

***IDÉOLOGIE ET ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE DANS
L'ŒUVRE D'HENRI LOPES***



**Thesis submitted to the Department of Modern and Classical Languages
and Literatures (French), Faculty of Humanities, University of Cape Town,
for the Degree of Doctor of Philosophy**

By

Patrick Kabeya MWEPU



Supervisor: Associate Professor Anny WYNCHANK



Cape Town, November 2001



À Marie-Thérèse Mbuyi et à Léonard Kasongo Tshilumbu,
Pluie sans laquelle il n'y aurait pas de Champignons,
Je présente cette Offrande modeste.

Avant-propos

Au seuil de cette recherche, je tiens à exprimer mes sentiments de gratitude à tous ceux qui, moralement ou matériellement, ont contribué à l'élaboration de ce travail. Qu'ils veuillent trouver dans mes mots les balbutiements de l'incomensurable reconnaissance qu'aucune expression de ma part ne saurait entièrement contenir. Mes remerciements s'adressent avant tout au Professeur Anny Wynchank qui a bien accepté de diriger ce travail. En âme et conscience elle m'a servi à la fois de phare et bouclier pour que triomphe la devise *Spes Bona* de notre *Alma Mater*.

Mes remerciements s'adressent également aux Professeurs Alain Ricard (Université de Bordeaux), Mineke Schipper (University of Leiden), Alain Fraudemais (Univesité de Fribourg), Andries Walter Oliphant (University of South Africa) pour avoir échangé avec moi sur le traitement de la question.

Je suis reconnaissant à la communauté congolaise (Congo-Brazzaville) de m'avoir aidé à comprendre le sens de certaines expressions de lingala employées par l'auteur.

Je ne saurai passer sous silence la bienveillance de mes collègues et amis, Godfrey Mukasa et Sonja de Kock pour m'avoir aidé à pénétrer la nouvelle technologie sans laquelle toute pensée discursive serait reléguée à l'oralité et l'anonymat.

Je suis enfin reconnaissant envers ma chère épouse, Francine Kabeya, pour tous les sacrifices consentis lors de cet *accouchement* difficile.

SUMMARY

Henri Lopes, from Congo Brazzaville, is one of the most fully rounded writers in the field of modern African literature. This research is concerned with an analysis of the way in which the ideology, which he has embraced, has permeated all his work, with the result that he expresses an ongoing, unequivocal opposition to part of his own society, while it is in the midst of mutating from its traditional origins to a form of Western modernity. This author rails against certain rigid attitudes of the traditionalists, especially those concerning women (their role and their place in society), belief (how it is allied with superstition), community's strict control (which acts as a brake on creativity), the primacy of emotions as bedrock of a culture over the *raison*, etc. From a political perspective, Henri Lopes recounts the horrors of totalitarian regimes in all their evil abuse of power and privileges, which can result from both a Machiavellian attitude to politics and tribalism, with a nadir expressed in corruption and even sadism. Lopes is unique in so far as he combines the career of a politician working within and with the regime, - amongst other posts, he held the positions of Prime Minister and Minister of various portfolios and was at one point an Ambassador - together with clear-sightedness and at times, a sharp criticism of this regime in his writings. Many wondered if he had always succeeded in maintaining his integrity. Others claim that, optimistically, he was hoping to make changes, from within. In this thesis, we are examining that ambivalence. For Lopes, the communication of his ideology is through his writings: his aesthetics reflects his personal position and feelings. When his repulsion at the prevalent situation was at its zenith, he used an innovative, subversive style, rarely encountered in the African literary tradition: with fragmented writing, poorly defined or totally fantastic locations and era, a confusion of genres, fertile intertextuality, a commingling of academic and vulgar expressions and language, etc. He has never lost his lucidity as is apparent in his self criticism, when painting a self portrait. Paradoxical though this appears, Henri Lopes finds himself once again (in spite of his previous rejection of the establishment) as a political activist for the government, with the advantage of a position of privilege. Has he betrayed the ideals of his writing and compromised his ideology, or rather has he achieved the strategic high ground, the better to attain his objective? After analysis, we believe we have shown that an answer although complex is best described by the first alternative.

