l'ex-maître d'hôtel devenu le valet personnel du président monarchique.

Histoire multiple et à plusieurs voix narratives, *Le Pleurer-Rire* n'est que la pitoyable métaphore des dictatures militaires qui se succèdent dans l'Afrique post-coloniale.

Le Chercheur d'Afriques, Paris, Seuil, 1990, 302 pages.

Dans la colonie française du Congo, André Leclerc, un jeune métis, vit dans une atmosphère familiale paisible avec son père le commandant Leclerc et sa mère Ngalaha Marie, une négresse. Mais le départ brusque du père va déclencher une série d'événements qui feront naître en lui une véritable crise d'identité, à laquelle il essaie de remédier par la recherche constante et acharnée du père. Du Congo en France, André sera confronté à l'hostilité de ses compatriotes, jusqu'au jour où il rencontrera son père et retrouvera son équilibre psychique et identitaire.

Récit sans chronologie ni repère fixe, *Le Chercheur d'Afriques* est l'histoire de la quête identitaire et du parcours psychologique perturbé d'André Leclerc, un jeune métis aux yeux verts.

Sur l'autre rive, Paris, Seuil, 1992, 236 pages.

Le récit de *Sur l'autre rive* relate l'histoire tumultueuse d'une métisse congolaise et professeur d'anglais dont la passion favorite est la peinture. Mais suite à une vie de couple difficile et à son insatisfaction, elle décide de fuir son époux et de quitter son pays où elle se fait passer pour morte. Elle rejoint les Antilles où elle refait sa vie comme peintre.

Là, elle se remarie, change d'identité et vit un ménage heureux et paisible, jusqu'au jour où elle rencontre des anciennes connaissances qu'elle tente vainement de fuir. Mais la vue de ces personnes fera ressurgir en elle le souvenir sans cesse envahissant de son passé, ainsi que la nostalgie du fleuve qui a bercé toute sa vie antérieure.

Sur l'autre rive est un récit analeptique fait de souvenirs, de rêve et de cauchemars provenant du passé redouté de Marie-Ève, héroïne et narratrice de sa propre histoire.

Le Lys et le Flamboyant, Paris, Seuil, 1997, 431 pages.

Ce récit est l'histoire pathétique de la vie d'une célèbre chanteuse congolaise métisse, Simone Fragonard, dont le pseudonyme est Kolélé.

Après plusieurs aventures amoureuses infructueuses couronnées par la naissance de deux fils et d'une fille, Kolélé ira vivre avec deux de ses enfants et son nouvel amant Jeannot en France où elle connaîtra un début de carrière de diva.

Revenue quelques années plus tard dans son pays d'origine, elle s'illustre comme une chanteuse de talent, puis s'engage dans la politique, particulièrement dans la lutte lumumbiste et la guérilla du Congo-Kinshasa. Là, elle œuvre également pour l'émancipation, la dignité, et la mobilisation de la femme africaine rurale. Mais, contre toute attente, elle renonce à toute activité politique et artistique pour vivre en réclusion dans sa villa baptisée « *Le Lys et le Flamboyant* ». Après l'incendie de sa résidence, elle mourra elle-même des suites d'un mal mystérieux.

Récit du parcours d'une vie mouvementée, *Le Lys et le Flamboyant* est l'histoire de la quête identitaire perpétuelle d'une femme métisse dont la destinée est faite de soubresauts et d'échecs.

Dossier classé, Paris, Seuil, 2002, 252 pages.

Dossier classé est l'histoire de la quête de Lazare Mayélé, un Africain devenu Américain, qui tente de découvrir la vérité sur l'assassinat de son père.

Revenu dans son pays, le Mossika, à la faveur d'un reportage pour une revue américaine, ce journaliste afro-franco-américain découvre une autre image de l'Afrique qu'il avait quittée précipitamment à six ans lors de l'assassinat de son père. Mais il lui est impossible d'obtenir la moindre information sur les raisons, les commanditaires et les circonstances mystérieuses du meurtre de son père qui semble oublié de tous. Il décide alors de clore le dossier et de tourner définitivement la page, en retournant vivre aux Etats-Unis.

Dossier classé est l'histoire d'une quête infructueuse et de la clôture définitive des tentatives vaines d'explication et de compréhension des zones obscures de la classe politique africaine.

Au total, notre corpus d'étude est un ensemble de sept romans qui constituent l'essentiel de la production romanesque d'Henri Lopes. Ces œuvres d'une somme de 1850 (mille huit cent cinquante) pages feront l'objet de nos investigations, de nos recherches, et de nos analyses et commentaires.

QUESTION DE METHODOLOGIE ET ARTICULATION

Pour le traitement de notre problématique, une méthodologie tridimensionnelle s'impose pour une raison essentielle. Comme toute recherche scientifique dont les résultats doivent être le fruit d'une analyse rigoureuse et minutieuse, le choix d'une analyse fiable et efficace s'impose à nos recherches. L'adoption d'une méthodologie suffisante est d'autant plus complexe que le roman africain, particulièrement celui de la deuxième génération dont fait partie notre corpus, est difficilement catalogable dans la littérature occidentale qui a généré les méthodes et théories littéraires, en fonction de ses besoins, de ses pratiques et conventions romanesques. Or nous observons avec Charles Larson que :

« Le roman africain est fréquemment différent du roman occidental à cause d'un arrière plan culturel différent [...] A la place des éléments autour desquels s'organise habituellement le roman de tradition occidentale, le romancier africain utilise parfois des éléments empruntés plus ou moins directement aux littératures orales africaines et organise son œuvre autour des éléments originaux. »²²

²² - Charles Larson, *Panorama du roman africain*, Paris, Editions Internationales, 1974, P.7.

Ces éléments, la critique occidentale n'en tient pas compte dans l'élaboration de ses théories et méthodes. Aussi les limites d'une méthodologie unique, fiable et suffisante nous contraignent-elles à adopter des méthodes complémentaires permettant de traiter au mieux le sujet.

L'objectif étant de montrer comment la narration participe de la création romanesque, la première approche qui d'emblée s'impose est la critique textuelle ou l'approche structurale. Cette méthode d'analyse littéraire qu'est la sémiotique narrative se fixe pour objet d'étude le travail de construction du texte qui, selon elle, renferme les lois internes de la signification du texte, et « *repose sur une conception du discours entendu comme totalité signifiante* »²³.

Pour cette théorie, il s'agit d'élaborer une méthode fondée principalement sur l'étude des éléments du texte dont le sens se dégagera du réseau de relations qu'entretiennent ces différents éléments qui le composent. Car « *toute sémiotique n'est qu'un réseau de relations* », parce que son objet c'est d'abord le texte comme un ensemble de systèmes à décoder, à déchiffrer. Aussi ses principes et postulats de base reposent-ils sur une analyse à la fois immanente, structurale et discursive. Cette méthode, privilégiant le texte comme matériau de base à décrypter, permettra de disséquer le corpus dans sa matérialité. La problématique sémiotique n'étant pas « *que dit le texte ?* » mais plutôt « *comment le texte dit ce qu'il dit* », convient en partie à notre perspective. Car il s'agit d'abord de comprendre la structure formelle du texte, d'analyser les différents éléments qui participent de sa narration afin d'en saisir la pertinence et le sens. Cette approche semble convenable dans la mesure où nos recherches

²³ - Jeannine Jallet, *La critique aujourd'hui*, Paris, PUF, 1987, P.360.

portent principalement sur la narration et donc sur une analyse du discours, celle du narrateur. Elle permettra de confronter le texte pour y déceler les différents procédés de narration mis en œuvre dans le processus de la création romanesque, et de montrer comment ils participent de la signification. Il s'agira de partir de la structure et des composantes internes du texte pour en faire jaillir le sens.

La seconde approche adoptée est la sociocritique, et ce, à cause de la forte infiltration de la littérature orale dans le roman africain. Comme on le sait, l'oralité est une pratique culturelle consignée dans la mémoire collective des sociétés africaines traditionnelles et dont les dépositaires sont les griots et les conteurs. L'utilité de cette méthode se révèle à travers la conception de Gérard Gengembre pour qui elle est

« soucieuse de préserver l'autonomie du texte littéraire en tant que forme esthétique, attentive aux procédures par lesquelles cette forme inscrit ce qui l'articule au social, [elle] veut s'écarter à la fois d'une analyse des contenus qui négligerait la textualité et d'une poétique qui négligerait le social »²⁴.

Cette approche permettra d'interroger les sociétés détentrices de la littérature orale afin d'en extraire les pratiques infiltrées dans le roman. Et Scholes et Mellog font justement remarquer que :

« quand une tradition orale doit céder la place à une littérature écrite, celle-ci doit naturellement refléter l'expérience esthétique, intellectuelle et sociale de ceux parmi lesquels elle se développe. »²⁵

La sociocritique visant le texte comme le lieu où se joue et s'effectue une certaine socialité, *« il s'agit [...] d'étudier la place occupée dans l'œuvre par les dispositifs socioculturels. »²⁶* Cette méthode permettra, à

²⁴ - Gérard Gengembre, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996, P.54.

²⁵ - Scholes et Mellog cité par Charles Larson dans *Panorama du roman africain*, Paris, Editions Internationale, 1974, P.42.

²⁶ - Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1974.

partir des indices esthétiques textuels, de remonter aux pratiques sociales traditionnelles africaines littéraires qui y transparaissent afin d'analyser leur "jeu" dans le corps romanesque. En effet,

« La sociocritique désignera donc la lecture de l'histoire, du social, de l'idéologie, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte »²⁷.

Ce sont les éléments textuels de notre corpus qui orienteront le recours au hors texte pour en établir la pertinence et la signification.

Enfin, en référence aux travaux de certains écrivains et critiques africains et occidentaux, nous étayerons notre thèse en nous appuyant sur les méthodes d'analyse des textes oraux. Nous nous inspirerons particulièrement des travaux de Locha Mateso, de Georges Ngal, de Papa Samba Diop et de Mohamadou Kane qui :

« opte lui-même pour la nouveauté en critique africaine en se donnant comme objet de recherche « les formes et significations originales du roman africain ». Il attire l'attention sur une particularité de la littérature africaine moderne à savoir « la marque indélébile » de la tradition sur le romancier moderne. Le travail du critique consiste donc à « faire ressortir la continuité relative du discours traditionnel oral au discours écrit » et à examiner la survie de la tradition dans un contexte de modernisation. »²⁸

Le recours à un hypotexte ou à une hypoculture africaine capable d'explicitier le fonctionnement ou la charge sémantique et culturelle de l'hypertexte qu'est notre corpus de base est alors nécessaire.

Notre méthodologie se voulant plurielle, nous adopterons ces diverses méthodes et théories littéraires complémentaires pour le décryptage de notre corpus afin d'illustrer notre thèse. Vu ces préliminaires et considérant

²⁷ - Bergez Daniel et al, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, DUNOD, 1999, p.42

²⁸ - Mohamadou Kane repris par Locha Mateso in *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, P.339-340

nos objectifs généraux, nous articulerons nos recherches et notre démarche argumentative en trois axes.

Il sera question, dans la première partie, d'établir le statut des instances narratrices de l'ensemble de notre corpus, par l'analyse de leurs caractéristiques, de leurs spécificités et de leurs manifestations.

Ensuite, nous étendrons nos réflexions aux brouillages narratifs et aux multiples interférences linguistiques, génériques et textuelles.

Enfin, dans la dernière partie, nous étudierons la subversion du mode de narration par la mise en exergue de la montée des éléments théâtraux dans le mode narratif, sans omettre les entraves et les particularités du code de la focalisation.

PREMIERE PARTIE :
STATUT DES INSTANCES
NARRATRICES

La détermination du statut spécifique du narrateur, c'est-à-dire ses caractéristiques propres et intrinsèques, est très déterminante pour une bonne conduite à terme de notre réflexion. En effet, cette étude permettra la saisie des particularités de l'instance d'énonciation et déterminera son statut qui donne une orientation singulière à la diégèse.

Il s'agira de montrer qu'en écrivant son récit, tout auteur crée une voix narrative ayant des traits distinctifs qui régissent et infléchissent le système narratif, et en établissent les fondements. Cette démarche trouve sa justification dans le traitement particulier qu'impose le complexe schéma de la communication littéraire qui, à bien d'égards, nécessite des clarifications.

CHAPITRE 1 :
IDENTIFICATION DES INSTANCES
NARRATRICES

En amorçant l'étude de la narration dans le processus de la création romanesque, il importe, préalablement, de définir et d'identifier l'instance narratrice elle-même pour deux raisons essentielles :

– D'abord, revenir sur cette notion afin de dissiper la confusion entre auteur et narrateur d'une part et entre lecteur et narrataire d'autre part, en vue d'une application aux textes de Lopes. Ce qui permettra d'élucider et de comprendre ce qu'est la communication littéraire.

– Ensuite, le second intérêt est la saisie du statut spécifique du narrateur lopésien ainsi que ses particularités et leurs implications au récit.

S'il est convenu « *que toute histoire est une histoire racontée, c'est-à-dire prise en charge et organisée par un narrateur qui la communique à un narrataire* »²⁹, il importe avant tout de saisir ce personnage dans ses différentes manifestations et caractéristiques, mais aussi dans sa relation au récit et à la fiction. Car « *il est en effet évident qu'un événement ne peut se raconter de lui-même et qu'il a besoin d'une médiation narrative pour nous être présenté* »³⁰.

Quelle est cette instance narrative, quel est son rôle et son importance ? En quoi se distingue-t-elle de l'auteur et à qui s'adresse-t-elle ?

I. DEFINITION ET MISE AU POINT

Tout récit, qu'il soit oral ou écrit, est le résultat d'un acte de parole ou d'écriture, c'est-à-dire d'un discours pris en charge et organisé par un émetteur. Cependant, le roman dont la saisie de l'émetteur se situe à deux

²⁹ - Dumortier et Plazanet, *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, P.89

³⁰ - J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, P.29

niveaux, le hors texte pour l'écrivain et le texte pour le narrateur, prête souvent à confusion. De ce caractère dichotomique de l'énonciation romanesque se déduit l'ambivalence de l'émetteur. Par conséquent l'on attribue confusément la paternité de l'acte narratif à l'écrivain, auteur du roman, sans tenir compte du niveau d'analyse de la communication littéraire. En effet, à la question de savoir qui parle dans le récit, ou qui raconte la diégèse romanesque, l'on répond le plus souvent et le plus simplement que c'est l'auteur. Ce qui relève d'une confusion certaine et courante. Si l'on considère de manière évidente que le récit romanesque est un discours particulier, la problématique de son émetteur ne demeure pas moins ambiguë pour le lecteur non averti et préoccupante pour le critique littéraire.

À ce stade préliminaire de l'étude, une distinction majeure qui évitera bien des confusions est à faire. Il s'agit d'élucider le problème de l'amalgame entre auteur et narrateur puis entre lecteur et narrataire par une approche définitionnelle et analytique appliquée à notre corpus.

1. Auteur/ narrateur

Dans de nombreux travaux narratologiques, il a été clairement démontré que l'auteur ne se confondait pas obligatoirement avec l'instance qui est censée raconter la fiction romanesque. Les deux figures coïncident même rarement, car bien souvent, une distance infranchissable les sépare, sauf, selon certains critiques, dans le récit historique et autobiographique où l'auteur raconterait l'homme, sa vie. Mais à ceux qui entrevoyaient une coïncidence parfaite entre auteur et narrateur, Lucien Goldmann répondait déjà en 1959 :

« Les écrits d'un auteur ne constituent, en effet, qu'une partie de son comportement ; lequel dépend d'une structure physiologique et psychologique extrêmement complexe qui est loin de demeurer identique et constante tout au long de l'existence individuelle. Sans doute, si nous avions une connaissance exhaustive de la structure psychologique de l'auteur étudié et de l'histoire de ses relations quotidiennes avec son milieu social et naturel, pourrions-nous comprendre, sinon entièrement, du moins en grande partie, son œuvre à travers sa biographie. Une telle connaissance est cependant pour l'instant, et probablement pour toujours du domaine de l'utopie. »³¹

Il serait alors absurde et inconcevable de réduire l'auteur au narrateur et de voir en ses propos une manifestation directe de l'auteur. Selon Roland Barthes *« qui parle dans le récit n'est pas qui écrit dans la vie et qui écrit n'est pas qui est »³²*. De fait, pour une meilleure approche de l'œuvre littéraire, il importe de situer le domaine d'action et le rôle de chacun d'eux.

Dans le processus de la création romanesque, l'auteur ne fait qu'écrire et mettre en forme un texte à l'intérieur duquel une voix fictive raconte une histoire. Il est donc clair qu'auteur et narrateur appartiennent à deux mondes différents : le texte et le hors texte, la fiction et la réalité. Au niveau de la production littéraire, l'écrivain invente, crée et écrit un texte. Son rôle se situe hors du texte, dans le monde réel et se limite à l'acte d'écriture. Il est donc indubitable qu'*« à l'origine du livre se trouve toujours, de façon implicite, un auteur qui invente et organise le récit »³³*.

Quant au narrateur, son domaine d'action et de prédilection est l'espace textuel. Sa mission est de relater une histoire, mais à l'intérieur d'un texte d'où il ne peut sortir. Il est l'instance productrice du discours narratif que l'on découvre à travers le texte romanesque qui, lui, est écrit par l'auteur.

³¹ - Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, P.18

³² - Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1970, P.40

³³ - J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, P. 29

Loin d'être une personne réelle « *le narrateur est constitué par l'ensemble des signes qui construisent la figure de celui qui raconte dans le texte* »³⁴.

De fait, nous convenons avec Genette que l'assimilation de l'instance narratrice à l'instance d'écriture relève d'une confusion inconsciente :

« *Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité [...] Cette confusion peut être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, ou le narrateur est lui-même un rôle, fut-il directement assumé par l'auteur, et ou la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère.* »³⁵

Cette nette démarcation est le résultat de conventions et de techniques permettant de dissocier et de distinguer ces deux entités. En effet,

« *La mise à distance de l'auteur par l'homme peut s'effectuer par d'autres moyens dont le plus courant consiste à inventer un narrateur distinct de l'auteur, et à le charger de raconter l'histoire* »³⁶.

Cette pratique révèle le rôle de l'écrivain comme créateur ou demiurge non identifiable à sa créature, l'instance narrative étant sa création, une voix provenant de son imagination. L'histoire est médiatisée, racontée par cette voix interne au roman. Si le narrateur est, certes, « *un être de papier* » ou « *une voix de papier* », il est aussi et surtout la condition *sine qua non* à toute narration, même s'il peut demeurer caché dans certains types de narration extradiégétique et n'avoir aucune identité palpable pour le lecteur. Indispensable et primordiale à la relation de toute diégèse, sans elle, il n'y a ni narration ni fiction ni récit. La différence est donc nette, l'auteur n'est pas le narrateur. Car, assène Yves Reuter,

³⁴ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 37

³⁵ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 226

³⁶ - Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P.37

« l'écrivain est celui qui existe ou a existé en chair et en os dans notre monde. Le narrateur est celui qui semble raconter l'histoire à l'intérieur du livre mais n'existe qu'en mots dans le texte »³⁷.

Alors que le narrateur est un personnage fictif qui a pour rôle de narrer une histoire fictive dans un contexte imaginaire, l'auteur est, lui, une personne réelle, le signataire du roman. Il crée et met en scène les personnages romanesques et les narrateurs. En somme, pour Goldenstein

« l'auteur est la personne réelle qui vit ou a vécu, en un temps et en des lieux donnés, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons. »³⁸

Pour ce qui concerne l'auteur du corpus d'étude, Henri Lopes, il est écrivain congolais, né le 12 septembre 1937 à Kinshasa. Il fit ses études primaires à Brazzaville et à Bangui puis ses études secondaires et universitaires en France dès l'âge de 12 ans. Revenu dans son pays natal en 1965, il y enseigna puis y occupa de hautes fonctions ministérielles. Il écrivit plusieurs œuvres littéraires dont des poèmes, un recueil de nouvelles et des romans. C'est à cet homme de lettres et de culture qui a engrangé plusieurs prix littéraires que revient la paternité des œuvres à analyser.

Si l'auteur et le narrateur appartiennent à des espaces différents, il existe toutefois une relation, un lien étroit entre ces deux entités. Le narrateur est une création, un pur produit de l'imagination créatrice de l'écrivain. Il est une marionnette que ce dernier invente et manipule à sa guise et à des fins littéraires. Car *« le narrateur est un rôle que l'auteur s'invente et joue, le temps de faire son récit, de raconter son histoire »³⁹.*

³⁷ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P.36

³⁸ - J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, P.29

³⁹ - Dumortier et Plazanet, *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, P.111

Dès lors, il est aisé d'affirmer que l'auteur ne pense pas et n'accrédite pas forcément ce que dit ou pense le narrateur qui est un conteur fictif à qui l'écrivain confie une mission, celle de narrer une histoire qui se veut un message littéraire pouvant être aux antipodes des conceptions de l'auteur :

« Aucun auteur réel (en chair et en os, irréductible) n'est le narrateur ou le héros principal de son récit, même s'il s'appelle je, explique Gabrielle Gourdeau qui affirme que je est un signe linguistique renvoyant au concept d'un je confiné à l'état de concept, qui que soit son équivalent en chair et en os dans le monde réel. »⁴⁰

C'est dire qu'il y a un mur infranchissable entre le monde réel de l'auteur et l'univers imaginaire du narrateur, et que nul auteur ne peut comprimer et transposer sa vie ou son histoire dans un livre. Il ne peut qu'y évoquer certains aspects de sorte à créer des reflets illusoire de lui-même. Ainsi *« toute tentation de la part du lecteur d'oublier l'existence du narrateur et de voir en ses propos une manifestation directe de la pensée de l'auteur relève de la confusion pure et simple. »⁴¹*

En littérature, un récit, quel qu'il soit, implique toujours un narrateur sans lequel ce récit, aussi vrai qu'il paraisse, resterait virtuel, inconnu, car non verbalisé. Il est la condition nécessaire à la divulgation et à la diffusion de la diégèse. Sa parole est forcément créatrice et révélatrice. Son acte équivaut à cette prise de parole qui génère le récit et la fiction, car *« au commencement était la Parole [...] Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle »⁴².*

⁴⁰ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P. 3

⁴¹ - J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, P.30

⁴² - Evangile selon Saint Jean, chapitre premier verset 1 et 3, version Louis Second.

Cette distinction nous conduit au second pôle de la communication pour tenter de retrouver les différents destinataires de l'auteur et du narrateur, car à chaque émetteur correspond un récepteur précis, dans la mesure où ils n'appartiennent pas au même univers.

2. Lecteur/ narrataire

La structure profonde du roman révèle que le destinataire ou le récepteur se situe à deux niveaux différents comme précédemment. Ce parallélisme se perçoit dans la structure de toute communication normale et complète, car chaque fois qu'il y a un émetteur, c'est qu'il y a au moins un récepteur qui est son répondant, son interlocuteur. Tout discours impliquant toujours en creux un destinataire, chacun des émetteurs s'adresse nécessairement à un récepteur bien précis, aussi virtuel ou absent soit-il. Dans le cadre de la création romanesque, il s'agit soit du lecteur, soit du narrataire, selon le niveau d'analyse. Il existe donc une symétrie entre auteur et lecteur à un premier niveau (le hors texte), puis entre narrateur et narrataire à un deuxième niveau (le texte).

Au premier niveau, l'œuvre romanesque est destinée à un lecteur qui est tout aussi du monde réel que l'auteur qui en est le concepteur et l'émetteur. Le lecteur est la personne réelle ayant vécu ou vivant et qui s'adonne à la lecture du roman. Il est le symétrique, le vis-à-vis de l'auteur parce qu'il existe et vit dans le même monde que ce dernier, comme, l'indique le schéma suivant :

UNIVERS REFERENTIEL

*Schéma de la communication réelle entre auteur et lecteur*

Il est à noter, toutefois, qu'auteur et lecteur ne sont pas toujours contemporains. En effet, une œuvre littéraire peut passer à travers les âges et défier le temps, cependant son auteur est mortel, limité dans le temps tout comme le lecteur qui, cependant, a l'avantage de se renouveler, de se reconstituer au fil des générations.

Au deuxième niveau, c'est-à-dire à l'intérieur du texte, l'histoire est prise en charge par un narrateur qui s'adresse à un personnage qui n'est pas le lecteur : c'est le narrataire. C'est dire que l'univers romanesque renferme une autre chaîne de communication dans laquelle le narrataire joue le rôle de destinataire. Dans cette chaîne fictionnelle, le narrateur, figure narrative textuelle, raconte une histoire à un narrataire qui est la figure auditive textuelle et le pôle récepteur. Ce récepteur est le symétrique du narrateur qui prend l'histoire en charge. À l'intérieur de l'univers textuel se met donc en place une deuxième chaîne de communication différente de la première, parce que purement fictive. Nous la schématisons ainsi :

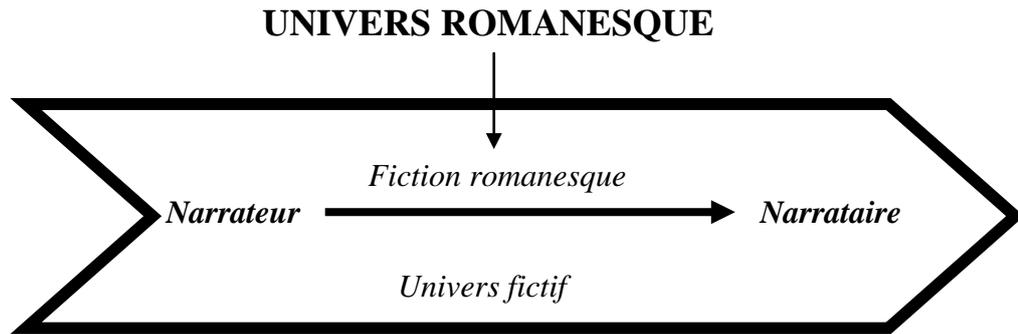


Schéma de la communication fictive entre narrateur et narrataire

A ce niveau de la chaîne de la communication littéraire, celui de la virtualité et de la fiction, narrateur et narrataire n’existent nullement, sinon en « *chair-mots-de-passe* »⁴³ dans le texte. En effet, le narrataire est un personnage fictif « *constitué par l’ensemble des signes qui construisent la figure de celui à qui l’on raconte dans le texte* »⁴⁴. Il est l’ensemble des signes textuels qui, répertoriés et analysés, dévoilent la figure auditive fictionnelle. Auditeur indispensable à la mise en place du schéma narratif romanesque, il est

*« le destinataire du message du narrateur [...] et lui est symétrique. Le plus souvent, narrataire et narrateur sont au même niveau parce qu’ils appartiennent à la même histoire »*⁴⁵.

Son domaine et sa condition d’existence sont le texte à l’intérieur duquel il joue son rôle d’auditeur pour le plein accomplissement de la narration.

⁴³ - Sony Labou Tansi, Avertissement à *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, P.9

⁴⁴ - Yves Reuter, *Introduction à l’analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 37

⁴⁵ - Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P.41

Pour mieux percevoir la complexité de la communication littéraire romanesque, il faut superposer ces deux schémas précédents, pour aboutir à celui-ci :

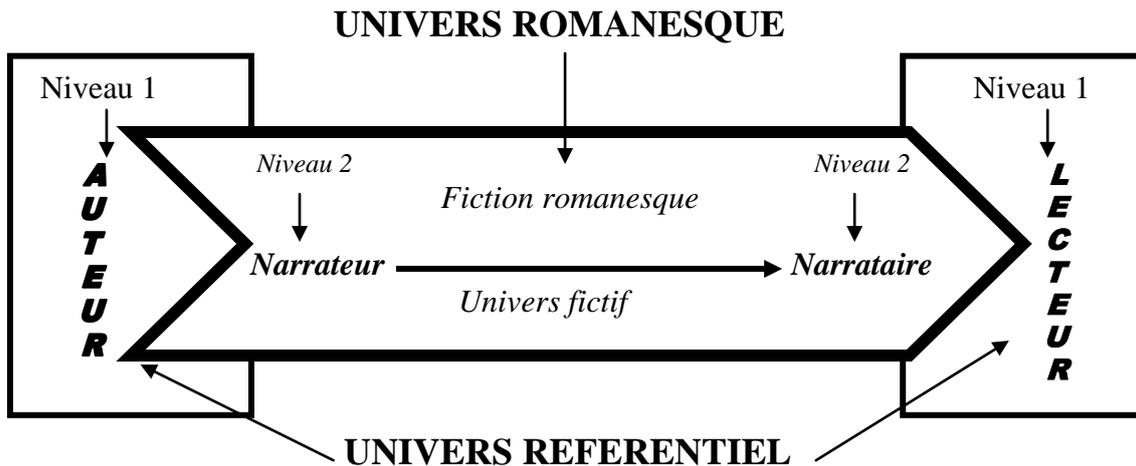


Schéma complexe de la communication littéraire

Dès lors, l'exploration d'un système d'énonciation ambivalent et équivoque, eu égard aux fonctions superposables mais distinctes de l'auteur et du narrateur, s'impose. Certes, ces deux schémas s'imbriquent et se superposent, mais l'un se réalise à un niveau nettement distinct de l'autre. Il y a d'un côté l'univers réel qui est celui de l'auteur et du lecteur, et de l'autre, l'univers diégétique fictif auquel appartiennent le narrateur et le narrataire. L'opposition entre auteur/narrateur et lecteur/narrataire dérive de la nette démarcation entre ces univers distincts auxquels ils appartiennent. Aussi Gabrielle Gourdeau affirme-t-elle avec force qu'il ne faut :

« Jamais confondre ou faire coïncider les instances de la chaîne de communication littéraire [...] qui relève de la fiction avec celles qui relèvent de la réalité [...] Car, selon elle, il conviendrait avant de savoir distinguer, des diverses instances comprises dans la chaîne de communication littéraire, celle qui relève de l'univers conceptuel dit de la réalité et celle qui participe de l'univers diégétique fictif. »⁴⁶

Il est donc clair que, hors du texte, dans notre monde, existe ou a existé un auteur, concepteur du roman destiné à des lecteurs comme vous et nous. Puis lors de la lecture, nous, lecteurs, découvrons que le texte met en place un univers fictif dans lequel un narrateur prend en charge une histoire qu'il destine à un narrataire. Il serait alors impossible de faire coïncider ces deux univers différents et de confondre auteur et narrateur ou lecteur et narrataire. Car :

« Pour ce qui est du récit, l'auteur réel et le lecteur réel appartiennent au même univers conceptuel que celui dans lequel nous baignons [...] Par contre...le narrateur et le narrataire participent d'un univers conceptuel fictif : ils demeurent confinés à l'état de concept. »⁴⁷

Narrateur et narrataire étant des concepts prisonniers de l'univers diégétique, ils sont par conséquent non assimilables à l'auteur et au lecteur. Cette distinction majeure apporte une précision capitale sur l'orientation de nos recherches. Nos travaux, essentiellement consacrés au discours fictionnel, nous plongent dans l'univers diégétique imaginaire d'où nous analyserons l'acte narratif. Médiatisée par la fiction, la communication littéraire ne s'établit pas, comme on le croit, entre deux personnes réelles faciles à imaginer, mais elle a plutôt *« lieu entre deux rôles joués par ces deux personnes. »⁴⁸*

En somme, la narration romanesque se révèle à travers l'ensemble des signes textuels narratif et auditif qui dévoilent le schéma et le système

⁴⁶ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P. 4

⁴⁷ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P.5

⁴⁸ - Dumortier et Plazanet, *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, P.89

communicationnel littéraire ainsi que son fonctionnement. Après avoir défini ces figures textuelles, il importe de les identifier et de les classer en application à notre corpus.

II. CLASSIFICATION DES NARRATEURS LOPESIENS

L'étude du processus de la narration romanesque exige le repérage et l'identification des différentes instances narratrices pour en dégager leur image, leur configuration et leur manifestation. Cette identification préalable s'avère indispensable parce que la question de l'énonciation implique que l'on prenne d'abord en compte l'énonciateur d'une part, puis l'énoncé d'autre part.

Notre préoccupation actuelle est la classification des narrateurs selon leur caractéristique et leur manifestation. Il s'agit de repérer, selon des registres spécifiques, tous les personnages ou, mieux, tous les signes textuels qui accomplissent l'acte de narration, et qui peuvent être variables ou versatiles, et revêtir la forme de la première ou de la troisième personne. Chez Lopes, nous distinguons deux grands groupes de narrateurs. Ceux qui appartiennent à l'histoire comme personnages connus et nommés, et ceux qui sont inconnus ou invisibles.

Genette désigne par extradiégétique, tout narrateur absent de l'histoire à laquelle il n'est aucunement mêlé en tant que personnage actif : il est la plupart du temps inconnu. Mais dans le principe, tout narrateur extérieur à l'univers de l'histoire n'est pas nécessairement inconnu ou invisible : il y a des cas où le narrateur a été un témoin ou un narrataire antérieur et où il a une identité. Notons que ce cas de figure n'est pas représenté chez Lopes.

Pour le narrateur représenté dans l'histoire, Genette distingue deux cas de figure : le narrateur qui prend en charge le récit de ses propres aventures est dit autodiégétique, et celui qui a la charge d'une histoire à laquelle il prend part en tant que personnage secondaire est appelé homodiégétique. De prime abord, il est intéressant de savoir que les plus prisés par Lopes sont l'autodiégétique et l'homodiégétique, l'extradiégétique étant abandonné depuis la parution de son premier roman, *La nouvelle romance*, en 1976.

1. Une voix sans visage

Quiconque est critique et lecteur assidu de Lopes se rendra automatiquement compte que, d'un récit à l'autre, ses narrateurs ont tous un visage, un nom et font partie du réseau des personnages. Selon leur occurrence, ils ont plus ou moins des relations avec les autres personnages de l'histoire qu'ils prennent en charge, à l'exception de *La nouvelle romance* où le narrateur est inconnu et isolé du schéma actanciel.

Dans ce roman qui est le tout premier de Lopes, la narration est prise en charge par un énonciateur qui est absent du système des personnages. Genette le désigne par le vocable de narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire un narrateur absent de la diégèse. Est hétérodiégétique tout narrateur extérieur à l'histoire, et qui n'est aucunement en rapport ni avec les personnages, ni avec les événements, si ce n'est qu'il est exclusivement chargé de leur relation. Ce qu'atteste Gabrielle Gourdeau en ces termes :

« Si une instance narratrice raconte une histoire où elle ne figure aucunement comme personnage ; dans ce cas, elle serait hétérodiégétique, ce qui est typique du récit à la troisième personne. »⁴⁹

Subséquentement, tout récit dont il a la charge est nécessairement caractérisé par une narration à la troisième personne. Il s'opère un recul ou une distanciation entre les événements diégétiques et le narrateur, comme le montre cet extrait :

« Il quittait l'avenue goudronnée, en faisant hurler ses pneus, pour la rue de terre battue, lorsque le clignotant vert du tableau de bord attira son attention. Il ne lui restait plus que cinq litres d'essence. Comment ferait-il pour ne pas tomber en panne sèche ? En poche, il n'avait plus que deux cents francs. De quoi acheter quatre litres. C'est peu pour une grosse carcasse de douze chevaux ! ces voitures là ça consomme presque autant [sic] qu'un avion ! Et il lui fallait coûte que coûte se rendre tout à l'heure au banquet. »⁵⁰

Dans la narration à la troisième personne, le narrateur n'est juste qu'un observateur lointain qui se charge seulement de dire ce qu'il sait, sans y être mêlé. En effet, aussi distant soit-il de l'histoire, il appartient à l'univers du roman ; seulement, dans la succession événementielle, il ne prend pas part à l'histoire et n'y est point représenté au sens où il pourrait s'y investir. Il n'est pas mêlé à l'histoire comme personnage, mais « demeure confiné à son rôle d'instance narratrice tout en étant une créature de l'univers fictif »⁵¹. Invisible, il est néanmoins trahi par sa voix qui est sa seule trace dans le texte. Cette situation fait penser à l'enfant qui, voulant jouer à cache-cache avec son père, répond naïvement "je ne suis pas là". Sa simple voix suffit à trahir sa présence, malgré sa volonté de demeurer caché.

⁴⁹ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P.49

⁵⁰ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P. 11

⁵¹ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P.36

De même, bien qu'absent de l'histoire, ce narrateur est dévoilé par la seule prise en charge de la diégèse. Son rôle se limite à celui d'un témoin extérieur aux faits et sans plus. Il marque son éloignement en racontant l'histoire à la troisième personne. Il opère donc une distanciation entre lui et les événements auxquels il n'est nullement mêlé. La profusion des morphèmes « *il* », « *elle* », « *son* », « *sa* », « *lui* », « *eux* »... montrent bien qu'il n'a aucun contact, ni avec les personnages ni avec les événements. Seule la narration de l'histoire de Wali l'intéresse :

« Ce jour-là, comme Wali voulait faire du lèche vitrine, elle décida de rentrer à pied. Mais d'un magasin à l'autre, elle ne se rendit pas compte qu'elle s'était écartée du trajet du tramway et, lorsqu'elle sortit d'un immense supermarché où elle s'était attardée, elle s'aperçut qu'elle avait totalement perdu tout sens de l'orientation. Elle était à la croisée de deux rues, absolument incapable de savoir laquelle choisir et dans quel sens aller [...] C'est alors qu'elle vit une jeune femme qui tenait un enfant par la main s'approcher avec un sourire plein de bonté [...] Wali allait lui tourner les talons mais la pureté du sourire de la femme d'une part, son visage d'autre part, la retinrent. Oui, ce visage ne lui était pas inconnu [...]

En rentrant chez elle, Wali ne cessa de penser à cette rencontre. Enfin, elle venait de faire la connaissance de quelqu'un qui, dans ce pays ne paraissait pas raciste. Bien que la rencontre eût été de courte durée, Wali était persuadée que sur ce point elle ne serait pas déçue... »⁵²

En effet, dans *La nouvelle romance*, le narrateur n'apparaît à aucun moment de la fiction comme personnage, mais son action se devine à sa voix, car sa mission est stricte : raconter une histoire qui lui a été confiée et dont il ne fait pas partie. Voix sans visage, personnage invisible, narrateur sans nom, il épie cependant les faits et gestes de tous les personnages. Anonyme, il maîtrise pourtant chaque événement et tout personnage de son récit.

⁵² - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P.115 à 117

Sans lien avec l'histoire racontée, son effacement n'est nullement une condition d'ignorance, encore moins un handicap. C'est au contraire un avantage, car il peut être partout à la fois et en sait beaucoup, même si on ne le voit nulle part : il possède le don d'ubiquité. Il peut raconter parfaitement et avec aisance la vie de n'importe quel personnage en quelque lieu qu'il soit. Cet exemple est probant à ce sujet :

« Sur ces entrefaits, Zikisso avait pris l'avion pour Londres [...] Il y était actionnaire d'une maison de textile qui avait le monopole de la vente des pagnes aux pays [...] Ajoutez à cela, qu'un séjour à Londres lui était toujours agréable : il y avait connu une jamaïcaine... Elle avait un tempérament extraordinaire cette fille. A la voir, en ville, on ne l'aurait pourtant pas soupçonnée. Elle ressemblait à une femme mariée équilibrée, sérieuse et soucieuse de sa réputation.

Mais tandis que Zikisso était à Londres, les événements s'étaient précipités à Bruxelles. D'une part, le père d'Olga avait fait jouer des relations qu'il avait au ministère des Affaires Etrangères, d'autre part, Raymond Nyonzou dit Ray Candy de Nionze fut arrêté pour trafic de stupéfiant et lors de l'enquête, le nom de Bienvenu Nkama avait été cité.»⁵³

Parfait ubiquiste, il peut relater à la perfection tout événement dans les moindres détails et quel que soit le lieu. Cependant, il ne peut dire "je", mais seulement "il", "elle". Notons toutefois que le pronom "je" ou la première personne apparaît très fréquemment dans ce récit, mais n'est pas sa marque ou de son fait. Ce pronom est en rapport avec les personnages qui s'expriment directement par la médiation du narrateur qui utilise le style direct. C'est un procédé par lequel chaque personnage prend la parole dans une situation de dialogue ou de monologue :

« – Ecoute, voilà des années que je supporte des choses. Moi aussi je suis jeune. J'en ai marre. Je me suis trompée, en pensant un moment qu'il pourrait s'amender. C'est un bon à rien.

Et elle parla, racontant mille et une anecdotes à Awa. Celle-ci ne faisait qu'écouter en hochant la tête. Puis se sentant plus proche par ce lot de confidences, finit par avouer.

⁵³ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P. 163

– *Je crois que tu as raison. Toute la ville ne parle que de ces scandales. Je ne voulais pas te les avouer mais puisque...
Elle lui dit les dernières de Bienvenu qui circulaient dans la cité. »*⁵⁴

Ici, ce “je” est du fait des personnages (soit Awa, soit Wali) prenant la parole. Ce n’est donc pas la marque du narrateur, mais il renvoie aux personnages de l’histoire qui expriment directement leurs émotions par la “bouche du narrateur”. Par le style direct, le narrateur fait croire que ce sont les personnages qui parlent dans une situation de dialogue textuel. D’ailleurs, dans cet extrait, le narrateur alterne avec dextérité le style direct et le style indirect dans lequel lui-même reprend, comprime, synthétise et analyse le contexte et les propos de ses personnages.

Dans le principe de la narration à la troisième personne, le narrateur demeure distant de l’histoire qu’il relate en tant que témoin extérieur. En prenant ses distances vis-à-vis des événements qu’il relate, il doit être le plus neutre possible, en évitant les appréciations personnelles et les jugements de valeur. En effet, la troisième personne est la marque privilégiée de l’objectivité. Cette neutralité donne au récit un caractère impartial, car le narrateur proscrie le “je” de son discours, et ne raconte qu’à la troisième personne. L’emploi de la troisième personne “il” et “elle” et de l’impersonnel “on” sont ses marques narratives préférées. Ses émotions, ses sentiments et ses jugements devraient être masqués, voilés, même s’il connaît parfaitement la vie secrète et quelquefois condamnable de chaque personnage, et qu’il maîtrise à la perfection chaque événement dans ses moindres faits. La narration ne doit pas être entachée de subjectivité.

⁵⁴ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P. 47

Cependant, si l'objectivité est la voie toute tracée pour ce type de narrateur, il en est autrement chez Lopes. En effet, le narrateur hétérodiégétique de type lopésien semble se départir de l'objectivité qui doit le caractériser, et ce, du fait de sa proximité et de sa familiarité au récit. Très proche des personnages et de l'histoire, n'arrive pas à dissimuler ses émotions et ses impressions. Il ne manque pas, au risque de contrevenir aux règles d'objectivité, d'émettre des jugements personnels :

« Ajoutez à cela qu'un séjour à Londres lui était toujours agréable : il y avait connu une jamaïcaine (l'ambassadeur avait raison : l'argent et les femmes toujours...) au cours de son voyage précédent »⁵⁵

Ou de faire des comparaisons et des appréciations :

« On prétend dans les livres que les mains des mères sont douces. En ville, peut-être, mais pas celle des négresses de la brousse. On aurait même dit que la vie avait durci le cœur de la mère... »⁵⁶ ;

Ou encore de donner son opinion :

« La cuisine, la vaisselle, le ménage, elle a horreur de ça. De ce côté, ma foi oui, elle n'est pas femme. »⁵⁷

Cette implication personnelle qui entache le récit de subjectivité semble inspirée du caractère très sociable et émotionnel des conteurs et des griots africains. Pour eux, tout bon conteur n'exclut point ses jugements et ses émotions de sa narration dans laquelle il s'investit personnellement. C'est sans doute la raison pour laquelle la narration à la troisième personne semble moins convenir à Lopes qui l'abandonne après son premier roman, et opte définitivement pour le récit à la première personne où les narrateurs sont aussi et surtout des personnages exaltant leurs émotions et opinions.

⁵⁵ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P.163

⁵⁶ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P. 18

⁵⁷ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P.19

2. Narrateur-héros et Héros-narrateur

Après *La Nouvelle Romance*, Lopes semble délaisser la narration à la troisième personne qui restreignait ses manœuvres littéraires et ne répondait pas à ses aspirations profondes : celles d'une interrogation et d'une introspection personnelle et de la pleine expression d'une quête identitaire personnifiée. Il la délaisse alors pour le récit à la première personne où le narrateur est partie prenante de la fiction et peut, à souhait, dévoiler ses émotions et sa subjectivité.

Dans le roman lopésien, nous distinguons deux types de récits à la première personne : ceux où le narrateur est héros et ceux où il est un simple personnage. Mais souvent, ces deux cas de figures se retrouvent dans un même récit. En effet, il est des personnages à la fois au cœur de l'histoire et au cœur de la narration, c'est-à-dire à la fois sujet et objet de la narration. Ce personnage au double rôle tient une place prépondérante dans les récits de Lopes. Ici, nous nous intéresserons au cas de figure où le héros est impliqué dans la narration. Cette implication peut être plus ou moins forte selon qu'il est narrateur-héros ou héros-narrateur.

2.1/ *Le narrateur-héros*

La caractéristique essentielle du narrateur-héros, c'est qu'en plus d'être le narrateur principal et privilégié de l'histoire, il en est le personnage central. Sur les sept (7) romans de notre corpus, quatre (4) répondent de ce type de narrateur. C'est le cas de Gatsé dans *Sans Tam-tam*, d'André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afriques*, de Marie-Ève dans *Sur l'autre rive*, et de Lazare Mayélé dans *Dossier Classé*. Étant les principaux

protagonistes à la fois au centre de la narration et de l'histoire, leur marque d'énonciation privilégiée est incontestablement la première personne :

« Au milieu de mes camarades de jeu, j'étais un parmi les autres. Rien ne me différençait d'eux. Ni ma peau ni la forme de mes cheveux. Ils ne voyaient plus le vert de mes yeux. Du moins tant que le ciel était bleu... [...] »

Je ne laissais jamais terminer la phrase et me servais aussitôt de mes poings. Surtout de mon front. On me surnommait le bélier, et j'en bombais le torse...

Les années passaient, et papa ne revenait pas de sa tournée. J'interrogeais ma mère et, invariablement, inlassablement, elle m'apprenait un nouveau conte où l'apologue faisait l'éloge de la patience. Et j'en restais là. »⁵⁸ ;

« J'arrivai dans l'île par un matin semblable, il y a dix ans. Je suis sûre que c'est le couple rencontré hier sur le quai qui a exhumé les cauchemars enfouis. Dès que la femme m'a aperçue l'expression de son visage s'est figée et elle a ouvert la bouche. J'ai eu peur d'être reconnue et j'ai traversé la rue en accélérant mon pas. »⁵⁹

De fait, l'acte narratif est assumé par un "je" qui renvoie aussi au héros. En conséquence, depuis les premières pages jusqu'aux dernières des récits concernés, l'énonciateur se révèle et se manifeste à travers les morphèmes "je", "me", "moi", "mon", "ma", "mes", "nous"...qui sont la marque du discours à la première personne. Ce qui suppose que le narrateur rapporte les événements qu'il a lui-même vécus, parce que le sujet de la narration (le narrateur) se confond avec l'objet de la narration (le héros quêteur).

Ainsi, Marie-Ève la narratrice officielle de *Sur l'autre rive* en est-elle aussi l'héroïne :

«– Raymond m'a montré vos toiles, madame. Elles donnent envie de vous connaître.

Je lui demande de m'appeler par mon prénom, Marie-Ève. Elle s'interrompt un moment parce qu'elle ne veut pas parler la bouche pleine. Je cherche une cigarette et ma main tremblote en l'allumant. »⁶⁰

⁵⁸ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 75

⁵⁹ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P. 7

⁶⁰ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P. 12

Elle prend en charge la narration de ses aventures personnelles qui la mènent du Congo à une île des caraïbes où elle s'est réfugiée. De même, dans *Le Chercheur d'Afriques*, André Leclerc, le personnage central est le narrateur de sa propre histoire : celle de sa quête identitaire depuis son enfance au Congo jusqu'à son séjour en France :

« Rien ne m'en faisait démordre, j'avais retrouvé la trace de mon père ! Dès que j'étais seul, je me le répétais en esquissant des pas de danse et en effectuant des sauts de victoire.

Un jour, à l'école, j'ai confié mon secret à un condisciple. Mais, dès que celui-ci pris connaissance de la photo du général Leclerc, il pouffa de rire ...

Son sourire goguenard et sa manière de retrousser ses lèvres comme celles des cochons, m'offensaient. »⁶¹

Dans ce cas précis, le narrateur statutaire et le personnage central ne font qu'un. C'est également le cas de Gatsé dans *Sans Tam-Tam* et de Lazare Mayélé dans *Dossier Classé* qui prennent en charge la narration de leurs propres aventures. Ils s'identifient et se confondent dans un seul et même pronom : le "je", à la fois narratif et personnel, est le témoin privilégié des événements qu'il a lui-même vécus au premier plan.

Le "je" narrant se confondant avec le "je" narré, il est indubitable qu'au cœur de l'histoire se trouve un héros qui est aussi au cœur de la narration : c'est le narrateur-héros. Cumulant les rôles de narrateur officiel et de personnage principal, Gatsé, André, Marie-Ève et Lazare sont des narrateurs autodiégétiques, c'est-à-dire des narrateurs prenant en charge le récit de leurs propres aventures, et ce, à la première personne. Car il est admis que si une instance narratrice « raconte une histoire où elle tient le rôle principal, elle devient autodiégétique par rapport à un récit souvent, évidemment, à la première personne. »⁶²

⁶¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 214

⁶² - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P.49

En outre, dans la narration autodiégétique, la double fonction ne s'exerce pas simultanément. Elle est soumise à un ordre, à un rapport de primauté de l'une sur l'autre : le rôle de narrateur étant prioritaire sur celui de personnage, le narrateur-héros « *est narrateur avant toute chose, puisqu'il « ouvre » le récit, avant, donc, d'être le personnage dont il parle, tout comme l'existence du locuteur précède celle des signes émis par son discours* »⁶³. S'il joue parfaitement les deux rôles qui lui sont assignés, il n'en demeure pas moins que c'est d'abord l'acte narratif qui expose les aventures et fait connaître le héros :

*« C'est la fin de l'après-midi. Sous la véranda d'une case en ciment, une jeune fille, assise sur un tabouret chante [...] Je n'en comprends pas les paroles. Pourtant, si elle s'arrêtait, je la prierai aussitôt de reprendre. A cause de la magie de la mélodie lente et triste, elle m'enchanté comme la douceur des doigts de ma mère caressant mes cheveux »*⁶⁴.

En effet, le narrateur-héros est d'abord narrateur statutaire, puis héros de l'histoire qu'il raconte, parce qu'en narration autodiégétique, l'acte narratif est prépondérant du fait que l'énonciation précède toujours la découverte des événements et des personnages. Mais dans le cas de figure du héros-narrateur, le rapport de primauté est inversé.

2.2/ Le héros-narrateur

Si, dans ces cas précédents, le héros apparaît comme le narrateur principal, il existe aussi des cas où le héros est un narrateur de second plan. C'est-à-dire que l'histoire globale dans laquelle ce héros évolue est d'abord prise en charge par une instance narratrice autre que ce héros. Cependant, il lui est permis d'y narrer ses aventures les plus secrètes et les plus intimes, la narration globale étant, bien évidemment, assumée par un narrateur-

⁶³ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P. 37

⁶⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.11

personnage auquel certaines tranches de la vie du héros échappent. Du coup, il s'opère un complément de narration par l'intervention de ce dernier. C'est le cas du président Bwakamabé Na Sakkadé, héros de *Le Pleurer-Rire*, et de Kolélé, héroïne de *Le Lys et le Flamboyant*.

Dans ces récits, la narration dans son ensemble est assumée par un personnage de l'histoire qui n'a pas directement accès à toutes les informations. Aussi permet-il au personnage central de relater ses aventures les plus secrètes. Le héros-narrateur est donc héros avant d'être narrateur, comme c'est le cas du président putschiste qui relate lui-même ses aventures guerrières en Indochine et en Algérie (pp.104-105 ; 117-119) :

« L'action c'est toute ma vie. J'aurais pu après la guerre (la grande, contre les boches) me retirer dans la vie civile. Avec toutes mes médailles et ma pension faire comme beaucoup d'autres. Devenir un ancien combattant pour le reste de mes jours. Mener une vie bien pépère en métropole ou à la colonie. Non. C'est pas une vie pour un Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Foulema, fils de Kiréwa. Moi j'ai préféré rempiler. Préféré l'action. L'action. »⁶⁵

Voulant justifier son accession à la magistrature suprême à la suite d'un coup d'Etat, il est impératif à Bwakamabé de s'ériger en narrateur occasionnel. Dès lors, il renchérit en criant à qui veut l'entendre qu'il a bel et bien participé à plusieurs guerres dont il s'efforce de donner des preuves par ses narrations incessantes qui inondent le récit :

*« L'Indochine...
L'Indochine ? Tout ce que je peux dire, c'est que c'était un pays merveilleux. A cette époque-là, au moins [...] A l'époque, ah ! un petit paradis. Un pays merveilleux pour nous les militaires français de la coloniale. Toujours le soleil et le ciel bleu, comme chez nous. Pouvait pas trouver mieux... » ;*

« En Algérie, contre les fellaghas, je commandais déjà une compagnie. Environ cent cinquante gars aguerris et aimant le casse pipe. Deux sections de tirailleurs sénégalais [...] ; une section de harkis qui connaissaient bien la région [...] et une section de bérets rouges français [...] Ah ! tous de bons

⁶⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 104

camarades des hommes véritables. Y avait plus de race. Tous unis dans un même sang. [...] Donc au début de septembre 19..., on me fait savoir qu'on avait absolument besoin d'un groupe de chocs pour la région des Aurès. On me dit Bwakamabé vous êtes proposé : si vous voulez vous pouvez y aller. Et j'y suis allé. »⁶⁶

Il est donc indubitable que Bwakamabé lui-même joue un rôle important dans la prise en charge de ses aventures personnelles d'avant sa prise de pouvoir. Personnage central au cœur de l'histoire de *Le Pleurer-Rire*, Tonton Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, le putschiste dictateur s'arroge également le droit de narrer. Mais à ce titre, il ne peut être qu'un personnage-narrateur, c'est-à-dire un personnage de l'histoire à qui le narrateur officiel donne la possibilité de relater certains événements qui ne sont connus que de lui seul. Ce qui a, d'ailleurs, l'avantage de crédibiliser davantage le récit et de lui assurer une certaine authenticité, parce que vraisemblable.

En définitive, dans les récits lopésiens, il existe des narrateurs-héros et des héros-narrateurs participant activement à la dynamique de la narration. Certes, tous deux sont des personnages principaux, mais le premier est obligatoirement le narrateur officiel et statutaire de sa propre histoire, alors que le second ne prend en charge que, sporadiquement, certains pans d'un récit dont la narration globale incombe au narrateur principal. Outre ce type de narrateur, il existe aussi chez Lopes des personnages secondaires ayant la charge du récit.

⁶⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, pp. 104-105 ; 117

3. Personnages secondaires et narration

La narration lopesienne est, dans la majorité des cas, l'affaire des personnages internes à la diégèse. Ces personnages, loin d'être centraux, jouent tout de même des rôles très stratégiques en influençant fortement le réseau actantiel, et en assumant l'acte narratif en tant que témoins oculaires. Leur diversité, dans les textes de Lopes, est frappante : d'un récit à l'autre, et souvent dans un même récit, ces narrateurs sont multiples et versatiles. Genette les désigne par le terme de narrateurs homodiégétiques ; c'est-à-dire des narrateurs prenant en charge une diégèse dans laquelle ils jouent un rôle quelconque :

« Une instance narratrice prenant en charge le récit d'une histoire où elle est (a été) personnage sera homodiégétique, prenant souvent en charge un récit à la première personne »⁶⁷.

Il est à remarquer que, si le narrateur autodiégétique est toujours narrateur principal en plus d'être personnage central, le narrateur homodiégétique est, quant à lui, un personnage de second plan dans le récit qu'il a en charge. Il n'est pas au centre de l'histoire et il ne peut nullement en être le héros, même s'il domine la diégèse par sa narration. Par contre, il peut être soit narrateur officiel soit narrateur second, selon sa prééminence ou non à la narration. Stratégiquement, il est un personnage très influent par sa forte présence ou ses occurrences. Ce qui lui confère la qualité de témoin oculaire ayant le privilège de raconter ce qu'il a entendu ou vu.

En tant que personnage diégétique, il peut être nommé ou simplement reconnu dans le "je" narrant. Chez Lopes, ce personnage secondaire est ou personnage-narrateur c'est-à-dire « *personnage avant d'être narrateur* » ou narrateur-personnage. En effet, tout personnage secondaire ayant la qualité

⁶⁷ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P. 49

de narrateur-personnage est nécessairement « *narrateur avant toute chose puisqu'il « ouvre » le récit avant* » d'y être reconnu comme personnage. Dans ce cas, il en sera certainement le narrateur statutaire prenant en charge le récit global, « *c'est-à-dire un narrateur (de premier degré, prenant en charge le récit englobant) identifié (par un pronom - le plus souvent « je » - ou un nom) et jouant un rôle quelconque* »⁶⁸. Son rôle de narrateur prime alors sur celui de personnage. C'est le cas de Victor Augagneur Houang dans *Le Lys et le Flamboyant*, et du Maître d'hôtel dans *Le Pleurer-Rire*.

D'un autre côté, le narrateur homodiégétique peut aussi être un personnage-narrateur, c'est-à-dire qu'il sera « *personnage avant d'être narrateur* ». Dans ce cas, « *il aura souvent un rôle important à jouer, dans la diégèse avant d'intervenir comme narrateur, et sera, donc nécessairement introduit dans l'histoire (récit) par un narrateur-personnage.* »⁶⁹

Le personnage-narrateur est, contrairement au narrateur-personnage, un narrateur second. Il sert de relais au narrateur statutaire qui se chargera de l'introduire dans l'histoire. Parler de personnage-narrateur revient à dire qu'il existe au moins deux narrateurs qui ont à charge la narration d'une même diégèse : celui qui introduit le récit et celui qui est improvisé dans le récit. Nous retrouvons ces narrateurs inopinés tels que « *Le jeune compatriote ancien directeur de cabinet du président* », Aziz Sonika et « *radio trottoir* » dans *Le Pleurer-Rire*, l'Oncle Ngantsiala et le docteur Leclerc dans *Le Chercheur d'Afriques*, Jacques Mobéko, François Lomata, M'ma Eugénie, la mère et la grand-mère du narrateur... dans *Le Lys et le*

⁶⁸ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P.37

⁶⁹ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P. 37

Flamboyant, et enfin Tonton Goma, Mama Motéma et Tante Élodie dans *Dossier Classé*.

Dans le roman lopésien les personnages secondaires jouant le rôle de narrateur-personnage se retrouvent dans deux ouvrages : *Le Pleurer-Rire* et *Le Lys et le Flamboyant* dans lequel le narrateur-personnage, Victor Augagneur Houang, n'étant qu'un simple personnage, indique clairement sa place et son rôle dans un prologue :

« La logique aurait commandé d'intituler cet ouvrage Kolélé, puisque tel est le nom de mon héroïne mais j'ai voulu éviter toute confusion [...] Aujourd'hui que Simone Fragonard n'est plus là, je veux faire entendre la voix de la véritable Kolélé [...].

Tel est le sens de ce qui va suivre [...] Moi, c'est la vie réelle de cette femme que je vais vous raconter. »⁷⁰

Dès ce prologue, le narrateur-personnage Victor Augagneur dit clairement que le héros de son récit n'est pas lui, mais une certaine Simone Fragonard connue sous le pseudonyme de Kolélé. Cependant, sa place de personnage relégué au second plan de l'histoire ne l'empêche pas d'en assumer le rôle de narrateur statutaire à titre exclusif, de raconter « *la vie réelle de cette femme* » et de « *faire entendre la voix de la véritable Kolélé* ». Les indices textuels révèlent bien qu'à défaut d'être héros, il est narrateur officiel :

« Nous l'avons enterré hier après-midi. Combien étions-nous à l'accompagner ? Je n'ai jamais su évaluer l'importance des foules.

C'est avec quelques jours de retard que j'ai appris la nouvelle de sa mort.

[...] Après l'ultime bénédiction du prêtre, un membre de la famille se détacha du groupe, hésita un instant, puis se recueillit avant de prendre la parole. J'avais du mal à l'entendre et je me hissai sur la pointe des pieds.

Au premier rang, j'aperçus Léon, le premier fils de la défunte. Il avait la tignasse en désordre. A ses cotés se tenaient, un peu raides, une blonde au profil d'actrice et un jeune homme au type indien [...].

⁷⁰ - Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.7

Je compris qu'il s'agissait de Maud et de Charles, les sœur et frère de Léon. Ils avaient dû arriver par le vol du matin »⁷¹.

Ce « je » narrateur n'est autre que ce très influent personnage secondaire, Victor Augagneur, cumulant les qualités de personnage témoin et de narrateur statutaire qui font de lui un narrateur homodiégétique dit narrateur-personnage. Il est le témoin privilégié par lequel l'histoire de Kolélé est médiatisée, racontée. Dans *Le Pleurer-Rire* également le narrateur principal est un personnage bien connu de la diégèse, et à qui le président putschiste s'adresse en ces termes :

« – Comment ça ? tu n'es pas de Libotama [...]

– C'est pas toi le petit de Pa Louka et de Ma Voutouki ? [...]

– C'est bien ça le pays n'est pas grand on se connaît tous.

Et il se lança dans une longue explication pour bien me convaincre qu'il connaissait parfaitement et mon père et ma mère et leurs pères et leurs mères, qu'il savait que les uns étaient originaires de Libotama et les autres de Kinassi [...]

– Nous sommes bien des compatriotes, maître.

– [...] t'ai fait venir, mon cher parent, pour obtenir ta collaboration [...]

– A partir de demain tu es le maître d'hôtel de Son Excellence le président Bwakamabé Na Sakkadé [...]

– Ecoute, maître, faut comprendre qu'il s'agit de poste politique. Là où je suis, dois être entouré des miens, rien que des miens [...]

– Comprends, maître, faut que je sois sûr de celui qui me sert à boire et à manger. »⁷²

C'est ce maître d'hôtel réquisitionné par le président comme majordome pour ses qualités de « compatriote » originaire de la même région qui relate ce qu'il a lui-même vu et entendu. Cette position fait de lui un témoin oculaire privilégié. D'ailleurs, il ne s'en cache lui-même pas :

« Tonton n'était vraiment à l'aise que lorsqu'il pouvait pratiquer librement les coutumes du village. Ainsi s'était-il fait construire, dans la cour du palais, une paillote circulaire sous laquelle il recevait ses collaborateurs aussi bien que les diplomates en audience. Le capitaine Yabaka et les jeunes intellectuels n'appréciaient pas ce style et y voyaient de la négligence. Moi je trouvais cela

⁷¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.12

⁷² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 33-35

authentiquement Djabotama [...] C'est d'ailleurs grâce à cette habitude que j'ai pu entendre bien des entretiens à caractère de secret d'état que j'aurai à livrer ici. Discret et silencieux, je me tenais à portée de voix [...] et je me souviens avec précision des premiers entretiens qu'il me fut donné de capter »⁷³.

Ce narrateur homodiégétique est d'abord narrateur avant d'être personnage. C'est lui qui prend la responsabilité de la narration des aventures "présidentielles" du putschiste Bwakamabé Na Sakkadé. Il en est le narrateur statutaire.

Il est indubitable que ces narrateurs font partie de la diégèse mais en qualité de personnage secondaire. Toutefois, ils sont des narrateurs statutaires autonomes et à part entière ayant toutes les prérogatives qui s'attachent à leur fonction, y compris le pouvoir et la liberté de faire appel aux autres narrateurs ponctuels, de raconter et d'organiser l'histoire à leur guise.

Pour une meilleure vue panoramique, nous avons répertorié, selon leur caractéristique, tous les narrateurs lopésiens dans un tableau :

⁷³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 30

TABLEAU RECAPITULATIF DES NARRATEURS LOPESIENS

Type de Narrateur Corpus	Narrateur extradiégétique	Narrateur puis personnage		Personnage puis narrateur	
	Narrateur libre et anonyme	Narrateur-héros	Narrateur-personnage	Héros-narrateur	Personnage-narrateur
<i>La Nouvelle Romance</i>	Inconnu et sans visage				
<i>Sans Tam-Tam</i>		Gatsé			
<i>Le Pleurer-Rire</i>			Le maître d'hôtel	Le président Bwakamabé	-Le jeune intellectuel -Aziz Sonika - Radio Trottoir
<i>Le Chercheur d'Afriques</i>		André Leclerc			- Ngantsiala - Docteur Leclerc
<i>Sur l'Autre Rive</i>		Marie-Ève			
<i>Le Lys et le Flamboyant</i>			Victor Augagneur Houang	Kolélé	- Jacques Mobéko - François Lomata - M'ma Eugénie - La mère et - La grand-mère du narrateur... - Un ex apprenti de François Lomata
<i>Dossier classé</i>		Lazare Mayélé			- Mama Motéma - Tonton Goma - Tante Elodie

Il ressort de ces observations que le narrateur prédominant est l'homodiégétique. En effet, Lopes privilégie les narrateurs-personnages et les personnages-narrateurs, car des vingt-trois (23) narrateurs que nous avons pu clairement identifier et répertorier dans l'ensemble de ses sept (7) romans, vingt-deux (22) sont des personnages : six (6) sont des personnages principaux et les seize (16) autres sont secondaires. Mais parmi ces narrateurs se dessine aussi la figure auctoriale.

4. Le narrateur auctorial

Est dit auctorial, tout narrateur qui a des tendances à l'écriture ou qui est tout simplement écrivain. Remarquons que les narrateurs homodiégétiques de Lopes ont presque tous un penchant pour l'écriture. Si André n'est pas à proprement parler une figure auctoriale avérée de la fiction, c'est-à-dire l'écrivain de sa propre histoire ou de celle d'un autre personnage, il n'en demeure pas moins qu'il a des ambitions d'écrivain :

« Il faudrait dans tout cela faire évidemment la part de l'imagination. En tout état de cause, il y a là de la pâture pour un écrivain. Peut être Joseph sera-t-il le personnage central de mon premier roman ? Il faudra 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'existential. »⁷⁴

Mais en prélude à ce projet romanesque, André est déjà fort occupé à une autre activité de création littéraire. Et ce passage en révèle toute la complexité :

« Après avoir paressé au lit avec le livre de Camara Laye que Kani m'avait offert, je m'étais mis au travail. Un projet secret auquel je consacre mes temps libres : la traduction en lingala de mes poèmes de chevet. Une anthologie selon ma conception. Un bouquet patiemment composé au gré du hasard, répondant aux seuls penchants d'un réseau mystérieux. [...] Si je dois vivre la fête de notre indépendance, ce recueil constituera mon cadeau au nouveau pays. Si la lutte doit prendre le temps de celle du Viêt-Nam ou de l'Algérie, ces vers y contribueront. [...] J'ai déjà traduit quelques poèmes [...] Je rencontre avec les deux premiers plus de difficultés [...] Cet exercice me fournit l'occasion d'une plongée dans les profondeurs d'une langue dont les secrets nous échappent de plus en plus. Il y a des mots dont l'usage s'est perdu et qui me font défaut pour traduire avec précision le vocable français. Seuls les entretiens avec l'Oncle Ngantsiala et avec des vieux de sa génération me permettront de remplir les passages que j'ai laissés en pointillé. En d'autres endroits, j'ai tenté la création de mots nouveaux, suivant la théorie de Cheikh Anta Diop, à propos du vocabulaire des langues négro-africaines. Mais j'aurais besoin, avant une publication éventuelle, de soumettre certains passages à l'épreuve des praticiens et à l'avis des sages. »⁷⁵

⁷⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.180

⁷⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.254-255

Ici le narrateur révèle les difficultés qui sont celles des écrivains africains face au dilemme de la traduction des réalités africaines en français ou vice-versa. Difficulté qui est aussi celle des narrateurs lopésiens (nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la langue).

Cependant, il existe parmi les narrateurs de Lopes, le type auctorial, c'est-à-dire le narrateur écrivain. Intradiégétique, il est mis en abyme dans deux (2) des sept (7) romans de notre corpus.

Dans *Le Pleurer-Rire*, le narrateur se propose de rédiger l'histoire de Bwakamabé depuis son exil afin de témoigner de ce qu'il a vu, entendu ou vécu. « Maître d'hôtel aux Relais », le narrateur est réquisitionné par le président Bwakamabé qui fait de lui son majordome, son valet personnel :

« Moi j'avais le droit de rester dans la salle, pour servir les rafraîchissements, vider les cendriers et porter au dehors des messages que ces messieurs les ministres griffonnaient à l'intention de leurs collaborateurs.

J'ai bonne souvenance du débat sur la démocratie, introduite à la suite d'une affaire de tracts. »⁷⁶

Puis ayant vécu tellement de péripéties dans les coulisses et les méandres de la présidence et du pouvoir, il décide d'écrire sur tout ce dont il a été témoin :

« Pour bien revivre les séances du conseil des ministres, ce n'est pas un livre que j'aurais dû écrire. Un film m'aurait fourni plus de possibilités. »⁷⁷

Mais lui aussi fait la lumière sur les difficultés qui sont celles de tout écrivain :

« On me signale que ce passage rappelle monsieur Benoist-Meschin et, m'étant reporté à la référence, j'avoue mon trouble.

Il est évident que les avocats de l'auteur, ignorant du droit de l'artiste à recourir au collage et préférant s'en tenir à la froideur de leur logique

⁷⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 98.

⁷⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 94.

cartésienne, vont pousser les hauts cris et s'empreser d'accrocher en scapulaire à mon cou l'ardoise infamante des plagiaires. Mais que mon éditeur ne se laisse pas impressionner par ces menaces. [...] Qu'il interroge donc mille Africains choisis indifféremment dans la cinquantaine d'Etat qui forment la mosaïque du continent, et il découvrira alors qu'il en existe au moins un nombre égal, pour lui affirmer, qu'en fait non, vraiment non, c'est un épisode de leur vie que je viens de relater.

Non, messieurs du tribunal, je n'ai pas imité, non.

La vérité, messieurs, n'est ni à gauche, ni à droite, non plus au centre. C'est en profondeur qu'il faut la chercher pénétrez dans le monde merveilleux de nos sortilèges.

Contempler les masques, soyez attentifs aux notes du tam-tam. Ils vous enseigneront qu'en fait monsieur Benoist-Meschin a fait le même rêve que nous, par un après midi d'intense réalité, et que c'est bien à cela que se reconnaissent les hommes d'une époque. »⁷⁸

En somme ce personnage écrivain aborde certains des problèmes liés à l'écriture. Ceux évoqués ici sont l'universalité de l'écrivain et la problématique de l'imagination et du plagiat. C'est donc une véritable activité de réflexion sur l'écriture qu'il mène parallèlement. Mais cet acte critique est aussi le fait d'un autre personnage à qui le narrateur écrivain soumet son texte, car il n'est, lui-même, pas d'un grand niveau d'instruction et doute que son écriture soit à la hauteur de son ambition :

« Manquant de confiance en moi, j'ai consulté un compatriote, ancien directeur de cabinet de tonton, vivant aujourd'hui en exil.

Voici sa réaction aux premiers pages qu'on vient de lire. »⁷⁹

Aussi s'établit-il une véritable activité de réflexion sur l'acte d'écriture, et ce, de connivence avec son ami ex-directeur de cabinet de tonton en exil tout comme lui-même. Dès lors ce dernier, à travers une correspondance régulière qui figure en bonne et due forme dans le corps du texte romanesque, fait constamment part de ses remarques et critiques aux pages 51-52 ; 77-78 ; 102-103 ; 123 ; 179-181 ; 249.

⁷⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1982, P.154-155

⁷⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 51

Ainsi, *Le Pleurer-Rire* alterne deux types de propos : celui du narrateur écrivain et celui de son critique qui, après lecture, réfléchit, interroge commente et complète le premier. En effet, le narrateur écrivain, au fur et à mesure de la rédaction soumet son texte au compatriote qui lui renvoie ses commentaires.

Dans *Le Lys et le Flamboyant* de même, le narrateur Victor Augagneur se propose d'écrire l'histoire de Kolélé à la demande de la mère de cette dernière. Cette rédaction est le fruit de minutieuses recherches et l'assemblage de plusieurs témoignages qui, bien souvent, induisent chez lui aussi la réflexion critique :

« Malgré mon parti pris en faveur de la cause des femmes, je me passerai d'une telle scène car se serait jouer avec des sentiments à bon marché et verser dans un mélodrame de goût douteux. En fait, et surtout, la raison principale qui me conduit à écarter cette péripétie est son invraisemblance. Par quel hasard, le fidèle serviteur – parent, ne l'oublions pas ! de Monette – aurait-il hélé un chauffeur de taxi qui par la suite s'avérerait être le complice de Lomata ? comment, de surcroît, un enfant de trois ans aurait-il pu se glisser dans une voiture, comme on veut nous le faire accroire, alors que tous les autres éléments du récit poussent à penser que la décision de Monette, brusque et sans appel, ne fut nullement préméditée ? Dans sa précipitation et son élan aveugle, elle aura dû oublier Léon. »⁸⁰

Mais plus qu'un écrivain, il est un cinéaste qui se propose même d'adapter son récit à un scénario pour film. Ici donc, réflexion sur l'écriture cinématographique et réflexion romanesque se mêlent. Ces exemples sont probants à ce sujet :

« J'avoue avoir, en dépit de ces inexacitudes, longtemps caressé, l'idée d'utiliser cette scène pour le film que M'ma Eugénie m'encourage à réaliser car il est révélateur du caractère de Monette » ;

« Lors du tournage de cette séquence pour le film sur la vie de Kolélé, je n'aurai pas besoin de diriger les acteurs. Il suffira de créer l'ambiance et ils feront le reste. [...] C'est moi-même qui tiendrai la caméra » ;

⁸⁰ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 43

« Dans le film suggéré par M^{me} Eugénie, le spectateur ne sera pas choqué par ce saut. Le langage cinématographique tend de plus en plus à présenter des séquences brèves et à dépouiller la narration, la réduisant à l'essentiel. Foin de bavardage ! Il suffit de regarder, et le spectateur comprend qu'on a bougé dans l'espace ou temps le temps.

Je ne dispose du reste pas de la moindre documentation sur ces faits. Kolélé est certes un personnage historique, même si l'un et l'autre s'enchevêtrent souvent. Kolélé est un personnage de roman » ;

« Ce résumé, trop schématique, laisserait croire à un banal mélo. C'est que faute de place et pour éviter de compliquer mon récit d'une nouvelle digression, je réserve cette histoire pour un autre film »⁸¹

Chez Lopes, il y a une mise en abyme récurrente de la figure auctoriale qui dans un élan critique aborde les pratiques ou les difficultés de son art.

En somme, pour lui, le choix des personnages comme narrateurs semble guidé par une liberté et un désir d'innovation dont le but est de décupler et de diversifier l'instance narratrice, autant que la configuration du récit l'exige. Cette pratique, loin d'être fantaisiste, a des visées esthétiques et littéraires. En constat général, Lopes privilégie la narration à la première personne qui lui offre plus d'avantages et de possibilités de faire intervenir ses narrateurs dans le récit de manière dynamique, engagée et subjective. Chez lui, la narration est surtout jugement et prise de position.

Homodiégétique ou autodiégétique, le narrateur lopésien conte plus ou moins sa propre histoire. Dès lors, tous ces personnages, à l'instar du conteur africain, assument une narration dans laquelle ils s'investissent personnellement, et directement. Ce qui nous conduit à étudier au chapitre suivant certaines caractéristiques empruntées à l'esthétique du conteur traditionnel africain.

⁸¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, pp. 42 ; 80 ; 194 ; 249.

CHAPITRE 2 :

NARRATEUR LOPESIEN ET

DYNAMIQUE DE LA PAROLE :

VERS UNE POETIQUE DE LA

NARRATION ORALE AFRICAINE ?

La parole est un acte individuel de volonté et d'intelligence consistant en la mise en œuvre des signes de la langue aux fins d'expression. Elle est l'utilisation particulière que chaque membre de la société fait des éléments de la langue que Ferdinand de Saussure définit comme, « *un produit social relevant de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus* »⁸².

La parole en elle-même comporte deux moments bien définis : l'acte de la mise en circulation des signes de la langue qui est l'énonciation ; puis le résultat, c'est-à-dire le produit de cet acte d'énonciation qui équivaut à l'énoncé. Selon Emile Benveniste, « *l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »⁸³. L'énonciation est donc l'acte de parole qu'accomplit chaque individu en vue de produire un énoncé ou de dire quelque chose.

Remarquons qu'en Afrique, si chaque griot ou conteur se reconnaît à sa parole spécifique, son art est régi par une esthétique commune à laquelle nul ne peut se dérober. De fait, la parole artistique négro-africaine traditionnelle présente des traits caractéristiques qui fondent la particularité de sa littérature dite orale. Et Léon Koffi fait remarquer, à propos de la structure du conte chez les Agni Bona, peuple de l'Afrique de l'Ouest que :

« La pratique quasi exclusive de l'oralité qui, pendant longtemps, a été le moyen privilégié de communication et de préservation des valeurs fondamentales des sociétés sans écriture a abouti, dans la plupart des cas, à une codification rigoureuse de l'usage de la parole.

Dans beaucoup de sociétés africaines, la précision des contours de chaque type de parole est telle qu'elle finit, parfois, par s'identifier au genre qu'elle

⁸² - Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Genève, Payot, 1916, P. 25

⁸³ - Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

véhicule. C'est pourquoi lorsqu'on aborde le problème des genres littéraires dans les sociétés sans écriture, il est important de quitter le domaine des généralités, des traits universels, pour apprécier le genre dans l'esprit du peuple qui le produit. [...] La définition d'un genre littéraire oral chez les Agni, notamment chez les Agni Bona, prend en compte les caractéristiques formelles de l'énoncé, mais elle s'intéresse aussi et peut-être même davantage au cadre de l'énonciation, à la fonction de l'énoncé ou à la nature de la parole émise »⁸⁴

Ainsi, tel conteur est qualifié d'excellent en fonction de la maîtrise de la rhétorique de son art, car son discours possède des fondements et des caractéristiques propres que nous tenterons de découvrir dans ce chapitre. En effet, la littérature traditionnelle africaine, spécifiquement orale, fonde son esthétique sur la maîtrise de la parole en tant que réalité incontournable et manipulable. Cette pratique est davantage liée à la forme et à la manifestation de cette parole. En d'autres termes, l'oralité africaine est identifiable par ses fondements ou traits énonciatifs. Chez les Agni Bona, et selon Léon Koffi, le conte est un genre dont *« les récits ont une forme spécifique dans leur articulation. La narration du conte met par ailleurs en présence un certain nombre de protagonistes qui créent une atmosphère particulière autour du récit. »*⁸⁵

Ces traits sont d'autant plus pertinents et déterminants que les romanciers africains de la nouvelle génération s'en sont inspirés et s'en servent comme éléments d'authentification de leur création romanesque. Leur désir sans cesse croissant de mettre en exergue l'esthétique de l'oralité africaine, a abouti à des innovations et à des subversions certaines, dont leurs productions romanesques sont l'écho. Cette esthétique se veut la quête ou l'expression d'une culture et d'une identité longtemps niées et bafouées, celles du Noir qui à travers son oralité se reconnaît et se définit

⁸⁴ - Léon Koffi, "Le conte dans le système éducatif Agni Bona" in *En-Quête* n°1, Abidjan, PUCI, 1997, p. 147.

⁸⁵ - Léon Koffi, "Le conte dans le système éducatif Agni Bona" in *En-Quête* n°1, Abidjan, PUCI, 1997, p. 148.

comme tel. Ce qui infléchit les canons romanesques occidentaux, exprime l'africanité de ces romanciers et révèle la particularité de leurs œuvres.

Cette novation nécessite une réflexion profonde quant à l'intégration et à la manifestation de ces spécificités dans les productions littéraires modernes. D'où la nécessité d'une approche endogène ou immanente de la parole négro-africaine dans son énonciation même. Les fondements énonciatifs que nous nous proposons d'analyser trouvent leur origine dans les techniques des griots, des conteurs et des modérateurs des tribunaux traditionnels. Ceux-ci sont maîtres et garants des règles et de l'esthétique de la parole traditionnelle africaine.

I. ECLATEMENT DE LA VOIX NARRATIVE

L'une des caractéristiques marquantes de la voix narrative des récits lopésiens, c'est son éclatement et sa multiplication qui en font un récit pluriel et polyphonique à narration multidimensionnelle. Il en résulte une duplication et une prolifération de la voix, eu égard au décuplement des narrateurs dans une même diégèse. Nous mènerons nos investigations pour tenter de comprendre le fonctionnement de l'éclatement de l'instance d'énonciation en trois étapes. Il s'agira d'abord de détecter la présence de plusieurs voix dans un même récit puis d'analyser leurs manifestations sur deux points, à savoir le relais de narration et le discours à trois pôles.

1. De la fragmentation de la voix narrative à la co-narration

Dans l'Afrique traditionnelle, lors des soirées de conte autour du feu ou au clair de lune, la narration de certains récits n'est pas toujours continue et uniforme. C'est dire que le conteur peut être interrompu par les membres

de son auditoire à tout moment. Ces interruptions fréquentes sont la résultante soit d'additifs, de questions ou de réponses, soit d'approbations ou de réprobations. Ce qui confère à l'assistance du conteur un rôle actif et dynamique quant à sa participation à la narration. En effet,

« L'énonciation d'un conte met en présence un conteur, un agent rythmique, un auditoire extrêmement actif qui peut intervenir à tout moment dans le récit du narrateur principal [...] Et tout membre de cette assemblée est un conteur potentiel. [...] À ce titre, chaque membre de l'assemblée jouit des mêmes prérogatives et peut prendre la parole pour dire un conte. Et si l'auditoire préfère généralement les récits des conteurs expérimentés, il écouterait avec patience et une indulgence toute particulière le récit d'un enfant ou d'un conteur plus ou moins maladroit. »⁸⁶

Cette pratique participe de la légitimation du conte en tant que récit social et populaire soumis à l'épreuve d'une voix collective, mais aussi de sa théâtralisation, de sa théâtralité.

Bâti à partir de ce principe, le roman lopésien, dans sa structure narrative, est un assemblage, une mosaïque de voix faite de témoignages, de souvenirs, de rumeurs et de critiques. Prise en charge par plusieurs narrateurs, la diégèse se construit autour d'un forum où chacun apporte sa part de connaissance ou de vérité, dans un processus de mutation ou de superposition de voix.

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, la transvocalisation, c'est-à-dire le passage d'une voix à une autre, met en présence deux narrateurs ayant la charge d'un même récit. En effet, à la voix d'André, le narrateur statutaire, s'ajoute celle de son oncle Ngantsiala. Elles se succèdent souvent :

« Et Ngantsiala se mit à égrener le passé... »⁸⁷.

⁸⁶ - Léon Koffi, "Le conte dans le système éducatif Agni Bona" in *En-Quête* n° 1, Abidjan, PUCI, 1997, p. 147.

⁸⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, p. 53.

L'oncle Ngantsiala, précédemment personnage, va prendre en charge la narration de certains événements. De fait, l'histoire de *Le Chercheur d'Afriques* est relatée par deux narrateurs : un narrateur-personnage, André Leclerc, et un personnage-narrateur, Ngantsiala. Si André est le narrateur statutaire et permanent de cette fiction, Ngantsiala, lui, n'interviendra que momentanément, comme le ferait le répondeur ou l'auditoire du conteur. C'est seulement de temps à autre, et selon les besoins de sa quête que le narrateur-personnage fait appel à lui :

« J'ai dû relancer plusieurs fois Ngantsiala dans la recherche de mes origines »⁸⁸.

Ngantsiala n'est donc qu'un narrateur occasionnel qui double la voix narratrice. Ainsi, la parole d'André est renforcée par celle de son oncle qui y apportera les compléments d'information manquant à sa quête et à l'élaboration de son récit. Aussi, prend-il régulièrement la parole à la demande de son neveu :

« Après Mbaoum, ce fut le commandant Suzanne. C'est par le fleuve que surgit l'homme à la crinière de feu [...] Si je peux te le décrire ! Et comment donc ! c'est comme s'il se tenait devant moi »⁸⁹.

Il s'instaure alors un dialogue entre ces deux narrateurs ; car à la voix d'André répond celle de son oncle qui vient la corser : il y a un dédoublement de l'instance narratrice qui devient bivocalique. Mais en plus de ces deux voix linéaires, il se distingue à l'intérieur de cette fiction, à un deuxième niveau, une autre voix. En effet, un autre récit, plus ou moins autonome et pris en charge par un autre personnage, est convoqué. Il s'agit de la citation de passages des « *Carnets de voyage du médecin militaire César Leclerc* » :

⁸⁸ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.91

⁸⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.91

« J'ai retrouvé à Paris, dans les archives du ministère de le France d'Outre-mer, le récit que le médecin militaire César Leclerc publia au éditions Firmin Didot, en 1933. [...] César Leclerc se propose aussitôt de restituer à la réalité sa véritable dimension :

« Eh bien ! j'y suis allé, dans ce Mayombe ! J'ai gravi les pentes assez raides de ses montagnes ; je me suis hardiment enfoncé dans ses sinuosités boisées ; j'ai traversé les nombreux cours d'eau qui le sillonnent et qui je dois le dire, sont de la plus grande source ; pendant quatre nuits, j'ai dormi au milieu des bois, entouré des grands feux rouges de mes porteurs, entendant bien souvent le cri guttural du babouin velu ; et, chaque matin, je me suis réveillé avec la douce satisfaction de constater que je n'étais pas le moindre du monde entamé. [...]... » ;

Non seulement j'ai relu plusieurs fois de suite les Carnets de voyages de César Leclerc, mais j'en ai recopié certains passages. »⁹⁰

D'autres morceaux choisis des « *Carnets de voyages* » sont encore convoqués aux pages 89-90 ; 113-114 et 222-223. Récit dans un récit, ce texte de second degré est mis en évidence par une police plus petite, des parenthèses, l'italique et les deux points. Ce récit de voyage est narré par le médecin César Leclerc. Il apparaît alors un troisième narrateur prenant en charge un récit englobé.

Si, dans *Le Chercheur d'Afriques*, le nombre de narrateurs se limite à trois et simplifie le mécanisme de la transvocalisation, dans *Le Pleurer-Rire* cette rupture avec la voix unique est poussée à l'extrême et installe le lecteur dans une confusion totale. Car, autour du narrateur principal, chargé de la narration globale, gravitent des narrateurs spontanés et occasionnels tels que le président Bwakamabé, Aziz Sonika l'éditorialiste, le jeune intellectuel Directeur de cabinet et Radio Trottoir. Le narrateur statutaire fait appel à toutes ces voix et les confronte, comme pour éprouver et purifier son propre discours qu'il soumet à l'épreuve du témoignage collectif : de nombreuses versions, parfois contraires, inondent le récit.

⁹⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 26-27 ; 50

La voix qui paraît la plus influente, après celle du narrateur principal, est celle de l'éditorialiste Aziz Sonika. Il incarne la ligne éditoriale de « *La Croix du Sud, l'hebdomadaire et seul organe de presse de la république* »⁹¹. C'est en sa qualité de journaliste progouvernemental que ce personnage interviendra dans la narration :

« *C'était finalement de la relation des faits par Aziz Sonika, qui assurait les avoir vécus, qu'on en apprenait le plus* »⁹².

D'ailleurs le narrateur principal lui-même semble concéder une partie de son pouvoir à ce journaliste :

« *Je ne raconterai pas la cérémonie de prestation de serment du magistrat suprême de notre nation. Aziz Sonika, dans son style habituel de cireur de chaussures a rapporté le détail...* »⁹³.

Aziz jouera aux côtés du président dictateur le rôle du journaliste lèche-bottes à la solde du pouvoir et dont les informations sont à prendre avec beaucoup de précautions.

Outre Aziz Sonika, une autre voix se fait également entendre : celle du président Bwakamabé. Loin de se limiter à son rôle de personnage central, il se convertit en un véritable narrateur dont la voix rivalise d'ardeur avec les deux premières. Le président prend plaisir à raconter ses aventures et exploits de guerre dans un but méritoire :

« *En Algérie, contre les fellaghas, je commandais déjà une compagnie. Environ cent cinquante gars aguerris et aimant le casse-pipe [...]*

Un jour, les jeunes gens étaient venus me trouver et m'avaient dit « mon capitaine, nous irons avec vous la prochaine fois. » L'opération Batna avait déjà fait grandir ma réputation... »⁹⁴

⁹¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 25

⁹² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.159

⁹³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 44

⁹⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 117

Il étalera ses aventures et sa vie militaire en Indochine, en Algérie et au Maroc (cf. pp.104–105 ; 117–119 ; 124). Dès lors, le président Bwakamabé se constitue en narrateur par ses prises de parole répétées et souvent forcées. Il est à noter que tous ces récits sont remarquables à la morphologie du texte qui, exceptionnellement, est en italique. Ils se distinguent très nettement dans la structure générale du corps romanesque.

A ces trois premières voix s'ajoute encore une autre. Elle émane d'un intellectuel, ancien directeur de cabinet de la présidence, en qui le narrateur principal a toute sa confiance. Aussi l'autorise-t-il à jouer un rôle d'authentification et de censeur du récit :

« Manquant de confiance en moi, j'ai consulté un compatriote, ancien directeur de cabinet de tonton, vivant aujourd'hui en exil. »⁹⁵

Cette quatrième voix donne, certes, des informations nouvelles, mais elle intervient surtout en tant qu'experte et analyste de l'histoire du règne dictatorial de Bwakamabé. Elle réfléchira à l'ensemble du récit et donnera souvent son opinion. Ce personnage, expressément convié à donner son avis, devient, lui aussi, un autre narrateur auprès duquel le narrateur principal peut obtenir des informations sûres et secrètes :

« C'est du moins ce que m'a affirmé le jeune compatriote directeur de cabinet dont les informations sur chaque événement étaient phénoménales. »⁹⁶

Les interventions sporadiques de ce narrateur se retrouvent aux pages 51–52 ; 77–78 ; 102–103 ; 123 ; 179–181 ; 249. Il faut aussi noter que ce récit est distinctif par une taille de police plus petite que celle du texte global. Ce qui le met davantage en valeur et l'isole.

⁹⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 51

⁹⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 134

A ces personnages narrateurs s'ajoute une cinquième voix aux caractéristiques disparates et au contour mal défini. En effet, cette voix est insaisissable, dispersée et inharmonieuse. Les informations qu'elle donne sont l'émanation d'une voix populaire, dénommée Radio-trottoir :

« Radio-trottoir chuchotait, en addition à l'éditorial de Sonika, que c'était dans les services du deuxième bureau. »⁹⁷

Voix sans visage ni origine précise, elle est faite de rumeurs dont nul ne connaît la source, sinon qu'elle survient de Moundié, un bas quartier populaire et peuplé de la capitale. Elle se confond très souvent avec les rumeurs provenant de ce quartier spécialisé dans la production et la propagation des nouvelles :

« Au damuka, les jeunes avaient parlé de l'affaire Yabaka. Un capitaine très aimé de ses hommes. Mais dangereux. Dangereux. Un fou. Voulait introduire la discussion politique dans les casernes. Avait refusé de faire exécuter la punition infligée à un de ses caporaux. Le chef d'Etat-Major général, puis Polépolé avaient pris feu. Mutation. En brousse. Dans les confins de l'est, dans le pays des gorilles et des Pygmées. Yabaka avait refusé d'obtempérer. Polépolé avait signé sa dégradation. Moundié disait que le capitaine-là avait des boules d'acier en les cuisses. [...] Le Deuxième Bureau et la Sécurité publique avaient rédigé des fiches concordantes. Yabaka complotait et préparait un mauvais coup. Arrêté aussitôt, avec quelques officiers de sa tribu. A la radio, Aziz Sonika n'avait rien annoncé, mais Radio-trottoir donnait des précisions à tout Moundié. »⁹⁸

Aussi douteux que paraissent les événements qu'elle relate, les informations que donne cette voix semblent pourtant prisées dans le récit. D'ailleurs, l'un des personnages la défend et la légitime par un proverbe en ces termes :

« – Toi, quand on te dit, tu ne veux pas croire pour toi. Tu dis seulement que c'est Radio-trottoir, Radio-trottoir. Mais tu ne sais pas que ce que Radio-trottoir parle, c'est la vérité même. Les carpeaux ne coassent que quand il pleut dé. »⁹⁹

⁹⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.24 et 28

⁹⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.24

⁹⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.36

Cette voix est à la base de la narration et de la reprise de certains événements dont elle donne même des versions antagoniques dont nul ne peut évaluer le degré de véracité. Toutefois, pour sa crédibilité, elle tente quelquefois de préciser ses sources :

« Ainsi parlait Radio-trottoir qui le tenait des agents de Monsieur Gourdain chargés d'interroger les complices. »¹⁰⁰

À la différence des autres instances narratrices, elle n'est pas reconnaissable à sa typographie, c'est-à-dire à sa présentation matérielle. Elle se joint, se fond et se confond alors à celles déjà florissantes dans ce texte, avec cette particularité qu'elle est confuse, brumeuse, insaisissable parce que faite de rumeurs se répandant à une allure vertigineuse :

« La version d'Aziz Sonika, pouah ! on la crachait. Celle de Radio-trottoir avait meilleur goût. C'était frais, c'était pur. D'elle on sut, petit à petit, que le colonel Haraka reprochait à Tonton de ne pas être assez radical... »¹⁰¹.

Loin de se limiter seulement à la relation d'événements nouveaux ou complémentaires, elle s'adonne à la surenchère, à l'explication des événements politiques, aux versions parallèles, puis s'embourbe dans la confusion et la spéculation. Cependant elle reste tenace et teigneuse :

« Ainsi parlait Radio-trottoir qui le tenait des agents de Monsieur Gourdain chargés d'interroger les complices du colonel Haraka les complices seuls. Car Haraka réunissait suffisamment de preuves contre lui pour que son exécution eût lieu avant son procès. Même pas la cours martiale. Pas de faiblesse, ce serait trop d'honneur. N'y avait-il pas flagrant délit ? Alors...

En attendant, Haraka demeurait introuvable.

Mais les murmures de Radio-trottoir étaient aussi persistants et agaçants que des moustiques. »¹⁰²

¹⁰⁰ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.159

¹⁰¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.159

¹⁰² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.160

Voix populaire, confuse et incontrôlable, elle est celle du peuple, de l'opinion publique, la voix des sans voix. Même si elle semble moins fiable, il faudra compter avec elle dans la mise en place de la structure narrative où elle a une place de choix.

Désormais, la toute-puissante et unique voix est battue en brèche : elle laisse apparaître des voix et des versions de plus en plus nombreuses, parcellaires, équivoques et contradictoires. Toutes ces voix s'entremêlent et s'entrecroisent dans une contradiction qui frise la confusion :

« Oui, c'était une belle affaire, une bonne affaire dans la foulée. Pas uniquement pour les entrepreneurs. Pour certains ministres également, dont l'enrichissement débuta avec les matabiches perçus à l'occasion. Mais c'est là une autre histoire que tout Moundié raconte mieux que moi et sur laquelle le jeune compatriote directeur de cabinet prétend détenir des preuves, dont il fera, dit-il, usage, le moment venu. »¹⁰³

Ce récit se construit, effectivement et progressivement, avec quatre autres voix évoluant parallèlement à celle du narrateur. De fait, toutes ces cinq voix narratives se mêlent, se choquent et se partagent la narration en vue d'une histoire brisée, hybride et confuse, aux versions multiples et contradictoires : car *Le Pleurer-Rire* est l'émanation d'une pluralité vocale donnant dans la surenchère, la contradiction et la confusion des voix en présence.

Dans *Le Lys et le Flamboyant* tout comme dans *Dossier Classé*, il existe également une fragmentation de l'instance narrante, mais elle est beaucoup plus subtile et plus élaborée. Contrairement à ce qui se passe dans les autres romans, aucun autre narrateur ne prend directement le récit en charge. C'est seulement le narrateur principal qui nous informe de leurs activités dont il nous livre la teneur. Il présente son récit comme « une

¹⁰³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 83

synthèse des souvenirs et témoignages »¹⁰⁴ de plusieurs personnages auprès desquels il a mené une enquête minutieuse. Aussi concède-t-il :

« *Mon assertion repose sur une enquête approfondie réalisée par moi-même auprès des familles les plus anciennes tant de Bacongo que de Poto-Poto.* »¹⁰⁵

Au total, la diégèse de *Le Lys et le Flamboyant* est prise en charge par, au moins sept (7) narrateurs au nombre desquels figurent Victor Augagneur, Kolélé, M'ma Eugénie, Jacques Mobéko, François Lomata, la mère et la grand-mère du narrateur etc. Ces voix donnent, elles aussi, dans la surenchère des versions parallèles et des contradictions.

Pour *Dossier Classé* qui se présente aussi comme la quête des auteurs et des circonstances du meurtre de Bossuet Mayélé, le recours aux témoignages de personnages plus avisés est indispensable :

« *Je ne me souviens de rien. Je n'avais pas quatre ans. C'est une fois encore, aux récits de Goma que je dois de pouvoir reconstituer les moments de notre départ de France.* »¹⁰⁶

Ici, encore le narrateur principal synthétise les récits des autres personnages auxquels il fait appel. Au total, quatre narrateurs dont Lazare Mayélé, Mama Motéma, Tonton Goma et Tante Elodie se partagent inégalement la narration.

La prolifération des narrateurs est quelquefois doublée d'un récit touffu aux histoires multiples. Car, de plus en plus, la littérature africaine moderne délaisse la linéarité propre aux récits oraux traditionnels. Et Dabla Sewanou soutient, à juste titre, que :

¹⁰⁴ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.87

¹⁰⁵ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.52

¹⁰⁶ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.63

« la tradition du récit linéaire, de l'intrigue réduite à trois grands épisodes, [...] se trouve finalement amendée par la subversion et l'invention [...] et par la densité du tissu narratif qui se moule dans une structure complexe. »¹⁰⁷

Ainsi dans *Le Lys et le Flamboyant*, le narrateur Victor Augagneur mêle à l'histoire centrale de Kolélé celle de ses parents, tandis que le *Pleurer-Rire* développe trois récits secondaires (la vie privée et intime du maître d'hôtel, la destinée du capitaine Yabaka, et la vie du vieux Tiya, ancien colon et militant anti-colon) autour de l'histoire centrale de la dictature du maréchal Bwakamabé.

Si la destinée du capitaine Yabaka, la vie du vieux Tiya ainsi que les infidélités et les débauches sexuelles du narrateur se fondent implicitement dans le récit global, une partie de sa vie privée et intime est explicitement mise en exergue par son caractère typographique, en l'occurrence l'italique. Cette aventure personnelle du maître peut elle-même se diviser en deux étapes :

- Son flirt avec Mme Berger (pp. 43 ; 59–60 ; 66 ; 86 ; 127)
- Son exil (pp.150 ; 203-205 ; 217 ; 264-267 ; 280 ; 288-289 ; 294-296 ; 304-305)

Toutes ces histoires parallèles qui se greffent à l'intrigue principale font l'objet d'une présentation matérielle particulière. Cette différenciation typographique participe de l'émiettement mais aussi et surtout de la lisibilité du récit.

En somme, si la polyphonie narrative n'est pas une invention de Lopes ni une spécificité des romanciers africains, son récit a le mérite de battre

¹⁰⁷ - Dabla Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P. 133

outrancièrement en brèche l'unicité de la voix narrative classique, en multipliant autant que possible cette instance : ce qui aboutit inévitablement à une fragmentation tous azimuts et exagérée du narrateur. Ce dépècement ou émiettement de l'instance narrante donne lieu à une narration plurielle où différentes et divergentes voix se confondent et se moulent dans une même dynamique narrative. Il en est ainsi du conte qui, pour atteindre toute sa légitimité chez certains peuples africains, passe par une certaine socialisation de la narration c'est-à-dire le respect des règles où des pratiques de la société qui l'énonce, telle que la multiplicité des narrateurs et la structure dialogique (nous y reviendrons plus loin).

De même qu'en démocratie, la pratique politique se veut le produit de débats contradictoires, le roman lopésien est l'émanation de plusieurs voix allant jusqu'à la contradiction. Cette prise en charge du récit par une instance multivocale participe de la démocratisation et de la socialisation de la voix énonciative où chaque narrateur apporte sa part de vérité. Pour Laté Ananissoh « *le texte lopésien est l'occasion d'un procès démocratique au sens où chacun à l'occasion de présenter sa vision des "choses", car dit-il, il est un univers de la parole sans cesse relativisée* »¹⁰⁸

Au total, les récits lopésiens sont l'émanation d'une véritable co-narration, c'est-à-dire l'expression sensible et manifeste d'une prise en charge collective de la diégèse. Dans une seule et unique œuvre romanesque, et dans une apparente unité d'action, toute cette collectivité vocale se partage la narration. Et ces voix cohabitent et fonctionnent selon deux modalités : le relais de narration et le discours à trois pôles.

¹⁰⁸ - Laté Lawson-Ananissoh, *Le roman "nouveau" en Afrique francophone : Henri Lopes, Sony Labou Tansi : éléments d'une poétique*, Thèse de doctorat, Paris 3, 1996, p. 320.

2. Le relais de narration

Le relais de narration est la subordination du récit à plusieurs passations de voix dans sa prise en charge. Il est remarquable à la cessation du discours du narrateur statutaire qui cède la parole à un autre personnage. C'est dire que le récit est conté par au moins deux narrateurs dans un processus de changement de voix que Gabrielle Gourdeau appelle « *transvocalisation* ». Dans ce cas, les narrateurs

« se passent la prise en charge du récit comme on se passe un témoin dans une course à relais, ce qu'on appellera ici la transvocalisation : passation (concentrique ou linéaire) de la prise en charge de récits de la même histoire [...] ou d'histoires différentes [...] On appellera donc transvocalisation un changement de voix »¹⁰⁹.

Ainsi, parle-t-on de relais de narration ou de relais transvocalique lorsque le narrateur officiel cède la parole à un autre personnage pour la relation d'un ou plusieurs chapitres de la même diégèse, ou d'une ou plusieurs autres histoires qui s'insèrent dans la première. On aura alors un récit de type complexe qui donne lieu à un récit dit englobant et à des récits dits englobés. En effet, Dumortier et Plazanet affirment :

« Tout récit est susceptible d'en contenir un ou plusieurs, qui à leur tour peuvent en contenir et ainsi de suite à l'infini. Que la voix du narrateur se trouve interrompue par celle d'un autre personnage et s'ouvre la possibilité d'un récit dans le récit »¹¹⁰.

Il se distingue alors deux types de relais : celui qui consiste en la prise en charge, à un même niveau, d'un seul récit par plusieurs narrateurs et que Gabrielle Gourdeau qualifie de "transvocalisation linéaire", et celui qui consiste à insérer des micro-récits dans un premier récit et qu'elle appelle "relais concentrique". Selon le cas de figure, on aura soit un relais simple

¹⁰⁹ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P. 43

¹¹⁰ - Dumortier J.L. et Plazanet F., *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, P.118

dans une même histoire, soit un relais donnant lieu à une concentration de récits dans une même fiction.

Chez Lopes, les relais transvocaliques sont aussi fréquents que les concentriques. Car autour des narrateurs-personnages évoluent des personnages-narrateurs ; c'est-à-dire des personnages secondaires jouant le rôle de narrateur de temps à autre, parce que capables de fournir soit des compléments d'informations, soit des histoires parallèles.

La condition d'existence du personnage-narrateur est soumise à deux préalables : il doit d'abord être personnage et, ensuite, il doit être introduit comme narrateur par le narrateur officiel qui précise les circonstances de sa prise de parole. Dans ce cas, le personnage-narrateur existe toujours à côté du narrateur principal et détient des récits ou des versions susceptibles d'éclairer l'histoire globale ou de la compléter, comme c'est le cas dans *Le Chercheur d'Afriques* et *Le Pleurer-Rire*.

Comme vu précédemment, André Leclerc est l'instance énonciatrice officielle de sa propre histoire dans *Le Chercheur d'Afriques*, mais il n'en est pas le seul narrateur. Certes, il la relate dans sa globalité en tant que narrateur principal, néanmoins, il fait appel et cède la narration à un personnage de l'histoire, en l'occurrence son oncle Ngantsiala. Personnage bien connu de la fiction, il a joué un rôle très déterminant dans l'éducation de son neveu, et ce, avant d'être connu comme narrateur second :

« Ngantsiala et les anciens poursuivaient leur palabre, le visage impassible en faisant force geste [...] »

Quand la palabre a pris fin, les ombres s'avançaient vers le village. L'oncle Ngantsiala a écouté, les yeux fermés, les dernières conclusions des anciens

avant de prononcer les formules sacrées. Il s'est d'abord dirigé vers la case des femmes et a appelé ma mère...»¹¹¹

Tel dans certaines sociétés africaines, Ngantsiala est un oncle très influent dans l'éducation et l'initiation de son neveu André aux us. C'est alors qu'André décide de faire appel aux « *souvenirs de Ngantsiala* », afin de mener sa propre quête identitaire. Il y a donc un va-et-vient incessant, un relais transvocalique entre le narrateur statutaire et son oncle qui, en plus de son statut d'actant, joue le rôle de narrateur second ou de personnage-narrateur. Toutefois, André ne perd pas son titre de narrateur statutaire au cours de la relation de son oncle dans laquelle il peut intervenir à tout moment. Il ne disparaît pas complètement pour faire place au narrateur second qui joue simplement ce rôle de temps à autre. En d'autres termes, André Leclerc est l'instance narratrice attitrée de cette fiction dans laquelle il invite Ngantsiala à y conter sporadiquement :

« Et après avoir lancé quelques « niain niain » et un chapelet de proverbes sacrés, l'oncle Ngantsiala relate deux traditions. L'une sur le lion dont serait issu le clan et l'autre sur Suzanne Leclerc en qui se serait réincarné le prince de la savane. Et il décrit mon père avec sa crinière, sa vigueur et sa douceur »¹¹².

Garant de la tradition africaine, Ngantsiala sera, par moments, le rapporteur de récits qui viendront se greffer au récit premier. André, ne pouvant narrer que ce qu'il a vécu ou sait, se fait aider dans un processus de relais où il permet à son oncle de relater des événements qui lui sont inconnus. Ngantsiala prend alors en charge deux types de récits, dans un système narratif complexe où la transvocalisation est courante. D'abord, il y a ceux rapportant l'arrivée et le séjour du commandant Leclerc, encore appelé Suzanne, et qui sont inconnus du narrateur statutaire :

¹¹¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 86-87

¹¹² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 109

« Après Mbaoum, ce fut le commandant Suzanne, c'est par le fleuve que surgit l'homme à la crinière de feu. »¹¹³

Ces récits, complémentaires à celui d'André, se situent en amont, avant la naissance de ce dernier qui est contraint d'interroger son oncle sur ces événements précédents à son existence : c'est un relais transvocalique.

Ensuite, il y a des relais concentriques au cours desquels des récits mythologiques traditionnels motivés par les croyances de l'oncle sont contés. En effet, *« pour l'oncle Ngantsiala, il n'y a pas d'événement, de phénomène ou de malheur qui ne trouve son explication dans l'histoire ancienne des hommes ou dans celle de leurs semblables les animaux. »¹¹⁴*

En sa qualité de patriarche rompu aux pratiques folkloriques, l'oncle Ngantsiala explique à son neveu ses origines en y mêlant des mythes :

« Tu connais la plaine d'Ossio. La vaste savane parsemée de rôniers royaux... Elle était hantée par un mauvais génie. Une espèce d'éléphant géant à tête et pattes de tigre qui, pour attirer sa proie, empruntait les traits d'une jeune fille Louba...

En ce temps de terreur, donc, les femmes abandonnèrent les plantations. Elles n'osaient plus aller à la rivière. Les hommes de la tribu avaient reçu consigne de ne s'aventurer dans la plaine d'Ossio, qu'en groupe égal ou supérieur à Sept... »¹¹⁵

Ces mythes, contés par Ngantsiala, sont en rapport avec le commandant qui, selon lui, est la réincarnation d'un de leurs ancêtres :

« L'oncle relate deux traditions. L'une sur le lion dont serait issu le clan et l'autre sur Suzanne en qui serait réincarné le prince de la savane »¹¹⁶.

Pour ce traditionaliste africain, les origines d'André et celles de son père sont à rechercher dans la mythologie ancestrale. Aussi accorde-t-il du crédit à ces mythes qui transparaissent dans le récit romanesque.

¹¹³ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 91

¹¹⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 109

¹¹⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 92

¹¹⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 109

Au total, Ngantsiala prend en charge soit des récits englobés (les mythes), soit des récits complémentaires à celui de son neveu (l'arrivée du commandant Leclerc). Les récits mythiques narrés par l'oncle sont alors dits de second degré et le récit englobant est dit de premier degré. Dans *Le Chercheur d'Afriques*, ces deux types de récits s'emboîtent parfaitement, et le relais de l'oncle donne lieu à un récit de type complexe dans lequel l'on retrouve des récits englobés ou additionnels.

Alors que dans *Le Chercheur d'Afriques* le mécanisme de la transvocalisation est simplifié, dans *Le Pleurer-Rire*, il devient très complexe, tant les narrateurs relayant sont nombreux. Si les textes classiques nous ont habitué à un, voire deux narrateurs, *Le Pleurer-Rire*, lui, en compte une demi-dizaine. Car tout autour du narrateur principal gravitent quatre autres narrateurs. Ce sont Aziz Sonika, le président Bwakamabé, le jeune intellectuel ancien directeur de cabinet du président, puis une quatrième voix, « *Radio-trottoir* », qui semble s'apparenter à celle d'un bas quartier dénommé Moundié. Toutes ces voix se passent la narration à tour de rôle, mais bien souvent elles se confondent ou se contredisent.

Le narrateur principal est le maître d'hôtel affecté aux services et soins personnels du président Bwakamabé. En tant que personnage de l'histoire, il ne peut narrer que ce qu'il a vu, entendu ou vécu :

« Je n'arrive plus à en préciser la date exacte, car l'événement ne fut pas couvert par la presse, mais en m'aidant d'un calendrier de cette année-là et sachant, par ailleurs, que c'était en juin, j'en retrouverais aisément le jour, ou plutôt la nuit, car ce fut la première de la pleine lune [...]. »

Dans la pénombre il était difficile de reconnaître les visages, car toutes les lampes de la cité présidentielle avaient été soufflées [...]. On distinguait aisément pourtant le groupe des femmes dans lequel tranchait par son maintien Ma Mireille [...] Oubliant ma condition, je me laissais aller à détailler notre

princesse. L'évasion ne dura que quelques instants, je sentis le regard de Ma Mireille, dans lequel se déchiffrait un rappel à l'ordre qui me fit frissonner [...].

Je m'éloignai du groupe des femmes avec l'air dégagé que prennent les espions de M. Gourdain et me dirigeai vers mes hommes pour vérifier que chacun était bien à son poste [...]. »¹¹⁷

Ce personnage se chargera de la narration des événements dont il a été témoin soit au palais et à la résidence présidentielle, soit lors des tournées du président. Limité aux événements de l'espace dans lequel il évolue et aux seules informations qui lui parviennent, ce narrateur officiel autorise des narrateurs complémentaires, mieux informés que lui, à le relayer.

Les relais transvocaliques sont de deux ordres : ceux qui s'imposent au narrateur officiel et ceux qu'il sollicite. Dans l'un comme dans l'autre cas, chaque intervenant apporte des compléments d'informations et participe à la dynamique narrative. Les voix dictatoriales, c'est-à-dire celles qui s'imposent au narrateur, sont celles d'Aziz Sonika et de Bwakamabé le président putschiste. En effet, le relais entre Aziz et le narrateur est, permanemment, source de conflit :

« Je ne raconterai pas la cérémonie de prestation de serment du magistrat suprême de notre nation. Aziz Sonika, dans son style habituel de cireur de chaussures, a rapporté dans le détail de l'événement tel qu'il se déroula au siège de l'ancienne Assemblée Nationale. »¹¹⁸

Aziz et le majordome se disputeront la narration de certains événements. Mais, souvent l'éditorialiste aura la primeur des informations échappant au narrateur :

« C'était finalement de la relation des faits par Aziz Sonika, qui assurait les avoir vécus, qu'on en apprenait le plus [...] Je n'ai pas le cœur à jouer les vedettes d'événements que je préférerai n'avoir jamais vécus. Aziz Sonika lui,

¹¹⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 44

¹¹⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 44

dans cet article, se présente sinon en héros, du moins en correspondant de guerre qu'aucun risque n'effraie. »¹¹⁹

Malgré leur rapport conflictuel, ce journaliste dont le narrateur statutaire se méfie, demeure pourtant un relais capable d'apporter des informations dont le maître ne dispose pas. Ce que le narrateur ne lui dénie pas. Seulement, il précise que ces informations sont partisanses :

« Tel est ce que nous apprenait, ou à peu près, ce jour là, l'éditorialiste de La Croix du Sud, Aziz Sonika, celui-là même qui nourrit le culte de Polépolé et pourfendit, la plume trempé dans de la bile d'hyène, l'injure plein la salive, les opposants de l'ancien président. »¹²⁰

Opportuniste et arriviste, l'éditorialiste change et adapte son discours à l'avènement de chaque nouveau régime, afin d'obtenir la faveur des nouveaux dirigeants. Pour le narrateur principal, Aziz Sonika n'est pas une source fiable, mais il lui faut collaborer avec ce journaliste proche du pouvoir :

« Malgré le peu de sympathie que suscitait en moi Aziz Sonika, je dois bien reconnaître que l'homme était un artiste doué d'une certaine valeur. Nul, en effet, n'aurait su aussi bien que lui détourner l'attention de ces détails, peut-être, tout compte fait, guère plus visibles que quelques tâches sur un costume sombre. Tant à la télévision qu'à la radio et dans la presse écrite, il sut trouver les termes et les accents appropriés pour affirmer que le peuple du Pays aussi bien que les hôtes vivaient un événement historique ; que l'affluence atteignait un niveau record ; que ... Et tout le monde ne demandait qu'à le croire, d'autant plus que les invités « en foulant le sol de ce beau pays », ne manquaient pas dès l'aéroport de déverser leur satisfaction dans les micros de nos journalistes, sans avoir même pris la peine de jeter un clin d'œil dans la rue et les venelles de Moundié. »¹²¹

Le narrateur accorde peu de crédit à ce journaliste « *cireur de chaussures* » qui, cependant, détient des informations capitales. C'est dans un esprit de heurt et de méfiance totale que se réalise cette transvocalisation. Mais, outre l'éditorialiste, un autre relais a également lieu entre le narrateur

¹¹⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.159

¹²⁰ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.26

¹²¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.84

et le président Bwakamabé. Le personnage principal de cette fiction se convertit en un véritable narrateur, mais dans des conditions particulières d'irritation ou d'ivresse :

« Il se laisse aller à ses souvenirs lorsque la colère le gagne, soit parce qu'il a bien bu (Chivas toujours), soit parce qu'il n'en peut plus d'entendre ces jeunes officiers lavés au savon parfumé de Saint-Cyr, réclamer la guerre avec le pays voisin pour un oui ou pour un non. Alors, il gueule, tonton Bwakamabé Na Sakkadé. »¹²²

Tout comme Bwakamabé a imposé son pouvoir par un coup d'Etat, ses prises de parole sont inattendues et brusques. Sa relation s'impose au narrateur qui, en la subissant, l'intègre à son récit. Ces narrations inopinées fournissent au narrateur des informations que le président seul détient. Il peut alors avoir accès à des séquences de la vie privée du président putschiste, du moins de sa vie de militaire. Il livre ses aventures guerrières, pour dire sa bravoure et son mérite :

*« L'Indochine...
L'Indochine ? Tout ce que je peux dire, c'est que c'était un pays merveilleux. A cette époque-là, au moins. Maintenant avec la guerre des Américains, puis les communistes, sais pas ce que c'est devenu. Pas la même chose, tu parles. Doit être de la merde maintenant. A l'époque, ah ! un petit paradis. Un pays merveilleux pour nous les militaires français de la coloniale. Toujours le soleil et le ciel bleu, comme chez nous. Pouvait pas trouver mieux...
Les blancs et les jaunes étaient strictement séparés les uns des autres. Peut presque dire comme les blancs et les nègres, au Pays, avant l'indépendance. Mais, là-bas, nous, on avait le droit d'être avec les blancs. Normal, quoi. »¹²³*

L'essentiel de la narration du président putschiste consistera en la légitimation de son règne. Dans un sursaut d'orgueil, il étale ses exploits et ses mérites qui sont, selon lui, des qualités justifiant sa prise de pouvoir par les armes et son poste de chef d'état. Dès lors, Bwakamabé participe à la dynamique narrative en prenant en charge le récit de ses propres aventures de guerre en Indochine, au Maroc, en Algérie, etc.

¹²² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 26

¹²³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.104-105

En outre, dans le but de sensibiliser son entourage sur les conséquences néfastes de la guerre, le président Bwakamabé ne manquera pas d'en exposer ses méfaits à ses officiers :

« Ils ne savent pas ce que c'est de rester des jours sans bouffer, quand il faut pourtant crapahuter. Ils ne savent pas ce que c'est la trouille, la nuit à deux pas de l'ennemi quand on se demande si la branche qui craque dans les ténèbres, c'est le camarade, l'ennemi, un animal ou tout simplement le vent. Et puis quand vous vous battez plein de courage, excité par le bruit par le bruit du canon et l'odeur de la poudre, le sang fidèle à celui des ancêtres Djabotama, et que profitant soudain de l'accalmie, vous touchez l'épaule de l'ami tapi à coté de vous, vous découvrez qu'il n'est plus qu'un sac de sable. Inerte. Alors vous réfléchissez plus qu'un agrégé de philosophie... »¹²⁴

Aussi dictatoriale que soit la prise de parole du président, le narrateur éprouve le besoin de collaborer avec ce dernier à qui il cède souvent la parole : il est la seule source capable d'éclairer le narrateur sur son propre passé.

Hormis Aziz et le président Bwakamabé, le narrateur statutaire éprouve le besoin et le plaisir de se faire aider par le jeune intellectuel. A la différence des deux premiers, ce relais est expressément voulu par le narrateur statutaire qui fait volontairement appel à ce personnage. D'ailleurs, il affirme lui-même sans ambages :

« Manquant de confiance en moi, j'ai consulté un compatriote, ancien directeur de cabinet de tonton, vivant aujourd'hui en exil. Voici sa réaction aux premières pages qu'on vient de lire. »¹²⁵

En plus de son rôle de narrateur relayeur, cette instance narratrice présente d'autres caractéristiques et joue un rôle singulier. En effet, cet « ancien directeur de cabinet de tonton, vivant aujourd'hui en exil », joue un rôle de critique et d'authentification vis-à-vis du récit, car détenteur de

¹²⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.26-27

¹²⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 51

certaines ‘vérités’. Lui-même ne s’en cache pas outre mesure quand, arborant fièrement son privilège de témoin de premier rang, il affirme :

« Comme vous le savez, j’étais absent lors de ces tragiques événements, me trouvant à Yaoundé où je représentais le pays à une conférence internationale.

Ma position auprès de Bwakamabé et mes relations avec Yabaka me permettent cependant de témoigner avec autorité dans cette affaire. Il est peut-être même possible que mon absence du pays, ce jour-là, confère à mon analyse le recul et l’objectivité qui font défaut à beaucoup d’autres observateurs. [...] J’ai vu, sur ce point des documents incontestables. »¹²⁶

Cette voix est une censure qui repositionne l’authenticité de certains faits non conformes aux événements. En véritable censeur, l’ex directeur de cabinet joue un rôle d’épuration du récit par ses critiques, ses propositions d’ajouts et de retranchement. D’ailleurs, il donne, à la page 181, des précisions sur un événement déjà narré par le maître d’hôtel aux pages 175 à 178. Il dit détenir la véritable version qu’il raconte en ces termes :

« Le coup d’Etat du colonel Haraka constitue une tragédie capitale dans l’histoire du pays. Beaucoup de « spécialistes de l’Afrique » qui se font un nom dans la presse européenne, voire africaine, ont voulu mêler le capitaine Yabaka à cette opération et sont allés jusqu’à prétendre que le revirement de Yabaka se serait produit à la dernière minute, au moment où le capitaine se rendait compte de la tournure que prenait les événements. Poursuivant leur « logique », ils font retomber la violence de la répression sur Yabaka qui aurait voulu éliminer ainsi tous les témoins gênants de sa machination. [...]

Il est exact que dès cette époque, Yabaka avait commencé à remettre en question le bien-fondé de notre tactique dont le maître mot nous enjoignit de rester dans l’appareil pour mieux le contrôler, le miner et ôter insensiblement à Bwakamabé toute emprise sur les leviers de commande de l’appareil d’Etat. Certains des propos privés du capitaine laissent même penser qu’il a alors envisagé de présenter sa démission.

Haraka de son côté, était déçu par la politique du « maréchal ». Très lié aux milieux occidentaux et à certains groupes d’affaires, il caressait secrètement l’espoir d’installer un régime dictatorial où l’équipe gouvernementale serait exclusivement composée de militaires. [...]

Tout cela pour dire que s’il est permis d’affirmer que, à l’époque, Haraka aussi bien que Yabaka étaient opposés à Bwakamabé, il est, en revanche, patent que les mobiles de leurs contestations respectives étaient différents, voire inconciliables.

¹²⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.179

Je suis, par ailleurs, convaincu que s'il avait été consulté, Yabaka n'aurait pas donné son accord. Le capitaine était profondément démocrate. [...]

Des preuves sont presque établies aujourd'hui que Haraka avait obtenu l'asile dans l'ambassade d'Ouganda. Il y a vécu plus d'un mois et ce ne furent évidemment pas les clairvoyants, mais les Djabotama, membres du personnel de l'ambassade, qui permirent la découverte du pot aux roses. [...]

Si l'on se reporte à l'emploi du temps de Bwakamabé, on constatera alors qu'il s'est bien rendu, quelques jours avant la capture de Haraka, à Kampala. Il est clair que ce fut pour y obtenir la livraison du furet. [...]

Il est maintenant établi de manière irréfutable que trois camions militaires ont stationné devant l'ambassade d'Ouganda à deux heures du matin, la nuit qui suivit le retour de Bwakamabé de Kampala. A leur bord se trouvait, soit le capitaine Botalayé, soit le lieutenant Kiwilikali, l'un et l'autre séides bien connus du « maréchal », tous deux morts depuis lors dans des circonstances étranges. Ils transportèrent Haraka, ficelé comme un vulgaire colis, en dehors de la ville. Tout le reste ne fut plus qu'une machiavélique mise en scène.

Quid alors de l'épisode de l'officier poignardé par Haraka déguisé en femme ? Le militaire a effectivement été assassiné, mais par quelqu'un d'autre : un paysan qui vengea l'honneur de sa fille violée et refusa, sans transiger, tout sordide arrangement. »¹²⁷

Ne pouvant pénétrer les secrets de l'environnement politique, de l'entourage présidentiel et les dossiers confidentiels, le concours de cet ancien directeur de cabinet est d'un apport incommensurable au narrateur principal. Ayant traité ou connaissant plusieurs de ces dossiers, il peut alors rectifier les écarts, apporter sa part de vérité à l'authentification du récit. « *Structurellement, il y a bien une sorte de conarration puisque c'est au compatriote correspondant (ou à ses lettres) qu'il revient d'informer le lecteur* »¹²⁸ sur certains personnages ou faits importants. Et c'est même grâce à son apport que la narration se réalise :

« ... C'est bien ainsi que nous a quittés le Vieux. Quant au reste, vous avez si bien exploité mes confidences que je n'aurais pas beaucoup à ajouter à la relation que vous faites de la rencontre de France et Bwakamabé. »¹²⁹

¹²⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 179 à 181

¹²⁸ - Laté Lawson-Ananissoh, *Le roman "nouveau" en Afrique francophone : Henri Lopes, Sony Labou Tansi : éléments d'une poétique*, Thèse de doctorat, Paris 3, 1996, p. 319.

¹²⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 51

Toutes ces prérogatives que lui confère le narrateur proviennent d'abord de sa position stratégique dans le gouvernement, puis de leur amitié. En effet, le narrateur fut préalablement le confident de ce dernier qui gagna ainsi sa sympathie et sa confiance :

« Moi, j'opinais de la tête et déplorais que tout le monde ne fut pas chrétien pour comprendre la nécessité du pardon. Le jeune compatriote me regardait avec un sentiment de pitié et affirmait qu'il était athée, lui, et militant de la lutte des classes pour la réalisation d'un homme de type nouveau. C'est ce que le jeune compatriote m'expliquait à moi, en toute confiance [...] »

C'est dans sa voiture que le jeune compatriote me racontait ces journées pleines de drames de conscience [...] »

Le jeune compatriote directeur de cabinet répondit avec cet à propos dont les intellectuels ont le secret, quelque chose qui fit mouche et que j'ai oublié. »¹³⁰

Le narrateur est fasciné par cet intellectuel qu'il discerne comme un héros, un modèle de réussite dont le savoir l'épate. Il est pour le narrateur un honnête homme pétri d'objectivité et de franchise dont la simplicité et l'amitié font effet de confiance absolue. Ces qualités font de lui un arbitre fiable quant à l'authenticité du récit. Conscient de son influence et de son impact sur ce narrateur peu instruit qui lui voue une admiration certaine, et qui attend beaucoup de lui, il n'hésite pas à censurer son récit :

« Vous me faites peur avec toutes ces scènes d'amour trop osées. En les lisant, je ne peux réfréner la montée en moi d'un sentiment de malaise. Sans être, dans ma vie privée, un ascète, je me demande si l'on a le droit de mêler ainsi politique et porno, sans que celui-ci ne gâche celle-là ? [...] »

Je crains que cédant à trop de souvenirs intimes, vous mêliez les genres et perdiez de vue l'objectif fondamental de tout écrit engagé, et un livre d'africain vivant en ces temps et qui se respecte, ne peut être qu'engagé... »¹³¹

Cette remarque n'est pas restée lettre morte, car le majordome narrateur semble avoir bien assimilé les leçons de son vénéré ami intellectuel, quand lui-même s'autocritique en ses termes :

¹³⁰ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.170-171

¹³¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 123

« A ce stade du récit devait venir une scène de rencontre avec Ma Mireille, grâce à la complicité de Cécile, sa dame de compagnie. Je l'ai effectivement écrite, mais, en la relisant, j'ai moi frémi, non pas, je le précise, en raison des talents d'imagination de l'auteur de ces pages, mais bien à cause de la richesse créatrice dont Ma Mireille fait preuve entre les doigts de son amant.

Ainsi, toutes choses bien considérées, ai-je préféré éviter un affrontement inégal avec la censure. »¹³²

Cet intellectuel commis à la lecture critique et à l'appréciation de qui tout le récit est soumis fait des précisions, donne ses impressions et son point de vue par rapport à des événements qu'il a lui-même vécus :

« Mon cher maître,
la soirée au damuka est peinte avec une saisissante vérité et j'ai ressenti, à la lecture, la nostalgie de la tiédeur du milieu natal. Les paroles de Tiya, avec le recul, prennent un ton pathétique auquel, à l'époque, nous étions évidemment insensibles. Mais vous êtes injuste dans les portraits que vous croquez des jeunes intellectuels. »¹³³ ;

« En fait, les directeurs de la sécurité successifs n'ont tous été que des prête-noms. Le personnage central et déterminant, le véritable inspirateur de la répression permanente est ce Monsieur Gourdain auquel, plusieurs fois, mais toujours rapidement, vous faites allusion. Comme il est fort probable qu'il soit encore en place auprès de Bwakamabé, au moment où paraîtra votre livre, il y a lieu de dévoiler au public la carrière du véritable chef de nos tortionnaires.

Il possède pour tout diplôme, selon le curriculum de son dossier, que j'ai pu consulter à l'époque, le seul Brevet Elémentaire... »¹³⁴

En sa qualité « d'ancien directeur » de cabinet, il fournit des précisions détaillées sur le cursus professionnel et la formation militaire de Monsieur Gourdain (p.77-78), cet agent des renseignements généraux au service du président. Son vrai rôle est dévoilé par cette voix qui semble mieux informée que le narrateur. Détenant certains secrets du rouage présidentiel, il devient un narrateur second capable de fournir des informations capitales. A ce titre, il donnera même des informations sur l'exil du président déchu :

¹³² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.174

¹³³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 51

¹³⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 77

« ...je viens de rencontrer, de manière tout à fait fortuite, l'ancien président Polépolé. On m'avait parlé d'un chef d'opposition en exil, j'ai vu l'ombre d'un ancien dirigeant qui semble vouloir oublier et faire oublier toute la tranche de vie qu'il a consacrée à la politique.

Arrivé en France démuné de tout, il a pu trouver assistance auprès de quelques amis sûrs, dont des chefs d'Etats. En sept ans de pouvoir, il n'avait jamais rien mis de coté. Juste une petite villa au pays, dont il n'avait pas fini le remboursement à la Banque de développement et que Bwakamabé fit nationaliser avec beaucoup de bruits, comme s'il s'agissait de la fortune de l'ex roi Farouk auquel, dans ces éditoriaux d'une éloquence amphigourique et démesurée, Aziz le comparait d'ailleurs. »¹³⁵

Il décrit l'exil paisible de l'ancien président qui semble avoir renoncé irrémédiablement à la politique. Car « bien que la situation politique du pays le préoccupe beaucoup, il ne souhaite visiblement pas se replonger dans un univers dont la seule évocation lui provoque comme une sensation de nausée »¹³⁶. Ce personnage est donc un narrateur sûr, une voix capable de donner des informations authentiques et supplémentaires au narrateur statutaire. Cette voix paraît indispensable parce que très au fait de certaines nouvelles dont le maître d'hôtel ne dispose pas.

Il est à remarquer que le récit pris en charge par ce narrateur n'a pas le même caractère typographique que les autres. Proposant sa vision des faits, le jeune intellectuel tient un discours critique sur *Le Pleurer-Rire* que le narrateur tient à mettre en relief, en utilisant une typographie différente, une police plus petite. Il fait cohabiter, dans un même texte, un récit et sa propre critique. C'est dire qu'en même temps qu'il écrit, l'auteur tente de mener une réflexion critique sur sa propre écriture.

En définitive, dans ce concert de prolifération vocale, le récit demeure homogène dans sa prise en charge. Si, à un niveau superficiel, la fragmentation de l'instance narratrice donne l'impression d'un certain

¹³⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 102

¹³⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 102

désordre, l'analyse de la transvocalisation révèle une structuration stricte et méticuleuse dans le processus de transfert de la parole. Certes, en cédant la parole aux autres protagonistes, le narrateur statutaire refuse de se poser en une instance stable et autoritaire, mais il demeure l'organisateur suprême du récit, le coordonnateur de toutes ces voix secondaires qui lui viennent en renfort. Sa prééminence sur ces voix accessoires se perçoit mieux dans le discours à trois pôles dont nous analysons maintenant le processus.

3. Le discours à trois pôles

Dans la situation courante de parole, la communication pleine se réalise et se résume dans un schéma bipolaire. Ces deux pôles habituels et obligatoires à l'accomplissement d'une bonne communication sont l'émetteur et le récepteur. Mais en Afrique, il arrive très souvent que la parole emprunte un autre circuit singulier à trois pôles. En de telles circonstances, on ne "dialogue" plus à deux mais à trois. Le mot dialogue n'étant plus approprié à cette situation particulière d'énonciation, nous le substituerons par celui de "trilogue". Le trilogue se définissant, pour nous, comme une situation de parole qui exige, pour sa pratique et sa pleine réalisation, trois acteurs ; chacun étant un pôle et un rôle bien défini et indispensable.

Partant, certaines sociétés africaines ont adopté une chaîne de communication spécifique battant en brèche le schéma binaire, défiant la communication à deux pôles et s'engageant dans une voie révolutionnaire, parce que ternaire. Cette parole particulière, qui a, entre autres, cours dans les tribunaux traditionnels africains, fait intervenir un troisième acteur qui s'intercale entre les deux pôles habituels de la communication. Cet acteur semble, de loin, le plus important : celui sans lequel ces situations

“trilogiques” ne sauraient atteindre leur but et leur plénitude. Il est le maillon essentiel et incontournable du processus de la chaîne de communication à trois pôles. Ce troisième acteur de l'énonciation triadique, dénommé « *agent rythmique* »¹³⁷ par Bernard Zadi Zaourou, a pour rôle de ponctuer la parole entre l'émetteur et le récepteur. C'est dire que, de l'émetteur au récepteur, la parole transite nécessairement par ce répondeur qui se fait l'écho de cette parole dite sacrée, et qui a besoin d'être épurée pour être reconstituée formellement et rechargée sémantiquement. Car,

*« la parole africaine emprunte généralement un circuit à trois relais. Elle s'accomplit donc à l'intérieur d'un espace triadique limité par les trois sommets [...] c'est à l'intérieur de ce triangle qu'elle s'accomplit le mieux ».*¹³⁸

Il importe de décrire préalablement le fonctionnement originel et original de cette communication triadique pour mieux saisir son application et sa fonctionnalité dans le roman lopésien. En effet, lors du trilogue ou discours triadique, la communication, devenue ternaire, se réalise en trois grandes étapes :

1. Au cours des tribunaux traditionnels africains, par exemple, le plaignant est l'émetteur principal. Il émet son message ou sa plainte, non pas directement à l'endroit de l'accusé, mais à un récepteur intermédiaire qui reçoit et ponctue le message, bien que le destinataire soit présent.
2. Quand le plaignant cesse de parler, alors entre en scène le répondeur, cet intermédiaire qui se mue ou en un deuxième émetteur dont le rôle est de recentrer et de purifier la parole de l'émetteur

¹³⁷ - Zadi Zaourou B., Thèse de doctorat d'état, *La parole poétique dans la poésie africaine ; domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*, Tome II, Strasbourg, 1981.

¹³⁸ -Zadi Zaourou B., ‘‘ Le mythe, le prêtre et le poète, puissance unifiante du rythme’’ in *Revue de littérature et esthétique négro-africain*, Abidjan, ILENA, NEA, 1979.

principal de toute inconvenance. Cette parole ainsi rendue propre et efficace est alors répercutée sur l'accusé qui est en fait son véritable destinataire. Et ce dernier est tenu de ne prendre en compte que la parole épurée.

3. C'est après l'intervention de cet intermédiaire que l'accusé peut répondre en reconnaissant ou en réfutant les faits à lui imputés. Cette réponse, avant de recevoir sa réplique par le plaignant, transite encore et obligatoirement par le répondeur qui va pareillement jouer son rôle d'épurateur et ainsi de suite, jusqu'à la fin du procès.

En effet, les deux protagonistes ne peuvent se parler directement, mais par l'entremise du répondant qui est le troisième acteur indispensable de cette communication particulière où les deux acteurs ne doivent pas communiquer sans intermédiaire.

Il convient de rappeler que les sociétés africaines précoloniales ayant consacré la primauté de la parole proférée sur le signe graphique font une distinction entre la parole dite profane et la parole littéraire et/ou sacrée. Elles opposent deux classes de discours : les paroles qualifiées de légères et celles dites profondes. Interrogeant les taxinomies de la parole de certaines langues locales africaines, Jean Derive aboutit au constat suivant :

« Bon nombre d'entre elles opèrent une discrimination binaire pour qualifier les discours institutionnels de la société recensés dans le cadre d'une terminologie des genres. [...] »

Dans la première catégorie de discours, on retrouve des qualités de légèreté, d'inconsistance [...] ou d'absence de finition et de soin [...] qui rendent ces discours immédiatement accessibles : ils sont clairs [...]. La seconde catégorie en revanche, semble marquée par la surdétermination de l'énoncé et le travail de mise forme : ce sont des discours qui font l'objet d'une longue préparation (ils sont cuits à point : Peul, Vili, Idatcha), ils relèvent d'une tradition canonique puisqu'on insiste sur leur ancienneté [...], ils ne sont pas directement accessibles et demande à être décortiqués [...] car ils ne sont pas clairs [...]

Il s'agit d'une surdétermination "poétique", selon l'acception que les théoriciens du discours donnent à ce terme, c'est-à-dire qui accorde une attention toute particulière à la forme du signifiant. On peut en effet, constater que ce sont des discours dont le mode d'expression fondamental est "figuré" au sens où on l'entend habituellement ; c'est-à-dire travaillé par des codes culturels autres que linguistiques qui ont recours aux procédés imageant habituels : métaphores, métonymies, synecdoques.

Les études stylistiques font également apparaître que ces énoncés ont un caractère nettement formulaire, moulés qu'ils sont dans des schèmes phoniques (allitérations, assonances), prosodiques, rythmiques qui se répondent les uns aux autres dans le cadre de relations de symétrie. [...] Il faut y ajouter toutes les propriétés relatives au mode d'énonciation, car très souvent celui-ci se différencie du mode d'énonciation habituel. »¹³⁹

Chaque domaine exige une rhétorique et une pratique bien définies et rigoureuses répondant à l'élaboration d'une esthétique de la parole. Dès lors, le répondeur, ce troisième agent du trilogue, est l'acteur principal et incontournable de toute situation où la parole peut être litigieuse ou profanatoire. Son rôle est de la purifier, de l'adoucir, de la sacraliser ou de la traduire selon les circonstances de sa profération et les objectifs visés. Il a une fonction apaisante et conciliante.

Il est à noter que dans l'Afrique moderne occidentalisée où les tribunaux traditionnels tendent à disparaître, cette pratique se perpétue sous d'autres formes. En effet, quand survient une mésentente ou un conflit entre deux individus ou deux familles, il est d'usage de déléguer des émissaires – personnes très influentes ou stratégiques – pour le règlement pacifique, bien que les intéressés se côtoient et cohabitent très souvent et quotidiennement. Cette pratique augure le respect et la considération des personnes offensées et permet de régler bien des conflits gravissimes.

De même, les récits lopésiens renferment les traces d'une énonciation triadique calquée sur le modèle africain précédemment décrit. Dans *Le*

¹³⁹ - Jean Derive, "Mise en littérature de l'oralité, mise en oralité de la littérature dans les cultures africaines" in *Sprachen und Sprachzehrnisse in Afrika*, Rußiger Köpe Verlag, Köln, 1994, pp.119-120.

Chercheur d'Afriques, nous avons détecté au chapitre précédent trois énonciateurs : André Leclerc, son oncle Ngantsiala et le médecin César Leclerc. D'abord, il s'établit un contact direct entre André et Ngantsiala qui tente de répondre aux interrogations de son neveu :

« Si je peux te le décrire ? Et comment donc ! c'est comme s'il se tenait devant moi. »¹⁴⁰

Profitant de cette situation, André s'intercale souvent entre son oncle et le narrataire. Ce qui modifie le schéma habituel de la communication qui était jusque là bipolaire. En s'interposant entre celui-ci et le narrataire, il devient un intermédiaire recevant les récits de l'oncle qu'il commente, condense, vanne et épure avant de les répercuter sur le narrataire. Et comme le ferait le répondeur, André laisse le loisir à son oncle de relater son récit par moments (pp. 91 à 93 et 115 à 117) :

« Nos voisins concluent des alliances avec d'autres tribus...

Ils infiltrèrent sur nos terres des espions déguisés en voyageurs à qui nous offrîmes l'hospitalité suivant les règles. Ces cancrelats versèrent de la bile dans la sauce...Mais ce fut les esclaves goûteurs qui périrent...

Ils lancèrent les phacochères pour dévaster nos plantations, les rhinocéros et les éléphants pour abattre nos cases...

Le commandant Suzanne se leva, empoigna son fusil et désigna des guides. Alors le chef Eyala s'avança. Et face tournée vers les cieux il cracha dans la poussière, déclara que nous étions des hommes et cracha encore...Eyala entonna le chant des guerriers gangoulous. Et il dit que nous étions prêts pour affronter des armées de tigres, de lions, de rhinocéros et de buffles..., mais la pleine des rôniers, non.

Et le commandant Suzanne de se tourner vers les mboulou-mboulous sénégalais. Et ceux-ci de trembler. D'expliquer au commandant qu'il ne faut pas blaguer avec les mystères des Noirs. Les Sénégalais se mirent à transpirer, transpirer façon l'eau de cascade. Tous à l'exception d'un seul : Samba Moussa...

Et le commandant se dirigea vers la plaine des rôniers flanqué de son fidèle Samba Moussa. Nous retenons notre souffle, nous attendions sur l'autre rive de la Nkéni. J'étais bien jeune, mais m'en souviens comme d'hier. »¹⁴¹

¹⁴⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 91

¹⁴¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.115-117

Si André donne la latitude à son oncle Ngantsiala de relater librement son histoire, c'est pour mieux s'en faire l'écho. Selon les besoins de sa quête, il recentre ses récits qu'il peut interrompre ou résumer à son gré. Aussi tranche-t-il tout net par moment :

« Ngantsiala n'en finissait pas. Pour introduire le mythe de la femme Louba, il passa par mille détours à mon sens inutiles. »¹⁴²

Comme dans un circuit de communication à trois pôles, André le narrateur principal se mue en un récepteur intermédiaire qui reçoit et concentre les récits de son oncle, nivelle toutes les irrégularités, afin de les rendre efficaces et utiles au bénéfice de sa quête. Dans ce cas, la communication triadique, pour être totale et pleine, transite par André qui se charge de capter le message de son oncle qu'il retransmet après épuration. Il sélectionne les événements qui lui paraissent importants et utiles à l'éclairage de son propre récit. Non seulement, il joue le rôle de narrateur principal, mais aussi celui d'« *agent rythmique* » qui répercute les récits de son oncle sur le narrataire, non sans lui avoir fait subir une transformation, le plus souvent, en le récapitulant :

« Et après avoir lancé quelques « niain » « niain » et un chapelet de proverbes sacrés, l'oncle Ngantsiala relate deux traditions.

L'une sur le lion dont serait issu le clan et l'autre sur Suzanne Leclerc en qui se serait réincarné le prince de la savane. Et il décrit mon père avec sa crinière, sa vigueur, et sa douceur. Vient-il vraiment, comme on le répète par paresse, de Mpototo ? Lui a plutôt tendance à penser que c'est du ciel, d'où l'aurait envoyé le lion créateur. »¹⁴³

André, à l'instar de l'« *agent rythmique* », a le droit d'épurer les propos de son oncle en employant le conditionnel (« *serait* », « *aurait* ») qui marque son doute ou sa désapprobation vis-à-vis de ce dernier. Ainsi, il

¹⁴² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 115

¹⁴³ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.109

tente de se départir du caractère essentiellement mythique et irrationnel qui motive certains récits de son oncle auxquels il ne semble pas adhérer :

« Pour l'oncle Ngantsiala, il n'y a pas d'événements, de phénomène ou de malheur qui ne trouve son explication dans l'histoire ancienne des hommes ou de celle de leurs semblables, les animaux.

Il m'a appris plusieurs contes qui dévoilent la source de mes infirmités. [...] Non, je ne suis pas, selon lui, un fruit dépareillé. Encore moins un albinos. Les détails qui me différenciaient des autres gamins du village ne sont pas des signes de malédiction mais la marque du sacré.»¹⁴⁴

Dans une attitude de distanciation, il dit ne pas être l'auteur des propos de son oncle qu'il met en doute. Il crée un écart entre lui-même et l'émetteur originel dont les récits sont précédés des mentions « *pour l'oncle Ngantsiala* » ou « *selon lui* ». Partant, il se réserve le droit, pour des besoins de concision, de retrancher au récit de son oncle tout ce qui lui semble inapproprié :

« Je ferai grâce du long passage où il s'attarde sur le temps du fameux Mbaoum que je pense avoir identifié. L'absence de ce morceau ne gêne pas la suite du récit. »¹⁴⁵

Sélectionnant les faits importants à l'éclairage de sa quête identitaire, il rejette ceux qu'il juge inadaptés. Par ailleurs, André se plaît aussi à résumer certains passages des carnets de voyages du médecin César Leclerc :

« Ses comparaisons entre notre côte et ce qu'il a découvert sur son trajet depuis Dakar en passant par le Gabon sont à l'avantage de notre pays. Il n'hésiter pas à faire des rapprochements avec la France. Contrairement à la tendance de l'époque, notamment à celle en vogue dans le milieu colonial, il vante le climat et, pour évoquer la nature, pose sur le tableau des touches rousseauistes. Si ses formules sur la « douce France » ou la « brise du large, chargé de molécules fraîches et salines » font sourire, le détail sur les « gorges rougeâtres du Quilou » est bien senti. »¹⁴⁶

¹⁴⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.109

¹⁴⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 91

¹⁴⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 26-27

Bien souvent, il critique et actualise ces récits tout en émettant sa propre opinion :

« Les Carnets de voyages du médecin César Leclerc fourmillent de détails précis et captivants sur la colonie du Moyen-Congo. À travers sa description des lieux et de la vie, c'est tout le Congo d'aujourd'hui qui revit. Les Blancs de la colonie qu'il décrit ressemblent à ceux de notre enfance. Je suis étonné par sa curiosité envers les indigènes. Ce n'est pas un troupeau d'esclaves sans âme et sans intelligence qu'il peint, mais des êtres dont il s'aventure même à vouloir expliquer certaines des coutumes. Deux fois sur trois, il commet à ce sujet des contresens, mais l'intention qui guide sa démarche a de quoi irriter les colons. Malgré une lecture critique rigoureuse, je n'ai relevé aucun jugement révélateur des préjugés racistes que nous sommes habitués à entendre au pays. Sans doute parle-t-il souvent des « sauvages ». Mais son utilisation de ce vocable est plus proche de celle des philosophes du siècle des Lumières que de l'insulte de la période contemporaine. Il n'échappe bien sur pas à un sentiment de supériorité qui légitime son sens du devoir national : civiliser les malheureux nègres ! C'est, dans le contexte, un péché véniel.

En revanche, le soin et la sympathie qu'il accorde à l'élucidation de certaines coutumes m'ont quelquefois conduit à réviser mon propre point de vue sur des pratiques que j'ai tendance à juger sévèrement. »¹⁴⁷

C'est, en somme, un résumé analytique qui lui permet de critiquer les Carnets de voyage, d'en retenir l'essentiel et de se faire une idée propre des conceptions de son auteur.

De même, dans *Le Pleurer-Rire*, le narrateur principal se livrera à une véritable épuration des récits de l'éditorialiste en prenant le soin de se départir de ses informations partisans. Cet écart se perçoit à travers ses commentaires précédant les récits d'Aziz Sonika. En effet, dans sa corrélation avec l'éditorialiste, le narrateur principal, en fin répondeur, passera la plupart de ses informations au tamis de sa parole. Il y relèvera les doutes et les incertitudes contenues dans les événements relatés par ce journaliste qu'il juge acquis à la cause présidentielle :

« Telle est, ou à peu près, la présentation physique que faisait de Bwakamabé Na Sakkadé, ce samedi soir, l'éditorialiste de la croix du sud » ;

¹⁴⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.89

« *L'éditorialiste, Aziz Sonika, interprétait certains passages... » ;*

« *L'éditorialiste Aziz Sonika soulignait que les qualités... » ;*

« *Pour Aziz Sonika, le général était aussi un père » ;*

« *La croix du sud notait aussi que le président était un homme pieux » ;*

« *Tel est ce que nous apprenait, ou à peu près, ce jour-là, l'éditorialiste de la croix du sud, Aziz Sonika, celui-là même qui nourrit le culte de Polépolé et pourfendit, la plume trempée dans de la bile de l'hyène, l'injure plein la salive, les opposants de l'ancien président. »¹⁴⁸*

Pour empêcher cet éditorialiste peu recommandable d'intoxiquer le narrataire, il se fera lui-même l'écho purificateur de ses dires. De fait, le narrateur principal met le narrataire en garde contre les écrits et propos, pas toujours dignes de confiance, d'Aziz Sonika :

« *A l'école primaire, il aurait appris plus vite que les autres et se serait distingué à l'attention de ses moniteurs par des qualités exceptionnelles. Il lui aurait manqué les structures et l'environnement, dont les nouvelles générations ne mesurent pas le prix, pour lui permettre de parvenir aux grandes écoles. Il n'aurait jamais fait une faute à ses dictées. Il aurait toujours été plus rapide en calcul mental et le meilleur en problèmes. Car sinon, il n'aurait jamais été admis à l'école des enfants de troupe Général Mangin et ne serait pas aujourd'hui président de la république. »¹⁴⁹*

Là encore, le conditionnel est le mode privilégié pour exprimer les doutes du narrateur statutaire vis-à-vis des propos de cet éditorialiste dont il ne peut nullement vérifier les informations.

Dans les deux derniers romans de Lopes, *Le Lys et le Flamboyant* et *Dossier Classé*, le discours à trois pôles apparaît beaucoup plus raffiné, très élaboré. Lopes y peaufine davantage cette technique où les narrateurs seconds sont plus discrets. Car aucun des narrateurs intermédiaires ne prend directement la parole : seulement le récit est la synthèse de leurs témoignages et souvenirs. En effet, le projet d'écrire la vie de Simone Fragonard est né à sa mort, lorsque la mère de cette dernière demande à

¹⁴⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 26

¹⁴⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 25-26

Victor Augagneur Houang d'immortaliser l'histoire de sa fille, « *pour que la mélodie ne s'arrête pas* »¹⁵⁰ :

« *M'ma Eugénie m'a supplié de raconter notre histoire et de ne pas laisser la vie de sa fille se décomposer dans les sables du cimetière d'Itatolo.* »¹⁵¹

Aussi Victor Augagneur a-t-il entrepris une enquête en vue de rassembler tous les pans de la vie de Kolélé :

« *Mon assertion repose sur une enquête approfondie réalisée par moi-même auprès des familles les plus anciennes tant de Bacongo que de Poto-Poto.* »¹⁵² ;

« *Les affaires de Lomata étaient florissantes et le laboratoire de la rue des Mbochis ne suffisait plus pour répondre à la demande. Le jeune mulâtre avait ouvert une succursale rue de Mossendjo, à Bacongo, et s'était adjoint les services de deux boys photographes, qu'il initiait aux arcanes de sa magie [...]*

L'un de ces apprentis est aujourd'hui le propriétaire du fameux Makayabou-Photo de l'avenue de la Paix. C'est à lui que je dois la plupart des détails de cette histoire. »¹⁵³

Dès lors, *Le Lys et le Flamboyant* se présente comme le résultat d'une enquête réunissant des témoignages émanant de plusieurs personnages y compris ceux de l'héroïne. La narration des événements n'est donc que la synthèse de tous les témoignages recueillis par Victor Augagneur Houang :

« *C'est bien plus tard que j'ai pu reconstituer la trame des événements qui nous conduisirent au Cocktail Tropical. Maman n'a jamais pour sa part aimé évoquer cette période de sa vie, comme si elle craignait que le seul souvenir de son traumatisme ne le réveillât.*

Ce qui suit constitue une synthèse des souvenirs et témoignages de tantine Monette, M'ma Eugénie, ma propre grand-mère et le vieux Jaques Mobéko. »¹⁵⁴

Toutefois, le narrateur se fait directement l'écho de leurs récits dans une sorte de dédoublement ou de substitution. Le plus souvent, Victor Augagneur prend directement la parole en leur nom, comme si les

¹⁵⁰ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.24

¹⁵¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.23

¹⁵² - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.52

¹⁵³ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.54

¹⁵⁴ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.87

événements ne lui ont pas été racontés par d'autres narrateurs. Car, par moments, l'on ne sait s'il rapporte ce que lui ont confié les personnages narrateurs où si ce sont eux-mêmes qui racontent directement. Mais la lumière se fait quand en pleine narration, il tient des propos du genre :

« Lorsque Jeannot se rendait à la chasse ou s'absentait toute la journée pour la pêche au carrelet ou en mer avec les marins du port de l'Herbaudière, Monette donnait un coup de main au café. Elle sut très vite évaluer les besoins pour préparer le nombre approprié de bouteilles de rouge ou de blanc.

Je me gardais d'interrompre Monette dans sa relation, même si j'avais du mal à la suivre tant de nombreux détails me paraissaient fastidieux. C'était comme d'écouter un discours de spécialiste. Mais j'avais besoin de tout entendre pour la comprendre. Je la laissais donc poursuivre. »¹⁵⁵ ;

« Têtue comme une mule – je ne fais là que reprendre la formule utilisée par Monette parlant d'elle-même quand elle me relatait l'épisode – Monette obligea Jeannot à passer une chemise blanche, à enfiler son costume croisé et à se nouer une cravate autour du cou. A bout d'arguments, la mémé s'était contentée de secouer la tête en signe de désespoir. »¹⁵⁶

Cette séquence de la vie de Kolélé se déroule en France, en l'absence du narrateur qui se la fera raconter par l'héroïne elle-même. Plutôt que d'être narrée à la première personne, elle l'est à la troisième personne. C'est dire que l'histoire de Monette est reprise en charge par Victor Augagneur à qui l'héroïne l'avait préalablement contée. D'ailleurs, il la présente parfois comme la narratrice des faits dont il se fait l'écho :

« C'est dans l'appartement de la rue Cler, à Paris qu'elle me confia quelques épisodes de cette période de sa vie... » ;

« Je ne fais là que reprendre la formule utilisée par Monette parlant d'elle-même quand elle me relatait l'épisode »¹⁵⁷

En d'autres moments, il se plaira aussi à utiliser le style direct et l'indirect pour engager la responsabilité de cette dernière :

¹⁵⁵ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.260-261

¹⁵⁶ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.269

¹⁵⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P262 ; 269

« A ce stade du récit, j’interrompis Monette et lui demandai pourquoi elle avait abandonné un tel homme.

– Pourquoi ? À cause de mon cœur, pas de ma tête.

Une autre fois, jouant sur les mots, elle me répondit que c’était sur un coup de tête qu’elle avait pris la décision de disparaître. Elle ajouta que sans quelques coups de folie dans la vie, on n’atteignait pas à la sagesse et que trop de sagesse conduisait à la démence. »¹⁵⁸

Couramment, le narrateur joue le rôle du répondeur retransmettant les informations qu’il détient de Kolélé :

« A plusieurs reprises, Monette avait noté que la petite s’était sentie gênée par la présence de sa mère. Monette l’avait vertement rappelée à l’ordre, laissant échapper des éclats de voix à la congolaise. En la taçant et agitant l’index devant son nez, elle lui rappelait qu’elle descendait d’une grand-mère noire, encore vivante, alors que grand-père gaulois était introuvable et appartenait presque à la mythologie. Je doute que sur l’instant Monette usât exactement de ces termes mais ce furent ceux qu’elle utilisa lorsqu’elle s’ouvrit à moi. »¹⁵⁹

En général, le narrateur raconte sans donner l’impression qu’il reprend le récit d’autres narrateurs qui lui servent d’informateurs. En effet, il ne s’agit plus de donner la parole aux narrateurs seconds comme dans un relais, mais de résumer directement leurs messages. C’est un procédé plus affiné qui, parfois, laisse croire que ces narrateurs prennent la parole, alors qu’il n’en est rien. Le processus de la narration triadique s’en trouve plus élaboré, plus discret.

Souvent encore, il confronte les différentes versions d’un même événement afin de se faire sa propre opinion :

« Un poignard encore ensanglanté aurait été trouvé sur mon père qui fut jugé et condamné à vingt ans de prison ferme.

Telle est du moins la version que je tiens de ma mère.

Elle me révéla cet épisode de la vie de mon père qu’avec beaucoup de réticence le jour où je dus m’expliquer d’une cocarde noire à l’œil. [...] Jacques

¹⁵⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.270

¹⁵⁹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.269

Mobéko m'a fourni une autre version des faits [...] La version de Lomata, à des détails insignifiants près est la même que [...] »¹⁶⁰

Il est clair que le narrateur officiel synthétise directement les récits de ces narrateurs officieux, cachés. Il ne les dévoile plus comme dans les récits précédents. Ce même procédé a cours dans *Dossier Classé* où Lazare Mayélé reprend, condense et retransmet les récits qu'il détient d'autres personnages narrateurs tels Mama Motéma, Tante Élodie et Tonton Goma, sans leur céder la parole ouvertement.

Ce procédé n'est en réalité que la réappropriation du rôle du répondeur dans la société traditionnelle africaine. En effet, il y a un relais entre, d'un côté les personnages narrateurs, et de l'autre les narrateurs principaux qui reprennent, condensent, résument les propos des narrateurs seconds, les peaufinent et les réorientent dans le sens du récit englobant dont ils ont la charge. Il s'agit d'un changement de voix calqué sur le modèle triadique, car les narrateurs statutaires sélectionnent les événements importants et utiles à l'éclairage de leurs propres récits. D'ailleurs, ce sont eux qui contrôlent l'ensemble des récits et qui en gèrent l'organisation générale.

En somme, il est à retenir que la fragmentation de la voix narratrice obéit à la structuration des instances narrantes dont le narrateur principal est le coordonnateur. Même si la parole est démocratisée et décentralisée à souhait, il n'en demeure pas moins qu'il est toujours en avant-garde pour faire converger toutes ces différentes voix vers le dénouement final. Ce rôle l'oblige à un discours sur son propre discours ou sur celui des autres. Dès lors, une autre caractéristique spécifique du narrateur se dévoile, à savoir le métadiscours.

¹⁶⁰ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P 89

II. LE DISCOURS METADIEGETIQUE

Le métadiscours est constitué des commentaires ou discours du narrateur sur son premier discours, c'est-à-dire l'histoire qu'il raconte. C'est l'ensemble des moments où il suspend la relation de la diégèse pour se livrer à des explications. Considéré comme une intervention du narrateur dans le récit, le métadiscours est une intrusion par rapport à l'histoire à laquelle il se greffe. Ces intrusions sont des digressions rompant momentanément le fil de l'action diégétique. Dans cette situation, le narrateur, tel un "causeur", établit un contact direct avec le narrataire pour lui faire part de ses impressions et jugements sur l'histoire.

Cette pratique qui a cours dans certains romans postmodernes est aussi bien connue des conteurs africains qui, au-delà de la simple relation du conte, établissent des contacts directs avec leur auditoire. Cette technique multiséculaire de l'art du conteur africain est caractéristique de l'oralité ; car il faut savoir convaincre son auditoire en le canalisant et en le captivant par un dialogue direct et permanent. Pour André Patient Bokiba, il faut alors s'interroger

« sur les relations entre le narrateur et le narrataire tant dans leur rapport au référent (ensemble des éléments culturels auquel la narration renvoie et l'énoncé narratif tel qu'il s'ordonne et s'articule dans la temporalité narrative) que dans la dynamique significative du roman. »¹⁶¹

Pour Philomène Apo Séka, il faut aussi établir les circonstances d'une communication *« reproduisant le schéma d'une socialisation de la parole comme le conte africain, particulièrement, en est familier »¹⁶²*. Cette

¹⁶¹ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 43-44

¹⁶² - Philomène Apo Séka, *L'appareil évaluatif dans le discours énonciatif de Boubacar Boris Diop. L'exemple de : Les tambours de la mémoire, Les traces de la meute, Le cavalier et son ombre, Murambi*, Thèse de doctorat, Abidjan, Université de Cocody, 2006, p. 98.

socialisation, nous le disions tantôt, passe non seulement par la prolifération des narrateurs, et dans ce cas-ci par un dialogue direct avec le narrataire.

Extraverti, le narrateur lopesien est tourné vers son interlocuteur. S'en préoccupant énormément et même un peu trop, il ne se contente pas de lui relater son histoire d'un trait, mais la lui commente et recherche encore son approbation et sa complicité. Ces commentaires, loin de s'inscrire dans la logique d'une narration homogène et d'une histoire continue, sont des digressions qui interrompent le cours de l'histoire. Ils nous entraînent dans un discours autre que celui de la fiction, un discours improvisé et imposé, un discours sur celui de la fiction qu'il commente, mais aussi un discours qui sort du cadre de la fiction.

Dans le souci d'une analyse détaillée en vue d'une meilleure saisie du fonctionnement de la structure dialogique chez Lopes, nous étudierons les interventions du narrateur dans le récit en trois étapes : les justifications du narrateur et les réflexions sur l'histoire, les avertissements et la structuration du récit, et enfin l'interpellation du lecteur.

1. Justifications du narrateur et réflexions sur l'histoire

Il s'agit, ici, de commentaires par lesquels le narrateur s'adresse au narrataire dans le but de légitimer ses actes. Ces justifications sont courantes dans *Le Chercheur d'Afriques* où André Leclerc se défend face à ses actions peu recommandables, afin d'éviter la censure du narrataire.

Ainsi, pendant son premier séjour à Nantes, par exemple, André laisse croire qu'il est un homme fidèle et de bonne probité. En effet, suite à la proposition de son cousin Vouragan, il refuse catégoriquement toute autre aventure amoureuse en dehors de sa fiancée :

« Vouragan avait tout organisé. Je devais opérer mon choix parmi les trois amis de Fleur. Il me le dit en kikangoulou, faisant remarquer au passage qu'il respectait ainsi les règles de l'hospitalité de notre tradition. Il aurait dû comprendre ma réaction car, à plusieurs reprises déjà, je l'avais entretenu de Kani. Il haussa les épaules. [...] »

Vouragan m'interrompt pour me dire en lingala que Simone Signoret en pinçait pour moi. Elle n'était pas à mon goût. Mais comment m'en expliquer à Vouragan ? Je me suis contenté de sourire et de prendre un air désintéressé

- C'est pas mon genre.

- Couillon !

J'ajoutais que son côté croqueuse de mâle m'effrayait.

- Triple couillon ! As-tu déjà goûté de la blonde ?

Je n'aimais pas qu'il parlât des filles comme les colons des négresses.

- Et tu voudrais rentrer au pays sans y avoir goûté ? Ce serait comme de n'avoir jamais trempé ses lèvres dans un verre de champagne... »¹⁶³.

Néanmoins, après cette déclaration fracassante, André se surprend à réagir aux séductions d'une fille :

« Coïncé entre Fleur et Simone Signoret, je sentis la cuisse de celle-ci raser la mienne. Aussitôt, le sang nègre se mit à bouillir »¹⁶⁴.

Ayant préalablement eu une position très tranchée, André se sent pris à son propre piège. Il éprouve alors le besoin de se justifier et implore la clémence du narrataire :

« Vous, vous y attendiez bien sûr. Mais ne jetez pas la pierre au pauvre Noir qui frissonne sous l'effet magnétique des cheveux d'or. Ces femmes-là doivent émettre des ondes sur nos peaux. Un phénomène que même les clairvoyants ne parviendraient pas à expliquer. Une magie, je vous le dis, aussi forte que celle des femmes Loubas »¹⁶⁵.

¹⁶³ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 98

¹⁶⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 130-131

¹⁶⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 131

Pour ne pas ternir son image, André soutient que la femme blonde a un pouvoir surnaturel d'attirance et de séduction auquel nul homme ne peut résister. Ce commentaire consacre l'adresse expresse du narrateur à son auditoire. D'ailleurs l'expression « *une magie je vous le dis* » montre bien qu'un narrateur « *je* » tente d'établir un contact avec son interlocuteur « *vous* » qui "l'écoute" attentivement. À ce propos, Jean Derive renchérit que « *cette illusion d'une conversation directe avec un auditoire collectif (alors qu'en réalité la lecture est une expérience individuelle et solitaire) est un procédé* »¹⁶⁶ propre à l'oralité, aux veillées de conte.

Dès lors, chaque fois que ce "je" narrant se sentira en contradiction avec une certaine éthique morale ou culturelle, il interpellera son auditeur pour restaurer son image de marque. C'est alors qu'André, après avoir battu l'un de ses camarades qui l'avait injurié, justifie son acte :

« Ah ! Dieu de Dieu, vous le savez vous, un circoncis préfère la mort à l'humiliation. Même estropié, il doit gifler l'insolent... Un Mougongolo, fils de Ngantsiala, de Leclerc et de Ngalaha, n'avait pas le droit de mordre la poussière. Je n'aurais plus osé regarder aucun membre de la tribu dans les yeux. »¹⁶⁷

S'il est clair que l'estropié, physiquement diminué, doit réagir, qu'en sera-t-il alors du bien portant ? Ce devoir de violence semble justifié par cette maxime régissant la vie communautaire du clan auquel il se définit. En effet, selon André Bokiba « *l'aspect défense et illustration de l'univers culturel et de ses codes assigne au narrateur la fonction de dépositaire de la parole référentielle dans la chaîne de transmission orale de l'énoncé*

¹⁶⁶ - Jean Derive "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 193.

¹⁶⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 214

narratif. »¹⁶⁸ Nous reviendrons sur cet aspect des choses qui permet au narrateur de véhiculer la sagesse ancestrale de sa culture.

En outre, ce type de métadiscours est, selon Yves Reuter, révélateur de

*« la fonction généralisante ou idéologique qui se situe dans des fragments de discours plus abstraits ou didactiques, qui proposent des jugements généraux sur le monde, la société, les hommes... Cela prend souvent la forme de maximes ou de morales... »*¹⁶⁹

C'est dans cet ordre d'idée qu'après la nuit avec la dame au peplos, et ne parvenant pas à se défaire de son souvenir, André sollicite la clémence du narrataire par une image bien « tropicale », selon l'expression de Sony Labou Tansi :

*« Vous savez bien que le goût des mangues succulentes s'attache longtemps à la peau. Vous avez beau vous laver à grande eau et vous astiquer, quand la couleur du jus s'efface, le sucre poisseux continue à vous coller aux doigts. Et quand on se croit nettoyé des traces de la gourmandise, les fibres du fruit, coincés entre les dents, taquinent encore les gencives. Jusqu'au lendemain, l'odeur de térébinthe vous poursuit, comme si elle continuait à se cacher dans les rets de vos narines. On a beau faire, une musique inexplicable nous ramène toujours sur les lieux de nos péchés magiques »*¹⁷⁰.

Là encore, par une image et un commentaire bien à propos, le narrateur explique qu'il est la proie, la victime d'une obsession dont il aurait bien voulu se débarrasser, mais qui s'impose à lui, tenace et irréversible tel un envoûtement. Il se défend en interpellant directement le narrataire par des expressions du genre « *je vous le dis* », « *vous le savez vous* », ou « *vous savez bien* », comme pour le prendre à témoin et lui dire toute son infortune, sa misère. Il conclut alors que le souvenir de cette femme d'une nuit lui est imposé, hallucinant et irrévocable telle une fatalité (« *On a beau*

¹⁶⁸ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 44

¹⁶⁹ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 65

¹⁷⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.237

faire, une musique inexplicable nous ramène toujours sur les lieux de nos péchés magiques »).

Tous ces justificatifs montrent bien que le narrateur tient à son image, mais bien plus encore à son narrataire avec qui il est permanemment en contact. Selon Carole Connoly, « *les « sur justifications », c'est-à-dire les aveux, les préventions ou les commentaires du narrateur dévoilent les préjugés ou les réticences de son narrataire.* »¹⁷¹ Aussi, par crainte de la censure et anticipant la réaction de son interlocuteur, le narrateur l'interpelle-t-il dans le but de dissiper ses préjugés et de le rallier à sa cause. En effet, les rapports du narrataire au référent s'expriment parfois en termes d'hostilité ; car « *l'incrédulité, la résistance, voire la révolte que le narrateur suppose au narrataire devant certaines scènes ou pratiques* »¹⁷², et qu'il tente de légitimer, sont révélateurs de la socialisation ou de la socialité du récit. Selon André-Patient Bokiba, il est admis que

*« le narrataire exerce sur l'énoncé narratif une fonction essentiellement critique [...] La fonction critique que joue le narrataire s'exerce parfois à la limite du rejet, au point que la dynamique de l'énonciation narrative arrive à instaurer une sorte de tension entre les deux instances. »*¹⁷³

Ainsi, ces fréquentes légitimations révèlent combien le narrateur lopésien tient compte de l'opinion, de l'état d'âme et de la réaction du narrataire, cet auditeur silencieux et dissimulé dont il dévoile la présence. Cette propension à la justification ou à l'explication se retrouve chez la plupart des narrateurs lopésiens qui ressentent l'impérieux besoin de se rapprocher davantage de leurs auditeurs dans le but de paralyser cette

¹⁷¹ - Carole Connoly, "narrataire et roman québécois" in *Littérature québécoise, la recherche en émergence*, Québec, Nuit blanche Editeur, 1992, P.35.

¹⁷² - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 47

¹⁷³ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 48

tension potentielle. Dans *Le Pleurer-Rire* également, ces justifications sont nombreuses ; et l'on note pêle-mêle :

« *J'acquiesçai encore. Mais qu'on me comprenne bien et qu'on ne me juge pas trop vite. Un subalterne comme moi ne pouvait pas se mettre dans un bureau aussi solennel pour infliger un cours au président. Je ne pouvais pas lui expliquer que pour moi, si habituer, avant même l'époque de Mme Berger, à chercher les mots dont je n'étais pas sûr dans le dictionnaire, un compatriote était... » ;*

« *Quand je dis toute la tribu, il s'agit d'un abus de langage, car aucun homme politique n'a jamais réussi à régler tous les problèmes que peut poser sa tribu. Il n'en soulage que certains et en satisfait bien moins encore.* »¹⁷⁴

Cette adresse directe du narrateur à son symétrique textuel donne l'impression et l'image de deux personnes conversant entre elles. Cette conversation ou ce dialogue entre narrateur et narrataire se perçoit clairement à travers les jeux de questions-réponses du texte. En effet, dans *Le Chercheur d'Afriques* à la page 237, le narrateur semble répondre à deux préoccupations du narrataire à travers les questions : « *lire ?* » et « *comment mentir ?* ».

La première question, « *lire ?* », donne l'impression que le narrateur réagit à une suggestion du narrataire. À la suite de cette question qui paraît être la reprise d'une interrogation émanant du narrataire, le narrateur tente de donner une réponse traduisant son impuissance et son incapacité du moment à la concentration :

« *Lire ? Au bout de quelques pages, je me rendais compte qu'il fallait reprendre l'ouvrage à son début. Trois fois de suite le même scénario* »¹⁷⁵.

Par cette question rhétorique, le narrateur donne l'illusion de répondre à son interlocuteur qui lui aurait conseillé la lecture comme remède à son mal du moment, afin d'échapper à ses souvenirs encombrants. Perspicace et

¹⁷⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 33 et 44

¹⁷⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 237

clairvoyant, il avoue, dans ce moment de trouble, son impuissance à lire et révèle qu'il a déjà tenté, sans succès, cette issue. Mais plutôt que d'aller directement à l'aveu d'impuissance, il utilise un jeu de question-réponse pour éveiller la conscience et la présence du narrataire qu'il veut effective.

Quant à la deuxième question, « *comment mentir ?* », elle sollicite l'aide et le conseil du narrataire. Le narrateur se trouvant dans une impasse en appelle à la collaboration de son interlocuteur à qui il pose cette question dont la réponse est censée le libérer. Et Philomène Apo Séka parle même de « *harcèlement* » car, dit-elle, le narrateur « *assaille son allocataire d'interrogations embarrassantes* » qui provoquent chez lui « *une réaction qui bien évidemment serait un indice d'identification et de prise de position de ce dernier* »¹⁷⁶. Cette pratique met en lumière « *la fonction communicative qui selon Yves Reuter consiste à s'adresser au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact* »¹⁷⁷.

Cette technique, bien que courante dans la littérature occidentale, trouve aussi sa source dans les soirées de contes où, par des questions-réponses, conteur et auditoire animent le conte et participent conjointement à la dynamique du récit, comme c'est le cas avec Lopes :

« *Plaisanterie ? De mauvais goût, messieurs ! Que voulez-vous ? Les femmes modernes ne sont plus des femmes. Elles combattent la coutume alors que nos mamans transmettaient la tradition, enseignant bien qu'une épouse qui veut garder un homme pour soi seule est une égoïste.*

« *Que la mort fauche seulement un de vos beaux-frères...Il faudra bien accepter alors de voir votre mari récupérer sa femme. Tel est la loi des anciens, tel l'ordonne notre sens de la solidarité.* »¹⁷⁸

¹⁷⁶ - Philomène Apo Séka, *L'appareil évaluatif dans le discours énonciatif de Boubacar Boris Diop. L'exemple de : Les tambours de la mémoire, Les traces de la meute, Le cavalier et son ombre, Murambi*, Thèse de doctorat, Abidjan, Université de Cocody, 2006, p 98.

¹⁷⁷ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, p. 64

¹⁷⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, p. 19-20.

En outre, Léon Koffi affirme que chez les Agni Bona, par exemple, « *il arrive qu'une séance de conte se transforme en une sorte de joute oratoire entre deux ou trois conteurs* »¹⁷⁹. Ce jeu de question-réponse consacre, du coup, le caractère dialogique ou conversationnel de la structure narrative. En effet, ces interrogations sont une marque de la présence, de la réaction du narrataire. Selon Catherine Kerbrat ces questions « *renvoient à un sujet distinct du moi narrateur qui participe au discours et pourrait soulever des objections, poser des questions embarrassantes, accuser et nier.* »¹⁸⁰

Cette atmosphère de conversation entre narrateur et narrataire montre le bien-fondé des excuses et des justifications du narrateur à l'endroit de son interlocuteur. Nous convenons avec Georges Ngal que :

« *Le narrateur a en face un interlocuteur qu'il s'emploie à convaincre. Il ne le quitte pas un instant. Le contact entre le narrateur et le narrataire est permanent. Celui-ci participe activement au processus d'"élaboration" et de "lecture" du texte.* »¹⁸¹

Ce simulacre dialogique peut s'interpréter comme la reproduction, la transposition de l'atmosphère des soirées de conte bien connues de l'Afrique traditionnelle, où il existe une véritable complicité, un vrai dialogue entre l'auditoire et le conteur. Car il n'existe pas de barrière entre le conteur qui commente et interpelle, et son public qui peut intervenir directement lors de la narration, soit par des questions et des réponses, soit par des approbations ou des réprobations. D'ailleurs, Léon Koffi affirme que ce « *jeu peut s'apprécier à tous les niveaux : jeux scéniques du narrateur ou d'un des partenaires du conte* »¹⁸². Ce qui donne l'allure d'un

¹⁷⁹ - Léon Koffi, "Le conte dans le système éducatif agni bona" in *En-Quête* n°1, Abidjan, PUCI, 1997, p. 150.

¹⁸⁰ - Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Hachette, 1980, p. 159.

¹⁸¹ - Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1996, P. 123

¹⁸² - Léon Koffi, "Le conte dans le système éducatif Agni Bona" in *En-Quête* n°1, Abidjan, PUCI, 1997, p. 150.

véritable théâtre où le conteur et son public jouent sur la même scène et se parlent directement sans aucune barrière, car le narrateur aime, selon Jean Derive, à feindre « être en présence du destinataire de son histoire auquel il/elle s'adresse et auquel il/elle prête parfois une réponse. »¹⁸³

Dans cette logique d'interruption de la trame diégétique, il y a aussi des réflexions du narrateur sur l'histoire. Il expose, à travers des réflexions subjectives, ses jugements et sentiments propres de regret ou de satisfaction vis-à-vis des événements précédemment vécus, et ce, au moment où il les raconte. C'est dire qu'ayant pris du recul, il tente de rattraper ses imperfections comme si l'histoire était à refaire.

Il faut préciser que ces réflexions se rapprochent des monologues intérieurs que nous étudierons plus tard, et tendent même à s'y confondre. Cette méprise est d'autant plus subtile et pertinente lorsqu'il s'agit de narrateurs autodiégétiques ou homodiégétiques. Mais à la différence des monologues intérieurs qui sont constitués des pensées des personnages pendant le déroulement de l'histoire, les réflexions du narrateur, elles, sont émises par ce dernier au moment où il raconte l'histoire. Avec le recul, le narrateur-personnage jette un regard rétrospectif et critique sur certains événements de sa propre histoire qu'il regrette ou approuve, et ce, pendant la narration. Parfois même ces réflexions prennent l'allure et le ton d'une confidence faite au narrataire :

« Finalement ma ressemblance avec le commandant n'est pas aussi saisissante que le prétendent Ngalaha et Ngantsiala. Sinon, Fleur n'aurais pas poussé le jeu si loin. [...] Peut-être aurais-je dû moins me presser et prendre le temps de me laisser également pousser la barbe... »¹⁸⁴

¹⁸³ - Jean Derive "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 195.

¹⁸⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 235

S'attardant sur sa ressemblance avec son père, cette réflexion dénote, pour le moins, d'une perturbation du narrateur. Lors de la narration, il remet en cause sa ressemblance avec son père dont il était pourtant bien convaincu. Selon lui, si cette ressemblance avait été pertinente, sa demi-sœur, Fleur se serait doutée qu'ils avaient le même père. Ce qui leur aurait évité d'avoir des rapports sexuels incestueux. Mais paradoxalement, il regrette aussi de n'avoir pas laissé pousser sa barbe avant « *la rencontre cruciale* » avec son père qui l'aurait reconnu et en serait mort de remords :

« J'ai appris par les journaux la mort du docteur Leclerc. Vouragan m'a confirmé la nouvelle dans une lettre [...] Des détails obtenus depuis lors, il semble que l'événement se soit produit la nuit qui a suivi notre rencontre »¹⁸⁵.

Ayant pris du recul, le narrateur porte un regard critique sur l'histoire qu'il raconte et qui le trouble. Il aurait voulu que les choses se soient passées autrement, mais ne pouvant pas changer l'histoire, il éprouve néanmoins le besoin de se confesser et de se confier au narrataire dans un commentaire fait de confidences et de regrets. Il en va de même à la page 246 où ce même narrateur, après le feu de l'action, révèle à son narrataire la réponse qu'il s'est abstenu de dire à Fleur :

« J'allais lui rétorquer que je n'avais pas de leçon à recevoir d'elle sur ce chapitre. Mais je prends de moins en moins feu pour de telles vétilles. [...] J'ai eu envie de lui faire remarquer que pour nous rendre justice, il n'était pas nécessaire de se faire nègre, que pour ma part, je ne prenais pas au sérieux les Baroupéens qui s'y amusaient. Mais je n'étais pas sûr de l'avoir bien comprise. Je ne voulais surtout pas la blesser. »¹⁸⁶

Ici, le narrateur dévoile les sentiments que lui inspiraient les propos de sa demi-sœur, et dont il s'était abstenu pour ne pas la vexer. Ces jugements interrompent momentanément le cours de l'histoire pour donner libre cours

¹⁸⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.298

¹⁸⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 246

aux réflexions du narrateur. Ce procédé d'autocritique et de remise en cause de l'histoire s'observe aussi dans *Le Lys et le Flamboyant* :

« Avec le recul du temps, ma conclusion me paraît aujourd'hui un peu abrupte. A l'époque, j'affectionnais de tels raisonnements. Ils me situaient dans la ligne juste, la ligne de masse, celle des résolutions de nos congrès. »¹⁸⁷

En somme, ici les interventions du narrateur dans le récit sont soit des justifications, soit des réflexions sur l'histoire. Que ce soit dans l'un ou l'autre cas, il est certain que le narrateur lopesien ne rate aucune occasion pour émettre des commentaires et s'adresser à son interlocuteur. Ici se dégage « la fonction testimoniale ou modalisante » qui selon Yves Reuter :

« exprime le rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Elle peut être centrée sur l'attestation (le narrateur exprime son degré de certitude ou sa distance vis-à-vis de l'histoire), sur l'émotion (il exprime les émotions que l'histoire ou sa narration suscite en lui), ou encore sur l'évaluation (il porte un jugement sur les actions et les acteurs) »¹⁸⁸.

Mais il existe encore d'autres situations de métadiscursivité où le narrateur intervient tout aussi directement dans le récit, sans masque ni gêne.

2. Avertissements et structuration du récit

Ici, nous analyserons les avertissements ou mises en garde, mais aussi les commentaires qui articulent les séquences de l'histoire. C'est dire que le narrateur fait des recommandations particulières, tant sur le plan formel que sémantique du récit. Ainsi, dans *Le Chercheur d'Afriques*, avant de céder la narration à l'oncle Ngantsiala, André donne les précisions suivantes :

¹⁸⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.231

¹⁸⁸ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 64-65

« Je ferai grâce du long passage où il s'attarde sur le temps du fameux Mbaoum que je pense avoir identifié. L'absence de ce morceau ne gêne pas la suite du récit. »¹⁸⁹

C'est dire que même si André se fait aider dans sa narration, il en est le régisseur, celui qui sélectionne et coordonne les différents récits selon ses objectifs et perspectives, en vue de transmettre au mieux son histoire. D'ailleurs, face à certains pans de récit pris en charge par Ngantsiala, et dont les détours lui paraissent inutiles, il affirme sans équivoque :

« Pour introduire le mythe de la femme Louba, il passa par mille détours à mon sens inutiles [...] Je saute par dessus les siècles pour ne retenir de son récit que les passages relatifs à Leclerc »¹⁹⁰.

Pour André, même si son oncle assure la narration d'événements qui lui sont inconnus, il se réserve le droit d'y soustraire le superflu, les « *détours...inutiles* » et de ne « *retenir* » que ce qui est adapté à sa quête. De même, à la page 267, il lui est indispensable de revenir sur un événement passé sous silence, mais important pour le dénouement final de l'histoire, et avoue en définitive :

« On ne comprendra pas le dénouement de cette histoire si j'omets de faire mention du pneumatique étrange que je reçus, au moment où je bouclais mes valises. »¹⁹¹

Que cette information ait été passée sous silence par oubli ou volontairement, en la rétablissant, le narrateur s'affiche comme le régisseur du récit : celui qui a le droit d'omettre l'inopportun et de rajouter l'utile. S'inquiétant de la compréhension et de l'interprétation que le narrataire ferait de son récit, il tente de lui faire comprendre son histoire dans les moindres faits et articulations.

¹⁸⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 91

¹⁹⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 297

¹⁹¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 267

Dans *Le Pleurer Rire* également, il n'est pas rare d'entendre ce genre de commentaire structurant :

« Je ne raconterai pas la cérémonie de prestation de serment du magistrat suprême de notre nation [...] Non, là n'est pas l'essentiel. Je préfère relater ici la nuit d'investiture coutumière » ;

« Qu'on n'attende pas ici la description de ce sanglant jeu de cirque. Comment comprendre la violence des scènes qui se succédaient et s'accumulaient au rythme endiablé des dessins animés » ;

« Le lecteur n'a pas à regretter les quelques chapitres initialement prévus ici. L'un d'eux avait trait à la fameuse audience ou Tonton accueillait une délégation de bretons auxquels il promit une aide dans leur lutte pour l'indépendance contre le colonialisme français. Un autre racontait comment tous les footballeurs du club Mortier de Moundié furent emprisonnés, sur ordre de Bwakamabé, à l'issue d'un meeting où il accusa nos joueurs d'avoir perdu le match contre Hafia de Conakry, par manque de fermeté idéologique. Les autres chapitres étaient du tabac de la même pipe.

Je les ai tous supprimés... »¹⁹²

Régisseur par excellence, il se charge d'organiser l'histoire globale dans ces différentes articulations et séquences primordiales. Il se réserve le droit d'y retrancher le superflu ou d'y greffer les récits importés, et d'en faire une histoire cohérente. Dès lors,

« On rencontre des observations métadiégétiques qui indiquent des abandons, des ruptures, des choix narratifs qui marquent des transitions ou qui annoncent tout simplement de nouveaux épisodes. [...]

Le narrateur règle ainsi le rythme et le débit du récit en ménageant des accélérations, des ralentissements et des reprises. En face du narrataire, le narrateur assume également, la fonction de guide : dans plus d'une digression, il s'interrompt pour expliquer le sens de telle ou telle pratique que le narrataire n'est pas censé connaître. »¹⁹³

Cette pratique est révélatrice de « la fonction métanarrative qui consiste à commenter le texte dans son organisation interne (c'est une fonction de régie explicite) »¹⁹⁴.

¹⁹² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, pp. 44 ; 130 ; 294

¹⁹³ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 46-47

¹⁹⁴ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 64

Mais, loin de se limiter à un discours sur la forme et la structuration du texte, le narrateur interpelle aussi le narrataire quant à la portée significative ou sémantique de son histoire. Il procède à des avertissements et à des mises en garde sur l'attitude à tenir à l'égard de son interlocuteur. Aussi met-il son narrataire en garde couramment :

*« Il faut beaucoup de fantaisie et un grain de folie pour retrouver le sens de cette histoire. Sans ce dérèglement rythmé, tu n'atteindras jamais le chemin de mon éblouissement ».*¹⁹⁵

La préoccupation majeure du narrateur, c'est de canaliser le narrataire afin de le mener à une compréhension souhaitée de son histoire. Aussi, excite-t-il en lui la disposition voulue.

En effet, le narrateur conditionne son interlocuteur dans la saisie de l'histoire. Selon Carole Connoly « *le narrateur cherche à contraindre son narrataire dans la voie d'une interprétation déterminée de son récit* »¹⁹⁶. Il oriente et détermine l'entendement du narrataire à converger vers l'interprétation envisagée, selon sa propre vision des faits (« *Sans ce dérèglement rythmé, tu n'atteindras jamais le chemin de mon éblouissement* »). Ici comme ailleurs, il se dégage « *la fonction explicative qui consiste à donner au narrataire des éléments jugés nécessaires pour comprendre l'histoire* »¹⁹⁷. Là encore, l'on peut établir un parallèle avec le conteur africain qui, subjectif à souhait, exige que ses auditeurs aboutissent à la même finalité que lui.

¹⁹⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 297

¹⁹⁶ - Carole Connoly, "narrataire et roman québécois" in *Littérature québécoise, la recherche en émergence*, Québec, Nuit blanche Editeur, 1992, P. 36

¹⁹⁷ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 65

Comme on le voit, le narrateur ne cherche ni à cacher son narrataire, ni à se dissimuler. Au contraire, il dévoile leur coprésence dans une relation explicite de communication et de dialogue comme lors des soirées de contes. La littérature orale servant de modèle aux romanciers africains, il n'est pas rare de voir dans leur création une récupération du caractère dialogique ou conversationnel du conte traditionnel. A l'instar du conteur africain et du répondant, le narrateur pèse de tout son poids sur le récit qu'il envahit par ses commentaires incessants qui marquent le couronnement de sa complicité avec le narrataire. En effet, le narrateur prend l'allure d'un "causeur" toujours tourné vers son narrataire. Il donne même l'impression d'être plus intéressé par le rapport qu'il entretient avec lui que par le récit lui-même.

Le narrataire est donc fortement et doublement impliqué dans le projet de relation. Il n'est pas un simple destinataire, mais il est partie prenante dans la narration, car dans ce cas et selon André Patient Bokiba, « *raconter une histoire consiste pour le narrateur à mettre en place également les conditions de sa recevabilité et de sa lisibilité* »¹⁹⁸ par l'intermédiaire et la complicité de l'interlocuteur qui apparaît tel un véritable co-narrateur. Son rôle ne se limite pas à la réception mais il participe à l'élaboration de la dynamique du système narratif.

De cette communion permanente du narrateur avec le narrataire et de ses interventions incessantes dans le récit se dégagent les fonctions communicatives, métanarratives, explicatives, testimoniales, idéologiques. Par ailleurs, il se plaît aussi à l'interpellation du lecteur.

¹⁹⁸ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 55

3. L'interpellation du lecteur

Au-delà de la simple relation textuelle entre narrateur et narrataire, le roman lopésien donne l'impression d'être un espace de contact, de communication et de communion entre le romancier et son lecteur. Cette impression est due à la mise en scène obsédante d'un narrateur écrivain qui adresse de constantes interpellations au lecteur. Cette relation qui semble inaugurer la manifestation de l'auteur dans le récit est une imposture. La « *relation entre l'auteur narrateur et le lecteur* »¹⁹⁹, bien que courante chez les romanciers occidentaux tels que Diderot²⁰⁰, trouve son origine dans la parfaite communion directe entre le conteur et l'auditoire, dans le dialogisme si caractéristique du conte africain. S'inspirant de cette pratique multiséculaire de l'oralité, le roman de Lopes développe la dimension d'un auteur-narrateur par le truchement duquel l'auteur semble s'adresser au lecteur sur qui il veut maintenir son autorité ou son emprise :

« *Le roman africain va réhabiliter le dialogue narrateur-lecteur interrompu par l'introduction de l'écriture. Le narrateur ne se contente pas de s'expliquer devant le lecteur. Il provoque ce dernier, en suscite une question ou une réponse. [...] Selon Kane, le romancier africain se donne volontiers une position de premier plan. Il récupère symboliquement la prééminence du narrateur qui dans la tradition orale, jouit d'une autorité incontestée sur son public et les personnages de son récit.* »²⁰¹

¹⁹⁹ - Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, P.344

²⁰⁰ - Les interventions du narrateur (réflexions et commentaires) dans le récit de même que l'interpellation du lecteur se retrouvent tout aussi bien chez Diderot (*Jacques le fataliste*) que d'autres écrivains occidentaux. Si chez eux cela peut s'expliquer par un désir de novation et de mode, pour les Africains il en est autrement. La communion auteur lecteur dans la littérature africaine provient du fonctionnement même de l'oralité comme système culturel. C'est donc plus la manifestation ou les traces d'un système littéraire, culturel et anthropologique (très anciens d'ailleurs) que toute autre chose. Nous aurions, tout à fait, pu analyser (de manière très pertinente) ce fait dans une perspective comparatiste avec les auteurs occidentaux, mais nous avons dû opérer un choix dans la logique de nos objectifs. C'est simplement dire qu'avant même d'être pratiqué par ces écrivains, cette pratique existait et déterminait la spécificité de l'oralité. Nous avons donc préféré aller aux sources pour une question d'authenticité de la technique. Un rapprochement avec ces auteurs étrangers à l'oralité comme culture peut donc être envisagé, dans la mesure où Lopes lui-même cite un passage de *Jacques le fataliste* dans *Le Pleurer-Rire* (Cf. p. 254-256)

²⁰¹ - Locha. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, P.345

Dans cette situation d'imposture résultant d'une mise en scène, l'auteur donne l'impression de s'adresser au lecteur. En effet, ce narrateur écrivain crée une situation fictive particulière qui privilégie sa relation avec le lecteur. Il donne l'illusion d'être permanemment en communication avec ce dernier par des propos du genre :

« Le lecteur reconnaîtra là, sans peine, la consécration d'un mauvais état d'esprit datant d'une époque révolue »²⁰² ;

« S'il vous arrive de monter un jour à Kintélé, vous ne verrais que des matitis là où s'élevait naguère le bungalow. Si je suis là, je pourrais vous indiquer son emplacement exact. »²⁰³

Il s'y crée l'image fictive et obsédante de l'écrivain et du lecteur dont les manifestations produisent des effets novateurs. Au-delà de toutes contraintes romanesques et surtout à travers l'image du narrateur-écrivain, l'auteur voudrait parler à son lecteur :

«... Son histoire aussi voudrait d'être narrée. J'en ai souvent subi la tentation mais chaque fois que je prends ma plume, la pudeur m'arrête » ;

« Pour bien revivre les séances du conseil des ministres, ce n'est pas un livre que j'aurais dû écrire. Un film m'aurait fourni plus de possibilités » ;

« Le lecteur n'a pas à regretter les quelques chapitres initialement prévus ici. L'un d'eux avait trait à la fameuse audience ou Tonton accueillait une délégation de bretons auxquels il promit une aide dans leur lutte pour l'indépendance contre le colonialisme français. Un autre racontait comment tous les footballeurs du club Mortier de Moundié furent emprisonnés, sur ordre de Bwakamabé, à l'issue d'un meeting où il accusa nos joueurs d'avoir perdu le match contre Hafia de Conakry, par manque de fermeté idéologique. Les autres chapitres étaient du tabac de la même pipe.

Je les ai tous supprimés, car je n'ai plus le cœur à recopier le brouillon de ces aventures d'opérette burlesque. »²⁰⁴

La figure du narrateur écrivain dont la complicité avec le lecteur participe de l'élaboration du récit est obsédante chez Lopes. Il ne manque

²⁰² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 91

²⁰³ - Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.424

²⁰⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, pp.77 ; 94 ; 294

pas de faire des clins d'œil particuliers au lecteur, le provocant et l'incitant à réagir, « *comme s'ils étaient en présence l'un de l'autre ; ce qui renvoie évidemment à un contexte de communication orale [...]* »²⁰⁵

Il est alors courant que le narrateur interpelle le lecteur de son récit. « *Ce dialogue avec le lecteur revient à plusieurs reprises, permettant avec lui tout un jeu entre la connivence (on le prend à témoin par nombre de questions rhétorique [...]) et la mise à distance [...]* »²⁰⁶

Il veut en faire un lecteur actif et engagé. Cette polyphonie – possibilité extrêmement ouverte pour chaque interlocuteur d'intervenir dans le récit à tout moment – est une invitation au lecteur, qui de ce fait est un co-narrateur potentiel dont les apports sont provoqués et attendus :

« *Si lisant ces lignes, vous l'entendez aussi, faites-moi signe* »²⁰⁷.

S'il est admis que le narrataire est la figure auditive textuelle qui écoute la « *voix de papier* » qu'est le narrateur, cet autre « *lisant ces lignes* » est la figure hypostasiée du lecteur. D'ailleurs, le narrateur ose même le renvoyer au geste habituel qui se rattache à la lecture :

« *En vérité, je vous le dis, le pays n'est pas sur la carte. Si vous tenez à le trouver, c'est dans le temps qu'il faut le chercher. Allez, tournez la page !* »²⁰⁸

Le leurre est si fort que cette injonction intervient au moment où le lecteur réel doit effectivement changer de page pour continuer la lecture. En donnant l'illusion de s'adresser au lecteur, il se crée des fissures et des brèches dans le système de la communication littéraire, tant et si bien que

²⁰⁵ - Jean Derive "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 193.

²⁰⁶ - Jean Derive "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 193.

²⁰⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 232

²⁰⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.58

le lecteur a l'impression d'être projeté au cœur de la fiction, de la narration. Le narrateur-auteur semble outrepasser les frontières entre le réel et la fiction afin de transmettre des informations au lecteur. Il donne l'impression de superposer et de fusionner avec dextérité les deux niveaux de la communication littéraire qui se présentent normalement ainsi :

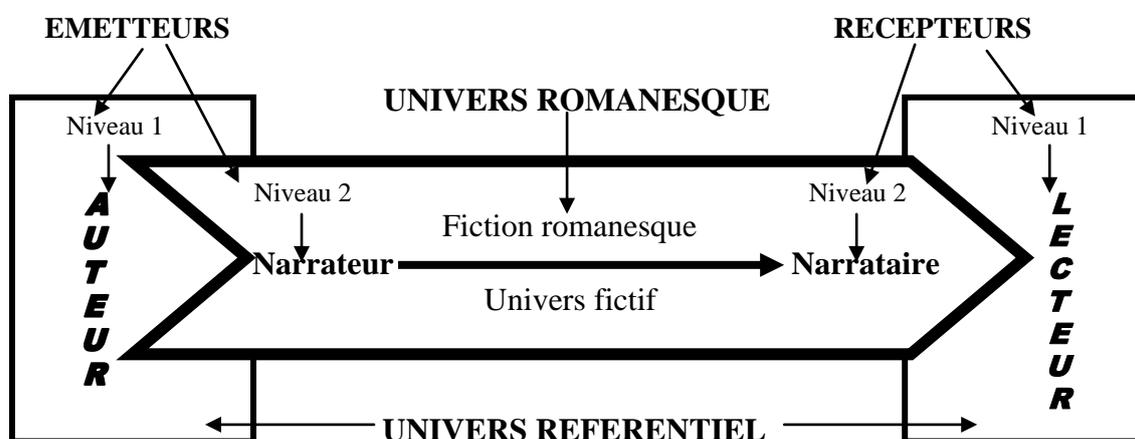
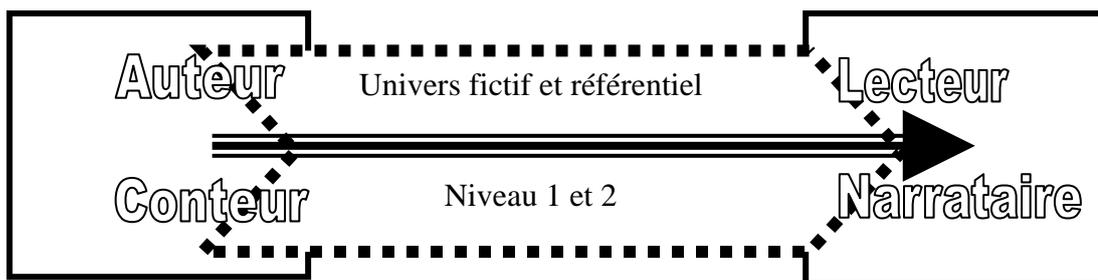


Schéma de la communication littéraire

Mais ce qui paraît comme l'irruption de l'auteur et du lecteur dans le roman, déconstruit et modifie ce système et cette chaîne de communication littéraire précédente pour aboutir à ce nouveau type de schéma où l'auteur donne l'illusion d'être en contact avec le lecteur :



Nouveau Schéma modifié de la communication littéraire

Dans ce nouveau schéma, l'auteur narrateur est à la conjointure entre le fictif et le réel. Il semble réaliser l'interpénétration des deux niveaux qui, dans le premier schéma, étaient hermétiquement bornés, infranchissables. Ceci n'est que la manifestation de l'imposture de l'auteur qui semble en contact avec le lecteur à qui il peut adresser de nombreuses injonctions :

« Je fais grâce au lecteur des longues pages de rhétorique où mon jeune compatriote ancien directeur de cabinet, au nom de la pudeur révolutionnaire, s'en prend à la littérature érotico-pornographique » ;

« Le lecteur n'a pas à regretter les quelques chapitres initialement prévus ici. [...] Je les ai tous supprimés »²⁰⁹

Selon Locha Mateso, *« cet autre emprunt à la littérature orale traditionnelle réside dans la relation entre l'auteur narrateur et le lecteur. Cette relation correspond à celle qui existe, dans la littérature orale, entre le conteur et son auditoire. »²¹⁰*

²⁰⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.254 et 294

²¹⁰ - Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, P. 344

En effet, il y a une récupération de la prééminence du conteur traditionnel et de son influence sur l'auditoire par le romancier africain qui tente d'établir avec son lecteur un contact direct. Aussi ne cesse-t-il pas de le provoquer et de l'interpeller par l'intermédiaire d'un auteur narrateur :

« *Le lecteur entend bien ma gorge serrée* »²¹¹.

“Vivant” et dynamique, le narrateur lopésien de type africain refuse d'être textualisé et limité à l'espace de papier. Il n'est pas question pour lui d'être confiné à l'espace textuel. Il voudrait franchir la borne entre le texte et la réalité, faire irruption chez le lecteur, le provoquer, le taquiner, exciter sa curiosité, défier sa passivité et son inactivité afin de l'inviter à participer à l'élaboration de la narration. Comment pourrait-il être autrement, en littérature orale africaine la parole littéraire est action et communion du peuple avec le conteur ou le griot. Sans cet auditoire agissant et vibrant avec le narrateur, il ne peut y avoir de récit. Car en oralité, conte, mythe, légende, proverbes etc., se disent toujours en présence d'un auditoire actif.

Aussi le narrateur lopésien exalte-t-il l'image du narrataire à travers des appellatifs anaphoriques « vous » et « lecteur », par des questions/réponses et par des commentaires. Ce qui renforce l'impression de communication, de dialogue direct. Cet héritage culturel qui se meut dans le sein et la plume de l'écrivain africain, l'incite à franchir la ligne entre la fiction et le réel pour se faire entendre, pour vibrer avec ses lecteurs, pour analyser et réfléchir avec eux. Il est établi pour le romancier africain se référant à l'oralité qu'une littérature accomplie se pratique en symbiose et en osmose avec un auditoire actif. Ce contact permanent n'étant plus qu'un acquis, le dialogue est sollicité à tout moment, et la causerie suit son libre cours :

²¹¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 107

« *C'étaient ses mots exacts, un lyrisme à secouer les viscères.* »²¹²

Si le narrateur homodiégétique est limité dans sa vision, son récit est, par contre, plus dynamique et plus subjectif. La narration à la première personne permet de pénétrer la psychologie et l'intimité du narrateur qui nous entraîne sur une voix pathétique et palpitante. Il est à l'image du conteur traditionnel africain dont le savoir-faire consiste à donner du tonus et du neuf à des récits populaires souvent trop vulgarisés. Sa technique consiste à s'y investir, à y mettre du sien afin de les rénover et de faire frémir l'auditoire. De même, le narrateur lopésien tente par un récit subjectif de rallier le lecteur à sa cause, en avivant sur ses sentiments par des jugements de valeur excessifs. Il relate en dévoilant ses émotions et ses états d'âme sur un ton émouvant.

Si le métadiscours est une pratique assez courante chez les romanciers modernes, il semble que Lopes va plus loin et donne même l'impression de vouloir s'adresser au lecteur, de le maintenir sous son pouvoir, d'en faire un co-auteur. Par un discours métadiégétique, c'est-à-dire en dehors et à côté de la diégèse, le lecteur est appelé à s'impliquer dans l'élaboration du récit par l'écrivain narrateur qui semble outrepasser les limites de la fiction en violant les conventions romanesques. Finalement l'acte narratif est tourné en dérision par l'autoreprésentation abusive de l'auteur dans son récit. Car auteur et narrateur sont en perpétuel conflit pour la quête de la paternité de la narration. En outre l'insertion de l'interlocuteur (narrataire et lecteur) participe de la théâtralisation et surtout de la socialisation requise à la légitimation du récit comme dans la tradition de l'oralité.

²¹² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 98

III. UN NARRATEUR ACTEUR D'OBEDIENCE VERBALE

Rappelons que le conte est aussi un jeu oral qui exige du conteur des talents d'acteur et d'éloquence : « *la manière même de raconter, de structurer le récit, les intonations de voix, les mimiques, les procédés comiques, les éclats de rire, les chants, tout concourt à créer cette atmosphère de détente* »²¹³, et même de théâtralisation. En bon comédien, le conteur cherche à séduire son auditoire par son pantomime vocal et gestuel. Car la technique du conte et son esthétique sont essentiellement basées sur l'art de bien parler et d'imiter :

*« Le conteur à l'œuvre est un acteur sur scène, mais un acteur de type particulier : il joue devant le public, et à lui seul tous les personnages de son récit : il emprunte leurs voix, leurs gestes, leurs comportements. Le conte constitue un véritable spectacle, il participe du théâtre »*²¹⁴.

De même, le narrateur lopésien est friand du style verbal et imitatif qui transparaît à moult égards dans son récit. Ce style est caractérisé par un langage à tendance orale, la luxuriance des onomatopées et des interjections, puis du pastiche vocal et gestuel.

1. Un langage à fort relent oral

Le narrateur lopésien donne l'impression de raconter son récit, non par écrit, mais de vive voix. Pour cela, il utilise abondamment le style verbal où il produit l'impression de revivre le récit avec son interlocuteur dans un élan d'instantanéité et de familiarité. Cette fiction d'oralité est davantage renforcée par un style et une atmosphère de causerie. En voici des exemples symptomatiques :

²¹³ - Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.163.

²¹⁴ - Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, pp. 189-190.

« Bwakamabé ? Colonel Bwakamabé Na Sakkadé ? Yéhé ! Un gars de mon patois...Et toute cette brochette d'officiers. Connu, pas connu, connu, tous désormais chefs. Et Yabaka parmi eux » ;

*« Je continue quand même.
Ah, oui, le Pays, le Pays, le Pays, le Pays, quel Pays ?
Quelque part, sur ce continent, bien sûr » ;*

*« En vérité, je vous le dis, le pays n'est pas sur la carte. Si vous tenez à le trouver, c'est dans le temps qu'il faut le chercher.
Allez, tournez la page ! » ;*

« Olélé, bonne gens, voilà, avec ma révérence, mes guillemets tout à la fois ouverts et refermés »²¹⁵

Ce narrateur écrivain rédige son récit comme s'il communiquait directement avec un interlocuteur (nous avons, précédemment, longuement analysé les traces de ce dialogue). À la vérité, c'est que le narrateur s'exprime souvent en langue locale. Or nous le savons, c'est l'oral et non l'écrit qui est utilisé chez les peuples de l'oralité, même en littérature. Et le narrateur qui veut transmettre l'atmosphère de son milieu agit de même et avoue son admiration pour le style oral :

« Des savants, je vous le dis. Ils citaient des noms que je n'ai pas retenus. Ils attaquaient le France, les Oncles. Ils insultaient le Général de Gaulle. Là nous n'étions plus d'accord, parce que papa de Gaulle... Mais allez donc intervenir quand vous n'avez pas la chance de posséder la dialectique, vous.

Le vieux Tiya, lui, la possédait. Et il leur a dit son mécontentement. Et il a énuméré tout ce que le Général de Gaulle a fait pour le pays. Et moi j'étais content d'entendre parler le vieux. Vraiment, il possédait la dialectique, le vieux. Mais les intellectuels-là, au lieu de respecter l'âge et la sagesse de Tiya et de dire « Papa merci », ils continuaient à soutenir le contraire. Ah ! l'éducation de leur école-là ! Ils prétendaient que de Gaulle était un pater... un paternaliste, je crois, ou quelque chose qui sonne comme ça. Et ils ont expliqué, expliqué, expliqué, mais tout ça était bien compliqué. Si compliqué qu'ils ne pouvaient s'exprimer en kibotama. »²¹⁶

Ce procédé explose surtout dans *Le Pleurer-Rire* où le narrateur personnage est du bas peuple, un homme à peine lettré qui n'a pas une grande connaissance dans l'art d'écriture. C'est donc le style parlé, voire

²¹⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 17 ; 53 ; 58 ; 155

²¹⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, p.

familier (nous reviendrons en détail sur d'autres aspects du langage familier dans le chapitre consacré à l'étude de la langue du narrateur loupésien) qui domine la narration :

« Yabaka, lui, repartait à l'assaut, démontrant que dans les pays, comme dans les nôtres, et patati et patata, frappant la langue des Oncles avec l'aisance des danseurs de claquette » ;

« Ayay'hé ! Si la femme-là mourrait ? Une présidente qui meure en présence d'un de ses boys supérieurs...Yé, yé, yé. Et la manière dont Tonton aime la femme-là. Ouais. Le poteau d'exécution pour moi » ;

« Non. Réveille-moi, ko ! Se résiner. Sagesse. Sommeil, mort. Du sommeil à la mort. Eh, blague pas ! Pas fou, non. Crier. Tant pis si réveille. Crier pour que mon cri. Pas la force. Résigne-toi. Sagesse. Sommeil-la-mort.

Et brusquement, yéhé ! J'ouvris les yeux, haletant, rempli de sueur. »²¹⁷

C'est aussi un style syncopé, haché pour dire le rythme de la parole ou des événements. Remarquons que ce style est aussi et souvent caractérisé par la répétition d'un même mot pour marquer l'insistance :

« Et ils ont expliqué, expliqué, expliqué, mais tout ça était bien compliqué » ;

« Bien bon, bien bon, vraiment » ;

« Le chef promet qu'il allait casser et faire souffrir, bien-bien-bien, tous ces petits messieurs. [...] Il assurait qu'on avait jamais vu cela, mais que, grâce à Dieu, et surtout grâce à Lui, inspiré par lui, inspiré par Dieu, cette chute vers la décadence allait prendre fin. Au nom de Dieu, bilaï. »²¹⁸

La répétition des mots est caractéristique de certaines langues de l'Afrique occidentale et centrale. Elle marque la quantité, la qualité l'intensité, l'ampleur, l'exagération ou l'excès :

« Il parla, insulta, parla, insulta, parla, montra le point, insulta, parla jusqu'à... »²¹⁹.

²¹⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, p. 70 ; 108 ; 136-137

²¹⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, p. 17 ; 22 ; 129.

²¹⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.132-133

En tant qu'art de la parole et du bien-dire, ce style participe de l'esthétique du conte comme c'est le cas avec le narrateur lopésien. Selon Pierre N'da, à travers cette pratique, « *la tradition orale assure en effet un enseignement d'un genre spécial, celui de la forme et du style ; elle constitue véritablement un centre d'apprentissage de la maîtrise de l'art de la parole* »²²⁰.

Ici, il est important d'attirer l'attention sur l'intérêt et l'importance de

*« la séance de conte traditionnel dans la formation à l'art de la parole si apprécié chez les peuples africains [...] la technique du conte traditionnel et l'art du conteur africain contribuent à développer chez l'auditeur (l'enfant en particulier) le goût de bien s'exprimer, l'art de manier le verbe »*²²¹.

De même, il est clair que le narrateur de *Le Pleurer-Rire* qui excelle dans le style oral n'est pas un virtuose de l'art de l'écriture, mais c'est un homme du peuple qui semble parfaitement maîtriser l'art de l'oralité dont il fait preuve dans sa narration.

Par ailleurs ce style parlé est aussi et surtout renforcé par l'usage massif des interjections et des onomatopées.