Table de matières

	<u>Pages</u>
INTRODUCTION GENERALE	1
PREMIERE PARTIE: HENRI LOPES OU LE PARADOXE DU PRINCE ET DU SCRIBE	8
o. Les liminaires	8
Chapitre I: Henri Lopes, le prince congolais	10
o. Les liminaires	10
1: Le Congo avant l'Indépendance	11
2: Le Congo indépendant	13
Chapitre II: Henri Lopes le scribe, figure de proue de la littérature	22
Conclusion sur l'homme et son œuvre	31
DEUXIEME PARTIE: LA PREEMINENCE IDEOLOGIQUE	34
o. Les liminaires	34
A. ASPECTS SOCIO-TRADITIONNELS DE LA VIE ET LEURS METAMORPHOSES	36
Chapitre III: Le fondement des canons éthiques socio-traditionnels	36
1: L'initiation	38
2: Le mariage	43
Chapitre IV: L'identité et sa racine	48
1: La terre	48
2: La question de la race	53
3: Le métissage	66
Chapitre V: La coloration féministe	80
1: De l'éducation scolaire	82
2: Le mariage et les différents rapports sociaux	86
3: La rupture	94
4: La prostitution	101
Chapitre VI: La prééminence de la libido	110
1: La description	111
2: L'émotion et la race	118
Chapitre VII: La lecture, l'art, la pensée et la société	123
1: Lecture et libération	124
2: L'art et la société	127
Chapitre VIII: Le fantastique et le merveilleux dans la parapsychologie	133
o. Les liminaires	133

1: La maîtrise de la vie	137
2: La pulsion de mort	143
3: La dimension de l'homme	145
4: Le merveilleux dans le pouvoir	151
5: Le sceptique	156
 Conclusion partielle	 161
 B. LECTURE DES ASPECTS POLITIQUES	 163
0. Les liminaires	163
Chapitre IX : L'affranchissement et le néocolonialisme	166
1: L'intégration politique	166
2: La francophonie	174
3: La décolonisation	176
Chapitre X : Les communisme et anticomunisme	181
1: Le communisme	182
2: L'anticomunisme	186
Chapitre XI: Les machiavélisme et cynisme politiques	193
1: De l'inculture intellectuelle et politique	194
2: De l'opportunisme	199
3: La malversation financière	202
4: La misère du peuple	204
Chapitre XII: Le pouvoir et la nation	213
o. Les liminaires	213
1: La nation	213
2: Le pouvoir postcolonial et le nationalisme	216
Chapitre XIII: Le prince et le scribe	226
1: La sympathie	227
2: Le duel	230
Chapitre XIV: Le sadisme et la torture	240
o. Les liminaires	240
1: La torture	241
2: Le sang	245
Chapitre XV: Le souci de démocratie	250
o. Les liminaires	250
1: Le peuple	251
2: La tolérance	254
3: Les élections	257
Conclusion partielle	262
 TROISIEME PARTIE: DE L'ESTHETIQUE LITTERAIRE DANS L'ŒUVRE DE LOPES	 265
o. Les liminaires	265

Chapitre XVI: L'intertextualité: fécondité et fiction	270
1: Le pont dans l'œuvre de Lopes	271
2: L'œuvre de Lopes et d'autres œuvres	275
3: L'intertextualité fictive	281
Chapitre XVII: Le roman de Lopes, un genre omnivore	285
1: Les genres littéraires	286
2: Les genres extralittéraires	291
Chapitre XVIII: Le ton et l'écriture	296
1: L'humour, l'ironie et la société	297
2: L'humour, l'ironie et la politique	303
Chapitre XIX: La question narratologique	307
1: Le narrateur	307
2: La focalisation	319
Chapitre XX: La logique du récit	328
1: La linéarité	328
2: Une structure complexe	334
Chapitre XXI: La langue et le langage de l'œuvre	347
1: Transcription et création	348
2: La langue française et les langues africaines	363
3: Au-delà de la diglossie	369
Conclusion partielle	373
CONCLUSION GENERALE	378
BIBLIOGRAPHIE GENERALE	390