2. Interjections et onomatopées à couleur locale

Une interjection est un mot exprimant un état d'âme, un sentiment, une émotion ou un ordre, alors qu'une onomatopée est un mot formé à partir d'un bruit qui le rappelle. Si le phénomène est universel, d'une culture à l'autre, interjections et onomatopées peuvent varier. Abondantes, elles participent du style oral du conteur dans la plupart des sociétés africaines.

²²⁰ - Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, pp.1178.

²²¹ - Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, pp.1179.

Selon Jean Derive, cette oralisation du style peut naturellement connaître différents degrés d'un romancier à l'autre, car elle peut être relativement discrète ou beaucoup plus marquée :

« Pour ce faire, leurs narrateurs présumés multiplient les interjections, les onomatopées, les déictiques, les incisives qui corrigent le discours au fur et à mesure qu'il se développe. Ils ne craignent pas les répétitions à intervalles très rapprochés (répétitions de mots ou même de phrases), préfèrent, comme c'est l'usage à l'oral, les constructions parataxiques aux constructions hypotaxiques.

[...] Ce qui est remarquable, c'est que cette fiction d'oralité ne consiste pas seulement à donner l'impression que l'histoire est parlée. Elle a aussi pour fonction de créer l'illusion que ce prétendu récit oral, en réalité écrit, a un statut culturel dans l'univers de l'oralité.

Tout est fait pour l'apparenter à l'un ou l'autre des genres de la tradition orale tels qu'ils existent dans les cultures populaires des sociétés dont les romanciers se font plus ou moins les hérauts : contes, légendes, mythes... »²²²

De même, le narrateur lopésien, tel un conteur en pleine déclamation, rythme sa narration d'expressions onomatopéiques et d'interjections provenant le plus souvent des langues congolaises, surtout du lingala :

« Il a décroché son ceinturon de marin et s'est mis à me chicoter. Il a frappé, gba ! gba ! gba ! bien-bien-bien, à en perdre le souffle. J'avais beau pleurer, hurler, implorer, il frappait, frappait, frappait, gba ! gba ! gba ! répétant pour donner de la force à ses coups que j'étais un vicieux, un sale vicieux, un sale petit nègre dévergondé » ;

« Le moniteur leur ordonnait de tendre les doigts et il tapait dessus, gba ! gba ! gba ! [...] Quand les membres s'affaissaient, tchia ! un coup de chicotte sur les fesses. »²²³

Pour mieux saisir l'ampleur du phénomène, récapitulons la plupart des interjections et des onomatopées dans un tableau (ce tableau n'est pas exhaustif des interjections et onomatopées, il est juste indicatif, récapitulatif de l'outrance et de la récurrence du phénomène dans la production romanesque de Lopes) :

²²² - Jean Derive "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Centre d'études francophones de l'Université de Paris XII, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 196.

²²³ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, pp. 106 ; 159.

TABLEAU DES INTERJECTIONS ET ONOMATOPEES TYPIQUEMENT AFRICAINES

	Interjections	Onomatopées
<i>La Nouvelle Romance</i>	Oyé (12, 14, 15); hou! hou! hou! (22) ; wo (23) ; tif (74, 82)	
<i>Le Pleurer-Rire</i>	Mam'hé ! (13, 17, 73, 75, 107, 138, 141,) ; éhé, éhé, éhé (14) ; yéhé (17, 137, 163) ; wo (18, 72, 143,) ; wollé, wollé, woï, woï (24, 76, 81, 88, 90, 93, 128, 140, 152, 153, 156, 166, 183, 184, 185, 190, 191, 199, 200, 207, 210, 223, 261, 279,) ; ayay'hé (48, 108, 125, 147,) ; hêêêh (105) ; yé (107, 108) ; yé, yé, yé (108) ; ko (136, 211,) ; wé ! (156) ; wo ! (156, 158) ; m'mah ! (156) ; wéééééé ! (188) ; wéwé (206) ; wooooooh ! (231) ; ts, ts, ts (251) ; ehéééé ! (310)	You-you (46, 48); gba! (129, 235); kwa, kwa, kwa (136); pa! Pa, pa, pa, (156); wah! (158); biringa-biringa (199); pwa, pwa, pwa (210); pa-pa, pi-pi-pi, pa-pa, pi-pi-pi, pa-pa, pi-pi-pi (227); foula-foula (235)
<i>Le Chercheur d'Afriques</i>	Ayéhé ! Ayéhé ! (17) ; ehé (18) ; yéhé, héhé, yéhé, héhé ! (51, 53, 93, 115, 116, 176, 296, 297) ; ko (76, 77, 80, 104, 168, 169) ; yéhé ! (82, 83, 85, 86, 126, 168,) ; ahan (83, 84, 85, 86) ; wapi (170) ; asma (171, 172); wéhé! (185); mam'hé! (200, 276)	Wa! (80) ; youyou (133) ; blow, blow, blow (149) ; gba, gba, gba (201); va, va, va (297)
<i>Sur l'autre Rive</i>	ko (110, 117, 154, 190) ; wo (11) ; yéhé yéhé (119) ; oyé (126)	
<i>Le Lys et le Flamboyant</i>	ko (57, 158) ; yéhé (118, 200) ; oyé ! oyé ! oyé (184) ; hein (202) ; tchip (208) ; mam'hé ! (209) ; wapi (329)	gba !gba ! gba ! (106)
<i>Dossier Classé</i>	Wéhé (9) ; hé (31) ; han (38) ; ko (50, 179) ; oyé (103, 104) ; wo (179)	

Ces interjections et onomatopées tirées du terroir de l'écrivain révèlent ses richesses linguistiques. Dans ces sociétés à tendance plus orale qu'écrite, cette abondance témoigne du caractère vivant, dynamique et immédiat de la narration. Ces expressions rendent le récit aussi vivant qu'oralisé. Car, loin de se limiter seulement à relater les événements, le narrateur imite, mime et reproduit sons et bruits comme en témoigne ces extraits :

« – Blow, blow, susurraient [...] les nègres sans cavalières.
 [...] continuer vos blow, blow, blow [...] O Ngantsiala l'Ancien, yéhé héhé
 héhé, Ngantsiala puissant de sagesse et riche de ruse, vois-tu, sens-tu [...] »²²⁴ ;

« Goumiers en turbans et visages de masques Djassikini courent, crient, en
 riant. Kwa, kwa, kwa. [...] Kwa, kwa, kwa. Vite. Kwa, kwa, kwa. Plus vite. [...] Roues patinant dans l'eau. Vroum, vroum, vroum. » ;

« Dès que l'ennemi tira pa ! on voyait les balles wé ! changer de direction
 en approchant du chef et repartir, pa, pa, pa, tuer l'ennemi ahuri, gba. Un
 putschiste avait réussi à évoluer vers tonton et allait lui planter sa baïonnette
 dans le dos quand, wo ! le chef disparut pour ressurgir derrière l'assaillant et
 l'étendre par terre, m'mah ! d'une prise de close-combat. » ;

« Il fut fortement applaudi. Pwa, pwa, pwa. Pwa, pwa, pwa. »²²⁵

Son de guitare, rire, bruit de moteur, tir de pistolet, applaudissements et
 bruit de chute d'homme etc. sont reproduits. À ces expressions
 onomatopéïques s'adjoignent de nombreuses interjections qui donnent
 l'impression d'un récit oral et non écrit. Lopes fait une part belle aux
 interjections et onomatopées de sa langue maternelle. Dans un élan et une
 perspective de didactisme, il tente d'en expliquer quelques-unes :

« Le ko est une interjection bien congolaise qu'on utilise à la fin des phrases
 par eurythmie. Un peu le « men...de... » des anciens grecs, le nou des
 russes. »²²⁶ ;

« Elles ne purent réfréner un long yéhé moqueur »²²⁷ ;

« Un long éhéééé moqueur, difficile à décrire en français. Un long éhéééé
 moqueur, la tête penchée de côté et la main à la bouche. »²²⁸

D'autres interjections comme « **mam'hé !** » ou « **hé !** » traduisent la
 stupéfaction, l'étonnement :

« Chaque fois que j'interrogeais quelqu'un, je recevais en réponse ce hé !
 impossible à transcrire, cette comique d'exclamation africaine entre le cri de
 stupeur et l'ébahissement. Mes interlocuteurs l'accompagnaient d'un indulgent
 sourire en coin. Vraiment le Mouroupeén-là était naïf. »²²⁹

²²⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.149

²²⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.135 ; 156 ; 210

²²⁶ - Henri Lopes, *Sans Tam-Tam*, Yaoundé, CLE, 1977, P.124

²²⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.62

²²⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.310

²²⁹ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.31

Aussi, s'attendant à découvrir le visage de la dame au péplos après avoir fait l'amour avec elle, André se rend compte que c'est Fleur à qui il ne s'attendait pas et s'écrie :

« Mam'hé ! Fleur ! »²³⁰

C'est l'expression de sa stupéfaction, de sa surprise. En outre, « *tif* » exprime la désapprobation, le mécontentement, l'indifférence, le dégoût :

« En réponse elle fit un « *tif* » de la bouche en avançant ses lèvres.
– Espèce de vieux dégoûtant ... À ton âge tu n'as pas honte ? [...] En sortant du magasin, elle ne songeait déjà plus à l'invite écœurante du vieux. » ;

« Wali le regarde un moment avec un sourire mi-amusé, mi-méprisant. [...] Wali remarque que cet homme est visiblement maquillé. Il s'est passé du crayon pour se faire les cils, les sourcils, et appliqué de la crème pour améliorer sa peau. [...] Elle fit un « *tif* » de sa bouche. »²³¹

Prisée par les femmes, cette interjection qui équivaut au “*tchrou*” de certaines régions d’Afrique de l’ouest est aussi une injure, une offense.

Interjections et onomatopées du terroir congolais colorent merveilleusement et “tropicalemment” le roman de Lopes, lui imprimant un style typiquement oralisé. Cette oralisation est si importante que lire Lopes produit l'impression, la sensation d'écouter un conteur s'attardant à reproduire les sons comme s'il était en face d'un auditoire qu'il s'emploie à captiver. En effet, la narration lopésienne est proche de celle des récits oraux utilisant profusément interjections et onomatopées qui relèvent plus du style oral que du style littéraire écrit. L'auteur donne ainsi l'impression de raconter oralement et dans les langues de son terroir auxquelles il emprunte plusieurs termes.

²³⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.276

²³¹ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P.74/82

Notons que si le style oral, introduit dans le roman par certains écrivains occidentaux tels que Louis-Ferdinand Céline, a pour but de renouveler la langue française qu'il qualifie lui-même de sclérosée, pour Lopes c'est un fait culturel. Ce n'est donc pas un simple effet de style ou de mode, mais il participe, entre autres, du dynamisme et de la théâtralité de l'oralité en tant que système littéraire et anthropologique.

De fait, l'écrit et l'oral s'interpénètrent pour enfanter non seulement une langue imaginative, mais aussi une technique narrative singulièrement créative et vivante. Cependant, loin de s'y limiter le narrateur tente encore de pasticher ses personnages comme pour mimer l'immédiateté de l'oralité.

3. De la prononciation et du mime : Le pastiche vocal et gestuel

Dans certaines sociétés de l'Afrique Centrale ou de l'Ouest telles que les Bantus et les Akans, le conteur est avant tout un acteur, un excellent comédien qui imite et incarne ses personnages jusque dans leur geste et leur voix. Cette pantomime se réalise dans l'instantanéité de sa narration, elle accompagne sa parole. En effet, hormis sa fonction didactique, le conte africain est avant tout un art de la parole et de la gestuelle, et donc un art théâtral. À ce titre, la séance de conte contient effectivement les éléments habituels d'une mise en scène : « *Chants, battements des mains, tam-tam et danse parfois, mimique, comique, rire, parodie des gestes et de la voix de chacun des personnages* »²³² participent de la mise en scène du récit, de sa théâtralité. Car, lors des séances de contes traditionnels :

« Le narrateur essaie de rendre sa parole vivante, en usant des modulations de sa voix. Il la fait jouer sur tous les tons ; il sait imiter chacun des ses personnages : la grosse voix de l'éléphant, la voix autoritaire du roi, du chef du

²³² - Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, pp. 162-163.

village, la voix désagréable de la méchante marâtre, la voix expressivement naïve ou tremblotante de l'enfant malin, la douce voix de l'orpheline, la voix pleureuse de la femme stérile, la voix ironique de l'enfant terrible, la voix rauque de l'ogre, etc. selon qu'il s'agit d'une simple description ou d'une scène dramatique, la voix change.

Les sentiments, les états d'âme de chacun des personnages sont rendus avec une inflexion de voix particulière : la gaieté, l'inquiétude, la peur, la pitié, la tristesse, la désolation, la souffrance, la cupidité, la naïveté, la désinvolture, l'expression de joie, les sanglots, etc.

Les moindres nuances sont traduites avec une fidélité extraordinaire. Qu'il raconte ou qu'il chante, il sait rendre les cris d'animaux, les chants des oiseaux, des insectes, le bruit du vent, les pas inquiétants de l'ogresse. »²³³

Ce trait de caractère n'échappe pas au narrateur lopésien qui met un point d'honneur à pasticher les gestes de même que l'accent et la prononciation de ses personnages. Ce penchant pour l'imitation des accents s'expliquerait par l'environnement culturel dans lequel le narrateur baigne depuis son enfance :

« Chaque fois que tantine Monette revenait de la soirée chez les Sainte-Rose, elle adoptait le ton de la conteuse qui évoque une autre époque, un moment de gloire et d'éclat à la cour d'un souverain au milieu des grands de la terre. Son récit m'enchantait et je le lui faisais reprendre encore et encore, jusqu'à en savoir chaque phrase par cœur. [...]

Et, au cours de chaque récit, tantine Monette imitait en le pastichant l'accent affecté de tantine Honorine qui jouait la Parisienne en adoucissant les « r » et en traînant sur les voyelles d'une manière affectée. Captivé, j'observais le numéro pour apprendre moi aussi à imiter les attitudes et les accents. »²³⁴

Le narrateur lopésien, ainsi captivé par l'habileté du conteur au mime et à l'imitation, adopte tout aussi bien cet art. Et, il avoue sans ambages :

« Jour de colère, jour de colère, le Guinarou grondait. Que l'heure était grave ; que la politique démagogique de Polépolé ; que...Je pourrais aisément pasticher, mais vous avez tous entendus, ou lu, mille et un discours invariablement cousus sur le même patron.

Un ton de maître d'école, différenciant soigneusement les é des è et des ai d'une part, les o des au d'autre part, les i des u enfin. Je pourrais vous en imiter la voix. »²³⁵

²³³ - Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, pp.189.

²³⁴ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.119

²³⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.16

Cette influence étant permanente chez lui, il insiste profusément sur la prononciation des personnages, leur déformation phonétique qu'il lie en partie au phénomène du glissement linguistique :

« J'ai songé avec amusement à Ngantsiala et à Ngalaha. L'un et l'autre n'ont jamais réussi à prononcer César. Ils disent Suzanne. Mais il faut être habitué au phonème gangoulou pour comprendre ce glissement. »²³⁶ ;

« Elle a toujours eu des difficultés à faire la différence entre les i et les u, si bien qu'on entendait « miracles » au lieu de mulâtres. »²³⁷

De même que certains Noirs, surtout non alphabétisés, n'arrivent pas à prononcer correctement certains phonèmes français, le Blanc ne peut non plus prononcer certaines sonorités africaines :

*« – Monsieur Bienvenu Kama ?
– N'Kama, mon directeur Général.
– Oui Ainekama... Le blanc se dit qu'il n'arriverait jamais à prononcer correctement ces sacrés noms nègres »²³⁸ ;*

« – Tout ça, c'est la même chose, patron. Goma c'est la transcription des Blancs qui ne peuvent prononcer le ng. Ou bien la transformation opérée par certains d'entre nous, à l'époque coloniale, pour singer les Baroupéens. Ngoma ou Goma, c'est tout bonnement N'goma. »²³⁹

Le narrateur aime pasticher l'accent des personnages européens et africains qui n'arrivent pas à prononcer correctement certains phonèmes étrangers à leurs habitudes linguistiques. En effet, le narrateur de Lopes met un accent particulier sur le phénomène de la prononciation dont nous synthétisons quelques occurrences dans le tableau suivant :

²³⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.15

²³⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.26

²³⁸ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, CLE, 1976, P.40

²³⁹ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.32

TABLEAU DES DÉFORMATIONS PHONÉTIQUES ²⁴⁰

	Déformation par glissement linguistique ou par ignorance	Déformation par confusion de mots
<i>La Nouvelle Romance</i>		« <i>déparasitose</i> ou <i>désastose</i> » pour drépanocytose (55)
<i>Le Pleurer-Rire</i>	« <i>An, di, an, di, an...</i> <i>Ksion halte!</i> » pour un, deux, un, deux attention... halte ! (16) ; « <i>lipadasse</i> » pour indépendance (61, 113, 153) ; « <i>koyboys</i> » pour cow-boys (74) ; « <i>o kama loka !</i> » pour no woman no cry ; « <i>siouplait</i> » pour s'il vous plaît (200) ; « <i>fallassé</i> » pour français (215) ; « <i>coutez</i> » pour écoutez (215) ; « <i>pisycologique</i> » pour psychologique (230) ; « <i>giant</i> » pour géant (285) ; « <i>anistie</i> » pour amnistie (302)	« <i>flagrant du lit</i> » pour flagrant délit (194) ; « <i>tout est-il que</i> » pour toujours est il que (201) ; « <i>Singe panzé</i> » pour chimpanzé (214) ; « <i>incinérer</i> » pour insinuer (215) ; « <i>conjuguer</i> » pour conjurer (259) ; « <i>aparté</i> » pour apartheid (276)
<i>Le Chercheur d'Afriques</i>	« <i>pisycologique</i> » pour psychologique (80) ; « <i>Andélé</i> » pour André (87, 146, 164) ; « <i>Aliments</i> » pour allemand (210) ; « <i>Suzanne</i> » pour César (293) ; « <i>spèces</i> » pour espèces (315)	« <i>point de soudure</i> » pour point de suture (32) ; « <i>graisse</i> » pour grâce (34) ; « <i>abordait</i> » pour abondait (73)
<i>Sur l'autre Rive</i>		« <i>à tout cas</i> » pour en tout cas 132
<i>Le Lys et le Flamboyant</i>	« <i>sinoa</i> » pour chinois (24) ; « <i>miracles</i> » pour mulâtres (26) ; « <i>king-kong</i> » pour quiconque (40) ; « <i>komunisses</i> » pour communistes (50, 174, 175, 181, 184, 210) ; « <i>Fallassoi</i> » pour François (56) ; « <i>faignant</i> » pour fainéant (67) ; « <i>hou</i> » pour vous (80) ; « <i>touille</i> » pour tue (108) ; « <i>mamas</i> » pour mamans (179) ; « <i>jahamais</i> » pour jamais (253) ; « <i>bloudjain</i> » pour blue jean (265, 266) ; « <i>Brussels</i> » pour Bruxelles (313)	« <i>flagrant de lit et flagrant délice</i> » pour flagrant délit (378) ; « <i>canadienne</i> » pour saharienne (120) ; « <i>grand mot</i> » pour gros mot (157) ; « <i>échecs</i> » pour Tchèques (352)
<i>Dossier Classé</i>	« <i>jihan</i> » pour géant (35) ; « <i>aliments</i> » pour allemands (99) « <i>méti</i> » pour métris (199)	« <i>Tic au tac</i> » pour tac au tac (26) ; « <i>tout est-il que</i> » pour toujours est il que (119)

²⁴⁰ - Ce tableau n'est pas exhaustif, tant le phénomène est important. Il est juste à titre indicatif.

Ce tableau révèle l'ampleur des particularités et des écarts de prononciation liés au phénomène des déformations des phonèmes français. Ces altérations peuvent être dues à des glissements linguistiques ou à des confusions de mots ou de syllabes.

En général, Lopes met les mots mal prononcés en évidence par la graphie. La typographie (italiques et parenthèses) contribue à la mise en relief de la prononciation. Les mots délibérément mis en valeur attirent d'emblée l'attention du lecteur sur ce phénomène phonétique. La graphie participe alors de la narration ou dirions-nous du mime.

Si d'habitude la narration romanesque prend peu en compte ce problème lié à l'oralité ou à la parole, le narrateur de Lopes s'y penche profusément, comme pour parodier la voix ou la manière dont ses personnages s'expriment. Et chaque fois qu'ils affichent des particularités de prononciation, il ne manque pas d'en faire état :

« – *Tu es adorable, mon chéri. Elle avait traîné sur le za de zadorable.* »²⁴¹ ;

« *François, qu'elle prononçait Fallasoi* »²⁴² ;

« *Il parla, insulta, parla, insulta, parla, montra le point, insulta, parla jusqu'à... (traîner sur le a)* »²⁴³.

Faute de pouvoir les imiter de vive voix et de se faire entendre, du fait de la médiation de l'écriture, le narrateur procède par métadiscours. C'est-à-dire qu'il commente ces difficultés phonétiques : il s'adonne à des explications et à des précisions sur la manière dont les personnages s'expriment :

²⁴¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.184

²⁴² - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.56

²⁴³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.132-133

« C'étaient ses mots exacts, un lyrisme à secouer les viscères. Voyez comme je m'y laisse prendre encore aujourd'hui, en vous imitant la voix du capitaine. »²⁴⁴

Le narrateur lopésien s'affiche comme un amuseur, un acteur qui incarne les personnages qu'il joue et parodie. Raconter et pasticher ces personnages fait partie de son jeu, de ses prérogatives qui exigent de lui des talents de comédien. Tel personnage de son récit est-il roi ? Il doit faire le noble. Tel autre est-il fou ou insensé ? Il doit alors jouer le clown ou le bouffon. Comment pourrait-il en être autrement ? Car en littérature orale africaine, le conteur ne fait pas que dire un conte, il l'interprète, le joue tel un acteur de théâtre. Face à un auditoire actif, il doit être un excellent comédien capable de captiver par ses jeux vocaux :

« Différenciant bien les é des è et des ai d'une part, les o des au d'autre part, les i des u enfin, relevant la tête de tant à autre pour regarder la salle, le général se mit à lire le discours que lui avait tendu son officier d'ordonnance. [...]

Je pourrais, pendant des heures, vous imiter le discours de tonton, comme celui de ses pairs. Vous vous y laisserez prendre et parierez que j'ai suivi les cours de formation de l'école des chefs d'états. En fait, je ne possède là aucun mérite particulier. Tous les enfants du pays, sont en ce domaine aussi habiles que moi. C'est le fruit du bain sonore dans lequel ils grandissent dès qu'ils abandonnent le sein maternel. »²⁴⁵

Le théâtre est sollicité à tout moment et le mime partout présent. Le narrateur voudrait franchir la ligne entre la scène et le public, entre la fiction et le réel. Il veut être capable de vivre et de faire vivre son récit dans un élan de théâtralisation. Il se veut un talentueux imitateur de ses personnages et est avant tout un homme de théâtre. Faute de pouvoir mimer, du fait de la médiation par l'écriture, le narrateur se plaît à « raconter avec les gestes » selon l'expression de son auteur :

²⁴⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 98

²⁴⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, pp. 88-89

« L'orateur dit d'abord nos grandes, historiques, courageuses et intrépides Forces Armées. Tantôt, il jetait l'index droit vers quelqu'un dans la foule. Tantôt il montrait un objectif loin derrière nous. Tantôt il levait l'index gauche vers le ciel. Il secouait la main comme pour dire qu'il allait gifler quelqu'un, bien, bien, bien. Ah, cette main, ce doigt. Infatigables comme d'un merveilleux milieu de terrain conduisant l'attaque en un rythme infernal ou réanimant l'équipe quand l'essoufflement le menaçait. »²⁴⁶

Cette pratique procède d'abord et avant tout du style oral auquel s'accommode aisément la gestuelle à propos duquel Henri Lopes avoue :

« En écrivant le *Pleurer-Rire*, j'ai brusquement compris ce que c'était qu'écrire. Jusque-là, je racontais, et je compris qu'il fallait raconter avec les gestes. »²⁴⁷

Et comme il ne peut nullement imiter les gestes du fait de la médiation de l'écriture, il se plaît à dire les postures. Voici quelques exemples de gestes qu'il aurait bien voulu imiter s'il était en situation d'immédiateté, c'est-à-dire de parole, et dont la plupart sont soulignés par des parenthèses :

« Chapeau, disait l'un en levant le pouce. [...] (Mouvement méprisant des lèvres) » ;

« L'un d'eux a eu une mimique comme pour dire que le vieux avait une réflexion de mauvais goût. » ;

« Mon patron ne cessait, les points aux hanches, d'en secouer la tête » ;

« Le général eut un brusque mouvement du buste en arrière, fronça les sourcils et avança les lèvres. [...] Il haussa les sourcils. [...] (Il baissa la voix.) » ;

« Il leva l'index » ;

« Tonton interpella tous ceux qui nous entouraient, en me présentant d'un large geste de la main. [...] (Il se mit à imiter un marmot qui pleurnichait) » ;

« (Il montrait avec insistance la moquette de son index) » ;

« (Il indiquait son ministre des finances) » ;

« Tonton fronça les sourcils » ;

« (Tonton tapa d'un coup sec le bras du fauteuil.) »²⁴⁸

²⁴⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 185

²⁴⁷ Henri Lopes cité par Jaques Chevrier, "Le roman africain dans tous ses états" in *Notre Librairie* N° 78, Paris, CLE, Jan-Mars 1985, p. 42.

²⁴⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, pp. 15 ; 17-18 ; 30 ; 33-34 ; 35 ; 40 ; 79 ; 80 ; 81 ; 94.

Mais en réalité ces gestes traduisent un état d'âme. Raconter en mimant participe donc de la narration gestuelle. Ce don, cette capacité et cet attachement au mime lui proviendraient de son héritage littéraire africain. En effet, le conteur traditionnel africain, dont il voudrait être le reflet moderne, devrait avoir la qualité d'imiter vocalement et gestuellement avec dextérité tous ses personnages :

« Les jeux des timbres de voix, renforcés par des onomatopées expressives, agrémentent la narration et la rendent vivante. Le conteur est un véritable artiste. Aux capacités exceptionnelles de sa voix, il joint, pendant qu'il parle, les gestes de la main, les attitudes de son corps, les expressions de son visage, les jeux de regards à droite, à gauche, autour et devant soi, les haussements d'épaules, les mouvements de la tête, les mimiques, les arrêts brutaux du récit, les idéophones, etc. »²⁴⁹

Le conteur devait être un acteur exceptionnel capable de mimer ; d'où la tendance à la théâtralité. Le narrateur lopésien essaie de ressusciter cette technique du conte que Pierre N'da qualifie « *d'art vivant que l'écriture tue* »²⁵⁰. La narration lopésienne étant surtout oralisée, le pastiche vocal et gestuel en est une marque, une originalité. Et Sylvain Bemba de noter que :

« Se sentant en parfaite complicité avec les conteurs traditionnels qui sont leurs confrères, les écrivains congolais savent qu'une partie de leur imagination baigne dans la littérature orale où ils ont puisés leurs thèmes et même les procédés narratifs. »²⁵¹

En somme, le style de l'oralité passe bien évidemment par le langage parlé renforcé par les onomatopées et les interjections récurrentes, mais aussi par le pastiche vocal et gestuel. Le narrateur lopésien se veut donc être un bon acteur, un excellent comédien tout autant que le conteur de certaines contrées africaines, notamment chez les Akans et chez les Bantous ou les Kongos.

²⁴⁹ - Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 189-190.

²⁵⁰ - Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.190.

²⁵¹ Sylvain Bemba, "Pourquoi écrivons-nous en français ?" in *Notre Librairie N° 92-93*, Paris, CLEF, 1998, p. 72.

Grâce à tous ces subterfuges, ce que Jean Derive affirmait à propos de Kourouma est tout autant vrai pour Henri Lopes : chacun de ces romanciers peut « *écrire son roman comme s'il s'agissait d'un discours parlé, ce que la fiction dit qu'il est.* »²⁵²

²⁵² - Jean Derive "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Centre d'études francophones de l'Université de Paris XII, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 193.

BILAN PARTIEL : VERS LA “DEFICTIONNALISATION” DU NARRATEUR OU LA DENONCIATION DE LA FICTION ET DE LA REALITE

En guise de bilan à nos investigations sur le statut des instances narratrices lopésiennes, il est à retenir deux faits majeurs. D’abord, la tentative d’africaniser le narrateur occidental, puis d’ancrage du narrateur-conteur dans l’immédiateté de l’oralité, voire dans la réalité. De fait, le conteur africain tente de phagocytter le narrateur occidental, sous la plume des écrivains africains. Ce projet d’africanisation aboutirait à la naissance d’un nouveau type de narrateur dont les caractéristiques essentielles proviendraient de la résurgence du conteur traditionnel dans le roman. Ce type de narrateur peut se reconnaître à trois éléments essentiels : l’éclatement ou la fragmentation de la voix narrative, le métadiscours et la communication triadique.

Il est à noter que les deux premiers éléments cités ne sont pas exclusifs de l’oralité, mais se retrouvent tout aussi bien dans la littérature occidentale où ils peuvent être analysés sous le titre de dialogisme et de carnivalesque en référence aux travaux de Mikhaïl Bakhtine²⁵³. D’où l’ambiguïté et l’ambivalence de ce narrateur qui tire son essence des sources de deux cultures littéraires différentes. En effet, si l’on considère que toute littérature est d’abord parole, la nostalgie de la parole justifie le fait de vouloir “parler” plutôt qu’écrire à son interlocuteur, notamment au lecteur, chez des romanciers occidentaux tels que Diderot. C’est alors que Flaubert lui-même expérimentait d’abord le rythme de ses phrases en les faisant

²⁵³ - Bakhtine, Mikhaïl (1895-1975), critique littéraire russe, dont les travaux novateurs sur les œuvres de Dostoïevski et de Rabelais, développant les notions fondamentales de dialogisme et de carnivalesque, ont profondément influencé la critique et la recherche sémiotique contemporaine. En 1927, Bakhtine fit paraître l’une de ses œuvres majeures, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, où il mettait en lumière l’aspect dialogique (polyphonique) des romans dostoïevskiens.

hurler dans son « gueuloir » comme pour saisir leur authenticité et portée à l'état de parole avant édition. Toutefois, l'usage de la parole dans l'écriture littéraire africaine relève d'autres motifs. Ici, la parole est une composante de l'oralité comme une institution sociale et culturelle, par opposition à l'écriture. Chacune renvoie à une vision du monde et induit un comportement particulier. Ainsi la circulation de la parole par trois pôles est un paradigme social, un savoir-être avant d'être écriture. De même, l'immédiateté de la narration et l'interpellation de l'interlocuteur ne sont pas un simple clin d'œil, c'est un appel à prendre en charge la construction de la diégèse qui participe de la socialisation du récit, de la narration.

Au total, la présence de l'oralité comme parole orale est à distinguer de la présence de l'oralité comme culture africaine et marque d'authenticité du savoir-être puis du savoir-faire d'une société, c'est-à-dire d'un discours travaillé et institutionnalisé.

Subséquemment, ces trois critères, pris ensemble, sont typiques du conteur traditionnel africain qui est perçu comme le prototype du narrateur lopésien ayant ses prérogatives et caractéristiques. Il est le résultat de la phagocytose du narrateur occidental par le conteur africain, une sorte de mutant, c'est-à-dire un narrateur rebelle refusant le traitement occidental classique qui lui est infligé. Il voudrait sortir du texte qu'il considère comme une prison, un espace trop restrictif de son champ d'action et de sa liberté, en recréant et en maintenant le lecteur dans l'ambiance des veillées de contes. Révolutionnaire, il renforce l'impression d'un énoncé oral, tente de toucher du doigt le lecteur, l'interpelle et l'incite à une lecture active, à participer à la narration, à la construction de l'histoire.

A vrai dire, ce narrateur se sent bafoué et à l'étroit sur un espace de papier, un espace à deux dimensions. C'est un parjure, une humiliation que de lui demander d'y être cantonné, de s'y figer. Autrefois habitué à l'espace de clair de lune de la place du village, aujourd'hui il ne peut supporter l'espace carcéral du texte. Il viole les règles de cet espace trop contraignant et restrictif qui l'oblige à se renier et à l'inexistence par des références permanentes à une énonciation orale. Au risque d'être méconnu et non conventionnel, il préfère, comme autrefois, "re-vivre" avec l'aide et le concours du lecteur qu'il tente de réveiller. Car le romancier a, en effet,

« recours à tout un système destiné à créer l'illusion pour le lecteur que l'histoire qu'en réalité il en train de lire sur le papier, il l'entend de la bouche d'un conteur qui se trouve en sa présence. Cela peut aller jusqu'à la mise en place, au début du roman, d'un cadre fictif de l'énonciation où celle-ci, écrite dans la réalité des faits, se donne comme orale dans le cadre d'un pacte initial de lecture. [...]

Tout au long du roman, cet auditoire fictif, constamment présent comme récepteur du récit par les marques de la deuxième personne du pluriel [...], va fonctionner comme le représentant emblématique du lecteur. Ce destinataire imaginaire sera souvent apostrophé par des vocatifs [...], des impératifs [...]. L'auditoire supposé est même, à maintes reprises, présenté comme intervenant dans l'histoire. Ainsi le conteur semble-t-il parfois interrompu. »²⁵⁴

Par ailleurs, sa priorité n'est pas le récit, mais cet interlocuteur et collaborateur devenu, aujourd'hui, un lecteur inerte et silencieux. La déontologie de son métier et de son art de conteur-acteur ne lui permettant pas d'être inactif et isolé, il voudrait "vivre" et jouer son récit avec la complicité de son auditoire d'antan, devenu aujourd'hui narrataire, c'est-à-dire un récepteur ankylosé et oisif qu'il se propose de ressusciter. Il est guidé par une double mission : sa résurrection des cendres du conteur traditionnel noyé par le narrateur occidental et la recréation de l'image de son auditoire asphyxié par l'inertie du lecteur. Il envisage un nouveau statut

²⁵⁴ - Jean Derive "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Centre d'études francophones de l'Université de Paris XII, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 192.

pour son lecteur narrataire qu'il taquine et incite à une participation plus dynamique et plus engagée à la narration.

Mais, au-delà du narrateur et du narrataire, ces figures textuelles, l'auteur dénonce la frontière entre la fiction et le réel, en produisant l'impression de s'adresser au lecteur par la mise en scène et l'autoreprésentation obsédante et outrancière d'une figure auctoriale en constante communion avec le lecteur narrataire. Ce narrateur exceptionnel semble dire au lecteur qu'il est un être vivant, doué d'intelligence et capable de participer à la narration de l'histoire. Le narrateur lopesien refuse ainsi d'être totalement fictif, et voudrait ne pas seulement se sentir un "*être de papier*" mais aussi un être vivant capable de mimique et doué de parole qui se mouvrait hors de l'espace textuel. Il souhaiterait alors contacter et échanger avec son lecteur, car il ne voudrait plus, seulement être un narrateur au sens classique, c'est-à-dire une "*voix de papier*", mais aussi un conteur privilégiant la communion avec son auditoire.

Subséquentement, si l'espace du papier lui est imposé, il le transcende et le transforme en un espace où se croiseraient et se mêleraient le rire et la complicité du narrateur-auteur et du lecteur-auditeur, et où leur communion est un acquis, un préalable à la narration. Si, selon les théories occidentales, le narrateur « *est un concept prisonnier de l'univers diégétique fictif dans le cas du récit écrit* »²⁵⁵, il n'en est pas ainsi de la narration des récits traditionnels oraux qui exige une pleine relation de coprésence entre conteur et auditeur. Et bien souvent, Lopes semble se projeter au cœur de la narration par son autoreprésentation.

²⁵⁵ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, p. 35

En effet, la multiplication des coïncidences invraisemblables « *rend compte du pouvoir « auctorial », voire dictatorial, de l'écrivain en concluant par un **deus ex machina** qui lui fait rencontrer ses personnages de papier dans la conjointure du monde réel et du monde imaginaire.* »²⁵⁶ Car, à la lisière du réel et de la fiction, narrateur et auteur, dans une corrélation invraisemblable, se disputent la paternité du récit. Aussi, le narrateur de *Le Lys et le Flamboyant*, Victor Augagneur, se plaint-il :

« Il y a maintenant plus de trois mois que j'ai envoyé mon manuscrit aux éditions du Seuil à Paris [...]

Je viens de profiter d'une mission de à Paris pour aller le voir et discuter de tout cela de vive voix [...]

Il prétend que le Seuil vient de signer un contrat sur le même sujet et le même personnage.

Dans l'autre ouvrage, les faits colleraient plus à la réalité [...]

L'éditeur s'est levé un instant pour aller fournir une information, ou donner des instructions [...]

J'en ai profité pour lire le nom de l'auteur. La bile m'est remontée à la bouche.

Une fois encore Lopes se dresse sur mon chemin.

Je l'avais rencontré au croisement des rues Jacob et Bonaparte [...]

Quand je lui ai indiqué où je me rendais et à quelle fin, il s'en est réjoui. Il faisait assaut de trop de politesse pour que ne s'y mêlât pas quelque coup fourré. J'aurais dû m'en douter.

Il m'avait félicité et prodigué des encouragements dont je n'ai cure, sur le ton de quelqu'un dont la tête fourmille d'idées. Puis s'était excusé en arguant qu'on l'attendait à l'Unesco pour je ne sais quelle réunion. »²⁵⁷

Par son autoreprésentation obsédante, Lopes tente de briser la frontière entre la fiction et la réalité dans un récit où le narrateur pousse l'audace plus loin, jusqu'à la contestation et à la dénonciation de la version d'un auteur fictif qui, curieusement, a beaucoup de ressemblances avec l'auteur réel. En effet, dans *Le Lys et le Flamboyant* la version du narrateur évolue parallèlement à celle de Lopes mis en abyme dans le récit. Contesté par le narrateur, la version de ce Lopes est déniée de toute authenticité,

²⁵⁶ "Des bleus à l'âme (Françoise Sagan)." Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

²⁵⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.429-430

contrairement à celle du narrateur qui relaterait la vie réelle de Simone Fragonard telle une biographie. Le narrateur lui reproche d'avoir travesti et romancé la vie réelle de Kolélé, et se propose de rétablir la vérité en convoquant des passages de la version de Lopes qu'il compare au sien (cf. *Le Lys et le Flamboyant* P. 39, 42-43, 111, 133, 188, 189, 194, 189-290, 292, 307, 332, 346, 349, 356). Il ne cesse de la critiquer, de la contester, étant perpétuellement en compétition, en conflit avec cet auteur fictif.

Il faut toutefois noter qu'il ne s'agit pas d'une coïncidence absolue avec l'auteur réel, mais de la figure hypostasiée de l'auteur aux fins de dénonciation et de révélation du conflit latent entre auteur et narrateur. Cette confrontation incessante participe à l'ancrage de la fiction dans le réel ou vice versa. D'ailleurs, l'appendice de *Le Pleurer-Rire* au titre contestataire, (*'Quand Soukali enjambe la fenêtre du roman ou (au choix) de la réalité'*)²⁵⁸ illustre de fort belle manière cette révolte où un personnage du récit, après avoir lu le roman, se reconnaît et se plaint à l'auteur. L'acte narratif est donc tourné en dérision par la dénonciation du côté mensonger et fictif de la littérature.

En somme, Lopes récuse la tradition fictive romanesque et dénonce la frontière qui incarcère les personnages romanesques dans la fiction et auteur et lecteur dans le réel. Aussi privilégie-t-il des mises en scène où, personnages fictifs et réels donnent l'illusion de se côtoyer sans aucune barrière (cf. *Le Lys et le Flamboyant* pp. 132, 149-151, 166, 230-233, 241, 310-314, 323, 244, 398, 422). En voici un exemple, entre autres :

²⁵⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.313-315

« J'avais la certitude que Lopes possédait ce document. Lorsque je me suis adressé à lui, il a feint la surprise et a prétendu n'en avoir jamais eu connaissance. Pourtant, dans leur Kolélé, Marcia Wilkinson et lui exploitent les idées que la chanteuse évoque dans cet entretien. La plupart des idées dont Lopes fait le sujet de ces conférences, ou qu'il expose dans les séminaires où il aime à parader, tirent leur substance d'arguments que Kolélé a exposés devant nous à Kintélé. »²⁵⁹

Le rapprochement, la rencontre incessante entre Victor et Lopes, brise la frontière qui les sépare et participent de la dénonciation :

« Et puis la frontière entre le réel et l'imagination, entre la vérité et l'erreur ou le mensonge, est si tenue qu'on le franchit sans s'en rendre compte »²⁶⁰.

Pour Lopes, il faut rompre cette barrière, ce carcan qui cloisonne auteur et lecteur, narrateur et narrataire, Histoire et fiction dans des concepts hermétiquement étanches. Il prône une littérature qui détruirait ce mur artificiel qui muselle la créativité :

« Le romancier pense n'avoir puisé que dans ses rêves, quand il réinvente la vie ou prophétise le réel. Dans mon cas c'est plus simple et moins ambitieux. J'ai dit la vérité... »²⁶¹.

Cette interpénétration sous-tend toujours sa politique d'hybridation et puise sa vitalité aux sources de l'oralité où l'imaginaire épouse intimement le réel. Elle révoque l'imperméabilité de la réalité et de la fiction qui embrigade narrateur et auteur dans les carcans et les clichés occidentaux du cloisonnement de ces entités :

« Henri Lopes est, en effet, un auteur en quête d'identité, d'une écriture métisse qui s'exprime à travers une ambivalence jamais résolue entre l'imaginaire et la réalité, l'auteur et son contradicteur. »²⁶²

²⁵⁹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.398

²⁶⁰ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.429

²⁶¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.429

²⁶² - "Lopes, Henri." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

En effet, en oralité africaine, conteur et griot n'ont nul besoin de prêter leur voix à un quelconque narrateur fictif, et de séparer le réel de la fiction. Ils doivent parfaitement incarner leurs personnages et leurs espaces en les faisant revivre, aussi mythiques et légendaires soient-ils ; et ce, dans une narration où l'imaginaire épouse parfaitement le réel. Et l'un des narrateurs fait remarquer à juste titre :

« Cet être coiffé d'une double rangée de cauris agrémentée de plumes de nkangou était-il le parent qui me tenait fasciné sous l'effet des histoires merveilleuses où les animaux s'exprimaient en kikangoulou et où les génies se jouaient des lois de la nature, accomplissant des miracles, au point que je ne savais jamais, s'il les avait vécues lui-même, si on les lui avait racontés, ou s'il les inventait ? »²⁶³

Pour Lopes il est impératif de pénétrer la fiction et de s'en imprégner tout en demeurant dans le réel. D'où la nécessité de "défictionnaliser" le récit, de briser l'opposition fiction/ réalité. Ainsi se pose la question de la redéfinition de ce narrateur-auteur et du lecteur-auditeur en particulier et de la critique littéraire africaine en général. D'où la nécessité d'une approche endogène en ce qui concerne la critique des textes africains, et particulièrement ceux de la deuxième génération qui puisent l'essentiel de leur inspiration dans la tradition de l'oralité africaine.

²⁶³ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.63

DEUXIEME PARTIE :

**BROUILLAGES ET
INTERFERENCES**

L'une des principales caractéristiques des récits de Lopes qui a induit cette étude, c'est qu'ils ne se donnent pas toujours à lire comme des textes homogènes, mais comme un patchwork de genres, de langues, et de procédés. Sa production romanesque est une plate-forme d'hybridation et de dérèglement, où l'on observe une interpénétration générique et linguistique inférant une confusion narrative. Car pour cet écrivain,

« Désormais le monde a changé et ne cherche plus le mot métis dans le dictionnaire. Il en use et en abuse et proclame mille sortes de métissages : entre les races, entre les cultures, entre les êtres humains, entre les fleurs, entre les idées, entre les musiques, entre les espèces, entre les bêtes, entre les choses ! [...] »

Métis de la frivolité, métis de la déchirure, métis de la synthèse, métis de tous les continents, métis de toutes les rives des cinq océans et de je ne sais combien de mers, aujourd'hui qu'ont disparu la plupart de mes tantines des deux rives du Congo, je vous adopte tous. »²⁶⁴

Ainsi, les différents éléments et fondements de narration mis en présence dans son œuvre romanesque présument un certain choc dû à des techniques de symbiose, d'interférence, voire de brouillage.

Dans cette perspective analytique, notre intérêt portera sur les interférences textuelles et linguistiques ainsi que sur les multiples brouillages et interactions, afin de cerner leur fonctionnement et leur portée.

²⁶⁴ - Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003, P. 61.

CHAPITRE 3 :
INTERFÉRENCES LINGUISTIQUES
ET CRÉATIVITÉ LANGAGIÈRE

La question de la langue se trouve constamment au cœur de la littérature africaine d'expression française. Si les écrivains africains légitiment le recours au français par la fatalité historique et par la commodité d'un outil de communication de grande portée, il n'en demeure pas moins que la langue d'écriture est de plus en plus métissée : le brassage des langues africaines et du français est avéré. En effet, l'impérialisme français a légué à l'Afrique un héritage linguistique dont l'évolution n'est pas toujours conforme à l'idéal hexagonal. Le français, legs colonial, côtoie et s'adapte aux langues africaines, non sans dommage.

Ce mariage des langues est pourtant prolifique et source de renaissance du français ainsi tonifié de couleurs tropicales. Le français dont l'évolution est variable tend, non à s'effriter, mais à s'enrichir de vocables nouveaux et de syntaxes empruntés aux langues africaines s'y greffant. Féconde et riche d'emprunts, cette parturition a un goût, une allure souvent trop exotique pour l'hexagone. En témoigne l'ampleur des africanismes, des phénomènes linguistiques qui enrichissent le français de leurs particularités.

Ce phénomène linguistique hybride, richesse culturelle indéniable, est récupéré par les écrivains africains. Leur apologie tend à la légitimation de ces hybridismes linguistiques. L'œuvre remarquable de Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, tient lieu d'exemple et fait figure d'autorité en la matière. Le malinké y brise le carcan du français afin de le rendre souple et malléable à la peinture des couleurs tropicales. Chez Lopes également, le maniement académique du français cohabite avec l'« *offense au bon goût* », ce style de rue contre lequel *Le Pleurer-Rire*, en son « *sérieux avertissement* », met ironiquement et humoristiquement en garde :

« Dans un premier élan, nous avons songé à interdire ces pages, à les condamner à être lacérées et brûlées au pied du grand escalier du palais par l'exécuteur de la Haute Justice, comme contenant des expressions et imputations téméraires, scandaleuses et injurieuses à la Haute Magistrature en générale, à l'africaine en particulier. [...]

Ainsi, à l'heure où l'Afrique, face à son destin historique, a besoin de héros exaltant les valeurs morales positives et notre cosmogonie ancestrale, à l'heure où vous, lecteurs, réclamez une littérature d'évasion, messieurs nos écrivains, eux, utilisent leur imagination débridée à peindre l'Afrique et les Africains en noir – mais sur un ton qui n'a rien à voir avec la négritude. [...]

Mais les peuples africains sauront juger par eux-mêmes comment messieurs ces libres penseurs gaspillent la richesse que l'école leur a généreusement distribuée grâce au sacrifice de leurs pères et mères de nos campagnes. [...]

Ainsi, en cette occasion, du PLEURER-RIRE.

L'Afrique a besoin de clarté et ce livre introduit la confusion. [...]

Enfin, Dieu merci ! Ce style d'homme de la rue ne pourra séduire l'amateur du bel art. Si, à la rigueur, c'est ainsi que l'on parle dans nos rues, ce n'est pas ainsi qu'on doit écrire. LE PLEURER-RIRE est une offense au bon goût. »²⁶⁵

Cette offense au bon goût se résume au viol du français par les langues africaines. Ainsi, celle de Lopes est le fruit d'une féconde interaction. Elle intègre des mots de son terroir, des africanismes, des néologismes, et des onomatopées typiquement locales auxquels il mêle différents registres de langues. Désormais, le français d'Afrique déroge aux normes hexagonales.

I. LA MIXTION DES REGISTRES DE LANGUES

L'enchevêtrement des registres de langues (précieux, argotique, grossier...) est une pratique courante dans la production romanesque française²⁶⁶, au moins depuis la seconde moitié du XXe siècle. De même, le

²⁶⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.9-11

²⁶⁶ - Notons le rôle déterminant et primordial de Louis-Ferdinand Céline, (1894-1961), écrivain français, auteur du *Voyage au bout de la nuit* et de *Mort à crédit*, qui, au travers de son œuvre nihiliste et épique, s'est révélé l'un des plus grands stylistes du XX^e siècle. Très tôt, il maîtrise le parler populaire qu'il exploite dans ses écrits. Dans ces textes, Céline travaille surtout à forger ce style de plus en plus syncopé qui doit, selon son projet, redonner vie à une langue française sclérosée : « Rompant radicalement avec le style classique et un niveau de langue soutenu, Céline élabore, pour composer *Voyage au bout de la nuit*, cette œuvre tragique et drôle, un pseudo-parler populaire, dont l'effet de naturel est le fruit d'un savant travail sur la langue (jeu sur les niveaux de langue, jeu sur les clichés, etc.).[...] *Mort à crédit*, nouvelle épopée burlesque et désespérée, où l'argot est inextricablement lié à la poésie, narre avec crudité l'histoire d'une enfance misérable à Paris... » in "Céline, Louis-Ferdinand." Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

roman de Lopes qui s'apparente, par endroit, au Nouveau Roman, recèle et charrie tous les registres de langues. Du style soutenu au style de la rue, en passant par l'ordurier et le licencieux, tous les registres linguistiques s'y côtoient. Des aspects de sa créativité langagière paraissent telle une dégénérescence du niveau de langue, mais répondent son idéologie de la mixité des langues.

1. Le langage familial et le petit nègre

Le roman lopésien promeut le langage familial et le petit nègre, registre par excellence de certains narrateurs et personnages. En effet, le langage soutenu qui caractérise les écrivains africains de la première heure est battu en brèche par Lopes dont le narrateur s'exprime souvent dans un style relâché et familial. En témoigne ces passages :

« Ça n'allait pas, ça n'allait pas. Encore une gorgée de Chivas. Pouah ! Drôles de rêves, drôles de rêves. Il n'en avait plus fermé l'œil. En avait profité pour vérifier tous les postes de garde et le dispositif de sécurité militaire. Tas d'endormis. Vous en avait fait passer une demi-douzaine par les armes, dès l'aube. Par la procédure d'urgence, sans délai bureaucratique. Flagrant délit, flagrant délit. Hé ! Pas blaguer avec ces choses-là. Nous ne sommes pas dans un jardin d'enfant. On ne joue ni avec la sécurité, ni avec le pouvoir. Les autres au gnouf. Allez, hop ! Mais ce rêve ? Non, ça n'allait pas, ça n'allait pas. Le chef de la sécurité politique, celui-là même que conseillait Monsieur Gourdain, se présentait à lui, le revolver au poing, et lui faisait jouer un haut les mains, net comme dans les films de koyboys. Rendez compte ? » ;

« Au nom de Dieu, oualaï ! il était seul. Ils ne se sentaient pas du pouvoir, eux. Sans lui, le pays tomberait dans le chaos. Tous des incapables, à commencer par les intellectuels-là. Théorie, théorie, très fort, oui. Surtout avec les acrobaties de la langue d'autrui : le français, long, long, long-là. Mais pratique, mais action, zéro. Zéro, rond comme mon œil. Ah ! que deviendrait le pays sans lui ? Hein ? »²⁶⁷

²⁶⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.74 ; 104

Ce style oral dégradé pastiche le niveau d'expression du président Bwakamabé, ancien "baroudeur" et semi-lettré. D'un bas niveau d'instruction, il est caractérisé par un langage plus que trivial :

« – *Et se mettent à m'insulter. Comme un n'importe qui ! Comme un vulgaire individu ! Individu, eux-mêmes, oui. [...] Est-ce que j'ai cette tête de singe panzé, moi ? [...]*

– *Et çui-là qui m'appelle « roi nègre ». Pas du racisme ça ? Con de sa maman ! [...]*

– *Et çui-là, regarde. Regarde. Prétend, non mais ça alors, prétend que je me paie des voyages avec le fric, con de sa maman ! avec le fric de la Coopération [...]*

– *Pas laisser passer ça comme ça. Vont voir un peu qui est Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Foulema, fils de Kiréwa. Spèces de bandits ! Spèces d'individus ! [...]* »²⁶⁸

Ne faisant cas d'aucune règle, ce langage non soutenu est surtout abject pour un président. En courroux ou révolté contre les critiques acerbes des Occidentaux, Bwakamabé dit sa colère dans un jargon aussi vulgaire et avilissant que « *des couilles de nègres dans la langue de la Sévigné* » :

« – *Non, non. Déjà fait ça moi-même. Faut que je lise un papier qui corresponde au rythme de ma respiration. Aujourd'hui pas de phrases longues, ni de grand français là. Pas du Molière, si c'est Molière que je vais leur envoyer. Des couilles de nègres dans la langue de la Sévigné. Ouais.* »²⁶⁹

Délibérément, Bwakamabé s'exprime avec trivialité, signe de sa révolte contre l'attitude malveillante de la métropole à l'encontre de son pouvoir. Ce qui suggère une rupture vis-à-vis de la tutelle. Dans cette perspective subversive, la syntaxe est biaisée et des expressions telles que « *j'en viens* » et « *j'en arrive* » sont utilisées dans des contextes agrammaticaux :

« – *Monsieur, voulez-vous poser votre question, s'il vous plaît ?*

– *J'en arrive, j'en arrive* » ;

« *Le président lui a demandé de conclure.*

– *J'en viens, j'en viens, camarade.* »²⁷⁰

²⁶⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1982, P. 214-215

²⁶⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1982, P.216

²⁷⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.36 ; 74

Ces agrammaticalités sont abusivement employées en lieu et place de “j’y arrive” et “j’y viens”. De même, l’expression « *or que* » revient à foison en lieu et place de “alors que” dans *Le Pleurer-Rire* (P.75, 80, 84, 100, 126, 153, 169, 178, 196, 215), tandis que « *plus pire encore* » se substitue à “pire encore” dans *Dossier Classé* (P.46).

En outre, le petit nègre est souvent convoqué. Sa propulsion fulgurante est due, en partie, à l’imposition non maîtrisée du français dès les premières heures de la colonisation. Les langues africaines étant infériorisées et blâmées, il fallait absolument parler la langue du colonisateur pour être considéré comme un évolué, c’est-à-dire un homme civilisé et instruit :

« *Léon et moi aimions nous défier à comparer nos compétences en mots et tournures sango. [...]*

– *Avant de baragouiner ce charabia, grondait M. Sergent en nous entendant, vous feriez mieux de perfectionner le français. Ce n’est pas dans ces patois de sauvages que vous allez passer vos certificats d’études. [...]*

Lui soutenait au contraire que les langues non écrites empêchaient d’avoir un bon accent français et abêtissaient l’esprit ; que nous allions avec ce charabia tout confondre et que notre orthographe et notre syntaxe en subiraient des dommages irréversibles. » ;

« *A leur école il n’était pas question de s’exprimer en sango. Même pas à la récré. Sinon c’était le symbole. [...]*

– *Si tu oublies le français et dérapes dans le sango, alors on te donne le symbole, mon vieux, et tu le gardes jusqu’à ce que quelqu’un d’autre se fourvoie.*

A la fin de la journée, le dernier possesseur du symbole était sanctionné. Cinquante lignes de grammaire à recopier et à apprendre par cœur. »²⁷¹

André-Patient Bokiba fait alors remarquer que le français apparaît

« *comme un outil et une discipline pédagogique sans se dissocier de sa fonction d’élément structurant de l’univers colonial, car la langue du Blanc est le seul support du discours de la « mission civilisatrice » ; elle est un élément de la problématique des rapports entre le colonisateur et le colonisé. »²⁷²*

²⁷¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.153 ; 159

²⁷² - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L’Harmattan, 1998, P. 15

Dans ce cas, celui qui espère la faveur du maître doit parler sa langue. Et pour se distinguer et se faire accepter du Blanc, le Noir illettré s’y efforçait et esquinçait la syntaxe et le vocabulaire français :

« Au fond, l’aile coloniale qui couva, dans ses moments perdus, mon père enfant, ne lui donna que peu de choses : la langue française en plus de la langue maternelle [...]

Je ne pense pas que papa ait jamais parlé correctement le français jusqu’à sa mort, je l’ai vu persister dans les mêmes fautes. Et il avait un sens trop aigu de sa fierté pour répondre à mes corrections autrement que par : ‘eh ! écoute petit, du respect je vous en prie ! Si ce n’était pas moi ton père qui t’a né, tu ne parlerais pas comme ça la langue des messieurs’.

Et il continuait son discours usant du fond de sa gorge, veillant à éviter les roulements de ‘R’ et remplaçant tous les mots qu’il ne trouvait pas ou ne connaissait pas, tantôt par des ‘machins-comment-on appelle’, ou des ‘l’aut’là’. Sa connaissance de cette langue était suffisante pour apparaître aux yeux de ses compatriotes comme un ‘évolué’ et à ceux des Blancs comme ‘un type bien’. [...]

Mon père ne parlait jamais à mon frère et à moi ni lingala, ni mbochi. [...] Il voulait, comme tu t’en doutes, faire de nous d’habiles artisans de l’outil qui pouvait permettre de s’affranchir de la zone de misère et de souffrances de la société coloniale. Mais je n’ai pas cessé de me demander s’il n’y avait pas là aussi le désir inconscient de créer une communauté virile d’initiés, comme dans celle dans lesquelles on pénètre après la circoncision.

Éboué le fascinait. Que de fois ne nous a-t-il pas exalté le souvenir de ce Nègre qui commandait au Blanc, parce qu’il avait su les dominer selon les règles du jeu de leur société. [...]

La langue européenne apprise donna à mon père les clés d’accès à la foi civilisée et lui ouvrit les secrets de la cuisine européenne. »²⁷³

C’est un contexte de rupture et de domination favorisé par une double relation de négation, c’est-à-dire d’abord de mépris du blanc vis-à-vis des langues africaines, puis de projection et de sujétion des Africains à la langue française. L’usage du français étant pour le colonisé symbole d’évolution, sa fascination et son désir d’égaliser ou de dominer le maître l’incitent à posséder sa langue, clef de sa science :

« Ce public, plus docile qu’enthousiaste, obéissait en fait aux instructions de l’animateur du parti d’autant plus volontiers que la langue française revêtait un grand prestige à ses yeux. Peu importe qu’on ne le comprenne pas. Celui qui

²⁷³ - Henri Lopes, *Sans Tam-Tam*, Yaoundé, Editions CLE, 1977, P.16-18

parle en français possède la science des Blancs, manie l'outil qui lui permet de les contester et de les obliger à l'écouter, peut se poser en avocat de ses frères, bref possède la langue du pouvoir. Le fait qu'une enfant de chez elles se fût approprié cet instrument, cette arme là, n'indiquait-il pas la force de son intelligence, l'ampleur de son savoir ? Cela disposait l'auditoire à accorder foi à sa parole et méritait qu'on frappât dans ses mains. »²⁷⁴

À cause des avantages et de la fierté de se savoir détenteur de la langue du maître, la ruée incontrôlée vers le français favorisa le petit nègre dont le colon se contentait. Ce phénomène linguistique nouveau caractérise surtout les personnages peu ou pas lettrés :

« – Qu'est-ce que ti cherches, chef ? [...] Est-ce que j'ai pé t'aider ? » ;

« – Ça parle, ça écoute la musique ou ça met la télévision à plein tube. Par exemple, net maintenant-là même, y en a qui sont venu suivre le match... »²⁷⁵

Cet entêtement à parler coûte que coûte français n'a pas disparu à l'avènement des indépendances. Le Noir illettré ou semi-analphabète, à l'identité linguistique désormais hybride, ne maîtrise pas correctement le français, clé de la science du Blanc dont il se réclame :

« Mon voisin me chuchote à l'oreille qu'il s'agit d'un ancien planton de l'administration, depuis lors retraité [...]

– Parle Kibotama, ko. [...]

L'homme poursuit sur la même lancée.

– Laisse la langue d'autrui, dèh ! Parle pour toi kibotama, ko.

– Kibotama ! Kibotama ! que voulez-vous incinérer par là, hein ? Vous croyez c'est vous seulement qui connaissez frapper fallassé-là avec la langue ? [...] Eh bien, merde ! Coutez. »²⁷⁶

Faute d'une bonne connaissance de la langue, des mots sont dits de travers. Ici, insinuer, français et écoutez deviennent respectivement « *incinérer* », « *fallassé* » et « *coutez* ». Ces mots en italique dans le texte montrent bien qu'il y a altération.

²⁷⁴ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.357

²⁷⁵ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.101 ; 131

²⁷⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.211

Lopes met un accent particulier sur le phénomène du petit nègre, rend compte de la situation linguistique et de l'évolution distinctive du français en Afrique. Il souligne la difficulté de la masse à maîtriser correctement le français qu'elle s'efforce à parler et auquel une frange importante de la population africaine veut s'identifier et se caractériser. Ce langage hybride est aussi fait de truculence et de grossièreté.

2. Du langage truculent et licencieux

D'une ardeur exubérante, la langue de Lopes est truculente en plus d'un point. Elle est caractérisée par un vocabulaire débridé et licencieux. Truculents, ses personnages et narrateurs font parfois usage d'un langage excessivement grossier et cru. Les acteurs du régime despotique de Bwakamabé, en l'occurrence les soldats, s'expriment de manière ordurière et impudique. Ceux-ci sont le prototype même de l'impudence langagière :

- «– *Sortez tous, bandes de couillons ! Videz les lieux ! Allez, ouste ! [...]*
- *Allez, allez, avancez, bandes de salauds [...]*
- *Allez bandes de salauds, montez ! [...]*
- *Garde les mains en l'air [...] ou bien je te zigouille, espèce de salopard.*
- *Eh corniaud, fais pas le clown !*
- *Vos gueules ou je tire ! [...]*
- *[...] Finie la fête, bande de jouisseurs.*
- *Et que personne n'essaie de faire le con ! »²⁷⁷*

La retenue et la courtoisie sont bannies, tant les soldats s'expriment avec impudeur. À l'instar de certains romans français du XXe, les règles de bienséance en cours au XIXe siècle sont transgressées. Pis et comble, illustrant cette crudité langagière au plus haut niveau, le président Bwakamabé est lui-même une source d'injures, de grossièretés :

²⁷⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.145-148

« – Alors, savez pas répondre ? (grimace) Con de votre maman ! [...] Hypocrite, pédéraste !

– Allez quitte-là. Tout ce que tu vas dire, ce ne sera que du mensonge. Vous les tsoukas, savez que mentir. [...]

– N’y a pas de Monsieur le Président qui tienne. Zêtes un agent de Polépolé. Connais tout votre complot. [...] Con de ta maman, va. »²⁷⁸

D’un langage trivial, le président traite ses collaborateurs avec indécence et incongruité. Cette légèreté et cette crudité participent de sa bouffonnerie. Mais plus indue est sa sœur qui, à son unique apparition, se fait d’emblée remarquer par un langage tout aussi grossier que choquant :

« – Hannibal, Hannibal, c’est moi ta sœur Za Hélène qui te parle. La mère de ces bandits ! Le vagin de la mère de ces bandits ! [...] Des voleurs... sans doute des Djassikinis (le vagin de leur mère !) [...] Ces sauvages, ces nègres (vraiment le vagin de leur mère !) [...] Ils ont (le vagin de leur mère et de leur grand-mère !), ils ont rasé le crâne de mon mari. [...] Bande de sauvage, va. Et ils ont, ils ont, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, mon Dieu, pardonnez-moi ce que je suis obligée de raconter, ils m’ont arrosé de leur lait, moi Za Hélène, la sœur du Chef du Pays, la fille de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, qui n’ont jamais entendu l’injure sans faire avaler le sang et le caca de ceux qui osent les défier. [...] Hannibal, mon frère, faut que ça cesse. [...]

– Con de leur maman, hurla le Chef.

Un hurlement comme d’un géant à qui l’on aurait arraché l’ongle à vif.

– Con de leur maman ! »²⁷⁹

Sans retenue, la famille présidentielle s’affiche dans une impudence langagière luxuriante. De même, dans *Dossier Classé*, Tante Élodie, dans un accès de colère, se laisse aller aux injures grossières :

« Et le timbre de voix de tante Élodie a changé pour se faire plus grave. Elle s’est mise à maudire Gigi, la mère de Gigi et à qualifier leurs sexes de papayes pourries et bourdonnantes de mouches. »²⁸⁰

De plus, le narrateur, complice des injures licencieuses et grossières des personnages, y mêle des descriptions érotiques :

²⁷⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.64

²⁷⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.125-126

²⁸⁰ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.199

« Elle a posé sa main sur ma cuisse [...] Gigi m'a retenu et a plaqué son ventre contre le mien. Elle me ponçait le bas-ventre par des rotations savantes de ses hanches. Un flot de sang m'a envahi et je n'ai pas pu me retenir. Je bandais trop pour qu'elle ne le sentît pas. [...] Les pieds rivés au sol, nous roulions harmonieusement des reins. » ;

« Je me tournais et me retournais dans mon lit. Je me suis masturbé en pensant à Gigi. »²⁸¹ ;

« Je senti son sexe contre ma fesse. »²⁸²

Si on peut imputer aux personnages leur propos, toutes les descriptions sensuelles incombent au narrateur qui semble se plaisir aux obscénités. En effet, sans détour, il peint toutes les scènes érotiques choquantes comme celle de la première expérience sexuelle de Victor Augagneur :

« J'étais fasciné par leur poitrine où pointaient des petites poires de caoutchouc noir. [...] La plus hardie a avancé le bras et a posé mon sexe sur le plat de sa main [...] elle s'excusa d'avoir comparé mon machin riquiqui-là à une queue de cochon et me demanda tout à trac, avec un chat dans la gorge, si je voulais lui faire un gbwa tout doux. Pour être sûre de bien se faire entendre, elle avait accompagné son propos d'une mimique en introduisant son index droit dans son poing gauche et lui faisant faire des mouvements de va-et-vient.

[...] L'air savant et protecteur, il se mit en devoir de m'expliquer que gbwa signifiait « couiller une fille », quoi.

– Couiller ! se scandalisa Aladj Alpha Junior. Faut pas dire « couiller », c'est pas poli. C'est un grand mot. Ko gbwa, petit frère, c'est « entrer en matière dans une fille ». [...] 2

Chacun d'entre eux se choisit une cavalière qu'il enlaça et se mit à entrer en matière. L'action se réalisait par des mouvements de fesses d'avant en arrière qu'on variait avec des dandinements de reins de danseurs de rumbas. [...]

Mon sexe s'est dressé.

J'ai attrapé la fille au sourire d'ange, l'ai enserré dans mes bras en couronne, ai avancé mes lèvres et me suis mis moi aussi à danser dans la même cadence que les autres. L'eau était sucrée. J'ai dansé bien-bien-bien, et ma petite cavalière s'est accrochée à moi des bras et des jambes comme au tronc d'un arbre auquel elle allait grimper. J'ai dansé doucement, lentement, en souplesse, puis le feu s'est mis à brûler en moi. Pris de furie, j'ai saccadé des reins, de plus en plus fort. J'assenais des coups glissants pour apprendre à la petite délurée de m'avoir ainsi provoqué. Elle a fermé les yeux et poussé un cri de surprise. J'ai peur de l'avoir blessé, mais elle s'accrochait encore plus à son arbre, voulait l'avaler, poussait des gloussements et murmuraient des choses folles. »²⁸³

²⁸¹ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.154 ; 181

²⁸² - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.106

²⁸³ - Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.155-157

Lopes se rapprochent ainsi de certains romanciers français du XXe ou du XXIe siècle tels que Louis-Fernand Céline, Élisabeth Hergott²⁸⁴, Catherine Millet²⁸⁵ ou encore Georges Bataille²⁸⁶ :

« Prolongeant les thèses de Hegel, Bataille montre que l'homme [...] reste hanté par la nature [...] ; cet attachement primordial se manifeste dans la mort et la sexualité, deux facteurs de désordre contradictoires avec la vie sociale, et sur lesquels, de ce fait, pèsent tabous et interdits. Mais ces derniers fondent en retour le désir de la transgression (l'Érotisme, 1957), qui jadis pouvait s'exprimer dans la fête, le sacrifice ou l'orgie [...] »

Pierre angulaire de son interprétation de l'Histoire et de la société, [...] l'érotisme est également au cœur de ses récits de fiction. De romans en romans, Bataille développe un érotisme mêlé au sordide, à l'ordure et à l'horreur, qui, sacralisé, cherche à épuiser le possible jusqu'à ce point extrême où le dégoût et la volupté se rejoignent et s'annihilent, permettant à l'homme de surmonter la répulsion de lui-même et de se délivrer des représentations illusoire (Anus solaire, 1927 ; Histoire de l'œil, 1928 ; Madame Edwarda, 1937 ; Alleluiah, 1947 ; le Bleu du ciel, 1957, rédigé en 1935). »²⁸⁷

À l'instar de la littérature moderne qui viole tabous et interdits, le champ lexical de l'érotisme ou de la sexualité est abondant dans le roman lopesien. Il ne fait cas d'aucune pudeur ni modestie langagière qui caractérisent les écrits des romanciers africains de la première heure vis-à-vis desquels il s'affranchit. Il en est conscient lui qui s'autocensure avant la censure sociale, par le biais du narrateur et critique de *Le Pleurer-Rire* :

« Vous me faites peur avec toutes ces scènes d'amour un peu trop osées. En les lisant, je ne peux réfréner la montée en moi d'un sentiment de malaise. Sans être, dans ma vie privée, un ascète, je me demande si l'on a le droit de mêler ainsi politique et porno [...] Or, voici qu'aujourd'hui, tel qu'évolue votre

²⁸⁴ - Élisabeth Hergott, psychanalyste lacanienne et romancière, spécialisée dans le roman érotique (*Lettres d'Amour*).

²⁸⁵ - Catherine Millet, auteur de *La vie sexuelle de Catherine M.* dans lequel une femme expose sa sexualité, ses fantasmes et ses orgasmes comme on l'a rarement vu dans un livre de littérature.

²⁸⁶ - Georges Bataille (1897-1962), écrivain français qui place l'érotisme et la transgression au cœur de son analyse philosophique et de ses textes de fiction. L'écriture a chez lui vocation à l'outrance, provocation violente qui refuse la facilité de l'esthétisme. Souvent présenté comme un écrivain maudit et inclassable du fait de sa pensée toujours déroutante, scandaleuse, contradictoire et plurielle, Bataille a eu pourtant une influence déterminante sur les écrivains de son époque.

²⁸⁷ - "Bataille, Georges." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

manuscrit, je crains que cédant à trop de souvenirs intimes, vous ne mêliez les genres et perdiez de vue l'objectif fondamental de tout écrit engagé. »²⁸⁸

Excepté *Sans tam-tam*, tous les autres récits mettent plus ou moins la sexualité au centre de la vie des personnages. Dans *La Nouvelle Romance*, les infidélités de Bienvenu lui permettent de faire la différence entre faire l'amour ou avec une Africaine et ou avec une Européenne. Mais si ici, certaines parties intimes sont nommées, la description de scènes amoureuses est plus sobre. En revanche, depuis *Le Pleurer-Rire*, *Le chercheur d'Afriques*, *Sur l'Autre Rive*, *Le Lys et le Flamboyant* et *Dossier Classé*, la sexualité des personnages est largement exposée. D'un de ces récits à l'autre, le narrateur loupésien ne se prive de relater aucune scène de sensualité et d'érotismes outranciers frisant parfois la pornographie.

Dans *Le Pleurer-Rire*, le Maître d'hôtel, d'une sexualité débordante, est l'image du Noir étalon qui, en dehors de sa femme Elengui, entretient régulièrement des relations sexuelles avec Soukali l'épouse de monsieur l'inspecteur, avec Ma Mireille la première dame et avec Cécile la fille de chambre de cette dernière.

Dans *Le chercheur d'Afriques*, si les prouesses sexuelles de Vouragan sont justes évoquées, les différents ébats sexuels d'André avec Kani, la dame au péplos, et Fleur sont franchement décrits. C'est aussi le cas, dans *Sur l'Autre Rive* où une femme, Marie-Ève, défiant tabous et interdits, étale sa vie sexuelle au grand jour, racontant ses insatisfactions, ses infidélités, ses plaisirs charnels avec de multiples partenaires. Il en est de même dans *Le Lys et le Flamboyant* et *Dossier Classé* où sexualité, sensualité et érotisme sont présents dans plusieurs scènes.

²⁸⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.123

Sans discrétion ni retenue, le langage romanesque de Lopes aborde crûment ces aspects. Sans modestie ni sobriété, il charrie à volonté tous les registres qui s'offrent à lui. La grossièreté langagière qui afflue de plus en plus dans la littérature moderne se retrouve aussi chez Lopes. En effet, depuis la seconde moitié du XXe, les romanciers transgressent à foison les règles de courtoisie en cours dans le XIXe, avec des scènes beaucoup plus crues, dans un langage tout aussi grossier, voire davantage. La crudité langagière, l'enchevêtrement des registres de langues (précieux, argotique, grossier...) dans un même roman est une pratique bien courante dans le Nouveau Roman dont Lopes semble s'inspirer, tant sa production romanesque la charrie à volonté. Mais en dehors de la crudité langagière, africanismes, néologismes et mots du terroir font aussi partie de la richesse du langage romanesque de Lopes.

II. AFRICANISMES, NÉOLOGISMES ET MOTS DU TERROIR

Après ses études universitaires, Lopes a été professeur d'histoire et ministre de l'enseignement. C'est dire qu'il a une formation académique de qualité et une bonne maîtrise du français, sa langue d'écriture. Pourtant il se joue d'elle en enfreignant la syntaxe et le vocabulaire. Ce jeu, loin d'être le fait d'une inculture, est au contraire l'affirmation et la revendication d'une spécificité identitaire linguistique.

1. Les africanismes

Nous prendrons l'africanisme au sens où il inclut des mots et expressions sortis des langues africaines ou forgés à partir des réalités propres au continent. Ils englobent les expressions idiomatiques et la création d'expressions nouvelles avec des sens nouveaux.

Apologiste des particularités lexicales du français en Afrique noire, Lopes valorise les africanismes au risque de déplaire aux érudits du français châtié et académique. Il excelle dans l'utilisation de mots et expressions qu'on ne rencontre que chez les Africains.

Pour un meilleur répertoire, nous diviserons les africanismes en deux groupes : les expressions idiomatiques, c'est-à-dire traduites des langues africaines mot à mot, et les mots ou expressions françaises perdant leur sens originel pour recouvrir des réalités nouvelles.

1.1/ Les expressions idiomatiques de langues africaines

Il s'agit de tournures empruntées aux langues africaines, car il est courant de s'exprimer en français mais en réfléchissant dans les langues du continent. Et comme certaines expressions africaines n'ont pas d'équivalent français, elles sont forgées dans des situations de multilinguisme où il est aisé de faire appel à la syntaxe des langues du terroir. Ainsi, des structures syntaxiques spécifiques à la langue maternelle de l'auteur ou du continent resurgissent. Tout cela crée des régionalismes qui sont une manière bien africaine de parler français. Le narrateur lopesien adopte fréquemment ce style où la diversité syntaxique est au service du mariage des langues. Les différentes tournures s'interpénètrent, leur rigidité respective est brisée pour faire éclore une langue métisse, comme en témoigne ce passage :

« Très vite, bien qu'il lui en coûtât, Kolélé prit le parti de s'exprimer en lingala chaque fois qu'elle gravissait les marches de la tribune. Quand un mot lui manquait, elle faisait appel à un vocable français, métissant même des verbes de la langue européenne qu'elle conjugait suivant les règles de la syntaxe lingala. »²⁸⁹

²⁸⁹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.357

Tout se passe comme si les deux langues en présence se complétaient pour ne faire qu'une seule. Cette fusion linguistique produit un langage unique aux tournures spécifiques. Ce qui justifie des propos du genre :

« – Elle dit que depuis que vous l'avez dansée, façon façon-là, elle ne trouve plus le sommeil. Et elle jure que si vous ne la dormez pas avant votre départ, elle sera obligée de tuer son corps. [...] Elle veut que vous la dormiez »²⁹⁰

Cette suite de mots français est agencée selon une tournure syntaxique étrangère à la grammaire française. En effet, "danser quelqu'un" et "dormir quelqu'un" sont agrammaticaux et asémantiques. Danser est à la fois transitif et intransitif ; mais dans l'acception transitive, on peut danser le tango ou la rumba, mais pas une personne. Quant au verbe dormir, il est intransitif et ne peut admettre un complément d'objet.

Ces tournures, ne répondant pas aux normes grammaticales hexagonales, n'ont aucun sens en français. Néanmoins, ces expressions, enfreignant la grammaire française, obéissent aux tournures syntaxiques africaines : danser et dormir sont récupérés par les langues africaines qui les phagocytent, les façonnent et les adaptent à leur syntaxe, créant des expressions originales à saveur tropicale. « Danser quelqu'un » prend alors le sens de danser avec quelqu'un et « dormir quelqu'un » c'est faire l'amour à quelqu'un, puis littéralement, « tuer son corps » c'est se suicider.

Cette autre phrase, incompréhensible pour le lecteur européen, dérive aussi d'une tournure africaine :

« Le chauffeur a froncé les sourcils, il ne savait plus s'il devait courber côté bras femelle ou côté bras mâle. »²⁹¹.

²⁹⁰ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.171 ; 178

²⁹¹ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.103

Cette expression qui veut dire ‘‘tourner à gauche ou à droite’’ décrit les subtilités acrobatiques des langues africaines à s’adapter à cette civilisation nouvelle. Ces tournures sont pléthoriques chez Lopes qui, de traduction en traduction, fait découvrir la richesse des langues de son terroir où marcher pieds nus se dit « *marcher sur la chair de ses pieds* » :

« Elle avait du mal à suivre son pas rapide et souple, surtout avec ces mapapas en cuir tanné du Tchad qu’elle avait dû se résoudre à chausser pour honorer les bonnes sœurs, elle qui préférerait, même en ville, marcher sur la chair de ses pieds. »²⁹²

Le narrateur traduit la pensée du personnage s’exprimant dans sa langue maternelle où, mot à mot, « *gâter son nom* » signifie calomnier, et « *fermer son visage* » c’est être mécontent ou en colère :

« Mais s’il les renvoient ? Ils iraient « *gâter* » son nom auprès de tous les gens de la tribu, tant ici qu’au village. »²⁹³ ;

« Vexé, le jeune compatriote directeur de cabinet fermait son visage, comme on dirait en traduisant mot à mot du kibotama. »²⁹⁴

De même, « *son idée lui dit* », c’est il se dit intérieurement, et envoûter devient « *attaché* » suivant la traduction de certains idiomes africains :

« Avant qu’il n’ouvrît la bouche, son idée lui dit qu’il s’agissait d’un bon parti » ;

« Quelqu’un l’aurait-il par hasard attaché ? [...] Dès le lendemain, elle s’en irait rendre visite à la clairvoyante »²⁹⁵ ;

« Elle avait dépêché l’un de ses proches chez son clairvoyant qui, de Moundié « *attacha* » le Guinarou »²⁹⁶.

En outre, l’« *attacheur de pluie* » est le sorcier qui aurait le pouvoir d’arrêter la pluie par des sortilèges.

²⁹² - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.65

²⁹³ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P.15

²⁹⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.221

²⁹⁵ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 55 ; 75

²⁹⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.241

En outre, en Afrique, en plus du temps, certains mots sont aussi élastiques parce que, souvent, étendus à toute une communauté. C'est le cas des possessifs qui, en italique ou entre guillemets, sont très extensibles :

« - *C'est votre fils ou le mien ?*
 - *C'est notre fils à toutes !*
 - *C'est l'enfant de la famille, renchérit une autre.* »²⁹⁷

Il ne s'agit pas de société polyandre, mais d'intégration au sens communautaire, d'implication collective dans l'éducation des enfants :

« *Eh, les femmes ! L'homme-là c'est notre fils ! [...] C'est mon fils, c'est notre fils vous dis-je. Celui qu'a élevé ma sœur Motéma.* »²⁹⁸

Ces possessifs fédérateurs expriment une possession communautaire. Car, dans ces sociétés, celui qui épouse une femme, l'intègre à sa famille, à sa classe d'âge et à sa communauté qui, en signe d'intégration, l'appelleront dorénavant « *leur femme* » ou « *leur fille* » :

« *C'était de surcroît, la manière la plus élégante de présenter à son clan celle qu'ils appelleraient désormais leur femme.* » ;
 « *Il ne comprenait pas ce qui c'était passé, ce qui l'avait conduit à traiter ainsi celle qu'il appelait « leur » fille.* »²⁹⁹

Dans ce contexte, papa, maman, tonton et tante ce sont tous ceux de la génération du père ou de la mère qui sont considérés comme tels :

« *Puisque tu le veux, Lazare, eh bien, sache qu'il n'y a aucun lien familial entre Goma et nous. [...] C'est par politesse que tu l'appelles tonton. Monsieur, madame n'existe pas en langue, ce sont là des titres qu'on réserve aux étrangers. Coutumes et convenances interdisent à l'enfant de désigner par leur prénom ceux de la génération précédente. Tu nommeras oncle, tante, grand-mère, aîné ou cadet quiconque tu auras vu ou simplement aperçu, ne fût-ce qu'une seule fois, sous le toit familial.* »³⁰⁰

²⁹⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.104

²⁹⁸ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.107

²⁹⁹ - Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.78 ; 204

³⁰⁰ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.34

Dans ces sociétés fédératrices, tout membre est un éducateur potentiel de chaque enfant qui appartient d'office à la communauté :

« En fait, Élodie est ma tante à la mode africaine et mama Motéma n'est pas ma mère au sens européen du terme. Elle était plutôt, pour traduire mot à mot, de la langue en français, la rivale de ma mère. »³⁰¹

Il n'y a, bien souvent, aucun lien familial direct avec les personnes que l'on appelle mère ou tante, et qui sont considérés comme tels. Du moment où ils appartiennent à la communauté, cela est suffisant, car ils sont de la famille élargie ou clanique. Et chaque adulte, surtout la femme, doit offrir, le plus naturellement possible, son affection maternelle à n'importe quel enfant, aux orphelins en particulier :

« Dans un élan naturel, sans le moindre soupçon de revanche vis-à-vis de la blanche qui lui avait ravi son « fiancé », Motéma me donna l'affection dont j'avais besoin. »³⁰²

Mais maman ou papa ont aussi une valeur affective :

« En me souhaitant la bienvenue, les plus âgés m'appelaient papa, signe à la fois de respect, d'affection et peut être d'allégeance. »³⁰³

Lopes ne se fait aucun complexe quant à l'usage des ces mots et expressions qui, dans le contexte africain, diffèrent du sens français. Il les charrie à volonté pour dire la capacité de l'Afrique à soumettre et à adapter la langue du colon à son milieu, à ses habitudes, à sa pensée. Il pousse même l'audace jusqu'à création d'expressions nouvelles aux sens nouveaux.

³⁰¹ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.113

³⁰² - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.116

³⁰³ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.108

1.2/ Pour une re-sémantisation : la création de sens

Ce sont des mots français vidés de leur contenu originel, puis rechargés sémantiquement. Il ne s'agit plus de traduction idiomatique, mais plutôt de l'ensemble des mots ou expressions françaises récupérées et "re-sémantisées". Ce qu'Hilaire Bohui appelle « *les néologies de sens* », c'est-à-dire « *des mots connus mais employés dans un sens nouveau* »³⁰⁴. C'est une phase de formation d'expressions nouvelles, de re-sémantisation de termes français : des sens nouveaux sont réinjectés dans des vocables anciens ou des expressions reformulées.

De ce contexte naîtra l'expression « *deuxième bureau* » qui désigne, non un deuxième emploi, mais une amante entretenue parallèlement à l'épouse légitime. Cette expression, très répandue dans certaines capitales africaines comme Abidjan, a été forgée à partir d'alibis d'époux infidèles faisant croire à leur épouse qu'ils restent tard au bureau, alors qu'ils sont avec leurs amantes. Celles-ci finiront par s'appeler « *deuxième bureau* » :

« - Il te faut, Lazare, une autre femme de notre peau. Pas une vulgaire deuxième bureau, mais une coépouse officielle qui enfante pour toi. »³⁰⁵

D'autres expressions telles que « *les grands* », « *en haut de en haut* » ou « *en bas de en bas* », création ivoirienne de l'ethnologue Niangoran Boua, désignant les plus nantis et les pauvres, sont récupérées par Lopes :

« Ces grands-là, les en haut de en haut, comme on dit à Moundié, il vaut mieux s'en tenir éloigné » ;

« Le lot des en bas de en bas était en revanche aussi amer que celui de la cigale de La Fontaine. »³⁰⁶ ;

³⁰⁴ - Djédjé Hilaire Bohui, " "L'esthétique romanesque sonienne comme exemple de l'expression de la langue par la parole dans la vie et demie" in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, Limoges, Pulim, 2003, p. 24.

³⁰⁵ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.198

³⁰⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.30 ; 235

« Il a enseigné à mon frère aîné et appris à lire à tous les grands du pays. Inclus même le président de la République. »³⁰⁷

À partir de vocables français, des expressions nouvelles sont créées et popularisées en Afrique francophone. Ainsi, par dérivation de verbes, des significations nouvelles sont conçues. Du verbe « *dégager* », par exemple, qui est quelquefois employé pour se détendre après une activité intense, « *dégagement* » perd son sens originel pour signifier « *soirée dansante* » :

« Elles préféraient la piscine, le court de tennis, se recevaient chez elles, à tour de rôle, en organisant des apéritifs, des dîners, des parties de bridges ou des soirées dansantes, les fameux « dégagements ». »³⁰⁸

De même, « *cafouillage* » perd son sens initial au profit de magouille, c'est-à-dire un moyen illégal, détourné pour réussir, obtenir quelque chose :

« C'est seulement bien plus tard que j'ai compris, d'après le contexte, que le mot « cafouillage » n'avait pas au pays le même sens qu'il a dans l'argot parisien. Au Mossika, il signifie débrouillardise, ou quelquefois favoritisme et trafic d'influence. »³⁰⁹

Et le verbe « *fréquenter* » signifie désormais être scolarisé, alors que le « *sapeur* » c'est celui qui s'habille bien, qui est élégant :

« Dans notre français fréquenter voulait dire aller à l'école. »³¹⁰ ;

« Chevelure épaisse, veste ample et longue, chemise cinquième avenue à col amidonné, véritable minerve sur laquelle était enlacée une cravate à gros nœud, pantalon étroit et chaussures épaisses à semelle de crêpe, ces sapeurs avant la lettre s'évertuèrent à introduire le be-bop. »³¹¹

Mais les Africains ont aussi leurs « *« Parisiens »*, ces enfants de retour de la métropole où ils avaient appris les lettres, les chiffres »³¹². Et très connu en Afrique, le « *maquis* » devient désormais ce restaurant

³⁰⁷ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.146

³⁰⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.163-164

³⁰⁹ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.131

³¹⁰ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.158

³¹¹ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.134

³¹² - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.92 ; 99 ; 134

typiquement africain où règne l'ambiance bon enfant, de même que la « *parcelle* » est pour le congolais une cour :

« Félicité et moi avons en effet pris des dispositions pour offrir à nos deux délégations un dîner congolais, dans un maquis. Contrairement à ce qu'on prétend, l'origine des maquis n'est ni camerounaise ni ivoirienne. Déjà à cette époque Maman Thérèse pratiquait la formule. »³¹³ ;

« Il arbora à l'entrée de sa cour (on disait de sa parcelle), [...] un fanion »³¹⁴

En outre, par pudeur, l'Afrique nommera l'acte sexuel « *la chose* » :

« Elle frémissait, soupirait, se collait à lui comme une femme en spasme. Lui aussi y découvrait un certains plaisir. Mais cela ne valait pas « la chose ». Ce n'était pas aussi complet, aussi libérateur, aussi apaisant. [...] Mais il ne désespérait pas d'obtenir « la chose ». »³¹⁵

Des mots français sont ainsi détournés de leurs sens premiers pour en recouvrir d'autres. Cela résulte de la capacité d'adaptation de l'Afrique à ce contexte linguistique nouveau. Loin de se limiter à une assimilation béate du français, les Africains brisent sa rigidité, le façonnent et le soumettent à leurs besoins. Il en résulte un langage hybride et argotique original. Lopes convie ces régionalismes afin d'africaniser, de métisser son langage. Ces expressions nouvelles et ces mots français recolorés, "re-sémantisés", enrichissent sa langue qui s'accommode tout aussi bien aux néologismes.

2. Les néologismes

Lopes affectionne aussi les néologismes qui sont des mots neufs apparaissant dans une langue. Son langage abonde en mots nouveaux au français qui sont, soit des régionalismes, soit ses propres créations.

³¹³ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.161

³¹⁴ - Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.50

³¹⁵ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P.100

2.1/ Néologismes régionaux ou africains

Les néologismes africains sont récupérés et valorisés par Lopes qui en est friand. Il remet en scène des congolismes nés sous le système colonial dans lequel le « *capita* » est le contremaître qui, dans un esprit de collaboration³¹⁶, était à la solde du colon :

« – Eh, les gosses-là ! Quittez là. Voyez pas que c'est le commandant ? De sa chicotte, le *capita fouetta* dans notre tas »³¹⁷.

Quant au « *mboulou-mboulou* » c'est le garde colonial, le tirailleur :

« Les grilles s'ouvrent et un détachement de tirailleurs saras et sénégalais, les *mboulou-mboulous*, avancent baïonnette au canon. »³¹⁸

En outre, « *demi-Dakar* », « Les Congolais appellent ainsi une tenue deux-pièces »³¹⁹, et « *zaïcos* » sont typiquement congolais :

« Une chaîne haute-fidélité jouait de la musique zairoise et congolaise, que nous appelions musique *zaïcos*, pour abrégé. »³²⁰

Dans la même veine, « *abacost* » est un « néologisme zairois pour désigner une tenue tropicale devenue officielle en ce pays (contraction de : à bas les costumes) »³²¹ :

« Il était vêtu d'un de ces chemises vestes que les Zairois ont baptisées *abacost* (à bas les costumes)... »³²²

Il y a aussi une kyrielle de mots tels « *roupéen* », « *kiroupéen* », « *mouroupéen* », « *baroupéen* », « *moundélé* »³²³, pour désigner le blanc, tandis que « *Mpoto* » c'est la France, le pays du Blanc :

³¹⁶ - Henri Lopes, *Sans Tam-Tam*, Yaoundé, Editions CLE, 1977, P.16-124

³¹⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.76

³¹⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.189 (cf. aussi P.89)

³¹⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.107

³²⁰ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.65

³²¹ - Henri Lopes, *Sans Tam-Tam*, Yaoundé, CLE, 1977, P.124

³²² - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.230

« *Le regard du moundélé s'attarda sur mes haillons et mes pieds nus. [...] Le Mouroupéen transpirait et s'épongeait avec un chiffon blanc qu'il sortait de sa poche.* »³²⁴

Par ailleurs, deux ivoirismes bien connus « *génito* » et « *grotto* » font leur apparition. Et l'auteur restitue parfaitement leur contexte de formation :

« *Elle m'a expliqué que c'était un mot récemment mis à la mode par les Ivoiriennes de Cocody. Il y avait deux catégories d'amants : d'un côté les génitos, étalons robustes à hautes performances, véritables magiciens, généralement sans le sou ; de l'autre, les grotos, affectueux et généreux, bedonnants et respectables, qui possédaient, eux, des comptes en banques bien garnis...* »³²⁵

Lopes utilise aussi des régionalismes dont l'origine est difficilement attribuable à un seul pays africain. C'est le cas du verbe « *chocorbiter* » :

« *Je veille à prononcer chaque syllabe comme il faut. Mon accent manioc n'est pas celui des Arabes. [...] Alors je force un peu. Je chocorbite, essayant notamment de reproduire l'accent de Kani.* »³²⁶

Il est certain que Lopes apporte sa touche personnelle à ce néologisme qui originellement se dit « *chôcô* » ou « *chôcôbi* ». Il le modifie en y ajoutant une syllabe finale, mais le contenu reste le même, c'est-à-dire rouler les r en imitant l'accent européen.

« *Mami watta* » est aussi un régionalisme très connu. Il dérivé de « *Mami waters* », un terme Pidgin provenant d'Afrique anglophone qui désigne généralement la sirène :

« *Elle a poursuivi en contant des histoires de Mami Watta, qui est le nom populaire du lamantin, la sirène d'Afrique.* »³²⁷

³²³ - Ces néologismes sont très usuels dans *Le Chercheur d'Afriques* et *Le Lys et Le Flamboyant* (P.80, 89...)

³²⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.76-77/ 83-85

³²⁵ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.65 ; 134

³²⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.198

³²⁷ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.68

Et *Le Lys et le Flamboyant* reprend ce très populaire mythe de « *Mami watta* », de la page 155 à 157. Par ailleurs, l'auteur précise au bas de page que « *signare* » est une « *mulâtresse de Saint Louis du Sénégal*. »³²⁸

Il reprend aussi des substantifs composés tels que « *frères-mais-vrais-frères* », « *frère-mais-frère-vrai-frère* »³²⁹, ou « *frère même-père-même-mère* »³³⁰ comblant l'insuffisance du mot frère qui s'étend à tous les cousins et aux amis intimes. Ils distinguent la vague des frères satellites des vrais frères ou des frères consanguins :

« Elle aperçut bien Zinga, le mulâtre à raie tirée au cordeau sur la gauche de la tête, et que François lui avait présenté comme son frère-mais-frère-vrai-frère. »³³¹

Par ailleurs, à partir du mot « *ambiance* » couramment utilisé pour fête, et du verbe « *ambiancer* », faire la fête, il se crée les néologismes « *ambianceur* » et « *ambiancement* » :

« C'était le début de l'ambiancement, disait-il, faisant référence à la griserie des soirées du quartier »³³² ;

« Contre toute cohérence, ce fut pourtant sur Elise Likofi que se portèrent la majorité des suffrages des ambianceurs. »³³³

Ces mots nouveaux sont forgés par analogie ou par dérivation, selon d'autres modèles tels que "lancer", "lanceur", "lancement".

Il est à noter aussi la présence du néologisme « *malafoutier* »³³⁴, très fréquent dans la sous-région de l'Afrique Centrale. Composé de

³²⁸ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.150

³²⁹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.81

³³⁰ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.76

³³¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.81

³³² - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.47

³³³ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.360

³³⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.39

‘malafou’, mot lingala signifiant vin de palme, et du suffixe français ‘tier’, le « malafoutier » est l’extracteur de vin de palme.

Par ailleurs, Lopes utilise aussi le verbe ‘désrespecter’, formé par préfixation, antinomique de respecter :

« Si les métis eux-mêmes désrespectaient leurs épouses, qu’attendre dès lors des Noirs et des Blancs ? »³³⁵

Il s’inspire de verbes antithétiques tels que mystifier/démystifier, ranger/déranger. Mais notons que Lopes peut avoir emprunté ce néologisme courant dans le parler oral de certaines provinces méridionales françaises et attesté dans plusieurs œuvres littéraires.

Multiculturel et panafricaniste à souhait, Lopes emprunte beaucoup d’expressions à plusieurs français différents d’Afrique. Ainsi congolismes, ivoirismes, et autres particularités du français d’Afrique émaillent fortement son discours romanesque. Astreint à un travail didactique, l’auteur forme et initie ses lecteurs à ces régionalismes auxquels il mêle ses propres créations néologiques.

2.2/ Néologismes lopésiens

Certains néologismes sont propres à Lopes. Ce sont des mots qu’il façonne, construit de lui-même. Cette création concerne à la fois les verbes et les substantifs. Ainsi de nouveaux verbes tels que « flytoxer » et « queuter » se forgent sous sa plume.

À partir de « flytox », bombe insecticide, Lopes crée le verbe « flytoxer » qui équivaut à l’action de pulvériser du flytox :

³³⁵ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.109

« – Fais attention en entrant dans la moustiquaire, lui cria Loutassi, je viens de flytoxa à nouveau. »³³⁶

Puis de l'expression faire la queue, il déduit le verbe « *queuter* » :

« Je remarquai une longue queue devant un édifice de style colonial. Elle était formée de gens âgés. [...] »

– Celui-là m'expliqua Mowudzar, peut se reposer car il possède un « double » qui queute là-bas pour lui. Quand son tour viendra, le double sifflera pour que le vieux vienne queuter les dernières minutes. »³³⁷

Remarquons que "queuter" existe déjà avec plusieurs sens différents. Très utilisé dans le français populaire de la Métropole linguistique, il signifie ne pas réussir, c'est-à-dire manquer, louper, foirer, et vulgairement c'est avoir des rapports sexuels. Mais au billard, queuter c'est maintenir de manière fautive le contact entre la queue et la bille au moment où elle touche une autre bille ou la bande, ou c'est encore pousser d'un seul coup deux billes très rapprochées, tandis qu'au croquet, c'est pousser la boule avec le maillet au lieu de la frapper. Considérant que ce mot existe dans des significations différentes, il s'agirait alors plutôt d'un déplacement de sens que d'un véritable néologisme. Mais dans tous les cas, il est certain que Lopes joue avec ce mot de la langue française, dans la mesure où il part d'une autre expression (faire la queue), pour lui attribuer le sens nouveau d'aligner, c'est-à-dire attendre son tour dans une file indienne.

Par ailleurs, par préfixation, Lopes crée « *désensauvagement* », contraire d'ensauvagement :

« Parler le français de France était pour lui manquer de naturel, sombrer dans la préciosité. A l'époque, je me moquais de cette obstination à refuser le désensauvagement ; aujourd'hui, je crois que Léon avait raison. Les accents de

³³⁶ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.73

³³⁷ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.145

terroir des francophones de la périphérie constituent l'expression d'un refus de naturaliser leur âme. »³³⁸

En outre, par transfert, il crée le substantif « *trottoire* » désignant la prostituée. Par association d'idées, le lieu où s'exerce le métier (le trottoir) désigne la personne qui l'exerce (la prostituée). Par glissement donc, les prostituées sont appelées des « *trottoires* » :

« La fille en jean était évidemment une trottoire qui cherchait à assouvir sa soif sexuelle dans une action d'un romantisme au goût douteux. »³³⁹

Cette expression est très fréquente dans *Le Pleurer-Rire* (cf. pp.106, 107, 112, 162, 176, 184, 258). Par ailleurs, à partir du mot fantoche auquel il ajoute le suffixe "isme", sur le modèle de libérer, libéralisme, il obtient « *fantochisme* »³⁴⁰ qui est l'art de la manipulation des hommes telles des marionnettes. De même, suivant le modèle de donner/donation, il crée « *parlation* » qui est l'art de la parole sans les actes :

« – La bouche, la bouche, c'est seulement pour la bouche et la parlation que nous, là, on est fort. »³⁴¹

Par dérivation ou par suffixation, Lopes caractérise son univers par la création de mots nouveaux parmi lesquels il y a aussi des expressions ou des mots composés comme « *boy dame-jeanne* » et « *boy-éventail* »³⁴². Elles désignent les boys qui, du temps colonial, étanchaient la soif du colon ou l'éventaient. Le premier tenait la dame-jeanne, et le second l'éventail.

Lopes s'adonne aussi à un jeu de mot en attribuant un sens nouveau au mot voyelle qu'il définit comme le féminin de voyou. Dans une note de bas de page, il explique :

³³⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.195

³³⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.112

³⁴⁰ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.189

³⁴¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.36

³⁴² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.85-86

« Une fois encore, mon éditeur, décidément trop européocentriste, veut me forcer à expliquer. Selon lui, le lecteur français ne peut comprendre qu'il s'agit du féminin de voyou. »³⁴³

De même, dans un jeu de mot, « *encorné* » qui signifie frapper ou transpercer à coup de corne est utilisé à la place de encore né :

« *Celui qui sauverait le Mossika n'est pas encorné* »³⁴⁴.

Lopes joue et se joue du français, son héritage linguistique. Il le manipule avec dextérité, faisant appel à tous les registres dont il dispose. Il participe à l'enrichissement, à l'évolution du français en reprenant certains africanismes et en s'adonnant à la création néologique. Sa démarche procède de la légitimation des africanismes et des régionalismes qui ne sont pas conformes au modèle hexagonal, mais qui répondent au principe d'évolution de toute langue vivante. En effet, régionalismes et africanismes sont le fruit de la rencontre de plusieurs langues et de l'adaptation du français aux langues africaines. La survie et l'évolution du français en Afrique passent par sa réappropriation et son adaptation aux langues africaines la phagocytant. Décrivant mieux les réalités africaines, Lopes les adopte puis les enrichit de mots provenant des langues locales.

3. Les mots du terroir : L'émergence du lingala

Chez Lopes, il est fréquent que des mots de sa langue maternelle s'infiltrant dans un énoncé français. Il est alors courant d'y retrouver des interjections, des onomatopées, ainsi que des vocables issus du riche patrimoine linguistique congolais.

³⁴³ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.216

³⁴⁴ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.62

Notons, d'entrée de jeu, que l'enjeu essentiel de l'importance du choix linguistique comme vecteur identitaire réside dans l'essence même de l'ambivalence de toute langue qui en tant que telle

« traduit, d'une part ce qu'un être humain porte en lui de plus intime, legs maternel le plus précieux qui constitue son identité, et, d'autre part, représente un instrument que l'on peut façonner pour son propre usage. »³⁴⁵

Cet état de fait pose aux écrivains africains la problématique et la querelle de l'adoption d'une langue unique qui, souvent, n'est pas la leur, comme vecteur d'écriture et véhicule principal d'expression de leur identité. Dès lors, la principale difficulté est l'incompétence du français à rendre efficacement toutes les pensées propres à l'Afrique. Bien souvent, l'écrivain africain d'expression française est embarrassé face à l'inaptitude du français à restituer pleinement toute réalité socioculturelle africaine.

En effet, si pour l'Afrique, la mise à l'écart de ses langues est une amputation d'un pan important de sa culture, le rejet de celles du colon ne constitue pas moins une occultation de son l'histoire récente ; car *« l'identité n'est pas une donnée statique, mais une création dynamique de l'homme continuée par l'homme. »³⁴⁶* Dès lors, pour Henri Lopes, la solution semble toute trouvée : au lieu de s'enfermer dans une politique d'exclusion inféconde, en homme biculturel, il opte pour une cohabitation enrichissante des langues. Pour lui, il faut assumer le français tout en plongeant profondément ses racines dans sa langue maternelle.

Aussi lui est-t-il avantageux, faute d'une traduction efficiente, de faire appel aux vocables de sa langue maternelle. De fait, bien qu'utilisant le français comme canal et code principaux d'expression, le roman lopésien

³⁴⁵ - Sylvain Bemba, "Pourquoi écrivons-nous en français ?" in *Notre Librairie N° 92-93*, Paris, Clef, 1998, p. 69.

³⁴⁶ - Sylvain Bemba, "Pourquoi écrivons-nous en français ?" in *Notre Librairie N° 92-93*, Paris, Clef, 1998, p.71.

est un réceptacle de mots lingala. C'est à juste titre que, face à cette altération dilemmatique, l'un des narrateurs s'écrie :

« Natomboki. Ah ! Comment traduire ? Le français n'est pas toujours la langue au carquois le plus fourni. »³⁴⁷

Souvent confronté à cette perte due à l'inefficacité de la traduction, les descriptions perdent leur teneur et originalité. Le narrateur lopesien y remédie en convoquant des mots de son terroir encore chargés des subtilités locales. Pour lui, l'essentiel n'est pas de s'exprimer en français, mais de peindre avec précision le mouvement et la pensée africaine. Concevoir et rendre les us africains en français, sans perte, est une gageure. Seule sa langue, dans laquelle sa culture est pétrie en est capable, aussi s'y réfère-t-il fréquemment :

« Le vieux ? Je me rembrunis puis me souvins : c'est ainsi que Mama Motéma désignait son père avec affection. « Nous disons "le vieux" quand nous nous exprimons en français, mais c'est doyen ou maître que nous entendons. Parce qu'il nous arrive de penser en langue, quand nous parlons français. »³⁴⁸

Couramment, un mot ou une expression lingala plus fiable s'insère dans une phrase française. Ceux-ci colorent le français de leurs subtilités, de leurs particularités, de leurs richesses. L'écriture ou l'identité métisse de Lopes s'illustre à travers sa volonté manifeste de travailler la langue française qui perd ainsi sa pureté au profit d'insertion des mots de sa langue maternelle qui impose ses couleurs locales. Ces mots du terroir congolais sont parfois inventoriés et expliqués en notes de bas de page ou dans un glossaire. Nous classerons dans un tableau les occurrences de certains mots lingala, afin de mieux percevoir leur affluence et d'étudier leur portée :

³⁴⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, p.200.

³⁴⁸ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.33

Tableau récapitulatif des occurrences de mots lingala dans le roman de Lopes.

(Cet inventaire n'est pas exhaustif, mais indicatif de l'ampleur du phénomène)

	Mots expliqués au de bas de page ou dans un glossaire en fin de texte.	Mots expliqués dans le texte ou éclairé par le contexte	Mots non expliqués
<i>Sans Tam-Tam</i>	Tous les mots étrangers au français sont recensés dans un glossaire en fin de texte. (cf. P. 124-126)		
<i>Le Pleurer-Rire</i>		Damuka (14, 18, 19, 20, 24, 56) ; Pouéna Kanda (46) ; Boka littassa dounkouné (47) ; tounka (47) ; loukita (48) ;	guinarou (198, 241)
<i>Le Chercheur d'Afriques</i>	Mpoto (18, 83, 126), Nguembo (48), Mpembé (63), Pamba (83), Ngalien (84), Matanga (85) Pondou (92), Bokilo (120), Pili-pili(138), Matabiche (162), Tata ayi, Nzala esili (165), Wapi (170), Mbotos(174), Mapapas (188), Foula foula (197), Kébé-kébé (213), Lignouka (236), Makangous, Ndoumba, Mikaté(240, 242) ;	Yaya (11), Saca-saca, Téké (13), Mapapas (51), Nkangou (63), Nkoussou (65), Capita (77, 78), Logogna, fouta Ko (81), Mbongui, Molengué (83, 86) Nsamba, Boganda, Dongolo Miso (86), Chi Wara (96), Conga (140), ékoukisson (152), Moundélé madésou (218) ; Tamboula, Moundélé monéné (113) ;	Mboulou-mboulou (19, 85), Dongolo miso (25, 63), Mikatés (34), Chiwara (37, 70, 97), Moundélé (45) ; guinarou (39) ; Djambala, Ngambom' (51), Dzango (54), Mpila (61), mpoumou (63), Kongo gbwa yaho (103, 104), Olélé, madziba makassi (113, 114), tchiadi (276)
<i>Sur l'autre Rive</i>	na yébi yo (65) ; fourous (146) ; mpara (151) ; matitis (167)	atandélé (47) ; ndoumbas (64, 82, 151) ; motéma, bolingo (76) ; dongolo-misou (171) ;	
<i>Le Lys et le Flamboyant</i>	Atandélé, mokili ekobaluka (400) ;	Matanga (13, 16, 18, 25) ; mouziki (15) ; nganga (19,196) ; Mougouélé (22) ; dongolomissos (33) ; yo moko (35) ; Libongo (42) ; ngombo et safou (44) ; Ngalous (46) ; nkissis (46) ; Moundélé madessou (54), Mindélé ya Pamba (55) ; mawa, ko (56-57) ; mapapa (59) ; longogna, fouta longogna (60), pata, meya (60), Bassindji (62), Bolingo (65) ; bana wa makangu (86) ; Mboulou-mboulous (89, 189) Nzila Mayama, nzila mbousana (98), Bana mindélés (104), Koutouka (117), Moundzou, matitis (155), kingué (156) ; Dzango (197) ; Moundélé (198, 255), Matabiche, Matatas, bokilo (199), Ndatamo (200), Mbongui (259), Simba nzila (250, 272, 273, 277), Mopto (276), Malembé (324) ; kéba (330) ; Djiguibas (335) ; ndoumba (336) ; kolélé (349) ; Congo ya sika (353) ; hê (363) ; Ndoki (389, 425)	balula, katuka, zoba, matiti (259) ; Atandélé (343) ; soki olingui (349) ; salongo (369) ; mbonté na yo, tata (382) ; maswa (412) ; kingué gbwa wali (421) ;

Ici, la meilleure peinture ou expressivité passe par les mots du terroir rendant au mieux la pensée africaine. Il est alors fréquent de penser dans les langues africaines, alors que la restitution se fait en français :

« Ainsi chaque fois que je prenais la parole, j'invoquais l'Oncle Ngantsiala d'un mot qui n'a pas d'autre équivalent que « vieux », ce qui, en français, paraît irrespectueux ou vulgaire. Si l'on traduit par vieillard on tombe dans le pathos. »³⁴⁹

Et pourtant, en Afrique, appeler quelqu'un "vieux" c'est lui attribuer de nobles intentions de sagesse et de vénération. Inadéquat, le français est dans l'incapacité de traduire dignement ces réalités spécifiques. Aussi l'écrivain lui substitue-t-il des mots et expressions du terroir africain, tel dans ce cas ci :

« – Boka litassa dounkounê !

« Ce qu'on peut traduire en français par : « Reçois le pouvoir des ancêtres. » Sous entendu le pouvoir des ancêtres qui ont commandé les Djabotama. À la vérité, le mot litassa renferme plus de sens que le mot français pouvoir. C'est à la fois le pouvoir de commandement, l'intelligence pour dominer les autres et la puissance aussi bien physique qu'extra-terrestre. [...] Qui a reçu la litassa communique sans intermédiaire avec les ancêtres. Il lira dans toutes les consciences comme dans l'eau de la fontaine. Nulle femme ne lui résistera, il pourra marcher sur l'onde et voler par-dessus les montagnes. Il sera résistant à la morsure du serpent. Les balles changeront de direction à l'approche de sa poitrine. [...]

Le tounka, une chaîne de fer avec de nombreux pendentifs, qu'il ne porte pas sur sa poitrine comme son scapulaire chrétien, mais sur son dos, comme la femme son enfant. Car un chef n'a rien de commun avec les rois de l'Histoire des Oncles. C'est avant tout un père qui doit, [...] s'occuper de ses sujets comme de ses propres fils. [...] jamais le président ne pourra se séparer de ce collier. [...]

Les nobles et les prêtres se rangèrent en un groupe de plusieurs lignes face au Chef Bwakamabé Na Sakkadé et dansèrent la loukita, qui est, à l'origine, une danse de guerre, comme l'indique clairement les gestes de ceux qui l'exécutent. Au cours de ce ballet, un à un, les nobles aussi bien que les prêtres passaient sous le pied droit de Bwakamabé Na Sakkadé, chaque fois que celui-ci le soulevait. »³⁵⁰

³⁴⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.52

³⁵⁰ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 2002, P.47

Ces mots (« *litassa* », « *tounka* » et « *loukita* ») contiennent toute une charge culturelle qu'ils transmettent et revalorisent. De même, Lopes fait souvent usage du mot « *ndoumba* » ainsi expliqué magistralement :

« Si vous vous adressez à l'une de ces dames ou à l'un de ces messieurs de la classe des fonctionnaires de chez nous, sans hésiter, ils vous traduiront ndoumba par « prostituée », ou ce qui est à peine mieux, par « poule de luxe ». C'est de la malveillance. Les ndoumbas sont en fait de 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. Putain, 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 (elles en ont souvent plusieurs au même titre que ces hommes de chez nous qui possèdent à la fois plusieurs « deuxièmes bureaux »), le congédiant quand l'envie le 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, celle où elles lançaient telle mode de ceindre son pagne ou de nouer son foulard, celle où l'on dansait sans souci durant les trois nuit de chaque week-end de l'année, dans les bars des deux rives du Congo. Elles en étaient les reines. Nos dames de Maintenon, peut-être... De grandes dames ! »³⁵¹

Ce terme lingala désignant une femme libre, sorte de courtisane qui choisit librement ses amants, exprime, au-delà de sa valeur linguistique, un mode de vie, un fait socioculturel, une pratique unique à la société congolaise, une philosophie qu'une expression française aurait dénaturée et diluée. Ce mot n'ayant pas d'équivalent français, l'auteur l'intègre dans toutes ses dimensions culturelles exclusives aux Congolais. Il ne manque aucune opportunité pour dire ses richesses linguistiques et culturelles à travers des vocables les exprimant au mieux. Aussi le terme lingala « *matanga* » exprimant une idéologie spécifique est-il convoqué :

« Sales, en sueur, les cheveux en broussailles, la peau maquillée de grosses tâches de kaolin, les pleureuses psalmodiaient une chanson traditionnelle. Ce n'étaient pas des pleureuses professionnelles. Plutôt des proches de la famille dont le rôle doit correspondre à une coutume dont j'ignore le sens. Les plus âgées avaient le sein nu, comme la mère l'après midi au cimetière. Le regard vers le

³⁵¹ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.63-64

ciel, le doigt pointé sur une étoile, menaçant et agité, l'une d'elle entonnait un chant de protestation. C'était une actrice envoûtée par son rôle et mimant la démente. Quand elle interrompit sa litanie, les autres répétèrent en chœur un refrain. Elles damaient le sol de leurs pieds nus au rythme de la chanson, agitaient leurs bras et mouvaient épaules et bustes [...]

La pleureuse en chef leva la main et la danse s'interrompit. Les amateurs de football firent silence. La femme lança une phrase en kidjombo. D'évidence une question, car elle se pencha en avant pour attendre la réponse. Le chœur lui répondit par une syllabe brève. Elle répéta sa question, une deuxième puis une troisième fois, provoquant une réplique spontanée du chœur, chaque fois plus appuyée, plus forte et plus convaincue. La vieille fredonna alors deux phrases a capella comme si elle entonnait un négro spiritual puis s'interrompit, pointa le doigt vers ses commères et reposa une question. Peut être la même.

La réponse claqua en quatre syllabes puis, à nouveau, trois fois.

Rituel ou jeu ? Danses et chants reprirent brusquement en un rythme endiablé. Les tam-tams s'en mêlèrent, s'évertuant à pousser l'excitation jusqu'à son paroxysme. [...] J'avais pénétré dans une caverne où se déroulaient des rites et des négociations selon une coutume dont j'ignorais les règles. [...] Pieds nus, M'ma Eugénie avait la cheville et le poignet ceints de tissus rouges suivant une coutume que je ne saurais expliquer. »³⁵²

Désignant la veillée funéraire, « *matanga* » charrie une tradition séculaire de deuil. C'est un cérémonial mortuaire fait de danses, de chants, de rituels, et qui exige des parents du défunt une tenue négligée en signe d'affection et d'affliction :

« Au premier rang, j'aperçus Léon, le fils de la défunte. Il avait la tignasse en désordre. À ses côtés, se tenaient, un peu raidés, une blonde au profil d'actrice et un jeune homme au type indien. L'élégance de leurs vêtements noirs contrastait avec le débraillé de ceux qui les entouraient. Ils ne savaient pas que la coutume exige de ne prendre soin ni de son corps ni de sa mise durant la période du deuil. [...]

Soutenue par deux proches, la vieille M'ma Eugénie était agitée de spasmes et de convulsions. Elle avait selon la coutume, le corps saupoudré de terre et la poitrine nue. Ses seins flasques pendouillaient telle une paire de chaussettes vides. Gênés, la blonde et l'indien ont baissé la tête.

La veille, lorsque j'étais allé au matanga, la veillée funéraire, pour présenter mes condoléances à M'ma Eugénie, elle était assise dans cette tenue sur une natte à même le sol. Autour d'elle, des femmes légèrement plus jeunes m'avaient intimidé par leur mutisme et la sévérité de leur visage. »³⁵³

³⁵² - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.19-21

³⁵³ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.12-13

Bien plus qu'un simple mot, « *Matanga* » véhicule un rituel, une tradition funéraire dont le narrateur avoue ignorer tout le sens. Ce mot, préféré à son équivalent français, veillée funèbre, nous plonge au cœur des traditions et us africains qu'il décrit.

Les mots du terroir enrichissent le lexique du roman et révèlent les atouts socioculturels de l'auteur. Ils mènent à la découverte de la beauté et de la richesse du lingala. La langue de Lopes, français mâtiné de bantou, est grammaticalement incorrecte, non conforme au modèle hexagonal. Mais le français et sa langue maternelle se mêlent pour donner une langue savoureusement originale, riche et agréable.

À ce niveau, il importe d'analyser les différentes stratégies d'insertion et d'utilisation de ces mots et expressions dans le texte. Qu'il s'agisse d'emprunt au français local ou à des langues du terroir africain, il se distingue plusieurs procédés d'utilisation selon que les termes se retrouvent dans la bouche des personnages ou des narrateurs.

Dans *Sans Tam-Tam*, le lecteur est considéré comme un étranger à qui l'auteur explique tous les mots du terroir dont il fait usage dans un glossaire en fin de roman. Puis abandonnant cette pratique dans les romans suivants, ce sont les notes de bas de pages et la parenthèse qui expliquent ces mots inconnus du français académique. Ces notes semblent destinées à des lecteurs plus ou moins étrangers aux réalités sociolinguistiques de l'aire culturelle du narrateur/auteur et à qui une note spéciale est adressée.

Mais souvent aussi c'est le contexte qui, après plusieurs occurrences, permet de les comprendre. Dans ce cas, le narrateur/auteur, tel un enseignant ou un pédagogue multilingue, amène progressivement le narrataire/lecteur à saisir leurs sens. Cependant d'autres termes ne sont

aucunement expliqués. Le lecteur est alors considéré comme un polyglotte ayant les mêmes capacités linguistique que le narrateur/auteur qui refuse de les expliquer ; ou bien comme suffisamment mature pour arriver à les déchiffrer par lui-même après des recherches.

Cette situation de diglossie voire de multilinguisme permet de caractériser et de déterminer le statut identitaire du personnage, du narrateur, et du lecteur selon que ces mots et expressions sont expliqués par une note de bas de page, dans une parenthèse ou dans un glossaire, ou qu'ils sont rendus intelligibles après plusieurs occurrences. Il est à retenir que :

« Toutes les traductions intratextuelles [...] n'ont pas d'autre but que d'instruire le narrataire des éléments d'une autre culture à laquelle il n'appartient visiblement pas. Les excursions ou ses inclusions de décodage visent à rétablir l'intelligence du récit ou à élucider des pratiques qui, présentées de manière brute, risquerait d'apparaître comme des parasites, de brouiller la communication narrative et d'affecter l'intérêt et la pertinence du récit. La stratégie narrative doit assurer le confort de réception du discours du récit. »³⁵⁴

Mais il y a un refus de l'exaltation de la race noire au profit de la promotion de préférence, de l'« *ancrage de l'homme congolais dans la congolité traditionnelle ou contemporaine ou de la considérer dans sa confrontation aux affres du réel.* »³⁵⁵

Tout ceci relève d'une volonté de contestation, de subversion et d'innovations largement entamées par le Nouveau Roman et dont l'influence sur Lopes est, par ailleurs, très sensible dans le brouillage chronologique et spatial.

³⁵⁴ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 47

³⁵⁵ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 88

CHAPITRE 4 :

**LES INTERFÉRENCES GÉNÉRIQUES
ET TEXTUELLES**

Le métissage est à la fois un thème et une notion chère à Lopes qui en a fait son principal leitmotiv. Sa motivation est que toute culture se forge nécessairement par frottement et emprunt aux autres et en est la dérivée : « *nous ne sommes plus une tribu mais le monde en métamorphose car la communauté qui se croit pure possède en fait dans son histoire un, deux, plusieurs métissages oubliés* »³⁵⁶. Aussi élabore-t-il une esthétique mêlée où différentes techniques hétéroclites s'affrontent en vue d'une cohabitation pacifique. La poétique narrative hybride de son œuvre, bâtie sur des procédés mixtes, est une interpénétration générique et linguistique.

I. DE LA TRANSGÉNÉRÉCITÉ DU RÉCIT LOPESIE

Au plan de la texture, le roman de Lopes dénote l'influence de l'oralité africaine et du postmodernisme. Transculturel, son roman peut se fondre à la fois dans le moule de la littérature orale et de la littérature moderne, parce qu'envahi par une profusion de genres et des procédés contestataires. Si en oralité africaine, il existe différents types de récits, il n'y a, toutefois, pas de frontière étanche entre les genres. Car, en littérature orale africaine,

*« au sein d'un même conte le récit et le chant, la musique et le jeu du conteur, créent vite l'impression d'un véritable théâtre. L'histoire et la légende se marient intimement ; la poésie et le chant sont partout présents. »*³⁵⁷

Locha Mateso révèle que, « *le roman africain connaît une imbrication similaire des genres. Il intègre, selon le critique, des textes relevant de la littérature orale.* »³⁵⁸

En effet, si les genres s'enchevêtrent dans les énoncés oraux, ceux-ci appartiennent, tout de même, à des genres clairement définis. Seulement,

³⁵⁶ - Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003, P. 61

³⁵⁷ - M. Kane cité par L. Mateso in *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986.P. 346

³⁵⁸ - Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, P.346

ils ne sont pas figés dans des cloisons génériques, mais se mêlent dans un même énoncé. Aussi Pierre N'Da fait-il remarquer :

« Si la littérature orale mélange les genres, elle ne les confond pas cependant ; elle sait fort bien les distinguer, mais elle sait aussi qu'il n'y a pas de limites infranchissables établies entre eux, que, même si les frontières existent, elles sont souples, perméables et l'on passe d'un genre à l'autre sans problème. »³⁵⁹

Ce procédé, en vogue dans le roman postmoderne, est multiséculaire et itératif en littérature orale africaine. Motivé par une politique hybride, le roman lopésien est aussi un espace où de nombreux genres s'unissent pour converger vers l'éclatement, l'abolition du cloisonnement générique. Son récit est donc une étrangeté de genres et de procédés s'inspirant à la fois du postmodernisme et de l'oralité. L'on y retrouve le mythe, le conte, le proverbe, la chanson, la poésie, la devinette, le style journalistique ...

1. Mythe et conte à la rencontre du roman

La présence du mythe et du conte est indéniable dans le roman lopésien où ils s'insèrent selon plusieurs modes. Si par moments le narrateur y évoque ouvertement ces genres, l'on n'y retrouve ni contes ni mythes intégralement narrés. Seulement, le mythe s'y intègre par fragments, tandis que, par analogie, la texture du roman s'inspire parfois de celle du conte.

1.1/ L'influence de la structure du conte africain

La structure du conte varie d'une civilisation à l'autre. Celle du conte africain est prépondérante sur le roman de Lopes ; et le narrateur affiche ostensiblement l'impact de l'authenticité de ce conte sur son éducation :

³⁵⁹ - Pierre N'da, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, P. 60

« Les années passaient, et papa ne revenait pas de sa tournée. J'interrogeais ma mère et, invariablement, inlassablement, elle m'apprenait un nouveau conte où l'apologue faisait l'éloge de la patience. Et j'en restais-là. Comment poursuivre ? Je croyais en ses réponses à cause de sa manière d'affirmer sa certitude et de la force qui s'enflait dans ses yeux. Et puis les enfants, même quand le duvet commence à leur pousser sous le menton, ne doivent pas mettre en doute la parole de ceux qui leur ont donné le jour... » ;

« Après un moment de recueillement, ta voix prenait le ton mystérieux des conteurs. Tu citais des proverbes et, prenant appui sur un autre univers, tu me disais de ne pas avoir honte.

Tes mots regonflaient ma poitrine, et petit à petit, je me redressais de fierté.

Chaque fois qu'une pierre m'atteint et m'écorche, chaque fois que la salive d'une bouche sale me touche, chaque fois que j'entends l'arrogance et la grossièreté de ceux qui s'imaginent leur sang pur, c'est à tes paroles Ngalaha, et à celles de l'Oncle Ngantsiala que j'ai recours pour répliquer et reprendre la marche. »³⁶⁰

Puissant moyen d'éducation en Afrique, l'empreinte du conte sur le roman lopésien est tributaire de son influence sur le narrateur, voire sur l'écrivain. Du point de vue formel, le conte africain se distingue par plusieurs traits dont le roman de Lopes s'inspire et s'enrichit. Ce qui augure des effets littéraires novateurs. Caractéristique par sa structure, le conte africain est identifiable à sa formule d'ouverture et de temporalité, à sa formule de problématisation, à sa formule finale et de clôture etc. Certains de ces éléments structurels se retrouvent, en particulier, dans *Le Chercheur d'Afriques*, *Le Pleurer-Rire* et *Le Lys et le Flamboyant* où l'histoire débute par une expression particulière :

« En ce temps-là, toutes les métisses des deux rives étaient mes tantes. »³⁶¹

Elle s'apparente à la formule de localisation temporelle, (*il était une fois*), situant le conte hors du réel et marquant l'atemporalité, l'immatérialité du temps mythique dans lequel il baigne. De même, cette imprécision situe l'action romanesque dans un temps évasif, voire irréel.

³⁶⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, pp. 75 ; 182

³⁶¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 27

Quant à la formule de mise en train ou d'ouverture elle peut être émise, soit par le conteur établissant un contact avec son auditoire, soit par l'auditoire galvanisant le conteur aux moments cruciaux du récit, soit par les deux en une série de formules échangées mutuellement. Ces formules font leur apparition dans *Le Chercheur d'Afriques*, lors de la prise de parole de l'Oncle Ngantsiala qui a toutes les caractéristiques d'un conteur :

« Il commença par les paroles traditionnelles qui annoncent le début d'un récit.

– Niain, niain ?

– Niain !

– Tu veux savoir ?

– Dis !

– Ah ! jeunes des cahiers, apprenez à lire également dans les feuillages et l'huile bouillante. Ce n'était pas Djambala, mais N'gambom'...

Yéhé, héhé, yéhé, héhé ! ... [...]

Avant d'entrer dans le vif du sujet, le conteur avait besoin d'une mise en train par échange de formules codées »³⁶².

La formule de mise en train a un rôle de préparation et d'annonce du conte. Elle a surtout une fonction phatique, c'est-à-dire de prise de contact avec l'auditoire. Mis en abyme, ce procédé est même repris par des personnages, comme pour mieux illustrer cette pratique littéraire :

« Quand vint le tour de Josépha Mbata, la Mama Polar, elle débuta par les mêmes interpellations liminaires que sa rivale.

– Niain, niain ?

– Niain !

Trois fois de suite puis le silence.

L'une et l'autre avaient usé de la même formule pour capter l'attention du public, une formule millénaire qu'utilisent tous les conteurs des deux rives du Congo, au début de leurs dits et chaque fois qu'ils sentent baisser l'attention de la salle.

– Na loba ? demandait-elle.

– Ouais prends la parole, répondit la foule.

– Que je déverse ?

– Déverse tout !

– Que je dévoile ?

– Dévoile-nous tout !

³⁶² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 50-51

- *Dissimuler, c'est...*
- *Mauvais !*
- *Que j'aïlle donc jusqu'au terme ?*
- *Sukissa, sukissa, sukissa ! répétait la foule en rythmant ses encouragements. »³⁶³*

Et Ngantsiala, garant de la tradition, y adhère parfaitement à chacune de ses prises de parole :

« Patiemment, l'oncle écouta l'énumération, hochant la tête à chaque nom, puis à la fin se racla la gorge, versa quelques gouttes de sa timbale sur le sol, avala une rasade et, comme au début d'un conte questionna :

- *Niain, niain ?*
- *Niain ! répondit Ngalaha*
- *Que je dise ?*
- *Dis seulement !*
- *Que je vide la besace ?*
- *Vide-là jusqu'à son dernier grain de poussière [...]*
- *Niain, niain ?*
- *Niain !*

Telle était justement la raison de son voyage.

Il compta le nombre de lunes et de pluies depuis notre fuite [...]

Il raconta la souffrance d'Ossio, et Ngalaha se mit à sangloter, demandant pardon d'être la cause de leur malheur. Yéhé, héhé, yéhé, héhé ... »³⁶⁴

Cette formule introduit le récit, tout en captivant l'écoute du public que le conteur veut tenir en haleine, en bridge. Il y mêle son cri de guerre, « *Yéhé, héhé, yéhé, héhé !* », comme une autogalvanisation. Ces cris d'encouragements et d'ovation sont aussi émis dans *Le Pleurer-Rire* :

« Puis le protocole annonça l'arrivée du guide. Il souriait et saluait de la tête, avec grande allure, en réponse à l'ovation polie de l'assistance. Une claque vociféra alors des slogans d'allégeance suivie de wollé, wollé, woï, woï, chauffant l'atmosphère comme à une finale de coupe de football. »³⁶⁵

Mais, détournée de son utilisation originelle, cette formule sert surtout à acclamer, à célébrer le président lors de ses apparitions et discours :

³⁶³ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 359

³⁶⁴ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 174- 175

³⁶⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.128

« Il y eut bien un moment de suspens quand il fut sur le point de poser le pied à terre, mais tout se passa bien, ce qui fit repartir les applaudissements et les wollé, wollé, woï, woï, de plus belles. [...] »

Le maréchal, secouant son inséparable queue de lion en l'air, s'égosilla dans une série de vivats et acheva par des wollé, wollé, woï, woï. La salle, debout, répondit par une ovation générale. »³⁶⁶

Cette formule figée est surtout utilisée dans *Le Pleurer-Rire* (pp.93, 128, 140, 152, 153, 156, 166, 183, 184, 185, 191, 199, 200, 223). Dans *Le Chercheur d'Afriques*, elles sont surtout du fait de l'Oncle Ngantsiala (pp.50, 51, 53, 82, 83, 85,91, 92, 115, 116, 153, 174, 175, 176), et quelquefois du narrateur statutaire (pp.296, 297) ; puis seulement des personnages, dans *Le Lys et le Flamboyant* (pp. 358, 366, 373). Lors des soirées de contes, le conteur la scande ou au début du récit, ou pour se tonifier et capter l'attention de l'auditoire. Lequel auditoire peut la reprendre pour dire son accord ou pour galvaniser le conteur.

Mais à côté de ce type de formule, d'autres spécifiques au conte sont aussi conviées. Ce sont la formule de position du problème et la formule finale. En effet, *Le Lys et le Flamboyant* débute par un prologue et s'achève par un épilogue qui fonctionnent respectivement comme la formule de position du problème et la formule finale du conte africain. Dans ce prologue, le narrateur situe le problème dans un style proche de celui des conteurs africains :

« La logique aurait commandé d'intituler cet ouvrage Kolélé, puisque tel est le nom de mon héroïne. Mais j'ai voulu éviter toute confusion avec le Kolélé d'un certain Achel, paru il y a bientôt vingt ans [...] »

Achel n'est rien d'autre que le pseudonyme d'Henri Lopes, la transcription phonétique de ses initiales. [...] »

Aujourd'hui que Simone Fragonard n'est plus là, 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. »³⁶⁷

³⁶⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 87 à 90

En effet, en lieu et place d'un titre, le conteur énonce la problématique par des formules standards telles que "voilà pourquoi...", "savez-vous pourquoi... ?", ou "je vais vous dire pourquoi...". De même, ce prologue se positionne comme la formule qui annonce le problème, celui de « faire entendre la voix de la véritable Kolélé », de dire sa « vie réelle ».

Par ailleurs, l'épilogue semble aussi une réplique de la formule finale qui clôt le conte sans en être sa vraie conclusion. Il est ainsi libellé :

« Il y a maintenant plus de trois mois que j'ai envoyé mon manuscrit aux Editions du Seuil, à Paris. [...] Mon récit l'intéressait mais il me demandait de travailler la fin sans être en mesure de me préciser ce qui le gênait [...].

Après avoir placé l'éditeur le dos au mur en acceptant toutes ses conditions, voici qu'il remet la publication de mon manuscrit aux calendes grecques [...]. Il prétend que Le Seuil vient de signer un contrat sur le même sujet et le même personnage [...] Les preuves étaient sur la table de l'éditeur prêtes pour l'envoi aux critiques. [...] J'en ai profité pour lire le nom de l'auteur. La bile m'est remontée à la bouche.

Une fois encore, Lopes se dresse sur mon chemin.

Je l'avais rencontré au croisement des rues JACOB Bonaparte. [...] Quand je lui ai indiqué où je me rendais et à quelle fin, il s'en était réjoui. Il faisait assaut de trop de politesse pour que ne s'y mêlât pas quelque coup fourré. [...]

Il m'avait félicité et prodigué des encouragements dont je n'ai cure, sur le ton de quelqu'un dont la tête fourmille d'idées. [...] Je l'avais observé s'en aller avec un sentiment de pitié.

Il ne changera jamais, toujours soucieux de paraître pour fuir sa réalité.

Il se frottait les mains. [...]

Maintenant, je comprends le sens de ce geste et sais quel degré de cynisme se dissimulait derrière sa prévenance affectée.

S'il s'imagine nous avoir tous dupés, je lui réserve un chien de ma chienne. Comme me l'avait demandé M'ma Eugénie, je vais avec ce matériel réaliser un film.»³⁶⁸

Comme la formule finale, cet épilogue n'est nullement en rapport avec le contenu du livre pour prétendre en être la conclusion. Il fait plutôt état d'une querelle entre le narrateur et l'auteur. Cette rivalité ouverte initie la fonction initialement magique du conte, car c'est seul dans un monde

³⁶⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 7-8

³⁶⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.429-230

fantastique que le narrateur peut rencontrer, dénoncer et contester l'auteur. Il mêle l'imaginaire au réel, introduit le merveilleux dans lequel ces deux protagonistes s'affrontent, se disputent et revendiquent la paternité du récit. Lopes initie ainsi le féerique, le mythe dans son roman.

1.2/ Le mythe au cœur du roman

Phénomène culturel universel complexe, le mythe est un récit fondateur chargé de symboles et racontant l'origine des choses. Multiforme par sa nature, il éclaire et explique bien des questions existentielles et des aspects de la vie individuelle et culturelle. Relation d'événements situés dans un temps antérieur à l'histoire des hommes, récit mettant en scène des êtres et des processus surnaturels, le mythe est lié, à maints égards, aux croyances.

Chez Lopes, le processus de mythification se perçoit par la peinture légendaire et charismatique des personnages. Tandis que le docteur Leclerc et André sont nimbés de mystères et du surnaturel, Bwakamabé est peint comme un chef aux pouvoirs magiques et occultes. La présence du mythe dans *Le Chercheur d'Afriques* est motivée par la narration de l'Oncle Ngantsiala, garant de la tradition, pour qui « *il n'y a pas d'événement, de phénomène ou de malheur qui ne trouve son explication dans l'histoire ancienne des hommes ou de leurs semblables les animaux* »³⁶⁹. En effet,

« *La tradition orale conditionne et innerve la fiction ou le lyrisme modernes de différentes manières, notamment comme élément de la dialectique entre la tradition et la modernité. La tradition orale par la glorification du passé, offre à la conscience un poste d'enracinement identitaire, le lieu de manifestation d'une sorte de spéculation par rapport à soi-même et par rapport aux autres hommes dans l'ardeur du « feu des origines ».* »³⁷⁰

³⁶⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.109

³⁷⁰ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 89

Pour Ngantsiala, André et son père sont des hommes exceptionnels doués de qualités que leur auraient léguées les ancêtres :

« Il m'a appris plusieurs contes qui dévoilent la source de mes infirmités. En fait, l'Oncle n'aime pas que j'emploie ce terme. Il préfère dire mes « coquetteries », lui.

Mes yeux par exemple, n'ont pas, comme le prétendent les mauvaises langues de vipères, des iris de chat.

Ce sont ceux du lion.

Et après avoir lancé quelques « niain, niain » et un chapelet de proverbes sacrés, l'Oncle relate deux traditions. L'une sur le lion dont serait issu le clan et l'autre sur Suzanne Leclerc en qui se serait réincarné le prince de la savane. [...] Lui a plutôt tendance à penser que c'est du ciel, d'où l'aurait envoyé le lion créateur.

Non, je ne suis pas, selon lui, un fruit dépareillé. Encore moins un albinos. Les détails qui me différenciaient des autres gamins du village ne sont pas des signes de malédiction, mais la marque du sacré. »³⁷¹

Le mythe provient des croyances de l'oncle Ngantsiala pour qui André et son père sont des envoyés des mânes, notamment du « lion créateur ». Il les auréole de faits surnaturels et les élève au rang de héros, d'ancêtres mythiques. Dès lors, des bribes de mythes s'intègrent au roman sous forme de collage ou par évocation. En effet, le commandant Leclerc aurait des qualités surnaturelles à lui léguées par les ancêtres. De prime abord, son apparition et sa description sont frappantes :

« C'est par le fleuve que surgit l'homme à la crinière de feu.

Le soleil après la tornade ! [...]

La différence est dans la couleur des cheveux. Ta mère t'a donné la notre. Les siens étaient rouges. Comme le soleil que tu vois précisément à cette heure derrière les palmiers, côté Djoué. [...]

Le commandant était long, long, long, comme le papayer-là, derrière toi [...]. Ses yeux ? Couleur pondou, avec des lueurs semblables à celles du lion. Au premier coup d'œil, on reconnaissait l'ascendance. Si gaillard et si téméraire était l'homme-là que même le vent de la tornade ne savait pas faire trembler sa paupière. »³⁷²

³⁷¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 109

³⁷² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.91-92

Comparé à Melchisédech³⁷³, le commandant aurait surgi *ex nihilo* du fleuve. À l'instar de ce sacrificateur biblique sans père ni mère du temps d'Abraham, son contexte d'apparition tend à faire de lui un être sans origine humaine. Car l'Oncle Ngantsiala « *a plutôt tendance à penser que c'est du ciel, d'où l'aurait envoyé le lion créateur.* » Il est alors décrit tel un être dont les qualités exceptionnelles proviennent du lion et du soleil : portant « *une crinière de feu* », ses yeux, « *couleur pondou* », ont « *des lueurs semblables à celles du lion* », tandis que ses cheveux sont « *rouges* » comme « *le soleil* ». En effet, « *Le soleil* », « *le lion créateur* », et le fleuve d'où aurait surgi « *l'homme à la crinière de feu* » en qui « *se serait réincarné le prince de la savane* » sont au centre des croyances ancestrales du clan. Ces attributs et sa description physique ne sont pas fortuits, mais réfèrent à ces éléments naturels, symboles de force et de royauté.

Du point de vue moral, il « *était si gaillard et téméraire... que même le vent de la tornade ne savait pas faire trembler sa paupière* ». Sa force de caractère, sa bravoure et ses exploits renforcent son statut mythique : lui seul délivrera le clan du mauvais génie qui le hantait, et à qui nul ne put s'attaquer. Cet exploit épique est sous-tendu par un autre mythe, celui de la femme loubas dont nous retrouvons des bribes dans le roman (voir pp.92 à 93 et 115 à 117) et que L'Oncle Ngantsiala résume ainsi :

« Tu connais la plaine d'Ossio. [...] Elle était hantée par un mauvais génie. Une espèce d'éléphant géant à tête et pattes de tigre qui, pour attirer sa proie, empruntait les traits d'une jeune fille loubas, ces femmes de l'autre rive du fleuve, hautes comme un athlète mâle et dont les muscles sont si longs et délicats que l'envie de les caresser vous saisit aussitôt. On dit (ici chuchotements et clin d'œil), on dit que les lèvres de leur sexe sont plus larges que celles de ta bouche. Comme on leur enseigne de surcroît, dès la puberté, comment pratiquer l'art du bonheur sur la natte, il n'est pas d'homme-homme, pour leur demeurer insensible. Le guerrier le plus maître de lui-même défaille dans leur bras. [...]

³⁷³ - La Sainte Bible, Genèse chapitre 14 verset 17 ; Hébreux chapitre 7

Mais quand les génies interrompent le sommeil de l'homme et font lever des flammes dans leur esprit en susurrant seulement le nom de la femme loubba, alors l'adolescent ne pense plus qu'à fuir la maison des parents, le père de famille à prendre ses armes et son barda pour partir en voyage. Même le vieillard sent se réveiller en lui le grondement du sang juvénile. Quel philosophe, quel Dieu même pourrait résister à l'appel du plaisir qui gratte la peau comme si des chiques s'étaient glissées dans l'ensemble du corps ? »³⁷⁴

C'est ce « mauvais génie... espèce d'éléphant géant à tête et pattes de tigre », que le Commandant Leclerc, réincarnation du prince de la savane, au courage légendaire, affronta et vainquit :

« Le Commandant Suzanne se leva, empoigna son fusil et désigna des guides. [...]

Et le Commandant Suzanne de se tourner vers les mboulou-mboulous sénégalais. Et ceux-ci de trembler. D'expliquer au Commandant qu'il ne faut pas blaguer avec les mystères des Noirs. Les Sénégalais se mirent à transpirer, transpirer, façon l'eau de cascade. Tous à l'exception d'un seul : Samba Moussa. [...]

Et le Commandant se dirigea vers la plaine des rôniers, flanqué de son fidèle Samba Moussa. Nous, retenant notre souffle, nous attendions sur la rive de la Nkéni.

J'étais bien Jeune, mais m'en souviens comme d'hier.

Nous entendîmes rugir le canon de son fusil. Sept fois. Puis sept fois encore, à cause de l'écho. Et, juste avant le coucher du soleil, il revint, le sourire aux lèvres, faisant tirer par ses laptots les dépouilles d'un éléphant, de deux lions et de plusieurs antilopes. Je l'ai vu de mes yeux vu.

Depuis, la paix n'a plus quitté ces terres. »³⁷⁵

Après cet exploit, le commandant Leclerc ne peut qu'être introduit au panthéon des dieux mythiques protecteurs du clan.

En somme, fragmentés et émiettés dans le roman, trois mythes anciens (celui du lion créateur, celui du prince de la savane et celui de la femme loubba) sont déconstruits. Mais de leur fusion apparaissent deux mythes modernes : celui de l'hégémonie du Blanc capable d'exploit à la hauteur des ancêtres, et celui du métis, cette essence rare. À la déification du commandant, justifiant la suprématie du Blanc, se joint la valorisation du

³⁷⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.92-93

³⁷⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.116-117

Métis qui détiendrait des sciences et des dons extraordinaires capables de perpétuer la paix et d'engendrer une nouvelle ère :

« Non, je ne suis pas, selon lui, un fruit dépareillé. Encore moins un albinos. Les détails qui me différenciaient des autres gamins du village ne sont pas des signes de malédiction, mais la marque du sacré.

Un jour, j'irai dans des pays par-delà l'au-delà.

Un jour, les cauris le lui ont révélé, un jour, j'en reviendrai et je planterai des arbres d'une essence inconnue, et leurs feuilles bruisserront, et les saisons changeront. »³⁷⁶

Si le Commandant est digne d'exploits épiques à la mesure des dieux, André son fils est présenté comme un messie. Car à l'instar de son père, ses yeux « *sont ceux du lion* », et les autres « *détails qui le différenciaient des autres gamins du village ne sont pas le signe de la malédiction, mais la marque du sacré* ». Le mythe du métis se fonde sur les attributs d'André et les croyances de son oncle pour qui il annonce une ère nouvelle, celle du métissage, du brassage des cultures, de la concorde, de l'harmonie entre toutes les races. D'autant plus, l'insertion de ces mythes dans le roman lopésien n'est ni brutale ni incohérente, mais ils s'incorporent subtilement et sans heurt. Ce qui donne l'impression de la cohésion et d'un tout homogène. Dès lors, mythes et mystères foisonnent dans le roman.

De même, il se crée un autre mythe dans *Le Pleurer-Rire*, celui du dictateur ou du gouvernant africain moderne, en la personne du président putschiste Tonton Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, « *fil de Ngakoro, fil de Foulema, fil de Kiréwa, tous valeureux ancêtres qui n'ont jamais entendu l'injure sans faire avaler le sang et le caca de ceux qui osent les défier.* »³⁷⁷ Le mythe auréolant le président dictateur résulte de ses facultés occultes. Car, à l'instar de Soundjata Keïta, héros mythique de

³⁷⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 109

³⁷⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.125

*L'épopée mandingue*³⁷⁸, il a reçu des pouvoirs surnaturels lors de « *la litassa* », cérémonie traditionnelle d'intronisation mystique. Son investiture par des prêtres traditionnels, décrite sur sept pages, en est révélatrice :

« Le cortège s'immobilisa devant le trône. Le griot entonna le fameux Pouéna Kanda, un air triste et lent qui dit que le pays des Djabotama s'étiolé car le trône est vacant [...] C'est alors que, sur un autre registre, la voix d'un prêtre traditionnel annonça qu'il fallait chasser toutes les inquiétudes des esprits ; que le pays était sauvé, parce que le soleil des ombres, qui cette nuit nuit-là diffusait sa pâle lumière blonde, nous avait transmis le message des anciens : ils avaient choisi Bwakamabé Na Sakkadé pour diriger tous les Djabotama et imposer la lois de ceux-ci sur toutes les tribus du nouveau Pays,

[...]Tonton, conduit par la main, fut placé devant un hôtel recouvert d'une peau de léopard, sur laquelle reposait un tambour, une queue de lion, symboles de la force et de la toute-puissance, ainsi qu'un collier qu'on dit formé de dents humaines [...]

Lorsqu'il se releva, le plus vieux des prêtres le prit par les épaules, puis, appuyant son front contre le sien, comme pour y déverser le contenu de l'un dans l'autre, déclara :

- Boka litassa dounkouné !

Ce que l'on peut traduire en français par : « reçois le pouvoir des ancêtres. » Sous-entendu : le pouvoir des ancêtres qui ont commandé les djabotama. À la vérité, le mot litassa renferme plus de sens que le mot français pouvoir. C'est à la fois le pouvoir de commander, l'intelligence pour dominer les autres et la puissance aussi bien du taureau qu'extra-terrestre. Ainsi est-il possible d'agir grâce à ces moyens auxquels les Oncles ne veulent pas croire et qui vous mettent à l'abri de l'ennemi. Qui a reçu la litassa communique sans intermédiaire avec les ancêtres. Il lira dans toutes les consciences comme dans l'eau de la fontaine. Nulle femme ne lui résistera. Il pourra marcher sur l'onde et voler par-dessus les montagnes. Il sera résistant à la morsure du serpent. Les balles changeront de chemin à l'approche de sa poitrine. [...]

Il avait pris toutes les précautions pour que Dieu, les ancêtres et les autres forces naturelles et surnaturelles protègent son mandat jusqu'à son terme. Tous ces ennemis seraient écrasés. Il en était décidé. »³⁷⁹

La litassa, pouvoir légué par les mânes Djabotama, fait de Bwakamabé un dictateur, le chef suprême d'une monarchie absolue qui a le droit d'écraser ses opposants. Choisi par les ancêtres, elle lui donne des facultés surnaturelles pour régner et asseoir sa puissance. Ces pouvoirs font de lui

³⁷⁸ - Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

³⁷⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.46 à 50

un demi-dieu capable de communiquer directement avec les ancêtres qui le protègent et le délivrent de tout danger :

« Comme l'eau dans la coque d'une pirogue trouée, la nouvelle de la fusillade du Palais s'était répandue en courant le long de toutes les venelles de Moundié. [...] Une fois de plus, les fétiches et les gris-gris avaient prouvé leur efficacité. Dès que l'ennemi-là tirait, pa ! on voyait les balles, wé ! changer de direction en approchant du chef et repartir, pa, pa, pa, tuer l'ennemi ahuri, gba. Un putschiste avait réussi à évoluer vers Tonton et allait lui planter sa baïonnette dans le dos quand, wo ! le chef disparut pour ressurgir derrière l'assaillant et l'étendre par terre, m'mah ! d'une prise de close-combat. Ce n'était pas seulement un brave maréchal, c'était l' élu des dieux. Il avait, arrachant les armes à l'adversaire, décimé les bandits. [...] »

Heureusement, la litassa...Il avait suffi que le Chef regarde bien dans les yeux un des conjurés et wah ! la litassa avait agi. »³⁸⁰

De sa lignée et de ses pouvoirs mystiques, il se crée et se développe un mythe autour de ce gouvernant africain moderne invincible, qui est en réalité un dictateur avéré. Ces pouvoirs font de lui un chef à vie à qui il vaut mieux ne pas s'attaquer, sous peine de la colère des dieux.

Comme dans certaines sociétés de l'Afrique Centrale et de l'Ouest, ces croyances sont indissociables de la réalité. Elles font partie du quotidien et régissent les rapports entre les individus, les institutions et les divinités. De même, mythes et mystères épousent intimement la trame romanesque :

« On avait consulté le clairvoyant du village Ngaâ. Et des envoyés avaient pris la route du côté du soleil de midi pour consulter celui du d'Owando, du côté du soleil couchant, pour recueillir les avis de ceux de Boundji et de Lekoni. On avait dépêché des membres de la famille au pays des Babomas et des Bakoukoyas pour consulter ceux de Mbé et de Djambala. Tous avaient analysé et soupesé, puis Ngalouo avait tranché [...] »

L'Oncle m'appela et posa sa main sur ma tête. [...]

Et le vent se leva. [...]

Et l'Oncle reposa sa main sur mon crâne et chanta en kikangoulou ancien. Ces choses sont si étranges qu'on a du mal à les croire quand on les relate en Kiroupéen, mais je sentis une douce chaleur se diffuser dans ma tête. Une chaleur bienfaitrice comme de l'eau tiède sur le corps à la saison de l'hivernage. [...]

³⁸⁰ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.156 et 158

*Le vent ridait la surface de l'eau.
Ma mère me souffla les phrases à répéter. Ainsi je fis.
Et le vent se mit à maltraiter les arbres et les herbes se mirent à frissonner
se couchant un moment, comme les cheveux... »³⁸¹*

En outre, Kolélé est une héroïne mystérieuse qui échappe, par moments, au narrateur. Elle est une figure emblématique de la lutte lumumbiste pour la restauration de la dignité de la femme noire.

Par ailleurs, les mystères entourant la mort de Bossuet Mayélé obligent son fils à renoncer à rechercher les circonstances énigmatiques et jamais élucidées de son assassinat.

Finement, contes, mythes et mystères s'incrument au roman, se tressent à la structure de la fiction et sous-tendent la création romanesque. Élégamment et diversement motivés, ils s'insèrent parfaitement à la texture narrative sans discontinuité ni aspérité, lui donnant un aspect originalement africain. Mais le récit lopésien est aussi ponctué de proverbes et de chants.

2. Proverbe et chanson, éléments rythmiques du roman

Oraux, donc vivants, les récits traditionnels africains sont remarquables à leur caractère transgénérique et parfois chanté. C'est dire qu'un récit peut s'élaborer avec des chansons et d'autres genres qui, bien qu'autonomes, s'entrelacent très souvent. Aussi est-il caractéristique de retrouver proverbes et chansons dans des récits de légende, de conte, d'épopée et de mythe, où le musical se mêle tout aussi bien à la relation. Tout comme dans les récits oraux, proverbes et chansons émaillent de fort belle manière le roman lopésien, lui imprimant un rythme authentiquement africain.

³⁸¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.176-177

2.1/ Le proverbe, facteur d'enracinement culturel

Le proverbe – brève formule imagée issue de la sagesse populaire – exprime des croyances répandues, des vérités empiriques et des conseils. Très prisé dans les sociétés africaines, il est signe de maturité et de science, parce qu'illustrant des vérités fondées sur l'expérience, le vécu, et utile à l'instruction. Lors des récits traditionnels africains, le conteur les profère pour confirmer ou infirmer ses dires. Pour François Atsain N'cho,

« le proverbe comme forme d'expression littéraire, relève d'abord et avant tout du mode oral de la communication artistique [...] qui s'actualise à chaque instant où il est appelé à médiatiser telle ou telle situation de la vie sociale. [...] Car, dit-il, ces conditions orales d'énonciation montrent à quel point ce n'est pas peu dire que d'affirmer que le proverbe est un dire d'à propos. »³⁸²

Fortement influencé par l'oralité, le narrateur lopésien, initié et investi de sagesse africaine, émaille son propos de multiples proverbes évoqués :

« J'ai décidé de confronter les témoignages de Leclerc aux souvenirs de Ngantsiala. Ne m'avait-il pas enseigné au temps de l'initiation que les jeunes doivent périodiquement aller s'asseoir auprès des vieux et recevoir leur bénédiction ? Car l'odeur d'un ancien qui a vu se coucher de nombreux soleils porte chance et fait avancer dans la sagesse. »³⁸³

Ce proverbe justifie le recours aux récits de l'Oncle, le dépositaire de la sagesse. Il dévoile aussi l'initiation à la pédagogie traditionnelle africaine, notamment à l'art de convaincre et d'instruire par le proverbe. Dans le roman lopésien, plusieurs proverbes font l'apologie du respect que les plus jeunes doivent aux parents et aux vieux censés leur octroyer le savoir :

« Mon voisin, sans doute un retraité, ne suit plus la conférence. [...] il s'est assoupi. Le bruit de sa respiration me gêne. J'ai faillit le toucher de mon coude, puis me suis retenu en raison de son âge. Si la bouche du vieillard sent mauvais, répétait l'Oncle Ngantsiala, en tout cas pas les mots qui en sortent. »;

³⁸² - François Atsain N'Cho, "Le modèle articulatoire Texte-Image dans le proverbe" in *En-Quête* n°3, Abidjan, PUCI, 1998, p. 58-59

³⁸³ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.50

« J'interrogeais ma mère et, invariablement [...] elle m'apprenait un nouveau conte où l'apologue faisait l'éloge de la patience. Et j'en restais là. Comment poursuivre ? Je croyais à ses réponses à cause de sa manière d'affirmer sa certitude et de la force qui s'enflait dans ses yeux. Et puis les enfants quand le duvet commence à leur pousser sous le menton ne doivent pas mettre en doute la parole de ceux qui leur ont donné le jour. »³⁸⁴

En Afrique, le respect dû aux adultes (vieillard, parent, aîné) est sacré, et nul ne doit y déroger. Les cadets ont un devoir de soumission absolue vis-à-vis des anciens, ces détenteurs de la science ancestrale. Eux seuls sont capables de la transmettre aux jeunes qui font preuve de respect et forcent leur admiration (*« Seul le sage peut faire pousser ma barbe »*). Pour le narrateur donc, seul *« l'odeur d'un ancien qui a vu se coucher de nombreux soleils porte chance et fait avancer dans la sagesse »*. Et André affirme que Ngantsiala lui avait *« enseigné au temps de l'initiation que les jeunes doivent périodiquement aller s'asseoir auprès des vieux et recevoir leur bénédiction »*. Ces proverbes instruisent sur un aspect vital du système éducatif africain et répondent à une préoccupation d'ordre didactique.

Par ailleurs, la maîtrise du proverbe par les jeunes peut motiver les anciens à leur ouvrir davantage leur savoir. Voulant convaincre l'Oncle Ngantsiala de lui révéler certains récits, André assure qu'*« avant d'entrer dans le vif du sujet, le conteur avait besoin d'une mise en train par échange de formules codées »* qui ne sont rien d'autre que des proverbes. Puis, il en profère une série pour dire sa maturité, sa capacité à recevoir et à maîtriser la sagesse des anciens. Sur quatre pages (50-53), André, en bon disciple, échangera avec son Oncle une kyrielle de proverbes, afin de l'inciter à lui dévoiler, sans réserve, le passé du commandant Leclerc :

*« J'ai dû relancer l'oncle Ngantsiala par un proverbe.
- Le dit du guerrier est à mon gosier semblable au vin de palme de la mi-journée. Les singes qui, sur les branches, excitent les armées, sont lâches à la*

³⁸⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 20 et 75

bataille. Ils n'ont pourtant pas leurs pareils pour imiter la clameur des combattants. Mais que savent-ils des cœurs qui saignent ?... [...]

- Ne plus évoquer la voix des disparus, n'est-ce pas laisser blanchir le charbon de leurs âmes ?

- Avec l'oubli débute la mort. [...]

- Embarque-toi, patriarche, embarque-toi sur le Congo des mots.

- Je te vois venir, jeune flagorneur, mais tu ne t'en tireras pas à si bon compte. Verse à boire auparavant !

- Vin de palme ou vin de Blanc ?

- Le gosier du vrai mâle apprécie l'un comme l'autre. Insensé, celui qui ne se consacre qu'à un seul jeu de djiguiabas ! Sec est son cœur, pauvre son palais. Le vrai circoncis a toujours plusieurs bouches à nourrir [...]

Et Ngantsiala se mit à égrener le passé »³⁸⁵.

Si l'emploi de ces formules imagées et codées est motivé par l'exigence « *d'une mise en train* » en prélude à la narration, d'autres serviront à la légitimation des actions, des pratiques :

« Ah ! Dieu de Dieu ! Vous le savez, un circoncis préfère la mort à l'humiliation. Même estropié il doit gifler l'insolent.

Mais mon condisciple riposta car, dans sa tribu aussi, plutôt la mort que...

Et le coup de point de ce petit salopard m'ébranla. Je me léchai la lèvre pour sucer le sang à l'endroit où il m'avait blessé. Un Mougongolo, fils de Ngantsiala, de Leclerc et de Ngalaha, n'avait pas le droit de mordre la poussière. Je n'aurai plus osé regarder aucun membre de la tribu dans les yeux. Discrètement, j'ai touché mon grigri et répliqué par un coup de tête-bélier-lari, à la manière du village Ossio. L'enfant s'écroula. »³⁸⁶.

Cette brutalité n'est plus perçue comme un acte asocial, mais elle est conforme à la règle sociale édictée par ce proverbe justifiant cet impératif socioculturel de dignité vis-à-vis de la tribu :

« Ainsi, on note que les proverbes ont leur racine dans la tradition qui observe, explique et interprète les faits, les règles de la nature, les comportements humains pour exprimer les relations sociales. Les proverbes tirent leur valeur de la société elle-même qui dicte les règles pour l'action, la conduite. »³⁸⁷

³⁸⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.50-53

³⁸⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.214

³⁸⁷ - Paul N'da, "Proverbes, ordre et désordre, société et individu" in *Notre Librairie* N° 86, Paris, CLEF, Janvier-Mars 1987, P.34

De même, légitimant son retour précipité à Chartres, afin de ne pas paraître lâche, André assène :

« Comme dit Ngantsiala, c'est parce qu'il sait se sauver à temps que le margouillat ne risque pas de se faire dévorer »³⁸⁸.

Ici, par contre, la fuite est prudence et sagesse. Comme on le voit, le narrateur légitime tantôt son intolérance comme un acte de courage, tantôt sa lâcheté comme de la prudence :

« Dans un langage souvent imagé ou symbolique, ces proverbes transmettent des enseignements, les normes de la société, l'héritage ancestral, la norme, dénoncent les déviations, les tares, appelle à la réflexion, donnent force au discours qu'ils authentifient. »³⁸⁹

En général, ils illustrent des propos et défendent un point de vue que l'on veut légitimer :

« Il raconta la souffrance d'Ossio, Ngalaha se mit à sangloter, demandant pardon d'être la cause de leur malheur. [...]

– Tu n'as pas à te lamenter ni à demander pardon. Qui séparerait l'ongle du doigt ? Notre malheur aurait été plus grand encore si nous avions accepté de vendre l'enfant que Dieu nous a donné sous prétexte que sa peau est comme la lune. Alors que la lune et le soleil sont inséparables. [...]

L'enfant ne peut quitter sa mère avant que la geste des Anciens ne lui ait été relatée en détail, non pas seulement pour qu'il en ait connaissance, mais surtout pour la graver dans l'argile de sa mémoire. Avant que sa tête n'est reçu leurs secrets, avant que son âme ne soit colorée de manière indélébile du piment de la race, l'enfant doit demeurer enrouler dans le pagne maternel.

– Femme, c'est le bois vert, pas le bois sec, qu'on plie. »³⁹⁰

Pour protéger son fils, Ngalaha s'enfuit de son village. Ce qui provoqua la répression de son peuple dont elle se sent coupable. Mais Ngantsiala la disculpe par des adages appropriés. De même, *Le Pleurer-Rire* met un point d'honneur à en proférer une dizaine en une page :

³⁸⁸ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.252

³⁸⁹ - Pierre N'da, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, P. 90

³⁹⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.175-176

« *C'est celui qui t'a ruiné qui te pleure avec le plus d'empressement.
La souris qui vous mange la plante des pieds n'est autre que celle qui vit
sous votre lit.*

– *Hmm. Ce serait donc les Grands Blancs-là !
La main soigne le pied blessé, mais le pied ne soigne pas la main.
– Le drapeau vert et blanc ?
Beaucoup de chenilles, peu d'huile.
– Est-ce qu'il ne voudrait pas parler des communistes, celui-là ?
Dire bonjour à quelqu'un n'est pas encore signe d'amitié.
– Ça ce sont les autres-là.
Avant de tuer la poule, vous auriez dû examiner le caractère de votre hôte.
Aujourd'hui vous payer votre légèreté.*

– *Non, les Grands Blancs de l'autre bord.
Ce sont les herbes savoureuses qui tuent l'antilope naine.
– Le drapeau vert, jaune, rouge.
Le léopard qui veut vous attaquer ne fait pas de bruit.
– Faut aller voir du côté des vendeurs de yaourts.
La parenté lointaine est bien meilleure que l'entourage familial.
– Avec leur anglais et leur swahili, si c'est Kiswahili-là, les nègres-là ne
m'ont jamais inspiré confiance.
La main qui a lancé la pierre se cache derrière le dos. »³⁹¹*

Soupçonnant certaines ambassades de cacher ses opposants, le président et son chef de sécurité expriment leur méfiance par des proverbes éveillant à plus de prudence et de sagesse dans les relations de proximité et d'amitié. Tout proverbe répond ainsi à une préoccupation précise.

Si en tant que métadiscours, il a une fonction justificative, c'est qu'il est surtout utile à légitimer, à dénoncer ou à authentifier une pratique dans la conscience collective. Comme dans la tradition de l'oralité, les romans de Lopes fourmillent de proverbes, servant de maximes pour convaincre et instruire (Cf. *Le Chercheur d'Afriques* P.20, 50-53, 75, 144, 176, 214, 252 ; *Le Pleurer-Rire* P.17, 20, 21, 45, 48, 122, 168 ; *Sur l'Autre Rive* P.69, 104, 108, 112, 113, 120 ; *Le Lys et le Flamboyant* P.45, 60, 100, 123, 170, 363).

D'une émergence harmonieuse et homogène, le proverbe s'insère subtilement au tissu romanesque. Sa flambée, loin d'être inopportune et

³⁹¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.168

agaçante, s'autolégitime par sa multifonctionnalité et ses apports au roman. Cette efflorescence, originellement facilitée par le contexte d'oralité, infléchit et enrichit les normes romanesques. Le roman devient son support apologétique et revalorisant ; et les deux ne s'opposent plus en tant que genres autonomes et distincts, mais se complètent et se soutiennent mutuellement dans une interaction et une symbiose porteuse d'originalité. Cette dynamique et cette symphonie des genres convoqués permettent de

« revaloriser la littérature africaine moderne en réinvestissant dans le roman les ressources de la tradition orale et en perpétuant notamment l'héritage des proverbes, textes à dimension multiple : normative, éthique, juridique, socioculturelle, esthétique, oratoire, philosophique, idéologique, etc. »³⁹²

Tandis que le roman charrie et révèle le proverbe dans toute sa richesse, celui-ci participe de sa renaissance par ses images, sa vivacité, sa diversité et sa capacité à élaborer, à forger autrement le message diégétique.

Hormis sa fonction de légitimation, son décryptage fait aussi appel à la compétence du lecteur. Message crypté, le proverbe n'est pas toujours facile à décoder, mais requiert des aptitudes et une initiation au savoir de la culture émettrice. La prise en compte d'indices socioculturels et intellectuels facilitant son déchiffrement en vue d'une interprétation judicieuse et efficiente est alors nécessaire. En tant que tel, l'« *l'usage des proverbes destinés à stimuler le travail de réflexion, traduisent chez le narrateur, une préoccupation d'ordre didactique...* »³⁹³ Puissant outil didactique et de propagande, il est un moyen d'ancrage à la culture d'origine et de revalorisation de ses richesses littéraires :

« En tant que vision ou véhicule du passé, la tradition orale dans sa consommation moderne, présente l'ambiguïté de la nécessaire assistance de

³⁹² - Pierre N'da : *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 92.

³⁹³ - Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994. P.124.

l'écriture au point d'apparaître à la fois comme forme spécifique ou comme objet d'écriture. La littérature orale congolaise est constituée par une diversité générique dont la fonction est la prise en charge du discours de la sagesse africaine. »³⁹⁴

Et hormis le proverbe, la chanson en tant que fait culturel s'accommode également au roman lopésien.

2.2/ La chanson comme refrain du roman lopésien

La chanson peut se définir comme un art de la voix humaine, le premier instrument de musique naturelle de l'homme. Antérieurement rattachée à la littérature, elle s'en est progressivement détachée :

« Dans la seconde moitié du XII^e siècle apparaissent les romans courtois, qui supplantent progressivement les chansons de geste, étant davantage adaptés au raffinement croissant de la société aristocratique. Cependant, l'histoire, sous la forme des chroniques, se dégage peu à peu des formes romanesques pour devenir, aux XIII^e et XIV^e siècles, un genre à part entière.

La poésie, alors chantée et accompagnée de musique, prend aussi son essor, avec les troubadours dans les pays de langue d'oc, et les trouvères dans les pays de langue d'oïl, pour s'y épanouir dans le lyrisme courtois, tandis que les formes dramatiques quittent progressivement la sphère du sacré. »³⁹⁵

De l'autonomisation à la stratification des genres, la littérature s'est affranchie de la chanson qui évoluera dans un autre registre. L'Occident, notamment, en a fait un art à part, avec ses règles et ses techniques.

Cependant, chez certains peuples d'Afrique tels que les Bantous³⁹⁶ dont les Kongos³⁹⁷, la chanson est toujours attachée à toutes les activités tant socioculturelles que littéraires. Adaptée à l'oralité, conteurs et griots sont

³⁹⁴ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 88

³⁹⁵ - "française, littérature." *Microsoft® Encarta® 2006 [CD]*. Microsoft Corporation, 2005.

³⁹⁶ - Le groupe linguistique bantou s'étend du sud du Cameroun jusqu'à la presque totalité de l'Afrique australe, couvrant au passage l'Afrique Orientale et l'Afrique Centrale. C'est une famille de plusieurs centaines de parlers tels le swahili (la plus parlée), le zoulou et le lingala. Le pays possédant le plus grand nombre de langues bantou est le Congo-Kinshasa. Les Kongos sont issus de ce grand groupe ethnique.

³⁹⁷ - Les Kongos, ensemble des peuples vivant dans l'estuaire du fleuve Kongo notamment au Congo-Brazzaville et au Congo-Kinshasa.

d'habiles maîtres de la chanson, facteur caractéristique et essentiel de leur art. C'est à juste titre que la chanson est un élément typique de la structure du conte africain qui l'intègre soit comme épiphénomène pour créer une ambiance de gaieté, soit comme élément moteur ou ressort dramatique. Dans le second cas, les parties chantées ne sont pas forcément des chansons autonomes, mais elles font partie intégrante du récit.

Revenant aux sources, Lopes rythme son roman de chansons. Il y intègre fréquemment des chansons qu'il décrit avec précision et passion :

« D'une audition parfaite, les notes du piano de Fat Waller me parvenaient distillées, sans aspérités, et la trompette d'Armstrong retentissait, éclatante, sous des voûtes spacieuses. »³⁹⁸

Si certaines chansons sont du Jazz découvert en Europe, il y a aussi des genres musicaux en vogue dans l'Afrique de son enfance, et qu'il redécouvre avec beaucoup de plaisir :

« Je fermis les yeux, les rouvrais en regardant le ciel, et poussais le soupir du délice. Ça c'est de la biguine, non ? [...]

Aï, lagué moïn, lagué moïn ...

Coup de reins, coup de reins stylés, comme si quelque zombie avait pris soin de verser dans mon biberon des doses de punch requises !

Dé maḳoumés levés en pyjama

Dé maḳoumés levés en pyjama...

Qui avait fait découvrir ce disque au frère. Une anthologie du cœur! Chansons aimées de l'enfance, entendues, à Brazza [...] Chansons qui nous sont des ritournelles familières, au même titre que celles de Tata Paul et d'Antoine Moudanda. D'autres que je ne connaissais pas et qui correspondaient à mes fibres. Il y a dans la musique de ces terres un rythme, une manière de dire l'amour-piment, de se moquer d'autrui, de pleurer et de crier la joie, où je me trouve en pays de connaissance. Pas besoin d'interprète. Fermez les yeux, seulement. Sentez le coup de hanche.»³⁹⁹

La plupart des narrateurs de Lopes qui sont des personnages quêteurs en pleine crise identitaire, noient leurs nostalgies et leurs troubles dans le

³⁹⁸ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 29

³⁹⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 30

chant et la musique qui apaisent leur âme. Ainsi en est-il de cette chanson de Georges Brassens⁴⁰⁰ :

« La voix qui chantait me proposait un voyage en crépuscule tiède. J'imaginai la mer et les coraux, une brise de fin de journée, apaisante comme celle qui souffle le soir sur les bords de ma Nkéni »⁴⁰¹ ;

« Je me suis arrêté devant la machine à musique. J'ai mis deux pièces jaunes.

Il pleuvait fort sur la grand-route [...]

Elle cheminait sans parapluie,

Avec le recul je me demande si la femme au péplos n'était pas un signe du destin ?

... volé sans doute

Le matin même ...

Je répète chaque vers avec la barde, essayant de rouler les r comme lui et fredonnant des ding, ding, ding quand il se tait pour laisser couler la guitare.

... toute petite

à l'horizon de ma folie »⁴⁰².

Parmi ces chansons qu'André transcrit dans son récit, certaines lui donnent non seulement du plaisir, mais elles ont aussi un effet curatif parce qu'elles sont en rapport avec l'histoire de son enfance :

« Au début, je me laissais porter par la puissance de la voix du chanteur. J'aurais juré avoir déjà entendu ces airs auparavant, en une époque oubliée de ma propre enfance. Leur musique faisait pénétrer en moi une sensation de bien-être et je ne savais si c'était mon esprit, mon cœur ou mon corps qui goûtait les délices d'un calme apaisant.

Puis, à force de repasser le disque sur le dual dernier modèle, je finissais par en caresser les paroles, et le message que j'y découvrais ajoutait encore au plaisir de ma cure. [...]

There's a man going round ...

On dirait quelque chose de l'histoire de notre enfance.

There's a man going round,

Taking names,

Taking names ... »⁴⁰³

⁴⁰⁰ - « Brassens, Georges (1921-1981), auteur, compositeur et interprète français. [...] Il passe une enfance et une adolescence heureuses, baignées de jazz, de cinéma et de chansons [...] En 1940, il quitte Sète pour Paris et tout en s'initiant au piano ; c'est sur cet instrument qu'il compose ses premières chansons. Poète à la voix reconnaissable entre toutes, soulignée par un jeu de guitare influencé par le jazz d'avant-guerre, [...] il a régulièrement mis en musique des poètes comme Hugo, Villon, Francis Jammes, Aragon, Antoine Pol, Lamartine ou Richepin ; il reçoit lui-même le grand prix de poésie de l'Académie française en 1967. » in "Brassens, Georges." *Microsoft® Encarta® 2006 [CD]*. Microsoft Corporation, 2005.

⁴⁰¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 30

⁴⁰² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.62

Rythmant la progression de la narration, surtout les moments pathétiques, nostalgiques, élégiaques, et enthousiastes, « *les chansons insérées dans la prose romanesque interviennent, périodiquement, dans des situations de forte intensité dramatique* »⁴⁰⁴. Ainsi, à côté des chansons modernes, qui apaisent sa crise identitaire, sont transcrites des chansons scandées dans l'espace du village, à l'occasion d'événements précis :

« *Lorsqu'elle a reconnu l'oncle, Ngalaha s'est arrêtée de piler et s'est mise à chanter :*

*Tata ayi,
Nzala esili*

J'ai frappé dans mes mains et chanté avec elle :

*Tata ayi,
Nzala esili*

Mes camarades ont fait une ronde autour de la famille retrouvée et répété avec nous :

*Tata ayi,
Nzala esili »*⁴⁰⁵

Ce chant est exécuté spontanément pour accueillir Ngantsiala qui apportait à André et à sa mère des nouvelles de leur village d'où ils avaient fui pour s'exiler dans une île. Parmi ces chants de circonstances, l'on peut aussi citer celui qui marque la fin de la visite du deuxième commandant :

« *Le tam-tam cogne et insiste pour convier le village à venir s'assembler. [...] Une, puis plusieurs femmes hululent. Le tam-tam poursuit son grondement démoniaque comme pour convaincre jusqu'aux sages et aux vieillards de se dresser pour venir damer le sol de la place aux veillées. [...]*

Eh, kongo gbwa !...

Le youyou des femmes confine à l'hystérie. La grande pleureuse excitée et poursuivie par le batteur du long tam-tam, ferme les yeux et se met à tourner, les bras déployés en ailes d'avion, se met à tourner comme la poussière que soulève le vent de la tornade. Le tam-tam éructe. [...]

Eh, kongo gbwa!

Eh, kongo gbwa!

Eh kongo, kongo gbwa yaho!

⁴⁰³ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 94-95

⁴⁰⁴ - Pierre N'da : *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, P. 84.

⁴⁰⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.165

L'Oncle Ngantsiala a ouvert la cantine offerte par le Commandant et en distribue le contenu, dans l'ordre, suivant une règle préétablie, à chaque chef de clan assis autour de lui en rang d'oignons.

Eh, kongo gbwa!

Eh, kongo gbwa!

Eh kongo, kongo gbwa yaho!

Ma mère est venue dans le noir pour me prendre par la main. Mais je veux continuer à danser, moi [...] Un danseur me bouscule, s'excuse et prend la posture de l'inspiré visité par la grâce.

Eh, kongo gbwa!

Je rejoins mes camarades qui, entre les jambes des grands, piétinent le sol, gigotant des reins, au rythme des tam-tams.»⁴⁰⁶

Comme dans les sociétés africaines, notamment bantou, kongo précisément, la chanson, la musique et la danse sont omniprésentes. Dans sa dimension sociale, le chant s'associe à chaque fait :

« En entendant ma mère sangloter, mon père m'a confié à Oluomo et a pris Ngalaha dans ses bras [...] Des musiciens soufflèrent dans des cornes de bœuf des notes tékés qui expriment le chagrin de la fille de Nzorobé. Sur un signe de Ngantsiala, les tam-tams roulèrent comme des coups de tonnerres ininterrompus. Hommes et femmes se mirent à se secouer, damant le sol en cadence. La plainte des cornes de bœuf sonnait, douce et mélodieuse, mais possédait je ne sais quoi de lugubre, et mon cœur d'enfant s'emballa au rythme des tam-tams [...]

- Docteur, il est l'heure de se mettre en route !

Mon père n'a pas répondu et est devenu plus 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.»⁴⁰⁷

Tout événement s'affronte dans la chanson qui rythme et marque indélébilement les naissances et les deuils, la tristesse et la joie, les départs et les arrivées. Véritable apologiste du chant traditionnel, Lopes ne rate aucune occasion pour en célébrer la dimension socioculturelle. La cérémonie des obsèques de Kolélé en est une parfaite illustration :

« Des femmes en pagne à damier noir et blanc répétaient en frappant dans leurs mains :

Mama ayi, hé !

Atikj biso na mawa...

⁴⁰⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.103-105

⁴⁰⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.65-66

Une plainte de circonstance, connue de tous, qu'elles ont ressassée durant tout le trajet entre l'église et le cimetière d'Itatolo. [...]

Vêtus de leur tenue d'apparat, les musiciens de l'orchestre les Bantous de la Capitale faisaient l'effet d'un détachement de garde d'honneur dépêché pour la circonstance. [...]

Pieds nus, épaules découvertes, des femmes en uniforme s'éloignaient de la zone des proches et des officiels [...] Tantôt pleureuses, tantôt choristes [...]

Des sons cuivrés retentirent soudain dans la vallée d'Itatolo. Une alternance de notes longues et brèves, coupées de blancs. [...]

Alors, presque simultanément, dans le rythme forain des fanfares Kimbanguistes, éclata un hymne rythmé par le claquement des mains [...]

*Les Bantous, Cercul-jazz, l'African-jazz, les Anges, l'O.K.-jazz, le Seigneur Rochereau aussi bien que Les Très Fâchés et les Colibris, tous étaient présents[...] A la suite d'Essous et de Kabassélé, il se mirent à jouer **Le Lys et le Flamboyant** [...]* A la fin du premier couplet, nos voix entonnèrent le refrain que Kolélé a popularisé sur les deux rives et que les lèvres qui ne connaissaient pas notre langue avaient fredonné dans le monde entier. A l'unisson, mille poitrines essayaient de se hisser au dessus des instruments, tenant de soigner leur cœur par la magie de la chanson. Et quand nous nous arrêtons, les cuivres retentissaient, les instruments à percussion cadençaient sourdement notre marche et les cymbales scintillantes éclataient sans retenu dans l'air. La foule se mit à marcher en cadence. Ce n'était pas le rythme de métronome des militaires les jours de parade mais le pas syncopé des danseurs de meringué, qu'accompagnent les mouvements d'épaules, des mains et des hanches qui tanguent comme pour esquisser une feinte du corps.

Spectateur anonyme, j'avais plaisir à me fondre dans une foule en train d'accomplir un rituel dont le détail avait été réglé à l'avance. [...] Mais, comme les autres, je frappais dans mes mains en fredonnant **Le Lys et le Flamboyant**, dont j'ai honte de n'avoir jamais su les vers par cœur.

La chanson avait allégé l'oppression insupportable de l'enterrement et j'ai eu peine à refréner une vague de bonheur qui montait en moi et risquait d'illuminer mon visage. »⁴⁰⁸

Toute cérémonie traditionnelle, notamment congolaise, aussi triste soit-elle, est célébrée par des chants et des danses, à l'instar de ces obsèques. Leur intégration au roman s'inspire de cette pratique, mais aussi de la structure du conte africain qui alterne récit et chanson dans son fonctionnement. En effet, la chanson y est incontournable. Epiphénomène, elle est exécutée en prélude au récit, ou lors des pauses voulues du conteur, en vue de créer un climat de gaieté : elle en est un prélude ou un intermède de suspense. Mais elle peut aussi être liée à la trame et véhiculer un

⁴⁰⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.12 à 25

message précis qui prolonge et renforce l'action dramatique, tout en éveillant l'auditoire qui participe à sa scansion. S'en inspirant, les vers de certains chants s'intercalent entre les phrases du récit qu'ils rythment. Ce qui traduit la superposition du chant à l'intrigue qu'il mime avec dextérité, en restituant l'émotion, le ton pathétique :

« La lenteur du morceau enroulait et caressait le cœur. Je songeais à Kani et à mes serments.

Tendre Virginie...

Une chanteuse en robe de soirée lamée s'était jointe à l'orchestre. Tenant le micro comme une coupe qu'elle allait porter à ses lèvres, elle traînait sur le e muet de Virginie.

Fleur regardait devant elle. Elle avait sans doute senti le mouvement hypocrite de mes yeux. [...]

Pour la colonie...

C'était sur le e muet de colonie que traînait maintenant la chanteuse. [...]

Mon bateau lève l'ancre bientôt,

Vir

gi

nie...

J'ai toussoté pour m'éclaircir la gorge et j'ai invité Fleur à nous mêler à la procession qui se déroulait sur la piste au rythme du tango lent.

Tendre Virginie,

eu...

La chanteuse a repris le refrain et terminé comme dans une berceuse.

Vir

gi

nie... »⁴⁰⁹

Lopes réussit avec habileté l'insertion du chant qui épouse le rythme interne de l'action et la texture romanesque. Cette disposition en cascade, par exemple, mime le tempo, la cadence du chant qui rime avec l'harmonie de l'intrigue. Remarquables à la présentation matérielle, les chants

« sont généralement décalés, mis en retrait ou écrit en caractère italique [...] Les effets typographiques et la différenciation graphique [...] apportent une

⁴⁰⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.155 à 158

dimension supplémentaire au texte de par leur fonction à la fois phatique et esthétique : ils apportent à la lisibilité et à la poéticité du texte romanesque. »⁴¹⁰

Mais ailleurs, Lopes tente une autre insertion plus élaborée et discrète de la chanson. Cette fois, il ne les transcrit plus, mais les annonce et en décrit l'atmosphère et les conditions d'émergence qu'il mêle à la trame :

« Dehors, le tam-tam qui soutenait le chœur des pleureuses s'emballa. [...] Dehors, les joueurs de tam-tam continuaient leur vacarme. [...] Comme des piroguiers épuisés qui retrouvent vigueur parce qu'ils viennent d'apercevoir la destination finale, les joueurs de tam-tam redoublaient la frappe de leurs mains sur les peaux tendues. Les femmes reprenaient leur chanson avec plus d'ardeur et, du côté du club des hommes, saisies par le rythme envoûtant, des têtes se mettaient à battre la mesure »⁴¹¹.

Ce procédé, bien qu'amorcé dans les autres textes, est beaucoup plus utilisé dans *Le Lys et le Flamboyant* (P.17, 19, 20, 22, 23, 25, 116, 118, 125, 128, 167, 184, 189, 216, 217, 139, 147, 262, 263, 265, 266, 267, 286, 288, 295, 330, 343, 344, 349, 368).

Chanson, musique et danse rythment authentiquement le roman de Lopes, comme marque d'identité. Facteur capital de cohésion et d'équilibre socio psychique pour le personnage métis en pleine quête d'identité, l'abondance du chant dénote aussi l'impact du récit oral africain. D'une insertion spontanée et souple, il est délicatement intégré au roman dans un contexte qui refuse le cloisonnement des genres et prône l'éclatement des frontières. Comme dans le conte africain, la chanson se marie intimement à la trame romanesque et réfute la séparation des genres. Bien souvent :

« Le passage de la prose à la chanson sert à marquer les temps forts du récit, les moments importants de l'action romanesque [...] les chants ponctuent

⁴¹⁰ - Pierre N'da: *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, P. 86-87

⁴¹¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.25

le récit et apparaissent naturellement dans des situations de crise, de tension, bref dans les moments d'intensité dramatique. »⁴¹²

La chanson n'est plus un art à part, exclusif à la scène ou autres pratiques habituelles, mais elle soutient et enrichit la création romanesque. Dans ce même registre la poésie et la devinette franchissent les frontières du roman de Lopes, et lui impriment leur cachet spécifique.

3. Poésie et devinette, ferments romanesques

Consacré écrivain du métissage, le roman de Lopes est difficilement catalogable selon les règles du genre. En vue d'enrichir et de diversifier ses sources de créativité, il lui est loisible de s'adonner à la poésie et à la devinette dont il se sert comme ferments de sa création romanesque.

3.1/ La poésie comme exaltation, extase

Difficilement cernable parce qu'équivoque, la poésie est objet de contresens et de malentendus. En effet,

« Certains, dit Valéry, se font de la poésie une idée si vague qu'ils prennent ce vague pour l'idée même de la poésie. » Genre réputé difficile d'accès, la poésie fait en outre l'objet d'un culte étrange qui consiste à respecter son « mystère », à n'en avoir qu'une appréhension sensible, voire sentimentale... »⁴¹³

La poésie peut, cependant, se définir plus simplement comme un

*« Art du langage, qui se caractérise par la mise en jeu de toutes les ressources de la langue (lexicales, syntaxiques, mais aussi sonores et rythmiques) afin de créer pour le lecteur ou l'auditeur un plaisir à la fois intellectuel et sensible. La poésie est bien davantage une certaine manière de travailler le texte, un art du langage. L'étymologie permet d'ailleurs d'approcher le sens du terme « poésie » : il vient du grec **poiein**, qui signifie « créer » ou « fabriquer » ; on peut donc tenter de définir la poésie comme une pratique qui*

⁴¹² - Pierre N'da : *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, P. 86.

⁴¹³ - "Poésie." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

utilise le langage (tous les moyens du langage) pour fabriquer un poème comme on fabrique un objet. »⁴¹⁴

À ce titre, des passages narratifs prosaïques répondent à certains critères de la poésie. Lopes n'est pas connu comme un poète confirmé, mais il s'est essayé à la poésie, dans ses débuts, et a à son actif plusieurs poèmes dont le célèbre "Du côté du Katanga" en la mémoire de Patrice Lumumba. Ils ont été publiés dans la revue *Présence Africaine*. Il semble y avoir renoncé pour des raisons que l'on découvre implicitement dans *Sans Tam-tam* :

« Quant à ma poésie, ce n'était ni plus ni moins qu'un discours politique, disons de la prose, où l'auteur allait souvent à la ligne pour donner l'illusion de la poésie. [...] En fait, [...] mes poèmes [...] ne suscitaient pas de frémissement ».⁴¹⁵

Mais, il n'a pas véritablement abandonné l'art poétique dans la mesure où son œuvre romanesque regorge de passages lyriques à profusion. Car, si la poésie consiste à susciter des « frémissements », alors Lopes est poète, tant certains passages narratifs, denses et riches, émeuvent vivement :

« En outre, le statut même de la poésie comme genre littéraire est remis en question, quand on observe que certains textes relevant d'autres genres littéraires sont parfois dits « poétiques ». Cela arrive dans le cas de récits en prose qui présentent indéniablement des similitudes formelles avec la poésie : certaines pages de Chateaubriand ou de Gracq, par exemple, sont qualifiées de « prose poétique » parce que le travail du texte, par sa nature et sa densité, y est similaire à celui de la poésie. »⁴¹⁶

Ayant une profonde inclination pour la prose poétique, le roman de Lopes est un creuset, un réceptacle de poésie. Des passages, déterminants par leur portée, subissent un traitement spécifique et s'affichent comme des poèmes. C'est le cas, lorsque ayant retrouvé son père, André déclame :

⁴¹⁴ - "Poésie." *Microsoft® Encarta®* 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

⁴¹⁵ - Henri Lopes, *Sans Tam-Tam, Yaoundé*, Editions CLE, 1977, P.103-104

⁴¹⁶ - "Poésie." *Microsoft® Encarta®* 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

« Je fredonne un air du chanteur aveugle américain.

Yéhé héhé, yéhé héhé...

Un air que chante un piroguier, pagayant contre le courant, quand le soleil rougit et l'air tiédi, quelque part sur les bords de la Nkéné, tandis que les dernières femmes, accompagnées de leurs bambins nus, rincent le linge dans la rivière couleur de cola. [...]

Yéhé héhé, yéhé héhé...

[...] Sur la plaine de la prose, je vocalise les tons du nez et de la gorge. Les notes de la guitare appellent celle de la sanza. La musique de leur union ouvre des percées sur les sables de nos rêves et colore les feux frais de l'azur matinal.

Né entre les eaux, je suis homme de symétrie.

Droitier de la main, gaucher du pied, je dérègle le rythme des saisons. Mais je veux entendre de mes deux oreilles, voir de mes deux yeux, n'aimer que d'un cœur.

Yéhé héhé, yéhé héhé, yé...

Au sommet des pics, je n'ai pas frissonné, moi qui venais de la vallée. Je me suis même agenouillé et j'ai chanté hosanna ! Psalmodiant mon amour de la neige.

Ce n'était pas parjure mais refus de feindre.

Pourtant, dès que les anges embouchèrent les trompettes d'or, j'entendis le son du balafon. C'est que j'avais, Dieu merci ! Pris soin de semer mes graviers. Au milieu de l'harmattan, j'ai retrouvé sans peine le chemin de l'allée des rôniers. Qui a connu le silence envoûtant du fleuve couleur de thé n'en sait perdre la saveur. J'ai donné mes veines à ses flots et le balancier de ma poitrine bat en échos du fracas des eaux sur les rocs du Djoué.»⁴¹⁷

Cette déclamation poétique, éminemment riche d'images, dit qu'André a retrouvé son équilibre, sa véritable identité après une quête fructueuse. En effet, après la rencontre de son père, il redéfinit ses repères identitaires et se reconnaît enfin métis ; lui qui, tout au long de sa quête, le refusait :

« Métis c'est une création coloniale disait-il. Ce n'est pas une race. Il y a les Blancs, il y a les Noirs, il y a les jaunes, il y eut les jaunes... C'est tout. Métis, ce n'est pas une couleur. [...] On est mammifère ou oiseau, pas chauve souris. »⁴¹⁸

Mais, celui qui récusait son hybridité, admet finalement son identité, celle d'un « homme de symétrie » « né entre les eaux » qui affirme :

« J'ai chanté hosanna ! Psalmodiant mon amour de la neige. Ce n'était pas parjure mais refus de feindre. Pourtant, dès que les anges embouchèrent les trompettes d'or, j'entendis le son du balafon. »⁴¹⁹

⁴¹⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.295 à 297

⁴¹⁸ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.257

Reconnaissant en fin de compte sa ‘‘mécitité’’, André « *vocalise* » pour extérioriser et se libérer de sa crise existentielle, de son angoisse d’être sans être. Cette exaltation de son moi reprouvé énonce son identité retrouvée. Cette éloquence poétique est le couronnement, le summum de sa quête. Dans ce cas, et selon Gérard Dago Lezou,

*« Les poèmes et les chansons sont une sorte de mise en abyme ‘‘solennisé’’ des thèmes essentiels de l’histoire. Ils ambitionnent de redonner vie et courage aux victimes de la société romanesque, aux tournants décisifs de la vie des personnages. Ils produisent un effet de détente sur le lecteur. »*⁴²⁰

L’insertion de passages poétiques n’est pas fantaisiste, mais exprime au mieux l’apogée du pathétisme des événements cruciaux. C’est la voie par excellence de l’exaltation des sentiments, des états d’âme. Et Lopes, en fin littéraire, ne déroge pas à la règle. Il puise abondamment aux sources de la poésie pour rendre esthétique et lyrique des faits romanesques :

« La lune ajoutait à la clarté des réverbères et des lampions. On se demandait, entre deux notes, entre deux vers de muscadet d’or, si ce n’était pas le soleil de minuit. Plus s’accélérait les tourbillons de l’accordéon, plus elle se retenait à moi, s’agrippant, nouant son corps au mien. Le port de tête royal, le buste cambré, je guidais le bateau de la danse, maître de moi et diffusant mon assurance. [...] Le menton relevé, nous nous défiâmes sans un mot, chacun fier de son audace. Nous n’avions pas honte d’afficher à la ronde l’incendie de nos yeux. J’ai voulu lui demander de quel navire elle débarquait, ou bien quel vent l’avait poussée jusqu’à ces rives ; à quelle escale avait-elle trompé la vigilance d’Ulysse ou de Pâris. J’ai voulu lui déclarer qu’elle était un rameau de flamboyant porté par un sirocco, mais je me suis tu de peur de bégayer ; de crainte d’arrêter le flot qui courait dans les artères ; pour ne pas surtout distendre la tension de l’arc.

Ce fut pourtant, madame, comme de me prosterner au pied d’un Sacré-Cœur. Je m’attardais à regarder le dessin de votre visage. [...] Vos bras avaient la couleur d’un sorbet de goyave pâle. Quand vous avez entrouvert les lèvres, comme pour un soupir, j’ai pensé à celle des mulâtresses et, sans le demander, j’ai bu, sauvage, à la cuillère de votre bouche, une pâte de sucre, de fruit de parfum qui irradiait mes muscles d’une douce fièvre.

⁴¹⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d’Afrique*, Paris, Seuil, 1990, P.296

⁴²⁰ - Gérard Dago Lezou, *Les romanciers Ouest-Africains Francophones à la recherche d’une personnalité nationale : L’exemple de la Côte d’Ivoire et de la Guinée*, Nanterre, Paris x, 1988, P.457

Quand, après une goulée, nous reprenions notre souffle, nous nous taisions encore. Pas un mot durant les danses. Il ne faut même pas tousser quand passe les dieux. Pas un mot non plus après. Nous étions tout à l'écoute des pulsations de nos artères, laissant descendre en nous le sirop du bien-être. Pas un mot au cours de cet itinéraire le long des rues tristes de la ville qui, résignée, les volets clos, rangeait déjà les habits de la fête.

Vous m'avez offert, dans la chambre en désordre, la lente ascension du souffle qui n'ose, le halètement régulier du ressac contre le sable. Je me suis aspergé du diamant de vos flots. J'ai plongée dans l'eau salée et vous m'avez appris les algues de neige, les madrépores et les lucioles des grands fonds. J'ai vécu l'instant de sécrétion des perles éblouissantes. Oh, dieu, mon dieu ! Ce cri de gorge de la vague qui rompt le silence et jaillit vers le firmament !

Quand la dernière gerbe de feu retomba sur le lac, votre visage était aussi lisse et rayonnant que la chanteuse du cœur suspendue aux doigts du chef d'orchestre.

Écoutant nos artères mesurer le temps, la dame au péplos m'accorda son premier sourire et son baiser sur mon nez fut un chant sur la branche. Heureuse de sa lassitude, elle ferma les yeux, pour mieux nous voir encore. Une chaude rosée couvrait nos corps aux muscles assouplis. [...]

Et je l'ai laissé voguer de continent en continent. En Inde, en Amérique, aux pays des oasis, ponctuant chaque escale d'un mouvement négatif de la tête. Son émerveillement à reprendre le voyage me ravissait. Jouant à la marelle, elle a sauté d'une île à l'autre. Dans celles des Antilles. Dans celles des autres caraïbes. Dans celles des Mascareignes. À chaque escale, j'administrais un zéro joyeux. [...]

Et le museau de félin de s'en saisir et de s'en rassasier sans vergogne. Je ne savais qu'autant de flammes, de danses primitives, bonnes et bienfaitrices, sommeillaient en moi. »⁴²¹

Décrite en termes lyriques, cette danse est plus qu'émouvante. Imagées, les sensations du narrateur sont pleines de poésie. Lu isolément de son contexte, ce texte reste susceptible de procurer au lecteur un plaisir esthétique et poétique égal à celui que procurent les textes du genre. De beaux passages comme celui-ci, le roman lopésien n'en manque pas. Il n'hésite pas à promouvoir, à exalter ses talents de poète. Un événement habituel peut être rendu dans un style poétique et pathétique. Mais le plus souvent, c'est l'amour éros, charnel, entre l'homme et la femme qu'il chante et poétise. Chantre du métissage, il l'est aussi et surtout de l'amour :

⁴²¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.224 à 227

« D'un geste paresseux, je l'invitai à venir s'asseoir sur le bord du lit [...]

Le rythme de son souffle changea. Oubliant les aiguilles de nos montres, nous reprîmes la mer. Insensé et égoïste, je l'entraînai à nouveau dans les puits ensemencés d'étoiles, libérant ses parfums et les rivières de ses membres pour vaporiser ma peau. J'oublierai le cantique, que dans l'ivresse, elle me chanta, quand nos mains, comme celles de malheureux égarés en quelques souterrains mystérieux, tâtonnaient dans le vide. Pris de folie, nous nous arrachions les cheveux. Mais pourquoi chercher à mettre en rime ce qui est déjà rythme et mélodie ? Dans les siècles d'hier et de demain, nulle langue de l'univers n'a de vers plus mélodieux que l'entrelacs des soupirs en duo, juste un dièse au dessus du silence. »⁴²²

L'amour ne peut être que poésie, rythme, mélodie et splendeur : pour Lopes, il est autant, sinon plus mélodieux que la poésie. Aussi affectionne-t-il les scènes érotiques dont la peinture frise l'indécence. Mais pour adoucir l'obscène, il l'étoffe d'images poétiques :

« Je me souviens de l'odeur de frangipanier et d'ylang-ylang qui remontaient par bouffées de sa nuque. Mêlée à celles des pollens dans l'atmosphère, elle était plus grisante qu'un mariage de vins. [...]

Chaque geste, chaque caresse, chaque baisser fut échangé, comme annoncé dans les prophéties. Nul sculpteur ne saurait polir les formes de son corps de reine, dilaté par le désir. J'ai commencé par me prosterner et à lui baiser la pointe des pieds. Mes lèvres ont exploré et mes narines humé lentement chaque espace de sa peau jusqu'à la racine de ses cheveux. Chaque fois que, depuis lors, je sens l'odeur de frangipanier et d'ylang-ylang, me reviennent les encens de cette messe de plein jour. Dans la chambre chaude, un frisson courait sur nos peaux. Quels dieux surent, dans ces instants brûlants, guider mes doigts pour reconstituer les gestes du pianiste faisant monter les volutes de la mélodie sacrée ? M'effleurant de ses doigts minces, Kani répandait sur ma peau des caresses qui déréglaient mon souffle. Je l'ai soulevée et posée en travers du lit. Mais le sol eût été aussi doux. Du bout des doigts, je la déboutonnai avec lenteur, sans secousse, mais j'avais envie d'arracher son linge car un brasier ravageait les barrières de la sagesse. Je l'ai déchaussée, puis j'ai baisé la vallée chaude de la plante de son pied. J'ai mangé le galbe de son mollet. Comme un museau de chien, qui cherchait sa piste, j'ai remonté jusqu'au creux de la pastèque. Ma chevelure lustrait son ventre avec douceur. Un goût de mandarine amère inspirait ma langue de mille promenades habiles et m'arrachait des prières oubliées. Heureuse et surprise, elle m'a relevé la tête, comme une coupe vers ses lèvres. Elle avait le visage bouleversé.

Je ne me lassais pas d'explorer la peau de satin nuit. Ses caresses apaisaient comme les alizés, puis relançaient la fièvre d'harmattan avant de calmer à nouveau les braises ardentes. Marche après marche, un étage après

⁴²² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.231

l'autre, nos chairs gonflées comme des voiles où s'engouffrent les vents gravissaient la gamme divine en harmonieux accords qui dévoilaient la forêt, ses orgues, ses bruissements, ses odeurs et ses mystères. Que mon pas fut régulier et lent ; j'osasse l'entraîner aux surprises d'une brusque inspiration ; portée par ma tension jusqu'au zénith de sa splendeur, son corps noué au mien, dans notre vol au dessus des montagnes, elle louait les éléments libérés. Ne dites pas que ce fut sacrilège de chanter alors alléluia ! Quel cœur de bête, quel criminel eût osé stopper l'envol de l'oiseau de neige.

Lorsque, ayant puisé abondamment dans les sources chaudes qui dormaient en moi, elle se fut abreuvée à plaisir et qu'emporté par mes élans la belle aux chevilles fines, la sœur aux reins d'enfants, exaltée et brûlante dans les flammes que je nourrissais sournoisement, affirma que c'était ça la vie, une lame de flot salé lécha le foyer de ma poitrine. Et la voix qui poussait ce cri de victoire avait le timbre des chanteuses de jazz à la fin des cantiques.

Ce n'était pas à l'amant qu'elle s'adressait ainsi. Indifférent, l'enfant du fleuve poursuivait la cadence de son pas ferme et tranquille, riche d'illuminations incandescentes. Elle laissa s'échapper le cri de l'être sur les marges des cieus et je lui fis don de plus de bonté encore. Elle lut mon cœur dans mes yeux et le sentit dans mes gestes. Il n'y a pas à en rougir. Son cri ensemença la chambre de lucioles, de fleurs, de marsouins, et de jets d'eau. Répondant à son appel, des vents et des flammes montèrent de mes hanches, dans ma poitrine, et dans ma gorge, et ce fut le grand désordre. »⁴²³

Par métaphorisation, cette scène amoureuse devient une « messe » dont le réseau lexical est très évocateur. L'acte sexuel est peint tel un rituel religieux « *annoncé dans les prophéties* ». « *Les encens de cette messe de plein jour* » s'accompagnaient des « *gestes du pianiste faisant monter les volutes de la mélodie sacrée* » et des « *cantiques* » qui, telle « *une brusque inspiration* » des « *dieux* » « *arrachait des prières oubliées* » et « *louait les éléments libérés* ». Ivre, l'amant peut enfin se « *prosterner* » et « *chanter alors alléluia* ». Rendus moins choquant, les ébats sexuels sont camouflés par des images littéraires très abondantes, notamment la métaphore.

La poétisation atténue le choc des scènes de sexualité, où par des euphémismes métaphoriques, le corps de la femme est décrit comme un panaché, un cocktail de fruits. Si l'évocation de la chair juteuse de la « *pastèque* » reconnaissable à sa couleur rouge dissimule ou amoindrit la

⁴²³ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.100 à 102

description de son sexe, ses seins sont des « *mangues* »⁴²⁴. Riche d'images, le plaisir et le délice sexuels sont alors une dégustation de fruits tropicaux exquis :

« Vous aviez beau, ma chère aux yeux de citronnelle, gémir, implorer les cieux et demander pardon, il ne fallait pas, jeune rayon de soleil, vous promener si près des sources chaudes. Je me suis empiffré de votre jus de corossol. »⁴²⁵

Spécialiste de l'érotisme poétique, de la sensualité lyrique, Lopes innove. Chaque scène recèle des images nouvelles où la nature est toujours muse. Généreuse, elle prête au romancier poète sa provision inépuisable d'images et sa verve. La poésie inonde et fermente la production romanesque de Lopes en sacralisant les faits ordinaires ou choquants. "Poète manqué", Lopes voudrait-il se racheter par des romans-poèmes où s'infiltrer la devinette?

3.2/ De la devinette

Dicton ou adage, la devinette est un art populaire à l'instar des proverbes et des comptines. Elle fait partie des richesses de la littérature orale, et se retrouve dans toutes les civilisations. Elle consiste à deviner la réponse à une question ou à une énigme, à partir d'indices.

Lopes, dans *Le Chercheur d'Afriques*, joue à ce jeu avec le lecteur. Au lieu de lui fournir systématiquement les informations utiles à la saisie de l'histoire, il procède plutôt par cachotterie, sur le principe de la devinette, en ne donnant que des indices. Le lecteur doit lui-même recouper et reconstituer des informations pour découvrir certaines vérités.

⁴²⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.107

⁴²⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.283

En effet, le traitement particulier de Fleur est typique de la devinette. Le narrateur ne donne pas toutes les informations sur elle, mais il procède par indice, comme s'il voulait conserver un secret ; laissant le soin au lecteur de le découvrir. Il ne dévoile, ni ne réclame sa parenté avec ce personnage essentiel qu'il fréquente de près durant son premier séjour à Nantes. Cette attitude est à la fois singulière et curieuse dans la mesure où elle le fascine :

« Fleur possédait des notions sur tout, et je prenais plaisir à l'entretien. [...] Sa connaissance de notre pays m'émerveille. Elle a même, à plusieurs reprises, indiqué des détails et des précisions sur des données qui, je le confesse, étaient encore floues dans mon esprit. Je l'en ai complimentée et lui ai demandé si c'était de Vouragan qu'elle tenait ce savoir. »⁴²⁶

Bien qu'il ait une admiration particulière pour Fleur, André ne la présentera jamais comme sa demi-sœur. Il se contente seulement d'allusions qui permettent au lecteur attentif de découvrir leur lien de parenté qui est à deviner. Ces informations comme une charade sont distillées dans tout le récit de façon éparse

Il est vrai qu'au moment où ils font connaissance, il ignore tout d'elle. Mais il découvre, plus tard, sa filiation avec celle qui fut sa partenaire sexuelle. Nonobstant les observations pertinentes de Fleur qui, dès le départ, lui trouvait des ressemblances avec son père, André ne certifie pas sa parenté avec elle. Et même, il esquive ce débat :

« - C'est comme mon père, fit-elle remarqué. [...] - C'est marrant mais on dirait que vous vous ressemblez. - Un nègre qui ressemble à un blanc ? [...] Quand elle a repris la conversation, ce fut pour revenir à son père. - Vous avez sa manière d'aborder les questions. Et quand vous réfléchissez... Vouragan avait eu raison de me dire que l'enfant-là était une folle. »⁴²⁷

⁴²⁶ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 250

⁴²⁷ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.256 à 257

À aucun moment du récit, André ne réaffirme les dires de sa sœur, pas même après avoir découvert la vérité. Le fait est qu'il réproue sa relation incestueuse avec sa demi-sœur. En effet, au cours de son premier séjour à Nantes, André découvre Fleur pour la première fois, et ne sait pas encore qu'elle est la fille de son père. À l'issue du carnaval de Nantes, celle-ci se déguise et l'entraîne dans son lit. Mais ni lui, ni elle ne savent leur parenté, et continuent leur relation amoureuse jusqu'au départ d'André. Ce n'est qu'à son retour, en lisant une carte qu'elle lui avait adressée qu'il découvre qu'elle porte le même nom de famille que lui :

« J'ai vidé mes poches pour retrouver la carte sur laquelle Fleur avait griffonné son adresse, à la sortie du Jardin des plantes. [...] Je l'avais glissée dans ma poche sans la regarder.

Fleur Leclerc

105, rue des Coulmiers

Nantes (Loire-Inférieure) [...]

Fleur Leclerc ! J'ai répété plusieurs fois le nom comme pour l'exorciser.

[...] Je me suis levé et j'ai ouvert la fenêtre et les volets en grand.

Leclerc !

J'ai songé à mon arrivée et à ma première recherche dans le bottin.

Non, les Leclerc doivent être nombreux dans cette région-là. »⁴²⁸

Certes, il doute qu'elle soit la fille de son père, mais se rend compte de l'amère vérité et concède :

« Finalement ma ressemblance avec le Commandant n'est pas aussi saisissante que le prétendent Ngalaha et Ngantsiala. Sinon Fleur n'aurait pas poussé le jeu si loin »⁴²⁹.

Puis à l'adresse de que lui avait indiquée Fleur, il rend visite à son père en se cachant et en se déguisant, craignant d'être reconnu par sa sœur :

« Mais en débouchant dans la rue des Coulmiers, j'ai distingué une silhouette de jeune fille, juste à la hauteur du cabinet du docteur. J'ai cru que c'était Fleur et me suis caché dans l'encoignure d'un porche. J'ai finalement rebroussé chemin et suis rentré dans une pharmacie pour acheter une brosse à

⁴²⁸ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.287-288

⁴²⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.235

dents. Pendant que l'on me servait, je me suis examiné dans la glace. J'ai eu le sentiment que malgré les lunettes noires, Fleur aurait pu me reconnaître. J'ai flanqué et tout remis à plus tard. »⁴³⁰

Dissimulant leur parenté, il la nomme seulement par son prénom, et non par son nom qui est le même que le sien. Mais à la page 287, il avoue :

« Fleur Leclerc ! J'ai répété plusieurs fois le nom comme pour l'exorciser. »⁴³¹

Ce fut la seule et dernière fois qu'il associa le nom de famille au prénom, sans aucune autre information. Il semble passer sur un détail sans importance, alors qu'il s'agit de sa demi-sœur. Dorénavant, il ne parle d'elle qu'en utilisant des descriptifs, et ne la désigne même plus par son prénom, mais la présente comme « *une adolescente* », « *la jeune fille rousse à la queue de cheval* ». Épiant son père, il reconnaîtra Fleur en sa compagnie, mais ne la nomme plus, comme si elle lui était inconnue :

« À côté d'elle, une adolescente dont la queue de cheval remue dès qu'elle bouge la tête. Quand elle s'est retournée tout à l'heure, un flot de sang a envahi ma poitrine. » ;

« Le docteur joue beaucoup de ses doigts. [...] Le dessin de Cocteau et la fille à la queue de cheval lui sourient » ;

« Lorsque le docteur Leclerc est sorti, son visage rayonnait. Le dessin à la Cocteau et la jeune fille rousse à la queue de cheval lui serraient fortement le bras pour se réchauffer contre son corps. [...]

Je suis sorti de la salle avant la fin du débat. Ce n'était pas le lieu approprié pour aborder le docteur Leclerc. C'est chez lui, en tête à tête, dans son cabinet de travail que je veux le rencontrer. »⁴³²

André présume que le docteur et « *la dame au cardigan de laine... ont dû former un beau couple* »⁴³³, mais ignore « *l'adolescente* » qui est à leur côté, et dont la description rappelle Fleur. Il lui trouve seulement des traits communs à leur père :

⁴³⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.265

⁴³¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.287

⁴³² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.9 ; 20-21 ; 42-44

⁴³³ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.10

« *Je ne comprenais pas ce qui pouvait m'attirer chez cette gamine capricieuse. Sa démarche de ballerine, ses lèvres de signares, ses cheveux ? Ceux de César Leclerc produisirent également un tel effet.* »⁴³⁴

En effet, Fleur est décrite avec des cheveux rouges et des yeux verts comme ceux du docteur Leclerc (Cf. P. 235 ; 276 ; 279 ; 298). Mais très discret, André laisse le soin au lecteur de découvrir sa parenté avec Fleur dont il distille les indices dans le texte.

Une devinette savamment organisée, se profile dans ce roman. Elle exige la sagacité et la perspicacité d'un esprit vif pour être devinée. Elle est une mise à l'épreuve de l'esprit critique du lecteur qu'elle invite à plus de dynamisme et d'engagement.