Introduction générale

L'étude de l'œuvre d'un écrivain encore vivant peut toujours susciter des questions se situant sur différents niveaux des approches littéraires. Ainsi que l'épithète "vivant" le suggère, entendu comme relatif à la vie biologique, cet aspect est observable surtout lorsqu'on prend l'initiative d'amorcer l'étude de l'œuvre d'un auteur encore en vie qui pourrait, comme Sophocle, Gide et tant d'autres, continuer à tenir la plume jusqu'à son extrême vieillesse.

D'une part, l'analyse peut être rendue incomplète par le caractère créatif de l'auteur, c'est-à-dire par le fait que l'auteur continue à écrire; et de l'autre, l'évolution de l'environnement socio-politique de l'auteur, dans une conception réaliste de la littérature, peut vouer certaines affirmations antérieures à la caducité. Cette affirmation trouve son fondement dans le fait même que l'écrivain est un être humain doué à la fois de faculté de libre résolution et de possibilité de devenir perpétuellement, c'est-à-dire d'évoluer au fur et à mesure qu'il s'adonne intensément à fournir et à vivre des efforts de la pensée. Tel est le cas de l'écrivain congolais Henri Lopes.

En effet, l'auteur publie ses premiers écrits proprement littéraires, *Tribaliques*, en 1971. Son roman le plus récent, *Le Lys et le Flamboyant*, date de 1997. Entre ces deux dates, l'auteur a publié cinq autres romans. On aura sans doute remarqué la longueur de cette période, dépassant le quart de siècle, qui devient pertinente et déterminante surtout lorsqu'on considère alternativement, comme nous le montrerons plus tard, l'évolution accélérée de la politique du continent africain en général et de la République Populaire du Congo en particulier, la carrière politique de l'auteur ainsi que la progression de son œuvre.

La prise en compte de ces trois facteurs dans l'étude de Lopes donne par voie de conséquence à l'ensemble de travaux sur l'auteur un caractère temporaire étant donné qu'ils ne restent valides que dans l'espace-temps de leur publication. Ces travaux n'ont ainsi étudié que quelques aspects de l'œuvre de Lopes alors même que l'auteur continuait à produire de nouvelles fictions.

C'est sous cet angle que les analyses des auteurs¹ ci-dessous s'avèrent incomplètes, mais non moins valables certes, étant donné qu'elles portent soit sur une œuvre soit sur quelques œuvres de l'auteur pendant une période bien déterminée. Parmi ces études celles d'O. Bhelly-Quenum*, J. Chevrier*, O. Cissé*, M. Tshibamba*, M.A. Sondah* ainsi que notre propre étude présentée en 1994* ont porté essentiellement sur *Le Pleurer-Rire*.

Il ne serait pas profitable de déterminer les positions idéologiques, telles que ses œuvres les présentent, ainsi que l'évolution de l'esthétique de l'auteur à partir de quelques œuvres, aussi fructueuses qu'elles puissent paraître.

Dans le même ordre d'idée, les analyses d'A. Chemain (1977)*, A. Cnockaert*, et de M. Musans* n'ont porté que sur *La nouvelle romance* alors que celle de G. Daninos (1987)* n'a pris en ligne de compte que *Tribaliques*.

Quant à K. Anyinefa*, il accorde dans son étude une attention toute particulière à *Sans tam-tam* et à *Le Pleurer-Rire*. Ceci n'est en fait justifiable que dans la mesure où le recours à Lopes n'est rendu nécessaire que par l'analyse des thèmes du socialisme et de la dictature qu'Anyinefa entreprend à travers la littérature congolaise d'expression française.