De même, Dans *Dossier Classé*, plus qu'une devinette, le lecteur est confronté à une énigme, c'est-à-dire une quête énigmatique, difficile à résoudre et à comprendre. Car il tente, vainement, de découvrir les raisons et les circonstances de l'assassinat de l'homme politique qu'était son père. Mais ces raisons semblent si obscures et mystérieuses que nul n'ose les lui révéler :

« - *Affaire compliquée, monsieur... D'abord, était-ce vraiment un assassinat ? C'est si vieux, mon Dieu ! Qui s'en souvient encore ? C'est une affaire classée, aujourd'hui mais... si vous voulez... [...]*

- *Il y a eu un procès à ce sujet, monsieur. Plus exactement une espèce d'explication familiale à huis clos entre les camarades... Nous faudrait au moins une autre heure pour que je vous explique tout le... tout le chose-là...*

- *Tout le contexte, souffla son assistant.*

- *C'est ça. Sans le contexte, on ne comprend rien à cette affaire.*

Cette esquive m'a donné l'impression que je l'avais importuné. J'ai par la suite vainement tenté de revoir Ngandalouka. Son secrétariat me répondait chaque fois qu'il était absent et qu'on me rappellerait. On notait mon numéro de téléphone et personne ne se manifestait. »⁴³⁵

⁴³⁴ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.222

⁴³⁵ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.162

Sujet redouté par les politiques, l'assassinat de son père crée la stupeur même parmi les amis intimes et les membres de la famille qui le récuse :

« Je lui ai confié l'enquête que je menais pour en savoir plus sur mon père, sur les circonstances de son assassinat. Il a vidé son verre et a regardé autour de lui avec des yeux de bête traquée. »⁴³⁶

Cet ami intime à son père qu'il appelle affectueusement tonton explique cette panique à aborder le sujet en ces termes :

« - Man, tu es bien un nègre, oui. Un nègre qui n'a rien pigé à l'Afrique. Faut te mettre dans le crâne que les enquêtes n'aboutissent jamais chez les Zoulous. [...] »

- Et la démocratie, les élections, le multipartisme ? Tout cela n'a rien changé ? ai-je renchéri.

- Espèce de nègre, va. Nègre tu es et nègre tu resteras. Naïf comme le nègre Banania. Et de surcroît élevé en France et en Amérique. Ça donne un monsieur qui croit aux contes de fées ; qui croit aux baguettes magiques mais qui ignore tout des sociétés secrètes zoulous. [...] Il y a quelque chose de plus profond à changer dans nos mentalités et nos coutumes. »⁴³⁷

Sujet effrayant pour tous, cette quête demeure entière et occulte telle une énigme indéchiffrable, un mystère. Tel un tabou, personne ne veut aborder le sujet que tous feignent d'ignorer. Entretienues par les croyances populaires du clan et de la famille de Lazare Mayélé, les circonstances de cet assassinat restent obscures :

« Personne ne le sait et personne ne le saura jamais » car « tout le monde se taisait sur cette affaire » qui avait requis « un procès à huis clos, une quinzaine d'années plus tôt, mais les débats avaient été tenus secrets et les protagonistes se taisaient. » « D'ailleurs, on ne peut pas savoir la vérité chez les Zoulous. »⁴³⁸

Finalement ni le narrateur quêteur, ni le lecteur, qui est encore à se poser des questions, ne parviennent à satisfaction. Mettant le lecteur à rude épreuve, devinette et énigme fermentent et enrichissent le système narratif

⁴³⁶ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.231

⁴³⁷ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P. 238-239

⁴³⁸ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.236-237

qui s'accommode encore aux procédés journalistiques qui renforcent et diversifient les sources de la narration.

II. LA MOSAÏQUE JOURNALISTIQUE, ÉLÉMENT DE MODERNITÉ

Si Lopes puise aux sources de la littérature traditionnelle africaine, il fait aussi de nombreux clins d'œil aux ressources de la modernité occidentale. Il ne se limite pas seulement aux apports de l'oralité, mais s'approprie des techniques modernes qu'offre l'Occident, à l'instar des procédés journalistiques ou des mass médias.

1. L'article de journal : l'insertion des coupures de journaux

L'article de journal occupe une place de choix dans le roman lopésien. Son esthétique romanesque s'enrichit des techniques de la presse écrite qu'il met au service de la narration. Des articles d'hebdomadaires, de quotidiens et de magazines collaborent dynamiquement à la narration qu'elles colorent, diversifient et enrichissent. L'insertion des coupures de journaux initiée dans *La nouvelle romance* n'a cessé de prendre son essor :

« *La nation entière s'en était rendu compte, il y a un an, en achetant Jeune Afrique. Cette revue lui avait consacré trois pages, qu'il gardait soigneusement dans une chemise avec les autres coupures de journaux le concernant.* »⁴³⁹

Si dans *La nouvelle romance* cette technique n'est qu'évoquée, dans *Le Chercheur d'Afriques*, c'est une revue qui relance la quête d'André :

« *Selon la revue ramassée, la guerre n'est qu'une histoire de blancs. J'ai feuilleté de la première à la dernière page, pas de Noirs. Mais on y parlait du général Leclerc. [...]*
Ses troupes volaient de victoires en victoires.

⁴³⁹ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, P.12

Leclerc, c'était mon nom, avant que nous allions sur l'île d'Ébalé ! Leclerc, qui donc pouvait-il être sinon le Commandant ? Avec le temps, il sera devenu Général.

Mon cœur bondit.

Je le savais. Il ne nous avait pas abandonné j'avais envie de crier la nouvelle dans le quartier. C'était par devoir, devoir de la patrie que le commandant était retourné en métropole. Bientôt le héros reviendra vers les siens ! [...]

Je lisais, relisais et apprenais par cœur son discours dans l'oasis. [...]

Je me mis à fréquenter régulièrement la librairie portugaise, près du marché du plateau, guettant les arrivages de la presse en provenance de la métropole. Je lisais dans la boutique, jusqu'à ce que le magasinier me chasse, l'épopée des armées alliées. »⁴⁴⁰

Par les informations de cette revue qui contribue à sa quête, André croit retrouver les traces de son père. Ce qui motive davantage ses recherches et relance l'intrigue. En général, les journaux sont des sources d'information orientant et relançant l'essor dramatique :

« C'est par hasard, en feuilletant hier un journal local, que j'ai été informé de la conférence du docteur Leclerc. » ;

« J'ai appris par les journaux la mort du docteur Leclerc. »⁴⁴¹

La première information conduit André à la conférence du docteur où il revoit son père pour la première fois, et décide de l'affronter en se faisant passer pour un patient. Puis la deuxième met définitivement fin à sa quête et à toute éventualité de se réconcilier avec son père.

En outre, mieux qu'une simple source d'informations, la presse écrite s'assimile à un véritable narrateur dans *Le Pleurer-Rire*. Cela est d'abord corroboré par l'affluence d'articles, puis par le choix de l'éditorialiste Aziz comme narrateur relais. Ses articles entrent dans la dynamique narrative dans la mesure où ils sont une source de référence constante :

⁴⁴⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.204 à 206

⁴⁴¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.10 et 298

« Aziz Sonika fit paraître plusieurs éditoriaux affirmant que nous avions un chef d'état respecté dans le monde entier et que ce que l'on appelait jadis un pays perdu dans les forêts africaines était devenu l'une des nations les plus prestigieuses de la terre, enviée et jalouée par de turbulents agitateurs dont le nom finissait en iste. Ces homélies de la presse écrite étaient reprises à la radio et à la télévision par leur auteur qui refusait d'en confier la lecture à un simple, un vulgaire speaker. »⁴⁴²

Quasi-omniprésent, les articles d'Aziz Sonika s'intègrent à la narration. Des coupures de « *La Croix du Sud*, l'hebdomadaire et seul organe de presse de la république », qu'il tient d'une main de fer, inondent le récit. Il fait figure d'autorité pour instruire mieux que quiconque, et le narrateur le lui concède :

« *La Croix du Sud* du lendemain publia un numéro spécial, avec une débauche de photos de cadavres, dans diverses positions. Celles des victimes pour prouver la barbarie des conjurés, celles des comploteurs abattus pour montrer qu'on était les plus forts. [...] »

C'était finalement de la narration de la relation des faits par Aziz Sonika, qui assurait les avoir vécu qu'on en apprenait le plus. Les conjurés avaient chacun un brassard rouge pour se reconnaître et éviter de s'entretuer dans la confusion. Leurs complices, mêlés aux invités, se distinguaient tous par une cravate ou une pochette rouge sang. Ici, à N..., j'ai retrouvé à la bibliothèque nationale un vieux numéro de *La Croix du Sud*. [...] Aziz Sonika lui, dans cet article, se présente sinon en héros qu'aucun risque n'effraie. »⁴⁴³

Après le coup d'Etat manqué, c'est Aziz qui assure la narration des événements et fournit toutes les informations dans ces articles. D'ailleurs le narrateur lui-même ne manque pas de renvoyer les lecteurs aux écrits de ce journaliste de la république mieux informé que lui :

« Je ne raconterai pas la cérémonie de prestation de serment [...] Aziz Sonika, dans son style habituel de cireur de chaussures, a rapporté dans le détail l'événement [...] Il suffira de relire le numéro spécial de *La Croix du Sud* et d'en regarder attentivement les photos »⁴⁴⁴.

⁴⁴² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.234

⁴⁴³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.158-159

⁴⁴⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.44

La presse écrite occupe une telle importance qu'elle participe au relais de narration. À part *La Croix du Sud*, référence est aussi faite à des journaux internationaux de grande notoriété tels que *Gavroche*, *Le Monde*, *Aujourd'hui*, *France-Soir*, *Paris-Match*, (pp.29 ; 236 ; 239, 272). Et depuis son exil, c'est dans la presse que le narrateur puise des informations utiles au récit :

« *J'ai vu le titre par-dessus l'épaule d'un client.*

ARRESTATION AU PAYS DE SEPT MEMBRES
DU GROUPE TERRORISTE TELEMA

[...] *Discrètement, je suis revenu derrière le client qui lisait son journal. C'était bien cela :*

ARRESTATION AU PAYS...

Mais le client a tourné la page.

J'ai prétexté quelque chose pour m'absenter quelques minutes et aller acheter le journal au kiosque de l'hôtel.

C'était bien cela : page trois à la rubrique « étranger », au-dessous des trois colonnes intitulées Afrique.

ARRESTATION AU PAYS DE SEPT MEMBRES
DU GROUPE TERRORISTE TELEMA

Ces arrestations auraient été opérées grâce aux indications de certains complices, à la suite d'un « coup de filet » réalisé il y a quelques jours dans la capitale. Les sept militants auraient été arrêtés dans le quartier Moundié »⁴⁴⁵

Après ce commentaire introductif, l'article est intégralement reproduit à la page 272, sous forme de collage. Cet article est un recouplement d'informations titrées du journal *Le Monde* et des extraits d'émissions radiophoniques de « *La voix de la Résurrection Nationale.* »

Dans *Le Lys et le Flamboyant* de même, les premières informations sur Kolélé sont un recouplement d'articles de deux hebdomadaires :

« *La semaine africaine* lui a consacré un bref article [...]

J'avais acheté à un vendeur à la criée le dernier numéro de l'hebdomadaire Étumba. Lui aussi a consacré quelques colonnes à la mort de Kolélé. L'article constitue une copie à peine adaptée de celui de La semaine.

Kolélé y est présentée en Congolaise typique, Noire bon teint. Pas un mot sur ses origines. Sa biographie débute avec ses chansons des années soixante.

⁴⁴⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.271

[...]Aucune documentation sérieuse chez le premier. On ne pourrait même pas s'en servir pour une brève entrée d'encyclopédie. Tamango fait de la chanteuse une espèce de Myriam Makéba de dimension régionale [...]

*Sans doute l'article de **La Semaine** est-il plus soigné dans sa forme, mais lui non plus ne donne 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.*

L'auteur rappelle le nom véritable de Kolélé, Simone Fragonard, et fait allusion à son éducation. Il tente, sur deux paragraphes, de caractériser son talent mais son développement reste superficiel et laisse le lecteur sur sa faim. »⁴⁴⁶

En plus, le narrateur intègre même une interview que l'héroïne accorda à la revue *Tam-Tam*. Elle est ainsi présentée par le narrateur :

*« Plus haut, j'ai fait allusion à une interview de Kolélé, aujourd'hui introuvable. Je l'avais lu en son temps, dans la revue **Tam-Tam**. [...]*

C'est en me rendant à Liboulou pour consulter le vieux Lomata sur un point de détail que j'y ai rencontré Léon. Lui possédait ce numéro. [...] J'ai dû l'accompagner dans une boutique du quartier Matongué pour obtenir la photocopie qu'on va lire. »⁴⁴⁷

Cette interview de six pages (399-404) est réalisée et signée de Moussa Dieng. C'est un entretien classique en bonne et due forme qui est intégralement retranscrit dans le récit. En voici l'introduction :

*« Depuis son retour dans son pays natal, le Congo-Brazzaville, la chanteuse Kolélé se refusait à faire des déclarations à la presse. Pour la première fois, brisant ainsi le silence qu'elle s'était imposée depuis plusieurs années, elle a accepté de répondre aux questions de **Tam-Tam**. C'est au lieu dit Kintélé, où elle vit avec sa mère, à une quarantaine de kilomètres au nord de la capitale congolaise, qu'elle nous a reçus. Elle y a construit un superbe bungalow dans le style des demeures coloniales de la Caraïbe qu'elle a baptisé *Le Lys et le Flamboyant*, le titre d'un de ses plus beaux succès. Tandis que nous entretenions sur la terrasse, une brise venue du fleuve adoucissait la chaleur de cet après-midi de février. Elle nous a offert du vin de palme frais et des jus de fruit locaux fabriqués par sa mère. »⁴⁴⁸*

⁴⁴⁶ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.11-12

⁴⁴⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 398

⁴⁴⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.399

Cette interview, incorporée au récit, est une série de dix-sept questions où la chanteuse se dévoile en partie. Elle parle de l'engagement politique, de sa carrière, de la musique africaine, et de sa condition de métisse. Par ailleurs, une autre interview accordée au président Bwakamabé est aussi intégrée dans *Le Pleurer-Rire* :

« Le fameux Edward G. Tupman, auteur du best-seller *Soixante Jours avec les Vietnams*, s'était présenté aux services du protocole. Il désirait une interview de Tonton et, suivant l'habitude, le chef du protocole avait exigé, au préalable, le projet de questionnaire. »⁴⁴⁹

Cette interview de sept pages (281-287) est directement intégrée au récit. Elle met à nu les carences et incapacités de ce dictateur, sur un ton comique et ironique tant il s'y fourvoie et s'y ridiculise. Elle participe de l'humour qui est le ton général du roman.

Les ressources que la presse écrite offre à la narration lopesienne sont multiples. Du simple article à l'interview, elles renforcent les effets de tonalité, participent à la narration et soutiennent l'essor dramatique tout aussi bien que les transmissions radiophoniques.

2. Les émissions radiophoniques

Source d'information, Lopes accorde un intérêt particulier aux émissions radiophoniques qu'il intègre à son récit en tant que procédé narratif. Elle sert de relais de narration et enrichit la création romanesque. Cette technique est inaugurée dans *Le Chercheur d'Afriques* :

« Quand M. Ducas, chez qui Ngalaha avait, à l'époque, obtenu une place de lavadère, exigeait le silence pour écouter les nouvelles sur Radio-Brazza, j'allais discrètement m'asseoir sur la véranda, juste sous la fenêtre du salon, et tendait religieusement l'oreille. [...] »

⁴⁴⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.281

Leclerc était parti du Cameroun. De là, il s'était rendu au Tchad. En fait, les journaux oubliaient le début de son épopée. Le véritable point de départ se situait au Congo. Moi, son fils André, je pouvais l'attester. »⁴⁵⁰

Facteur dynamique, les sources radiodiffusées aident André à retracer le parcours de son père. Des émissions radiophoniques sont pareillement incorporées Dans *Le Pleurer-Rire*. Elles sont très prisées par le narrateur qui s'y réfère continûment. Dès le coup d'Etat de Bwakamabé c'est la radio qui, en avant-garde, annonce l'événement :

« Le transistor gueulait un air de défilé. » ;

« D'abord comme un torrent qui voit mal, comme une incantation de muezzin, puis le poste charria la parole dans tous les foyers de la ville soudain de pierre. » ;

« Toute la journée la radio a continué son programme de musique militaire, l'interrompant à intervalle réguliers pour diffuser, sans autres commentaires le communiqué du matin [...]

Farfouillant dans mon poste, j'ai réussi à capter des stations étrangères. [...] Radio France-Internationale nous fit entendre la voix de Polépolé. Une déclaration faite de l'étranger dans laquelle les nouveaux chefs du pays étaient baptisés de putschistes. Après avoir donné d'eux une appréciation sévère, il proclamait que pour éviter un bain de sang inutile à son peuple, il choisissait l'exil, confiant que Dieu et le peuple sauraient un jour prochain rétablir les choses dans un ordre favorable aux masses laborieuses. [...]

Ça n'a pas tardé. Dès le lendemain la radio a commencé à publier des messages de soutien des différents corps de l'armée et des commandants de toutes les zones militaires. »⁴⁵¹

Ayant la primeur d'annoncer le coup d'Etat perpétré par Bwakamabé au détriment du régime de Polépolé, la radio sera le facteur de propagande de ce règne dictatorial. Puis au temps de l'exil du narrateur personnage, la radio servira aussi de relais d'information sur la situation du pays :

*« Une dépêche de **La Voix de la Résurrection Nationale**, captée à Yaoundé, Dakar et Abidjan, annonce l'arrestation dans la capitale, les lundi 10 et mardi 11 juillet, de sept personnes soupçonnées d'appartenir au mouvement terroriste parisien de l'A.F.P. » ;*

⁴⁵⁰ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.206

⁴⁵¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.13 ; 16 ; 23.

« Hier soir, j'ai réussi à capter *La Voix de la Résurrection Nationale*. Les conditions d'écoute étaient déplorables. D'innombrables vents et orages brouillaient la voix du speaker, rendant ses propos aussi difficiles à déchiffrer qu'un brouillon trop raturé et surchargé. Le vent emportait et ramenait la voix à un rythme agaçant.

On annonçait justement les noms des prévenus du commando Téléma. Parmi eux, des syllabes qui sonnaient comme Soukali.

Habituellement piètre auditeur, j'ai, cette fois, attendu fort tard la dernière émission du bulletin d'information. L'écoute était de meilleure qualité. Aucun doute possible. Il n'y a pas, au pays, deux madame Soukali Djamboriyessa. »⁴⁵²

Pareillement, dans *Le Lys et le Flamboyant* des émissions de radio sont insérées dans le récit. Là encore, on retrouve des interviews radiodiffusées de Kolélé :

« Dans une interview radiophonique que je situe au milieu des années soixante-dix, une journaliste lui demanda à brûle-pourpoint si le fond musical congolais n'était pas assez riche pour qu'il fallût recourir à de la musique étrangère. Suivait un raisonnement aux conclusions rapides sur la qualité de nos valeurs et la décadence de l'Occident.

La réponse de Kolélé fut cinglante. J'en saute la partie didactique :

– ... Ce n'est pas seulement pour eux et pour leur compatriote que ces auteurs ont écrit ces chansons. C'est aussi pour moi et pour vous. On ne chante pas seulement pour danser et célébrer sa joie, on chante surtout pour soigner son cœur. Quand je sens la tristesse m'envahir et le désespoir me menacer, je prends mon baume où je le trouve, même dans les langues que je ne comprends pas. J'emprunte parce que je veux, moi aussi, offrir les richesses de ma pharmacopée.

C'étaient les années de gloire de Kolélé. [...]

On entendit de plus en plus sa voix non seulement sur les ondes des deux pays du fleuve mais aussi sur Radio France International, la BBC, la voix de l'Amérique, Radio Netherland, voire même, malgré l'apartheid, sur radio South Africa. »⁴⁵³

Ces émissions suppléent au narrateur et contribuent utilement à la narration. Lopes diversifie ses techniques narratives en y intégrant les émissions radios comme appoint ou relais de narration. Sa politique de diversification prend aussi en compte la lettre et la photographie comme procédés narratifs.

⁴⁵² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.271 ; 280

⁴⁵³ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.405-406

3. La lettre et la photographie

La lettre et la photographie occupent une place de choix dans notre corpus où elles participent de la narration. Le goût de Lopes pour la lettre est surtout confirmé dans *Sans Tam-Tam*⁴⁵⁴ qui est un roman formellement épistolaire. Mais nous ne nous intéresserons pas à cet ouvrage typiquement par lettre, mais aux autres qui, non spécifiquement du genre, en portent les stigmates. Car, ou ils contiennent de simples lettres, ou ils mettent en scène une correspondance entre des personnages. Notre objectif est de d'analyser les interférences et les impacts de la lettre et de la photo dans le roman.

3.1/ La narration épistolaire

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, il est souvent question de courriers dont le contenu n'est pas révélé. En effet, André y évoque juste des lettres de Kani auxquelles il n'a pas pu répondre. Cependant, une seule signée de « *la dame au péplos* » y est retranscrite :

« *Tu ne sais pas, cruel, le philtre que tu as versé en moi. J'en brûle et n'en dors plus.*

» *J'ai besoin de tes caresses.*

» *Dimanche, dès que la nuit sera tombée, mon fantôme rôdera sur la place royale, autour de la fontaine, là où les gens dansent.*

» *Cette fois-ci, je serai Judex. Mais tu me reconnaîtras à mon chapeau et à mon masque noir.* »⁴⁵⁵

Cette lettre de Fleur, qui se fait passer pour « *la dame au péplos* », dévoile ses sentiments secrets pour André. Elle donnera toute une autre tournure à leur relation et présage leur rapport incestueux.

⁴⁵⁴ - *Sans Tam-Tam* est le deuxième roman de Lopes. Il est du genre épistolaire. Dans une correspondance, Gatsé, professeur à la campagne, écrit à son ami qui lui propose un poste de conseiller culturel à Paris. Il y donne les raisons du refus de ce poste. Il fait suite à *La Nouvelle Romance* dans lequel il expérimente une correspondance entre trois de ses personnages.

⁴⁵⁵ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.267

En outre, deux lettres sont transcrites dans *Le Lys et le Flamboyant*. La première est de Léon qui écrit à ses parents après sa fugue de la pension :

« Chers parents,
 Ce petit mot rapide pour vous dire de ne pas vous inquiéter. Je me porte bien et vous aime.
 Je ne pouvais plus supporter la pension, j'ai eu peur de me présenter chez vous.
 Papa, pardon d'avoir quelquefois été injuste à ton égard.
 Ne tentez pas de me retrouver pour le moment. C'est moi qui déciderai de la date de nos retrouvailles, c'est moi qui vous en ferai signe.
 Embrassez Maud, comme je vous embrasse.

Votre fils. »⁴⁵⁶

C'est une lettre de repentance dans laquelle Léon reconnaît ses torts et appelle, pour la toute première fois, « papa » le nouvel époux de sa mère. La deuxième est de Kolélé qui écrit au narrateur Victor après leur relation sexuelle. Elle tente de rassurer celui qu'elle a vu naître et grandir et qui la considère comme sa tante, afin de dissiper ses remords :

« Mon cher Sinoa,
 Nous n'avons rien commis de grave. Juste un péché merveilleux. Mais il fallait en rester là.
 Ne m'en veux pas et n'oublie rien. Telle est la règle du jeu. Plie tout et enfouis-le au fond de toi.

Tantine Monette. »⁴⁵⁷

À part ces deux récits dans lesquels la lettre n'a pas de véritable incidence sur le système narratif, c'est *La Nouvelle Romance* qui développe une véritable correspondance entre Wali et ses amies Awa et Elise. De Bruxelles, wali enverra régulièrement des courriers à ses amies restées au pays. Puis, après son admission au baccalauréat et l'obtention d'une bourse lui permettant de poursuivre ses études à Paris, Awa établit aussi une correspondance avec Wali. Mais c'est surtout des difficultés du ménage de

⁴⁵⁶ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.284-285

⁴⁵⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 310

Wali avec son époux Bienvenu qu'il s'agit ; et par ricochet, il est question de l'émancipation de la femme africaine face aux nouveaux défis.

Cette correspondance est une suite de cinq courriers. Ce sont des lettres intimes de trois à quatre pages chacune, et dans lesquelles des amies échangent sur leur condition de femme africaine brimée et battue. Ces lettres jouent un rôle important dans le système narratif. Résumons-les :

1^{ère} lettre (P.105) : D'un café bruxellois, Wali écrit une carte à Elise :

Sa première impression est grisaille et froideur. Elle dit l'atmosphère mélancolique du café qui renforce la laideur du temps et des lieux qui ajoute à sa solitude. Elle parle de son isolement, du manque de gaîté, de sa nostalgie des tropiques et de la mer.

2^{ème} lettre (P. 111 à 113) : De Bruxelles, Wali écrit à Awa :

Elle raconte leur difficulté à trouver un logement et le racisme dont ils sont victimes. Elle dit le gigantisme et le modernisme des villes étourdissantes, l'individualisme, l'hygiène et le développement face auxquels l'Afrique peut « *sembler un baigne, voire un enfer* »⁴⁵⁸.

Mais quoique déplorant le racisme, elle est fascinée par la condition de la femme européenne, meilleure que celle de la femme africaine. Enfin, elle dénonce les frasques de son époux et son désir de trouver une occupation afin d'oublier l'atmosphère carcérale du foyer.

3^{ème} lettre (P.129 à 131) : De Paris, Awa écrit à Wali à Bruxelles :

Awa parle du choix de sa carrière en tant que la première bachelière à bénéficier d'une bourse d'étude pour Paris. Elle dénonce le népotisme et la

⁴⁵⁸ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, CLE, 1976, P.112

légèreté avec laquelle les nouveaux dirigeants du pays sont formés. Elle raconte sa vie dans un foyer d'étudiantes et la différence culturelle d'avec les pensionnaires venues de l'Afrique du Nord. Puis elle s'enquiert des nouvelles de son amie qui ambitionnait de se présenter au brevet.

4^{ème} lettre (P.135 à 137) : De Bruxelles, Wali répond à Awa à Paris :

Wali dit son admiration face au courage et au succès de son amie Awa. Elle parle de ses cours à l'université populaire de Bruxelles, de son désir de s'inscrire dans une école française afin de se présenter au brevet, puis propose à son amie de lui trouver une école et du travail à Paris.

Elle y déplore les agissements de son époux qui la bat et découche souvent. Enfin, elle parle des ses amis, les Impanis, une famille belge, de leur aide, de sa stérilité et des soins envisagés.

5^{ème} lettre (P.184 à 187) : De Paris, Wali écrit à Elise au pays :

Wali qui devait rejoindre son époux muté dans un autre pays, a finalement changé de décision. Elle justifie les raisons profondes de cette séparation par les brimades de son époux qui devient de plus en plus violent, brutal et grossier, et par son désir d'achever son instruction entamée en vue de son émancipation totale et pleine.

Comme on le voit, la lettre n'est pas intégrée au récit par fantaisie. Telle une profonde incursion dans l'intimité féminine, ces lettres dévoilent les perceptions secrètes des femmes sur leurs propres situations, et comment leur prise de conscience et leur instruction peuvent contribuer à améliorer leur condition de femme brimée. Présentée de l'intérieur, par le truchement de lettres écrites par des femmes, elles-mêmes, l'intimité et la condition de

la femme africaine au lendemain des indépendances sont peintes avec saisissement. Selon Marcellin Boka, il est clair que :

« Adressée à autrui ou portant sur autrui, la lettre possède plusieurs attributions. Comme élément descriptif, elle sonde le “moi” intérieur du personnage ; elle expose, en les décrivant, les solitudes, les angoisses, les conflits [...] Elle constitue donc un facteur de caractérisation. Comme élément de narration, elle provoque des révélations sur soi-même et sur autrui. [...] Comme élément de dramatisation du récit, elle donne plus d’intensité aux événements racontés et plus de crédibilité, puisque, par sa perspective latérale sur l’autre, elle met en lumière ce qu’un simple récit laisserait cacher ou sans réponse. »⁴⁵⁹

Sans véritablement faire de l'épistolaire, ces lettres participent dynamiquement à l'impulsion de la narration. Et c'est une lettre pleine d'espoir qui achève le récit, tel un ressort dramatique ouvrant des perspectives nouvelles à l'émancipation de la femme africaine. Tout laisse croire que *La nouvelle romance* aiguise l'appétit de Lopes pour l'épistolaire, car son prochain roman sera exclusivement du genre. En plus, à côté de la lettre, la photo participe tout aussi bien à la narration.

3.2/ La photo-narration : une mise en abîme pictographique

En sciences humaines, notamment en paléographie, la pictographie est un système d'écriture indépendant des formes orales du langage et fondé sur un ensemble de représentations graphiques stylisées. C'est un mode de communication fondé sur l'usage de symboles graphiques ayant une fonction d'identification. De même, la photo introduite dans le roman de Lopes, joue les mêmes fonctions que le pictogramme – représentation graphique simplifiée – facilement identifiable et à son caractère utilitaire.

⁴⁵⁹ - Marcellin Boka, "La technique épistolaire chez Bernard Dadié, Charles Nokan, et Sembène Ousmane" in *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D (Lettres) t. XVIII, 1985, pp. 133-134.

Lopes se sert profusément des images pour témoigner et authentifier l'histoire. Dans *Le Chercheur d'Afriques*, les photos et les sculptures sont de véritables condensées d'histoires. En effet, l'histoire généalogique de la famille du docteur Leclerc se lit à travers les images fixées au mur de son cabinet. D'abord l'on y découvre les grands-parents :

« En face d'un médaillon géant, une dame boutonnée jusqu'au menton me surveille et le port de tête hautain maintient la distance convenable entre sa caste et les visiteurs. C'est une photo du début du siècle couleur chocolat au lait. [...] Un visage de femme avec l'esquisse d'une expression de dédain au coin de la lèvre. [...] »

En face de la femme au chignon, un autre médaillon de la même teinte. Un officier en tenue de hussard et moustaches à la gauloise lève le menton. Sans doute le grand-père André. » ;

« Dans un agrandissement du format d'une feuille de copie, un homme en casquette pied-de-poule, pantalon de golf et chaussettes en damier, pose, le torse bombé, tenant sa bicyclette des deux mains. Ce doit être le grand-père André en civil. »⁴⁶⁰

La lecture de ces photos révèle que le docteur Leclerc est descendant d'une famille bourgeoise. Il s'y retrace sa parenté, mais aussi ses aventures africaines y sont offertes :

« Je remarque sur le mur du couloir une photo du temps d'Afrique. Un jeune homme coiffé du casque colonial pose un pied sur la dépouille d'un éléphant. Le chasseur ressemble de façon troublante à des photos de moi » ;

« J'observe, au dessus de la pendule, une photo aux tons rouillés par le temps. Un homme en tenue de toile blanche salue un jeune général de Gaulle. [...] Les années ont légèrement affaibli les muscles du visage, mais je n'ai aucune peine à reconnaître en celui qui m'ausculte une manière de frère aîné de celui qui, au dessus de la cheminée, salue le général de Gaule. [...] »

Je peux, tout à loisir, dévisager le jeune homme que le général de Gaule salue en se penchant, en raison de la taille. À la chevelure près, on dirait la photo où je serre la main de l'arbitre avant la finale de coupe universitaire de football de l'AEF. »⁴⁶¹

⁴⁶⁰ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 268-269

⁴⁶¹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 275 ; 292

Il est de plus en plus précis qu'André a effectivement retrouvé son père. Il n'y a plus aucun doute, car cette autre photo dit que le docteur a été en Afrique ; mais bien plus encore elle dit la ressemblance avec le fils. De plus, les statuettes de la salle d'attente que le docteur a dû ramener de son séjour en Afrique disent et renforcent les liens entre André et le docteur. Telles des pictogrammes, ces sculptures racontent un pan d'une civilisation dans laquelle André se retrouve aisément. Il les commente ainsi :

« Un groupe de sculptures en ébène attend le signal de quelque tam-tam perdu pour reprendre la palabre et les gestes qui la rythment : plusieurs bustes tékés, une maternité fang et une femme baoulé aux fesses musclées. Le Mousoundji assis les bras croisés sur un genou ressemble à un esclave malheureux qui songerait au pays perdu. Pourtant sa calotte et son tatouage indiquent qu'il s'agit d'un haut dignitaire. C'est comme si l'artiste avait prévu de mettre dans ses yeux la nostalgie de l'exil. [...] Je passerai des heures à contempler la figure hermaphrodite aux épaules rehaussées sur la commode acajou. Un être pétrifié dans l'instantané moment de la danse. [...] Est-ce volontairement que le docteur Leclerc a conservé les cornes à « médecines » attachées au bras droit ? Sait-il leur pouvoir de guérison ? Le fétiche à miroir sur laquelle sont incrustés un cauri et d'autres accessoires d'où il tire sa puissance mystérieuse me glace le sang. Quand le tam-tam perdu résonnera, le magicien téké ne retrouvera pas sa voix : son visage ressemble à celui d'un cadavre qui a emporté sous ses paupières tuméfiées le mystère du passage d'un monde à l'autre. Conserve-t-il encore, si loin de son climat, l'efficacité que lui conféra un sculpteur inconnu pour protéger la maison et ses habitants ? La main levée a perdu le couteau ou la lance qu'elle brandit à l'origine.

Au-dessus de cette population hétéroclite resplendit le masque plat en forme de disque des Batékés de Mossendjo.

Une marine, format de livre, raconte un drame dans un pathos affligeant. »⁴⁶²

L'aisance avec laquelle le narrateur reconstitue l'histoire des statuettes est la preuve qu'il appartient lui-même à cette culture. Mais les éléments perdus sont aussi un indice de falsification de l'histoire de la famille Leclerc à laquelle André n'appartient plus. Cette absence est finalement transcrite et prouvée par les autres photos sur le bureau du docteur. Car à

⁴⁶² - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 274

travers la constitution de la famille du docteur Leclerc que l'on y découvre, André est définitivement absent :

*« Sur le bureau, dans un cadre de cuir, le visage d'une jeune femme qui pose sur trois quarts. Sur la photo elle ressemble encore plus à Michèle Morgan que dans la réalité. Le souvenir humble et le même regard transparent que dans **La Symphonie pastorale** [...] »*

Sur le bureau d'époque, à côté de la photo au cadre de cuir, une autre, dans le sens de la largeur, sous une plaque de verre. Trois enfants regardent l'objectif en ouvrant la bouche de bonheur, un jour d'été à la campagne. Un garçon et deux filles. Malgré la différence en taille, on dirait des jumelles. »⁴⁶³

Parmi les photos des enfants du docteur Leclerc qui l'entourent dans ce bureau, André ne figure nulle part. Il est donc aussi clair que si André a retrouvé son père, il ne fait plus partie de sa nouvelle famille : il n'est sur aucune photo. L'histoire est donc toute faite et André décide de l'assumer :

« Je ne jugerai pas mon père, ma mère me l'a enseigné. Je n'exigerai pas ma place sur le mur du musée de son foyer, je ne réclamerai pas les statuettes de la salle d'attente. »⁴⁶⁴

Ces photos qui en disent long permettent à André de comprendre que son abandon est irrémédiablement effectif ; car son père a décidé de refaire sa famille, loin de celle qui constitua jadis en Afrique.

De même, dans *Le Lys et le Flamboyant*, plusieurs photos participent de la relation. Chacune d'elles témoigne de l'authenticité de l'histoire et en assure une part de narration. Elles sont presque toutes des témoignages tangibles des aventures de Kolélé :

« Un bref article [...] illustré d'une photo de mauvaise qualité. Dans l'esquisse d'un déhanchement de rumba, elle arbore un sourire engageant et agite sa main en direction du public avant de quitter la scène... Il date, je crois, du festival d'Alger. Mille neuf cent soixante-huit ou bien soixante neuf... »⁴⁶⁵

⁴⁶³ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 289-290

⁴⁶⁴ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 296

⁴⁶⁵ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.11

Cette photo de Kolélé annonce un événement – le festival d’Alger – qui sera raconté plus loin et qui tient une place importante dans le parcours de l’héroïne. En outre, une autre photo révèle un pan de sa jeunesse :

« Elle fouilla et en sortit une photo couleur sépia. Des mulâtresses encadraient sur quatre rangs deux bonnes sœurs en tenue noire. [...] »

- Voici ta sœur, chuchota-t-elle, avec modestie.

Le cœur de François se mit à cogner si fort que les tempes lui en battaient. Le souffle coupé, il contempla le visage d’ange souriant. [...] »

- Là, c’était encore une enfant. La photo a été prise il y a trois saisons de pluie. Aujourd’hui, si tu la vois, une femme mon fils. D’une beauté !... »⁴⁶⁶

Cette photo prise au couvent des religieuses dit que l’héroïne y a été une pensionnaire. Elle prélude aussi l’amitié entre François et Kolélé ainsi que leur mariage illustré par cette autre photographie :

« Le mariage de Monette et de Lomata eut lieu à Brazzaville à la fin des années trente.

Je possède de l’événement une photo prise par un assistant de Lomata devant le parvis de la cathédrale du sacré-Cœur. [...] Une cinquantaine d’invités se pressent les uns contre les autres, [...] pour être sûrs d’apparaître dans le champ de l’appareil, ceux de l’aile penchent légèrement la tête vers le centre. Ce sont les Noirs. Les Métis sont regroupés au milieu, tout autour de la mariée. Elle est coiffée d’un voile carré en mousseline, que serre un bandeau orné de fleurs artificielles. Le voile tombe sur les épaules et le dos, et couvre une robe à décolleté timide et rond, bordée de perles et de broderies.

D’autres visages de Noirs émergent au dernier rang. Ils abhorrent des sourires de bonheur. Parmi eux, on identifie facilement Jacques Mobéko. Il est coiffé d’un feutre, légèrement penché sur la droite, porte le nœud papillon et une fine moustache qui constitueront, l’un et l’autre, avec sa fameuse tenue demie-Dakar, les signes de sa personnalité quand, quelques années plus tard, il se jettera dans la bataille politique.

Mais la plupart des invités sont des métis [...]

Les femmes noires se tiennent timidement, l’une à l’aile droite, les autres au deuxième rang. Une cinquième n’est pas loin de la mariée c’est M’ma Eugénie. Il y a seulement dix ans elle avait encore le même visage. [...] »

Ma mère est la deuxième sur la droite de la mariée. Moi, je n’étais pas encore née cette année-là. »⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.57

⁴⁶⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.76-77

Le récit de ce mariage a débuté par cette photo qui dit la stratification de la société coloniale entre les Blancs, les Mulâtres et les Noirs. Elle est chargée de souvenirs qui pourraient être développés. Par ailleurs, l'histoire des parents du narrateur est aussi renforcée par une photo de leur mariage :

« Grâce à Lomata, j'ai pu retrouver des photos de la cérémonie. À cette époque, Vincent Houang Yu Tien a le même visage que Lou Sin. À sa droite, s'étaient placés Pou Tong Li et Marie-Chinois. Odette avait choisi pour témoins Simone Fragonard et un mulâtre que je n'ai pas pu identifier.

Je suis né huit mois et demi plus tard.

Je suis, à n'en point douter, un prématuré car je ne vois pas comment mes parents auraient pu se rencontrer avant la date officielle pour, ainsi qu'on disait alors, « fauter » »⁴⁶⁸.

La photographie témoigne aussi de la plupart des personnages, à l'instar des mulâtresses du couvent de l'époque coloniale et de la femme du gouverneur :

« La femme du gouverneur se réjouit de poser avec toutes les petites mulâtresses. [...]

J'ai souvent contemplé cette photo en rêvassant. La jeune adolescente en robe blanche et à la chevelure dénouée jusqu'au hanches, assise sur sa droite, est Simone Fragonard, la future Kolélé. Ce petit monde souriant et aux traits fins est encadré, au premier rang, par des Bigoudens de huit à onze ans qui posent à genoux. [...] La deuxième à droite est tantine Alice. Elle vit aujourd'hui à Monaco, veuve d'un suisse qui quitta le Congo quelques mois avant l'Indépendance. Je reconnais aussi tantine Suzanne Delcroix, tantine Marie-Jeanne Battesti, née Couturier, et tantine Marie-Josée Dumas [...] à l'extrême droite de la photo, se tiennent deux jeunes femmes en tenue de ville. Ce sont les anciennes. [...] L'une est ma mère, l'autre tantine Marie-Chinois. »⁴⁶⁹

Tel un condensé de l'histoire des mulâtresses, elle raconte, elle-même, la situation de ces jeunes filles de l'époque coloniale. Ainsi, plusieurs photos collaborent à la narration de *Le Lys et le Flamboyant* (cf. pp. 242 ; 258 ; 275 ; 296 ; 308...), qui apparaît tel un roman documentaire se souciant de la véracité des faits dont il donne des preuves photographiques :

⁴⁶⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.96

⁴⁶⁹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 63-64

« *Le reste des témoignages est constitué de photos mondaines où on la voit poser entre les ténors Richard Tucker et Franco Ricciardi.* »⁴⁷⁰

En effet, dans sa structure, son organisation et sa narration, ce roman est une enquête diligentée par le narrateur, et il lui faut en donner des preuves :

« *Mon assertion repose sur une enquête approfondie réalisée par moi-même auprès des familles les plus anciennes tant de Bacongo que de Poto-Poto.* » ;

« *C'est bien plus tard que j'ai pu reconstituer la trame des événements [...] Ce qui suit constitue une synthèse des souvenirs et témoignages de tantine Monette, M'ma Eugénie, ma propre grand-mère, et le vieux Jaques Mobéko.* »⁴⁷¹

Telle une revue ou un livre d'histoire, le roman de Lopes est illustré de photos. Chacune est un document, un témoignage, une histoire qui se raconte d'elle-même. La photo-narration est un procédé narratif novateur qui rompt avec la tradition romanesque, car le roman de Lopes se veut originalement transgénérique par l'insertion de tout matériau non exclusivement littéraire.

Notons que la transgénéricité est une pratique que l'on retrouve dans la littérature occidentale où elle est un phénomène beaucoup plus récent. Mais en Afrique c'est une pratique qui dérive d'une tradition littéraire populaire et très ancienne. S'inspirant et se référant aussi à la pratique postmoderne, Lopes intègre, non seulement des techniques et des genres littéraires, mais aussi une mosaïque de procédés propres aux mass médias qu'il met au service de la narration. Les techniques journalistiques participent de la diversité, de l'originalité et de la richesse de la narration lopésienne. Il obéit ainsi à ses propres règles, celles du métissage de son écriture qui réunit tous les atouts qu'offrent toutes les cultures sans exception, et pas exclusivement littéraire, ni africaine. Ce que Lopes semble confirmer :

⁴⁷⁰ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.308

⁴⁷¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.52 et 87

« *J'écris pour dépasser ma négritude et élever ma prière à mes ancêtres les Gaulois ; Gaulois de toutes les races s'entend, de toutes les langues, de toutes les cultures. Car c'est pour moi que Montaigne s'est fait amérindien, Montesquieu persan et Rimbaud nègre. C'est pour m'aider à déchiffrer l'Afrique que Shakespeare a fait jouer ses tragédies, que Maupassant m'a légué ses nouvelles.*

*J'écris pour avoir la force de vivre le pays de solitude, le pays métis. [...]
Chaque ouvrage est une université. »⁴⁷²*

Pour Lopes, il n'y a aucune restriction de matériau à la conception romanesque. À l'instar du roman postmoderne, son œuvre est un réceptacle de genres et de procédés défiant les normes romanesques héritées du XIX^e siècle. Selon Marguerite Yourcenar, « *le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé d'en passer par lui.* »⁴⁷³ Son récit est alors illustré de témoignages, de coupures de journaux, d'articles et d'interviews, de lettres et de photos, d'émissions radiophoniques, qui confirment le caractère documentaire de sa narration.

Dans sa perspective d'une écriture métisse, Lopes couve tous ces matériaux, aussi hétéroclites que divers, en vue de l'éclosion d'une technique narrative hybride. L'insertion des ces matériaux non littéraire, ce que Ginette Michaud appelle « *la triviallittérature* »⁴⁷⁴, participe de l'esthétique du postmodernisme. Son récit, composé de plusieurs procédés dissonants s'entrechoquant, fait éclore une hybridité sans précédent.

En marge de l'hétérogénéité textuelle et générique, il existe aussi un brouillage narratif, une interaction porteuse d'originalité.

⁴⁷² - Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003, P. 112-113

⁴⁷³ - Marguerite Yourcenar, "Mémoire d'Adrien" in *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, P. 35

⁴⁷⁴ - Ginette Michaud, "Récits postmodernes" in *Etudes françaises*, vol 21, N° 3, 1985/1986, P.71

CHAPITRE 5 :
BROUILLAGE NARRATIF
ET INTERACTION

Dans sa politique d'une écriture novatrice, Lopes accorde une place de choix aux brouillages et aux interférences de tout genre. De la confusion spatio-temporelle aux anachronies narratives, tout y passe. Ce qui donne une touche de postmodernisme à son œuvre.

I. LE BROUILLAGE NARRATIF

La technique du brouillage trouve son origine dans le Nouveau Roman ou le roman postmoderne et revêt un caractère contestataire et subversif. Cette subversion aura un impact déterminant dans l'élaboration de la poétique de ce mouvement littéraire auquel Lopes emprunte. En effet, il adopte le procédé du brouillage dans la rénovation de deux catégories essentielles du récit que sont l'espace et le temps. Mais au-delà de ces aspects, le brouillage participe de l'esthétique du récit en rendant compte de la structure de la fiction et de l'impulsion psychique des personnages.

1. La confusion spatio-temporelle : vers la réunification du couple espace/temps

Chez Lopes, l'espace et le temps font l'objet d'un traitement peu commun, contrairement aux habitudes du roman classique du XIXe siècle dont s'inspirent les romanciers africains de la première heure. Alors qu'il brouille les repères spatiaux, il néglige le temps qu'il ramène parfois à l'espace ou aux événements qui lui servent de repères temporels comme c'est souvent le cas des textes oraux. Il s'inscrit dans la mouvance des romanciers postmodernes qui contestent et remettent en cause certains acquis. Certes, les événements bénéficient d'un temps et d'un espace d'exécution, mais ils sont minimisés ou récusés. Si par endroits, l'auteur

joue le jeu de la précision des dates et des espaces, il s'adonne aussitôt à leur subversion. Cette conception partirait d'une allusion :

« D'habitude, au pays, on ne fait pas cas du temps. Il fait toujours soleil et quand il pleut, cela dure bien peu. Surtout que, à quelque degré près, c'est toujours de janvier à décembre, la même température. »⁴⁷⁵

Notons, en effet, que dans la tradition orale, les textes oraux ne donnent pas beaucoup de précisions sur la datation qui est toujours imprécise, floue. S'inspirant de cette insinuation à la monotonie et à l'indolence, voire même à la quasi absence du temps, le romancier sabote le temps diégétique :

« Il est toutefois difficile de déterminer la date exacte de la cérémonie tant sont contradictoires les indications que j'ai pu recueillir [...]

Les calculs simples que j'ai effectués et les recoupements auxquels j'ai procédé permettent d'affirmer que tantine Monette se maria semblablement à l'âge de dix-sept ans. Au maximum, dix-huit ans et demi »⁴⁷⁶ ;

« Ce séjour a été d'une telle importance dans mon évolution que je croyais n'en jamais oublier l'année exact. Pourtant, aujourd'hui cette époque se nimbe de brouillard et j'ai du mal à y retrouver des points de repère. Sans doute la fin des années soixante-dix... La ville venait tout juste de se transformer. Donc après l'OUA. Il suffirait de rechercher dans un ouvrage spécialisé. »⁴⁷⁷

Les précisions temporelles paraissent si banales que les narrateurs n'y prennent véritablement pas garde. Les repères temporels sont couramment indéterminés et se complaisent à des approximations, à des fluctuations où le flou et l'imprécision sont toujours au rendez-vous du temps. Et nonobstant la tentative et les efforts de temporalisation, le narrateur avoue son agacement face à ces détails qu'il juge négligeables dans la narration :

« L'événement se situe au cours de la journée internationale du livre. Je ne me souviens plus très bien de l'année. Qu'importe, d'ailleurs... »⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.128

⁴⁷⁶ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.77

⁴⁷⁷ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P. 58-59

⁴⁷⁸ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.231

Négligeable, le temps est finalement accessoire, voire inutile, car il n'apporte rien, c'est dire qu'il « *ne change rien au sens du récit* ». Et quand il semble pris en compte, il se résume à l'espace ou aux événements. En effet, l'auteur pousse même l'audace jusqu'à situer un événement par rapport à un autre, et non à une date précise. La datation, c'est-à-dire la détermination ou la situation précise de la période ou du temps d'exécution importe peu. Pour lui, seuls les faits et les événements comptent :

« C'était à Genève, je crois. Peu importe la date, il s'y rendait souvent. Chaque année pour un oui ou pour un non. Le détail chronologique, comme on le voit, ne change rien au sens du récit. »⁴⁷⁹

Le narrateur refuse de s'embarrasser du « *détail chronologique* » qui lui fait perdre de vue l'essentiel de la narration. Il récuse le temps, car seul le « *sens du récit* » compte, mais pas sa chronologie. Peu importe donc les détails de datation qui semblent le distraire de sa préoccupation essentielle. Il lui importe de dire les événements et non de se perdre à faire étalage de précisions chronologiques. Il s'y déroge volontairement, militant en faveur d'une narration qui ferait peu cas du temps qui serait secondaire. Lopes brouille alors les premiers repères qui paraissent tels des leurres temporels, et non comme des repères fixes et fiables. Il ne donne que des informations sans pour autant peaufiner cette catégorie en vue de produire une chronologie logique, claire et crédible. Ce temps n'est ni objectif, ni suivi, ni précis, mais il est suggéré, subjectif :

« Mais sans doute n'apercevions nous pas le ciel qu'évoquait tantine Monette. Il était en elle. »⁴⁸⁰

Ce leurre ne saurait constituer un temps fiable. Et l'histoire de Kolélé débute dans une imprécision qui frise l'atemporalité :

⁴⁷⁹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.281

⁴⁸⁰ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.128

« *En ce temps-là, toutes les métisses des deux rives étaient mes tantes.* »⁴⁸¹

Ce temps mystérieux et subjectif résulte d'une volonté manifeste de donner l'illusion d'un repère confus, insaisissable, fuyant et mythique. De fait, l'originalité de Lopes consiste, d'abord, à situer vaguement le temps puis à le récuser, à lui dénier l'importance dont il jouissait dans les premiers romans africains à l'instar du roman réaliste ou naturaliste du XIXe siècle qui a servi de modèle aux écrivains africains de la première génération et dont se libèrent ceux de la deuxième génération.

Ce traitement n'échappe pas non plus à l'espace. Capable de décrire des lieux diégétiques au point d'établir des similitudes avec des lieux réels, Lopes est aussi expert à brouiller les pistes pouvant mener le lecteur à identifier les espaces précédemment construits. Il s'inscrit dans un schéma original de construction-déconstruction : celui de peindre des lieux réels comme cadre d'exécution des actions, puis de les brouiller, de les contester. Toutes tentatives du lecteur à assimiler ces espaces romanesques au réel sont rendues vaines. Ainsi, dans *Le Pleurer-Rire*, se souvenant qu'il avait omis de nommer le pays qu'il dépeint pourtant avec précision et que le lecteur pourrait reconnaître sans peine, le narrateur feint une tentative de localisation qui est plutôt un véritable travestissement des lieux :

« *Ah, oui, le Pays, le Pays, le Pays, le Pays, quel Pays ?*

Quelque part sur ce continent bien sûr.

Choisissez après mille raisonnements ou suivant votre fantaisie, un point quelconque sur l'équateur et de là, dirigez vous à votre convenance, soit vers le nord, soit vers le sud en mettant le cap légèrement en oblique, dans le sens opposé au vent du jour. Votre appareil alors, après avoir subi les trous d'air et vaincu les tornades, finira, au bout d'un certain temps, par apercevoir la capitale du pays. »⁴⁸²

⁴⁸¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.47

⁴⁸² - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.53

Ces indications aussi farfelues que fantaisistes induisent plutôt en confusion. Mais le narrateur assure que suivant ces indications qui ne mènent nulle part et partout, l'on peut aboutir au lieu où se déroule son histoire. Il tente de corroborer le lieu par des témoignages de voyageurs qui auraient déjà tenté cette aventure aussi époustouflante que mythique :

« *Les habitués des voyages vous diront que c'est là un itinéraire bien long et que, pour gagner du temps, il vaut cent fois mieux se rendre d'abord à Paris, Londres, Lisbonne ou Madrid, d'où après une nuit de divertissements soignés, on parvient à destination en quelques heures de vol seulement. Les géomètres et les théoriciens hausseront les épaules, mais les africanologues et les Africains (sans oublier les hommes d'affaire de toutes nationalités), vous confirmeront que tel est bien le plus court chemin.* »⁴⁸³

Mais cette description rend le pays davantage insaisissable qu'irréel. Plutôt que de localiser, elle brouille à souhait les précédents acquis. En fin de compte, le lecteur est plus confus et troublé qu'il ne l'était avant ces précisions géographiques. Analysant l'espace des romans de Sony Labou Tansi, André-Patient Bokiba aboutit à ce même constat :

« *Cette indication de l'auteur ne saurait, du reste, tenir lieu de guide dans l'espace du roman ; au lieu de cela, il y a une dilution du réel dans la fiction qui brouille totalement toute tentative de repérage.* »⁴⁸⁴

Censé être guidé, le lecteur est abusé, embrouillé. Cette technique de brouillage se retrouve aussi dans *Dossier classé*. Après y avoir décrit des villes et des lieux susceptibles d'être reconnus, la confusion est sitôt semée :

« *Le Mossika ne figure sur aucun Atlas. Ce pays existe pourtant ; il appartient à mon Afrique intérieure.* »⁴⁸⁵

Si contrairement au temps, l'espace n'est pas nié et récusé, l'« *Afrique intérieure* » de Lopes est subjective et fantaisiste. Paradoxe d'exister sans

⁴⁸³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.53

⁴⁸⁴ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 205

⁴⁸⁵ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P.16

être situable sur aucun Atlas, sinon dans la pensée, telle est l'originalité du concept d'intériorité de l'espace lopésien qui se construit et se déconstruit. Manifestement, l'auteur brouille tout lieu susceptible d'être assimilé à des pays réels. Aussi fixe-t-il ces univers dans l'imaginaire en brouillant toute référence au réel par des descriptions farfelues et fabuleuses. Ainsi, la dictature de Bwakamabé a pour cadre un lieu qui est désigné par une expression générique et globalisante : « *le Pays* ». En effet, des aspects de la République Centrafricaine et du règne de Bokassa pouvant transparaître dans sa description, Lopes les brouille. L'action semble se dérouler nulle part et partout en Afrique, sans qu'aucun pays spécifique ne soit nommé. Et si la description des lieux devient trop précise, il brouille les indices et entretient la confusion globalisante :

« Mais j'en ai trop dit et me suis permis trop d'imprudence dans ma description. Certains risqueraient de croire que c'est dans la capitale de leur Pays que vit Bwakamabé Na Sakkadé, ce qui est, bien sûr, totalement faux et absurde.

En vérité, je vous le dis, le Pays n'est pas sur la carte. Si vous tenez à le trouver, c'est dans le temps qu'il faut le trouver. »⁴⁸⁶

Il est vrai que l'espace et le temps jouissent d'une proximité, mais sont nettement distincts. Cependant, Lopes tend à les fusionner, à les unir pour mieux brouiller son récit. Il finit par les lier inextricablement dans un objectif d'interdépendance, d'assimilation : les lieux décrits sont à retrouver dans le temps et non dans l'espace géographique. À l'instar des écrivains postmodernes, le traitement réaliste classique de l'espace et du temps romanesques est contesté. Si pour Lopes, la datation apporte peu ou n'a pas d'impact sérieux sur la narration diégétique, il contribue, toutefois, à brouiller l'espace auquel il se substitue. Désormais, les lieux et espaces lopésiens se circonscrivent au temps. Aussi, situe-t-il les événements dans

⁴⁸⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.58

un temps imprécis et dans des lieux qui seraient la somme du temps. Reprenant justement les propos de Robbe-Grillet, Jean-Michel Adam affirme :

« Ce qui caractérise la description néo-romanesque et qui déçoit la lecture classique, c'est que le monde est mis en doute à mesure qu'il se présente : « Lorsque la description prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage » (1963, p. 160). L'accumulation des notations précises, comptages, mensurations, repères géométriques est la traduction d'une entreprise désespérée de saisie de ce qui, en dépit de sa matérialité, de sa consistance objectale, n'est que mouvant. »⁴⁸⁷

Comme on le voit, la description spatio-temporelle est volontairement désorganisée, emmêlée, brouillée. L'espace, cadre de déroulement de l'action est dans le temps, et nulle part sur une carte. Lopes prône une conception immatérielle et instable de l'espace qui serait aussi fugitif et éphémère que le temps. Le couple espace/temps se neutralise et s'accommode désormais à la notion d'intériorité, de subjectivité, de fugacité. L'espace romanesque est alors symbolique de la crise identitaire et du rapport des personnages au pouvoir qui leur est hostile.

Ce brouillage est tout aussi bien rendu par la fragmentation de l'histoire dont *Le Chercheur d'Afriques* est la meilleure illustration.

2. Une structure fragmentée et anachronique : Un puzzle narratif

Cette étude découle d'un des trois principaux aspects de la temporalité que Genette distingue dans *Figures III*, à savoir l'ordre, la durée et la fréquence. Nous analyserons singulièrement les aspects novateurs de l'ordre narratif. Notons avec Genette que :

⁴⁸⁷ - Jean-Michel Adam, *La description*, Que sais-je ? n°2783, Paris, PUF, 1993, p. 61

« Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même ou qu'on peut l'inférer de tel ou de tel indice indirect. »⁴⁸⁸

Selon les principes basiques de l'ordre narratif, « l'organisation de l'intrigue présente au lecteur l'action romanesque comme un mouvement continu d'un point à un autre. »⁴⁸⁹ Ce qui suppose une intrigue linéaire et ne souffrant d'aucune rupture ni discontinuité. Cependant, avec l'évolution, la diversité et la complexité de l'intrigue, la linéarité narrative a été contestée et mise à rude épreuve par le roman postmoderne depuis la seconde moitié du XXe siècle. L'anachronie narrative devient un des principaux chevaux de bataille des nouveaux romanciers avec qui des intrigues complexes donnent lieu à plusieurs formes d'anachronies selon le rythme et le mouvement qu'ils veulent imprimer au récit.

Comme l'a indiqué Genette, nous n'avons nullement la prétention « de présenter l'anachronie comme une rareté ou comme une invention moderne : c'est au contraire l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire. »⁴⁹⁰ Cependant, si l'anachronie narrative n'est pas une particularité propre à Lopes, il s'agit de mettre en exergue les techniques et les innovations utilisées dans le pervertissement de la chronologie.

Rappelons que l'étude de l'ordre narratif implique la prise en compte des « rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit. »⁴⁹¹

Selon leur disposition, il peut se présenter deux cas de figures : quand ces

⁴⁸⁸ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 78-79

⁴⁸⁹ - J.P. Goldenstein, *Pour lire roman*, Paris, Duculot, 1989, P. 82

⁴⁹⁰ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.80

⁴⁹¹ - J.P. Goldenstein, *Pour lire roman*, Paris, Duculot, 1989, 1990, P.78

deux dispositions (ordre du récit et ordre de l'histoire) coïncident, il y a une isochronie narrative, dans le cas contraire, il y a une anachronie narrative. Nous analyserons uniquement les anachronies narratives, c'est-à-dire « *les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit* »⁴⁹². Il s'agira d'étudier leur interférence et leur implication au récit.

De fait, dans *Le Chercheur d'Afriques*, l'ordre des faits mis en évidence par le récit et l'ordre de succession de l'histoire sont discordants. Le récit met à nu une anachronie narrative très poussée. La particularité lopésienne d'y subvertir l'ordre diégétique est assez typique et remarquable au morcellement de l'histoire qui se présente comme un fatras de tableaux décousus. L'innovation de ce récit est une double anachronie narrative : c'est dire qu'il s'y présente un anachronisme, mais à deux niveaux.

La première anachronie provient du découpage de l'histoire en menus tableaux. Si habituellement le roman se prête plus à la division en chapitres ou en parties, il n'en est pas ainsi de ce récit. Il est une exposition désordonnée, un agencement décousu de quatre-vingt-dix-huit (98) tableaux constituant l'essentiel de sa structure externe. Sa particularité est une juxtaposition de tableaux sans ordre, ni transition, ni titre. Il n'y a aucune suite chronologique d'un événement à l'autre, car l'histoire est brouillée, segmentée en de multiples tableaux entremêlés. Il en résulte un récit incohérent, décousu : l'ordre des tableaux ne correspondant pas à la chronologie de l'histoire.

La seconde forme d'anachronie est constituée d'analepses et de prolepses qui, localisées dans un contexte déjà anachronique, renforcent doublement le brouillage narratif.

⁴⁹² - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.79

Au total, ces discordances entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit se situent, non seulement au niveau de la disposition des tableaux, mais encore au sein des tableaux il y a des analepses et des prolepses. Il s'y concentre donc deux types d'anachronies narratives.

En exemple, les dix premiers tableaux relatent les événements suivants :

- 1^{er} tableau (pp 9-10) : 2^{ème} voyage à Nantes
- 2^{ème} tableau (pp 11-13) : enfance au Congo
- 3^{ème} tableau (pp 14-15) : 2^{ème} voyage à Nantes
- 4^{ème} tableau (pp 16-19) : enfance au Congo
- 5^{ème} tableau (pp 20-21) : 2^{ème} voyage à Nantes
- 6^{ème} tableau (pp 22-25) : 1^{er} voyage à Nantes
- 7^{ème} tableau (pp 26-27) : recherches du père à Paris
- 8^{ème} tableau (pp 28-30) : 1^{er} séjour à Nantes
- 9^{ème} tableau (pp 31-32) : enfance au Congo
- 10^{ème} tableau (pp 33-34) : 1^{er} séjour à Nantes

Cette disposition proposée par le récit ne correspond pas à l'ordre de l'histoire. Mais d'un tableau à l'autre, d'une page à l'autre, il y a un écart, un décalage de plusieurs années. En effet, le 1^{er} tableau est relatif au 2^{ème} voyage d'André à Nantes alors qu'il était enseignant à Chartres, tandis que le 2nd tableau est relatif à son enfance au Congo où il n'était pas encore scolarisé. Entre ces deux tableaux successifs, mais inversés, il s'est écoulé le temps de sa scolarisation au Congo, et de sa formation en France. Il y a un va-et-vient incessant entre les étapes de la quête identitaire d'André, le plus souvent, sans aucune logique. D'un tableau à l'autre, l'on est tantôt

ramené à plusieurs années en arrière, tantôt propulsé à des années en avant.

En illustration, citons deux tableaux successifs. À la page 54, il est dit :

« Un silence oppressant enveloppait le poste. Je savais qu'une sentinelle montait la faction devant la case du commandant, sinon j'aurais crié dans la nuit jusqu'à ce que ma mère vienne me rejoindre. [...] »

Une voix couverte par de bizarres crépitements dialoguait avec le commandant dans la pièce voisine. Chaque soir, il s'entretenait ainsi avec des esprits logés dans un sanctuaire de tissu et de bois.

Ma mère prenait plaisir à me caresser la tête. Elle aimait mes boucles [...] »

Elle me serrait contre sa poitrine et me berçait. J'aimais l'odeur de frangipanier qui montait de son pagne.

Rien ne pouvait m'arriver quand je la sentais si proche, et je fermais les paupières. »⁴⁹³

Puis au tableau suivant à la page 55, nous lisons :

« Je dispose de peu de jours pour ma rencontre. Il me faudra être de retour à Chartres mercredi matin au plus tard.

Dans la chambre, j'ai relu toutes les notes que, j'avais prises pour bien me préparer. J'ai échafaudé toutes les possibilités, jusques et y compris les tournures éventuelles que pourrait prendre ma conversation avec le docteur Leclerc. J'ai même écrit sur un carnet plusieurs scénarios détaillés pour éviter, au moment crucial, d'être submergé par l'émotion, car je dois sortir vainqueur de cette confrontation. »⁴⁹⁴

Entre ces tableaux qui se succèdent mais qui appartiennent à des séquences différentes, il n'y a ni lien direct, ni suite logique. Tandis que le premier relate son enfance au Congo, le second raconte son deuxième voyage à Nantes. Il y a, entre ces deux tableaux successifs, plusieurs années et événements d'écart que l'on retrouve dans les tableaux précédents ou suivants. Chronologiquement, l'on pourrait situer entre ces deux tableaux successifs plusieurs autres, soit un écart de 75 tableaux. Il apparaît que la plupart des événements ne sont pas à leur emplacement chronologique, ce qui engendre, assurément, un désordre et un anachronisme déroutants.

⁴⁹³ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 54

⁴⁹⁴ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 55

Il y a de nombreuses discontinuités et un désordre chronologique sans précédent : le narrateur va d'un événement à l'autre sans respecter la chronologie. Ce qui, créant une confusion totale, ne facilite guère la lecture et la compréhension de l'histoire. Ce défaut de cohérence est révélateur du trouble psychique d'André. La perturbation psychologique, due à sa crise d'identité, crée en lui un déséquilibre et un manque de repères simulés par ce procédé narratif. Constamment rejeté par son entourage, André, métis de son état, vit la tourmente d'un apatride qui ne se retrouve nulle part :

« Moi, je ne me retrouvais pas dans toutes ces considérations. Mes soucis demeuraient. Non, je ne voulais plus changer de nom. Chaque nouvelle identité m'avait traumatisé. Les camarades ne me prenaient plus au sérieux. C'était comme si l'on me demandait, chaque fois d'avoir honte de ma nature... Les autres me traitent tantôt de café au lait, tantôt de mouroupeen, tantôt de Blanc-manioc, les plus grossiers de mal blanchi...

*Alors on m'insultait comme ces fous auxquels les enfants lançaient des pierres. Comme si j'étais un albinos, un étranger de mauvais sang, un chacal, un cancrelat ou une méduse !...savez-vous donc, ô vous tout d'une roche, la torture de la vie entre les eaux ? »*⁴⁹⁵

Cette crise d'identité est une véritable « torture » produisant un déséquilibre, un manque de repère fiable qui se ressent comme un désir refoulé dans le désordre des tableaux. Ce traumatisme identitaire – à l'origine de sa quête – est, en effet, mimé par les anachronies narratives. Ce mélange hétéroclite est la meilleure manière de restituer au mieux l'instabilité qui le caractérise. Il ne s'agit pas seulement de narrer une histoire, mais de rendre au mieux, par la forme et le caractère disparate du récit, le message à véhiculer. Selon Anzieu un récit est « *non pas raconter un événement, mais rendre le rythme, la vitesse, la lenteur, les méandres,*

⁴⁹⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 246

les coupures les éclatements avec lesquels un événement (extérieur ou intérieur) a été vécu ou revécu par une ou plusieurs consciences. »⁴⁹⁶

L'hybridité d'André s'accommode à la confusion et à l'instabilité qui riment avec anachronismes et manque de repère et de cohérence. Aussi se définit-il comme « *un autre problème insoluble dans cet océan d'inconnus* », « *un nègre trafiqué par le Blanc* »⁴⁹⁷, c'est-à-dire un être hétérogène et non uniforme. Il n'est que la somme des nations et des peuples à problème ; et il le dit si bien dans cette expression métaphorique :

« D'ailleurs... je suis juif, je suis palestinien, gitan, chicano... »⁴⁹⁸.

Se définissant comme la somme des nations sans stabilité territoriale, il exprime le trouble qui s'attache à sa crise d'identité en tant qu'apatride. Cette angoisse existentielle permanente qui s'impose à André se traduit par le désordre apparent des tableaux. La discordance entre l'ordre du récit et celui de l'histoire illustre la crise aiguë du personnage en déphasage avec lui-même et avec la société. En définitive *Le Chercheur d'Afriques*, anachronique et fragmenté dans sa structure externe, est le mime parfait du trouble psychologique d'André. C'est à dessein que l'auteur opte pour le morcellement du récit en plusieurs tableaux lui permettant de brouiller à souhait la chronologie de l'histoire et d'illustrer au mieux l'ampleur de la crise, du déséquilibre de son personnage central qui avoue lui-même :

« En fait, mon esprit ne retrouvera pas la tranquillité tant que je n'aurai pas obtenu ma consultation. »⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ - D. Anzieu cité par Georges NGAL dans *Rupture et création en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, P.125.

⁴⁹⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, pp. 252 ; 279

⁴⁹⁸ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, p. 281

⁴⁹⁹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 111

Ce manque de tranquillité psychique justifie le mouvement haché du récit. Et cette consultation est le prétexte pour rencontrer son père, sujet de sa crise identitaire et objet de sa quête. Mais son trouble, plus profond, revêt des formes multiples. Car au désordre des tableaux, se superpose une autre forme d'anachronie : les analepses et les prolepses.

3. Une structure interne mouvementée : Analepses et prolepses à confusion

Selon la terminologie de Genette, anticipation et retour en arrière sont respectivement appelés prolepse et analepse. En effet, il désigne par « *prolepse toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur et par analepse toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve.* »⁵⁰⁰ Ce qui entraîne une rupture momentanée de l'action en cours, et fait place à un autre événement. Entrecoupée et hachée, l'intrigue de l'histoire est alors discontinuë, anachronique. Cette forme répond à la définition de Genette pour qui cette anachronie « *peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place.* »⁵⁰¹

Cette forme anachronie diffère de la précédente en ce qu'elle se situe, non plus dans la disposition des tableaux, mais en leur sein même l'action décrite est entachée de rétrospections et d'anticipations. C'est dire que l'événement en cours dans un tableau est interrompu par l'insertion d'un autre fait antérieur ou ultérieur. Il convient de les identifier et de les analyser afin d'en saisir l'importance et le rôle.

⁵⁰⁰ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 82

⁵⁰¹ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.89

Comme définie précédemment, l'analepse est une rétrospection, un retour en arrière dans l'histoire, c'est-à-dire un rappel, une réactualisation de faits antérieurs souvent passés sous silence. Si Genette distingue plusieurs types d'analepses, celles qui retiennent notre attention et qui s'adaptent à notre étude sont « *les analepses complétives* » encore appelées « *renvois* », et qui se définissent comme :

« *les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure au récit ; lequel s'organise par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps. Ces lacunes antérieures peuvent être des ellipses pures et simples, c'est-à-dire des failles dans la continuité temporelle.* »⁵⁰²

Dans le premier tableau du récit (pp. 9-10), alors qu'André assiste à la conférence du docteur Leclerc à Nantes, il fait un flash back pour rappeler deux faits passés de la veille :

« *Hier, alors que je me rendais, le pas décidé, vers la rencontre cruciale, j'ai brusquement été saisi d'un trac stupide et je suis rentré à l'hôtel. [...]*
C'est par hasard, en feuilletant hier un journal local, que j'ai été informé de la conférence du docteur Leclerc. »⁵⁰³

Dans ce retour en arrière, André dit avoir manqué son rendez-vous avec le docteur Leclerc à cause « *d'un trac stupide* », et qu'il n'a été informé de la tenue de la conférence de ce dernier que la veille. Ces événements datant de la veille ont une amplitude d'un jour et une durée de quelques heures. En effet, l'analyse des analepses et des prolepses exige la détermination de la portée (distance temporelle séparant l'histoire en cours du moment où commence le récit anachronique) et de l'amplitude (durée de l'histoire couverte par le récit anachronique) de l'événement anachronique. Il s'agit donc d'un bref rappel d'événements très récents, justifiant sa présence et son attitude à cette conférence.

⁵⁰² - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 92

⁵⁰³ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.10

De même, alors qu'il décrit la concession du commandant, la vue d'un margouillat rappelle à André les circonstances de sa première fessée :

*« Sur le tronc d'un manguier, un margouillat fait des pompes [...]. Un jour Olouomo a comparé la peau du margouillat à celle du commandant. J'ai hurlé que ce n'était pas vrai. Mais cette grande bringue a insisté. J'ai alors ramassé tout ce qui traînait à portée de ma main pour la bombarder [...] C'est la première fessée dont je me souviens. »*⁵⁰⁴

Là encore, le narrateur interrompt la description de la maison familiale pour se plonger dans ses souvenirs. Cet événement d'une portée incertaine et d'une brève amplitude est un souvenir sans incidence sur l'histoire. Mais il renforce les effets de réel en constituant un passé au narrateur. A ces analepses qui font figure de simple souvenir, l'on peut adjoindre celle-ci :

« C'est le château fort qui m'a d'abord frappé. Depuis mon arrivée en France, je n'avais pas eu l'occasion d'en admirer un seul [...].

*Le château fort me faisait faire un saut en arrière dans le temps. Je me revoyais attentif au cours de l'instituteur qui nous décrivait le Moyen-âge tel qu'il faudrait le réciter au prochain cours... »*⁵⁰⁵.

De la France, André « fait un saut en arrière dans le temps » pour rappeler un cours du temps où il était élève au Congo. Cette rétrospection dont l'amplitude est estimée à plusieurs années ne dure que le temps d'un cours. Si, par souci de vraisemblance, ces analepses ne sont que de simples souvenirs constituant un passé à André, d'autres sont des précisions importantes d'événements omis. Tel est le cas de ces deux digressions explicatives :

« Malgré son talent pédagogique et ses qualités d'orateur, je n'ai pas suivi la conférence avec une égale attention. Sans doute la fatigue du voyage.

J'étais venu une première fois à Nantes, quelques semaines auparavant, Vouragan m'avait accueilli à la gare [...]

Je ne sais plus où en est le conférencier [...]

⁵⁰⁴ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.12

⁵⁰⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.23

Dès mon arrivée en France, j'ai recherché César Leclerc. J'ai passé plusieurs heures à la poste à consulter l'annuaire téléphonique [...] »⁵⁰⁶.

Pendant la conférence, André rappelle sa première venue à Nantes, puis refait une deuxième digression pour dire les recherches entreprises en vue de retrouver son père. De fait, c'est au profit de son premier séjour à Nantes qu'il retrouve les traces de son père. Aussi éprouve-t-il le besoin de rappeler, dans un flash-back, ces deux démarches qui y ont concouru. Ces retours en arrière ne sont pas fortuits, mais ils restituent les minutieuses recherches d'André dont le couronnement est sa présence à la conférence. Cette double analepse renvoie à des époques différentes : alors que la première se situe quelques semaines avant et raconte quelques minutes d'histoire, la deuxième ramène à des années en arrière et couvre des heures d'histoire. Parmi ces analepses explicatives, il y a aussi celle de la page 45 :

*« Pour tuer le temps, je suis entré au cinéma [...] un peu comme à Brazza, lorsque, j'allais dans les salles de Poto-poto ou Bacongo.
Là-bas on montrait le moundélé du doigt, ici on ricane du moricaud...
Là-bas, la salle est ouverte sur le ciel. [...] »⁵⁰⁷*

Depuis une salle de cinéma nantaise, André redit l'ambiance de cinéma en plein air du Congo, en vue d'une comparaison entre ces deux lieux. Ce flash-back ramène à des années en arrière, et l'événement ne dure qu'une soirée. S'il y a différence de décor et d'époque, l'attitude de rejet et de mépris qu'inspire le métis, tant au Congo qu'en France, est la même. Malgré la différence des espaces et des mœurs, le métis est méprisé et rejeté. En Afrique ou en Europe, son sort est le même, seule la manière change. Cette analepse comparative est une représentation allégorique de sa tumultueuse vie auréolée de dédain, de racisme, d'apartheid.

⁵⁰⁶ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 14-15

⁵⁰⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 45-46

Au total, si la portée des anachronies varie d'un jour à plusieurs années, leur amplitude est succincte. C'est dire que, si l'événement anachronique remonte à plusieurs années plus tôt, sa durée n'excède pas un jour. Le narrateur ne désire pas relater tout son passé, mais des faits bien précis. Ainsi, alors que la portée des analepses est fluctuante, parce que remontant à des époques différentes, leur amplitude est très brève ; le fait rappelé est concis. En général, ces analepses sont soit des rappels intentionnels, soit de simples souvenirs. Si les uns éclairent et justifient une situation présente, les autres n'ont pas d'impact direct. Toutefois, ils évoquent le passé dans le but de créer des effets de réel. Un pan de sa vie étant omis, volontairement ou involontairement, André en restitue les faits utiles par des retours en arrière épisodiques et brefs. Ce rattrapage produit inéluctablement des anachronismes, car le fait rappelé est retardé.

En somme, le narrateur élimine certaines périodes de sa vie pour n'en retenir et n'en rappeler que, plus tard, les événements jugés utiles à la cohésion, à la compréhension, à la vraisemblance et à l'éclairage du récit. Ce qui lui évite de raconter l'histoire dans les moindres détails, mais lui permet de la réduire en ses moments essentiels, aux fins d'une économie de narration.

Ce procédé – l'utilisation des analepses pour réaliser une économie de narration – est beaucoup utilisé dans les récits de Lopes. Dans *Le Pleurer-Rire*, les analepses émanent du président Bwakamabé relatant son passé. Le récit n'ayant débuté qu'à l'avènement de son coup d'Etat, son passé y sera inséré sur le principe analeptique. Dans des flash-back, le président évoque certains pans de sa vie passée, surtout ses exploits militaires.

Pareillement, *Dossier Classé* s'ouvre sur le retour de Lazare Mayélé en Afrique. De là, il fait une véritable incursion dans le passé, à la recherche des circonstances de l'assassinat de Bossuet Mayélé. Il veut reconstituer le meurtre jamais élucidé de son père, en réveillant un passé redouté de tous.

Quant à *Sur l'autre rive*, il est luxuriant en analepses originales qui méritent qu'on s'y attarde. Il est particulier en ce qu'il est un condensé de flash-back tendant à s'unir au le présent, à s'y fondre, tant de nombreux souvenirs y occupent une place de choix. Exilée aux Caraïbes, Marie-Ève revit, en un voyage intérieur, son passé qui l'a stimulée à fuir son foyer et sa patrie. Les retours en arrière sont si fréquents qu'il est facile de basculer dans les souvenirs sans que le lecteur n'y prenne garde. Envahissant, il est parfois difficile de faire la démarcation entre son passé et sa vie d'exilée :

« Jour après jour, s'insinuant en moi à pas de loup, la mer a accompli sa tâche. Elle m'a envahie, a noyé tous paysage de la mémoire, et les bougies de l'enfance se sont éteintes. Mais on a beau laver son corps, le savonner et le parfumer, l'odeur de la peau finit toujours par remonter.

Ils ont retrouvé ma piste la nuit dernière.

Silencieux et hostiles, ils s'en revenaient en procession et entouraient mon lit. Parmi les masques, j'ai reconnu celui de ma mère. Quand j'ai voulu l'embrasser, elle m'a repoussé. [...]

J'arrivai dans l'île, par un matin semblable, il y a dix ans.

Je suis sûr que c'est le couple rencontré hier qui a exhumé les cauchemars enfouis. Dès que la femme m'a aperçu, l'expression de son visage s'est figée et elle a ouvert la bouche. J'ai eu peur d'être reconnu et j'ai traversé la rue en accélérant le pas. [...]

Malgré la fièvre des derniers préparatifs avant le vernissage, ma pensée ne cesse de revenir vers le couple rencontré sur la Darse. »⁵⁰⁸

Ainsi son passé ressurgit-il, déployant le tréfonds de sa double vie et déroulant son drame intérieur tant redouté qui la hante tel un cauchemar. En exil volontaire, cette rencontre inattendue est le facteur déclenchant la

⁵⁰⁸ - Henri Lopes, *Sur l'autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.7-8

réviviscence des « *cauchemars enfouis* ». Depuis, son passé lancinant ne cesse de la hanter :

« La peau huile de palme et surtout la fossette creusant la joue ont tout fait ressurgir.

La femme rencontrée sur la Darse doit être Clarisse Obiang.

Elle nous avait reçus chez eux, à Libreville. Ce séjour a été d'une telle importance dans mon évolution que je croyais n'en jamais oublier l'année exact. Pourtant, aujourd'hui cette époque se nimbe de brouillard et j'ai du mal à y retrouver des points de repère. Sans doute la fin des années soixante-dix... La ville venait tout juste de se transformer. [...]

Anicet avait pourtant beaucoup espéré de ces vacances. Il attendait un miracle du soleil, de la mer, du sel, de l'iode, des alizés. La détente et le repos devaient lui permettre de se reconstituer une nouvelle santé. »⁵⁰⁹

La majeure partie de ce récit sera consacrée à revivre pleinement tous ces souvenirs redoutés qui l'envahissent et qu'elle hésite à rappeler :

« Est-il sage de revenir ainsi sur le passé ? [...] C'est peut-être par la sonnerie du téléphone que tout a débuté. »⁵¹⁰

Après maintes hésitations, elle se décide enfin à affronter, à dévoiler sa vie antérieure, dans un élan cathartique. Ainsi, les flash-back se succèdent et se superposent de manière inédite, déconcertante. À la fois succession et superposition d'analepses, ce récit est un amalgame de réminiscences dont il convient de rechercher le schéma de fonctionnement.

Marie-Ève mène une vie paisible dans une île des Caraïbes, mais la rencontre de Clarisse Obiang provoque une série d'analepses. La première raconte alors les circonstances de leur rencontre au Gabon, à l'occasion des vacances passées avec son premier époux Anicet chez eux. Sur 33 pages (58 à 90), elle dit leur séjour à Libreville au cours duquel ces derniers les convient à une réception où elle reconnaît Yinka Olayodé, son ex-amant :

⁵⁰⁹ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P. 58-59

⁵¹⁰ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.94

« Qui aurait pu prévoir que nous serions entraînés par nos hôtes à cette réception où, à ma grande surprise, nous allions nous retrouver face à face, Yinka et sa femme d'un côté, Anicet et moi de l'autre. L'un et l'autre à la fois dignes et hypocrites. »⁵¹¹

La vue de cet homme appelle un autre souvenir, une autre époque de sa vie. Puis débute une autre digression sur les circonstances de la rencontre de cet ex-amant à Brazzaville, de leur aventure amoureuse et de leur infidélité. Dans cet épisode de 130 pages (91 à 220), elle dira sa première fuite au Gabon afin d'y retrouver son amant, puis son voyage au Nigeria au profit du festival panafricain de Lagos qu'elle mettra à profit pour le revoir :

« Yinka a rappelé encore, quelques jours avant la fin du festival, m'indiquant les fourchettes horaires entre lesquelles je devais le rappeler, me recommandant de laisser, au besoin, un message à sa secrétaire.

Je n'ai plus cherché à la revoir et je n'ai plus entendu parler de lui jusqu'à cette rencontre, quelques années plus tard, lors du cocktail à la présidence, à Libreville [...]

Dans l'intervalle le temps avait éparpillé les cendres. »⁵¹²

En somme, il se dégage deux grandes analepses successives :

- D'abord, Marie-Ève relate ses vacances au Gabon jusqu'à la rencontre inattendue de son ex-amant Yinka (1^{er} retour en arrière).

- Puis, dès ce moment, commence une autre réminiscence : la narration de leurs aventures amoureuses (2^{ème} retour en arrière).

Ces deux analepses étendues renferment de brèves analepses et prolepses. Car pendant ces deux grands épisodes, elle évoque des faits brefs, passés ou à venir. Elle y superposera surtout des souvenirs de son difficile ménage avec Anicet qui motive ses infidélités et sa fuite. Pour

⁵¹¹ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.220

⁵¹² - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.217

saisir ces anachronies, tentons de reconstituer la chronologie l'histoire sur un axe, à partir de quelques dates :

« D'après les points de repères que je possède, cela devait se situer en 1979 ou en 1978. Plutôt 1979. Cela ferait donc, aujourd'hui, onze ans. [...] C'était donc deux ans après le festival de Lagos »⁵¹³

Pour mieux comprendre la structure et les mouvements de la narration, nous la schématiserons sur un axe chronologique sur lequel nous situerons les repères événementiels et temporels importants fournis par le récit :

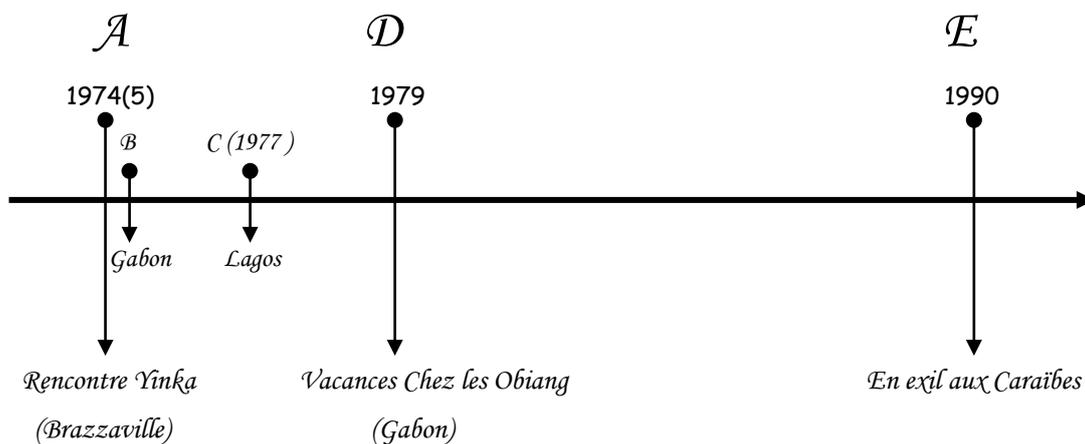


Schéma de la reconstitution chronologique de l'histoire de Marie-Ève.

Temporellement, l'histoire débute au point A où Marie-Ève rencontre son amant. Mais avant cela, elle vivait un ménage tumultueux avec son époux Anicet Atipo. Deux mois après, elle retrouve son amant Yinka au

⁵¹³ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.220

Gabon (point B). Elle y demeure deux semaines environ et retourne dans son foyer. Puis, En 1977, représentant son pays au festival panafricain de Lagos comme peintre, elle profite du séjour pour retrouver son amant qui se désintéresse de plus en plus d'elle (point C). C'est le déclin de leur idylle. Revenue au Congo avec amertume, elle perd tout contact avec lui.

Deux ans plus tard, pour remédier aux difficultés de leur couple, elle part en vacances au Gabon avec son époux (point D). Ils sont logés par des amis (les Obiang) qui les convient à une réception où, contre toute attente, elle retrouve son ex-amant et son épouse. De retour à Brazzaville, suite à la persistance des incompréhensions d'Anicet et au souvenir du bonheur connu avec Yinka, elle fugue et change d'identité. Exilée aux Caraïbes, elle refait sa vie (point E). Onze années durant, elle y a vécu heureuse avec son nouvel époux Rico, jusqu'au jour où elle rencontra Clarisse Obiang qui ressuscite ses souvenirs enfouis. C'est ici le point de chute momentané de son histoire qui, temporellement, s'est déroulée dans cet ordre :

$$A \longrightarrow (B \longrightarrow C) \longrightarrow D \longrightarrow E$$

Mais l'originalité majeure de *Sur l'autre rive*, c'est une narration à reculons sur le principe de la déchronologie. C'est dire que la narratrice raconte son histoire en allant du plus récent au plus ancien. Plutôt que de la raconter depuis le début, elle débute par la fin puis remonte à la genèse. La chronologie est donc inversée. Dans la relation des faits, c'est à partir de l'exil (point E) que débute son récit. Le mouvement de sa narration est contraire au sens de l'histoire. Il se présente ainsi :



Ce schéma révèle clairement que le mouvement de la narration se fait à reculons, l'histoire étant narrée du point E vers le point A, les points B et C étant des sous-points du A. Marie-Ève part de son exil pour en expliquer les raisons profondes. Elle inverse le cours de son histoire comme si elle revenait graduellement sur ses pas.

Lors de cette inversion, la narratrice fait deux bonds successifs en arrière depuis le point E. Le premier bond la ramène onze ans en arrière (point D), et le second à environ cinq ans plus tôt (point A). Si on tient compte de ses onze années d'exil, l'histoire aurait débuté il y a, au moins, seize ans, à condition de prendre comme point de départ la date de la rencontre de son amant. Puis à cette histoire inversée se superposent des bribes de son premier mariage difficile. Il se distingue donc deux grandes analepses. La première part du point A, et la deuxième du point D. À ces deux analepses étendues qui se succèdent à reculons, se superposent de brefs souvenirs et même une prolepse :

« Lorsque, quelques années plus tard, Anicet et moi arriverons à Libreville, chez les Obiang, je chercherai discrètement les lieux où je me dissimulais durant ma fugue. Mais alors tout aura disparu. Clarisse m'expliquera que la ville avait été bouleversée et rajeunie pour accueillir le sommet de l'OUA. »⁵¹⁴

Ici, Marie-Ève anticipe son deuxième voyage au Gabon, alors qu'elle ne l'a pas encore conté. C'est une anticipation sur un événement à venir, car ultérieur au point de l'histoire où l'on est. Cette prolepse s'entremêle aux nombreuses analepses et participe au brouillage chronologique. Ces retours

⁵¹⁴ - Henri Lopes, *Sur l'Autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, P.196

en arrière et ces anticipations, dont la démarcation est difficilement discernable, se mêlent inextricablement au présent, bouleversent et perturbent la chronologie de l'histoire de Marie-Ève.

Ce mouvement discontinu, fluctuant et inversé est le mime de son trouble, de sa crise identitaire. L'inversion de l'histoire, le retour vers le passé est son incapacité à fuir, à oublier son Afrique. Ce voyage apparaît alors illusoire et vain, et la fuite impossible : inexorablement, son passé la rattrape. La narration joue alors sur les différentes strates temporelles qui sont celles de la mémoire. Passé et présent se confondent sans cesse, ramenant l'héroïne vers sa vie antérieure. Elle est sûrement attirée, ramenée vers ses origines.

Si la détermination de certaines analepses est aisée, ce n'est pas le cas dans *Le Chercheur d'Afriques* où d'autres segments narratifs semblent relever à la fois de l'analepse et de la prolepse. En effet, lors de son deuxième voyage à Nantes, André déguste une boisson dont le goût lui rappelle sa nuit avec la dame au péplos rencontrée pendant son premier séjour à Nantes. Il apparaît que rappeler, pendant son deuxième voyage à Nantes, un événement qui s'est produit au cours de son premier séjour, dans cette même ville, est de toute évidence un retour en arrière. Seulement, au moment où cet événement est évoqué à la page 62, le récit ne l'a pas encore raconté. Il ne le sera que plus tard à la page 230. Dans ce cas, il est perçu comme une prolepse et pourtant le texte est formel :

« Il y a plus de bière que de limonade dans le panaché. Son goût me rappelle celui de la femme au péplos. Goinfre, je l'avais léchée à m'en rendre malade, la nuit de la mi-carême, lors de mon premier séjour à Nantes... »⁵¹⁵

⁵¹⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 62

Cet événement vécu à son premier voyage à Nantes est évoqué lors de son deuxième séjour dans cette même ville. C'est dire que ce deuxième séjour lui fait revivre les souvenirs du premier. Mais du fait de la disposition désordonnée des tableaux, ce fait se positionne à la fois comme une analepse et une prolepse. Si sa caractérisation pose problème, c'est du fait de la non concordance de l'ordre du récit avec celui de l'histoire.

Une double anachronie, savamment orchestrée, dérive de l'utilisation abusive des analepses, de l'anachronie et crée une confusion totale. Ce déphasage sans précédent entre l'ordre de l'histoire et celui du récit est la matérialisation textuelle du trouble des personnages. Cette rupture concrétisée par la structure disloquée de la narration est celle qui caractérise leurs rapports perturbés à la société. Cet imbroglio textuel est le mime de leur tourment psychique. Le désordre apparent est le reflet textuel allégorique de leur crise ou de leur quête identitaire. Ce perpétuel retour en arrière est aussi leur irrésistible attachement à l'Afrique. Cette rupture textuelle exprime au mieux le mouvement de la pensée de l'écrivain, car :

« Un romancier perturbe l'ordre purement événementiel par des digressions, des inversions, des anticipations [...]. Il choisit parmi les différentes possibilités qui lui sont offertes celles qui, à son avis, rendront le mieux sa pensée, celles qui donneront au livre le rythme original dont il ne saurait se passer sous peine de tomber dans l'insignifiance. »⁵¹⁶

Cet imbroglio textuel mime le tracas des personnages quêtés aux identités troubles ou perdues. C'est, là encore, un procédé cher au nouveau romancier dont Lopes se rapproche. Ces perturbations entraînent une désorientation quant à la saisie linéaire et immédiate de l'histoire qu'il convient de reconstituer. Aussi tenterons-nous la restitution chronologique de l'histoire en vue d'une meilleure interprétation.

⁵¹⁶ - J. P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, P. 85

II. DE LA NECESSITE DE LA RECONSTRUCTION DE LA DIEGESE

La reconstruction textuelle s'impose surtout pour *Le Chercheur d'Afriques* qui se présente comme un puzzle, c'est-à-dire un amas de tableaux sans chronologie. Ce qui oblige le lecteur à une restitution de l'ordre événementiel qui ne diffère en rien du puzzle, jeu de patience formé de petites pièces à contours irréguliers que l'on doit assembler pour former une image. De même, ce récit est un fatras de tableaux dont la compréhension implique un assemblage et une restitution chronologique.

1. La reconstruction diégétique, une lecture engageante

La particularité de *Le Chercheur d'Afriques* est qu'il est composé, dans sa structure externe, d'une suite de quatre-vingt-dix-huit (98) tableaux anachroniques. En effet, le récit ne rend pas l'histoire dans son ordre de déroulement chronologique et ne ménage aucune disposition pour présenter une histoire cohérente. Cette disposition linéaire du récit met à nu une rupture et une incohérence dans la chronologie de l'histoire qui ne permet pas une saisie immédiate de la succession des événements. La discordance entre les tableaux successifs confère au récit une structure très morcelée et entremêlée, les événements se succédant l'un à l'autre sans aucun lien direct et logique. Cette disposition ne facilite guère la lecture et la compréhension du texte, mais elle crée un bouleversement total, quant à la perception et à la réception cohérente de l'histoire. Le désordre apparent de la juxtaposition des tableaux oblige le lecteur à un minutieux travail en vue de la restitution chronologique de la diégèse.

Pour ce faire, des quatre-vingt-dix-huit (98) tableaux, nous avons dégagé cinq séquences correspondant aux grandes étapes de la quête identitaire d'André. Nous restituerons chaque tableau à sa séquence selon son ordre chronologique de déroulement. Chaque séquence sera désignée par l'une des cinq premières lettres de l'alphabet. Ce qui donne la subdivision séquentielle suivante :

A : L'enfance paisible au Congo

B : L'enfance perturbée au Congo

C : Départ pour la France et recherche du père

D : Premier voyage à Nantes

E : Deuxième voyage à Nantes et retour en Afrique

Chaque lettre désignant une séquence sera précédée d'un nombre allant de 1 à 98. Ce nombre indique la position du tableau selon l'ordre proposé par le récit. Puis, en indice, nous attribuerons à chaque tableau un numéro indiquant son ordre chronologique réel. Chaque tableau portera donc à la fois une lettre indiquant sa séquence dans l'histoire, puis un nombre indiquant sa position dans le récit, et enfin un indice précisant son ordre réel de déroulement ou de classement. Chaque tableau sera donc étiqueté selon son rang dans le récit, sa séquence, puis sa position réelle dans l'histoire générale. Il comportera donc trois indications :

1. Sa position dans le récit ;
2. Sa séquence dans l'histoire ;
3. Sa position chronologique selon l'ordre réel de succession.

Ainsi le premier tableau portera l'étiquette (1E₇₄) : c'est dire qu'il est le premier tableau à ouvrir l'histoire (1), alors qu'il appartient à la dernière séquence de l'histoire (E), mais qu'il est le 74^{ème} tableau selon son

classement chronologique. Ce qui revient à dire que le récit commence par un événement se situant vers la fin de l'histoire. Ce procédé consistant à raconter en début de récit un événement se situant au milieu ou la fin de l'histoire est appelé « *début in medias res* »⁵¹⁷. A ce niveau déjà, il y a une anachronie dans son emplacement.

En général, les différentes séquences s'enchevêtrent et racontent les faits en alternance. Ce qui donne une histoire morcelée, entrecoupée, entremêlée et discontinue. Les dix premiers tableaux, par exemple, se répartissent comme suit entre les cinq séquences : 1E₇₄ – 2A₁ – 3E₇₅ – 4A₃ – 5E₇₆ – 6D₃₉ – 7C₃₀ – 8D₄₀ – 9A₂ – 10D₄₁. Les cinq premiers tableaux relatent alternativement le deuxième voyage d'André à Nantes (E) et son enfance paisible au Congo (A) : 1E – 2A – 3E – 4A – 5E. Puis les cinq tableaux suivants racontent son premier voyage à Nantes (6D), les recherches du père (7C), son premier voyage à Nantes (8D), son enfance paisible au Congo (9A), et son premier voyage à Nantes (10D). Mais chronologiquement ces dix premiers tableaux occupent les 74^{ème}, 1^{ère}, 75^{ème}, 3^{ème}, 76^{ème}, 39^{ème}, 30^{ème}, 40^{ème}, 2^{ème}, et 41^{ème} places du classement. Ce rang détermine leur vrai ordre dans l'histoire.

Pour une meilleure restitution chronologique de la diégèse, nous classerons les quatre-vingt-dix-huit (98) planches du récit dans un tableau de cinq colonnes correspondant aux cinq séquences du parcours du narrateur personnage André Leclerc. Ce qui donne la classification suivante :

⁵¹⁷ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 79

CLASSIFICATION DES TABLEAUX EN SEQUENCES CHRONOLOGIQUES

A <i>L'enfance paisible</i>	B <i>L'enfance perturbée</i>	C <i>Départ pour la France et recherche du père</i>	D <i>1^{er} voyage à Nantes</i>	E <i>2^e voyage à Nantes et retour en Afrique</i>
2A ₁ p.11	21B ₅ p.63	7C ₂₆ p.26	6D ₃₉ p.22	1E ₇₄ p.9
4A ₃ p.16	25B ₆ p.75	12C ₃₅ p.37	8D ₄₀ p.28	3E ₇₅ p.14
9A ₂ p.31	27B ₇ p.82	16C ₂₉ p.50	10D ₄₁ p.33	5E ₇₆ p.20
17A ₄ p.54	34B ₈ p.103	23C ₃₆ p.70	14D ₄₂ p.43	11E ₇₇ p.35
	42B ₉ p.124	28C ₂₇ p.89	19D ₄₄ p.57	13E ₇₈ p.41
	44B ₂₁ p.132	29C ₃₀ p.91	22D ₄₅ p.68	15E ₇₉ p.44
	47B ₂₃ p.142	31C ₃₇ p.96	24D ₄₆ p.72	18E ₈₀ p.55
	48B ₁₀ p.144	33C ₃₈ p.100	26D ₄₇ p.79	20E ₈₁ p.59
	51B ₁₁ p.154	36C ₃₁ p.109	30D ₄₃ p.94	37E ₈₂ p.111
	54B ₁₂ p.164	38C ₂₈ p.113	32D ₄₈ p.98	41E ₈₃ p.122
	55B ₂₂ p.166	39C ₃₂ p.115	35D ₅₄ p.106	46E ₈₄ p.138
	58B ₁₃ p.174	62C ₂₅ p.188	40D ₄₉ p.118	50E ₈₅ p.151
	59B ₂₄ p.178	65C ₃₄ p.199	43D ₅₀ p.129	53E ₈₆ p.159
	60B ₁₄ p.182	68C ₃₃ p.208	45D ₅₁ p.134	57E ₈₇ p.171
	67B ₁₅ p.204		49D ₅₂ p.148	64E ₈₈ p.197
	69B ₁₈ p.210		52D ₅₃ p.155	66E ₈₉ p.202
	71B ₁₆ p.214		56D ₅₅ p.167	76E ₉₀ p.228
	72B ₁₉ p.217		61D ₅₆ p.183	79E ₉₁ p.235
	81B ₁₇ p.238		63D ₅₇ p.193	86E ₉₂ p.265
	92B ₂₀ p.277		70D ₅₈ p.211	88E ₉₃ p.268
			73D ₅₉ p.219	90E ₉₄ p.273
			74D ₆₀ p.222	95E ₉₅ p.289
			75D ₆₁ p.224	96E ₉₆ p.295
			77D ₆₂ p.230	97E ₉₇ p.298
			78D ₆₃ p.233	98E ₉₈ p.300
			80D ₆₄ p.236	
			82D ₆₅ p.243	
			83D ₆₆ p.250	
			84D ₆₇ p.254	
			85D ₆₈ p.260	
			87D ₇₂ p.267	
			89D ₆₉ p.270	
			91D ₇₀ p.276	
			93D ₇₁ p.279	
			94D ₇₃ p.284	

Ce tableau panoramique révèle l'ampleur des discontinuités narratives et permet le récapitulatif séquentiel suivant :

Séquence A : L'enfance paisible :

Cette première séquence est la genèse de l'histoire d'André Leclerc qui débute au Congo. Elle comporte quatre tableaux⁵¹⁸ relatifs à l'enfance d'André auprès de son père, un Français, et de sa mère, une Congolaise.

Séquence B : L'enfance perturbée :

Elle contient vingt tableaux relatant l'origine de la crise identitaire d'André. Cette crise est née du départ de son père, du nouveau mariage de sa mère, puis de sa prise de conscience de sa différence d'avec les autres Noirs, eu égard à leur attitude de rejet.

Séquence C : Départ pour la France et recherche du père :

Cette séquence de quatorze tableaux rapporte le départ d'André pour la France. Pendant ses études universitaires, il se met à la recherche de son père et entretient des relations avec Kani, une jeune Guinéenne qui devient sa fiancée. Diplômé, il est enseignant à Chartres.

Séquence D : Premier voyage à Nantes :

Cette séquence, la plus longue, comprend trente-cinq tableaux. Elle raconte son premier séjour à Nantes où il retrouve son cousin et ami d'enfance Vouragan. Il y prononce une conférence puis se fait des amis dont Fleur Leclerc. A l'issue du carnaval de Nantes, André a des rapports sexuels avec la dame au péplos et avec Fleur. De retour à Chartres, il découvre que Fleur est la fille du père qu'il recherche.

⁵¹⁸ - Cf. supra : tableau de classification en séquences chronologiques

Séquence E : Deuxième voyage à Nantes et retour en Afrique :

Cette séquence de vingt-cinq tableaux relate son 2^{ème} séjour à Nantes. Ayant retrouvé les traces de son père, André revient à Nantes quelques semaines plus tard. Là, il se fait consulter par son père, sans lui dévoiler son identité. Mais le père reconnaît son fils et meurt la nuit même de leur rencontre. Satisfait d'avoir vu son père, André met un terme à sa quête identitaire et retourne définitivement en Afrique une année plus tard.

En somme, *Le chercheur d'Afriques* est l'histoire de la quête identitaire d'André Leclerc, un jeune métis aux yeux verts, qui se résume ainsi :

Dans la colonie française du Congo, André Leclerc, un jeune métis, vit dans une atmosphère familiale paisible avec son père français, le commandant Leclerc, et sa mère Ngalaha Marie, une négresse du Congo. Mais le retour brusque du père pour la France engendre une crise identitaire aigue. Il tente d'y remédier par la recherche constante et acharnée du père.

Après son initiation aux valeurs traditionnelles et aux croyances de sa tribu par son oncle Ngantsiala, il obtient le bac et une bourse d'études pour la France d'où il accentue la recherche du père. Invité pour la première fois à Nantes par son cousin Vouragan, il y prononce une conférence, participe au carnaval, puis entretient des rapports sexuels avec Fleur sa demi-sœur.

André revient quelques semaines plus tard à Nantes pour y rencontrer le docteur Leclerc. Feignant d'être malade, il se fait consulter par son père. Ce dernier reconnaît son fils qui refuse de dévoiler sa vraie identité. Satisfait d'avoir vu son père, André retourne à Chartres d'où il apprend la mort du docteur, la nuit même de leur rencontre. Une année plus tard, il rentre en Afrique, avec la quiétude d'avoir trouvé la réponse à sa quête identitaire.

Cette restitution chronologique permet, non seulement, de rendre l'ordre de l'histoire, mais aussi de découvrir des cas isolés où certains tableaux consécutifs et conservent leur unité d'action. Exceptionnellement ces tableaux successifs rapportent des faits cohérents et chronologiques.

Ce sont les tableaux 73D₅₉, 74D₆₀ et 75D₆₁ (pp.219-227) relatant le carnaval de Nantes, puis les tableaux 77D₆₂ et 78D₆₃ (pp.230-234) racontant la nuit d'André avec la dame au péplos. De même, les tableaux 82D₆₅, 83D₆₆, 84D₆₇, et 85D₆₈ (pp.243-264) sont relatifs à l'entretien d'André avec Fleur et de leur rencontre au « *Pot-au-lait* » un café nantais. Enfin, les quatre derniers tableaux 95E₉₅, 96E₉₆, 97E₉₈ et 98E₉₈ (pp.289-302) rapportent sa rencontre avec son père et son retour en Afrique.

Ces tableaux successifs portent les mêmes lettres indiquant leur appartenance à une même séquence, des numéros consécutifs indiquant leur ordre de succession dans le récit. On remarque que ces tableaux à intrigue linéaire relatent des faits cruciaux et primordiaux ayant une forte incidence sur la quête du narrateur. Cela se perçoit à travers l'indélébilité du carnaval de Nantes et de la dame au péplos sur André Leclerc :

*« Son goût me rappelle celui de la femme au péplos. Goinfre, je l'avais léchée à m'en rendre malade, la nuit de la mi-carême, lors de mon premier séjour à Nantes, et ce n'était pas assez. Des images de carnaval me reviennent... »*⁵¹⁹ ;

« J'avais pris une douche à l'hôtel, puis une autre de retour chez Vouragan. Pourtant les effluves de musc et de chèvre-feuille remontaient du col et des manches de ma chemise. Le parfum intime de la femme au péplos revenait, lancinant, par bouffées, comme des senteurs envoûtantes dégagées par les arbres, les feuilles et les sous-bois et que des vents apportent de la forêt voisine, les soirs de fin de saison sèche. [...] Même ma cigarette rappelait à mes lèvres le souvenir de son goût de savon aigre-doux que j'avais lapé avec gourmandise à la confluence du ventre et des cuisses.

⁵¹⁹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 62

Déjà le visage aux cheveux de soie, son corps fin enroulé dans ce long pagne blanc se nimbait et, de plus en plus flous, se dissolvait dans une brume mystérieuse où je n'arrivais plus à les recomposer.

Je tentais de réagir contre cet envoûtement. »⁵²⁰

André avoue être totalement envoûté et obsédé par ces souvenirs dont il ne peut se défaire. Aussi y consacre-t-il plusieurs tableaux consécutifs où il les peint avec précision et passion sans perdre le fil de sa pensée. Il en est de même de son entretien avec Fleur qui l'a fortement impressionné :

« Fleur possédait des notions sur tout, et je prenais plaisir à l'entretien [...] Sa connaissance de notre pays m'émerveillait. Elle a même, à plusieurs reprises, indiqué des détails et des précisions, sur des données qui, je le confesse, étaient encore floues dans mon esprit. »⁵²¹

C'est, sans doute, de sa passion pour ce personnage que vient le traitement particulier qu'il lui accorde à travers des tableaux consécutifs à intrigue linéaire. Exceptionnellement, ces tableaux conservent une unité d'action où il relate d'un trait cette relation passionnelle. C'est également le cas de sa rencontre avec son père à propos de laquelle André affirme :

« Dans la chambre, j'ai relu toutes les notes que j'avais pour bien me préparer. J'ai échafaudé toutes les possibilités, jusques y compris les tournures éventuelles que pourraient prendre ma conversation avec le docteur Leclerc. J'ai même écrit sur un carnet plusieurs scénarios détaillés pour éviter, au moment crucial, d'être submergé par l'émotion, car je dois sortir vainqueur de cette confrontation. »⁵²²

Aussi se consacre-t-il, minutieusement, à cette rencontre qui est le couronnement de longues années de recherches. La concentration de tableaux à trame linéaire dénote l'importance de cette confrontation qui permet à André d'assouvir sa « pulsion biologique ». En effet, l'unité d'action au sein de ces tableaux est l'expression de l'accalmie retrouvée par

⁵²⁰ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 236-237

⁵²¹ - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 250

⁵²² - Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.55

la rencontre du père dont la disparition est à l'origine du chaos identitaire. Car, dès cet instant, la narration retrouve une cohérence linéaire.

En effet, seuls ces tableaux ont des numéros indiquant leur position désordonnée dans le récit concordant avec ceux indiquant leur ordre réel. Ces deux nombres coïncident et concordent pour chacun des tableaux concernés : (95E₉₅, 96E₉₆, 97E₉₈ et 98E₉₈). Ces tableaux, respectivement classés en 95, 96, 97 et 98^{ème} position selon la disposition du récit, occupent ces mêmes rangs dans la classification chronologique. C'est dire que leur disposition dans le récit coïncide avec leur position chronologique. Et cette rencontre « *cruciale* » est le point culminant de sa quête identitaire :

« *En fait, mon esprit ne retrouvera pas la tranquillité tant que je n'aurai pas obtenu ma consultation.* »⁵²³

Cette consultation – prétexte pour voir son père – est très déterminante pour André. Sa crise étant déclenchée par la fuite du père, il veut y mettre un terme en le rencontrant. Cet événement, déterminant la fin de sa quête, a un retentissement profond. Aussi lui accorde-t-il une attention et un traitement exceptionnels. Hormis ces rares cas où des tableaux consécutifs présentent une intrigue linéaire, les autres sont disposés pêle-mêle et n'offrent aucune cohérence. Étalés sous la forme d'un puzzle, ils laissent la latitude au lecteur de reconstituer le fil conducteur de l'intrigue afin d'obtenir une histoire cohérente. En outre, la restitution chronologique de *Le Chercheur d'Afriques*, et de *Sur l'Autre Rive* exige aussi la détermination du moment narratif qui s'avère nécessaire.

⁵²³ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 111

2. De la détermination du moment narratif à la restitution de l'ordre diégétique

L'importance de la problématique fondamentale du moment de narration a pour objectif principal de situer la « *narration sur l'axe chronologique, par rapport aux événements qu'il raconte* ». ⁵²⁴ Il s'agit de s'interroger sur le moment où l'action narrative s'exécute, par rapport au moment d'accomplissement des événements. Il importe de savoir si la narration se situe avant, après, ou pendant le déroulement des événements diégétiques ; car l'étude du moment de la narration s'intéresse au « *quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée ?* » ⁵²⁵. L'analyse consistera à localiser le moment d'exécution de l'acte narratif, par rapport au temps de déroulement de l'histoire.

Certains récits de Lopes cumulent deux moments de narration : simultané et ultérieur. Quel est donc l'impact de l'interaction de la narration simultanée doublée d'une narration ultérieure sur la diégèse ?

2.1/ De la narration simultanée

La narration simultanée suppose que l'histoire est narrée au moment même où elle se déroule. Elle a lieu simultanément aux événements dont elle a la charge. Toutefois, il est question d'une pseudo-simultanéité mettant en relief un événement précis. Pour Yves Reuter, il est clair que

« *la narration simultanée donne l'illusion qu'elle s'écrit au moment même de l'action. Elle est souvent liée à la narration homodiégétique passant par l'acteur ou à la narration hétérodiégétique neutre* » ⁵²⁶.

⁵²⁴ - Dumortier et Plazanet, *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, P. 120

⁵²⁵ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 79

⁵²⁶ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 80

La narration simultanée comporte, à bien d'égards, des traits distinctifs d'une énonciation directe tels que le présent de l'indicatif et certains adverbes de temps et de lieu. Ainsi en est-il de *Le chercheur d'Afriques* dont nous analyserons les caractéristiques, afin d'établir la simultanéité de la narration à l'histoire. Parmi les différentes séquences de ce récit, seule celle du deuxième voyage d'André à Nantes est entièrement narrée au présent de l'indicatif qui est la spécificité majeure de la simultanéité :

« Nous sommes peu nombreux à l'écouter dans cette salle de cinéma de quartier, une poignée de fidèles en train de boire le vin d'une religion nouvelle.

Malgré mes difficultés à trouver la rue, je suis arrivé à temps. Assis au dernier rang, dans la pénombre sous le balcon, je ne perds aucun mot. Le conférencier baigne dans un reflet de soleil blanc. C'est sa crinière rousse qui frappe d'abord. D'une voix bien timbrée, il s'exprime avec aisance. Il jette à peine un regard sur ses notes. » ;

« Le docteur joue beaucoup de ses doigts. Il les a gardés peu de temps croisés au-dessous du menton. Il nous montre un problème au plafond et nous avertit de l'index. Il élève la main en forme de crabe pour mieux exprimer le poids d'un raisonnement, [...] Les lunettes sont celles qui lui ont valu l'un des surnoms dont il fait état dans ses souvenirs. Ses yeux me troublent. Verts comme les miens. »⁵²⁷

Ce temps exprime l'actualité des faits décrits et révèle que les événements narrés ne sont ni passés, ni futurs mais présents. Or, on ne peut raconter directement que si l'on est soi-même présent et si la narration est immédiate, spontanée et non différée. D'où la simultanéité de la narration par rapport aux événements. Car en narration simultanée, les événements se relatent au fur et à mesure qu'ils se déroulent et que le narrateur les décrit :

« J'ôte à nouveau ma gabardine pour la secouer. Une pièce de cent sous, des miettes de papier, un bouton, et des grains de je ne sais quelle poussière en tombent. J'enlève la veste, tâte les poches extérieures, intérieures, fouille – sait-on jamais ? – les poches du pantalon. L'inventaire terminé, des bouffées de sueur m'envahissent, et je pense fort, très fort en lingala...

Deux dames me croisent. »⁵²⁸

⁵²⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 9 et 20

⁵²⁸ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.159

Ici, André, recherchant ses cauris protecteurs, procède à une fouille de ses vêtements qu'il décrit au fur et à mesure. Il raconte l'action au moment où elle se produit. Ce temps verbal lui permet d'actualiser et d'ancrer les faits dans l'immédiateté de la narration. L'acte narratif, accompli dans la promptitude événementielle, crée une impression de simultanéité.

Si le présent de l'indicatif permet de narrer les événements au fur et mesure qu'ils se déroulent, il est aussi le temps par excellence que l'on retrouve dans les monologues intérieurs où le narrateur personnage livre ses pensées au fur et à mesure qu'elles se forment dans son esprit. C'est également ce temps verbal qui est exigé dans les interventions du narrateur dans le récit, où il établit un contact direct et permanent avec les lecteurs. C'est une actualisation lui permettant de s'adresser au lecteur dans une illusion d'immédiateté, de coprésence. Dans ces deux cas, il s'agit, non plus de décrire des événements, mais d'émettre une opinion, d'exprimer ses pensées ou de s'adresser au lecteur par le biais de la fiction.

Si le présent de l'indicatif est l'une des conditions d'expression de l'instantanéité des événements, ce temps verbal ne suffit pas à consacrer la coïncidence de la narration et de l'action. Aussi fonctionne-t-il en association avec les embrayeurs qui sont des éléments linguistiques qui ne prennent toute leur signification qu'en référence au message, c'est-à-dire aux acteurs, au lieu et au temps de l'énonciation. En effet, un des thèmes privilégiés de la linguistique énonciative, les embrayeurs constituent

« la classe des éléments linguistiques qui, tout en appartenant à la langue, nécessitent, pour être interprétés, la prise en compte de la situation d'énonciation (les pronoms personnels je et tu, les adverbes déictiques temporels et spatiaux de type maintenant, aujourd'hui, ici, à côté, etc.). »⁵²⁹

⁵²⁹ - "Embrayeur." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

Généralement, c'est tout élément dont la présence dans la situation de communication est considérée comme pertinente dans le processus d'énonciation. Aussi avons-nous relevé des adverbes déictiques temporels et spatiaux ainsi que certaines expressions consacrant l'immédiateté de la narration. Nous les retrouvons dans certaines phrases comme :

« **Hier**, alors que je me rendais, le pas décidé, vers la rencontre cruciale, j'ai brusquement été saisi par un trac... » ;

« Si je n'obtiens pas le rendez-vous **ce soir**, le docteur ne pourra pas me recevoir **demain**. Et **mardi, mardi soir** au plus tard, il faudra reprendre le train pour Chartres. »⁵³⁰

Dans ces extraits, les adverbes ou déictiques temporels « *hier* » et « *demain* » de même que « *mardi soir* » sont employés par rapport à un aujourd'hui caractérisant le jour même où les événements se déroulent et se narrent. Ces embrayeurs se rapportent implicitement à cet autre adverbe temporel, « *aujourd'hui* », que nous retrouvons dans ces expressions :

« **Aujourd'hui**, des gouttes perlent sur les pavés gras. Le brouillard qui monte du sol fait onduler les formes des murs et les silhouettes du paysage » ;

« **Aujourd'hui**, dans ce cinéma, de quartier de Nantes, j'ai vu le film avec d'autres yeux. »⁵³¹

Cet « *aujourd'hui* » désigne le jour où l'événement et la narration ont lieu en concomitance. Car « *hier* » et « *demain* » expriment la veille et le lendemain du jour où l'action s'est passée. C'est par rapport à ce "présent" que le narrateur renvoie à hier ou à demain. Si le moment de narration avait été différé de celui des faits, il dirait la veille pour hier, et le lendemain pour demain. Ces adverbes de temps renforcent donc la concomitance des événements et de la narration, en les actualisant dans le présent. Hormis ces adverbes, d'autres expressions caractérisent aussi la simultanéité. Ce sont

⁵³⁰ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.9 et 151

⁵³¹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 41 ; 49

des déictiques temporels qui renvoient au moment de l'énonciation. Nous pouvons noter : « *ce soir* » (p. 41 ; 45), « *depuis ce matin* » (p.44), « *tout à l'heure* » (p.41 ; 45 ; 46 ; 300), « *pour l'heure* » (p.47), « *mercredi matin au plus tard* » (p. 55), « *il y a une heure* » (p.122), « *mardi soir* » (p.151), « *ce matin* » (p.265). Toutes ces expressions affermissent l'actualité et la concomitance qui typifient la narration simultanée.

Au total, il ressort de cette analyse que c'est pendant qu'il séjourne à Nantes pour la deuxième fois qu'André raconte tout ce qui s'y passe. La narration a lieu, au jour le jour, et à mesure que l'action s'y déroule. Dans *Sur l'Autre Rive* le principe est le même. C'est pendant le temps des préparatifs et du vernissage que débute l'acte narratif. Cette séquence est donc relatée en narration simultanée, et c'est le présent de l'indicatif qui est de rigueur. Si le deuxième séjour d'André à Nantes et le vernissage de Marie-Ève sont en narration simultanée, il n'en est pas ainsi des autres séquences qui sont antérieures et supposent une narration ultérieure.

2.2/ De la narration ultérieure

La narration ultérieure diffère de la simultanée en ce qu'elle n'est pas immédiate, mais elle est retardée, différée par rapport aux événements. C'est dire que l'acte narratif ne s'exécute qu'après l'accomplissement de l'événement qui est subséquentement relaté dans un temps du passé. La narration ultérieure consiste donc à rendre compte d'un fait passé. Selon Yves Reuter, « *la narration ultérieure est la plus évidente et la plus fréquente. Elle organise la majorité des romans. Le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné.* »⁵³²

⁵³² - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 79

Notons que tous les romans de Lopes sont en narration ultérieure ; mais nous nous attarderons sur *Le Chercheur d'Afriques* et *Sur l'Autre Rive* qui cumulent deux moments de narration. La relation du *Chercheur d'Afriques* débute au deuxième séjour d'André à Nantes, alors que la genèse de l'histoire y est antérieure. Tous les faits précédant cette époque sont donc en narration ultérieure, en des temps du passé :

« J'étais déjà venu une première fois à Nantes, quelques semaines auparavant. Vouragan m'avait accueilli à la gare. Indifférents aux regards provinciaux, poitrine contre poitrine, nous nous étions donné de grandes tapes dans le dos. »⁵³³

De prime abord, l'expression « j'étais déjà venu une première fois à Nantes, quelques semaines auparavant », suppose qu'il y est revenu au moment où il raconte l'histoire, et que ce dont il parle relève du passé. De plus, le temps verbal (plus-que-parfait) indique que les événements sont passés. En effet, la caractéristique spécifique de la narration ultérieure est l'emploi du passé comme temps verbal. Selon Genette « l'emploi d'un temps du passé suffit à la désigner comme telle »⁵³⁴. Ainsi en est-il de son enfance au Congo :

« Ce fut d'abord vers moi qu'il se dirigea. Il me prit dans ses bras et me souleva au-dessus de la foule comme s'il avait besoin que je fusse mieux éclairé par le soleil. Il me recommanda d'être sage et bon et me promit de revenir bientôt » ;

« Au milieu de mes camarades de jeu, j'étais un parmi les autres. Rien ne me différenciait d'eux. Ni ma peau ni la forme de mes cheveux. Ils ne voyaient plus le vert de mes yeux. Du moins tant que le ciel était bleu...

Dès que l'orage éclatait, le tricheur, ou celui qui rageait d'avoir tort, retournait la situation en pointant du doigt le mal blanchi. Il haranguait les autres pour les rallier à sa cause... »⁵³⁵

⁵³³ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 14

⁵³⁴ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 233

⁵³⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 65 ; 75

L'emploi du passé simple et de l'imparfait indique que le départ du père et l'attitude de ses amis de jeu sont antérieurs à la narration. En outre, en narration ultérieure, certaines tournures et expressions montrent bien que le moment de la narration est différé de celui des événements :

*« Le lendemain de mon arrivée, lors de mon premier séjour à Nantes, Vouragan avait une séance d'entraînement à laquelle il m'a convié. [...] Le soir de mon arrivée, il m'avait emmené dîner au restaurant universitaire. »*⁵³⁶

Dans cet extrait, hormis le temps verbal, les expressions telles que « *le lendemain de mon arrivée* », et « *le soir de mon arrivée* » indiquent que le moment de la narration a été retardé par rapport aux événements. Ces tournures dénotent qu'il n'y a plus simultanéité, mais antériorité des événements diégétiques par rapport à la narration. Ils ont temporellement lieu à des moments distincts de l'acte narratif. En effet, la narration de la quête identitaire d'André s'exécute simultanément au moment où il est sur le point de retrouver son père. C'est, sans doute, ce qui justifie que ce récit commence par son deuxième voyage à Nantes (1E₇₄, P.9), alors que cette séquence ne se situe pas au début de l'histoire. Même s'il rappelle la genèse et toutes les péripéties qui ont précédé et abouti à la rencontre, l'acte de narration ne débute qu'au deuxième séjour d'André à Nantes pour s'achever une année plus tard avec son retour définitif en Afrique :

*« Mon deuxième voyage à Nantes remonte maintenant à plus d'un an. Tout à l'heure, en passant le contrôle à l'aéroport de Maya-maya, le policier a examiné mon passeport avec plus de soin qu'il n'en a pris pour les autres. »*⁵³⁷

⁵³⁶ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 28

⁵³⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 300

C'est dire que les événements de cette période sont en narration simultanée, alors que les autres séquences sont en narration ultérieure. Mais l'action initiale est plutôt enclenchée et relancée depuis son enfance au Congo. Il y a donc, d'un côté, en narration simultanée, le deuxième séjour à Nantes, couronné par « *la rencontre cruciale* », et de l'autre, les recherches qui ont précédé ce moment tant attendu, en narration ultérieure ; la primauté étant de se consacrer aux retrouvailles avec son père. Il en est de même pour *Sur l'Autre* qui, relatant simultanément le vernissage de Marie-Ève aux Caraïbes, rappelle les circonstances passées qui l'ont menée à s'exiler.

En somme, ces personnages racontent immédiatement une circonstance présente de leur vie, en même temps qu'ils rappellent son origine et leurs parcours précédents. C'est pendant qu'ils vivent et racontent une étape importante de leur quête que, parallèlement, André et Marie-Ève se font aussi l'écho des événements antérieurs qui ont jalonné leur parcours. Il y a d'un côté les événements présents, et de l'autre, les événements passés. Il y a un rapport de priorité entre les faits narrés. Pour Marie-Ève, il est surtout question de vivre le présent et de fuir son passé qui malheureusement ressurgit et la rattrape. Quant à André, il s'agit d'abord et avant tout de raconter sa « *rencontre cruciale* » sans laquelle son « *esprit ne retrouvera pas la tranquillité* »⁵³⁸. Dès lors, cette rencontre, qui est le couronnement de sa quête identitaire, est plus que déterminante pour mettre fin à sa crise. Aussi, s'y cristallise et s'y focalise-t-il. Métis de son état, abandonné par son père et rejeté par la société, il éprouve d'abord le besoin et le désir, selon « *une pulsion biologique* »⁵³⁹, de parler avec son père afin de

⁵³⁸ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.111

⁵³⁹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.291

recouvrer son équilibre psychique. Il est clair qu'André y porte toute son attention et son énergie, au risque de créer et de provoquer des anachronismes.

Ainsi la détermination du double moment de narration établit la priorité de certains événements sur d'autres, et permet de reconstituer leur chronologie. Cette narration, en deux moments différents, permet la classification chronologique des différentes séquences qui s'entremêlent dans la juxtaposition anachronique et désordonnée des événements. Si la structure de ces romans ne respecte pas la chronologie de l'histoire, le repérage des moments de la narration permet de distinguer les deux principaux temps (passé et présent) de l'histoire et de mieux classer les événements dans leur chronologie.

De fait *Le chercheur d'Afriques* et *Sur l'Autre* sont de véritables puzzles. En effet, les multiples anachronismes engendrent une déchronologie de l'histoire dont la reconstitution incombe au lecteur. Ce dérèglement ou « *fantaisie* » comme le dit André, « *il faut beaucoup de fantaisie et un grain de folie pour retrouver le sens de cette histoire* »⁵⁴⁰, est le résultat d'un travail littéraire et artistique convergeant vers la signification de l'histoire. Cette narration décousue trouve son fondement dans la nature même du métissage des narrateurs quêteurs :

« *Né entre les eaux, je suis homme de symétrie.*

*Droitier de la main, gaucher du pied, je dérègle le rythme et les saisons. Mais je veux entendre de mes deux oreilles, voir de mes deux yeux, n'aimer que d'un cœur. »*⁵⁴¹

⁵⁴⁰ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 297

⁵⁴¹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 296

Ce « *grain de folie* » – dérèglement du « *rythme* » et des « *saisons* » – fortement ressenti dans ces multiples anachronies, participent à l’encodage et au décryptage de la forme qui se veut un message littéraire, et à la signification profonde des œuvres :

« *Sans ce dérèglement rythmé tu n’atteindras jamais le chemin de mon éblouissement.* »⁵⁴²

Cet avertissement est un appel à la prise en compte de la forme qui participe de l’herméneutique. La restitution et la restauration de l’ordre exigent du lecteur un fin travail. L’importance d’un tel labeur présente un intérêt certain : l’implication du lecteur à la réécriture. Avec Lopes, il n’est plus question de lecture passive mais d’un travail où la perspicacité du lecteur est activée. L’auteur fait appel à son esprit critique en vue d’une interprétation judicieuse et méthodique de cette narration dérégulée et délirante. Car ces anachronies concourent à la sémantique et à l’art littéraire du texte romanesque. Le lecteur prend une part active au décodage et devient un acteur important dont le travail de restitution chronologique est utile à la signifiante. Décousus, ces récits ne le laissent pas oisif, mais le prépare à l’aventure. Il est, non plus un lecteur passif, mais un co-auteur participant activement à la construction, à la restauration, à la réécriture de l’histoire. Sa responsabilité y est engagée. Il ne s’agit pas de proposer au lecteur des histoires toutes faites, mais des scénarios l’engageant à sortir de sa passivité habituelle.

L’auteur aura réussi, par ces anachronies très poussées qui, à la simple lecture, créent une confusion et une désorientation, ainsi que par les deux moments de la narration, à traduire par la forme même du récit le sens réel et la portée littéraire de cette histoire. Derrière cette technique d’écriture se

⁵⁴² - Henri Lopes, *Le chercheur d’Afrique*, Paris, Seuil, 1990, P. 297

profilent une adresse et un savoir-faire littéraire qui tentent de faire converger la forme du récit vers sa signification. Car ainsi, il imprime au récit romanesque le rythme de la vie et de la psychologie du personnage principal. Pour Yves Reuter il est clair que :

*« Ces managements de l'ordre offre une grande liberté aux romanciers. Celui-ci peut s'en servir comme d'une simulation de ce qui s'est passé « réellement » [...] Les jeux avec l'ordre peuvent aussi « mimer » des tribulations d'un parcours psychique au gré des réminiscences (histoires de vie liées à la psychanalyse) ou contester l'objectivité du réel et la chronologie du roman classique (le nouveau roman). »*⁵⁴³

Comme on le voit, le décryptage de la quintessence de cette œuvre passe nécessairement par une bonne interprétation des anachronies narratives qui miment le trouble identitaire et psychique des personnages. À l'instar du nouveau roman, Lopes prône une implication plus dynamique du lecteur dans le processus de réécriture, en adoptant des schémas narratifs beaucoup plus complexes.

⁵⁴³ -Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 84

BILAN PARTIEL :

L'apparence d'homogénéité narrative du premier roman de Lopes, *La nouvelle Romance*, laisse peu à peu place à des hybridismes et à des interactions qui n'ont d'égale que l'interpénétration des genres en littérature orale africaine et en littérature postmoderne. L'unicité générique et linguistique des premiers romans africains est battue en brèche, non seulement par le rappel et l'immixtion d'autres genres, mais aussi par la floraison des langues africaines dans des récits dont la principale langue véhiculaire était jusqu'alors le français. Loin de se limiter à cette pratique déroutante, Lopes y joint beaucoup d'autres aspects aussi originaux que novateurs qui aboutissent au métissage et à l'éclatement de la rhétorique.

• UN HYBRIDISME OULTRANCIER

Rappelons que « *si le mélange des genres n'est pas inconnu en Occident, il n'atteint cependant pas les niveaux et la rigueur qui sont les siens en Afrique* »⁵⁴⁴. Ainsi en est-il des romans de notre corpus qui vont même plus loin, c'est-à-dire au-delà de la transgénéricité. Car, de l'interférence des genres à l'interaction des langues, de la mosaïque des procédés narratifs à la fragmentation diégétique et au brouillage narratif, Lopes opte pour un éclectisme outrancier. Le métissage est son maître mot, sa motivation. Sa technique et son système narratif se fondent sur l'hybridation, le métissage de tout matériau. L'interférence générique et linguistique participe de l'encodage de sa culture d'origine par la convocation des techniques de l'oralité et des africanismes. Ainsi, Lopes

⁵⁴⁴ - Philomène Apo Séka, *L'appareil évaluatif dans le discours énonciatif de Boubacar Boris Diop. L'exemple de : Les tambours de la mémoire, Les traces de la meute, Le cavalier et son ombre, Murambi*, Thèse de doctorat, Abidjan, Université de Cocody, 2006, p. 71.

loge en son roman la poésie, la chanson, la devinette, le proverbe, le mythe auxquels il joint une mosaïque de procédés journalistiques tels que l'article de journal, l'interview, la photo et les émissions radiophoniques.

Par ailleurs, la structure interne et externe du roman lopésien est généralement fragmentée et hachée au gré de la psychologie perturbée des personnages quêteurs. Elle est sanctionnée par de multiples formes d'anachronie provoquées par le morcellement et la déchronologie du récit doublé des analepses et des prolepses à foison et à confusion. En effet, le mouvement ondulatoire de la narration imprime au récit le rythme de la vie des personnages. Depuis le cœur de l'histoire, l'impulsion et le rythme de la diégèse sont restitués par la fragmentation textuelle et diégétique mimant le parcours psychique troublé des personnages.

De même que le récit est foncièrement mêlé par sa nature et sa structure, la langue d'écriture est outrancièrement mâtinée et s'affranchit de l'académisme des premiers romanciers. En effet, l'une des spécificités de Lopes est le travail sur la langue ; car « *il ne s'agit pas seulement d'écrire en français mais d'inscrire dans les structures linguistiques du texte, sa propre identité linguistique* »⁵⁴⁵ par des interférences morphosyntaxiques et lexicales. En effet, « *transportées d'une langue à une autre, greffées d'une manière discrète ou très violente, les structures lexicales ou sémantiques sont traitées comme des citations c'est-à-dire stylisées et étudiées de manière poétique.* »⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ - Alexandra Nora Kazi-Tani *Roman africain de langue Française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'harmattan, 1995, P.236

⁵⁴⁶ - Alexandra Nora Kazi-Tani, *Roman africain de langue Française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'harmattan, 1995, P.236

Pour Lopes, l'essentiel n'est pas de raconter un continent mais de le décrire de l'intérieur avec ses propres mots. Peindre l'Afrique avec les mots de l'Afrique tel est son but. Aussi n'hésite-t-il pas à emprunter à sa langue des mots et expressions qu'il explique quelquefois : « *Un « hê » spontané sortit des gorges. Hê ! c'est oui dans presque toutes les langues de la cuvette congolaise.* »⁵⁴⁷ Sa langue, comme il le dit lui-même, est un français mâtiné de bantou. Car pour lui, « *aucun Congolais [...] n'est totalement pur et le monde n'est peuplé que de métis. [...] Toute civilisation [...] est née d'un métissage oublié, toute race est une variété de métissage qui s'ignore.* »⁵⁴⁸ Il participe ainsi à la prise de conscience des Africains en tant que « *peuples riches d'un héritage susceptible de fertiliser le patrimoine de l'humanité.* »⁵⁴⁹

Par ailleurs, Lopes emprunte résolument et franchement des procédés chers au Nouveau Roman (brouillages spatio-temporels, anachronismes, enchevêtrement des niveaux de langues...). Chez lui, le temps est un « *détail chronologique* » secondaire négligeable qui n'enlève rien au sens du récit, mais qui attise l'agacement et le mépris du narrateur. Désavoué et récusé, le temps est alors dénié de toute utilité. De même, l'espace est volontairement minimisé, réduit et troublé par un brouillage explicite excessif. Dilué dans l'imaginaire et le temps, le traitement de l'espace brouille délibérément toute tentative de repérage. Finalement, l'espace, constamment contesté et récusé, et le temps, subjectivé et mythique s'unissent dans un objectif de neutralité et de neutralisation mutuelle.

⁵⁴⁷ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.363

⁵⁴⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.135

⁵⁴⁹ - Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003, P.40

En s'insurgeant contre la tradition du roman classique, Lopes enfourche et épouse certains des principaux chevaux de bataille de la littérature postmoderne qui ont contribué à révolutionner le roman occidental dans la seconde moitié du XXe siècle, et les mêle aux procédés de l'oralité africaine.

• ***POUR UNE NARRATION PEDAGOGIQUE***

Plus qu'un écrivain, Lopes est un pédagogue. Son désir d'instruire sur sa propre civilisation qu'il veut hisser au niveau de l'universel est plus prédominant que celui de raconter une simple histoire. Car la fiction est un prétexte pour en exposer la beauté de la teneur et y introduire ses lecteurs. En effet, tel un enseignant préoccupé à expliquer les moindres aspects des pensées de son terroir, il initie ses lecteurs à la teneur des systèmes culturels de l'Afrique. Cette pédagogie ou didactique par la narration est novatrice, parce que, plutôt que de raconter sa civilisation, ce sont les mots, les expressions, les tournures et les langues qui se chargent d'exprimer la richesse de leur fonctionnement.

Cette renaissance part d'un idéal de création d'une nouvelle société harmonieuse prenant conscience de son hybridité, de son interaction et de sa symbiose à travers un examen autocritique de la littérature où les écrivains rêvent « *d'écrire un roman où se joindraient les richesses de l'oralité et les exigences de l'écriture* »⁵⁵⁰. Dès lors, le personnage-écrivain penseur et refondateur fait son apparition chez Lopes où le dépassement caractéristique des conventions produit la transformation des genres. Son

⁵⁵⁰ - Dabla Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P. 103

roman aura alors une portée psychosociale à vertu thérapeutique pouvant rompre les cloisons culturelles et « *libérer les silences emprisonnés* »⁵⁵¹.

Cette pédagogie narrative favorise le métadiscours, les notes de bas de page, les explications, les incises, les mises en scène, les exemples, les illustrations, les témoignages, les interviews, les photos etc.

Éducateur, Lopes est aussi pédagogue que le conteur africain. Le roman est son outil didactique par excellence, tout comme le conte l'est au conteur. Il se sert de la fiction romanesque pour instruire et endoctriner ses lecteurs. Ayant une coloration et une connotation culturelle africaine très poussée, son récit devient finalement un roman documentaire où les traditions et les langues africaines sont implicitement exposées. Leur décryptage exige une lecture dynamique et engagée par laquelle l'écrivain initie ses lecteurs à la connaissance des us et coutumes de sa civilisation. À travers la narration pédagogique ou la pédagogie narrative, il annihile le caractère fictif du roman pour en faire un manuel éducatif où se profile l'image du professeur et du disciple.

⁵⁵¹ - Dabla Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P. 109

TROISIEME PARTIE :

LA SUBVERSION DU

MODE NARRATIF

Le mode narratif procède du choix des méthodes adoptées pour le traitement ou la régulation de l'information narrative. En littérature, l'étude du mode rend compte de la quantité et de la qualité d'information dont relève la distance (diégésis) et l'imitation (mimésis) d'une part, et d'autre part de la perception des événements diégétiques. En effet, « *l'étude du mode implique que l'on prenne en compte la modalisation c'est-à-dire l'attitude du sujet parlant envers ses énoncés* »⁵⁵². Cette attitude du sujet parlant dépend du point de vue qu'il adopte et de sa capacité ou de sa disponibilité à délivrer plus ou moins ces informations. Elle peut être teintée de certitude ou d'incertitude, selon ses rapports aux événements. Rapports selon lesquels il peut dire son récit avec plus ou moins de précisions et de détails, et le dire selon un angle de vision qui est tout aussi déterminant pour les informations qu'il transmet. Car selon Genette,

*« on peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte et le raconter selon tel ou tel point de vue, et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du mode narratif. »*⁵⁵³

Récupérant l'affirmation de Genette pour leur compte, Dumortier et Plazanet certifient que

*« la notion de mode de narration permet de rendre compte de ce « plus ou moins » ainsi que du « point de vue » dont sont fonction la quantité et pourrait-on dire de la qualité de l'information délivrée. »*⁵⁵⁴

En définitive, pour Gabrielle Gourdeau,

*« le mode narratologique pourrait se décrire comme le « caractère d'une forme narrative susceptible de révéler le point de vue du sujet percevant, la quantité de savoir permise par ce point de vue et la portion de ce savoir que le sujet percevant (« narrant ») veut bien transmettre »*⁵⁵⁵.

⁵⁵² - Dumortier et Plazanet, *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, P. 99

⁵⁵³ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 183

⁵⁵⁴ - Dumortier et Plazanet, *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, P. 99

⁵⁵⁵ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P. 59

Selon elle, le mode narratif prend en compte « *le triple jeu de la perception, de la sélection des contenus diégétiques et de la transmission du savoir.* »⁵⁵⁶ Cela suppose que le mode de narration prenne en compte la régulation de l'information, c'est-à-dire comment les informations sont perçues et traitées par le narrateur. Cette régulation ou ce traitement de l'information narrative est fonction d'une idéologie, car le mode choisi ou privilégié ne l'est pas *ex nihilo*.

Dans cette partie, nous débattons de la question de la subversion du mode narratif chez Lopes. Il procède à une violation des modalités du narratif, et à l'infiltration massive des éléments du théâtre dans son roman. Comment transgresse-t-il, et se révolte-t-il contre les principes et les modalités du narratif pour finalement écrire le roman selon le mode théâtral ?

⁵⁵⁶ - Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983, P. 59

CHAPITRE 6 :
FOCALISATION ET LIBERTINAGE

Le point de vue ou la perspective narrative a été traité par Genette en 1972 sous l'appellation de « *focalisation* ». Ce qui lui a valu beaucoup de critiques et de controverses. C'est que le point de vue, question très délicate et épineuse, présente des difficultés de fond et des dissensions terminologiques selon que l'on se situe soit chez Percy Lubbock⁵⁵⁷ (« *point de vue* »), soit chez Georges Blin⁵⁵⁸ (« *les restrictions de champ* »), soit chez Jean Pouillon⁵⁵⁹ (« *la vision...* »), soit chez Mieke Bal⁵⁶⁰ (« *focalisation par* » et « *focalisation sur* »), soit chez Pierre Vitoux⁵⁶¹ (« *focalisation-sujet* » et « *focalisation-objet* »). Mais Genette explique la motivation de son choix en ces termes :

« Pour éviter ce que les termes de vision, de champ et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel, je prendrai ici le terme un peu plus abstrait de *focalisation* »⁵⁶².

Et René Rivara précise l'une des raisons pour lesquelles le mot focalisation a fait fortune dans le milieu de la critique :

« Le succès du mot « *focalisation* » est certainement dû pour une part à la référence à la photographie et au cinéma, référence justifiée par les analogies réelles entre le « regard » qu'une camera d'une part, et un narrateur d'autre part promène sur une scène filmée ou racontée. Ainsi, une camera très mobile, difficile à situer dans l'espace, produit une impression très comparable à celle que peut donner une narration impersonnelle (« anonyme »), qui se meut dans l'espace et le temps. »⁵⁶³

Mais aujourd'hui encore, la focalisation telle qu'abordée par Genette suscite des controverses assez vives. Récemment, René Rivara a été très

⁵⁵⁷ - Percy Lubbock, *The craft of fiction : Critical essays*, London, Pomona Press, 2006, 284 p.

⁵⁵⁸ - Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1958, 342 p.

⁵⁵⁹ - Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993, édition revue et augmentée, 325 p.

⁵⁶⁰ - Mieke Bal, « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », in *Poétique* n° 29, fev. 1977, pp. 107-127.

⁵⁶¹ - Pierre Vitoux, « Le jeu de la focalisation » in *Poétique* n° 51, Paris, Seuil, 1973, pp. 345-368.

⁵⁶² - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.206

⁵⁶³ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.34

incisif et critique sur cette conception problématique de la focalisation telle que conçue par Genette :

« Si plusieurs des termes [...] font l'objet d'un consensus assez large, il en va autrement d'une notion due à Genette (1972), qui présente la double particularité étonnante d'avoir connu un succès exceptionnel (aucun spécialiste de la littérature ne l'ignore), et d'avoir engendré à la fois des critiques nombreuses, des efforts considérables de clarification et des tentatives de récupération multiples : c'est la notion de « focalisation » »⁵⁶⁴.

C'est que le problème de la focalisation, bien que délicat et rébarbatif, est incontournable en sémiotique narrative. Pour René Rivara, le concept de « *point de vue* » serait plus approprié parce qu'il prend en compte les aspects à la fois perceptif, affectif et conceptuel :

« Le concept du « point de vue » est légitimé en narratologie par le fait crucial que les énoncés d'un récit littéraire sont, plus ou moins fortement, marqués par une certaine façon de « voir » les objets, les individus, les événements, par un certain « regard », le mot étant pris à la fois aux sens perceptif, affectif et conceptuel. »⁵⁶⁵

Malgré les nombreuses réticences formulées à l'encontre de Genette, nous aborderons notre étude en prenant pour base ses travaux qui, quoi qu'on en dise, ont le mérite d'avoir posé le problème et esquissé des solutions. Nous adopterons ces notions qui ont fait fortune dans le milieu de la critique littéraire, quitte à les discuter et à les compléter afin d'illustrer le fonctionnement de ce phénomène très épineux de la perspective narrative ou de focalisation chez Lopes.

Vu ce qui précède, nous définirons la focalisation, « *second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un « point de vue restrictif »*⁵⁶⁶, comme un regard, une manière de percevoir et de sentir

⁵⁶⁴ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.33

⁵⁶⁵ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.174

⁵⁶⁶ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.203

les événements, les individus ou les objets racontés. Car, selon René Rivara,

« le point de vue désigne une façon de voir les choses et les événements qui a des aspects à la fois qualitatifs et quantitatifs : un point de vue incorpore des perceptions, des jugements de valeur, et d'autre part, une certaine quantité d'informations sur les faits racontés »⁵⁶⁷.

La focalisation est donc un type de regard adopté et qui oriente et conditionne la perception des événements et détermine la manière dont l'information narrative est délivrée. Les regards pouvant être différents, Genette distingue ainsi trois types de focalisation :

- Le récit non-focalisé ou la focalisation zéro ;
- Le récit à focalisation interne qui peut être fixe, variable ou multiple ;
- Le récit à focalisation externe.

En fonction des objectifs et des effets littéraires envisagés, l'auteur opte pour l'une ou l'autre de ces perspectives.

I. NARRATEUR LOPESIEN ET FOCALISATION

Abordant la question épineuse de la focalisation, Genette précise et note

« une fâcheuse confusion entre [...] mode et voix, c'est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective ? et cette question tout autre : qui est le narrateur ? – ou pour parler plus vite, entre la question qui voit ? et la question qui parle ? »⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.34

⁵⁶⁸ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.203

Pour lui, ces deux questions relèveraient de deux catégories totalement différentes (mode et voix), et il faudrait par conséquent les étudier de façon autonome, car relevant d'une « *distinction apparemment évidente, mais presque universellement méconnue* »⁵⁶⁹. Selon lui, il faut identifier et reconnaître l'autonomie du personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative, et qui est à différencier du narrateur. Il préconise la nette séparation entre le personnage dont le point de vue gouverne la narration (celui qui perçoit) et le narrateur (celui qui parle). Dans cette perspective, « *la focalisation devient une instance narrative autonome et, très précisément, une instance distincte du narrateur.* »⁵⁷⁰

Si donc la focalisation est une instance autonome, c'est-à-dire distincte du narrateur, quel serait alors son support comme le narrateur l'est de l'énonciation ? Mais contre toute attente, Genette ne répond pas à sa propre question (« *qui perçoit ?* ») ; et le support de la focalisation n'est pas clairement déterminé. L'assertion de Genette aurait été indiscutable et convaincante par la détermination du support de la focalisation qu'il dit être distinct du narrateur (« *qui parle ?* »). Car la question « *qui voit ?* » présuppose clairement une instance qui assumerait la fonction du point de vue. Mais telle que présentée par Genette, la focalisation ne serait pas une fonction de l'instance narrative. Quel serait alors le support de cette instance primordiale et indéniable au processus de la narration ? Malheureusement, il ne donne pas de réponse à sa propre interrogation ; ce qui laisserait croire que la focalisation est une fonction sans support.

Nous convenons avec René Rivara qu'au sens défini par Genette, la conception de la focalisation, en dehors de l'instance narratrice, rend

⁵⁶⁹ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.203

⁵⁷⁰ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.39

incohérent, insaisissable, et « *incompréhensible le fonctionnement de la narration* »⁵⁷¹. Pour nous, cette fonction se rattache forcément au narrateur sans lequel le point de vue demeure imperceptible. De ce point de vue, nous nous dissociions des conclusions de Genette pour épouser celles de René Rivara ; car, en application aux textes de Lopes, l'instance narrative est toujours inséparable, voire inhérente au point de vue.

En effet, comment comprendre que le point de vue soit assumé par une autre instance, distincte du narrateur, quand l'étude de la focalisation elle-même n'est possible et pertinente que par la détermination du statut de l'instance énonciatrice ? Qui, mieux que le narrateur, peut être l'auteur de la focalisation, c'est-à-dire des perceptions dont il rend compte ? En clair, seule la spécification du statut du narrateur permet une détermination efficace du type de focalisation en vigueur dans un récit. Ce que Genette reconnaît implicitement sans l'avouer. Car,

« écrire que l'on peut « raconter selon tel ou tel point de vue », c'est clairement admettre que le point de vue est déterminé par le narrateur, donc que la même instance gère le récit et exprime un point de vue. »⁵⁷²

Somme toute, « *le problème du point de vue nous renvoie clairement à celui du statut des narrateurs de fiction* »⁵⁷³. C'est en fonction de leur statut et de leur capacité à percevoir les événements que les narrateurs peuvent raconter l'histoire de telle ou telle manière. Comment peut-il en être autrement, si l'on dissocie « *qui parle* » et « *qui voit* » ? Car celui qui parle dit nécessairement ce qu'il voit et ressent. S'il est admis que tout témoin est censé dire ce qu'il a vu, il est évident qu'en matière de narration, « *ce regard est celui d'une instance énonciatrice [...]* Le point de vue peut

⁵⁷¹ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.39

⁵⁷² - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.174

⁵⁷³ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.177

donc être défini comme une façon de regarder »⁵⁷⁴. À moins que le narrateur ne soit que le simple rapporteur d'une histoire qui lui ait été préalablement racontée, il en assume directement la focalisation. Or cette « *façon de regarder* » est, dans la majorité des cas, liée au narrateur qui est perçu comme le témoin, le percepteur des événements qu'il raconte. En application à notre corpus, la conception de Genette présente une faiblesse qu'il convient de compléter, afin de tenter une autre approche plus pratique du problème.

Pour cette étude, nous identifierons les différents types de focalisations en vigueur dans le récit lopesien, mais en corrélation étroite avec l'instance narratrice. Car seule la manifestation du narrateur rend compréhensible le fonctionnement du point de vue narratif. Ensuite, nous analyserons les différentes infractions observées dans la mise en application du processus ou des procédés de la focalisation.

Au premier abord, Lopes adopte deux types de points de vue essentiels qui régissent l'ensemble de sa perspective narrative : il s'agit de la focalisation zéro et de la focalisation interne, la dernière lui offrant la possibilité de multiplier les regards ou points de vue.

1. Un regard perçant, une narration savante

Le récit non focalisé ou la focalisation zéro est le cas de figure où le point de vue adopté correspond au regard d'un narrateur caché et omniscient. C'est un regard anonyme et impersonnel qui s'observe dans le seul récit lopesien qu'est *La Nouvelle Romance*. Le narrateur s'y révèle comme une sorte de « *Dieu caché* » qui relate l'histoire selon une « *vision*

⁵⁷⁴ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.174

surplombante ». Dans ce cas, il est mieux informé que n'importe quel personnage, ainsi que l'illustre cet extrait :

«– Voyons. *Que vous est-il encore arrivé, mon cher ami ? [...]*

– *C'est que Monsieur le Directeur Général j'ai trouvé ce papier sur ma table. Alors je suis venu. Voilà. C'est tout.*

– *Et vous ne saviez pas pourquoi il y avait ce papier sur la table ?*

Si, bien sûr, N'Kama alias Delarumba en connaissait la signification. Très bien même. Chaque matin, le chef du service du personnel avait la manie de faire le tour des postes de travail, et de déposer sur les tables vides un papier avec PASSER DANS MON BUREAU DÈS VOTRE ARRIVÉE.

C'était une manière de prendre en flagrant délit les retardataires. Il n'était plus alors possible de nier. Mais habituellement, c'était chez le chef du service du personnel qu'on devait aller s'humilier. Cela lui était déjà arrivé plusieurs fois. Aujourd'hui on le déferait au sommet. »⁵⁷⁵

Ce passage où le narrateur contredit et explique dans le détail ce qui arrive au personnage Delarumba, feignant lui-même d'ignorer ce qui se passe, est très significatif. Il caractérise de fort belle manière la focalisation zéro. Cette attitude du narrateur révèle que toutes les circonstances et tous les événements sont connus de lui. Car au moment où ce personnage veut se dérober d'une situation qu'il refuse d'assumer, le narrateur qui a accès à toutes les informations, l'accule, dément ses dires, et dévoile les faits. Selon cette perspective, le narrateur possède toutes les informations et n'en prive pas le lecteur. D'ailleurs, il sait toute chose et il le montre très bien par sa facilité à donner les moindres détails :

« Il ne lui restait plus que cinq litres d'essence [...] En poche, il n'avait plus que deux cents francs. De quoi acheter quatre litres. C'est peu pour une grosse carcasse de douze chevaux ! »⁵⁷⁶

D'entrée de texte, le narrateur donne autant d'informations qui ne sont pas toujours utiles pour la suite du récit, mais qui font de lui le maître, le possesseur de toutes les informations. Aucune nouvelle ne lui échappe. Il

⁵⁷⁵ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.40

⁵⁷⁶ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.11

en est ainsi de tout événement et de tout personnage, même ceux qui sont simplement évoqués au passage :

« Sur ses entrefaites, Zikisso avait pris l'avion pour Londres. Il avait là-bas une inspection de routine à faire ... Cela l'arrangeait d'ailleurs. Il y était actionnaire d'une maison de textile qui avait le monopole de la vente des pagnes au pays. Le conseil d'administration devait se tenir à cette période. Il resterait une semaine de plus pour y assister. Il en profiterait pour discuter de l'implantation, au pays, d'une usine. Il en serait le Président Directeur Général, ce qui lui permettrait de mettre du piment dans son poulet, car l'administration avec son salaire de misère, commençait à le lasser. Il en tirerait en plus un bénéfice politique puisqu'il apparaîtrait comme un libérateur soucieux du développement économique du pays.

Ajoutez à cela, qu'un séjour à Londres lui était toujours agréable : il y avait connu une jamaïcaine (l'ambassadeur avait raison : l'argent et les femmes, toujours...) au cours d'un voyage précédent. Il lui suffisait de la prévenir de son heure d'arrivée, de lui donner l'adresse de l'hôtel et le soir, ils se retrouvaient. Elle avait un tempérament extraordinaire cette fille. A la voir, en ville, on ne l'aurait pourtant pas soupçonnée. Elle ressemblait à une femme mariée équilibrée, sérieuse et soucieuse de sa réputation.

Mais tandis que Zikisso était à Londres, les événements s'étaient précipités à Bruxelles. D'une part, le père d'Olga avait fait jouer des relations qu'il avait au ministère des Affaires Etrangères, d'autre part, Raymond Nyounzou dit Ray Candy de Nionze fut arrêté pour trafic de stupéfiants et lors de l'enquête, le nom de Bienvenu N'kama avait été prononcé. »⁵⁷⁷

De Bruxelles à Londres, de Londres en Afrique, il maîtrise parfaitement tous les personnages dont il peut lire clairement dans les consciences et le passé. La vie et les projets de Zikisso lui sont connus d'avance. Même cette jamaïcaine, personnage évoqué juste au passage, et qui semble inconnu de son amant occasionnel, n'échappe pas à la perspicacité de son regard. Il connaît parfaitement la vie de cette femme dont le récit parle à peine, et peut tout à fait divulguer sa psychologie, sa personnalité.

Possédant le don d'ubiquité qui fait partie de ses prérogatives, il peut être partout à la fois. Son regard traversant les époques et les espaces, il a une claire connaissance des moindres événements quels que soient le lieu et

⁵⁷⁷ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.163

le moment. Et la narration est, elle-même, multidirectionnelle : c'est dire qu'elle va dans tous les sens à la fois, selon les différents parcours des personnages et au gré de la pensée du narrateur qui met le point d'honneur à relater simultanément ou concomitamment des faits se déroulant en des lieux différents.

Par ailleurs, au nombre de ses avantages est le don de deviner les pensées. En effet, aucune pensée ne lui est inaccessible et c'est fréquemment qu'il va recueillir des informations jusque depuis le cœur des personnages dont il maîtrise la moindre variation d'émotion. Ainsi, sans aucune confession de la part de l'Inspecteur, il peut dévoiler ses pensées les plus perverses :

« Il y a longtemps que l'Inspecteur avait remarqué Victorine. En se rendant au bureau, il la croisait chaque jour sur son chemin. Sa beauté violente réveilla en lui une vague de désirs adolescents incontrôlables. Les premiers temps il réussit à chasser sans concession ces idées. « Bah ! Une gosse ! Dans deux ans ma fille sera ainsi... » Puis, elle avait fini par envahir son esprit. Son allure effilée, ses longs muscles, ses seins et ses fesses qui auraient pu tenir dans sa main, lui procuraient un trouble permanent. Lors de sa dernière mission à Nouakchott cela avait dépassé les limites du supportable. C'est que sa théorie était qu'à nouvelle ville, nouvelle femme. Or, cette fois, il n'avait trouvé personne : un pays musulman en période de ramadan !... Aucune voie ne s'offrit à lui. Seules subsistaient les publiques et il craignait les microbes. Si bien qu'après de nombreuses séances de travail, il éprouvait l'envie de (selon sa propre expression) « se reboussoler », et il ne lui restait qu'une seule solution : le soulagement individuel. Alors c'était à Victorine qu'il avait rêvé. »⁵⁷⁸

Ce narrateur anonyme sait, et ce qui se passe dans les pensées et le cœur de l'Inspecteur, et ce qu'il fait dans le secret de sa chambre d'hôtel lors de ses missions hors du pays. Omniscient et omniprésent, il s'apparente à une conscience qui sait tout, même les pensées les plus secrètes, les plus intimes, et les passés les plus reculés. Il peut, à tout moment, y faire irruption pour fournir n'importe quelles informations plus

⁵⁷⁸ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.34

ou moins utiles à la compréhension de l'histoire. Si pour ces personnages secondaires, le narrateur a une aisance ou une facilité d'accès à leur vie intime et cachée, cela est encore plus accentué pour les personnages centraux que sont Delarumba et son épouse Wali qui le captivent dans les moindres sinuosités :

« L'atmosphère du stade lui revenait. [...] Delarumba ne put retenir son émotion. » ;

« Il avait plusieurs fois rêvé de ce triomphe. [...] Delarumba un moment voulut intervenir et rappeler que tel n'était pas l'esprit du sport. Lui croyait au fair-play. [...] Allons ! il valait mieux ne pas se ridiculiser à jouer les justiciers. Malgré sa conviction ses paroles auraient sonné faux. Il le savait bien, il n'avait pas les talents d'un orateur. » ;

« Il chassa toutes ses pensées et entra dans la maison. » ;

« Ces pensées viennent en foule à Wali. Elle s'aperçoit qu'elle peut penser longtemps en marchant. »⁵⁷⁹

Rien ne lui échappe. Même les informations dont certains personnages ne font pas ouvertement état, et qui sont ignorées des autres, sont connues de lui. Selon René Rivara, le récit de pensées lui est permis et avantageux :

« Le recours au « récit de pensées » lui permet de faire connaître au lecteur le point de vue non exprimé des personnages dans tous ces aspects, notamment le savoir secret qui est le leur. Par là, il est pourvu du pouvoir formidable de faire parler la conscience des protagonistes, et de présenter au lecteur [...] le contenu de cette conscience. »⁵⁸⁰

Dans ce cas précis, l'*Encyclopédie Encarta* certifie :

« Le point de vue adopté est celui d'un narrateur omniscient : ayant une vision « par dessus », surplombante, des événements relatés, le narrateur possède à la fois une connaissance des faits objectifs dans leur totalité et une connaissance approfondie de l'âme de tous les personnages.

Il peut ainsi exposer des faits que tous ses personnages ignorent, d'une part, et décrire tous les mouvements de l'âme (pensées, sentiments, etc.), même les plus secrets, de tous les personnages, d'autre part. Le plus souvent, le narrateur omniscient est effacé, il ne montre pas ouvertement sa subjectivité : il cherche à

⁵⁷⁹ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.12 ; 13 ; 15 ; 165

⁵⁸⁰ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.177

donner l'impression que l'histoire se raconte elle-même, donnant l'illusion, en même temps, de l'objectivité. »⁵⁸¹

En effet, le récit non-focalisé doit être le plus objectif possible ; car le narrateur, bien qu'omniscient, doit être effacé et discret quant à sa propre opinion. Cependant, Lopes apporte sa touche personnelle en biaisant le principe d'objectivité et de non-ingérence du narrateur dans le récit. Dans *La nouvelle romance* qui adopte la focalisation zéro, le narrateur, loin d'être discret et effacé, laisse ses traces dans le récit et affiche une subjectivité ostensible et criarde qui sera analysée, plus loin, comme une entrave au code de la focalisation zéro.

Il apparaît alors, et clairement, que Lopes est plus porté vers une narration prenant en compte l'exaltation des états d'âme et des sentiments du narrateur. Il est irrésistiblement attiré vers la focalisation interne incarnée par un personnage qui se prête plus aisément à cette pratique. Ce qui semble justifier qu'après ce premier roman paru en 1976, Lopes ait abandonné définitivement la focalisation zéro pour adopter la focalisation interne qui gouverne le point de vue dans ses six derniers romans.

2. Une focalisation restrictive et limitée : un regard intimiste et interrogatif

Nous aborderons ici l'étude de la focalisation interne dans laquelle la perspective narrative est l'affaire d'un personnage interne à la fiction. C'est dire que le point de vue est celui d'un narrateur personnage. Dans ce cas,

« le récit est assumé par un narrateur qui est aussi, le plus souvent, un des personnages impliqués de l'action. Celui-ci, d'un point de vue strictement subjectif, donc partiel, témoigne de ce qu'il a vu, ressenti et compris : le lecteur

⁵⁸¹ - "Narration." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

ne possède que les informations que le narrateur connaît ou qu'il veut bien lui donner. »⁵⁸²

Dans la focalisation interne, le récit est narré selon le point de vue du narrateur qui est nécessairement un personnage de l'histoire. À ce titre, il ne livre que les seules informations dont il a connaissance y compris, et surtout, ses propres pensées. Dans ce cas, la focalisation se limite seulement à sa perception et aux sensations des autres personnages à qui il donne la parole et sans plus.

Selon Gérard Genette, dans le récit en focalisation interne le regard coïnciderait avec celui d'un personnage autre que le narrateur qui parle. Et pourtant, il affirme :

« En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage qui devient alors le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit peut alors nous dire ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense »⁵⁸³.

Pour lui, « le récit peut alors nous dire ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense », comme si le récit se focalisait lui-même, sans transiter par le narrateur. Mais pour nous, tout ce qui se perçoit et se raconte ne peut l'être que par l'intermède de celui qui a la parole. Or le seul personnage officiellement reconnu et autorisé à faire prévaloir son droit de parole ne peut être que le narrateur. Et c'est justement ce que nous observons chez Lopes. Voyons concrètement ce qu'il en est par une illustration pratique des textes.

À part *La Nouvelle Romance*, tous les autres romans de Lopes, de *Sans Tam-Tam* à *Dossier Classé*, sont en focalisation interne. Dans chacun de

⁵⁸² - "Narration." Microsoft® Encarta® 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

⁵⁸³ - Gérard Genette repris par Gabrielle Gourdeau in *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1983 P. 69

ses récits, les perceptions sont généralement assurées par le narrateur qui, à l'occasion, peut céder la parole à d'autres personnages ; et dans ce cas-ci, la focalisation change aussi de support.

Ainsi *Sans Tam-Tam*, roman épistolaire, est écrit selon le point de vue de Gatsé et de son ami. Dans cette correspondance, ils échangent et analysent les motivations qui conduisent Gatsé à refuser le poste de conseiller culturel à Paris, au profit de l'enseignement dans un collège de « *la brousse* » où il se dit plus utile. Ce récit est d'abord relaté selon le point de vue de Gatsé qui explique son refus d'abandonner son poste d'enseignant pour la diplomatie :

« Je te remercie beaucoup de ta proposition. Je te suis gré aussi de ton indulgence à mon égard. Parce que tu conserves un bon souvenir de ton condisciple de l'Ecole Normale Supérieure, tu en déduis que je suis un excellent professeur et imagine que je serai un bon diplomate. [...] »

La diplomatie ne m'apparaît pas en effet avec les yeux du fonctionnaire ou du politique, mais à travers mon cœur [...]

J'ai compris le secours que tu veux m'apporter et j'y suis sensible. Je ne l'oublierai jamais. Mais je veux, moi, de ma chair rendre service à ce peuple. Ce sont là les mêmes mots, du moins les mêmes phrases que tu as enfoncées dans mon cœur et qui coulent dans mon sang. [...]

Non, il ne faut pas prendre l'ascenseur dans les pays où l'on ne peut encore le réparer.

Sachons être patients. Apprenons le rythme ancestral du paysan [...]

Comprends-moi bien. Explique encore mieux aux autres qu'il ne s'agit pas d'un refus de collaborer, mais d'un désir d'approfondir ce sur quoi nous sommes tous d'accord. »⁵⁸⁴

Gatsé y développe le pourquoi de ce refus qu'il illustre par sa propre histoire, celle de son pays le Congo, et celle de l'Afrique en général. C'est son point de vue, ses émotions et sensations qui orientent ce récit.

C'est seulement dans l'épilogue que son ami dont nous ne savons pas grand-chose, sinon qu'il est un membre influent du parti, fait un résumé de

⁵⁸⁴ - Henri Lopes, *Sans Tam-Tam*, Yaoundé, Edition CLE, 1977, P.7-10

la situation après la mort de Gatsé. Il tente de donner sa vision et sa compréhension de son ami Gatsé et révèle pourquoi il décide de publier ces lettres :

« A relire plusieurs fois la correspondance de mon ami, j'en suis venu à me demander si ses lettres devaient rester confidentielles. Je ne crois pas trahir notre amitié en livrant au grand public ce qu'il me disait, dans la confiance que crée la solitude. Ces lettres ont une portée qui dépasse l'expéditeur aussi bien que le destinataire. Libre à chacun de ne pas y trouver le même plaisir que moi ! Mais nul ne pourra contester qu'elles dérangent. C'est la raison qui me pousse à vous demander de bien vouloir les publier. »⁵⁸⁵

Cette fois-ci, c'est le point de vue de cet ami qui remplace celui de Gatsé. Il y a donc un changement de focalisation selon que le récit est pris en compte par Gatsé ou par son ami. En effet, chez Lopes, la focalisation interne évolue du fixe au variable. C'est dire que nous allons progressivement de la perception d'un personnage à des perspectives assurées par plusieurs personnages. Toutefois, le personnage dont le point de vue oriente la focalisation globale est toujours le narrateur principal. C'est lui qui, dans des cas d'impossibilité, permet aux autres personnages de raconter ce sur quoi ils ont focalisé.

Pour une meilleure compréhension, tentons d'illustrer le fonctionnement, le mécanisme et les caractéristiques majeures de la focalisation interne fixe et variable dans les autres romans de Lopes.

Dans *Le chercheur d'Afriques*, *Sur l'Autre Rive* ou *Dossier Classé*, l'histoire narrée est, respectivement, celle de la vie des personnages principaux, André Leclerc, Marie-Ève, et Lazare Mayélé qui en sont, par la même occasion, les narrateurs officiels. Ces narrateurs personnages sont, naturellement, ceux par qui sont perçus les événements de leurs propres

⁵⁸⁵ - Henri Lopes, *Sans Tam-Tam*, Yaoundé, Edition CLE, 1977, P.120

vies. Il est donc clair que le personnage focalisateur est aussi narrateur. Pour mieux saisir ce fonctionnement dans nos œuvres nous le schématiserons ainsi :

**Narrateur officiel = personnage principal = personnage-focalisateur
= André Leclerc, Marie-Ève ou Lazare Mayélé**

Dans *Le chercheur d'Afriques*, c'est, non seulement, par André Leclerc que le récit est narré, mais c'est aussi selon son point de vue que les informations sont livrées. C'est à travers sa vision que nous abordons le récit et que l'histoire est racontée :

« Tandis qu'il poussait le moteur du Vespa en se faufilant entre les véhicules, en évitant les rails avec des battements d'aile d'avion, je découvrais des morceaux de la ville.

C'est le château fort qui m'a d'abord frappé. Depuis mon arrivée en France, je n'avais pas eu l'occasion d'en admirer un seul [...]

Le château fort me faisait faire un saut en arrière dans le temps. Je me revoyais attentif au récit de l'instituteur qui nous décrivais le Moyen-Age tel qu'il faudrait le réciter au prochain cours. »⁵⁸⁶

Ici, le lecteur découvre l'histoire selon l'œil, les pensées et les souvenirs du narrateur-personnage André Leclerc. Non seulement, il décrit ce qu'il voit et sent, mais il nous livre aussi ses pensées et ses souvenirs au fur et à mesure qu'il découvre la ville. C'est son point de vue qui est imposé au lecteur. D'ailleurs, il ne peut en être autrement, car André raconte l'histoire de sa propre vie, selon sa propre vision. Le personnage focalisateur est alors confondu avec le "je" narrant, qu'est André Leclerc, identifié précédemment comme narrateur officiel. C'est par lui que sont perçus et narrés les événements, comme le montrent ces expressions suivantes des pages 9 et 10 : « *je ne perds aucun mot* », « *je savoure la structure de l'exposé* », « *un flot de sang a envahi ma poitrine* », « *c'est la*

⁵⁸⁶ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 23

première fois que je les vois. Hier, alors que je me rendais, le pas décidé, vers la rencontre cruciale, j'ai brusquement été saisi d'un trac stupide et je suis rentré à l'hôtel ».

Ainsi, nous aurons sous le regard d'André Leclerc les événements relatifs à son enfance au Congo :

« D'un doigt autoritaire je désignai le cerceau et commençai à pousser un hurlement d'enfant gâté. Le gosse sans se déplacer, d'un geste timide et généreux m'offrait son jouet » ;

« Au milieu de mes camarades de jeu, j'étais un parmi les autres. Rien ne me différenciait d'eux. Ni ma peau ni la forme de mes cheveux. Ils ne voyaient plus le vert de mes yeux. »⁵⁸⁷

C'est encore selon sa vision que nous découvrons son séjour en France :

« Dès mon arrivée en France, j'ai recherché César Leclerc. J'ai passé plusieurs heures à la poste à consulter l'annuaire téléphonique »⁵⁸⁸.

Ce même procédé régit la perspective narrative de *Sur l'Autre Rive*, où Marie-Ève, héroïne et narratrice, raconte sa propre histoire selon sa perception, son opinion, ses émotions. Puisque le personnage focalisateur coïncide avec le narrateur et personnage principal, la « *vision se trouve alors nécessairement limitée à ce que le narrateur voit, entend ou apprend* »⁵⁸⁹. En effet, cette focalisation, dite interne, impose une restriction de champ visuel ; car il ne nous sera narré que ce que les personnages dont les regards orientent la focalisation auront vécu, ce que leurs yeux auront vu, et ce que leurs oreilles auront entendu. Selon cette perspective narrative, les informations données sont forcément limitées

⁵⁸⁷ - Henri Lopes *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.19 et 75

⁵⁸⁸ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.15

⁵⁸⁹ - J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, P.35

comme le montrent si bien ces interrogations du narrateur sur certains événements qu'il n'a ni vécus, ni vus, ni appris :

« Comment arrachait-on alors les enfants métis au pagne de leur mère ? Quelle inspiration poussa Joseph à entrer au petit séminaire ? un élan de cœur ou un aiguillage pour répondre aux normes du plan de ceux qui voulaient bâtir notre pays pour le sortir, comme ils le prétendaient, de sa barbarie ? Ses premières impressions en arrivant en France ? Et ce retour de la guerre ? [...] Et pourquoi Joseph décide-t-il un jour de rentrer en Afrique ? Et là de vivre au quartier indigène, alors qu'il possède les papiers pour avoir le droit de loger au plateau à la plaine ou à Mpila ? »⁵⁹⁰.

Toutes ces requêtes qui demeurent sans réponse, pour le narrateur, montrent bien que sa vision et ses connaissances sont limitées comme il convient dans la focalisation interne. En effet, le narrateur André se pose toutes ces questions parce que Joseph, dont il ne maîtrise pas le passé, demeure, pour lui, un personnage énigmatique.

À la différence de ces récits, *Le Pleurer-Rire* et *Le Lys et le Flamboyant* offrent une focalisation interne beaucoup plus restrictive par l'intermédiaire, non plus des personnages principaux, mais les événements sont sentis et narrés selon le point de vue de personnages secondaires. Aussi, les mêmes questionnements reviennent-ils plus fréquemment dans *Le Lys et le Flamboyant* où le narrateur n'a pas automatiquement accès à toutes les informations relatives à Kolélé l'héroïne :

« Comment réussit-elle à être épargnée dans la tourmente qui emporte les proches de Lumumba ? Que devient-elle jusqu'à notre rencontre que le destin, pour reprendre son expression, provoque en Chine ? Et avant tout cela, quels mobiles poussent Kolélé à quitter la France où elle avait pris racine, à renoncer à un début de carrière musicale et à se fourvoyer dans la jungle de la politique ? Je n'ai pas réussi ce soir à obtenir de réponse définitive. Tout se passe comme si elle prenait plaisir à cultiver des zones d'ombre autour d'elle... »⁵⁹¹ ;

« Je lui fis remarquer qu'elle avait été trop rapide dans sa relation des faits, que son récit comportait une lacune, qu'elle avait sauté des mois.

⁵⁹⁰ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.180-181

⁵⁹¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.332

Que s'était-il donc produit entre le sanatorium et la finale du Crochet Dop à Paris ?

A quel moment et comment prit fin sa cure ? Fut-ce à la suite de la recommandation du médecin chef, ou bien plutôt de sa propre initiative, sur un coup de tête ? Revint-elle dans l'île de Noirmoutier, fit-elle un séjour à Nantes dans l'intervalle ou émigra-t-elle tout de suite à Paris ? Avec quels moyens pour survivre alors ? »⁵⁹² ;

Contrairement au récit non focalisé où le narrateur omniscient peut outrepasser la volonté des différents personnages pour pénétrer leurs pensées, épier leurs moindres gestes et dévoiler leurs mobiles les plus obscurs, la focalisation interne offre un récit limité aux seules informations détenues par le narrateur personnage. Et comme il ne peut ni pénétrer les pensées d'autrui, ni fournir une information hors de sa portée ou de son savoir, le narrateur argumente et s'interroge sur l'inconnu :

« A plusieurs reprises, au cours de sa vie, Kolélé a disparu sans crier gare ni laisser d'adresse. Quelques-uns la donnèrent même pour morte en ces périodes. Aujourd'hui, elle a emporté avec elle le secret de ces absences.

Mais le reste ? Sommes-nous sûrs de le cerner correctement ? Maintenant que je me penche sur ce passé dont je fus pourtant le témoin, maintenant que je scrute et interroge chaque document et chaque témoignage avec la minutie d'un enquêteur, je dois concéder que se sont des grains indéchiffrables qui demeurent dans ma main. Tout le sable que je croyais serrer a glissé entre mes doigts. Les grimoires tracés sur l'arène de la vie ont été effacés par le souffle du vent. Le réel constituerait-il donc, lui aussi, un autre mystère ? [...]

Sur ce point, je n'ai pu trouver aucun témoin ni avoir accès à des sources de première main. »⁵⁹³

Ces interrogations constantes répondent effectivement aux normes de la focalisation interne, parce que le narrateur n'est aucunement informé de la vie cachée des personnages qui restent un mystère. D'où toutes ces questions qui prouvent son incapacité à pénétrer et à découvrir ces personnages mystérieux qu'il voudrait bien connaître. Pour Gérard Genette, « ces indiscretions acrobatiques avec leurs restrictions de champ si

⁵⁹² - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.289

⁵⁹³ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.293

marquées, témoignent surtout de la difficulté qu'éprouve le héros à satisfaire sa curiosité et à pénétrer dans l'existence d'autrui. »⁵⁹⁴

Jean-Pierre Paulhac fait remarquer que certains écrivains africains de la deuxième génération tels que Tierno Monénembo et Sony Labou Tansi à qui nous pouvons maintenant adjoindre Henri Lopes,

« veulent immerger le narrateur dans le récit, refusent un narrateur omniscient, sachant et devinant tout, le transforme en un personnage qui comme les autres, est à la quête de quelques parcelles de vérités dans un monde devenu incompréhensible. »⁵⁹⁵

Cette narration est le plus souvent l'affaire des personnages diégétiques. Ceux-ci, tout en participant à l'histoire, rapportent les faits et témoignent uniquement de ce qu'ils ont vécu ou entendu. En effet, selon le code de la focalisation interne, il est impossible au narrateur personnage de fournir des informations sur un personnage qu'il n'a pas connu. Dans certains des cas, comme dans celui de Joseph, le narrateur André Leclerc avoue son impuissance en se limitant aux suppositions ou à des opinions sans fondement :

« Certains vous jurent sur leurs grands dieux qu'il se serait marié là-bas, et Ngalaha confie, après avoir vérifié qu'il n'est pas dans les parages et que les murs n'espionnent pas, qu'il aurait un fils à Mpoto...

Mais Joseph est totalement secret sur ce point, et nul n'a jamais vu des traces de cette période... »⁵⁹⁶

Si la restriction du champ visuel du narrateur personnage ne lui permet en aucun cas de pénétrer les pensées des autres personnages, il peut par contre dévoiler à souhait ses propres pensées. Ainsi, ses fréquentes incursions dans ses propres pensées, couramment admises, engendrent de

⁵⁹⁴ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.219

⁵⁹⁵ - Jean-Pierre Paulhac, " regard sur les nouvelles écritures africaines" in *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 127

⁵⁹⁶ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 180

nombreux monologues intérieurs qui feront l'objet d'une étude ultérieure. C'est pourquoi Gérard Genette affirme sans réserve que « *la focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en « monologue intérieur »*⁵⁹⁷ ».

De plus, face à cette inaccessibilité aux pensées des autres personnages, le narrateur personnage privilégiera, avec eux, le dialogue, c'est-à-dire la citation directe. Dans ce cas,

*« Si le narrateur veut effectivement nous présenter les perceptions, les pensées, les sentiments du personnage, et cela de façon littéralement exacte, il utilise, on le sait, la citation en discours direct : mais alors, précisément, le personnage est à la fois celui qui perçoit et celui qui parle. Il nous dit ce qu'il perçoit et comment il le perçoit, c'est-à-dire qu'il nous fait part de son point de vue. Il ne peut le faire que parce qu'il a la parole. »*⁵⁹⁸

Effectivement, le narrateur utilise constamment les dialogues (nous y reviendrons dans nos analyses ultérieures) au cours desquels chaque personnage peut dévoiler ses propres pensées. Là encore, le point de vue est momentanément assuré par celui qui parle. Ce qui justifie les nombreux dialogues entre les narrateurs quêteurs et les autres personnages. La focalisation interne imposant au narrateur-personnage seulement ce qu'il a vécu, vu, ou entendu, lui fait obligation de s'enquérir des informations qui lui échappent auprès des autres personnages témoins qui jouent soit le rôle de simple informateur, soit le rôle de narrateur second.

Cette restriction entraîne tous les narrateurs, astreints à la focalisation interne, à quêter les informations manquantes à leur récit. Ce qui favorise davantage la multiplication des points de vue ou des regards.

⁵⁹⁷ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 209-210

⁵⁹⁸ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.41

3. La multiplication des regards

La multiplication des regards permet de contourner ou, mieux, de pallier certaines insuffisances dues à la restriction du point de vue imposé par le code de la focalisation interne. Elle permet, plus ou moins, de combler les manques ou les déficits d'information qui pourraient atrophier, asphyxier et rendre inopérante la narration. Pour éviter cette atrophie visuelle qui pourrait être dommageable à la diégèse, les points de vue seront multipliés par la diversification des personnages focaux et informateurs dans les récits lopésiens enclins à la focalisation interne.

C'est alors que dans *Le Chercheur d'Afriques*, aux perceptions d'André s'ajoutent, par exemple, celles de Vouragan son cousin, de Ngalaha sa mère et de Ngantsiala son oncle. En effet, c'est à Vouragan qu'il reviendra d'informer André de ses propres aventures telles que ses moments d'intimité avec sa marraine Mme de Vannessieux :

« Vouragan bougonna en Kikangoulou que cela faisait cinq jours et quatre nuits qu'ils vivaient enfermés dans la suite de l'autel, commettant péché magique sur péché magique avec des mi-temps seulement pour s'accorder un somme ou avaler un repas qu'il se faisait servir au lit. »⁵⁹⁹

Et de Ngalaha sa mère, le narrateur obtiendra plusieurs informations dont celles relatives à la phase de son innocence, de son inconscience, c'est-à-dire à son enfance :

« Malgré mon âge, elle me portait encore ainsi à cette époque-là. Selon Ngalaha, j'ai longtemps aimé cette position. En sécurité, je succombais aussitôt au sommeil. »⁶⁰⁰

Ces faits sont relatés selon le point de vue de personnages qui les ont vécus. Dans cette même veine, une place très importante est accordée aux

⁵⁹⁹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 194

⁶⁰⁰ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 16

narrateurs seconds. Aussi, André se réfère-t-il couramment à son oncle Ngantsiala à qui il confère le statut de narrateur relais. Ce dernier relatera plusieurs événements qui se sont produits hors du champ perceptif du narrateur, tout comme les souffrances endurées par les villageois après qu'André et sa mère se sont enfuis du village :

« Il compta le nombre de lunes et de pluies depuis notre fuite. Il revint en arrière pour dire qu'au début les jours furent de roc. [...] Il raconta la répression et les otages. Il raconta notre malheur et les fuites dans la brousse. Il raconta le rôle des féticheurs pour nous protéger et la négociation avec les Baroupéens. Il raconta la souffrance d'Ossio... »⁶⁰¹

Tous les événements que le narrateur principal André n'a pas vécus seront laissés à la perception de ceux qui en sont plus ou moins témoins. De même, la tranche de la vie du commandant Leclerc qui échappe au narrateur principal sera relatée selon le point de vue de l'oncle Ngantsiala qui devient ainsi le personnage focalisateur de ces récits. Interrogé par le narrateur, l'oncle fait le portrait du commandant Leclerc en ces propos :

« Si je peux te le décrire ? Et comment donc ! c'est comme s'il se tenait devant moi. Vois ta tête dans l'écho du regard, c'est sa tête même. La différence est dans la couleur des cheveux. Ta mère t'a donné la nôtre. Les siens étaient rouges. [...] A part les cheveux, tout le reste des traits de ton visage sont les siens seulement. Le commandant était long, long, long, comme le papayer-là derrière toi... »⁶⁰².

Cette description est faite par et selon le point de vue de l'oncle Ngantsiala. C'est lui qui va focaliser sur les événements relatifs au commandant Leclerc qu'il a lui-même connu et qui sont antérieurs et ignorés du narrateur-personnage André qui, lui, focalisera sur les événements qu'il aura vécus.

⁶⁰¹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 175

⁶⁰² - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.91-92.

Dans ce cas, il y a plusieurs personnages focaux, chacun focalisant sur des événements distincts mais complémentaires : celui qu'André jette sur les événements de sa propre vie, celui que son oncle porte sur les événements en rapport avec l'arrivée du commandant Leclerc, ainsi que sur les mythes qui entourent ce personnage, et ceux des personnages informateurs tels que Vouragan et Ngalaha.

Limité par la restriction de champ que lui impose la focalisation interne, André mettra tous les atouts de son côté pour avoir le maximum d'information sur le personnage du Commandant Leclerc. Aussi ne tardera-t-il pas à s'informer en lisant les carnets de voyage du commandant Leclerc dont il ignore le passé :

« Non seulement j'ai relu plusieurs fois de suite les carnets de voyages de César Leclerc, mais encore j'en ai recopié certains passages. »⁶⁰³

Ce sont ces carnets de voyage qui lui fourniront quelques informations sur le commandant Leclerc qu'il avait perdu de vue depuis plusieurs années et dont il n'avait aucune nouvelle :

« Les carnets de voyages du médecin César Leclerc fourmillent de détails précis et captivants sur la colonie du Moyen-congo. A travers sa description des lieux et de la vie, c'est tout le Congo d'aujourd'hui qui revit. Les Blancs de la colonie qu'il décrit ressemblent à ceux de notre enfance. Je suis étonné par sa curiosité envers les indigènes. Ce n'est pas un troupeau d'esclaves sans âme et sans intelligence qu'il peint, mais des êtres dont il s'aventure même à vouloir expliquer certaines des coutumes. »⁶⁰⁴

À travers la lecture des carnets de voyage, qui constituent une source de renseignements, André s'enquiert des informations sur le commandant Leclerc et surtout de sa conception des Noirs. C'est le point de vue du docteur Leclerc qui y transparait.

⁶⁰³ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 50

⁶⁰⁴ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 89

Au total, tous ces micro-champs visuels sont additionnels à celui du narrateur. Car les événements sur lesquels tous ces personnages focalisent participent à l'élaboration de la diégèse. La focalisation interne est alors dite variable et se définit comme le type de focalisation axé sur des points de vue différents et changeants, et portant sur des événements distincts mais complémentaires.

C'est aussi le cas dans *Le Lys et le Flamboyant* où le récit se présente comme la somme de plusieurs points de vue, c'est-à-dire « *une synthèse des souvenirs et témoignages* »⁶⁰⁵ de plusieurs personnages qui sont les supports, les auteurs de la focalisation. En effet, les événements sont présentés selon les regards des personnages tels que le narrateur Victor Augagneur, sa mère, Kolélé l'héroïne, et d'autres personnages témoins tels M'ma Eugénie, Jacques Mobéko, etc.

Dans *Le Pleurer-Rire*, le phénomène de la variabilité des points de vue est également en vigueur. Ce sont, entre autres, le Maître d'hôtel, le président Bwakamabé, Aziz Sonika, le jeune intellectuel et radio trottoir dont les différents points de vue complémentaires orientent la perspective narrative. Dans ces récits où la vision du narrateur statutaire est limitée à celle d'un personnage secondaire, il est fait appel à ces personnages dont le témoignage apporte des compléments informations. Dans ce cas, c'est leur point de vue qui est privilégié et pris en compte dans la narration des événements additionnels à ceux du narrateur principal.

En outre, et bien souvent, un même événement est pris en compte et filtré par deux consciences à la fois. Ces événements sont soumis à un double foyer perceptif. Cette manifestation est surtout courante dans *Le*

⁶⁰⁵ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.87

Pleurer-Rire où le narrateur fait passer la plupart des informations délivrées par Aziz Sonika au deuxième filtre de sa propre opinion ou perception. Jugeant cet informateur indigne de confiance, le narrateur reprendra la plupart de ses informations et événements qu'il marque du sceau de l'incertitude :

« A l'école primaire, il aurait appris plus vite que les autres et se serait distingué à l'attention de ses moniteurs par des qualités exceptionnelles. Il lui aurait manqué les structures et l'environnement, dont les nouvelles générations ne mesurent pas le prix, pour lui permettre de parvenir aux grandes écoles. Il n'aurait jamais fait une faute à ses dictées. Il aurait toujours été plus rapide en calcul mental et le meilleur en problèmes. Car sinon, il n'aurait jamais été admis à l'école des enfants de troupe Général Mangin et ne serait pas aujourd'hui président de la république.

Tel est ce que nous apprenait, ou à peu près, ce jour-là, l'éditorialiste de La Croix du Sud, Aziz Sonika... »⁶⁰⁶

Ces informations émanant d'Aziz sont reprises par le narrateur, dans un élan de purification. Aussi re-filtre-t-il, par l'utilisation massive du conditionnel, mode du doute et de l'incertitude, les événements initialement narrés par l'éditorialiste Aziz Sonika.

Pareillement, le narrateur soumet constamment son propre récit à l'appréciation du jeune intellectuel. Ce dernier repassera, sur certains faits déjà relatés par le narrateur, un deuxième regard purificateur. Ainsi en est-il, par exemple, de la discussion des jeunes intellectuels avec le vieux Tiya et du vrai rôle de Monsieur Gourdain :

« La soirée au damuka est peinte avec une saisissante vérité et j'ai ressenti, à la lecture, la nostalgie de la tiédeur du milieu natal. Les paroles de Tiya, avec le recul, prennent un ton pathétique auquel, à l'époque, nous étions évidemment insensibles. Mais vous êtes injuste dans les portraits que vous croquez des jeunes intellectuels... » ;

« En fait, les directeurs de la sécurité successifs n'ont tous été que des prête-noms. Le personnage central et déterminant, le véritable inspirateur de la répression permanente est ce monsieur Gourdain auquel, plusieurs fois, mais

⁶⁰⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 25-26

toujours rapidement, vous faites allusion. Comme il est fort probable qu'il soit encore en place auprès de Bwakamabé, au moment où paraîtra votre livre, il y a lieu de dévoiler au public la carrière du véritable chef de nos tortionnaires.

Il possède pour tout diplôme, selon le curriculum de son dossier, que j'ai pu consulter à l'époque, le seul brevet Elémentaire... »⁶⁰⁷

C'est couramment que le point de vue du jeune intellectuel vient corser et réajuster celui du narrateur. Dans *Le Lys et le Flamboyant*, de même, le narrateur se plaira à reprendre certains faits relatés par Kolélé :

« A plusieurs reprises, Monette avait noté que la petite s'était sentie gênée par la présence de sa mère. Monette l'avait vertement rappelée à l'ordre, laissant échapper des éclats de voix à la congolaise. En la tançant et agitant l'index devant son nez, elle lui rappelait qu'elle descendait d'une grand-mère noire, encore vivante, alors que grand-père gaulois était introuvable et appartenait presque à la mythologie. Je doute que sur l'instant Monette usât exactement de ces termes mais ce furent eux qu'elle utilisa lorsqu'elle s'ouvrit à moi. »⁶⁰⁸

Quelquefois, le narrateur se plaît aussi à filtrer les témoignages des premiers personnages focaux :

« Ce qui suit constitue une synthèse des souvenirs et témoignages de tantine Monette, M'ma Eugénie, ma propre grand-mère et le vieux Jaques Mobéko »⁶⁰⁹

Cette synthèse est le résultat d'une double focalisation comme la photographie d'une photographie. Car au premier point de vue se superpose celui du narrateur principal qui synthétise ou résume ce qui lui a été préalablement rapporté.

Le phénomène de la superposition de deux points de vue est surtout utilisé pour marquer les doutes, les réserves du narrateur face à un fait, ou pour réajuster certains événements. Dans ces cas-ci, il y a une double focalisation originale qui a pour but de filtrer les événements concernés, de les purifier de toutes impuretés et de tout doute.

⁶⁰⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, pp. 51 ; 77

⁶⁰⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.269

⁶⁰⁹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.87

Mais un autre phénomène, non moins important se produit également. C'est la reprise d'un même événement par plusieurs consciences. Si, dans les cas précédents, une deuxième conscience marque un même fait par son opinion et son interprétation, cette fois-ci des versions divergentes sont mises en parallèles. Ce qui donne des versions multiples de l'événement : il s'agit, cette fois-ci, de la focalisation interne multiple où plusieurs personnages donnent différentes versions d'un même événement. En effet, dans le roman lopésien, il existe plusieurs versions d'un événement et selon des points de vue différents. *Le Pleurer-Rire* et *Le Lys et le Flamboyant* en sont les meilleures illustrations :

« *La version d'Aziz Sonika, pouah ! on la crachait. Celle de Radio-trottoir avait meilleur goût. C'était frais, c'était pur. D'elle on sut, petit à petit, que le colonel Haraka reprochait à Tonton de ne pas être assez radical...* » ;

« *Mais c'est là une autre histoire que tout Moundié raconte mieux que moi et sur laquelle le jeune compatriote directeur de cabinet prétend détenir des preuves, dont il fera, dit-il, usage, le moment venu* »⁶¹⁰ ;

« *Un poignard encore ensanglanté aurait été trouvé sur mon père qui fut jugé et condamné à vingt ans de prison ferme.*

Telle est du moins la version que je tiens de ma mère. [...]

Jacques Mobéko m'a fourni une autre version des faits [...]

La version de Lomata, à des détails insignifiants près est la même que celle de Jacques Mobéko [...] »⁶¹¹

Dans ces romans, il est très courant que plusieurs personnages donnent leurs propres versions d'un même événement.

Mais pour *Le Lys et le Flamboyant*, hormis les multiples versions parcellaires de certains faits isolés, il existe une autre version entière de la vie de Kolélé : celle d'Henri Lopes et de Marcia Wilkinson. Un autre récit qui serait la version romancée de la vie de Kolélé est souvent convoqué par le narrateur qui le compare au sien qui relaterait la vie réelle de Kolélé.

⁶¹⁰ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, pp. 159 ; 83

⁶¹¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P 89

C'est dire que, non seulement certains morceaux choisis du récit sont repris par plusieurs personnages, mais encore, à un niveau global, l'histoire de Kolélé existe en deux, voire trois versions : celle que nous raconte Victor Augagneur, celle de Lopes et enfin celle de Lopes retouchée par Marcia Wilkinson au profit d'une traduction :

« Dans un style alerte et agréable à lire, la traduction de Marcia Wilkinson prend des libertés avec la version originale, raccourcissant ici, approfondissant là, n'hésitant pas à supprimer ailleurs ou au contraire à rajouter des passages par rapport au texte initial. Lopes a feint d'ignorer ces infidélités à son texte. C'est qu'ils améliorent celui-ci. »⁶¹²

Bien souvent ces versions sont convoquées dans un but comparatif, contestataire ou dénonciateur (cf. P.39 ; 42-43 ; 111 ; 188-189 ; 190 ; 194 ; 289-290 ; 332 ; 346-347 ; 349 ; 256...). En voici quelques exemples :

« Lopes et Marcia Wilkinson prétendent qu'elle assumait alors les fonctions de conseiller spécial pour les affaires panafricaines à la présidence de la République.

Tel n'était plus son lot lorsque je l'ai rencontré à Alger. [...]

Lopes prétend que les affiches disaient « Kolélé, chanteuse africaine ». Je crois que sur ce point sa mémoire est plus fidèle que la mienne »⁶¹³ ;

« Dans le Kolélé d'Achel, alias Lopes, le taxi de Monette, dans lequel le petit Léon aurait réussi à se glisser, se serait dirigé vers Libongo, où mouillait la baleinière de Lomata, au lieu de se rendre au beach, le port d'où partait les navettes fluviales entre Léopoldville et Brazzaville. Dès que Monette se serait aperçue du traquenard dans lequel elle était tombée, elle aurait sauté de la voiture en marche. Pour son malheur, Lomata et ses sbires, qui la suivaient, l'auraient aussitôt saisie, ceinturée et embarquée de force dans une baleinière avant de mettre le cap sur Liboulou, la propriété de son époux. [...]

J'ai annoncé plus haut que je ne romancerais rien et m'en tiendrai aux faits et événements de l'histoire, n'avançant que ce que j'aurais pu soigneusement vérifier en recoupant les témoignages disponibles.

Dans la traduction de Marcia Wilkinson, la poursuite du taxi de Monette par la camionnette de Lomata, dans les rues de Léopoldville, prend des allures de chevauchée épique tandis que l'épisode dans la baleinière, déchirant et révoltant, atteint le pathétique. Nul besoin d'être un grand exégète pour reconnaître dans ces passages la plume de Marcia Wilkinson. Cet épisode n'existe effectivement pas dans l'édition française de Kolélé. [...]

⁶¹² - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P7

⁶¹³ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.345-346

Malgré mon parti pris en faveur de la cause des femmes, je me passerai d'une telle scène car se serait jouer avec des sentiments à bon marché et verser dans un mélodrame de goût douteux. En fait, et surtout, la raison principale qui me conduit à écarter cette péripétie est son invraisemblance. Par quel hasard, le fidèle serviteur – parent, ne l'oublions pas ! de Monette – aurait-il hélé un chauffeur de taxi qui par la suite s'avérerait être le complice de Lomata ? comment, de surcroît, un enfant de trois ans aurait-il pu se glisser dans une voiture, comme on veut nous le faire accroire, alors que tous les autres éléments du récit poussent à penser que la décision de Monette, brusque et sans appel, ne fut nullement préméditée ? Dans sa précipitation et son élan aveugle, elle aura dû oublier Léon.

Enfin, Lopes et Marcia Wilkinson – car allez savoir à quel moment c'est l'un, auquel c'est au contraire l'autre – situent cette scène un matin. Or, je suis sur ce point catégorique, c'est bien un soir que nous avons vu tantine Monette arriver au Cocktail Tropical. »⁶¹⁴

Pour le narrateur Victor Augagneur Houang, il est important d'opposer à la version romancée ou fictive de Lopes la vraie version des faits. C'est dans cette même veine qu'une part importante sera faite au jeune intellectuel qui, dans *Le Pleurer-Rire*, fournira d'autres versions censées être les originales d'événements précédemment relatés par le narrateur principal. Ainsi en est-il de l'affaire du colonel Haraka et de Yabaka qui bénéficie de deux versions totalement différentes et divergentes :

« Le coup d'Etat du colonel Haraka constitue une tragédie capitale dans l'histoire du pays. Beaucoup de « spécialistes de l'Afrique » qui se font un nom dans la presse européenne, voire africaine, ont voulu mêler le capitaine Yabaka à cette opération et sont allés jusqu'à prétendre que le revirement de Yabaka se serait produit à la dernière minute, au moment où le capitaine se rendait compte de la tournure que prenait les événements. Poursuivant leur « logique », ils font retomber la violence de la répression sur Yabaka qui aurait voulu éliminer ainsi tous les témoins gênants de sa machination. [...]

Il est exact que dès cette époque, Yabaka avait commencé à remettre en question le bien-fondé de notre tactique dont le maître mot nous enjoignit de rester dans l'appareil pour mieux le contrôler, le miner et ôter insensiblement à Bwakamabé toute emprise sur les leviers de commande de l'appareil d'Etat. Certains des propos privés du capitaine laissent même penser qu'il a alors envisagé de présenter sa démission.

Haraka de son côté, était déçu par la politique du « maréchal ». Très lié aux milieux occidentaux et à certains groupes d'affaires, il caressait secrètement

⁶¹⁴ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P. 42-43

l'espoir d'installer un régime dictatorial où l'équipe gouvernementale serait exclusivement composée de militaires. [...]

Tout cela pour dire que s'il est permis d'affirmer que, à l'époque, Haraka aussi bien que Yabaka étaient opposés à Bwakamabé, il est, en revanche, patent que les mobiles de leurs contestations respectives étaient différents, voire inconciliables.

Je suis, par ailleurs, convaincu que s'il avait été consulté, Yabaka n'aurait pas donné son accord. Le capitaine était profondément démocrate. [...]

Des preuves sont presque établies aujourd'hui que Haraka avait obtenu l'asile dans l'ambassade d'Ouganda. [...]

Si l'on se reporte à l'emploi du temps de Bwakamabé, on constatera alors qu'il s'est bien rendu, quelques jours avant la capture de Haraka, à Kampala. Il est clair que ce fut pour y obtenir la livraison du furet. [...]

Quid alors de l'épisode de l'officier poignardé par Haraka déguisé en femme ? Le militaire a effectivement été assassiné, mais par quelqu'un d'autre : un paysan qui vengea l'honneur de sa fille violée et refusa, sans transiger, tout sordide arrangement. »⁶¹⁵

Pour des motifs de démocratie, d'impartialité, de loyauté et de justice, des visions diverses, complémentaires et même divergentes se côtoient dans un même récit. Et nous pouvons noter avec Jean Derive que :

« L'instabilité même de l'histoire racontée [...], qui multiplie des points de vue présentant chacun des versions différentes et parfois même contradictoires, correspond bien aussi à la variabilité fondamentale des récits de tradition orale (contes, légendes, chroniques historique) qui connaissent d'importantes variantes d'une interprétation à l'autre. »⁶¹⁶

En somme, pour "élargir" les points de vue des récits soumis au code de la focalisation interne, plusieurs regards se complètent ou se superposent. Mais même, dans ces cas, si la multiplicité des points de vue permet d'élargir le champ de vision d'ensemble du récit, parce que complémentaires, il n'empêche que la vision de chaque personnage focal est strictement limitée aux exigences de la focalisation interne. C'est dire que le narrateur ne peut donc nullement donner des informations hors de la

⁶¹⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P. 179 à 181

⁶¹⁶ - Jean Derive "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Centre d'études francophones de l'Université de Paris XII, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 197.

connaissance des personnages focaux ou des personnages informateurs. Ce qu'avoue, d'ailleurs, André Leclerc et Victor Augagneur :

« Ainsi est-il difficile de préciser, à partir du témoignage de Ngantsiala aussi bien que de celui de Ngalaha, si lors de son séjour au Congo, Leclerc était un administrateur (le commandant) ou bien déjà médecin. »⁶¹⁷ ;

« Je ne réussis pas à élucider les raisons qui l'y avaient poussée ni à retracer le parcours qui l'y avait menée. »⁶¹⁸

Respectueux de cette convention restrictive de la focalisation interne, Victor Augagneur, le personnage narrateur avoue que la plupart des informations dont il n'est pas témoin, mais qu'il détient émanent d'autres personnages qui, eux, les ont plus ou moins vécues:

« Mon assertion repose sur une enquête approfondie réalisée par moi-même auprès des familles les plus anciennes tant de Bacongo que de Poto-Poto... » ;

« L'un de ces anciens apprentis est aujourd'hui le propriétaire du fameux Makayabou-Photo de l'avenue de la Paix. C'est à lui que je dois la plupart des détails de cette histoire. »⁶¹⁹

Les restrictions de la focalisation interne, limitée à la vision d'un ou de plusieurs personnages, exigent du narrateur une rigueur dans la sélection des informations délivrées. Ne pouvant pas pénétrer les pensées des autres, le narrateur est contraint d'aller aux sources pour obtenir les informations complémentaires et utiles à son récit. D'où le caractère dynamique de la narration soumise à la focalisation interne. En effet, même si elle impose une restriction de champ, la focalisation interne permet, par contre, d'accréditer la vraisemblance du récit. Selon Goldenstein, il est clair que :

« Cette vision comporte une restriction de champ puisqu'il ne nous sera montré que ce que les yeux du héros auront vu, mais la narration gagne en

⁶¹⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 115

⁶¹⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.346

⁶¹⁹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, pp. 52 ; 54

vigueur, en crédibilité, puisque nous nous trouvons unis à la destinée d'un personnage et que c'est avec lui que nous découvrons l'univers du roman. »⁶²⁰

Contrairement aux affirmations de Gérard Genette donc, le narrateur est bien le principal support et l'auteur de toute focalisation. Ainsi, René Rivara, regrettant la position de Genette, constate :

« Malheureusement, cette remarque parfaitement juste, qui précisément donne un support à la focalisation, est formulée par Genette, à l'irréelle, et ne présente pour lui aucun intérêt véritable. »⁶²¹

En somme, la fonction de la focalisation ne peut être exercée que par le narrateur ou bien par des personnages bien déterminés. Et dans les récits lopésiens, le narrateur est toujours le support de toute focalisation. Lorsqu'il en est incapable, il cède alors la parole aux autres personnages capables de l'assumer, soit par le procédé de la transvocalisation ou, dirons-nous, de la "transfocalisation", soit par la citation en discours direct où ces personnages dévoilent eux-mêmes leurs opinions, soit par le style indirect où le narrateur retransmet leurs perceptions.

Retenons qu'en focalisation interne, les récits se donnent comme des témoignages. Par conséquent le narrateur peut décrire et raconter avec beaucoup de détails et de commentaires ce que lui-même ou les autres ont vécu, entendu ou vu. Ces précisions ont pour but d'ancrer le récit dans le réel, et de créer ou de renforcer l'illusion romanesque. Cette illusion est soutenue par le caractère vraisemblable du récit qui est lui-même dû aux « *effets de réel* » engendrés par les témoignages des personnages focaux et témoins dont le plus distinctif est le narrateur.

Il ressort de cette analyse que les restrictions de champ imposées par la focalisation interne influencent et limitent fortement la vision du narrateur-

⁶²⁰ - J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, P.35-36

⁶²¹ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.40

personnage, tout en rendant le récit dynamique et crédible. Cependant, quelques distorsions ou infractions au code de la focalisation qui régit la plupart des récits sont observées.

II. LA DEGENERESCENCE DU POINT DE VUE

Ce que nous analyserons comme la dégénérescence du point de vue, ce sont les cas de figures où le type de focalisation choisi n'est pas respecté en tout point du récit. Il y a alors transgression des normes ou des règles, car les narrateurs n'obéissent pas aux conventions ou aux codes régissant la focalisation en vigueur. Selon Gérard Genette, il existe deux sortes d'infractions. La première consiste en la rétention, c'est-à-dire à donner moins d'information qu'il en faut : c'est une omission qui prend le nom de « *paralipse* ». La seconde infraction nommée « *paralepse* » est le fait de donner plus d'information qu'il n'en faut. C'est une information supplémentaire ou de trop qu'il ne convient pas de fournir parce que le code choisi, en l'occurrence la focalisation interne, ne le permet pas. Nous convenons avec lui de cette affirmation :

« Un changement de focalisation, surtout s'il est isolé dans un contexte cohérent, peut être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit le contexte... » Ces infractions « consistent soit à donner moins d'informations qu'il n'en est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de la focalisation qui régit l'ensemble. »⁶²²

A ces deux entraves reconnues par Genette, nous ajoutons une troisième : c'est la subjectivité affichée, c'est-à-dire les prises de positions et les jugements du narrateur anonyme en focalisation zéro. Analysons, à présent, ces différentes altérations de la focalisation dans le détail.

⁶²² - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.211

1. La paralipse

On appelle paralipse toute « *omission latérale* » qui consiste « à donner moins d'information qu'il n'en est en principe nécessaire »⁶²³. Quel que soit le type de focalisation en vigueur dans un récit, le narrateur est tenu de délivrer toutes les informations en sa possession. Et lorsqu'une omission est commise, il y a alors une infraction qui prend le nom de paralipse.

Dans le chapitre final de *La Nouvelle Romance* (pp.181-187), la perspective narrative est drastiquement réduite. Elle vire, de la focalisation zéro, vers la focalisation interne fixe. Le regard du narrateur omniscient, jusque là doté du don d'ubiquité, se fige en un seul lieu, sur un seul personnage : Elise attendant Wali qui devrait rentrer de Bruxelles via Paris.

Elise reçoit un télégramme de son amie Wali lui annonçant son retour dès le lendemain. Mais quatre jours durant, Elle attendra vainement son amie en faisant des va-et-vient entre son domicile et l'aéroport, sans que le narrateur omniscient n'en donne les raisons. C'est que, depuis ce moment, la narration est figée sur Elise tel qu'en focalisation interne. Dès lors, Wali disparaît de la ligne de mire du narrateur comme s'il n'avait plus accès à elle, et le lecteur est soudainement privé de toute information directe la concernant. Bien que régi par la focalisation zéro, le regard du narrateur est soudainement réduit, et le lecteur est délibérément privé d'informations capitales. Alors que le récit se fige sur Elise qu'il ne lâche plus, Wali, principale protagoniste à la base du problème, est totalement ignorée. Le lecteur ne sait plus ce qu'il advient d'elle. Où est-elle et que fait-elle ? Pourquoi n'est-elle pas revenue de son voyage ? Le lecteur n'en sait rien, et le narrateur ubiquiste n'en parle pas.

⁶²³ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.211

Finalement c'est dans un courrier envoyé à Elise, depuis Paris, que le lecteur découvre les raisons qui ont amené Wali à renoncer à son voyage retour. Mais dès lors, les inquiétudes d'Elise sont aussi celles du narrateur qui, malgré son statut d'ubiquiste, est paradoxalement limité aux supputations et aux interrogations de ce personnage :

« Elise écarquilla les yeux. Elle ne comprenait pas. Wali avait-elle écrit tout cela elle-même ? Avait-elle recopié un livre ou un journal ? [...] Mais, elle avait l'intuition que quelque chose avait transformé Wali. Ce monde où elle vivait apportait chaque jour des événements nouveaux que les morales du village et de l'école ne permettaient pas de comprendre. Oui des bouleversements vont bientôt venir. On dirait que Wali clandestinement s'en faisait la complice.

Son histoire ne finit pas ici. Elle continue comme la vie. Peut-être deviendra-t-elle moins tranchante. Peut-être n'en est-elle qu'au temps d'une crise ? Qui peut le dire ? Qui peut prédire la vie ? »⁶²⁴

Le récit qui se termine sur ces questions n'en dit pas plus, privant du coup le lecteur de toutes informations relatives à Wali. Le narrateur, auparavant prolix sur chaque personnage et le moindre événement, se refuse brusquement à donner plus de détail.

Privation d'information, il en est aussi question dans *Le Chercheur d'Afriques* où le narrateur André Leclerc retient délibérément des informations utiles au récit. En effet, malgré ses rapports de divers ordres avec Fleur, André, en pleine quête identitaire, se refuse à dire son lien, sa parenté avec elle. En ne faisant nullement mention de sa filiation avec Fleur Leclerc, la fille de son père et donc sa demi-sœur, André cache sa véritable identité. Ce narrateur personnage, pourtant très friand de détails et de précisions, demeure totalement discret, voire muet sur la véritable identité de Fleur Leclerc. Et pourtant, nous le constatons, il a une véritable passion pour cette dernière :

⁶²⁴ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.187

« Fleur possédait des notions sur tout, et je prenais plaisir à l'entretien. Elle avait sur chaque sujet, un commentaire à formuler [...]. Sa connaissance de notre pays m'émerveille. Elle a même, à plusieurs reprises, indiqué des détails et des précisions sur des données qui, je le confesse, étaient encore floues dans mon esprit. Je l'en ai complimentée... »⁶²⁵

Comment donc, André, à la recherche de son père et donc de ses origines, peut-il commettre une omission aussi grave ? En effet, bien qu'il ait une admiration particulière pour Fleur, André se rétracte chaque fois que cette dernière aborde le sujet de sa ressemblance avec son père à elle, un ancien colon, qu'elle ne savait pas être aussi le père d'André :

«- C'est comme mon père, fit-elle remarquer. Un homme remarquable. J'aimerais que vous le connaissiez.