Quant à l'analyse d'A. Smiri* et celle de M. Mokolo*, elles portent sur la production de Lopes de 1971 à 1982 et analysent la question sous un angle

¹ Les publications des auteurs marqués de * sont reprises dans notre bibliographie spécialement dans la rubrique consacrée aux publications sur Lopes.

purement politique et narratologique alors que la suite de la production de l'auteur (1990-1997) s'est avérée très riche d'autant plus que l'idéologie en faveur du métissage, aussi bien sanguin que culturel, y prend des proportions importantes et y est au bout de compte présentée avec sagacité.

Cet aspect non moins important sera pris en ligne de compte et exploité avec intérêt par A.N. Kabunda*. Son étude s'avère cependant incomplète dès lors qu'elle est antérieure à la publication de *Le Lys et le Flamboyant* (1997), œuvre dans laquelle l'auteur exploite en amont et en aval la problématique du métissage et de l'acculturation. Le travail de Kabunda est centré également sur le désenchantement qui, à notre avis et comme nous le démontrerons dans cette étude, n'atteint son paroxysme sur le plan de la quête de l'identité par exemple que dans la dernière œuvre de l'auteur. Kabunda a quand même eu le mérite de déceler un thème qui prendra plus d'ampleur dans la suite de la production de l'écrivain.

L'analyse de *Le Lys et le Flamboyant* dans cette étude montrera le chemin qu'a emprunté l'auteur en perfectionnant sans cesse les techniques de l'écriture. Si Lopes entre dans le champ littéraire par quelques poèmes épars ou quelques nouvelles, il serait vraiment intéressant de l'étudier dans un "roman-fleuve" de plus de quatre cents pages. Il s'agit là d'une preuve de maîtrise de techniques scripturales dévoilant sans conteste le degré élevé du développement esthétique et idéologique du génie de l'auteur.

Le présent travail aura donc le mérite de constituer une esquisse plus ou moins exhaustive, nous l'espérons, de l'ensemble de la production romanesque de Lopes jusqu'à ces jours, mettant ainsi en relief la progression thématique et esthétique remarquable à travers différents romans de l'auteur. Il s'agit de combler les lacunes suscitées par les études précédentes, érudites certes, qui n'auront porté évidemment que sur quelques aspects de l'écriture de l'auteur.

Pour cela, une méthodologie bien adaptée à l'objectif sera mise en application. Contrairement aux études antérieures dans lesquelles les romans de l'auteur ont été analysés individuellement et séparément; la présente étude conçoit l'œuvre de Lopes jusqu'ici comme un tout et l'aborde en tant que tel, appréhendant les différences un élément important dans la littérature congolaise et africaine.

Eu égard à cette vision, nous avons évité d'étudier roman par roman trouvant en cela un appauvrissement de notre perception de la complexité de l'auteur. L'auteur n'est pas à enfermer dans une œuvre; pour le comprendre, il est profitable de le situer par rapport à l'ensemble de sa production.

Une telle approche permet au chercheur d'établir dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur des points des comparaisons et des oppositions. Cette "comparaison interne" est en droite ligne avec l'intertextualité que l'auteur veut faire sienne à travers ses approches thématiques ainsi bien que ses techniques de composition car le lien entre ses différentes œuvres est indubitablement évident. Ainsi devient-il nécessaire de jeter fructueusement le pont entre les éléments épars d'un même tout dont l'essence totale n'est acquise qu'au fruit d'une synthèse érudite de ce qui, de prime abord, semble sans lien.

Cela n'empêche aucunement qu'une attention soit portée sur l'environnement socio-politique de l'auteur, lequel, semble-t-il, constitue la base sustentatrice de son écriture.

Dans cette logique, notre analyse se présente en trois grandes parties d'une importance inégale : La première partie constitue un survol de la biographie de l'auteur en tant qu'homme social ayant joué un rôle bien déterminé dans sa propre société. Cette première partie sert de propédeutique dès lors qu'elle permet de préciser de prime abord l'environnement socio-politique de l'espace-temps de l'auteur.