Fleur parlait quelquefois sans réfléchir. De quoi aurais-je pu m'entretenir avec un ancien colon ?

- C'est marrant mais on dirait, que vous vous ressemblez.

- Un nègre qui ressemble à un blanc ?

- Mais, une fois encore, pourquoi, bon dieu ! vouloir vous faire plus noir que vous n'êtes ? [...]

- Vous avez sa manière d'aborder les questions. Et quand vous réfléchissez...

Vouragan avait eu raison de me dire que l'enfant-là était une folle.»⁶²⁶

Il paraît curieux, voire anormal, qu'André ne veuille pas faire la connaissance du père de Fleur qui semble pourtant répondre à la description de l'homme qu'il cherche, à moins qu'il n'ait quelque chose à cacher. En constat général, cette attitude pourrait s'expliquer par ses rapports incestueux avec Fleur sa demi-sœur :

« J'ai du m'endormir encore et n'ai pas entendu Fleur revenir [...]

Elle a eu tort de venir alors rafraîchir ma peau de ses lèvres vous connaissez le sang nègre. Je ne pouvais plus m'empêcher de battre le tam-tam des nuits sombres. Vous aviez beau, ma chère aux yeux de citronnelle, gémir, implorer les cieux et demander pardon, il ne fallait pas, jeune rayon de lune, vous promener si près des sources chaudes. Je me suis empiffré de votre jus de corossol. »⁶²⁷

⁶²⁵ - Henri Lopes, *Le cherche d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 250

⁶²⁶ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques* Paris, Seuil, 1990, P. 256-257

⁶²⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.283

Évitant de salir et de ternir son témoignage, André refuse de présenter celle-ci comme sa demi-sœur afin de préserver sa probité. Tout au long de son récit donc, il va seulement l'appeler par son prénom, et non par son nom qui se trouve être le même que le sien ; sauf à la page 287 où, pris de remords, il dévoilera ses intentions inavouées en ces termes :

« *Fleur Leclerc ! J'ai répété plusieurs fois le nom comme pour l'exorciser.* »⁶²⁸

Après leur relation incestueuse, et après avoir découvert que Fleur est sa sœur, André cherche à la fuir, à l'oublier. Cela est d'autant plus flagrant qu'à aucun moment il ne présente Fleur comme sa demi-sœur. En évitant, à dessein, de révéler son rapport de consanguinité avec Fleur, le narrateur commet une omission volontaire qui est une infraction.

En somme, il arrive que le narrateur fasse des omissions volontaires ou involontaires qui entravent gravement la délivrance d'informations capitales. Mais, hormis cette paralipse, l'on note aussi une autre infraction que Genette nomme la « *paralepse* ».

2. La paralepse

Notons, à toutes fins utiles, que si la paralipse peut s'observer dans tout type de focalisation, la paralepse, elle, ne peut avoir lieu dans les récits où le point de vue est celui d'un personnage. En focalisation interne, en effet, le narrateur n'est pas doté de la capacité de détenir toutes les informations. Et chaque fois qu'il en fournit une, censée lui être cachée ou inconnue, il y a transgression : c'est une paralepse. La paralepse est donc l'infraction consistant à donner plus d'informations qu'il n'en faut.

⁶²⁸ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.287

Dans *Le chercheur d'Afriques*, nous notons qu'il y a surplus d'informations, selon cette déclaration :

« Hormis le cri étrange d'un oiseau dans la forêt voisine, l'espace est silencieux sur des kilomètres à la ronde et Oluomo n'a pas besoin de forcer la voix. Quand l'oiseau s'interrompt, son visage s'assombrit. C'est peut-être..., songe-t-elle, mais ne finit pas sa pensée pour ne pas provoquer le destin »⁶²⁹.

Ce récit étant régi par le code de la focalisation interne, il n'est, en principe, pas permis au narrateur d'avoir accès aux pensées des autres personnages. Mais le narrateur outrepassa cette règle et laisse croire qu'il maîtrise les moindres mouvements de la pensée des autres personnages, à tel point qu'il sait même qu'Oluomo interrompt « sa pensée pour ne pas provoquer le destin ».

Selon cet extrait, le narrateur aurait eu accès ou deviné les pensées d'un autre personnage. Ce qui, contraire au code de la focalisation interne, inaugure un autre type de point de vue qu'est la focalisation zéro. En dévoilant, sans détour, les pensées les plus intimes d'un autre personnage, il y a transgression de la focalisation interne qui stipule que le narrateur ne peut deviner les pensées d'autrui. Or, le narrateur a, librement et aisément, eu accès aux pensées d'Oluomo, sans qu'elle-même n'ait eu à dire le contenu de ses pensées qui devaient demeurer secret pour le lui.

Pour Genette, « la vraie difficulté commence lorsque le récit nous rapporte, sur le champ et sans aucun détour perceptible, les pensées d'un autre personnage au cours d'une scène »⁶³⁰ où le narrateur personnage est lui-même présent, comme dans cet exemple précédent. Car rien ne laisse apparaître qu'Oluomo, qui se trouve face à André, lui ait avoué ses

⁶²⁹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.12

⁶³⁰ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 221

pensées. Cette même infraction se produira au moment où le narrateur-personnage, sans aucune confiance d'un autre personnage, affirme :

« Sous son casque d'or à deux pas de moi, Simone Signoret, hochant la tête au rythme de la batterie, souriant ainsi qu'une naïade qui rejoint les flots.

Elle m'avait pardonné. »⁶³¹

Ici encore, sans aucune confession, le narrateur déduit que l'offensée lui aurait pardonné parce qu'elle se serait mise à danser et à sourire. Or, si l'on considère que le pardon est d'abord un élan de cœur avant d'être un acte, il y a alors surplus d'information. Car, pour savoir que Simone Signoret lui a pardonné, André doit, soit connaître ses pensées, soit avoir reçu d'elle des aveux. Le texte ne faisant pas mention d'un quelconque aveu, il n'aurait pu que deviner les pensées de celle-ci. Or, ne l'oublions pas, le principe de la focalisation interne ne permet pas au narrateur de savoir les pensées des autres personnages. Il y a donc paralepse, car le narrateur fournit une information qu'il devrait en principe laisser.

C'est également le cas dans *Le Lys et le flamboyant* où, enquêtant sur son défunt père, le narrateur personnage Victor Augagneur Houang nous livre les pensées et les rêves les plus intimes de ce dernier :

« Chaque nuit, elle vient taquiner Houang dans son sommeil et l'entraîne à des jeux qui ne se divulguent pas. Une fois même, elle a approché ses lèvres si proches des siennes qu'il s'est réveillé tout en sueur. Même que le pantalon de son pyjama s'en est humidifié d'un crachat gluant, là entre les cuisses. Dans sa confession, Houang ne livre évidemment pas ce détail à Pou. L'un et l'autre demeurent chinois malgré l'exil !... Tout peut se concevoir, tout peut se faire, tout peut se dessiner et se peindre, tout peut même s'écrire, mais tout ne peut se dire. »⁶³²

Sans le vouloir, le narrateur trahit son incontinence, son manque de retenue, et dénonce sa prolixité, son excès d'information, en affirmant que

⁶³¹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.137

⁶³² - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.94-95

ce genre de secret ne se divulgue pas. Comment a-t-il pu, alors, obtenir ces confessions confidentielles sur son père, décédé très tôt, et dont il avoue n'avoir aucun souvenir ? À moins qu'il ne les détienne de sa mère. Ce qui serait inconvenant, improbable, inconcevable et indécent, puisque sa mère est présentée comme une dévote dont la pudeur et la sobriété sont un frein à la divulgation de la vie de son défunt époux.

D'une manière générale, des faits narrés dans *Le Lys et le Flamboyant* posent le problème du support de la focalisation. Certaines parties du récit laissent difficilement paraître le personnage dont le point de vue oriente la narration. La séquence de la page 93 à 96, par exemple, est consacrée à des événements relatifs au père du narrateur. Ici, le narrateur ne précise pas ses sources de renseignement, alors qu'il s'agit d'information extrêmement confidentielle qui, localisée dans un contexte de focalisation interne, sont trop osées. Ce texte donne des informations si précises qui posent la question du support ou de l'auteur de la perspective narrative. Car le lecteur est à se demander selon le point de vue de quel personnage ces faits sont racontés. Les détails fournis laissent croire que les événements sont narrés ou selon la vision surplombante d'un narrateur anonyme, ou comme si le narrateur y avait assisté en tant que témoin. Ce qui n'est le cas, ni pour l'un, ni pour l'autre. Ces informations étant hors de la portée du personnage focal, selon Genette, « *tout se passe ici comme si le témoin ne pouvait ni tout voir ni tout entendre, mais devinait en revanche toutes les pensées.* »⁶³³ Or la focalisation interne exclut ce cas de figure qu'il considère comme une violation.

⁶³³ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P.222

Lopes travestit ainsi les différents types de focalisations qui régissent son récit, et il s’y observe un certain libertinage qui part de la rétention au surplus d’information, et même à la subjectivité dans le récit non focalisé.

3. Une subjectivité inopportune ?

L’une des caractéristiques du roman, gouverné par le principe de la focalisation zéro, est d’être un récit à la troisième personne qui exclut les jugements personnels du narrateur. Il a pour obligation d’être impartial et neutre. Mais Lopes biaise le principe de l’objectivité et de la non ingérence du narrateur. En effet, dans *La nouvelle romance* qui adopte la focalisation zéro, le narrateur anonyme, loin d’être discret et effacé, laisse ses traces dans le récit et affiche une subjectivité ostensible et criarde :

« *Le lecteur d’aujourd’hui sait que Rudyard Kipling était au fond un impérialiste de la pire espèce. [...] Et malgré cela, dans la ville où se passe mon récit, quelque part en Afrique, après l’indépendance, il y a encore une rue Rudyard-Kipling. Personne ne songe à la débaptiser. Les anciens scouts en sont même fiers.* » ;

« *Peu importe si le lecteur ne comprend pas le raisonnement de Wali. Tout cela est d’ailleurs bien embrouillé dans sa tête comme dans la vôtre.* »⁶³⁴

En qualifiant « *Rudyard Kipling* » d’« *impérialiste de la pire espèce* » et en jugeant le lecteur, le narrateur affiche une subjectivité et un parti-pris sans précédent. Ses adresses aux lecteurs, ses jugements et ses prises de positions inaugurent la subjectivité que le récit à la troisième personne et la focalisation zéro réfutent. Mais contre toute attente, ce narrateur omniscient est engagé et engageant : il explique les événements, donne son point de vue et incite le lecteur à s’impliquer davantage dans la narration. Les marques de son implication personnelle et de sa présence se dévoilent à travers ses nombreux commentaires :

⁶³⁴ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.31 ; 164

« Elle se souvient encore, comme la main qui passait sur la joue était calleuse. On prétend dans les livres que les mains des femmes sont douces. En ville peut être, mais pas celles des Nègresse de la brousse. On aurait même dit que la vie avait durci le cœur de la mère. [...] »

La cuisine, la vaisselle, le ménage, elle à horreur de ça. C'est un perpétuel recommencement. De ce côté, ma foi oui, elle n'est pas femme. [...] Non, elle n'était pas faite pour ça. »⁶³⁵

Violant la neutralité et l'objectivité que requiert la focalisation zéro, le narrateur omniscient de *La Nouvelle Romance*, se plaît à s'afficher dans ses prises de position très tranchées et ses réflexions et jugements personnels récurrents. La plupart des événements qu'il raconte sont des occasions pour émettre ses propres opinions et remarques :

« Ces voitures, ça consomme presque autant qu'un avion. [...] À y bien réfléchir, ces Blancs qui venait d'Europe et gagnaient quatre ou cinq fois plus que lui, n'étaient pas si fous d'acheter ces pousse-pousse à deux ou quatre chevaux dont les Nègres se moquaient. Économiquement, c'était plus judicieux. Mais pour lui, impensable. »⁶³⁶

Dévoilant, du coup, ses états d'âme et sa présence, ce narrateur réagit et analyse les événements pour son propre compte, comme le ferait le conteur africain. Loin de tout anonymat et discrétion, il se propulse à l'avant du récit. Lopes récuse ainsi les principes et les prescriptions trop contraignantes de la focalisation zéro. Il les fusionne de préférence aux techniques de l'oralité dans lesquelles griots, conteurs et répondants prennent toujours une part active au récit et s'y investissent en privilégiant leurs commentaires personnels et en exaltant leurs états d'âme et émotions. Non seulement, ce narrateur est un savant dont le regard traverse les consciences, les cœurs et les espaces, mais encore chez Lopes, il peut afficher sa subjectivité ; et cela, envers et contre les principes de neutralité et d'objectivité requis par la focalisation zéro :

⁶³⁵ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.18-19

⁶³⁶ - Henri Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Edition CLE, 1976, P.11

« N'étant pas incarné en un personnage, il n'est pas censé manifester une subjectivité quelconque : une des contraintes qui pèse sur lui est l'interdiction (parfois oubliée) de faire des commentaires et de juger les choses et les gens ; le lexique appréciatif lui en principe refusé. »⁶³⁷

Mais la subjectivité faisant partie du je(u) narratif de notre narrateur conteur, les appréciations et les jugements de valeur sont courants. Cette pratique semble tout aussi bien s'accommoder au Nouveau Roman :

*« Contre l'accusation d'objectivité scientifique et froide, A. Robbe-Grillet soutient que le « nouveau roman », d'une part, « ne vise qu'à une subjectivité totale ». C'est toujours un homme qui décrit et qui laisse sa trace [...]. L'auteur de *Pour un nouveau roman* revendique plus de subjectivité que Balzac dont les descripteurs, toujours omniscients et omniprésents, exercent un pouvoir divin sur le monde : « C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. »⁶³⁸*

Il apparaît clairement que Lopes est plus porté vers une narration où la prise en compte et l'exaltation des états d'âmes et des sentiments du narrateur sont de rigueur. Ce qu'il montre si bien en adoptant la focalisation interne comme mode dominant dans la plupart de ses romans.

Mais même dans la focalisation interne, le narrateur ne respecte pas toujours les conventions. Retentions et surplus d'informations sont souvent observés. Révolte contre les conventions contraignantes, ou désir et liberté d'écrire autrement, Lopes s'affiche comme un romancier libéré et affranchi des règles canoniques traditionnelles romanesques. Dès lors son roman s'émancipe des conventions romanesques pour adopter abondamment certains traits du genre théâtral.

⁶³⁷ - René Rivara, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P. 177

⁶³⁸ - Jean-Michel Adam, *La description*, Que sais-je ? n°2783, Paris, PUF, 1993, p. 60

CHAPITRE 7 :
LE RECIT LOPESIEN, ROMAN OU
THEATRE ?

D'après les distinctions faites par Platon et Aristote, il existe deux grands modes narratifs. Dans ce chapitre, nous débattons de la problématique de la distance (diégésis) et de l'imitation (mimésis) ainsi que de leur place et de leur impact dans le roman d'Henri Lopes. Cet autre aspect du mode de régulation de l'information narrative permettra de déterminer, à travers les sommaires ou les scènes, la quantité d'information délivrée, et mieux, les codes genrologiques dominants dans le récit lopésien. Notons toutefois que la distinction de ces deux modes littéraires a été traitée pour la première fois par Platon dont Genette résume les travaux contenus dans le III^{ème} Livre de la *République* en ces termes :

« Comme on le sait, Platon y oppose deux modes narratifs, selon que le poète « parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle », (et c'est ce qu'il nomme récit pur), ou qu'au contraire « il s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais tel personnage, s'il s'agit de paroles prononcées et c'est ce que Platon nomme proprement l'imitation ou mimésis. »⁶³⁹

Depuis l'antiquité, la distinction entre diégésis et mimésis donne lieu à deux types de récits: les genres dramatiques et les genres narratifs. En effet,

« Platon oppose les œuvres où l'auteur parle toujours en son nom propre et expose l'histoire (diégésis) et celle où il suit un principe d'imitation, et donne la parole à un personnage, essayant de nous donner l'impression que ce n'est pas lui qui parle. L'imitation (mimésis) s'oppose ainsi à l'exposition, ou récit (diégésis), où le poète raconte en son nom à la fois les événements qui ont eu lieu et les paroles qui ont été prononcées par les acteurs de l'histoire. »⁶⁴⁰

De fait, quand le récit passe pour l'évocation d'un événement, il y a exposition ou rappel. On ne voit pas l'événement mais on l'évoque en le racontant : il s'agit de la diégésis ou de la distance. Mais on peut aussi imiter l'événement par une mise en scène, comme c'est le cas du théâtre où le récit passe pour l'événement lui-même : c'est la mimésis ou l'imitation :

⁶³⁹ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P 184

⁶⁴⁰ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.16

« Dans le premier (diégésis), le narrateur parle en son nom ou, au moins, ne dissimule pas les signes de sa présence. Le lecteur sait que l'histoire est racontée, médiée par un ou plusieurs narrateurs, par une ou plusieurs consciences. Ce mode s'inscrit dans la tradition dominante de l'épopée et du roman.

Dans le second mode (mimésis), l'histoire paraît se raconter d'elle-même, sans médiation, sans narrateur apparent. On est dans le règne du montrer qui renvoie sans doute plus au théâtre, au drame, à certains roman dialogués ou monologués [...]

Ces deux modes correspondent en fait à deux tendances de la narration. De toutes façons l'histoire est narrée, médiée par du langage. Dans le premier cas, cela n'est pas masqué ; dans le second cas, on construit l'impression d'une présence immédiate de la fiction. »⁶⁴¹

En outre, si la lecture est considérée comme le contrat par lequel l'on accepte d'intégrer le "jeu" de l'écriture, il serait d'autant plus important de se demander comment, pourquoi et ce qui maintient le lecteur dans le jeu de l'illusion. A travers l'étude de la distance et de l'imitation, nous rendrons aussi compte de la place et de la pertinence de l'illusion. Certes, l'illusion romanesque n'est pas du seul fait de la distance et de l'imitation, mais elles permettent pour une grande part de renforcer ses effets et donc d'en rendre compte. Car du traitement de l'information dépend son importance.

Au terme d'une analyse dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du roman*, Yves Reuter conclut cependant que « tout roman alterne scènes et sommaires. Car, dit-il, il s'agit d'analyser le mode dominant, les formes d'alternance et d'en comprendre les raisons »⁶⁴².

Aussi tenterons-nous d'étudier le mode narratif selon les formes d'alternance en vigueur chez Lopes.

⁶⁴¹ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 61-62

⁶⁴² - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 62

I. LE ‘BOYCOTT’ DU NARRATIF : UNE FICTION PEU NARRÉE

Comme nous venons de le préciser, l'on parle de distance ou de diégésis lorsqu'on a affaire à un récit d'événements qui se contente de relater tout simplement ce qui est arrivé. Il ne peut, jamais, ni montrer ni imiter l'histoire. Ce type de récit est caractérisé par le sommaire mais aussi par les discours indirect et « *narrativisé* », selon l'expression de Genette.

1. Le tarissement du sommaire

Le sommaire est constitué par l'ensemble des passages textuels dans lesquels il est fait un résumé pur et simple des événements. Aussi René Rivara rappelle-t-il :

*« On a appelé résumé un passage bref qui survole soit un laps de temps important dans lequel il n'arrive rien d'important, soit des événements qui auraient pu être racontés en détails, mais qui sont réduits à leur plus simple expression. »*⁶⁴³

Le sommaire ou encore le résumé exclut l'abondance de détails et de descriptions. Il se contente seulement de dire ce qui se passe, comme dans ce passage de *Le Chercheur d'Afriques* :

*« La pirogue a remonté le fleuve jusqu'au coucher du soleil. Je ne me suis plus jamais retourné. Nous avons abordé une île peuplée de pêcheurs. Ils parlaient une langue inconnue. Les femmes et les enfants s'étaient massés sur le rivage et nous dévisageaient avec curiosité. Un homme a battu le tam-tam et des chants de bienvenue que le fleuve reprenait en écho ont adouci la peur qui venait avec la nuit. »*⁶⁴⁴

Ce passage, très bref, résume effectivement toute une longue journée de fuite. Aussi, ne donne-t-il que les grandes lignes de cette cavale : la

⁶⁴³ - René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, P.44

⁶⁴⁴ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 154

remontée du fleuve en pirogue et l'accueil par les habitants de l'île. Le détail des actions qui se sont déroulées en ce jour n'est nullement décrit. Fidèle aux critères du sommaire, ce texte exclut l'abondance descriptive et les détails, pour ne dire que le strict minimum, l'essentiel, c'est-à-dire la traversée du fleuve depuis le lever jusqu'au coucher du soleil. Il est constitué de phrases simples et courtes qui répondent au principe du résumé qui sont la précision et la concision. Traversée qui aurait pu être riche en informations pathétiques et pittoresques, mais qui est brièvement ébauchée. Réduite à sa plus simple expression, elle veut juste donner une information, à savoir la fuite d'André et de sa mère dans une île.

A ce passage, nous pouvons adjoindre celui de la page 190 qui fait un résumé de l'escale de Kano due à une panne d'avion, alors qu'André et ses compatriotes se rendaient en France pour leurs études :

« Nous sommes descendus au même hôtel que les Blancs qui en paraissaient contrariés. Nous aurions préféré être logés entre nous pour être à l'abri des regards des Baroupiens toujours à la recherche de la moindre faute dans nos gestes, quand nous nous étonnions; quand nous riions; quand nous prenions notre fourchette ; quand nous réclamions du manioc; quand nous nettoyions notre assiette avec notre mie de pain; quand nous essuyions les lèvres du revers de la main ; quand nous toussions ; quand nous curions les dents ; quand nous rotions. Mais en même temps nous jubilions de les embêter avec la complicité discrète et sous la protection de Mlle l'hôtesse »⁶⁴⁵ .

Le narrateur ne s'attarde ni sur les détails, ni sur les descriptions, mais il se contente seulement d'énumérer toutes les situations conflictuelles entre jeunes bacheliers africains et colons européens. Il ne décrit pas les scènes mais les évoque, car il n'est pas question de peindre ou de détailler les conflits, mais d'une simple énumération des différentes situations conflictuelles pendant le temps de leur cohabitation à l'hôtel.

⁶⁴⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 190.

Brefs, concis et dépouillés de tous détails « *les sommaires sont plutôt liés au mode du raconter ; ils présentent une nette tendance au résumé et à une visualisation moindre...* »⁶⁴⁶. Ils donnent ainsi l'impression d'évacuer, de passer rapidement ou de contracter les faits, de sorte que le temps du récit est inférieur au temps de l'histoire. Il y a réduction des événements mais accélération du récit. En effet, le régime narratif du sommaire est caractérisé par « *la narration en quelques paragraphes ou pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles.* »⁶⁴⁷

Proches des sommaires, mais plus accentuées encore, les ellipses – degré ultime d'accélération où l'histoire est condensée en peu de mots ou par une absence de narration, c'est-à-dire une omission d'une part de la diégèse – ont aussi pour rôle d'accélérer le récit, en parlant de vitesse :

« *La vitesse concerne le rapport entre la durée fictive des événements (en années, mois, jours, heures...) et la durée de la narration (ou plus exactement de la mise en texte, exprimée en nombre de pages ou de lignes).* »⁶⁴⁸

En effet, la comparaison du temps évoqué et du nombre de pages ou de lignes le racontant permet de dégager le rythme, c'est-à-dire les accélérations et les ralentissements du roman. Et au terme d'une étude comparative entre les romans de Lopes et ceux de Sony Labou Tansi, Laté Ananissoh fait remarquer que chez le second, contrairement au premier, « *des décennies entières – "avalées" – sont énoncées en quelques mots* »⁶⁴⁹. Dans ce cas, explique-t-il, le narrateur énonce les faits plus qu'il

⁶⁴⁶ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 62

⁶⁴⁷ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 130

⁶⁴⁸ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 81

⁶⁴⁹ - Laté Lawson-Ananissoh, *Le roman "nouveau" en Afrique francophone : Henri Lopes, Sony Labou Tansi : éléments d'une poétique*, Thèse de doctorat, Paris 3, 1996, p. 266.

ne les donne à “vivre” – dans leur durée – au lecteur. Il informe sans expliquer comment cela s’est produit, sans le processus de réalisation. Il en ressort une narration nerveuse, accélérée, et “enjambant” allégrement, des années et même des décennies. Ce qui n’est pas le cas chez Lopes. En constat général, ses œuvres sont foncièrement pauvres en sommaire et en “voracité temporelle” ou accélération, ou du moins ils ne sont pas très sensibles. Aussi Genette fait-il remarquer :

*« La brièveté même du sommaire lui donne presque partout une infériorité quantitative évidente sur les chapitres descriptifs et dramatiques, et donc que les sommaires occupent probablement une place réduite dans la somme du corpus narratif. »*⁶⁵⁰

Avec Lopes, de même, les résumés sont rares, quasi-inexistants et prennent en compte des périodes qui varient de quelques heures à quelques jours. C’est dire que même si l’histoire s’étend sur des décennies, il ne s’y résume jamais la vie d’un personnage sur plusieurs années, mais il procède plutôt par bonds qualitatifs et quantitatifs lui permettant de sélectionner des scènes précises. Et le passage d’une scène à l’autre, d’un souvenir à l’autre est elliptique.

De fait, dans *Sur l’autre Rive*, d’une analepse à l’autre, il y a des ellipses temporelles et spatiales qui font avancer le récit. En effet, Lopes n’accorde pas une grande importance aux résumés mais multiplie les ellipses sans toutefois faire sentir l’accélération de la narration. Son principe est de juxtaposer de multiples scènes où les parties de l’histoire passées sous silence tiennent lieu d’ellipses. Ce sont, par exemple, le cursus scolaire d’André au Congo et son parcours universitaire en France.

⁶⁵⁰ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 130

Souvenons-nous que c'est durant son exil que le maître raconte les grandes scènes du règne de Bwakamabé : la nuit d'investiture coutumière, les conseils des ministres, les audiences, les ébats amoureux, l'attentat manqué, les rassemblements populaires, les tortures... sont autant de scènes détaillées sur plusieurs pages. C'est aussi pendant son deuxième séjour à Nantes qu'André va rappeler, seulement, les grandes étapes de sa vie qui l'ont conduit à rechercher son père. C'est encore au cours de son vernissage où elle rencontre malencontreusement Clarisse Obiang, que Marie-Ève revit les grands faits qui l'ont menée à l'exil. C'est encore durant son séjour en Afrique au profit d'un reportage, que Lazare Mayélé, veut éclairer les circonstances jamais élucidées de l'assassinat de son père. C'est, en somme, durant des périodes précises que des souvenirs précis d'événements bien circonscrits sont relatés. Il n'y a donc pas assez de place pour les longs discours imprécis, car il leur faut aller à l'essentiel. Les narrateurs préfèrent donc s'attarder sur des événements remarquables de leur vie.

Comme on l'aura remarqué, les sommaires et les ellipses, chez Lopes, ne sont pas très patents, car cet auteur n'en raffole pas. Contrairement à d'autres romans où les sommaires sont multipliés à outrance et "avale" ou "dévore" des années d'histoire, son roman est plus descriptif, plus mimétique. L'ellipse et le sommaire ne sont pas de véritables moteurs de la progression narrative lopésienne.

Ces sommaires, peu parlant et peu nombreux, sont cependant renforcés par des passages textuels où l'on retrouve le discours « *narrativisé* » et transposé, c'est-à-dire mis au même niveau que les autres événements. Ces discours perdent leur caractère mimétique pour être présentés comme de simples événements.

2. Récits de paroles : l'éveil des discours narrativisés et transposés

Dans le récit lopésien, en majorité régi par la focalisation interne, le narrateur rapporte, très souvent, les paroles des personnages. Car, leurs propos sont une source inépuisable d'informations et de découverte des personnages dont le narrateur ne peut deviner les pensées. Pour ce faire, il recourt constamment au discours narrativisé et au discours transposé.

2.1/ *Le discours narrativisé*

Le discours narrativisé ou raconté est un discours tenu par un personnage de la fiction mais rendu ou « *traité comme un événement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur lui-même.* »⁶⁵¹ La parole est en quelque sorte arrachée aux personnages au profit du narrateur. Le discours narrativisé consiste donc à rendre compte du dire des personnages comme d'un événement. Et conformément au principe de la diégésis, c'est-à-dire au mode du raconter, le discours devient un acte et rien ne distingue la réplique des personnages du narratif ; « *autrement dit, ce qui dans l'original était parole et ce qui était geste, attitude, état d'âme* »⁶⁵² sont au même niveau de narration. Dans ce cas, les discours direct et indirect ne sont plus d'usage, car le discours est réduit à l'événement pur dans la mesure où les répliques sont distillées dans la narration des événements. Ainsi en est-il de cet extrait où le narrateur rend compte d'une conversation assez houleuse en ces termes :

« *La conversation risquait de devenir grave. Très grave. Quand on traite quelqu'un de fou, au Pays, c'est comme nommer le sexe de votre maman. Heureusement, les jeunes ont gardé leur calme et se sont montrés repentants.*

⁶⁵¹ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P 190

⁶⁵² - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 190-191

Puis ils ont expliqué. Et Tiya a calmé les autres aînés et expliqué qu'effectivement...

Ce n'est qu'alors qu'ils se sont calmés, car ils avaient confiance en Tiya.

La conversation a pu alors reprendre sur la France. Les jeunes insistent. La France n'était pas notre amie, nous étions sa néocolonie. »⁶⁵³

Ici, le narrateur insiste sur la discussion en tant qu'acte ou événement, mais non sur la prise de parole qui, dépouillée des caractéristiques originelles, est intégrée à la narration. Les propos sont rendus tels de simples faits : ils sont narrativisés. En effet, les paroles sont résumées et intégrées avec dextérité à la narration, et ce, sans aucune marque d'énonciation directe des personnages qui les ont proférée. Le narrateur de *Le Chercheur d'Afriques* en donne une belle illustration dans les comptes rendus qu'il fait de ces deux conférences débats :

« Il invite l'assistance à poser des questions.

Le docteur Leclerc répond d'abord à un moustachu qui veut savoir pourquoi, si toutes les races possèdent les mêmes aptitudes, pourquoi donc les Arabes violent et tuent tant, pourquoi les Juifs sont doués d'un tel sens des affaires, pourquoi, les noirs n'ont pas réussi à construire des Versailles.

La réponse de l'homme aux cheveux rouges encourage une dame [...] à poser une question touchante sur les croisements de races. Deux ou trois autres demandes de précision, apparemment anodines, fournissent au conférencier l'occasion d'esquisser un autre développement très court avec référence à l'actualité politique ; de conseiller une étude récente et de lancer une boutade qui déclenche les rires et les applaudissements.

La parole est maintenant accordée à un Noir [...]

Le développement est long et filandreux, et la question se fait désirer. Le frère se lance dans un autre exposé, émaillé de nombreux mots en isme. Le bouledogue à la barbe de Sikh et aux lunettes d'écaille épaisses l'interrompt d'un mouvement de mâchoire sec... »⁶⁵⁴ ;

« Ouragan avait repris la parole pour me résumer et pour interpréter les applaudissements [...] Quelqu'un a voulu savoir si toutefois l'enseignement des sciences, dans les langues africaines, ne se heurterait pas à des difficultés de vocabulaire. J'ai utilisé, sans en citer l'auteur, une réponse que j'avais entendu Cheik Anta Diop nous donner, [...]

J'ai eu plus de difficulté avec un garçon à l'accent malinké. [...]

⁶⁵³ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.18

⁶⁵⁴ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.35-36

L'orateur Nègre-nantais [...] m'a reproché d'avoir été trop rapide sur les méfaits de l'enseignement colonial. Il s'est complu dans des anecdotes ressassées sur le symbole. [...]

A 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. [...] et aussitôt un autre s'est levé en répétant plusieurs fois, à l'adresse du président qui voulait conserver la discipline dans les débats, qu'il enchaînait. [...]

Le jeune homme au duffle-coat parlait en secouant une feuille pleine de notes [...] Il m'a reproché de n'avoir jamais mentionné la lutte des classes ni fait référence à l'expérience positive et aux résultats objectifs des pays frères. Il s'est transformé en conférencier, parlant avec chaleur d'un ouvrage de Staline sur les langues et énumérant les succès [...] Le président l'a interrompu en lui demandant d'abréger. Le Camerounais a failli se fâcher et a rétorqué [...]

Dans ma réponse, je me suis évertué à éviter l'affrontement direct en essayant de montrer que le petit groupe m'avait fait une mauvaise guerre.

Le président a repris la parole pour me remercier, vanter le triomphe des forces du progrès dans le monde et après avoir fait conspuer le colonialisme puis l'impérialisme par une salle debout qui lançait ses poings vers le plafond, a fait prononcer des vivats autour des qualités héroïques de la fédération... »⁶⁵⁵

Ces débats se présentent tels des procès verbaux, des comptes rendus où la parole n'est donnée à aucun des intervenants. Seul le narrateur rend compte de ce qui a été dit. Pour Genette, « *on pourrait sans aucun doute pousser plus loin la réduction du discours à l'événement* »⁶⁵⁶ ; car les marques de l'énonciation directe sont effacées au profit d'une récupération totale et entière par le narrateur. Il opère une intégration pure et simple des paroles, traitées comme un événement, à sa propre énonciation, c'est-à-dire à la narration. Ce procédé est aussi courant dans *Le Pleurer-Rire* :

« J'ai bonne souvenance du débat sur la démocratie, introduit à la suite d'une affaire de tracts.

Le général Yabaka fit une longue profession de foi en faveur de la liberté d'opinions. Il fallait laisser s'exprimer tous les points de vue existant dans la société. Plus on empêchait, affirmait-il, le peuple de se moquer de ses dirigeants et de rouspéter, à tort ou à raison, plus on cristallisait soit des foyers de violence, soit des masses d'inertie, compliquant ainsi les tâches du

⁶⁵⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.72-74

⁶⁵⁶ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 191

gouvernement. Il invitait chacun à se mettre au travail et à l'écoute de la voix du peuple, [...]

Quelqu'un rétorqua aussitôt en faisant l'éloge du parti unique ; c'était la seule solution réaliste au pays. Il fallait la démocratie, d'accord, mais pas au point de singer les blancs [...]

Le suivant fit valoir que la lutte contre le sous-développement imposait l'existence d'un régime fort. [...]

*Je revins au moment du débat où un orateur stigmatisait le complexe des Nègres vis-à-vis des jugements de l'Occident. Il pourfendait la revue française *Gavroche Aujourd'hui*, qui se permettait de caricaturer des présidents sans que des journalistes ne fussent jetés en prison. Il démontrait que les élections dans notre pays, même dans la formule de la liste unique, c'était fournir des occasions de désordre aux politiciens en mal de pouvoir. [...]*

Tonton remercia alors chacun de la franchise de ses propos. »⁶⁵⁷

Ici encore, le discours des personnages est intégré à la narration et mis au même niveau que les autres événements, comme en témoigne éloquentement ce débat rapporté par le narrateur lui-même. Dans ce cas, et le plus souvent, il y a une exclusion des verbes déclaratifs, afin de donner l'impression de faits ou d'actions parfaitement intégrés à la narration. En traitant les prises de parole des différents interlocuteurs comme un événement simple, « *le discours narrativisé, ou raconté, est évidemment l'état le plus distant et en général, [...]* le plus réducteur »⁶⁵⁸ du dialogue.

En cela, et comme il le ferait d'un événement, le narrateur s'approprie le discours des personnages en les narrativisant, c'est-à-dire qu'il les raconte au lieu de les citer. Mais, il utilise aussi un autre procédé pour rapporter les paroles des personnages : c'est le discours transposé.

2.2/ Le discours transposé

L'autre méthode auquel le narrateur l'opésien associe fréquemment le discours narrativisé est le discours transposé, c'est-à-dire le discours indirect. On parle de discours transposé « *quand les paroles reproduites le*

⁶⁵⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.98-99

⁶⁵⁸ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 191

sont non pas telles quelles, mais dans une proposition subordonnée complétive ou dans un groupe de mots complément du verbe introducteur. »⁶⁵⁹ Il existe donc une nuance entre le discours narrativisé et le discours transposé qui ôtent au discours direct ou cité toute son autonomie :

*« Bien qu'un peu plus mimétique que le discours raconté, et en principe capable d'exhaustivité, cette forme ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles « réellement » prononcées : la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. »*⁶⁶⁰

En discours transposé, la prépondérance du narrateur assurant la médiation et la transmission du récit est certaine. Toutefois, et contrairement au discours narrativisé, il laisse mieux apparaître l'image du personnage parlant à qui les verbes déclaratifs renvoient. En effet, en même temps qu'il raconte leur faire, le narrateur reprend au style indirect les propos des personnages, comme l'illustre cet extrait :

*« Un intellectuel a dit qu'ils n'étaient pas responsables de cette situation. [...] L'étudiant a ajouté que quand on ferait la révolution, il romprait avec la France sans sourciller, mais que ce n'était pas encore la révolution [...] Le vieux Tiya a conclu en disant que les Nègres étaient tous bien des Nègres, et tout le monde a éclaté de rire comme une forêt de singes. »*⁶⁶¹

Dans le discours transposé, contrairement au narrativisé, les verbes déclaratifs qui imputent aux personnages leurs propos refont abondamment surface. Mais, comme dans ce passage, le narrateur reprend dans son propre style les propos de ses personnages. Le discours transposé consiste donc en la reprise des paroles des personnages du récit par le narrateur qui les intègre à son style et se contente, le plus souvent, d'en garder l'idée

⁶⁵⁹ - Mitterand H., Grunenwald J., Egea A., *Nouvel itinéraire grammatical*, Paris, Fernand Nathan, 1982, P. 117

⁶⁶⁰ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P 192

⁶⁶¹ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.18

générale. Notons avec Genette qu'« *il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours et donc les interprète en son propre style* »⁶⁶². En effet, le narrateur met un accent particulier sur le fait de retransmettre, « *en son propre style* », les propos des autres par l'utilisation courante des propositions subordonnées et des verbes déclaratifs. Il dit être la courroie de retransmission des paroles d'autrui.

Il est à noter aussi les occurrences d'une autre nuance du discours transposé dans le roman lopésien : il s'agit du discours indirect libre. Sa particularité c'est qu'il permet de faire entendre les paroles de personnages sans les citer textuellement, comme un écho intérieur au récit. Bien qu'il soit surtout employé dans la narration, il est plus proche du discours direct. Même s'il supprime les deux points et les guillemets, il conserve, cependant, les intonations, les exclamations et autres procédés propres au style direct. Il en va ainsi de ce texte où le narrateur rapporte l'opinion d'un personnage sur un autre :

« Joseph ne parlait jamais de lui. Attitude de héros, relevait Ngalaha. L'homme-là avait fait la guerre. Pas celle là-bas, là-bas, mais celle que les Baroupéens venaient juste de terminer...

*Selon Ngalaha, il aurait été fait prisonnier par les « Aliments » [...] Bref Joseph se serait évadé à plusieurs reprises. »*⁶⁶³

Ici, le narrateur s'efforce de conserver le niveau de langue ou d'expression des actants. Si dans les discours transposé et narrativisé, le narrateur se limite à la teneur de leurs propos, dans le discours indirect libre, il s'efforce de rendre le plus fidèlement possible leurs paroles et émotions. En effet, « *dans le discours indirect libre, le narrateur assume le*

⁶⁶² - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 192

⁶⁶³ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.210

discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues »⁶⁶⁴. C'est dire que le narrateur reprend les paroles des personnages en maintenant leurs styles qui traduisent, non seulement, leur niveau de langue, mais aussi leur état d'âme, leurs émotions.

Mais d'une manière générale, ces trois types de paroles ou de discours rapportés sont mêlés, comme dans ce texte :

« L'arrivée de Vouragan fit brûler le torchon dans la famille. Joseph parla de parasitisme et d'habitudes de Nègres. Ngalaha, [...], lui demanda ce qu'il était, lui-là, sinon un fils de Nègresse; qu'avec sa peau à elle [...], elle avait été capable de pondre un enfant plus brun que lui, aux cheveux plus lisses que les siens, au visage aussi doux que celui de la sainte vierge.

Même !

*Et elle faisait une moue comme si elle allait cracher par terre. Exécutant une série de moulinets menaçants de l'index, elle ajoutait qu'elle était, quand à elle, fière de ses habitudes de Nègresse ; que s'il ne voulait pas accueillir Vouragan, elle s'en irait pour elle avec ses deux fils. Le Congo ne manquait pas d'hommes !... »*⁶⁶⁵

Dans cet extrait, le narrateur alterne effectivement le discours narrativisé (« *Joseph parla de parasitisme et d'habitude de nègres* »), le discours transposé (« *elle ajoutait qu'elle était, quant à elle, fière de ses habitudes de nègresse* ») et le discours indirect libre (« *Même !* » ; « *Le Congo ne manquait pas d'hommes ! ...* »).

En indirect libre, par exemple, la présence des points d'exclamation et des points de suspension traduit l'émotion de Ngalaha. Par contre, dans le discours indirect le narrateur efface toutes les marques d'énonciation directe. Dans ce cas, ce sont les propositions introductrices (« *Ngalaha...lui demanda...* », « *elle ajoutait* ») suivies des propositions subordonnées

⁶⁶⁴ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P 194

⁶⁶⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.166

introduites par la conjonction « *que* », qui révèlent qu'il s'agit d'un discours, mais rapporté.

Le narrateur réalise, somme toute, une accumulation du discours indirect libre « *qui conserve diverses marques de l'énonciation citée* »⁶⁶⁶, et des discours narrativisés et transposés qui n'en conservent pas :

*« Après avoir servir le vin de palme, Ngalaha s'adressa à Ebalé le pêcheur. Elle lui définit la place de Ngalaha dans le rameau familial. Ebalé décida donc qu'il n'irait pas sur le fleuve car c'était jour de réjouissance. »*⁶⁶⁷

Ici, le narrateur résume l'essentiel de la teneur des propos entre Ngalaha et Ebalé le pêcheur, en combinant discours narrativisé et discours transposé. Il évite ainsi des détails de propos qu'il juge, sans nul doute, inutiles pour la suite du récit. Aussi se contente-t-il de les résumer, réalisant ainsi une "économie de parole".

En définitive, pour cerner la pertinence de l'analyse des paroles rapportées dans le mode du raconter, il importe de saisir et de comprendre cette affirmation de Jean Milly :

*« Le récit n'est pas seulement une relation d'actions, il est aussi une relation de paroles et même de pensées ou de sentiments. Soumis aux mêmes contraintes de temps que le récit d'actions [...], le « discours rapporté » s'en distingue en ce qu'il transpose du langage (celui du premier émetteur) en un autre langage (celui du narrateur) »*⁶⁶⁸.

D'abord récupérés puis retransmis ou rendus par le narrateur, les discours rapportés (narrativisé, transposé et indirect libre) tentent plus ou moins de s'affranchir de la tutelle de ceux qui les ont proférés ; car la présence du narrateur est encore très sensible et très forte. Les personnages

⁶⁶⁶ - Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P. 171

⁶⁶⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 174

⁶⁶⁸ - Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P. 169

n'assumant pas eux-mêmes leur prise de parole, il est clairement admis que :

« Le narrateur parle en son nom ou, au moins ne dissimule pas les traces de sa présence. Le lecteur sait que l'histoire est racontée, médiée par un ou plusieurs narrateurs ou par une ou plusieurs consciences. »⁶⁶⁹

Au total, nous convenons avec Jean Milly que :

« La diégésis ne cherche pas à donner l'illusion de la réalité : elle résume, mentionne, évoque par allusion, commente. Elle utilise non le discours direct et le dialogue, mais le discours indirect, qui se contente de donner la teneur des paroles des personnages en effaçant les caractéristiques originelles de personne et de temps, en supprimant les traits "réalistes" d'énonciation (exclamation, interrogation). »⁶⁷⁰

Les discours narrativisé, indirect et indirect libre viennent donc renforcer le sommaire dans la diégésis qui est le mode par excellence de la narration, et qui permet tout simplement au narrateur de relater, par lui-même, les événements et même de reprendre dans son propre style les paroles des personnages de l'histoire.

En constat général, il ressort que chez Lopes le résumé ou le sommaire occupe une moindre place. Subséquemment, il semble privilégier un peu plus certains éléments caractéristiques de la mimésis qui est le mode de l'imitation et du discours direct. En effet, il existe aussi et surtout la forme la plus mimétique du discours dans le roman lopésien qui a tendance à se rapprocher davantage du théâtre.

⁶⁶⁹ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P.61

⁶⁷⁰ - Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P.77

II. LA THEATRISATION DU MODE NARRATIF

Avant tout, tentons une brève approche définitionnelle du théâtre afin de saisir ses caractéristiques essentielles qui s'infiltrèrent dans le roman lopesien.

Art imitatif, le théâtre est constitué d'une histoire qui est, non pas racontée comme dans un roman, mais reproduite ou jouée sur scène à travers les paroles directes de personnages. En effet, l'histoire au théâtre est mimée par des acteurs incarnant les différents rôles, alors que dans le roman elle est relatée par un narrateur qui est censé dire ce qui est arrivé. C'est que le texte dramatique est généralement destiné à la représentation, c'est-à-dire à être mis en scène. A ce titre, il comporte deux parties essentielles et distinctes, à savoir le discours des personnages et les didascalies qui sont les indications sur les décors, les objets, les costumes, les gestes, les intonations de voix etc.

Ainsi, le domaine de prédilection de la mimésis, mode du montrer, est par excellence l'art dramatique. Toutefois, dans sa création romanesque, Lopes privilégie les scènes, les monologues et les dialogues qui relèvent beaucoup plus du genre théâtral que du roman. Ces emprunts participent de la dramatisation ou de la théâtralisation du récit romanesque dans lequel plusieurs séquences se présentent comme une pièce de théâtre.

Il convient de noter que si, aujourd'hui, ces caractéristiques théâtrales s'agencent aisément au narratif, il n'en a pas toujours été ainsi. Car l'entrée de la mimésis dans le roman fut perçue comme un plagiat, une dévaluation du genre. D'où la mauvaise réception de la scène ou de la mimésis dans le roman. Et Gérard Genette fait justement remarquer :

« Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, la scène romanesque se conçoit assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation d'imitation. »⁶⁷¹

Mais, nonobstant cette réticence et cette opposition, l'influence avérée, la tutelle et les stigmates du théâtral sur le roman sont indéniables et indélébiles :

« L'influence exercée pendant des siècles, sur l'évolution des genres narratifs, par ce privilège massivement accordé à la diction dramatique ne se traduit pas seulement par la canonisation de la tragédie comme genre suprême dans toute la tradition classique, mais aussi dans cette sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique qui se traduit si bien dans l'emploi du mot « scène » pour désigner la forme fondamentale de la narration romanesque. »⁶⁷²

Genre majeur au XVIIe et au XVIIIe siècle, le théâtre influence considérablement le roman qui lui emprunte des techniques. Depuis, la scène romanesque s'est enrichie et s'est imposée avec l'évolution du genre et en devient même une « forme fondamentale de la narration ». Et Genette, lui-même, reconnaît cette évolution paradoxale du roman :

« Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. »⁶⁷³

Mais, loin d'être une imitation servile, la scène romanesque participe à l'émancipation du genre et se conçoit comme la récupération et l'adaptation de la mimésis dans le mode narratif. Certes, il s'agit d'une tentative de dramatisation, mais selon des normes propres au romanesque : il n'est plus question d'une copie conforme de la scène dramatique ; car de la théâtralisation par la scène romanesque, le roman s'émancipe et se renouvelle de techniques novatrices et révolutionnaires. Dès lors, il s'avère

⁶⁷¹ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 193

⁶⁷² - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 193

⁶⁷³ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 193

important d'identifier et d'analyser les différentes marques du théâtre infiltré dans le roman. Les séquences romanesques à tendance dramatique sont alors remarquables aux jeux scéniques faits de descriptions et ponctués de dialogues et de monologues.

1. Scènes romanesques et portraits

Identifiant les éléments caractéristiques de la scène romanesque, Jean Milly précise que :

*« Se rapprochant le plus possible de l'imitation directe, c'est d'elle que relèvent les dialogues, et plus intensément ceux du théâtre, tous les faits de discours direct, les citations, mais aussi les expressions pittoresques ou fautives qui servent à caractériser le langage d'un personnage romanesque ».*⁶⁷⁴

La scène romanesque décrira avec véhémence les faits, les objets ou les personnages de manière à donner l'impression de "faire voir" les événements. Cette intensité descriptive produira, chez le lecteur, l'impression de se représenter les faits comme dans une séquence filmique ou théâtrale.

Cependant, il convient de noter que le récit est fait de mots qui désignent les choses sans les imiter. Car entre les mots et les événements décrits il y a un écart. De fait, écrivent Dumortier et Plazanet :

*« Aucun conteur ne peut montrer, ne peut faire voir l'événement : il ne peut que l'évoquer avec des mots, d'une manière plus ou moins habile, de manière que les signes qu'il emploie « valent pour » l'événement lui-même... qui n'existe pas si le récit est une fiction »*⁶⁷⁵.

Aussi, donnant l'impression de mimésis, le narrateur aura-t-il recours à différents procédés pour tenter de réaliser cette performance, en racontant

⁶⁷⁴ - Jean Milly, *La poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P. 80

⁶⁷⁵ - Dumortier et Plazanet, *Pour Lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, P. 100

avec beaucoup plus de détails et de façon plus vivante. Car Platon définit la mimésis comme la forme de récit dans laquelle le narrateur prend une distance. En effet,

« Il veut donner au lecteur l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais tel personnage, ou encore que les objets représentés et les faits reproduits possèdent des caractéristiques particulières, indépendantes du narrateur. »⁶⁷⁶

Tout ceci produit des effets mimétiques qui, par leur caractère détaillé et vraisemblable, créent et installent le lecteur dans l'illusion visuelle. Nous étudierons les manifestations de certains passages mimétiques, c'est-à-dire des textes *« se rapprochant le plus possible de l'imitation directe »*, ainsi que leur impact, leur portée dans le mode du raconter.

1.1/ De la saturation à la visualisation des scènes

Selon Yves Reuter, les scènes romanesques *« sont des passages textuels qui se caractérisent par une visualisation importante (comme si cela se déroulait sous nos yeux) et une abondance de détails. »⁶⁷⁷* Ce sont des segments narratifs calqués sur l'événement qu'ils essaient de montrer. Les faits sont décrits avec tellement de précisions qu'ils valent pour l'événement lui-même. Cette abondance de détails sature le texte d'informations et crée l'intensité nécessaire à la dramatisation. Cette saturation produit donc un effet immédiat de visualisation.

L'un des points essentiels sur lequel le roman de Lopes peut se rapprocher du théâtre est l'effet de visualisation. L'option de décrire en détail y est indéniable. Nous analyserons, au compte de la scène romanesque, les descriptions détaillées par lesquelles les actions et les

⁶⁷⁶ - Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P.80

⁶⁷⁷ - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 68

événements donnent l'impression de se dérouler sous nos yeux, au fil de la lecture, comme en témoigne ce passage :

« C'est la fin de l'après-midi. Sous la véranda d'une case en ciment, une jeune fille assise sur un tabouret chante. Entre ses cuisses, une cuvette en émail, remplie de riz dans lequel ses doigts picorent. De temps à autre elle secoue le récipient, et des charançons remontent à la surface. On dirait des crottes de souris. Elle les saisit de deux doigts et les jette négligemment sur le sol, sans perdre le fil de sa chanson »⁶⁷⁸.

Alors que ce passage aurait pu être résumé en ces termes, ‘une jeune fille trie le riz’, il fournit des détails tels que : « *sous la véranda d'une case en ciment* », « *assise sur un tabouret* », « *entre ses cuisses* », « *une cuvette en émail, remplie de riz* », « *elle secoue le récipient* », « *des charançons remontent* », « *crottes de souris* », « *de deux doigts* ». Nous y retrouvons aussi des images littéraires métaphoriques et des comparaisons telles que « *ses doigts picorent* » et « *on dirait des crottes de souris* ».

Cette saturation d'information, la profusion de détails sur le lieu et l'action, réalise une sorte de gros plan sur cette jeune fille. Loin de contribuer au dénouement de l'histoire, elle consiste plutôt à donner l'illusion d'une scène qui se déroulerait sous nos yeux. Nous retrouvons ce même procédé dans le passage suivant :

« Un enfant nu était passé devant la maison, poussant d'une baguette une jante de bicyclette. Il chantait un air dont les paroles semblaient lui faire vivre une autre vie. Sa poitrine s'en gonflait et son corps frétillait pour mieux marquer la cadence de la mélodie. »⁶⁷⁹

Ici encore, les détails tels que « *enfant nu* », « *poussant d'une baguette* », « *jante de bicyclette* », « *un air dont les paroles semblaient lui faire vivre une autre vie* », « *sa poitrine s'en gonflait* », « *son corps frétillait* », « *marquer la cadence de la mélodie* » donnent aussi l'illusion

⁶⁷⁸ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 11

⁶⁷⁹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, 16

de voir un film. Cette accumulation provoque une intensification de l'action qui a pour but de captiver et d'émouvoir le lecteur en vue d'une catharsis. Ainsi, nous convenons avec Jean Milly que :

« Relèvent également de la mimésis, dans le récit d'événement, les « choses vues » (qualifiées encore d'« effets de réel »), c'est-à-dire les détails narratifs ou descriptifs qui ne sont pas nécessaires à l'intrigue, mais qui lui donnent un caractère de vraisemblance et même de présence par leur précision même. »⁶⁸⁰

Les descriptions extrêmement poussées tendent à la représentation de la réalité, et créent « un effet de présence par leur précision même ». Le caractère vraisemblable, produit par les détails narratifs et descriptifs, joue un rôle important dans la perception ou la représentation mentale qui tient lieu de visualisation.

Sélection des événements les plus représentatifs de la diégèse, les scènes séquentielles constituent la quasi-totalité du texte romanesque. D'ailleurs, Lopes lui-même a une grande attirance pour les arts scéniques. Dans cette optique, le texte narratif de *Le Pleurer-Rire* a des relents d'une comédie théâtrale, alors que *Le Lys et le Flamboyant* a tendance à être adapté à un scénario pour film, le narrateur personnage étant un cinéaste :

« Quand la sonnerie retentit pour appeler les internes à l'étude, Monette serre plus longtemps que d'habitude la petite contre elle et lui glisse dans la main quelques billets de banques. C'est dans la rue quelques minutes plus tard, que Monette extrait discrètement un mouchoir de son sac avant de se reprendre et de redresser la tête. Le spectateur d'aujourd'hui a un sens critique trop aigu pour que je reconstitue cette scène telle que je viens de la décrire. Il faudra lui substituer un gros plan du visage de l'actrice qui jouera le rôle de Monette. »⁶⁸¹

Des références aux spectateurs, aux scénarios et aux jeux des acteurs incarnant les rôles, Lopes emprunte à la représentation dramatique ou

⁶⁸⁰ - Jean Milly, *La poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P. 80-81

⁶⁸¹ - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.291-292

filmique des techniques telles que les gros plans ou les descriptions scéniques qu'il diffuse dans ses récits :

« Dans le film, je crains que l'acteur ne refuse de se prêter à des poses aussi ridicules. [...] »

Je couperai la scène aussitôt après le gros plan où la caméra balaye l'esplanade des invalides et sans transition enchaînerai sur une autre séquence dans le lit de Célimène.

Ce sera le matin. Par la fenêtre ouverte, on percevra les cris des maraîchers qui, le propos gouailleux, font l'article d'une voix vigoureuse. Une goualeuse à la voix cassée, qu'accompagne un orgue de Barbarie, égrène une valse lente où il est question de la Seine, de ses ponts, de Paris et des amoureux. C'est jour du marché, rue cleric. Célimène reprend le refrain de la complainte avec la chanteuse des rues et ferme les yeux comme pour s'abstraire dans son rêve.

Célimène se dressa sur son séant et murmura un chant. La tête de guingois, le bras autour de mon épaule, elle ressemblait à une madone berçant un enfant. A la fin de la complainte, elle s'est recouchée. La voix paresseuse, j'ai émis une platitudo pour louer sa manière de chanter. [...]

D'un mouvement frileux, elle se blottit encore plus contre moi. [...]

Je n'ai pu m'empêcher de passer ma main sur sa poitrine et son corps. Toutes les caresses de la nuit ne m'avaient pas rassasié. L'odeur de sa peau m'a donné envie de me rapprocher d'elle. [...] Le Marivaudage est un art qui exige délicatesse, finesse et agilité d'esprit. [...] Je ne voulais pas la forcer mais provoquer simplement l'ouverture de la fleur. Elle m'a pris la tête entre ses mains et a murmuré quelque chose que je n'ai pas compris qui sonnait comme un mot lingala. [...]

Brusquement sérieuse et concentrée, elle me fixait ainsi qu'un lutteur qui a terrassé et immobilisé son adversaire. Elle avait des cheveux de Japonaise. Noirs, longs et soyeux. [...]

Tel un chiot taquin, elle a montré des crocs menaçants puis a sorti une petite langue d'oiseau et s'est mise à titiller la peau de mon cou, le lobe de l'oreille, les lèvres et j'ai compris qu'elle m'invitait à jouer, à redevenir enfant. [...]

Je me suis mis alors à lui lécher le bout des seins.

D'une voix haletante, elle me chuchotait des choses que je ne comprenais pas et qui ressemblaient aux ordres lancés par le chasseur au chien lorsqu'il dresse celui-ci à bondir sur sa proie. »⁶⁸²

Pathétique, cette peinture romantique crée une impression de présence par son caractère expressif, imagé et vraisemblable. Ici comme ailleurs, la description très osée et poussée des scènes amoureuses, érotiques ou idylliques produit une impression de visualisation. D'ailleurs, le narrateur

⁶⁸² - Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.225-226

avoue lui-même que ce récit est destiné à une représentation filmique et les descriptions qu'il fait des scènes fourmillent de précisions captivantes, comme cet autre extrait :

« J'étais fasciné par leur poitrine où pointaient des petites poires de caoutchouc noir. [...] La plus hardie a avancé le bras et a posé mon sexe sur le plat de sa main [...] Avec un sourire d'ange, elle [...] me demanda tout à trac, avec un chat dans la gorge, si je voulais lui faire un gbwa tout doux. Pour être sûre de bien se faire entendre, elle avait accompagné son propos d'une mimique en introduisant son index droit dans son poing gauche et lui faisant faire des mouvements de va-et-vient. [...]

L'action se réalisait par des mouvements de fesses d'avant en arrière qu'on variait avec des dandinements de reins de danseurs de rumbas. [...]

Mon sexe s'est dressé.

J'ai attrapé la fille au sourire d'ange, l'ai enserrée dans mes bras en couronne, ai avancé mes lèvres et me suis mis moi aussi à danser dans la même cadence que les autres. L'eau était sucrée. J'ai dansé bien-bien-bien, et ma petite cavalière s'est accrochée à moi des bras et des jambes comme au tronc d'un arbre auquel elle allait grimper. J'ai dansé doucement, lentement, en souplesse, puis le feu s'est mis à brûler en moi. Pris de furie, j'ai saccadé des reins, de plus en plus fort. J'assénais des coups glissants pour apprendre à la petite délurée de m'avoir ainsi provoqué. Elle a fermé les yeux et poussé un cri de surprise. J'ai peur de l'avoir blessée, mais elle s'accrochait encore plus à son arbre, voulait l'avaloir, poussait des gloussements et murmurait des choses folles. »⁶⁸³

Les actes et gestes de sexualité, minutieusement décrits, provoquent une projection mentale. D'une manière générale, chaque roman est composé de scènes méticuleusement peintes. Dans cette visée, *Le Pleurer-Rire* est une œuvre qui, par sa tonalité ironique et comique, n'échappe pas aux scènes imagées à exagération. Loin d'y raconter tout le règne despotique de Bwakamabé Na Sakkadé, le narrateur choisit les pratiques les plus révélatrices de sa dictature. Tel est le cas de la cérémonie « *d'investiture coutumière* »⁶⁸⁴ du guide suprême, faite de rituels, de chants et de danses guerrières :

⁶⁸³ - Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.155-157

⁶⁸⁴ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.44-50

« Ils entouraient, à distance respectueuse, un trône de velours écarlate, tout frangé d'or et de soie, séparé au sol par un précieux tapis [...] De part et d'autre se tenaient de jeunes hommes de notre noblesse, chargés des insignes royaux que cachaient des voiles blancs. Enfin, entourant l'ensemble, la masse de la famille-tribu dansait déjà au son d'un orchestre traditionnel équipé de tam-tam, clochettes et cornes de bœufs. Les gestes n'étaient encore qu'esquissés, comme ceux d'un sportif pendant l'échauffement.

Lorsque Tonton parut sur les marches du palais, humble, un pagne autour du des reins, pieds nus, sous un dais porté par quatre pages, une rumeur parcouru la foule. [...]

La musique changea de rythme, devint plus saccadé, couverte par une marée de hurrah et de you-you. [...]

Puis ce fut un rythme saccadé et syncopé pendant lequel l'assistance frappait en cadence dans ses mains. Et l'on vit le souverain fraîchement intronisé s'avancer au pas de danse vers Ma Mireille. Ses mouvements de hanches, de bras, des épaules, du buste racontaient que Ma Mireille était une beauté que le vent ne peut rencontrer sans frissonner, être troublé à en perdre son chemin [...]

Pour l'heure, Bwakamabé l'électrisait. On aurait dit un sanglier. Sans doute à cause de son rythme et, surtout, du pouvoir que venait de déposer en lui tous les prêtres. Tête renversée, yeux clos, jambes ouvertes comme en appel, elle était debout en position... comme dans le limbo. Et le chef, de ses reins, commençait les gestes de virilité. Et toute la foule exultait et criait. Et Bwakamabé Na Sakkadé continuait, persévérant avec le visage sérieux de l'élève appliqué. Et l'épaule de Ma Mireille tremblait. Et la foule hurlait. Et les mouvements des deux danseurs devenaient de plus en plus saccadés. Et la foule s'excitait. Tonton soudain décocha en direction du ventre de Ma Mireille plusieurs coups de reins, tandis que celle-ci levait les bras et exhibait les mains vides et joyeuses au-dessus de la foule, le corps frétilant comme un poisson au bout de la ligne. »⁶⁸⁵

Peint sur sept pages, l'événement décrit est si précis et réaliste que la scène d'intronisation traditionnelle, émouvante et vivante, semble réellement se dérouler sous nos yeux. Le lecteur a même l'impression de vivre cette cérémonie.

Dans *Le Lys et le Flamboyant*, les obsèques de Kolélé (pp. 12-26) sont aussi décrites avec une telle intensité et tellement d'émotions qu'elles paraissent vraisemblables, tant les rituels funèbres, les chansons et les danses exécutées sont précis et fidèles.

⁶⁸⁵ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.45-49

Pareillement, *Le Chercheur d'Afriques* est une séquence de quatre-vingt-dix-huit (98) tableaux soigneusement sélectionnés. La plupart des événements et des actions au sein de chaque tableau sont précieusement décrits et ont un effet de visualisation très nette. Chaque tableau, sans s'étendre dans le temps, décrit un événement précis d'une étape de la quête identitaire d'André Leclerc. Plusieurs scènes dont les jeux d'enfance, le départ du père, les retrouvailles, les danses, les rencontres, et le carnaval de Nantes sont peints avec saisissement :

« Nous nous lançons les serpentins et les confettis que Mme de Vannessieux nous avait distribués. Quand nous n'en avons plus, elle disparaissait dans la suite et revenait les bras chargés pour nous en distribuer. Nous en lançons sur les cortèges nous en lançons dans les cheveux des spectateurs au-dessous de nous, nous en lançons aux familles joyeuses sur les balcons voisins, nous nous les lançons les uns aux autres. Les tapis de la pièce furent bientôt recouverts d'une pellicule de mosaïque multicolore » ;

« Un gamin m'aborda. Je n'avais pas compris à cause du charivari et voulus lui faire répéter. Mais à peine avais-je ouvert la bouche qu'il me décocha une poignée de confettis dans le visage et disparut englouti dans la vague d'un monôme. Je crachai en toussant les pastilles de papier.

Des solitaires dans la cohue ou des curieux sur les balcons étaient à l'occasion pris à partie sur l'air des lampions par des étudiants, la faluche sur l'oreille ou renversée sur la nuque. En la saisissant par-derrière, un homme appliquait sa main remplie de confettis dans la bouche d'une jeune fille qui craignait d'étouffer. »⁶⁸⁶

Ici, les événements sont relatés avec beaucoup de précisions dans les gestes, les mouvements, les processions, les couleurs, les sons. Toutes ces descriptions avec soin et force détails créent effectivement une illusion de réalité. Cette dramatisation rend le texte plus accrocheur et plus vivant, et les descriptions détaillées ont un effet immédiat sur le lecteur qui a l'impression de vivre ces événements qui semblent se dérouler devant lui.

Cette technique de précision et de saturation est aussi bien connue du conteur traditionnel africain dont l'un des objectifs majeurs est de " faire

⁶⁸⁶ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, o Paris, Seuil, 1990, P. 18 ; 211

vivre “ le récit. Ainsi les scènes renforcent l’illusion romanesque et participent au caractère dramatique et testimonial du récit ; le narrateur personnage voulant les faire passer pour réels. Dans ce cas « *l’objet y prend le pas sur le narrateur, l’information sur le narrateur* », car il s’agit de « *montrer les événements* » en donnant l’illusion de mimésis par le maximum de détails et, surtout, en diminuant les marques de celui qui raconte. Ces éléments que Genette appelle « *connotateurs de mimésis* » sont qualifiés d’« *effets de réel* » par Roland Barthes.

En constat général, dans le roman de Lopes, les textes privilégiant les scènes sont très nombreux. Ils favorisent les descriptions détaillées qui contribuent aux jeux scéniques romanesques. Aussi les portraits, faisant l’objet d’une élaboration spécifique, participent-ils de la scène et de cette volonté de visualisation.

1.2/ Des portraits visuels innovateurs : Portraits et arts visuels

Chez Lopes, si la plupart des événements sont décrits dans le détail, il n’en est pas de même de ses personnages. Le rapport de cet écrivain à la description de ses personnages est parfois très singulier, en ce qu’il les décrit très peu avec des mots ou des adjectifs, mais il leur attribue plutôt un visage par comparaison ou par métaphorisation. En effet, ce qui retiendra notre attention, ici, ce sont les portraits de personnages qui, expressifs et évocateurs, font l’objet d’un traitement particulier. En général, leur élaboration n’est, ni plus ni moins, que le rappel d’œuvres d’art ou de figures historiques. Ce sont des portraits novateurs et très suggestifs du fait de leurs référents.

Mieux qu'une description, les personnages sont identifiés à des figures bien précises, par simple évocation. Ce qui facilite leur représentation et visualisation. Ainsi, Vouragan est décrit en ces termes :

« Sa tête aussi large qu'une noix de coco, ses fortes mâchoires et son cou de buffle lui donnait l'allure d'un fauve. »⁶⁸⁷

La description de Vouragan est la métaphore d'un animal sauvage, par l'évocation d'une noix de coco et d'un buffle. Si le portrait de Vouragan n'est autre que l'évocation de l'allure d'un fauve, un autre personnage est comparé à un masque :

« Un Camerounais, me faisait penser, avec sa forte mâchoire et à ses lunettes à larges montures, à un masque tschokwé. [...] Le masque tschokwé et son flirt se confiaient des secrets. »⁶⁸⁸

En effet, ce personnage n'a pour description et désignation que l'évocation de ce « *masque tschokwé* » (voir référent comparatif en annexe 1) auquel il est finalement identifié. Le narrateur n'insiste pas sur les traits des personnages, mais il les mentionne de manière très originale et vivante.

Cette technique descriptive, selon Amadou Koné, est typique du récit traditionnel qui « *procède surtout par grands coups de pinceaux sans s'arrêter aux détails sauf si ces détails ont une valeur symbolique* »⁶⁸⁹. Même si Lopes ne s'arrête pas sur les détails des traits des personnages, ses référents et allusions sont à la fois très évocateurs et symboliques. En effet, les éléments qui servent à décrire Vouragan (« *noix de coco* », « *fortes mâchoires* », « *cou de buffle* », « *allure d'un fauve* ») sont caractéristiques de la force et de l'adresse de ce talentueux footballeur, mais aussi de l'étalon digne des prouesses sexuelles dont il fait preuve. Quant au masque

⁶⁸⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 132

⁶⁸⁸ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 121

⁶⁸⁹ - Amadou Koné, *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1985, P. 50

tschokwé, il est un élément socio ethnographique qui symbolise l'art des Tschokwé⁶⁹⁰, et renvoie à la culture de ce peuple africain.

De même, le portrait de Kani est uniquement contenu dans le rappel d'autres visages, non moins célèbres, de grandes civilisations africaines :

« Son visage m'en rappelait une autre que je n'arrivais pas à restituer. [...] La peau de la jeune fille était d'acajou, et les traits de son visage évoquaient les bronzes d'Ifé. [...] »

Plus je la regardais, plus j'avais l'impression d'avoir déjà rencontré ce visage aux traits si proches de ceux d'une reine d'Égypte. Elle en avait la coiffure et le cou. [...] »

La jeune Mandingue avait le port de tête princier des femmes qui vont à la rivière, une bonbonne sur le sommet du crâne, et portait son tailleur gris perle avec l'allure de ces dames habillées chez les grands couturiers. Elle avait quelque chose de Mme de Vannessieux, la marraine de Vouragan. Même allure, même race. Une de ces dames à qui l'on ne peut s'adresser sans un certain maintien. »⁶⁹¹

Kani est décrite par homologie ou comparaison aux figures qu'elle évoque ou qu'elle rappelle au narrateur. Sa description est faite par rapprochement aux « bronzes d'Ifé », à « une reine égyptienne » (voir statuette en bronze d'Ifé représentant une reine en annexe 2), puis à une princesse « Mandingue » au « port de tête princier des femmes qui vont à la rivière, une bonbonne sur le sommet du crâne », et ayant « l'allure de ces dames habillées chez les grands couturiers ».

Si ce portrait à grand coup de pinceau est d'apparence simpliste, la somme de ces célèbres images africaines et européennes combinées et juste évoquées produit des figures expressives qui, en elles-mêmes, frappent et activent l'imagination du lecteur à la visualisation. Il retiendra simplement que si « la jeune Mandingue avait le port de tête princier des femmes », « les traits de son visage évoquaient les bronzes d'Ifé ». Car, son « visage

⁶⁹⁰ - Les Tchokwé vivent au Zaïre. Leurs objets sont décorés de motifs géométriques caractéristiques de l'ethnie. Les statues représentent souvent leurs ancêtres Luba.

⁶⁹¹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.37-39

aux traits si proches de ceux d'une reine d'Égypte » « *en avait la coiffure et le cou* ». Le narrateur lui donne aussi une touche de modernité tant elle « *portait son tailleur gris perle avec l'allure de ces dames habillées chez les grands couturiers.* » Elle est décrite telle une vraie et authentique beauté africaine s'accommodant aisément et majestueusement aux habitudes vestimentaires occidentales modernes.

De fait, son portrait n'est que la somme métaphorique de ces figures qui le rendent plus vivant, plus réel, plus parlant, plus évocateur et plus représentatif. Ainsi l'imagination et la mémoire visuelle du lecteur sont activées par métaphorisation ou par l'évocation de ces images auxquelles il est référé dans l'optique d'une représentation.

En outre, l'évocation de figures célèbres d'actrices de cinéma est courante dans l'élaboration du portrait des personnages de Lopes :

« La brune au visage fragile me rappelait Danièle Delorme. Mais beaucoup plus maigre. Sa voisine, au contraire, aurait pu, sans dommage, lui faire don de la moitié de ses fruits. Consciente de l'avantage, elle mettait en valeur son buste, aussi majestueux qu'une proue de navire, en se tenant droit, comme à la séance de gymnastique. Elle jouait habilement de ses lèvres épaisses et framboise. Ses cheveux soleil étaient remontés en chignon, à la manière d'un obélisque. On aurait pu, par sa silhouette, la confondre avec la Simone Signoret de casque d'or » ;

« Sous son casque d'or, à deux pas de moi, Simone Signoret, hochant la tête au rythme de la batterie, souriait ainsi qu'une naïade qui rejoint les flots. »⁶⁹²

Ce sont les images de la brune Danièle Delorme (voir photo en annexe 3) et de la blonde Simone Signoret⁶⁹³ (voir photo en annexe 4), toutes deux actrices françaises de théâtre et de cinéma, qui valent pour le portrait de ces deux filles. Bien plus, c'est l'opposition légendaire de la brune et de la blonde qui est évoquée à travers ces deux actrices. Car le narrateur renvoie

⁶⁹² - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.98 ; 137

⁶⁹³ - Voir photos de Danièle Delorme et Michèle Morgane en annexe 3 et 4

même à l'image bien précise de Simone Signoret qui, jouant le rôle principal dans *''Casque d'or''*⁶⁹⁴ de Jacques Becker, porte une coiffure particulière qui la distingue et la fait rayonner de beauté.

Mieux encore, le narrateur de Lopes, loin de se complaire à ce type de description tout à fait original qui consiste à évoquer des figures célèbres, associe ou compare même ses personnages à des dessins, à des tableaux. Le portrait de la compagne du docteur Leclerc en est très révélateur :

*« Au premier rang, une femme en cardigan de laine, [...] Sa coiffure imite celle de Michèle Morgan. Son profil évoque un dessin de Cocteau. Un fil déroulé, tracé d'un seul mouvement, sans hésitation ni reprise, ainsi qu'une signature. »*⁶⁹⁵

Ici encore, l'image de Michèle Morgan (voir photo en annexe 5), actrice française remarquable par sa coiffure, est évoquée. Sans plus de description, c'est surtout l'évocation de ce dessin de Cocteau et de la coiffure de Michèle Morgan qui, seuls, ont suffi au portrait et même à la désignation de cette femme :

« Le dessin à la Cocteau et la jeune fille rousse à la queue de cheval lui serraient fortement le bras pour se réchauffer contre son corps » ;

*« J'ai immédiatement reconnu la femme à la blouse blanche qui m'ouvre la porte. Michèle Morgan, au visage dessiné par Cocteau. »*⁶⁹⁶

Aucune allusion n'est gratuite, car Michèle Morgan interprète aussi un rôle de Jean Cocteau, écrivain, dessinateur et cinéaste français à qui elle a inspiré ce dessin auquel le lecteur est renvoyé. Description singulière que celle qui consiste à ramener les lecteurs au tableau d'un dessinateur aussi bien connu que Cocteau. Pour le lecteur connaissant Michèle Morgan et ce

⁶⁹⁴ - Si *Casque d'or* retient l'attention, de l'auteur c'est d'abord par le portrait mémorable de Simone Signoret qui y joue l'un de ses meilleurs rôles, comme une belle blonde dont la coiffure identique à un casque d'or ne laisse personne indifférent.

⁶⁹⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, p. 9

⁶⁹⁶ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, pp.42 ; 262

dessin de Cocteau, la représentation de ce personnage est immédiate. Renforçant ce procédé descriptif allusif, le portrait de M^{me} Eugénie est construit par l'évocation d'une sculpture à laquelle elle est identifiée :

« Elle avait le port de tête d'une souveraine congédiant esclaves, conseillers et ministres afin de s'entretenir avec l'un de ses pairs. [...] »

« J'ai trouvé que le visage de M^{me} Eugénie évoquait le buste de Voltaire sculpté par Houdon. [...] »

« Le visage de la vieille dans la pénombre me fascinait. Le contre-jour lui sculptait vraiment les traits du vieux Voltaire. [...] »

« Elle m'a regardé dans les yeux et une fois encore sa ressemblance avec le Vieux Voltaire m'a impressionné. »⁶⁹⁷

La description de M^{me} Eugénie est une sorte de zoom, comparativement aux « *traits du vieux Voltaire* » « *sculpté par Houdon* » (voir photo en annexe 6). C'est la sculpture de Voltaire qui, dans un jeu de pénombre et de contre-jour, sert à réaliser un portrait 'vivant' de M^{me} Eugénie. Pour toute description, elle n'est que la ressemblance, le reflet de la sculpture de Voltaire. C'est une élaboration originale que celle qui consiste à substituer aux portraits des statues de figures bien connues :

« Mince, svelte, les muscles longs, il avait un buste d'éphèbe en marbre noir. »⁶⁹⁸

Ici, le « *buste d'éphèbe en marbre noir* » est la principale référence qui permet d'établir le portrait du jeune marmiton. Pour toute description, le narrateur renvoie simplement à la statue d'éphèbe qui, dans l'antiquité grecque, représente un jeune homme de plus de dix-huit (18) ans considéré comme citoyen à part entière. *Dossier classé* fait aussi une description semblable, à travers ombre et profil :

« Vue de profil, la tête du chauffeur dessinait une ombre chinoise : celle d'un Dionysos dépenaillé à la barbe broussailleuse. »⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P.21-24

⁶⁹⁸ - Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, P.205

⁶⁹⁹ - Henri Lopes, *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, P. 41

Comme sur une scène théâtrale ou cinématographique, l'évocation « *d'un Dionysos dépenaillé à la barbe broussailleuse* » à travers « *une ombre chinoise* », c'est-à-dire une silhouette projetée sur un écran ou sur un mur et constituant un personnage de spectacle, vaut pour le portrait de ce personnage. La préférence de Lopes pour les descriptions innovantes est une originalité qui consiste à la métaphorisation et à la fixation des portraits tels des tableaux, des dessins et des sculptures qui fertilisent l'imagination du lecteur et facilitent la représentation des personnages ainsi décrits.

Pour une visualisation aisée, imagée et vraisemblable, ces portraits sont plaqués et projetés comme à un vernissage ou à un spectacle. Statue (buste de Voltaire, buste d'éphèbe en marbre noir), statuettes (bronzes d'Ifé), masque tschokwé, figures historiques célèbres (Reines d'Égypte, Princesse Mandingue), actrices de théâtre et de cinéma (Michèle Morgan, Danièle Delorme, Simone Signoret) sont autant d'images et de figures qui, rappelées ou évoquées, renforcent la visualisation des scènes romanesques dans lesquelles les personnages prennent place. Tel un dessinateur, un peintre, un sculpteur, ou un metteur en scène, l'auteur tente de ramener ses lecteurs à ces images plutôt que de se perdre dans de longues descriptions.

Lopes veut alors se soustraire de la querelle et de l'opposition légendaire entre la description et la narration ou, du moins, de la réduire. Il souscrit donc à « *l'économie descriptive* », solution « *aux excès de l'art du portrait* »⁷⁰⁰. Il y adhère pleinement, lui qui se limite, prioritairement, aux traits essentiels du visage, et rarement aux autres aspects physique et vestimentaires. Il tente d'esquiver les virulentes critiques portant sur l'inopportunité des descriptions trop détaillées à propos de laquelle Jean-Michel Adam reprenant Boileau et Condillac affirme :

⁷⁰⁰ - Jean-Michel Adam, *La description*, Que sais-je ? n°2783, Paris, PUF, 1993, p.54

« Or, la description est, de toute évidence, un lieu potentiel d'excroissance du détail. C'est le risque que dénonce Boileau : « Fuyez, de ces auteurs, l'abondance stérile / Et ne vous chargez point d'un détail inutile » (*Art poétique*, 1676) et Condillac : « Le mauvais descripteur est celui qui s'appesantit sur des détails inutiles et dégrossit à peine les principaux traits » (*De l'art d'écrire*). »⁷⁰¹

Trêve de détails inutiles, Lopes opte pour des portraits dépourvus des excès qui rendent la narration stérile, en épousant la rhétorique antique qui selon Jean-Michel Adam « avait déjà assigné au descriptif des limites très précises : la description était subordonnée aux besoins de la démonstration ou de la narration »⁷⁰². Par conséquent, il apporte une touche novatrice à la description de ses personnages qui, pour l'essentiel, s'inspire de l'art pictural et scénique. Avec lui, les procédés scéniques tels que les profils, les silhouettes, les ombres, le contre-jour, associés aux techniques picturales et sculpturales sont rapatriés, injectés dans le roman, stimulant la visualisation des personnages à travers des portraits novateurs. Lopes rompt avec les descriptions classiques de type balzacien ou zolien au profit de portraits suggestifs, et s'affiche tel un portraitiste dont l'originalité consiste à s'inspirer de peinture, de dessin, de sculpture, de statuette et d'images de personnalités illustres. Lopes voudrait donc ne plus décrire ses personnages au sens classique du terme, mais il les évoque, les projette, les donne à voir, à visualiser. Il donne libre cours, non plus à l'imagination, mais à la mémoire ou la curiosité du lecteur qui est censé retrouver le référent auquel le portrait des personnages renvoie.

Par ailleurs, ces nombreuses scènes romanesques occupent une place de choix dans le système narratif et sont aussi et surtout ponctuées de dialogues comme dans une pièce de théâtre.

⁷⁰¹ - Jean-Michel Adam, *La description*, Que sais-je ? n°2783, Paris, PUF, 1993, p. 19

⁷⁰² - Jean-Michel Adam, *La description*, Que sais-je ? n°2783, Paris, PUF, 1993, p. 45

2. Dialogues et didascalies

En littérature, le dialogue est une conversation en style direct entre les personnages d'un roman, d'une pièce de théâtre, etc. Les personnages sont mis en situation de communication ou de discussion où ils peuvent exprimer directement leur point de vue ou leurs opinions. Il y a alors simulation d'entretien entre deux ou plusieurs personnages.

Quant aux didascalies, elles se rencontrent au théâtre où elles sont des indications écrites sur le jeu des acteurs ou sur la mise en scène. Elles font partie du texte écrit de la pièce de théâtre. À la représentation, elles sont censées se fondre dans le jeu des acteurs, les costumes et le décor. Dialogues et didascalies sont des marques ou des caractéristiques essentielles qui distinguent le texte dramatique, destiné à la représentation, du texte romanesque essentiellement narratif.

Cependant, ces procédés théâtraux, notamment les dialogues ont été une source de renouvellement du roman. Ils participent ainsi à la narration d'une manière originale :

« La parole, dans le roman ne se réduit donc pas à la simple imitation (mimèse) des propos tenus par des personnages et rapportés par le narrateur. Même si elle s'exprime essentiellement à travers les dialogues, elle participe au récit (diégèse) et doit l'essentiel de son ambiguïté et de sa richesse au fait qu'elle transcrit dans le code de l'écrit le langage oral et qu'elle mêle par conséquent ces traits spécifiques du locuteur au style propre à l'auteur. Il se crée ainsi un discours original à mi-chemin de la langue courante et de la langue littéraire »⁷⁰³.

Chez Lopes, la récurrence des dialogues pourrait, en partie, se justifier par le fait que la majorité des narrateurs sont des personnages quêtés et donc itinérants qui se retrouvent tout au long de leurs parcours aux prises avec d'autres personnages. Leurs rencontres sont souvent relatées à travers

⁷⁰³ - Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985.P.45-46

des scènes ponctuées de dialogues où chaque personnage assume directement ses prises de parole et défend ses opinions.

De plus, en guise de didascalies, les scènes dialoguées sont ponctuées de nombreux commentaires. La narration semble donc être assurée à deux niveaux : celle qui donne l'impression de n'être médiatisée par aucun conteur, du fait de la mise en scène des dialogues et les didascalies qui émanent du narrateur.

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, certains événements clés tels que l'entretien d'André avec Fleur et sa rencontre avec son père sont des scènes conversationnelles très importantes. Si son entretien avec Fleur lui permet d'extérioriser son refus d'assumer son hybridité, sa rencontre avec son père est l'aboutissement, le point culminant de sa quête. Cette dernière scène est un véritable interrogatoire, une confrontation entre le père et le fils. Elle aboutit à un monologue intérieur dans lequel André accepte finalement sa condition de métis.

Dans les extraits textuels qui suivront nous soulignerons en gras les commentaires du narrateur qui fonctionnent comme des didascalies, afin de mieux les mettre en exergue. Analysons d'abord l'entretien d'André avec Fleur qui porte essentiellement sur le métissage :

« – Vous connaissez ça ? me demanda-t-elle lorsqu'elle revint.

– Bien sûr.

Elle prit l'ouvrage et se mit à le feuilleter avec fébrilité.

– Et vous vous souvenez de ça ?

Une page où Gide juge les Blancs d'Afrique avec sévérité.

– C'est comme mon père, fit-elle remarquer. Un homme remarquable. J'aimerais que vous le connaissiez.

Fleur parlait quelquefois sans réfléchir. De quoi aurais-je pu m'entretenir avec un ancien colon ?

– C'est marrant mais on dirait que vous vous ressemblez.

– Un Nègre qui ressemble à un Blanc ?

– *Mais une fois encore, pourquoi, bon dieu ! vouloir vous faire plus Noir que vous n’êtes ? vous êtes...café au lait... En plus avec vos yeux verts, personne n’est obligé de vous croire quand vous dites «Nègre».*

Elle n’a pas vu l’éclair qui a traversé mes yeux. Quand elle a repris la conversation c’était pour revenir à son père. [...]

– *Vous avez sa manière d’aborder les questions. Et quand vous réfléchissez...*

Vouragan avait eu raison de me dire que l’enfant-là était une folle.

– *si vous croyez me faire plaisir ! ... Métis c’est une création coloniale. Ce n’est pas une race. Il y a les Blancs, il y a les Noirs, il y a les Jaunes, il y eut les Rouges... C’est tout. Métis, ce n’est pas une couleur. Ça n’existe que dans la tête de certaines personnes. Dans celle des gens à cœur de banane. On est mammifère ou oiseau. Pas chauve-souris. Si nous étions aux Etats Unis, je ne pourrais pas m’asseoir à cette table et discuter avec vous.*

Comme pour me faire un clin d’œil, le juke-box se mit à jouer un morceau de jazz dont j’ignore l’interprète. »⁷⁰⁴

Échange verbal entre deux locuteurs, ce dialogue est révélateur de la quête identitaire d’André Leclerc. Il révèle la conception de Fleur sur le métissage, alors qu’André lui-même se considère comme un Nègre à part entière et non comme un métis. Selon lui, « *métis c’est une création coloniale. Ce n’est pas une race* ». En réalité, il exprime le trouble existentiel permanent qui motive sa quête. Les prises de paroles permettent donc à chaque personnage d’exprimer ses émotions, ses points de vue qui sont inaccessibles au narrateur homodiégétique.

Bien évidemment, à ses dialogues s’entremêlent les didascalies, c’est-à-dire les précisions du narrateur sur l’attitude des personnages (« *Elle prit l’ouvrage et se mit à le feuilleter avec fébrilité* » ; « *Elle n’a pas vu l’éclair qui a traversé mes yeux* »), et sur l’atmosphère du lieu de la conversation (« *Comme pour me faire un clin d’œil, le juke-box se mit à jouer un morceau de jazz dont j’ignore l’interprète* »).

A cette scène dialoguée nous pouvons joindre celle où André se fait consulter par le Docteur Leclerc. Elle consacre l’aboutissement des

⁷⁰⁴ - Henri Lopes, *Le chercheur d’Afrique*, Paris, Seuil, 1990, P. 256

recherches d'André Leclerc qui, après avoir retrouvé les traces de son père, décide de se faire consulter par ce dernier sans, toutefois, dévoiler son identité. D'où l'importance de ce dialogue entre André, qui veut masquer son identité, et son père qui veut la dévoiler :

«– Votre père vit-il toujours ?

J'aurais dû lui répondre sans marquer d'hésitation.

– En...

Sa voix est voilée, comme celle d'un adolescent faisant sa première déclaration.

– ... en Afrique ?

– Oui.

Il ne voit pas mes yeux derrière mes lunettes à la Ray Charles. Pendant qu'il écrit, je continue à observer la pendule.

– Votre mère ?

– Ma mère ?

Il toussote pour se gratter la gorge.

– Oui votre mère. Vit-elle toujours ?

Après ma réponse il toussote à nouveau, puis sourit brusquement. Il a eu l'air bête un instant, et j'en ai éprouvé de la pitié.

– Vous trouvez pas qu'il fait chaud dans cette pièce ?

Son sourire est crispé.

– Non. Moi, ça va.

J'ajoute évidemment la plaisanterie que les Africains font toujours sur le sujet. Le sourire du docteur ressemble à un rictus. L'interrogatoire se poursuit, entrecoupé par les temps d'écriture. On dirait que le docteur est plus blanc que tout à l'heure. C'est sans doute la lampe de son bureau. J'observe, au dessus de la pendule, une photo aux tons rouillés par le temps. Un homme en tenue de toile blanche salue un jeune général de Gaulle.

Le docteur m'invite à enlever ma chemise et à me diriger vers la table d'examen. Il fixe la cicatrice sur mon épaule, et son front se plisse discrètement.

– Un accident ?

Sa voix est blanche. En prenant le stéthoscope, il fait tomber la photo de Michèle Morgan.

– Non, un tatouage.

Il faut être attentif pour déceler l'agacement sur son visage. [...]

– Tout est normal.

Son stéthoscope n'a pas décelé le changement de rythme de mon cœur. Il fixe d'un air étrange les cauris en scapulaire sur ma poitrine. En me rhabillant je coule à nouveau, hypocritement, un œil en direction de la photo. [...]

J'enlève mes lunettes et regarde au dessus de la cheminée, puis le docteur. Il baisse le nez, pour noter mes réponses. Je le sens hésiter, balbutier dans ses

questions. Ce n'est plus la voix bien timbrée [...] Je serre le sachet magique dans la paume de ma main et mes yeux n'arrivent plus à se détacher des siens.

– Bizarre mais je ne trouve rien d'anormal. Vous avez un cœur de boxeur. Pas de problème de ce côté-là. [...]

Plus nos yeux se rencontrent, plus il les fuit. On dirait qu'il change de couleur. Le rose a quitté ses joues. [...]

– Combien vous dois-je ? [...]

Il sourit encore. J'ai posé mon chéquier sur le bord du bureau et répète ma question. [...]

– Non, vous ne me devez rien. Rien...Surtout pas...Rien...S'il vous plaît, s'il vous plaît.

Des tics bizarres, à peines perceptibles, secouent ses joues, comme si on y injectait de faibles décharges de courant électrique. Il sort son mouchoir et s'éponge le front.

– Fait chaud, fait chaud, trouvez pas ?...

Il se lève et va vers la fenêtre. Je le vois à contre jour inspirer une grande bouffée d'air, puis refermer la fenêtre à l'espagnolette. »⁷⁰⁵

Plus qu'une consultation, cette « *rencontre cruciale* » avec le père est une confrontation, un « *interrogatoire* ». Car le docteur reconnaît son fils à qui il veut soutirer le plus d'informations afin de confirmer son soupçon. Face à cette rencontre historique pour le personnage quêteur, chacun doit assumer directement sa part de responsabilité. Et le dialogue semble être le meilleur moyen par lequel l'auteur peut atteindre son but, celui du face-à-face entre le père et le fils, de l'expression de leurs sentiments mutuels.

D'une manière générale, le jeu des acteurs parlant accentue davantage l'illusion de la confrontation, de la réalité, du vrai et crée une forte tension dramatique qui donne un retentissement profond aux événements.

En outre, les commentaires ponctuant les propos des personnages sont très nombreux. Le dialogue est entrecoupé de commentaires sur l'attitude, le comportement des personnages, mais aussi sur les intonations de voix, l'atmosphère de tension et le décor dans lequel se déroule l'entretien. C'est que le narrateur est soucieux de restituer l'ambiance et les détails de cette

⁷⁰⁵ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 291-293

confrontation. Ces informations, provenant du narrateur, fonctionnent comme des didascalies et fournissent des précisions sur la scène. Dans l'exemple précédent, en supprimant les paroles des personnages nous avons un impressionnant recueil de commentaires qui, en théâtre, aurait pu servir de didascalies très utiles à la mise en scène. Elles peuvent se classer en plusieurs groupes :

- Les gestes et les actions des personnages :

« Pendant qu'il écrit, je continue à observer la pendule » ; « Il toussote pour se gratter la gorge » ; « L'interrogatoire se poursuit, entrecoupé par les temps d'écriture » ; « il toussote à nouveau, puis sourit brusquement » ; « Le docteur m'invite à enlever ma chemise et à me diriger vers la table d'examen » ; « Il fixe la cicatrice sur mon épaule, et son front se plisse discrètement » ; « En prenant le stéthoscope, il fait tomber la photo de Michèle Morgan » ; « Il fixe d'un air étrange les cauris en scapulaire sur ma poitrine. En me rhabillant je coule à nouveau, hypocritement, un œil en direction de la photo. » ; « J'enlève mes lunettes et regarde au dessus de la cheminée, puis le docteur. Il baisse le nez, pour noter mes réponses » ; « Je serre le sachet magique dans la paume de ma main et mes yeux n'arrivent plus à se détacher des siens » ; « J'ai posé mon chéquier sur le bord du bureau » ; « Il sort son mouchoir et s'éponge le front » ; « Il se lève et va vers la fenêtre. Je le vois à contre jour inspirer une grande bouffée d'air ».

- Les émotions : contrariété et trouble des personnages :

« J'aurais dû lui répondre sans marquer d'hésitation » ; « Il a eu l'air bête un instant » ; « Son sourire est crispé » ; « Le sourire du docteur ressemble à un rictus » ; « On dirait que le docteur est plus blanc que tout à l'heure » ; « Il faut être attentif pour déceler l'agacement sur son

visage » ; « Je le sens hésiter, balbutier dans ses questions » ; « le changement de rythme de mon cœur » ; « Plus nos yeux se rencontrent, plus il les fuit. On dirait qu'il change de couleur » ; « Le rose a quitté ses joues » ; « Il sourit encore » ; « Des tics bizarres, à peine perceptibles, secouent ses joues, comme si on y injectait de faibles décharges de courant électrique » ; « Il s'embrouille dans sa phrase » ; « Une lueur de joie est passée sur son visage après ma réponse ».

- Les intonations de voix :

« Sa voix est voilée, comme celle d'un adolescent faisant sa première déclaration » ; « Sa voix est blanche » ; « Ce n'est plus la voix bien timbrée » ; « Ma voix n'a pas tremblé, elle a le timbre viril et marqué de Ray Charles ».

- Le décor du bureau du docteur :

« La lampe de son bureau » ; « au dessus de la pendule, une photo aux tons rouillés par le temps. Un homme en tenue de toile blanche salue un jeune général de Gaulle » ; « la fenêtre à l'espagnolette ».

- Les costumes :

« Mes lunettes à la Ray Charles. »

Ces didascalies restituent les conditions d'émanation des dialogues et les rendent vraisemblables, en créant un cadre illusoire de conversation. Elles émanent du narrateur et s'intercalent entre les paroles prononcées par les personnages. Ce sont des précisions sur les émotions et les actions, sur le lieu, le décor et la tenue des personnages. Elles sont surtout révélatrices de la contrariété et de la culpabilité inavouée du docteur face à la

découverte inattendue de son fils abandonné. De didascalies, il en est aussi question dans ce monologue de Bwakamabé :

« – Ça ne va pas, non ? Puis quoi encore ? Vas réclamer les Droits de l'Homme aussi, pendant qu'on y est. C'est ça : le droit de me renverser, de me tuer (**il cria et le frappa à la tête**). Con de votre maman !

Le coup de pied dans les reins fit tressaillir le capitaine qui ferma les yeux et eut un mouvement de spasme pour rattraper un hurlement qui manqua de s'échapper.

– Fils de putain, va. Essaie donc, maintenant, de le faire, ton coup d'Etat. Qu'est-ce que tu attends, hein ? Sacrédedieu ! Après tout ce que j'ai fait pour toi. T'oublies que c'est Tonton Bwakamabé qui t'a tiré du gnouf et fait de toi un ministre... T'oublies... Sans moi, Polépolé t'aurait zigouillé (**il fit un geste sec avec son doigt à hauteur de la gorge**). Aucune reconnaissance. (**Il fit une grimace**.) Sale Djabatékoué, va. Macaque ! Indigène ! Sauvage ! Te crois le plus fort parce que t'as fait Saint-Cyr ! Comme ce salaud de Kaputula. Pauvres cons, ouais. Pauvres cons ! (**Il hurlait**.) C'est moi qui ai fait de Kaputula un chef d'état-major. Moi, vous entendez... Plus forts que moi, Bwakamabé ? Moi, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa. Parce que zavez fait un tour à Saint-Cyr. Fait la guerre, moi. Entre hommes. Avec des couilles au cul. Pas les trahisons comme vous. Pas peur de la guerre, moi. Ni de votre Tché, si c'est Chez ou quoi-quoi-quoi-là. Allez, parle maintenant. [...]

– Le pouvoir ! C'est ça que tu voulais. Dis-le (**un rictus**.) Comme si tu étais capable de gouverner. (**Il bassa la voix**.) Un merdeux, comme toi. (**Il se mit à crier**.) Depuis quand un Djabatékoué possède la science du commandement ? Hein ? Sauvage, macaque, fils d'esclave ! C'est mon palais que tu voulais, oui. Pour faire ton fier. Pour coucher dans mon lit. Baiser ma femme. (**Ecumant soudain comme un épileptique, Bwakamabé se mit à donner une série de coups de queue de lion et à décocher une rafale de coups de pied**.) C'est pour cela que tu m'as planté des boutons. (**Il désignait son visage**.) Jamais ! (**Il rageait comme un chien**.) Jamais tu l'auras... tu m'entends. Personne, personne ne grimpera jamais sur... (**On aurait dit qu'il pleurait**)... Sur ma Mireille. Même pas après ma mort. [...]

– Allez, vous-là. Ouvrez-moi sa gueule. (**Il baissa un peu la voix**.) Sale gueule de comploteur. Vilaine gueule de bâtard djabatékoué. Allez, ouvrez-moi ça ! (**Hurllement de soldats**.) Ah ! le salaud ! vous mord ? Vous mord ?...

Une pluie de coups s'abattit sur le capitaine. Ils visaient la tête, tapaient, tapaient, tapaient, jusqu'à ce qu'il consente à s'immobiliser. Quand ils s'arrêtèrent, il devait avoir perdu connaissance.

– Ouvrez-moi sa gueule, maintenant je vous dis... Là, comme ça... attendez.

Et Bwakamabé d'uriner copieusement en visant la bouche de sa victime. Le jet de liquide jaune tombait bruyamment, telle une bière écœurante. Tous les militaires assistaient sans commentaire à la scène. »⁷⁰⁶

⁷⁰⁶ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1982, pp.297-299

Telles pour une pièce de théâtre, certaines didascalies sont même entre des parenthèses. Le moins que l'on puisse dire c'est que cette séquence se prêterait tout aussi bien à une pièce de théâtre ; et ces didascalies seraient indispensables à la mise en scène, car elles donnent des informations sur la représentation. En effet, si les réparties rendent mieux compte la confrontation des personnages, les didascalies participent de la fonctionnalité des scènes dans lesquelles les dialogues prennent place.

Dialogues et didascalies sont si fréquents dans le récit lopésien que nous y avons recensé leur récurrence pour une étude statistique. Ce qui nous a permis de déterminer la fréquence et les occurrences des dialogues par rapport au nombre total de pages par roman :

- *La Nouvelle Romance* : sur un total de 170 pages, les dialogues occupent 99 pages.
- *Sans Tam-Tam* : pour un total de 117 pages, les Dialogues occupent seulement 4 pages.
- *Le Pleurer-Rire* : sur un total de 303 pages, les dialogues sont présents sur 179 pages.
- *Le Chercheur d'Afriques* : pour 294 pages au total, les dialogues occupent 154 pages.
- *Sur l'autre Rive* : sur un total de 230 pages, les dialogues en occupent 112.
- *Le Lys et le Flamboyant* : pour une totalité de 421 pages, les dialogues occupent 225 pages.
- *Dossier Classé* : pour 245 pages de récit, les dialogues en occupent 132.

Pour une vue d'ensemble et une meilleure appréciation, récapitulons tous ces chiffres dans un tableau, et déterminons le pourcentage de pages occupés par les dialogues dans chaque œuvre :

Fréquence et pourcentage des dialogues dans les romans Iopésiens

	Fréquence des dialogues par roman	Pourcentage des dialogues par roman
<i>La Nouvelle Romance</i> (170 pages)	99 P. /170	58%
<i>Sans Tam-Tam</i> (117 pages)	4 P. /117	3%
<i>Le Pleurer-Rire</i> (303 pages)	179 P. /303	59%
<i>Le Chercheur d'Afriques</i> (294 pages)	154 P. /294	51%
<i>Sur l'autre Rive</i> (230 pages)	112 P. /230	49%
<i>Le Lys et le Flamboyant</i> (421 pages)	225 P. /421	53%
<i>Dossier Classé</i> (245 pages)	132 P. /245	54%

Excepté *La Nouvelle Romance* dont le pourcentage de dialogue n'excède pas les 4%, tous les six autres romans en ont un taux qui varie de 49% à 59%. Ces chiffres sont révélateurs de l'ampleur de l'occurrence des dialogues qui, étroitement intégrés à la narration, font progresser le récit en tant qu'affrontements verbaux, et rythment les différentes étapes de la quête d'identité. Au total, la majorité des romans lopesiens est constituée de dialogues à plus de 50%, soit, en moyenne, à toutes les deux pages.

La plupart des passages dialogués ont une forte connotation de scène et se laissent lire comme une pièce théâtrale. En effet, le récit donne l'impression de dramatisation et/ou de réalité en donnant la parole aux personnages qui sont ainsi perçus comme des êtres de chair alors qu'en réalité ils sont des « *êtres de papier* ». De plus, l'impression de dramatisation et de réalité est accentuée par les commentaires du narrateur qui fonctionnent telles des didascalies et restituent l'atmosphère d'émanation du discours des personnages.

A ces innombrables scènes dialoguées qui donnent au roman de Lopes une véritable allure de théâtre, s'amalgame aussi les monologues et les monologues intérieurs qu'il convient d'étudier.

3. Monologues et monologues intérieurs

Communément, le monologue se définit comme l'acte de se parler à soi-même, de parler seul ou de ne pas tenir compte des autres dans une conversation. Il peut autant se concevoir comme une situation de parole où un personnage se parle à lui-même, que comme une parole prononcée de manière audible et adressée à un personnage. Dans le deuxième cas, bien qu'adressée à un autre personnage, elle est ininterrompue par cet interlocuteur, c'est-à-dire qu'elle ne reçoit pas de réponse.

C'est le cas des scènes où le président dictateur Bwakamabé, prenant à partie ses ministres ou officiers qu'il accusait de fomenter des coups d'Etat, ne tolère pas qu'ils répondent à ses réprimandes :

« – Alors, monsieur ! C'est vous qui ne voulez pas que je voyage ?

– Monsieur le Président...

– D'ailleurs, ça ne m'étonne pas. Vous les Tsouka, vous avez toujours méprisé les Djabotama. Croyez que ça va continuer comme ça ? Hein ? Oubliez que maintenant, c'est un djabotama qui commande.

L'autre essaya de balbutier quelques mots.

– Voulez pas que je voie l'Empereur d'Ethiopie ?

Le secrétaire général avait visiblement quelque chose à dire, mais il en savait la vanité.

– Alors, savez pas répondre ? (Grimace) Con de votre Maman ! Vous a coupé la langue ? Pas encore. Mais bien envie de le faire, moi. Fort pour m'insulter derrière le dos, mais face à face c'est le silence. Hypocrite, pédéraste ! Moi, quand j'ai quelque chose à dire à quelqu'un, je le lui crache en face, moi. Parce que je suis un homme, moi. Suis un militaire. Suis pas un Tsouka. (Il fit une nouvelle grimace de mépris.) Parle maintenant si tu es un homme.

Le secrétaire général ouvrit la bouche.

– Allez, quitte-là. Tout ce que tu vas dire ça ne sera que du mensonge. Vous, les Tsouka, savez que mentir. [...]

– Monsieur le Président...

– N'y a pas de Monsieur le Président qui tienne. Zêtes un agent de Polépolé. Connais tout votre complot. Ouais, si vous ne le savez pas, je sais moi. Ouais, pas la peine de faire votre petit malin-là, comme si vous étiez un innocent. Documents sont là. On vous a vu, on vous a entendu. Sais que ce fantoche de Polépolé veut se rendre au sommet et me contester. Et vous, vous ne voulez pas que j'aille ma battre à Addis-Abeba, moi. Con de ta mère, va. Jetez-moi ce bandit en prison et serrez-le moi un peu. »⁷⁰⁷

Il ne s'agit pas d'un véritable échange entre deux personnages, mais de blâmes ; car tel un despote ou un tyran, le président refuse la parole au secrétaire général qui assiste impuissant et sans pouvoir répondre aux accusations et injures. Cette confiscation de la parole est l'expression même de la dictature bwakamabéenne, celle de sa monarchie absolue qui prive son entourage et le peuple de leur liberté, de leur droit de parole.

⁷⁰⁷ - Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Seuil, 1990, P.63-64

Toutefois, au théâtre, le monologue est une tirade (longue réplique prononcée sans interruption) qu'un personnage, seul en scène, s'adresse à lui-même. Il lui permet de faire le point sur sa situation, d'exprimer son trouble, ses émotions, ses pensées. Il s'apparente à l'aparté qui est aussi une réplique dite à part, mais censée ne pas être entendue des autres personnages sur scène.

Quant au monologue intérieur, le dictionnaire Encarta le définit comme l'« *effet de style employé dans les romans, au théâtre ou à l'opéra et faisant intervenir le flot de pensées intérieures d'un personnage.* » C'est une technique littéraire censée exprimer le cheminement désordonné de la pensée intime, non pas du point de vue extérieur d'un personnage mais d'un point de vue intérieur, et qui donne au lecteur l'impression d'être installé dans la pensée du personnage.

En roman, les monologues intérieurs sont constitués par l'ensemble des idées des personnages, qui ne sont pas prononcées, mais livrées à l'état de pensée pure. Selon Edouard Dujardin le monologue intérieur est

« un discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant »⁷⁰⁸.

Le monologue intérieur est donc constitué des réflexions d'un personnage sous forme de pensées ou d'idées non exprimées ouvertement. C'est l'ensemble des pensées qui se bousculent dans son esprit et qui nous sont livrées au moment où ils se forment face à une situation. C'est le cas d'André Leclerc, au moment de sa rencontre avec son père :

⁷⁰⁸ - Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931. P. 59

« Un jeu de mots facile me vient à l'esprit, mais je souris et me retiens. Ce n'est pas le moment des échanges aigres-doux. Je ne suis venu ni mendier ni revendiquer. Je ne ferai aucun procès. Je voulais seulement te voir. Une pulsion biologique. Rien de plus. Ensuite je m'en irai et je méditerai, même si j'ignore sur quoi »⁷⁰⁹.

Cette introspection d'André Leclerc livre les véritables motivations qui le mènent à la recherche de son père. Mais toutes ces réflexions ne sont que les pensées qui naissent et se bousculent dans son esprit au moment où il est sous le choc des retrouvailles d'avec son père. Le monologue intérieur est donc une sorte de voix intérieure qui dévoile les pensées secrètes du personnage. C'est également le cas, lorsque de retour de la « *rencontre cruciale* », André se rassure :

« Que personne ne voie la couleur de mes yeux ! Que personne ne sache ce qui se passe dans ma poitrine ! [...]

Je fredonne un air du chanteur aveugle américain. [...]

Yéhé héhé, yéhé héhé... [...]

Un homme qui vient en sens opposé a ralenti le pas en voyant ma silhouette. D'un air dégagé, il change de trottoir.

Yéhé héhé, yéhé héhé...

Pourtant ce n'est pas, passant, un chant de guerre. N'aie pas peur, frère au visage pâle. Je ne jugerai pas mon père, ma mère me l'a enseigné. Je n'exigerai pas ma place sur le mur du musée de son foyer, je ne réclamerai pas les statuettes de la salle d'attente [...]

Né entre les eaux, je suis homme de symétrie.

Droitier de la main, gaucher du pied, je dérègle le rythme des saisons. Mais je veux entendre de mes deux oreilles, voir de mes deux yeux, n'aimer que d'un cœur...»⁷¹⁰.

Cette réplique dévoile les sentiments d'André Leclerc revenant de la rencontre avec son père à qui il n'a pas osé dévoiler son identité. Il dit sa position par rapport à son père et se définit lui-même comme un « *homme de symétrie* ». Ce monologue intérieur apparaît comme une réplique

⁷⁰⁹ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 290-291

⁷¹⁰ - Henri Lopes, *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, P. 296

théâtrale dans laquelle André résume son état d'âme et sa quête identitaire. D'ailleurs, dans ce monologue qui clôt sa quête, André dit avoir retrouvé son identité vraie : celle d'un métis qui accepte enfin de s'assumer tel qu'il est. Le recours au style théâtral, notamment au procédé dialogique et au monologue, laisse libre cours à l'expression des sentiments et opinions personnels, et donc à la catharsis, c'est-à-dire à la purgation du moi reprimé.

Si dans *La Nouvelle Romance*, le narrateur omniscient a accès aux pensées de tous les personnages et peut en faire état, il n'en n'est pas ainsi dans les six autres romans à narrateur représenté. Il est à noter que dans les récits à focalisation interne, seuls les narrateurs personnages sont habilités à nous faire découvrir leurs propres pensées. Ce qui est très courant. Ce qui fait dire à Genette que « *la focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en « monologue intérieur »* »⁷¹¹.

En effet, seuls les narrateurs personnages peuvent, dans la focalisation interne, dévoiler leurs pensées même les plus intimes et les plus secrètes, et livrer leurs états d'âme et leurs opinions non exprimées sur les événements vécus. Ils semblent soliloquer, mais intérieurement, avec à eux-mêmes, comme s'ils se parlaient eux-mêmes. Pour Yves Reuter, les monologues intérieurs « *nous installent dans l'intimité des personnages pour tenter de saisir les mouvements les plus infimes de leur vie Psychique dans une sorte de « discours immédiat »* »⁷¹².

Ainsi le monologue intérieur aura pour objectif principal de donner une "vie psychique" aux personnages, comme s'ils étaient des êtres pensants.

⁷¹¹ - Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, P. 209-210

⁷¹² - Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, P. 63

En mimant leurs activités psychologiques, les monologues intérieurs révèlent les personnages romanesques comme des êtres de pensée. Cette activité psychique participe à l'élaboration de leur personnalité et de la vraisemblance dans le récit de fiction.

Notons qu'en Occident, le monologue intérieur a joué un rôle important dans le renouvellement du roman au XX^e siècle. Il devient, selon Jean-Pierre Bertrand, « *l'un des emblèmes de la modernité romanesque* »⁷¹³. La technique du monologue intérieur permet de pénétrer la conscience des personnages ou d'exprimer le « *flux de conscience* » selon l'expression de Dorothy Richardson :

« *En Angleterre, certains spécialistes voient également en Dorothy Richardson (1873-1957), [...] une pionnière en ce domaine et l'inventeur de ce courant romanesque anglais apparu au début du XX^e siècle qui tente de fondre étroitement narration et monologue en donnant au récit la forme du « flux de conscience » (stream of consciousness).* »⁷¹⁴

Il convient de noter ici que, si le dialogue permet de saisir les personnages comme des êtres doués de parole, le monologue intérieur, lui, permet de les saisir comme des êtres moraux doués de pensée. D'où l'émergence du psycho-récit retraçant le drame intérieur des personnages. Par les dialogues et les monologues intérieurs, le narrateur construit à chaque personnage un caractère ou une personnalité propre que l'on peut saisir à travers son portrait moral.

Considérant ces analyses, nous déduisons que l'étude du mode narratif rend également compte de l'illusion romanesque et de la vraisemblance dans le roman. Car, plus la quantité et la qualité d'information sont importantes, plus l'illusion de réalité est renforcée ; le narrateur se fixant

⁷¹³ -"Monologue intérieur." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

⁷¹⁴ -"Monologue intérieur." *Microsoft® Encarta® 2006* [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

pour objectif de faire sentir et vivre son récit qu'il veut faire passer pour réel. Il accentue la vraisemblance et l'illusion romanesque à travers les dialogues et les monologues intérieurs qui miment la réalité.

Le théâtre, en ses différents traits convoqués, apporte une tonalité et une valeur particulières au roman. Car le jeu théâtral intervient, souvent, à des moments cruciaux du récit pour y donner plus de tension dramatique à l'intrigue. C'est dire qu'il intervient à certains lieux où se joue un certain drame que l'auteur veut mettre en exergue en le donnant pour important, vrai, comique, pathétique etc. Les procédés narratifs s'adaptent donc à l'expression dramatique en des scènes où se joue un certain drame. Notons avec Philomène Séka que « *le narratif, en interférant avec le dramatique au plan des tonalités affectives génériques, offre au lecteur les conditions esthétiques, littéraires et psychologiques d'une grande lisibilité.* »⁷¹⁵

C'est à dessein que la mimésis ou l'imitation est le mode privilégié et dominant dans le roman lopesien. Ce choix est si déterminant pour la vraisemblance du récit, qu'il favorise et renforce les « *effets de réel* » à travers les scènes romanesques, les dialogues et les monologues intérieurs. La tendance à la théâtralisation est très nette chez Lopes. Les scènes romanesques participent ainsi au caractère testimonial de ce récit, car elle permet au narrateur de rendre son récit comme un véritable témoin oculaire, dans la mesure où il raconte avec précision et force détails et de descriptions ce qui lui a été donné de voir et de vivre. Chez Lopes donc, les codes théâtraux – séquences scéniques, didascalies, dialogues, monologues et monologues intérieurs – sont très abondants. Ils permettent d'accentuer

⁷¹⁵ - Philomène Apo Séka, *L'appareil évaluatif dans le discours énonciatif de Boubacar Boris Diop. L'exemple de : Les tambours de la mémoire, Les traces de la meute, Le cavalier et son ombre, Murambi*, Thèse de doctorat, Abidjan, Université de Cocody, 2006, p. 66.

autant que possible la tension dramatique afin de produire une émotion, un effet escompté.

La diégésis ne lui permettant de raconter son récit que de manière sommaire, il a, le plus souvent, opté pour l'imitation qui, elle, donne beaucoup plus l'impression de "voir" les événements décrits comme s'ils se déroulaient sous nos yeux. Car la mimésis permet une plus grande visualisation des événements relatés.

Nous comprenons donc la part réduite faite à la distance qui, elle, a tendance à privilégier le survol rapide et le résumé des événements. En privilégiant ainsi la mimésis, l'auteur fait un choix délibéré lui permettant de rendre au mieux son récit et d'accentuer le plus possible les effets de vraisemblance et de témoignage.

BILAN PARTIEL : DRAMATISATION ET NARRATION : VERS UN ROMAN THEATRE ?

Cette étude consacrée au mode narratif nous aura permis d'analyser les différents traitements subis par les informations dans le récit lopésien. Ce traitement établit le degré de quantité et de qualité des informations, et donc de l'illusion romanesque dont dépend la vraisemblance du récit.

Elle aura d'abord révélé la préférence de la focalisation interne comme mode dominant de la perspective narrative chez Lopes. Après s'être essayé à la focalisation zéro dont les exigences et les atouts répondaient peu à ses objectifs et à sa vision d'un narrateur engagé et subjectif, Lopes adopte résolument la narration à focalisation interne. En effet, elle est la perspective narrative qui gouverne la quasi-totalité de ses récits : sur ses sept romans analysés, six sont en focalisation interne contre un seul en focalisation zéro.

Mais l'observation stricte d'un canon unique est quasi impossible. Car des entraves qui vont de la rétention au surplus d'information et à la subjectivité du récit à la troisième personne sont observées. Tous ces problèmes révèlent la difficulté d'adaptation d'un modèle de focalisation au type de narrateur de Lopes qui est une synthèse du narrateur classique occidental et du conteur traditionnel africain.

Ce narrateur-conteur exerce une prééminence et une autorité sans précédent sur le récit au gré de ses objectifs et de ses fantaisies. Il lui est alors difficile de se soumettre aux exigences d'une quelconque perspective qui orienterait la narration d'une manière homogène, d'un bout à l'autre du récit, sans altération ou défaillance. Pour ce narrateur, seule la finalité

justifie les moyens. Il impose donc son point de vue qu'il peut biaiser selon les intérêts, les tournures de la trame et ses ambitions propres. Car, ne l'oublions pas, le conteur est maître de son récit, pourvu qu'il soit éducatif et réponde aux exigences de la société. Pour le reste, les errements quelquefois voulus de la perspective narrative sont permis.

Cependant, malgré ses restrictions et ses contraintes de principes, la focalisation interne variable a ses avantages. Elle donne beaucoup plus de crédit au récit, car l'on se trouve lié à la vision et à la destinée du personnage narrateur avec qui nous découvrons l'univers romanesque. Dans cette restriction de champ visuel, la narration gagne en vraisemblance et en dynamisme ; car le narrateur donne son récit comme un fait vécu, un témoignage. Ainsi, cette vision qui paraît plus réaliste, bien que subjectif, est limitée à celle des personnages focaux, et ne permet au narrateur de livrer que les informations de source sûre, tout en renforçant le caractère vraisemblable et testimonial et du récit. En effet, le choix de la focalisation interne répond surtout à la volonté d'engager le narrateur comme un témoin de première main, mais aussi de multiplier et de diversifier les points de vue. Le narrateur lopésien devient alors le support essentiel et fondamental de toute focalisation. De son statut dépend le type de point de vue qu'il se plaît à varier et à transgresser.

Récit subjectif mais vraisemblable par son caractère testimonial, le roman lopésien se laisse aussi appréhender comme un théâtre. De fait, la focalisation interne oblige le narrateur à privilégier les scènes romanesques ponctuées de dialogues et de monologues. Tout ceci aboutit à une dramatisation du récit ; car les dialogues, les monologues et les monologues intérieurs apparaissent comme des répliques entrecoupées de longs passages narratifs prenant des allures de didascalies.

Dans ce cas, la narration n'est pas seulement le fait d'un conteur, mais la parole est laissée aux personnages livrant leur perception et appréciation. « *Le langage est ici progrès de la conscience en compréhension de l'environnement* »⁷¹⁶. Il ne s'agit donc pas d'une simple prise de parole, mais d'une véritable assomption de la narration qui devient une énonciation plurielle :

« *La complexité des cœurs et des esprits est traduite avec une distanciation remarquable par divers plans d'écriture, à la fois description objective et suggestion subtile des fluctuations internes des personnages [...] Il ne s'agit pas d'une simple narration [...] mais d'une entreprise réfléchie d'analyse et de didactique qui, partant de l'individu, aborde toute la réalité sociale et politique d'une époque, d'une région.* »⁷¹⁷

Ce qui permet d'analyser en profondeur les incidences soit de la quête identitaire, soit des indépendances sur les consciences, afin de solliciter une réaction appropriée du lecteur. Ces nombreuses « *innovations esthétiques concourent à adapter le récit à ce projet romanesque* »⁷¹⁸. Ainsi, de la surenchère de la forme aux écarts qui vont jusqu'au rejet du genre, le roman apparaît, par endroits, comme une représentation théâtrale.

Dès lors, la dramatisation est aussi renforcée par la profusion des scènes romanesques faites de descriptions détaillées et de portraits originalement suggestifs qui produisent des effets de visualisation. Des portraits singulièrement évocateurs et inspirés de divers procédés, non typiquement littéraires, fécondent et émaillent les descriptions lopésiennes. Propice à l'imagination et à la visualisation des événements et des personnages, ces scènes romanesques activent la projection mentale.

⁷¹⁶ - Dabla Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P.161

⁷¹⁷ - Dabla Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P.162

⁷¹⁸ - Dabla Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P.162

Pour Alexandra Nora Kazi-Tani, le texte se donnant comme un « *procès ouvrant à des lectures plurielles* », il est question d'une esthétique dite du « *fragmentaire* » ou de la « *dislocation* » qui se construit dans une violence et un choc des différents genres, des discours oraux et écrits. Ainsi, le théâtre influence les structures profondes du roman, car « *l'homme dialogal, le narrateur est aussi un homme de théâtre* » mettant en scène les gestes qui accompagnent la voix comme « *une écriture du corps* »⁷¹⁹ dont le caractère cinétique participe de la visualisation et de la dramatisation.

En somme, il y a une parfaite alternance ou amalgame entre, d'une part les éléments empruntés au théâtre (scènes, dialogues, monologues, monologues intérieurs), et d'autre part la narration proprement dite. Le récit lopésien se donne autant à lire comme un récit de parole qu'un récit d'événements et se situe à mi-chemin entre le romanesque et le théâtral. La technique de métissage du roman est guidée par le désir de l'auteur de rallier différentes techniques et modes à la fois narratifs et théâtraux. Cette approche peut s'interpréter comme une tentative de se rapprocher des romanciers postmodernes, mais aussi comme le rapatriement des techniques du conteur traditionnel africain dont l'art consiste à mimer le récit, à le rendre vivant par une théâtralisation.

Bien qu'inspirée du roman moderne, la prédominance des éléments mimétiques chez Lopes tient également de l'influence de la littérature orale traditionnelle sur les romanciers africains. Il s'agit, ici, des principes théâtraux qui caractérisent l'oralité, et qui exigent que le narrateur mime autant que possible l'histoire contée. Cette dramatisation passe par une

⁷¹⁹ - Alexandra Nora Kazi-Tani, *Roman africain de langue Française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'harmattan, 1995, P.89

description très poussée des événements ainsi que par l'utilisation des dialogues et des monologues intérieurs qui sont à la fois des traits distinctifs de la littérature orale africaine et du théâtre et à un degré moindre du roman moderne.

Au total, Lopes est constant dans sa volonté de mixer, de métisser ses techniques et ses fondements narratifs en vue d'une hybridation tous azimuts. Il est donc clair que le type de traitement choisi n'est pas fortuit, mais est fonction de l'idéologie de l'auteur. Cette hybridité qui transparait à tous les niveaux est aussi ressentie dans la deuxième partie où nous avons étudié les interférences textuelles et linguistiques ainsi que les brouillages narratifs et les interactions. Là encore, la transgénéricité ou le mélange des genres, les interférences linguistiques et la confusion spatio-temporelle sont une percutante illustration de la volonté évidente du métissage prôné par Lopes. Pour lui, la culture de l'universel passe par la mixtion symphonique, la cohabitation pacifique et tolérée de toutes les civilisations.

CONCLUSION

GENERALE

Au terme de notre étude consacrée à la manifestation des multiples facettes de la narration dans le processus de la création romanesque chez Henri Lopes, plusieurs constats s'imposent. Hybride d'un double champ culturel, le roman lopésien est le fruit d'un accouplement de type nouveau où l'oral et l'écrit s'enrichissent mutuellement. Principalement élaboré sur le modèle du récit oral, les mutations sont dues à la représentation du personnage du conteur traditionnel comme foyer de narration, mais aussi à l'influence du nouveau roman.

En effet, la novation est, d'abord et avant tout, le fait de la parturition du français et des particularités linguistiques africaines, de l'accouplement de la tradition orale et de la modernité. Car, la narration tire ses origines et fondement aux sources de l'oralité, mais sa métamorphose tient compte du nouveau roman occidental auquel elle emprunte beaucoup de techniques. Pour Lopes, il faut s'enraciner dans sa culture tout en restant ouvert aux autres, afin de trouver une réponse aux défis nouveaux de l'universalité. Il invite alors à un dépassement de la narration ordinaire par la quête d'une esthétique littéraire hybride, afin de « *trouver des formes nouvelles qui ne soient ni répétition béate et anachronique des formes du passé dépassé, ni mimétisme servile et inadapté de l'Occident.* »⁷²⁰

Le roman lopésien convie alors à une renaissance formelle, générique, linguistique et culturelle fondée sur le métissage. Ainsi, plusieurs voix s'alternent, s'amalgament, s'interrogent et se répondent sur l'identité humaine, en un jeu qui n'adopte ni l'expression romanesque, mythique ou du conte, ni la formule dramatique, proverbiale ou poétique. Finalement le récit qui se conçoit comme une sorte de discours original, c'est-à-dire une

⁷²⁰ - Jean-Marie Adiaffi cité par Dabla Sewanou in *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P.186

communication particulière cultivant les caractères de l'oralité fécondés à toutes sortes de genres, de procédés et de styles.

D'abord, l'on retiendra que, typologiquement, la manifestation des narrateurs n'est pas neutre, elle est fonction d'une idéologie. Leur prolifération et leur symbiotique participent de l'hybridation, de la libération et de la démocratisation de la parole. Ainsi, la polyphonie ou la fragmentation de la voix narrative contribue-t-elle à la multiplication des narrateurs et au rapatriement de l'esthétique de la parole négro-africaine par la réhabilitation des gloses et du discours à trois pôles dans le roman. Dès lors, des points de vue divers et contradictoires se complètent, s'affrontent pour la parturition d'un récit complexe et dense de procédés hétéroclites. Selon Locha Mateso, les écrivains africains de la deuxième génération, tout comme Henri Lopes,

*« essayent plusieurs codes d'écriture et de lecture, et proposent une définition du récit où le narrateur, comme dans la tradition orale, joue un rôle primordial, où est surmonté le conflit entre le « dire » de la parole et le « faire » de la création. »*⁷²¹

Le style de l'oralité se reconnaît, entre autres, à la teinte émotionnelle qui transparaît dans le mime de la simultanéité des perceptions de la communication directe où le narrateur incite le lecteur à participer à l'élaboration du récit, et en suscitant en lui des émotions qui guident sa volonté. Le roman apparaît alors comme un espace de rencontre avec le public où s'impriment les traces du corps ou le mimétisme comportemental de l'oralité feinte, c'est-à-dire la chaleur de la voix et les gestes qui accompagnent la communication. En effet, le roman lopésien met à profit toutes les ressources de la voix (timbre, intonation, rythme, mimique, chanson) et de l'écrit (procédés de visualisation, italique, typographie,

⁷²¹ - Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, P. 350

soulignement, disposition sur la page etc.) afin que, par un va et vient entre le verbal et le non verbal, s'estompent la différence et le conflit entre l'oral et l'écrit. Pour Kazi-Tani, « *le narrateur projette en premier plan l'axe de l'énonciation : il mime la simultanéité des perceptions qui caractérise la communication orale* »⁷²².

Engagé et engageant, le métadiscours ou glose est aussi une des originalités fondamentales et caractéristiques du narrateur lopésien qui transgresse la frontière entre l'oral et l'écrit, entre la fiction et le réel. Il s'y réalise une double performance donnant l'illusion de la chaleur de la voix et implantant le lecteur dans l'ici et le maintenant des communications directes. De la justification aux réflexions sur l'histoire, de la structuration du récit aux avertissements, du pastiche vocal à l'interpellation du lecteur et au discours triadique, le narrateur lopésien jouit d'une autorité certaine sur le récit par ses gloses incessantes. Ce qui crée une rhétorique de l'implication du destinataire dans le récit, et abolit l'espace-temps pour faire place à l'immédiateté de l'oralité par le renforcement de la fonction phatique, conative et émotive. Selon Pierre N'Da,

« Ainsi, la narration use à la fois de la fonction expressive, de la fonction conative et de la fonction phatique puisque le narrateur implique le narrataire/lecteur dans son récit et maintient le contact avec lui. Ce dernier, interpellé sur tel ou tel point, se sent concerné par ce qui se passe ou par ce sur quoi son attention est attirée. Comme l'assistance dans une soirée de conte traditionnel, il se trouve lié à l'énonciateur par une relation de solidarité, de complicité, de partenariat. C'est ce rapport qui explique l'emploi fréquent des expressions et tournures où narrateur et lecteur se trouvent liés, pris ensemble. »⁷²³

⁷²² - Alexandra Nora Kazi-Tani, *Roman africain de langue Française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995, P.62-63.

⁷²³ - Pierre N'da, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, P.50.

Il y a donc l'établissement d'un contact direct et privilégié qui renvoie à un ethno texte, c'est-à-dire un « *espace où on peut lire l'identité de l'auteur et de son "auditoire implicite"* »⁷²⁴.

Mais l'illusion de la chaleur de la voix est aussi le fait des narrateurs et des personnages utilisant un langage familier, truculent et vivant fait d'emprunts et d'inventions langagières. L'utilisation d'un lexique recherché (africanismes, onomatopées et interjections à couleur locale, mots du terroir africain, création lexicale originale), la traduction d'expressions idiomatiques en des formules savoureuses, la truculence langagière des grandes villes africaines, produisent une expression authentique qui entretient le plaisir du lecteur. De l'enchevêtrement des registres à l'usage des vocables des langues maternelles africaines, des africanismes et des néologismes, le travail sur les langues engendre une interaction propice à leur cohésion et coexistence et donc à la rupture des barrières linguistiques. Les structures sémantiques et lexicales des langues congolaises, injectées dans le français, fermentent et enrichissent le langage romanesque. Cette innovation est révélatrice d'une esthétique et d'un langage africain original capable de rendre ses propres réalités dans une narration rejetant « *l'événement au profit de la profondeur des faits et des êtres* » dans une « *assumption de l'héritage culturel* »⁷²⁵.

De même, l'insertion du conte, du mythe, de la devinette, de la poésie, du proverbe et de la chanson produit la chaleur des récits oraux du terroir africain. Il est donc clair que la modernité du roman africain se fonde sur le

⁷²⁴ - Alexandra Nora Kazi-Tani, *Roman africain de langue Française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'harmattan, 1995, P.65

⁷²⁵ - Dabla Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, P.238

dialogisme, le carnavalesque ou la dérision, l'intertextualité, la polysémie, la remise en question des héritages et le besoin d'ouverture et d'échanges culturels aboutissant à « *la création de formes esthétiques nouvelles qui induisent à un nouveau mode de lecture* »⁷²⁶. Car le roman lopésien se retrouve à la fois dans le prisme du postmodernisme que de l'oralité qui bien qu'adopté est transformé dans ses principes par la surenchère et la majoration de la structure de la narration.

Ainsi, la problématique de la définition et de la réception du roman africain puise son renouveau à trois sources : l'ancrage au continent noir, l'enracinement dans la culture du groupe ethnique et les influences occidentales. L'engagement de l'écrivain dans le social fait du roman une œuvre collective à laquelle chaque lecteur est convié, car le public postulé est en définitive toute personne appartenant à l'aire culturelle de la francophonie, et pour qui la littérature doit être un espace perpétuel d'ouverture et de quête identitaire.

D'ailleurs, les différentes manifestations des narrateurs impriment au récit une lecture et une interprétation canalisées. De fait, le statut des narrateurs dont la configuration se noie quasiment dans celle du conteur africain a pour but de revaloriser la littérature traditionnelle orale à travers le roman, mais bien plus encore de la réhabiliter dans le concert de l'universalité. Ce qui motive le rapatriement des techniques et des procédés propres aux récits oraux dans le roman. Il s'ensuit une interférence de genres et de langues, puis une imbrication de procédés narratifs oraux et postmodernes dans des récits romanesques à la croisée de deux traditions littéraires : l'écriture et l'oralité.

⁷²⁶ - Alexandra Nora Kazi-Tani, *Roman africain de langue Française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'harmattan, 1995, P.262

En effet, la manifestation et le statut des narrateurs, calqués en partie sur l'image du conteur traditionnel africain, sont la marque indélébile de l'oralité sur le roman ; et le lecteur doit alors paraître « *comme capable de "lire" tous les éléments culturellement connotés, notamment ceux de la tradition orale* »⁷²⁷. Car l'insertion de l'oralité par un prolongement des techniques de la littérature traditionnelle dans le roman est fréquente :

« Ces particularités du discours narratif que ce dernier doit à sa culture sont justement mises en évidence, selon Locha Mateso qui renchérit qu'il s'agit d'une continuité certaine de l'oralité à l'écriture. »⁷²⁸

En outre, cette écriture se révèle également être un refus d'assimilation béate de la littérature occidentale par la subversion de ses normes classiques. Il s'agit donc pour ce romancier africain de proclamer sa différence et ses particularités culturelles par l'exaltation des ressources de l'art littéraire de son terroir, en se servant du roman hérité de l'Occident comme véhicule d'expression. Ainsi se justifie le caractère hybride des romans de Lopes (écriture et oralité, mélange des genres, métissage de la langue, enchevêtrement des niveaux de langues, brouillages spatio-temporels, anachronies narratives, interférences multiples, dramatisation du narratif...).

En accordant délibérément une part importante aux éléments mimétiques, l'auteur consacre ainsi une œuvre littéraire à mi-chemin entre le roman et le théâtre. Cette pratique constitue une innovation majeure qui permet à l'écrivain de se libérer des contraintes conventionnelles romanesques afin de laisser libre cours à sa créativité. La rénovation esthétique s'opère par l'amendement de la tradition romanesque, car le récit linéaire à intrigue réduite et à la voix unique est alors remis en cause à

⁷²⁷ - Kazi Tani cité par Ngal G. dans *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, P.124.

⁷²⁸ - Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, P. 347-348

travers la pratique de la polyphonie, du métadiscours, de la déchronologie, de l'intertextualité ou du mélange des genres et du brouillage spatiotemporel. Lopes rénove la structure narrative par la densité de sa composition qui développe plusieurs histoires habilement enchâssées dans un récit central. Il procède à une subversion en plusieurs intrigues, à une narration originale faite de surenchères où il navigue du théâtral au mythe, du conte à la poésie, de la chanson au proverbe, de la devinette à l'article et aux coupures de journaux, de l'interview aux émissions radiophoniques, de la lettre à la photographie, et ce, dans un temps subjectif.

Car, loin de se limiter à une imitation servile de l'oralité, Henri Lopes est guidé par un souci de nouveauté, d'originalité et surtout de métissage. Aussi va-t-il innover en brisant la linéarité prônée dans les récits oraux, en perturbant la progression régulière de l'action par la fragmentation, le morcellement et la déchronologie de la diégèse. En effet, très déterminants dans l'esthétique de Lopes, les brouillages spatio-temporels et les anachronies narratives sont des apports et une influence du Nouveau Roman ou du roman postmoderne. Plusieurs techniques héritées de ce courant littéraire occidental fermentent sa créativité. Pour lui, « *la création artistique échappe à son auteur, à la société dans laquelle elle a germé, se propulse au-delà des frontières et des langues* »⁷²⁹, car il est question de prendre l'inspiration là où on la trouve. Cette écriture novatrice, loin d'être un simple désir de rupture, participe de la création romanesque, vise à l'encodage du texte par des emprunts à la culture d'origine de l'auteur et aux autres civilisations qui constituent d'éventuelles sources de renouvellement de l'œuvre romanesque :

⁷²⁹ - Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003, P.17

« Dans le sillage de la littérature traditionnelle, l'écriture moderne de langue française est basée sur la dialectique d'une revendication identitaire, d'une affirmation d'appartenance et d'un élan d'intégration à l'histoire et au monde. Il y a une sorte d'oscillation entre la découverte de soi, la culture de la conscience de soi et la nécessité historique d'intégration à l'Autre et à l'universalité. »⁷³⁰

Au total, la narration renferme les éléments dont l'écrivain ne saurait se départir dans le cadre d'une création romanesque novatrice et originale. Si l'encodage littéraire prend sa source dans la culture de l'auteur, il ne s'y limite pas. Car la narration *« n'est donc pas une simple relation d'événement, mais un travail où l'imagination est partie prenante dans la recherche d'une écriture originale »⁷³¹* et hybride tendant à l'universalité.

L'on peut donc affirmer que par la narration, la création romanesque s'élabore, se forge et se peaufine. Car toute création romanesque est d'abord soumise à la narration d'où elle tire son origine et dans laquelle elle est contenue. Étant le lieu où se réalise et s'accomplit le travail de créativité et de création, la narration prend en compte la régulation, c'est-à-dire le traitement artistique et littéraire des événements diégétiques. L'on peut alors convenir avec Jean Milly que :

« La lecture littéraire ne relève pas d'une communication directe entre deux personnages mais d'une communication médiatisée par une fiction et par l'écriture elle-même. C'est à travers une histoire inventée que l'auteur dit quelque chose au lecteur, et la forme et le style qu'il donne à cette histoire sont encore eux-mêmes des messages »⁷³².

De fait, l'esthétique lopésienne répond au besoin d'une entreprise qui se veut iconoclaste par son refus de soumission et de conformité aux principes traditionnels et normatifs. Dès lors, Henri Lopes se livre à la pratique d'une écriture de l'ambivalence et de l'ambiguïté par ses références à l'oralité et

⁷³⁰ - André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, P. 89

⁷³¹ - Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, P.350.

⁷³² - Jean Milly, *La poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, P. 35

au Nouveau Roman, et par la complexité et la densité même de l'intrigue qui refuse toute linéarité et tout conformisme. Bâti sur fond d'intrigue touffue, le récit lopesien est fait de greffes et d'enchâssement dont le caractère cinétique procède de la quête d'une métamorphose provoquant l'éclatement de la rhétorique et du récit.

Par son refus d'être cantonné à un genre précis et de conformité à l'ordre établi, Lopes est ainsi perçu comme un écrivain iconoclaste et atypique qui n'a de principe que d'instaurer un nouvel ordre, celui de la liberté, du métissage. Aussi son écriture se veut-elle à la fois libérée et libérante. Il se classe alors parmi la nouvelle génération d'écrivains africains qui s'affranchissent des contraintes conventionnelles romanesques pour une quête incessante d'une écriture novatrice, d'une esthétique nouvelle. Cette entreprise d'iconoclastie justifie alors la non soumission de cette narration aux normes existantes.

Par sa forme et son style, cette écriture est à la fois belle et rebelle. Belle par son originalité et ses aspirations novatrices, elle est une quête du métissage, de l'universel. Rebelle par son insoumission aux canons traditionnels habituels, elle se veut une quête perpétuelle de la spécificité du peuple africain, de l'identité littéraire africaine et des particularités de son auteur. Avec la génération de Lopes, nous passons du discours sur la culture au discours de la culture, voire de l'identité. Remarquons avec Gérard Dago Lezou que :

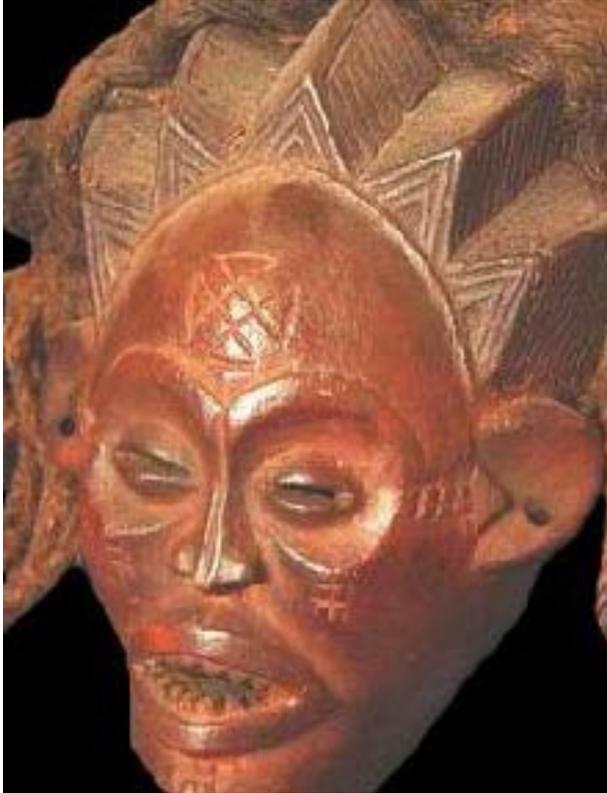
« La question de l'identité est une problématique existentielle. Nul ne peut l'occulter. À tout instant et en tout lieu de l'existence, l'Homme est amené à se définir, à se déterminer par rapport à son environnement et à se poser la question de son devenir. Cette réalité trouve un terrain de manifestation achevée dans la création artistique, et singulièrement dans les arts de l'écriture. »⁷³³

Dès lors, mieux qu'une apologie, Henri Lopes laisse son identité multiculturelle ou métisse s'exprimer, éclore. Il ne s'agit plus de proclamer sa négritude mais de l'assumer, de la vivre simplement dans le concert de la globalisation, sans tam-tam ni balafon, mais à travers les allusions littéraires. Étant le lieu où se réalise et s'accomplit le travail de créativité et de création, les systèmes et les fondements narratifs provenant de la culture mêlée de l'auteur servent d'encodeur au récit. La narration est donc un moyen efficace d'insertion et de réhabilitation de la culture africaine dans le concert universel où elle a droit de cité.

⁷³³ - Gérard Dago Lezou, "Mainguai Africounah ou le Janus Africain" in *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Actes du colloque du GRELEF, Cotonou, 18-20 Mars 1998, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 113.

ANNEXES

Annexe 1 :
Masques Tschokwé



Annexe 2 :

Statues en bronze de têtes de reines-mères Ifé



Annexe 3 :
Danièle DELORME



Annexe 4 :

Simone Signoret

Simone Signoret dans *Casque d'or* de Becker

Archive Photos/Archive France

Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005

Microsoft Corporation.



Annexe 5 :**Michèle Morgan**

Michèle Morgan Carné (Marcel), *Quai des brumes*
Jean Gabin et Michèle Morgan sont les interprètes principaux de *Quai des brumes* (1938) de Marcel Carné.



Annexe 6 :

Buste de Voltaire sculpté par Houdon

Houdon, *Voltaire*

Jean-Antoine Houdon, *Voltaire*, 1781.

Musée Lambinet, Versailles. Art

Resource, NY/Giraudon

Microsoft ® Encarta ® 2006. ©

1993-2005 Microsoft Corporation.



REFERENCES

BIBLIOGRAPHIQUES

I. PRODUCTION LITTÉRAIRE D'HENRI LOPES

1. CORPUS D'ÉTUDE

- LOPES Henri :
- *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Editions CLE, 1976, 187 p.
 - *Sans Tam-Tam*, Yaoundé, Editions CLE, 1977, 127 p.
 - *Le Pleurer-Rire*, Paris, Présence Africaine, 1982, 315 p.
 - *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, 302 p.
 - *Sur L'autre Rive*, Paris, Seuil, 1992, 236 p.
 - *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, 431 p.
 - *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, 252 p.

2. AUTRES PRODUCTIONS LITTÉRAIRES DE L'AUTEUR

Nouvelles : *Tribaliques*, Yaoundé, Clé, 1971, 102 p.

Poèmes :

- ‘‘Du côté de Katanga’’
- ‘‘Révolte’’
- ‘‘Vous qui pleurez’’
- ‘‘Le mulâtre’’
- ‘‘Avec le vent’’

in *Anthologie de la littérature congolaise*,
Yaoundé, Clé, 1977, 253 p.

Simple discours (essai) : *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*,
Paris, Gallimard, 2003, 122 p.

II. ETUDES CRITIQUES SUR HENRI LOPES

1. OUVRAGES

BOKIBA André-Patient et

YILA Antoine (Sous la direc. de) *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, 266 p.

MALANDA Ange-Séverin : – *Henri Lopes et l'impératif romanesque*, Paris, Silex, 1987, 142p.

– *Ordres et enjeux de la narration chez Henri Lopes*, Paris, Editions du CIREF, 2001, 254 p.

2. THÈSES ET MÉMOIRES

2.1/ THÈSES

AMOUGOU Bernard

Témoignage sociologique dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes (mythe et réalité), Thèse de 3^{ème} cycle, Paris 12, 1988, 220p.

HAMILOU Ahmed

Le roman négro-africain d'expression française au lendemain des indépendances : Analyse textuelle à travers "les Soleils des indépendances" d'Ahmadou Kourouma, "Le Jeune-homme de sable" de Williams Sassine et "Le Pleurer-rire" d'Henri Lopes, Thèse de 3^{ème} cycle, Paris 12, 1988, 236 p.

KOUASSI Yao Jérôme

Le discours de l'univers romanesque dans l'œuvre d'Henri Lopes. Essai de lecture sociosémiotique, Thèse de doctorat, Paris 4, 1999, 336 p.

LAWSON-ANANISSOH Laté E.

Le roman "nouveau" en Afrique francophone : Henri Lopes, Sony Labou Tansi : éléments d'une poétique, Thèse de doctorat, Paris 3, 1996, 510 p.

MAKOLO Muswasma B.

L'univers romanesque d'Henri Lopes. Structure, esthétique et idéologie, Thèse de doctorat, Bordeaux 3, 1989, 2 vol. 652 p.

MASSENGO Clotaire W.

Henri Lopes ou l'affirmation d'une autre poétique dans le roman négro-africain de langue française, Thèse de doctorat, Paris 4, 1999, 402 p.

- NTSOULAMBA J. P. *Oralité et écriture romanesque : Etude comparative axée sur trois romans congolais : 1/ La Légende de Mpfoumou Ma Mazono, de Jean Malonga ; 2/ La Palabre stérile, de Guy Menga ; 3/ Le Pleurer-rire, de Henri Lopes, Thèse de doctorat, 1989, 389 p.*
- SOMDAH Marie-Ange *Le Pleurer-rire d'Henri Lopes : à la recherche de formes d'écritures nouvelles pour explorer le drame de l'Afrique indépendante, Thèse de doctorat, Besançon, 1989, 2 vol. 478 p.*
- TROH-GUEYES L. *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes, Thèse de doctorat, Paris 12, 2005, 378 p.*

2.2/ MÉMOIRES

- NOUDJEMOU Séraphin *Les Techniques Narratives dans Le Pleurer-Rire d'Henri Lopes, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan, 1990, 105 p.*
- SE Privat *Narration et création romanesque dans Le Chercheur d'Afriques d'Henri Lopes, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan, 2000, 120 p.*

3. ARTICLES

- CHEMAIN Arlette *''Henri Lopes engagement civique et recherche d'une écriture'' in Notre Librairie N° 92-93 (Littérature congolaise), Paris, CLEF, Mars-Mai 1998, pp. 123-128.*
- COULIBALY Adama *''Enjeux identitaires du vestimentaire dans Le Chercheur d'Afriques d'Henri Lopes'' in En-Quête n° 12, Abidjan, EDUCI, 2004, pp. 145-164.*
- DELTEL Danielle *''Henri Lopes : individu singulier, Afrique plurielle'', in Littératures francophones I. Voix nouvelles du roman africain, Université Paris X, 1994, pp. 103-120.*
- DIALLO Yéro Yaya *''Interférences linguistiques dans la littérature francophone : Henri Lopes « Le Pleurer-Rire »'' in Initiation aux littératures francophones, Association des publications de la faculté de Nice, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1993, pp. 155-159.*

- LAWSON-HELLU C. L. ‘‘L’ironie du « *Pleurer-Rire* » chez Henri Lopes’’ in *Etudes Littéraires* vol. 30 no 2, 1998, pp. 124-139.
- KOUASSI Yao Jérôme ‘‘L’outil discursif de la transitivité : d’Aimé Césaire à Henri Lopes : étude d’intertextualité’’ in *En-Quête* n° 12, Abidjan, EDUCI, 2004, pp.43-55.
- MAURER Bruno ‘‘Que signifie « écrire en français » ? Le cas d’Henri Lopes, écrivain congolais’’ in *Etudes créoles* vol. XVIII, no 2, 1995, pp. 56-66.
- MOUDILENO Lydie ‘‘Le désir de créolisation dans *Sur l’autre rive* d’Henri Lopes’’ in *The French Review*, vol. 75, n° 2, University of Pennsylvania, 2001, pp. 306-317.
- TSHIBINKUFUA Kabundi ‘‘Une comparaison biblique dans ‘‘*Sans Tam-tam*’’ de Henri Lopes’’, in *Cahiers des religions africaines*, Vol. 18, no 36, 1984, pp. 229-243.
- NOUREINI Tidjani-Serpos ‘‘*Sans Tam-tam* d’Henri Lopes ou la naissance d’un nouveau type d’oralité et d’esthétique en langue étrangère’’ in *Aspects de la critique africaine*, TII, Yaoundé, Silex/ Nouvelles du Sud, 1996, pp. 223-253.

III. ETUDES SUR LA LITTERATURE ET LES CIVILISATIONS NEGRO-AFRICAINES ET FRANCOPHONES

1. OUVRAGES

- ACHIRIGA Jingiri J. *La révolte des romanciers noirs de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973, 257 p.
- ANO N’Guessan Marius *Contes Agni de l’Indénié*, Abidjan, Imprimerie Nationale de la Côte d’Ivoire, 1977, 244 p.
- ANOZIE Sunday O. *Sociologie du roman africain : Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne Ouest-Africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, 268 p.
- BELINGA Eno *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Classiques africains, 1978, 143 p.

- BLACHERE Jean Claude *Négritures, les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, 255 p.
- BOKIBA André-Patient *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, 288 p.
- CABAKULU Mwamba *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone. État des lieux*. Saint Louis, Xamal, 1996, 80 p.
- CALAME-GRIAULE G. – *Langues et cultures africaines*, Paris, Maspero, 1977, 368 p.
 – *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogons*, Paris, Gallimard, 1965, 589 p.
- CALVET Louis-Jean *La tradition orale*, Paris, PUF, Que sais-je ? , 1984, 127 p.
- CAMARA Sory *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT- Karthala et SAEC, 1992, 373 p.
- CAUVIN Jean *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980, 87p.
Comprendre les proverbes, Paris, Classiques africains, 1981, 103 p.
- CHEMAIN Roger *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, l'Harmattan, 1986, 422 p.
- CHEMAIN-DEGRANGE Arlette et
 CHEMAIN Roger *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, 240 p.
- CHEVRIER Jacques – *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, 182 p.
 – *Anthologie africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1981, 175 p.
 – *Littératures d'Afrique Noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999, 128 p.
- COLIN Roland *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris, ADEC, 1965, 184 p.
- COLLECTIF *Essai sur Les soleils des Indépendances*, Abidjan, NEA, 1977, 99 p.

- DABLA Sewanou *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 255 p.
- DAILLY Christophe et KOTCHY Barthélémy *Propos sur la littérature négro-africaine*, Abidjan, CEDA, 1984, 276 p.
- DIOP Papa Samba *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal : (Des origines à 1992) ; De la lettre à l'allusion*, Frankfurt am Main : IKO – Verl. für Interkulturelle Kommunikation, Bayreuth Univ., 1995, 477p.
- GASSAMA Makhily Kuma *Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, NEA, 1978, 237 p.
- GANDONOU Albert *Le roman ouest-africain de langue française*, Paris, Karthala, 2002, 357 p.
- GOURDEAU J. P. *La littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1973, 158 p.
- KANE Mohamadou *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982, 519 p.
- KAZI TANI Nora A. *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral : Afrique Noire et Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1995, 351p.
- KESTELOOT Lylian – *Anthologie négro-africaine (Nouvelle édition revue et augmentée)*, Marabout, 1987, 478 p.
– *Les écrivains noirs de langue française, naissance d'une littérature*, Université libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, 1965, 340 p.
- KLOTCHKOFF J.C. *Le Congo aujourd'hui*, Paris, Editions J. A., 1987, 223 p.
- KONE Amadou *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1985, 150 p.
- LARSON Charles *Panorama du roman africain*, Paris, Editions Internationales, 1974, 347 p.
- LEZOU Dago Gérard *La création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*, Abidjan-Dakar, NEA, 1977, 260 p.

- LEZOU Dago Gérard et
N'DA Pierre (sous la dir. de) *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, Collection francophonies, 2003, 314 p.
- LOUCOU Jean Noël *La tradition orale africaine : Guide méthodologique*, Abidjan, Neter, 1994, 118 p.
- MATESO Locha *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT- Karthala, 1986, 399 p.
- MAKOUTA MBOUKOU J.P. *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française : Problèmes culturels et littéraires*, Abidjan, NEA, 1980, 349 p.
- MIDIOHOUAN O. Guy *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 223p.
- MVENG Engelbert *Introduction à l'herméneutique négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1973, 178 p.
- N'DA Pierre – *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, 248p.
– *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, 169 p.
- N'GAL Georges *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 143 p.
- N'KASHAMA P. N'Gandu *Ecritures et discours littéraire. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, 301 p.
- PAGEARD Robert *Littérature négro-africaine d'expression française : le mouvement littéraire contemporain dans l'Afrique Noire d'expression française*, (2^{ème} édition augmentée) Paris, Le Livre Africain, 1966, 162 p.
- TATI LOUTARD J. B. *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Yaoundé, Clé, 1977, 253 p.
- ZADI Zaourou B. *Césaire entre deux cultures*, Dakar, NEA, 1978, 294 p.
- ZAHAN Dominique *La dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, Mouton, 1963, 207 p.

2. ARTICLES

- ADOM Marie-Clémence ‘‘Le mythe christique dans *La vie et demie* : une écriture enchevêtrée’’ in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, 2003, pp. 227-240.
- AMEGLEAME Agbéko S. ‘‘La littérature orale comme mode de connaissance et méthode d’investigation’’ in *Présence Africaine* N° 139, Paris, 1986, pp. 41-56.
- ANO Boa Bernard ‘‘Pour une lecture ethnolinguistique du conte africain’’ in *Méthodologie de recherche et d’enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d’Ivoire, Abidjan, 1990, pp. 19-25.
- ANO Nguessan Marius – ‘‘Le conte agni’’ in *Annales de l’Université d’Abidjan, Série D (Lettres)* t. IX, 1976, pp. 501-507.
- ‘‘Le conte traditionnel oral’’ in *Notre librairie N°86 (La littérature ivoirienne Tome I)*, Paris, CLEF, Janvier-Mars 1987, pp. 38-46.
- ‘‘Structure apparente du conte traditionnel oral agni de l’Indénié’’ (corpus 103 contes enregistrés au magnétophone) in *Méthodologie de recherche et d’enseignement du conte africain*, Université d’Abidjan, 1990, pp. 79-95.
- ATSAIN N’Cho François, ‘‘Le modèle articulatoire Texte-Image dans le proverbe’’ in *En-Quête* n°3, Abidjan, PUCI, 1998, pp. 57-67.
- AYEWA Noël Kouassi ‘‘Le français, langue seconde : un débat d’actualité’’ in *En-Quête* n° 12, Abidjan, EDUCI, 2004, pp. 71-102.
- BAILLY Séry Z. ‘‘ A propos de la révalorisation actuelle de la forme parmi les critiques africains’’ in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines* N°3, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1981, pp. 71-78.
- BEMBA Sylvain ‘‘Pourquoi écrivons-nous en français ?’’ in *Notre Librairie* N° 92-93 (*Littérature congolaise*), Paris, CLEF, Mars-Mai 1998, pp. 69-72.
- BOHUI Djédjé Hilaire – ‘‘L’esthétique romanesque sonienne comme exemple de l’expression de la langue par la parole dans *La vie et demie*’’ in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, 2003, pp. 15-27.

- BOHUI Djédjé Hilaire – ‘‘ Le brutalisme dans Allah n’est pas obligé’’ in *En-Quête* n° 12, Abidjan, EDUCI, 2004, pp. 103-115.
- BOKA Marcellin – ‘‘La technique épistolaire chez Bernard Dadié, Charles Nokan, et Sembène Ousmane’’ in *Annales de l’Université d’Abidjan*, Série D (Lettres) t. XVIII, 1985, pp. 125-134.
- ‘‘Comparaisons et métaphores : Fonctions et signification dans « Le vieux nègre et la médaille »’’ in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines* N°2, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1979, pp. 49-66.
- BOUNGOU-POATI G. ‘‘Apport de la tradition orale à la littérature d’expression française’’ in *Notre Librairie* N° 92-93 (*Littérature congolaise*), Paris, CLEF, 1998, pp. 65-68.
- CALAME-GRIAULE G. ‘‘L’art de la parole dans la culture africaine’’ in *Présence Africaine* N° XLVII, Paris, 1963, pp. 73-91.
- CHEMAIN-DEGRANGE Arlette ‘‘Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi : le commencement des douleurs’’ in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, Collection francophonies, 2003, pp. 61-81.
- CLAVREUIL Gérard ‘‘Les mots du fleuve’’ in *Notre Librairie* N° 92-93 (*Littérature congolaise*), Paris, CLEF, Mars-Mai 1998, pp. 26-29.
- CONDE Maryse ‘‘Nouvelles tendances de la littérature africaine’’ in *Notre Librairie* N° 53, Paris, CLEF, Mai –Juin, 1980, pp. 53-71.
- CONDE Mohamed ‘‘La chanson et la fable dans la tradition orale’’ in *Notre Librairie* n° 88/89 : *Littérature guinéenne*, Paris, CLEF, Juillet-Sept. 1987, pp. 50-56.
- CUCHE François Xavier ‘‘Statue d’ancêtres et récits modernes de la piété filiale en Afrique : Essai de comparaison esthétique’’ in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp. 141-254.
- DAILLY Christophe ‘‘Vers une réévaluation idéologique de la littérature négro-africaine’’ in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines* N° 1, ILENA, Abidjan, NEA, 1977, pp. 31-43.
- DAKOUO Yves ‘‘Transitions linguistiques et esthétique littéraire : le cas du roman burkinabé en langue française’’ in *En-Quête* n° 3, Abidjan, PUCI, 1998, pp. 79-93.

- DERIVE Jean – "La fixation en langue écrite de la littérature orale négro-africaine" in *Négritude africaine, Négritude caraïbe*, Actes du colloque de l'université de Paris-Nord, janvier 1973, Editions de la Francité, pp. 13-20.
- "La pluralité des versions et l'analyse des œuvres du genre narratif oral" in *Langages et cultures africaines, essai d'ethnolinguistique*, Paris, Maspero, 1977, pp. 265-301.
- "Le geste, un système de signes ?" in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série linguistique, Abidjan, 1977, pp. 24-40.
- "Pour une approche sociolinguistique de la littérature orale, in *Recherche, Pédagogie et Culture* n°34, Paris, 1978, pp. 36-41.
- "La gestuelle dans *Les soleils des indépendances*," in *Le corps romanesque dans les soleils des indépendances*, ILENA, Abidjan, 1978, pp.74-123.
- "Le conte populaire et l'écrivain" in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, tome 13, Abidjan, 1980, pp. 349-377.
- "L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma.", Mythe et Littérature africaine, in *l'Afrique littéraire et artistique* n°54-55, 1980, pp. 103-109.
- "Littérature négro-africaine et critique universitaire: identité d'un objet et spécificité des méthodes" in *Littérature d'Afrique noire, identité culturelle et relation critique, Revue d'ethnologie* n°2, 3, EAP, Paris, 1980, pp. 41-59.
- "Climbié, archétype de la production romanesque francophone au seuil des indépendances" in *Revue de l'ILENA* n°7, Abidjan, 1981, pp.24-36.
- "Pour une pédagogie de la lecture des œuvres négro-africaines écrites en français" in *Le Français dans le Monde*, Afrique/Océan indien, 1982, pp. 6-11.
- "Littérature comparée : problèmes de méthode et positions idéologiques" in *Littérature et méthodologie*, Abidjan, CEDA, 1984, pp. 53-63.
- "Quelques propositions pour un enseignement des littératures africaines francophones en France" in *Littératures africaines et enseignement*, Actes du colloque, Presses universitaires de Bordeaux, 1985, pp. 57-96
- "Oralité, écriture et problème d'identité culturelle en Afrique" in *Identität in Afrika* série 3, Bayreuth, African Studies, 1985 pp. 5-36.

- DERIVE Jean – "Vie et évolution des genres dans l'oralité africaine aujourd'hui" in *Notre Librairie* n°78, Paris, CLEF, 1985, pp. 57-63.
- "Francophonie et pratique linguistique en Côte d'Ivoire" in *Des langues et des états, Politique Africaine* 23 (avec MJ. Derive), 1986, pp. 42-56.
 - "Un nègre à Paris de B. Dadié : intertexte et contexte" in *Komparatistische Hefte, Heft 15/16, Poétique de l'oral et de l'écrit*, Bayreuth, 1987, pp.177-195.
 - "Islam et littérature orale" in *Islam et littératures Africaines, Nouvelles du Sud*, Paris, Silex, 1987, pp. 29-39.
 - "Littérature comparée et littératures d'Afrique" in *CHAM* n°1, Paris, CRECIF/Sorbonne nouvelle, 1988, pp. 1-26.
 - "Gestion de la variabilité historique chez les Dioula" in *D'un conte à l'autre: la variabilité dans la littérature orale*, Editions du CNRS, Paris, 1990, pp. 291-302.
 - "Quelques nouvelles perspectives pour l'étude du conte africain" in *Méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d'Ivoire, Abidjan, 1990, pp. 1-9.
 - "L'oralité africaine ou la littérature en kit" in *Semper Aliquid novi, littérature comparée et littérature d'Afrique*, G.N.U., Tübingen, 1990, pp. 215-225.
 - "La chanson dans une société de tradition orale de Côte d'Ivoire" in *Contemporary French Civilization*, vol. XIV 2, University of British Columbia, Vancouver, 1991, pp. 191-201.
 - "La notion de champ littéraire dans une société africaine de culture orale" in *Le champ littéraire, "L'oiseau de Minerve"*, Paris, Vrin, 1992, pp. 107-111.
 - "Littérature orale et régulation des tensions sociales" in *Aspects de la communication en Afrique*, Paris, Peeters, 1992, pp.43-75.
 - "Peur création et imaginaire dans l'oralité africaine" in *Cahiers du CRIC* n°6, *Peur et Création* 2, Chambéry, 1992, pp. 93-103.
 - "L'image de la culture africaine de tradition orale chez quelques auteurs négro-africains à l'aube des indépendances «in *Actes du colloque de l'université de Lyon III, La littérature francophone d'Afrique noire et de Madagascar jusqu'aux années 1960 (déc.91)*, CEDIC, Lyon, 1992, pp. 50-65.

- DERIVE Jean – "De l'ethnographie à la poétique : évolution de l'approche critique des littératures orales négro-africaines" in *Les littératures d'Afrique noire*, n° spécial de R.L.C, Didier Erudition, janvier-mars 1993, pp. 149-160.
- "Oralité moderne et nouveaux bardes" in *Les littératures d'Afrique noire* n° spécial de la R.L.C., Didier Erudition, janvier-mars 1993, pp. 101-108.
 - "Représentation et fonction narrative de la maladie dans les récits oraux de quelques sociétés d'Afrique noire", in *Littérature et maladie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 5-26.
 - "Mise en littérature de l'oralité, mise en oralité de la littérature dans les cultures africaines", in *Sprachen und Sprachzeugnisse in Afrika*, Rüdiger Köppe Verlag, Köln, 1994, pp. 117-133.
 - "La pratique lettrée dans les sociétés de culture orale: un exemple négro-africain", in *Actes du colloque Contexts of literacy*, Nice, European Science Foundation, 1994, pp. 53-97.
 - "L'apport de la recherche sur les littératures orales négro-africaines dans la formation méthodologique de l'enseignant de langue et littérature françaises" in *Actes du colloque de Besançon (oct. 1994): Enseignement et recherches disciplinaires et pluridisciplinaires dans un contexte de restructuration des disciplines: la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Conakry (Guinée)*, Université de Franche-Comté, 1995, pp. 29-40.
 - "Climbié, archétype de la production romanesque francophone en Afrique, au seuil des indépendances" in *Lumières africaines*, University Press of the South, New-Orleans, 1997, pp. 25-34.
 - "Stratégies identitaires dans l'écriture du roman francophone", in *Identités, forces centrifuges*, Annales de l'Université de Savoie 25, Chambéry, 1999, pp.135-154.
 - "Les stratégies du métissage culturel dans la poésie de Senghor" in *Littératures et sociétés africaines*, Tübingen, Gunter Narr verlag, 1999, pp. 467-475.
 - "Style et fictions d'oralité dans la relation de quelques romans francophones" in *Littératures francophones, langues et styles*, Centre d'études francophones de l'Université de Paris XII, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 191-201.
 - "Du sujet de l'énonciation dans la littérature orale africaine" in *Le sujet de l'écriture africaine*, APELA, université de Toulouse Le Mirail, 1999, pp. 44-53.

DERIVE Jean – “Champ littéraire et oralité africaine : problématique” in *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 1999, pp. 87-111.

– “Musique, performance et genre littéraire dans la culture orale africaine” in *Afrique, musique et écriture*, Montpellier, CERPANAC, 1999, pp. 13-22.

– “Style et fictions d’oralité dans la narration de quelques romans francophones” in *Littératures francophones, langues et styles*, Paris, L’Harmattan, 2001, pp. 191-201.

– “Quelques réflexions sur les relations entre les cultures francophones et les cultures orales locales” in *Les études littéraires francophones, état des lieux*, Collection UL3, Lille, Université Charles de Gaulle, 2002, pp. 141-152.

– “Imitation et transgression. De quelques relations entre la littérature orale et la littérature écrite dans les cultures occidentales et africaines” in *Oralité et littérature. Echos, écarts, résurgence, Cahiers de Littérature Orale 56*, 2004, pp. 175-200.

– “L’Afrique : mythes et littérature” in *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, pp. 11-20.

– “D’une forêt l’autre : aspects de la tradition orale africaine dans une cité de la banlieue parisienne”, in *Du terrain au cognitif*, Paris, Peeters, 2005, pp. 659-668.

– “Jeux gratuits, jeux payants: jeux et enjeux de la parodie dans une société africaine”, in *Cahiers de l’Ecole doctorale n° 2*, Langages, littératures, Sociétés, Université de Savoie, Chambéry, 2005, pp. 23-33.

– “L’approche critique des littératures en langues africaines”, in *Notre Librairie*, n° 160, Paris, CLE, 1^{er} trimestre 2006, pp. 28-33.

BIABATÉ Massa Mankan “Littérature et musique” in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp.277-290

DIANÉ Assi “Mythe et symbolisme (des formes) dans Le jujubier du Patriarce, in *En-Quête n° 1*, Abidjan, PUCI, 1997, pp. 105-112.

DIOUF Madior “La construction en abyme dans trois romans sénégalais” in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp.189-210.

- DJANGONÉ-BI N. et OKAFOR R. "Chinua Achebe ou la recherche d'une esthétique négro-africaine" in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp.337-356.
- DJEGUEMA Koffi B. "Tradition, tradition orale, littérature orale" in *En-Quête* n° 1, Abidjan, PUCI, 1997, pp. 161-177.
- DIENG Bassirou "Du mode d'ancrage culturel des contes" in *Méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d'Ivoire, Abidjan, 1990, pp.181-189.
- FUGIER Huguette "Fonctionnement de la parole et fonctionnement sociaux dans la littérature négro-africaine" in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1976, pp.109-113.
- GOHOREBI Séverin "La Communauté et son conte : Une approche traditionniste du texte" in *Méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d'Ivoire, Abidjan, 1990, pp.153-170.
- GÖRÖG-KARADY Veronica "A propos des méthodes d'analyse des contes africains" in *Méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d'Ivoire, Abidjan, 1990, pp. 171-179.
- GRÉKOU Zadi et BOLLO Bi Kouahi "De la participation et de la contribution du négro-africain à l'art et la littérature antiques" in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1976, pp. 93-102.
- HOURANTIER Marie-José "L'introduction de la technique du conteur dans le théâtre-rituel négro-africain" in *Méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d'Ivoire, Abidjan, 1990, pp. 11-17.
- KÉRÉ Catherine "L'ironie dans *La vie et demie*" in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, Collection francophonies, 2003, pp. 113-127.
- KESTELOOT Lilyan – "Les tournants des années 80-90 dans le roman africain francophone" in *Questions Africaines* no 20, Editions Pharaon, 3^e trimestre 1996, pp 4-13.

- KESTELOOT Lilyan – “Conte et mythe : Réflexions sur l’analyse du récit fictionnel oral” in *Méthodologie de recherche et d’enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d’Ivoire, Abidjan, 1990, pp.57-64.
- “La dérive du mythe au conte ou Essai d’une archéologie de quelques récits oraux” in *Méthodologie de recherche et d’enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d’Ivoire, Abidjan, 1990, pp.65-71.
- “Esthétique africaine et critique littéraire” in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp.303-309.
- KONÉ Amadou – “L’espace et sa fonction dans le roman africain” in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines N°4*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1982, pp. 27-32.
- “Les problèmes de l’origine du roman africain et leurs rapports avec la critique” in *Littérature et méthodologie*, Abidjan, CEDA, 1984, pp. 9-15.
- “Présence de l’oralité dans le roman ivoirien” in *Notre librairie N°86 (La littérature ivoirienne)*, Paris, CLEF, Janvier-Mars 1987, pp. 61-65.
- KOFFI Léon – “Le conte dans le système éducatif agni bona” in *En-Quête n°1*, Abidjan, PUCI, 19997, pp. 147-160.
- “Définitions et analyse des genres littéraires africains : le cas du proverbe et du conte agni-bona” in *Méthodologie de recherche et d’enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d’Ivoire, Abidjan, 1990, pp.139-151.
- KOTCHY Barthélémy – “L’écrivain et son public (Situation et perspective de la littérature négro-africaine)” in *Annales de l’Université d’Abidjan, Série D, Lettres, T.3*, 1970, pp 23-35.
- KOTCHY Barthélémy et MEMEL-FOTÊ Haris – “Contribution à l’étude et à l’enseignement du conte africain : exemple de la Côte d’Ivoire” in *Méthodologie de recherche et d’enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d’Ivoire, Abidjan, 1990, pp. 51-56.
- KOUAKOU Jean-Marie – “Le système narratif dans *Monsieur Songe*” in *En-Quête n° 2*, Abidjan, PUCI, 1998, pp. 191-208.

- KOUAMÉ Kouamé ‘‘Essai sur les errements du roman négro-africain francophone’’ in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines N°3*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1981, pp. 27-33.
- KOUAME Martin Valérie ‘‘Quel(s) emploi(s) de la langue française chez Sony Labou Tansi’’ in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, 2003, pp. 39-46.
- LAVERGNE Evelyne – ‘‘« Les Soleils des Indépendances », un roman authentiquement africain ?’’ in *Revue de littérature et d’esthétique négro-africaines*, N°3, ILENA, Abidjan, NEA, 1981, pp. 15-25.
- ‘‘Les indépendances et les métamorphoses du roman africain’’ in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines N°4*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1982, pp. 19-23.
- LEZOU Dago Gérard – ‘‘Temps et espaces romanesques en Côte d’Ivoire’’ in *Annales de l’Université d’Abidjan*, série D, tome VII, 1974, pp. 273-297.
- ‘‘Perspectives de la littérature négro-africaine, l’exemple de Charles NOKAN’’ in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1976, pp. 313-326.
- ‘‘Temps et espaces dans « Les Soleils des Indépendances »’’ in *Essai sur Les Soleils des indépendances*, Abidjan, NEA, 1977, pp. 27-42.
- ‘‘Aspects de la colonisation dans le roman africain d’expression française’’, in *Annales de l’Université d’Abidjan*, série D, tome VIII, 1975, pp. 261-274.
- ‘‘La légende de la Reine Pokou : exploitation littéraire en Côte d’Ivoire’’ in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines N° 2*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1979, pp.39-48.
- ‘‘France-Afrique, visions littéraires croisées’’ in *Afrique Imaginaire, Regards réciproques et discours littéraires 17ème - 20ème siècle*, Paris, L’Harmattan, 1995, pp. 155 - 165.
- ‘‘Mainguai Africounah ou le Janus Africain’’ in *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Actes du colloque du GRELEF, Cotonou, 18-20 Mars 1998, Paris, L’Harmattan, 2000, pp. 113-123.

- LEZOU Dago Gérard – ‘‘Abidjan, ville littéraire’’ in *L’écrivain, auteur de sa ville*, Presses Universitaires de Limoges, 2001, pp. 89-96.
- ‘‘La vie et demie une esthétique de la tératologie’’ in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, 2003, pp. 97-111.
- LOMBALE-BARE G. ‘‘Forêt généreuse, littérature féconde’’ in *Notre Librairie N° 92-93 (Littérature congolaise)*, Paris, CLEF, Mars-Mai 1998, pp.16-25.
- MAKWARD Idris ‘‘Sony Labou Tansi et le « français » du Congo’’ in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, Collection francophonies, 2003, pp. 29-38.
- MEMEL-FOTÊ Harris ‘‘L’idée d’une esthétique négro-africaine’’ in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1976, pp. 29-34.
- MIABETO Auguste – ‘‘Etat de la recherche sur le littérature orale’’ in *Notre Librairie N° 92-93 (Littérature congolaise)*, Paris, CLEF, Mars-Mai 1998, pp. 56-62.
- ‘‘L’actualisation du récit traditionnel’’ in *Notre Librairie N° 92-93 (Littérature congolaise)*, Paris, CLEF, Mars-Mai 1998, pp. 63-74.
- MILIOGO Louis ‘‘Transcription et traduction d’une langue africaine dans un roman africain de langue française : *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni’’ in *En-Quête* n° 3, Abidjan, PUCI, 1998, pp. 149-163.
- MINYONO-NKODO M. F. ‘‘Le monde romanesque de Ferdinand Oyono ou pour une esthétique de la décadence’’ in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp. 173-181.
- M’LANHORO Joseph ‘‘Langues nationales et libération culturelle’’ in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp.327-336.
- MOURALIS Bernard ‘‘Aspects de l’écriture dans ‘‘Perpétue et l’habitude du malheur’’ de Mongo Béti’’ in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp.151-172.
- MVENG E. ‘‘Les problématiques d’une esthétique négro-africaine’’ in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1976, pp. 35-47.

- NDAMBA José “Une littérature en langues congolaises” in *Notre Librairie N° 92-93 (Littérature congolaise)*, Paris, CLEF, Mars-Mai 1998, pp. 53-55.
- N’DA Paul “Proverbes, ordre et désordre, société et individu” in *Notre librairie N°86 (La littérature ivoirienne)*, Paris, CLEF, Janvier-Mars 1987, pp. 31-37.
- N’DA Pierre – “La création romanesque” in *Notre librairie N°86 (La littérature ivoirienne Tome I)*, Paris, CLEF, Janvier-Mars 1987, pp. 88-104.
- “La création romanesque chez Nokan ou la politique d’une écriture novatrice” in *Littérature d’Afrique*, Cerpana, Editions Nouvelles du Sud, 1993, pp. 77-105
- “Transgression de l’interdit et liberté textuelle dans le roman négro-africain” in *Société africaine et diaspora n° 6*, Paris, L’Harmattan, juin 1997, pp. 107-126.
- “Ce que les mots veulent dire. Réflexion sur les notions d’oralité, de tradition orale, de littérature orale, d’oraliture et d’orature” in *En-Quête n° 6*, Abidjan, PUCI, 2000, pp. 149-163.
- “L’écriture de la transgression ou le parti pris de la subversion des codes. L’exemple de Sony Labou Tansi et de Bolya dans la vie et demie et Cannibale” in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, Collection francophonies, 2003, pp. 47-60.
- N’GAL Mbwil a Mpang “Les « tropicalités » de Sony Labou Tansi”, in *Silex n°23 (Expression d’Afrique)*, Grenoble, 1982, pp. 134-143
- OUEDRAOGO Albert “Les contes africains comme objets d’études” in *Méthodologie de recherche et d’enseignement du conte africain*, AUPELF/Université de Côte d’Ivoire, Abidjan, 1990, pp. 41-48.
- PAULHAC Jean-Pierre “regard sur les nouvelles écritures africaines” in *Francophonie littéraire et identités culturelles*, Actes du colloque du GRELEF, Cotonou, 18-20 Mars 1998, Paris, L’Harmattan, 2000, pp. 125-136
- SENE Papa Massène “La parole pensée. Impératifs et contraintes dans la littérature orale” in *Notre Librairie n° 81 : La littérature sénégalaise*, oct-déc. 1985, pp. 5-12.

- SOUMAH Malick "La littérature orale" in *Notre Librairie n° 88/89 : La littérature guinéenne*, juillet-sept. 19987, pp. 22-32.
- TATI LOUTARD J. B. "Interférence culturelles et identité" in *Initiation aux littératures francophones*, Association des publications de la faculté de Nice, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1993, pp. 177-178.
- TCHICHELLE TCHIVELLA "Une parenté outre-Atlantique" in *Notre Librairie N° 92-93 (Littérature congolaise)*, Paris, CLEF, Mars-Mai 1998, pp. 30-34.
- TOUOUI Bi Irié Ernest "Le cercle du conte comme unité symbolique chez les Gouro de Côte d'Ivoire" in *En-Quête n° 8*, Abidjan, PUCI, 2001, pp.41-56.
- SKATTUM Insgé "Littérature orale, littérature écrite : Les langues en contact dans l'œuvre de Camara Laye" in *Initiation aux littératures francophones*, Association des publications de la faculté de Nice, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1993, pp. 161-166.
- SONFO Alphamoye "Le roman : Essai d'esthétique romanesque" in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp.139-150.
- WONDJI Christophe "L'authenticité africaine : Mythe et réalité" in *Revue de Littérature et d'esthétique Négro-Africaines N°1*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1977, pp. 131-143.
- WYNCHANK Anny "La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La Vie et Demie* : le carnivalesque" in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, (Actes du colloque du GERLIF) Limoges, Pulim, Collection francophonies, 2003, pp. 83-96.
- ZADI Zaourou Bernard. – "Expérience africaine de la parole : problèmes théoriques de l'application de la linguistique à la littérature" in *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D Lettres, tome 7, 1974, pp. 29-65.
- "Notes brèves sur l'art et la beauté" in *Revue de Littérature et d'esthétique Négro-Africaines N° 1*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1977, pp. 19-21.
- "Notes brèves sur les rythmes négro-africaines" in *Revue de Littérature et d'esthétique Négro-Africaines N° 1*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1977, pp. 23-30.

- ZADI Zaourou Bernard. – ‘‘De la parole artistique proférée’’ in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines N° 1*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1977, pp. 119-129.
- ‘‘Le mythe, le prêtre et le poète : puissance unifiante du rythme’’ in *Littérature et Esthétique Négro-Africaines*, Abidjan, NEA, 1979, pp.115-121.
- ‘‘Traits distinctifs du conte africain : Thèses’’ in *Revue de Littérature et d’esthétique Négro-Africaines N°2*, ILENA, UNACI, Abidjan, NEA, 1979, pp. 19-21.

IV. ETUDES THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES

1. OUVRAGES

- ABASTADO Claude *Mythes et rituels de l’écriture*, Edit. Complexe, 1975.
- ADAM Jean-Michel – *Le texte narratif, précis d’analyse littéraire textuelle*, Paris, Nathan, 1985, 288 p.
- ADAM Jean-Michel – *La description*, Paris, PUF, ‘‘Que sais-je’’, 1993, 128 p.
- BENVENISTE Emile *Problèmes de linguistique générale*, T1 et 2, Paris, Gallimard, 1966 et 1974, 356 p et 286 p.
- BAKHTINE Mikhaïl – *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 400p.
- BAKHTINE Mikhaïl – *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 367 p.
- BACHELARD Gaston *Poétique de l’espace*, Paris, PUF, 1981, 214 p.
- BAL Mieke – *Narratologie : Les instants du récit*, Paris, Klincksieck, 1977, 171 p.
- *Narratologie, Essai sur la signification de cinq romans modernes*, Paris, Editions H et S, 1984, 199 p.
- BLIN Georges *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1958, 342 p.

- BARTHES Roland – *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 179 p.
- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 105 p.
- *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, 358 p.
- BOURNEUF R. et OUELLET R. *L'univers du roman*, Paris, PUF, 2^{ème} édit. mise à jour, 1995, 264 p.
- BREMOND Claude *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 349 p.
- BRUNEL Pierre *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, 292 p.
- CERVONI Jean *L'énonciation*, Paris, PUF, 2^{ème} édition, 1992, 178 p.
- COMBE Dominique *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, 175 p.
- COURTES Joseph – *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, 143 p.
- *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991, 300 p.
- COURTES Joseph – *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2005, 128 p.
- DUCHET Claude *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, 224 p.
- DUMORTIER J.L et PLAZANET F. *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, 185 p.
- FONTANIER Pierre *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, 505 p.
- GENGEMBRE Gérard *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996, 64 p.
- GENETTE Gérard – *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris Seuil, 1982, 480 p.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 118 p.

- GOLDENSTEIN J. P. *Pour lire le roman*, Paris-Gembloux, De Boeck-Duculot, 1989, 128 p.
- GOLDMANN Lucien – *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, 456 p.
– *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 372 p.
- GREIMAS Algirdas Julien – *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, 262 p.
– *Du sens*, Paris, Seuil, 1983, 245 p.
- GRIVEL Charles *Production de l'intérêt romanesque*, Paris–La Haye, Mouton, 1973, 428 p.
- GROUPE D'ENTREVERNES *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1984, 208 p.
- GOURDEAU Gabrielle *Analyse du discours narratif*, Québec, Gaëtan Morin Editeur, 1993, 130 p.
- HAMON Philippe – *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, 229 p.
– *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1994, 247 p.
- HENAULT Anne – *Les enjeux de la sémiotique 1*, Paris, PUF, 1979, 192 p.
– *Les enjeux de la sémiotique 2 : Narratologie, sémiotique générale*, Paris, PUF, 223 p.
- JOUVE Vincent *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, 191 p.
- KANDE Sylvie (Sous la dir. de) *Discours sur le métissage, Identités métisses, en quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999, 224 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Hachette, 1980, 290 p.
- KRISTEVA Julia – *Le texte du roman*, La Haye, Mouton Publishers, 1970, 213 p.
– *Séméiotikè. Rechercher pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, 318 p.

- LINVELT Jaap *Essai de typologie narrative : « Le point de vue » théories et analyse*, Paris, José Corti, 1981, 315 p.
- LUBBOCK Percy *The craft of fiction : Critical essays*, London, Pomona Press, 2006, 284 p.
- MAINGUENEAU Dominique – *Genèse du discours*, Paris-Bruxelles, Mardogo, 1995, 209 p.
- *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition revue et augmentée, 1998, 209 p.
- *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris Nathan, 2003, 3^{ème} édition, 203 p.
- MICHAUD Guy *L'œuvre et ses techniques*, Paris, Librairie Nizet, 1963, 271 p.
- MILLY Jean *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1990, 313 p.
- MIRAUX Jean Philippe *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, 2003, 128 p.
- MITTERAND Henri *Le discours du roman*, Paris, PUF 2^{ème} édit. 1986, 266 p.
- MURCIA Claude *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, 1998, 128 p.
- OUVRAGE COLLECTIF *Littérature et méthodologie*, Abidjan, CEDA, 1984, 91 p.
- PATILLON Michel *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction* Tome I, Paris, Nathan, 1977, 143 p.
- PIÉGAY-GROS Nathalie *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.
- POUILLON Jean *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993, édit. revue et augmentée, 325 p.
- RASTIER François *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 1991, 262 p.
- RAVOUX RALLO Elisabeth *Méthodes et critiques littéraires*, Paris, Armand Colin, 1993, 169 p.

- REBOULE Olivier *Langage et idéologie*, Paris, PUF, 1980, 228 p.
- REUTER Yves : *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, 170 p.
- RICARDOU Jean *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, 272 p.
- RIFFATERRE Michael *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 284 p.
- ROBBE-GRILLET Alain *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1986, 144 p.
- ROY-REVERSZY Éléonore *Le roman au XIXe siècle*, Paris, SEDES, 1998, 176 p.
- TODOROV Tzvetan *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, 319 p.
- VALETTE Bernard – *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985, 230p.
– *Le roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1992, 128 p.
- ZIMA Pierre *Manuel de sociocritique*, Paris – Montréal, L'Harmattan, 2^{ème} édit. 2000, 274 p.

2. ARTICLES

- BAL Mieke “Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit”, in *Poétique* n° 29, fév. 1977, pp. 107-127.
- BARTHES Roland “Introduction à l'analyse structurale des récits” in *Communications N°8*, Paris, Seuil, 1981, pp. 7-33.
- BESSIERE Jean “Hybrides romanesques, interdiscursivité et intelligibilité – Claude Simon, Italo Calvino, Botho Strauss” in *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1998, pp.127-143.
- BOOTH Wayne C. “Distance et point de vue. Essai de classification” in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 85-113.

- BREMOND Claude "La logique des possibles narratifs" in *Communications N°8*, Paris, Seuil, 1981, pp. 66-82.
- CAROLE Connolly "Narrataire et roman québécois" in *Littérature québécoise. La recherche en émergence*, Québec, Nuit Blanche Editeur, 1992, pp. 31-41.
- CHENETIER Marc "De Drôles de genres, remarques sur l'hybridation générique dans la fiction américaine contemporaine" in *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1998, pp. 15-36.
- DEMBOWSKI Peter "Intertextualité et Critique de texte" in *Littérature N° 41*, Février 1981, pp. 17-29.
- GUILLERM Jean-Pierre "Cobra-Barroco, croisement néo-baroques dans l'écriture de Severo Sarduy" in *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1998, pp. 49-76.
- JENNY Laurent "La stratégie de la forme" in *Poétique N° 27*, Paris, Seuil, 1976, pp. 257-281.
- KOUAKOU Jean-Marie "Les fonctions de l'œil dans le Nouveau Roman : Simon et Robbe-Grillet" in *En-Quête n°1*, Abidjan, PUCI, 1997, pp.23-40.
- KRYSINSKY Wladimir "Entre la polyphonie topologique et le dialogisme dialectique : Moi le suprême – point de fuite du roman" in *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1998, pp. 37-48.
- LARIVAILLE Paul "L'analyse (morpho)logique du conte" in *Poétique N°19*, Paris, Seuil, 1974, pp. 368-388.
- MICHAUD Ginette "Récits postmodernes ?" in *Etudes françaises n°3*, vol 21, 1985/1986, pp. 67-88.
- PIER John "Le narratif et le dramatique : Pour une analyse intratextuelle des œuvres de Max Frisch" in *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1998, pp. 77-96.
- RUPRECHT H. G. "Intertextualité" in *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire N°2*, Paris, 1984, pp. 13-22.
- TODOROV Tzvetan "Les catégories du récit littéraire" in *Communication N°8 : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, pp. 131-157.

VITOUX Pierre “Le jeu de la focalisation” in *Poétique* n° 51, Paris, Seuil, 1973, pp. 345-368.

V. THÈSES ET MÉMOIRES

1. MÉMOIRES

ATSAIN N’cho François *Étude stylistique des proverbes africains : le cas du proverbe akyé de Côte d’Ivoire*, Mémoire de Maîtrise, Université de Côte d’Ivoire, Abidjan, 1980, 168 p.

ANDO Koffi kouassi Gêrôme *Les fondements énonciatifs dans La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun*, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan, 1998, 137 p.

BOBO Rostrand Sylvanius *Circulation de la parole et rythme dans Fer de lance (livre 1) de Bernard Zadi Zaourou*, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan, 1996, 131 p.

KOFFI Léon *Proverbes et rapports sociaux en pays bona (Agni)*, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan, 1981, 133 p.

SE Privat *Narration et création romanesque dans Le Chercheur d’Afrique d’Henri Lopes*, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan, 2000, 120 p.

SEKA Apo Philomène *L’énonciation dans Le Cavalier et son ombre de Boubacar Boris Diop*, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan, 2000, 118 p.

YOUANT David *Les marques énonciatives dans L’ecclésiaste : Cas des déictiques*, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody, Abidjan, 2001, 112 p.

2. THÈSES

AMOA Koidio Urbain *De la parole poétique traditionnelle à l’art des poètes dits de la 2^{ème} génération : quelques exemples de poètes des Etats ouest-africains d’expression française*, Thèse de 3^{ème} cycle, Bordeaux III, 1987, 212 p.

- ANO Nguessan Marius *Le conte traditionnel oral agni. Collecte, traduction, univers littéraire*, tome 1, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Limoge, 1985, 467 p.
- ATCHA Amangoua Philip *L'œuvre romanesque de Williams Sassine : une écriture de la rupture*, Thèse de doctorat, Abidjan, Université de Cocody, 2005, 390 p
- BETIENAN Zacharie *L'emploi du proverbe dans le roman africain d'expression française*, Thèse de 3^{ème} cycle, Abidjan, Université de Cocody, 1997, 254 p
- CISSE O. Idrissa *Réalités politiques nouvelles et écriture romanesque chez trois romanciers africains contemporains : - Tierno Monénembo (Les Crapauds-Brousse) - Sony L. Tansi (La vie et demie) - Henri Lopes (Le Pleurer-Rire)*, Thèse de 3^{ème} Cycle, Sorbonne-Nouvelle- Paris III, 1986, 332 p.
- COULIBALY Adama *–Etude des techniques narratives dans l'œuvre romanesque de Tierno MONENEMBO*, Thèse de doctorat de 3^{ème} Cycle, Abidjan, Université de Cocody, 2002, 365p.
- Le postmodernisme et sa pratique dans la création romanesque de quelques écrivains francophones d'Afrique noire*, Thèse de doctorat d'état, Abidjan, Université de Cocody, 2007, 784 p.
- DERIVE Jean *–Les problèmes de traduction en langue écrite de la littérature orale*, Thèse de 3^e cycle, Université de Paris III, 1972, 431 p.
- Le fonctionnement sociologique de la littérature orale*, Doctorat d'Etat (3 tomes), Université de Paris III, 1986, 2326 p.
- KOFFI Léon *Tradition orale et forme d'expression littéraire : étude comparative de trois poèmes africains d'expression française*, Thèse de 3^{ème} cycle, Strasbourg II, 1986, 278 p.
- LISSOSI Jean *Tradition et modernité dans l'œuvre de WOLE Soyinka*, Thèse de 3^{ème} cycle, Bourgogne, Faculté de langues et communication, 1989, 499 p.

- LEZOU Dago Gérard. *Les romanciers ouest-africains francophones à la recherche d'une personnalité nationale : L'exemple de la Côte d'Ivoire et de la Guinée*, Thèse d'Etat, Nanterre, Paris X, 1988, 547 p.
- REDJEME Jean Claude *Les recherches formelles dans l'œuvre romanesque de SONY Labou Tansi*, Thèse de 3^{ème} cycle, Abidjan, Université de Cocody, 1998, 310 p.
- SEKA Apo Philomène *L'appareil évaluatif dans le discours énonciatif de Boubacar Boris Diop. L'exemple de : Les tambours de la mémoire, Les traces de la meute, Le cavalier et son ombre, Murambi*, Thèse de doctorat, Abidjan, Université de Cocody, 2006, 448 p.
- TRO Deho Roger *La création romanesque et les ressources de la littérature orale chez Jean-Marie Adiaffi et Maurice Bandaman*, Thèse de 3^{ème} cycle, Abidjan, Université de Cocody, 2003, 308 p.
- ZADI Zaourou Bernard *La parole poétique dans la poésie africaine : domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*, Thèse de doctorat d'état Tome II, Strasbourg 2, 1981, 475 p.

VI. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

- BEAUMARCHAIS Jean P. *Dictionnaire des littératures françaises*, Paris, Bordas, 1994, vol 4, 2875 p.
- COLIN Jean-Paul *Dictionnaire des difficultés du français*, Paris, Le Robert, 1993, 623 p.
- BUBOIS Jean et al *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, 516 p.
- DUCROT Oswald et TODOROV Tzvéstan *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 470 p.
- DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean Marie *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, 668 p.
- MALOUX Maurice *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Paris, Larousse, 1997 (23^{ème} tirage), 628 p.

- MOUNIN Georges *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 1974, 340 p.
- NOURISSIER François *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, 919 p.
- ROBERT Paul *Nouveau petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1994, 2551 p.
- RIPERE Pierre *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, Paris, Bookking international, 1994, 325 p.

© 1993-2005 Microsoft Corporation, *Encyclopédie Encarta*, Microsoft® Encarta® 2006 [CD].

INDEX TERMINOLOGIQUE

- A**
- Africanisme 169
- Agent rythmique (répondeur) 94, 98, 99
- Analepse 269, 272, 273, 281, 361
- Auteur 30, 32, 33, 36
- Autodiégétique 40, 49, 50, 53, 63, 115
- C**
- Chanson 215, 217
- Co-narration 67, 78
- Conte 66, 113, 129, 137, 195, 196, 200, 222, 307
- Conteur .. 33, 46, 65, 67, 68, 121, 127, 128, 129, 132, 133, 136, 138, 142, 146, 147, 148, 149, 152, 353, 354, 381, 408, 410, 411, 414, 418, 419
- Conteur africain 63, 106, 132, 146, 147, 307
- Création romanesque (littéraire) 7, 15, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 34, 58, 66, 208, 223, 241, 372, 414, 420, 421
- D**
- Démocratisation 78, 415
- Description 26, 100, 119, 138, 168, 202, 203, 233, 261, 262, 263, 271, 333, 334, 347, 378, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 410, 412
- Devinette 195, 223, 230, 234, 235, 304, 417, 420
- Dialogue .. 44, 69, 106, 112, 114, 122, 331, 366, 389, 391, 392, 394, 399, 405
- Didascalies .. 372, 389, 390, 391, 392, 394, 396, 397, 400, 406, 409
- Diégésis 309, 356, 358, 363, 371, 406
- Discours à trois pôles 67, 78, 93, 102, 415
- Discours narrativisé 363, 366, 367, 369, 370, 371
- Discours transposé 363, 366, 367, 368, 369, 370
- E**
- Écriture métisse 29, 152, 255
- Ellipses 270, 360, 361, 362
- Embrayeurs 294, 295
- Émetteur 23, 34, 35, 93
- Épistolaire 244, 248, 324
- Espace 257, 260, 261, 262, 263, 416
- F**
- Focalisation 312, 313, 315
- Focalisation interne 314, 317, 322, 323, 325, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 354, 363, 404, 408, 409
- Focalisation zéro . 314, 317, 318, 322, 344, 345, 349, 352, 353, 408
- H**
- Héros-narrateur 47, 50
- Homodiégétique 40, 52, 53, 55, 128, 293, 392
- I**
- Idiomatique 169, 170, 417
- Illusion romanesque 343, 357, 382, 405, 408
- Imitation 138
- Interjection 132, 136
- L**
- Langage familial 131, 159, 417
- Langue 59, 65, 130, 135, 137, 157, 159, 163, 164, 184, 228, 303, 304, 305, 312, 358, 368, 401, 419, 421
- Lecteur 32, 34, 35, 36, 38, 39, 107, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 141, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 191, 227, 234, 282, 283, 291, 302, 322, 374, 381, 385, 389, 402, 410, 415, 416, 417, 418, 419
- M**
- Métadiscours 106, 128, 141, 146, 307, 416, 420
- Métissage 194
- Mimésis 309, 356, 371, 372, 373, 374, 382, 406, 407
- Mise en abyme 62, 226
- Monde réel 31, 33, 35, 150
- Monologue intérieur 331, 391, 402, 403, 404, 405

Multiplication des regards332
 Mythe 98, 118, 179, 195, 201, 202, 203, 205, 207,
 304, 417, 420

N

Narrataire.....34, 37, 111
 Narrateur26, 30, 31, 32, 33, 36, 38
 Narrateur auctorial.....58
 Narrateur hétérodiégétique41, 45
 Narrateur homodiégétique56
 Narrateur principal 47, 50, 52, 53, 55, 70, 75, 76, 80,
 106, 335, 337
 Narrateur-héros47, 49, 50
 Narrateur-personnage50, 53, 54, 55, 69, 331
 Narration25, 26, 27, 28, 29
 Narration à la première personne41, 42, 45, 4662,
 128
 Narration à reculons279
 Narration ultérieure292, 296, 297, 299
 Néologisme 158, 169, 177, 178, 180, 181, 417

O

Objectivité45, 322, 352, 353, 354
 Onomatopée132
 Oralité 29, 65, 66, 106, 122, 127, 128, 130, 132, 137,
 141, 144, 146, 147, 152, 153, 194, 213, 214, 215,
 303, 306, 353, 411, 414, 415, 416, 418, 419, 420,
 421

P

Paralepse344, 348, 350
 Paralipse344, 345, 348
 Personnage central.....51
 Personnage-narrateur.....51, 53, 54, 69, 80, 81
 Photo 48, 244, 248, 249, 251, 253, 304, 385, 396
 Pictographie.....248

Poésie...194, 195, 215, 223, 224, 226, 227, 228, 230,
 304, 417, 420

Polyphonie 77, 124, 415, 420
 Prolepse 269, 280, 281
 Proverbe..... 209, 213, 214

R

Récepteur 34, 36, 93, 148
 Récit..... 23, 25, 27, 30
 Relais concentriques 82
 Relais de narration 67, 78, 79, 238, 241, 243
 Relais transvocaliques 80, 81, 84

S

Saturation..... 375, 376, 381
 Scène romanesque 373, 374, 375
 Socialisation..... 78, 107, 111, 128, 147
 Sommaire..... 358, 359, 360, 361, 362, 371, 406
 Spatio-temporelle..... 257, 263, 412
 Style direct..... 44, 104, 368, 389
 Style indirect..... 44, 343, 367
 Style oral.....129, 130, 131, 132, 136, 137, 143, 160
 Subjectivité .26, 45, 46, 263, 322, 344, 352, 354, 408

T

Temps 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263
 Théâtralisation 68, 128, 129, 142, 372, 373, 406, 411
 Théâtre .115, 129, 142, 310, 356, 371, 372, 373, 374,
 375, 389, 394, 400, 401, 402, 405, 409, 411, 412,
 419

V

Visualisation 360, 375, 377, 378, 382, 383, 384, 388,
 406, 410, 411, 416
 Vraisemblance 272, 274, 342, 404, 405, 406, 407,
 408, 409

INDEX DES AUTEURS CITÉS

A

Alexandra Nora Kazi-Tani ...304, 411, 416, 417, 418
 Amadou Koné383
 André-Patient Bokiba.. 107, 110, 111, 119, 121, 162,
 192, 201, 215, 261, 421

B

Bernard Valette390
 Bernard Zadi Zaourou94

C

Carole Connoly 111, 120,123
 Catherine Kerbrat-Orecchioni 114
 Catherine Millet167
 Charles Larson15, 17
 Claude Bremond.....25
 Claude Duchet17

D

Dabla Sewanou..... 8, 77, 306, 307, 410, 414, 417
 Dumortier et Plazanet..... 23, 33, 39, 292, 309, 374
 Dorothy Richardson405

E

Edouard Dujardin402
 Élisabeth Hergott.....167
 Emile Benveniste65

F

Ferdinand de Saussure.....65
 François Atsain N'cho.....209

G

Gabrielle Gourdeau27, 33, 38, 39, 41, 42, 49, 52,
 53, 54, 79, 149, 309, 310, 323
 Georges Bataille167
 Georges Ngala.....6, 8, 18, 114, 214

Gérard Dago Lezou..... 226, 442

Gérard Genette..... 24, 25, 26, 27, 28, 31, 263, 264,
 270, 284, 297, 309, 312, 313, 314, 315, 323, 329,
 330 331, 343, 344, 345, 350, 352, 356, 360, 361,
 363, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 404

Gérard Gengembre..... 17

Ginette Michaud 255

H

Hilaire Bohui 175

J

J.P. Goldenstein 23, 26, 31, 32, 34, 264, 282, 327,
 343

Jean Derive 3, 4, 29, 96, 132, 145, 341

Jean Milly 32, 37, 370, 371, 374, 375, 377, 421

Jean-Marie Adiaffi..... 414

Jean-Michel Adam..... 263, 354, 388, 389

Jeannine Jallet..... 16

L

Laté Lawson-Ananissoh 78, 89, 360

Léon Koffi 65, 66, 68, 114, 115

Locha Mateso 18, 122, 126, 194, 415, 419, 421

Louis-Ferdinand Céline 167

Lucien Goldmann 30

M

Marcellin Boka 248

Marguerite Yourcenar..... 254

Mikhaïl Bakhtine 146

Mohamadou Kane..... 18

P

Paul N'da..... 211

Philomène Apo Séka..... 107, 113, 303, 406

Pierre N'da..... 129, 132, 137, 138, 144, 195,
 212, 214, 218, 222, 223, 416

R

René Rivara..... 312, 313, 314, 315, 316, 317, 321,
331, 343, 354, 356, 358

Roland Barthes30, 382

S

Sylvain Bemba..... 144, 184, 185

Y

Yves Reuter 31, 32, 37, 110, 113, 117, 120, 292,
293, 296, 297, 302, 357, 360, 371, 375, 404

TABLE DES MATIÈRES

<i>SOMMAIRE</i>	<i>I</i>
<i>DEDICACE</i>	<i>II</i>
<i>REMERCIEMENTS</i>	<i>III</i>
INTRODUCTION GENERALE	1
PREMIERE PARTIE : STATUT DES INSTANCES NARRATRICES	26
CHAPITRE 1 : IDENTIFICATION DES INSTANCES NARRATRICES	28
I. DEFINITION ET MISE AU POINT	29
1. Auteur/ narrateur.....	30
2. Lecteur/ narrataire.....	35
II. CLASSIFICATION DES NARRATEURS LOPESIENS	40
1. Une voix sans visage.....	41
2. Narrateur-héros et Héros-narrateur.....	47
2.1/ Le narrateur-héros.....	47
2.2/ Le héros-narrateur.....	50
3. Personnages secondaires et narration.....	53
4. Le narrateur auctorial.....	59
CHAPITRE 2 : NARRATEUR LOPESIEN ET DYNAMIQUE DE LA PAROLE : VERS UNE POETIQUE DE LA NARRATION ORALE AFRICAINE ?	64
I. ECLATEMENT DE LA VOIX NARRATIVE	67
1. De la fragmentation de la voix narrative à la co-narration.....	67
2. Le relais de narration.....	79
3. Le discours à trois pôles.....	93
II. LE DISCOURS METADIEGETIQUE	106
1. Justifications du narrateur et réflexions sur l’histoire.....	107
2. Avertissements et structuration du récit.....	117
3. L’interpellation du lecteur.....	122
III. UN NARRATEUR ACTEUR D’OBEDIENCE VERBALE	129
1. Un langage à fort relent oral.....	129
2. Interjections et onomatopées à couleur locale.....	132
3. De la prononciation et du mime : Le pastiche vocal et gestuel.....	137
BILAN PARTIEL : VERS LA “DEFICTIONNALISATION” DU NARRATEUR OU LA DENONCIATION DE LA FICTION ET DE LA REALITE	146

DEUXIEME PARTIE : BROUILLAGES ET INTERFERENCES	154
CHAPITRE 3 : INTERFÉRENCES LINGUISTIQUES ET CRÉATIVITÉ LANGAGIÈRE	156
I. LA MIXTION DES REGISTRES DE LANGUES	158
1. Le langage familier et le petit nègre	159
2. Du langage truculent et licencieux.....	164
II. AFRICANISMES, NÉOLOGISMES ET MOTS DU TERROIR	169
1. Les africanismes	169
1.1/ Les expressions idiomatiques de langues africaines.....	170
1.2/ Pour une re-sémantisation : la création de sens	175
2. Les néologismes.....	177
2.1/ Néologismes régionaux ou africains.....	178
2.2/ Néologismes lopesiens.....	181
3. Les mots du terroir : L'émergence du lingala.....	184
CHAPITRE 4 : LES INTERFÉRENCES GÉNÉRIQUES ET TEXTUELLES	193
I. DE LA TRANSGÉNÉRÉCITÉ DU RÉCIT LOPESIEN	194
1. Mythe et conte à la rencontre du roman.....	195
1.1/ L'influence de la structure du conte africain	195
1.2/ Le mythe au cœur du roman	201
2. Proverbe et chanson, éléments rythmiques du roman.....	208
2.1/ Le proverbe, facteur d'enracinement culturel.....	209
2.2/ La chanson comme refrain du roman lopesien	215
3. Poésie et devinette, ferments romanesques.....	223
3.1/ La poésie comme exaltation, extase	223
3.2/ De la devinette	230
II. LA MOSAÏQUE JOURNALISTIQUE, ÉLÉMENT DE MODERNITÉ	236
1. L'article de journal : l'insertion des coupures de journaux	236
2. Les émissions radiophoniques	241
3. La lettre et la photographie	244
3.1/ La narration épistolaire	244
3.2/ La photo-narration : une mise en abîme pictographique	248
CHAPITRE 5 : BROUILLAGE NARRATIF ET INTERACTION	256
I. LE BROUILLAGE NARRATIF	257
1. La confusion spatio-temporelle : vers la réunification du couple espace/temps ...	257
2. Une structure fragmentée et anachronique : Un puzzle narratif	263
3. Une structure interne mouvementée : Analepses et prolepses à confusion	270

II. DE LA NECESSITE DE LA RECONSTRUCTION DE LA DIEGESE	283
1. La reconstruction diégétique, une lecture engageante	283
2. De la détermination du moment narratif à la restitution de l'ordre diégétique.....	292
2.1/ De la narration simultanée	292
2.2/ De la narration ultérieure	296
BILAN PARTIEL :	303
TROISIEME PARTIE : LA SUBVERSION DU MODE NARRATIF	308
CHAPITRE 6 : FOCALISATION ET LIBERTINAGE.....	311
I. NARRATEUR LOPESIEN ET FOCALISATION	314
1. Un regard perçant, une narration savante	317
2. Une focalisation restrictive et limitée : un regard intimiste et interrogatif	322
3. La multiplication des regards.....	332
II. LA DEGENERESCENCE DU POINT DE VUE.....	344
1. La paralipse.....	345
2. La paralepse	348
3. Une subjectivité inopportune ?	352
CHAPITRE 7 : LE RECIT LOPESIEN, ROMAN OU THEATRE ?.....	355
I. LE "BOYCOTT" DU NARRATIF : UNE FICTION PEU NARRÉE	358
1. Le tarissement du sommaire	358
2. Récits de paroles : l'éveil des discours narrativisés et transposés	363
2.1/ Le discours narrativisé.....	363
2.2/ Le discours transposé.....	366
II. LA THEATRALISATION DU MODE NARRATIF	372
1. Scènes romanesques et portraits	374
1.1/ De la saturation à la visualisation des scènes	375
1.2/ Des portraits visuels innovateurs : Portraits et arts visuels.....	382
2. Dialogues et didascalies.....	390
3. Monologues et monologues intérieurs.....	400
BILAN PARTIEL : DRAMATISATION ET NARRATION : VERS UN ROMAN THEATRE ?	408
CONCLUSION GENERALE	413
ANNEXES.....	424
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	431
INDEX TERMINOLOGIQUES	461
INDEX DES AUTEURS CITÉS	463
TABLE DES MATIÈRES	465

RÉSUMÉ

La narration est un type d'énonciation, un ensemble de précédés qui vise à mettre en récit une série de faits se déroulant dans une temporalité. C'est l'ensemble des stratégies, des techniques mises en œuvre afin de relater et de communiquer au mieux la diégèse à travers la forme, le style de récit qui est lui aussi un message. Cette étude se veut une analyse du processus de la narration et de la création littéraire dans la production romanesque d'Henri Lopes. Sa problématique de base – l'énonciation en situation d'interculturalité – montre que la narration ou le raconter lopesien est tributaire de l'oralité africaine.

La première partie part de constats tels que la fragmentation de la voix narrative, le relais de narration ou la co-narration, le discours à trois pôles, le métadiscours, la communion avec le lecteur, le pastiche vocal et gestuel pour établir des apparentements avec le conteur africain.

La deuxième partie fait état de la création et des interférences linguistiques puis de la transgénéricité propices à un hybridisme littéraire. Elle aborde aussi les confusions spatio-temporelles et les multiples formes d'anachronies narratives produisant des brouillages narratifs sans précédents.

Enfin la troisième partie traite de la subversion du mode narratif par la dégénérescence des modalités du point de vue, puis par la théâtralisation du mode narratif à travers l'abondance des scènes, des dialogues, des monologues, des monologues intérieurs et des didascalies.

Apologiste du métissage, la poétique narrative d'Henri Lopes est le fruit d'un éclectisme prenant en compte les techniques de l'oralité et de l'écriture, surtout postmoderne. Elle est assez spécifique du fait de la résurgence de l'esthétique de l'oralité africaine qui vient féconder les procédés du postmodernisme occidental. En effet, tel un conteur refusant d'être "textualisé", le narrateur lopesien ancre son récit dans l'instantanéité de la narration, mime ses personnages et son récit et communique de préférence avec le lecteur. Par ailleurs le brouillage narratif, la fragmentation du récit, la confusion spatio-temporelle, les anachronies narratives typiques du postmodernisme sont aussi convoqués. De même, des procédés communs tels que le mélange des genres et la théâtralisation sont quasi présents. Ainsi, tout cela participe-t-il de la parturition d'une poétique hybride.

Par ailleurs, sa créativité et son originalité le mènent à mêler des procédés littéraires et non littéraires. Son récit est un non genre, fait de mélange de langues et de registre de langues, qui embrasse tous les genres et certains arts visuels et scéniques. Finalement la forme et le style de la narration sont la figuration même de la diégèse et surtout du projet de société de l'auteur qui se réclame du métissage.

MOTS CLÉS : africanisme – conteur – création littéraire – fragmentation – lecteur – métadiscours – métissage – mythe – narrataire – narrateur – narration – oralité – pastiche – polyphonie – production littéraire – puzzle – théâtralisation – transculturalité – transgénéricité – triadique.