Dans la deuxième partie, une approche thématique sera menée afin de mettre à découvert ce qui semble être l'idéologie de l'auteur à travers son œuvre. Il ne sera aucunement question de l'engagement de l'auteur dans l'activité politique de son pays, mais bien au contraire celui-là même qu'il exprime à travers sa fiction. Dans cette partie et toujours par le biais de la littérature, tout semble témoigner de l'esprit de remise en question sans complaisance de l'identité africaine dans ses différents aspects. De la conception de l'Afrique traditionnelle dans ses aspects les plus "authentiques" – l'épithète se rapportant à la philosophie mobutiste – aux problèmes relatifs au passage au monde socio-politique moderne, tout portera à penser à la redéfinition et à l'idéal de l'avènement d'une société développée, dénuée de mystères et tournée vers le progrès.

Dans la troisième partie enfin il va s'agir d'analyser l'œuvre de Lopes en tant que gage d'une esthéticité inhérente à l'imaginaire de l'auteur. Ce qui importe n'est pas forcément ce que le narrateur présente mais c'est surtout la manière de le faire qui donne à l'œuvre sa haute portée littéraire.

Cette analyse relative à la forme mettra en exergue les différentes techniques adoptées par l'auteur en vue de véhiculer le signifié de son énonciation. L'importance accordée au signifiant est incontournable dès lors que toute littérature, – c'est là une position ouvertement exprimée par bien des théoriciens professionnels –, est *une mise en forme* car le signifiant dans bien des cas possède "un" sens qui est parfois étranger aux intentions de l'auteur. C'est dans cette perspective la psychanalyse accorde également une attention particulière à la forme allant jusqu'à la placer, ainsi qu'écrit Menahem se basant sur les positions de Freud, au-delà du contrôle de celui-là même qui l'a engendrée:

«On se croit en général libre de choisir les mots et les images pour exprimer ses idées. Mais une observation plus attentive montre que ce

sont souvent des considérations étrangères aux idées qui décident de ce choix et que la forme dans laquelle nous coulons nos idées révèle souvent un sens plus profond, dont nous ne nous rendons pas compte nous-mêmes.»²

L'avantage que présente également l'étude de la forme est la possibilité de découvrir dans le discours, comme l'écrit Menahem, paraphrasant Guillaume, non pas forcément *ce que l'on pense, mais ce comment on le pense, pour traduire en langage non plus des résultats de pensée, mais les formes mêmes de la pensée intime.*³

Par ailleurs, étant donné la ruse et la duplicité dont font preuve certains écrivains, nous ne prétendons pas explorer sans risque de nous tromper les convictions profondes de l'auteur. Son œuvre pourrait à certains égards ne pas être le reflet de sa personnalité, puisque, malgré les critiques qu'il exprime dans son œuvre, il a réussi à faire partie du gouvernement de son pays pendant de nombreuses années.

² MENAHEM, R., *Langage et folie. Essai de psycho-rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. "Confluents psychanalytiques", 1986, p. 171.

³ MENAHEM, R., Op. cit. p. 188.

ABREVIATIONS

LCA : Le Chercheur d'Afriques

LLF : Le Lys et le Flamboyant

LPR : Le Pleurer-Rire

LNR : La nouvelle romance

SAR : Sur l'autre rive

STT : Sans tam-tam

TBL : Tribaliques.

Première partie: Henri Lopes ou le paradoxe du prince et du scribe

Les liminaires

Dans les chapitres qui vont suivre, les termes “*prince et scribe*” ne seront utilisés que dans leur appréhension figurative pour désigner respectivement, comme nous le ferons également plus loin dans notre onzième chapitre, les réalités relatives au pouvoir et aux lettres. Ce sont là sans nul doute les attributs applicables à l’auteur d’autant plus qu’il les réunit en lui-même sous-forme de qualités essentielles dans la définition de sa personnalité.

En compréhension comme en extension, ces deux concepts s’appliquent dans le cas présent sur un même sujet. Ne s’agit-il pas à proprement parler d’un oxymore on ne peut plus flagrant dès lors que ces concepts charrient parfois derrière eux les antagonismes les plus exacerbés, surtout dans une conception du monde où la politique a atteint l’apogée de ses démesures et a fini par se fermer hermétiquement et délibérément à toute étincelle de bon sens et du changement irradiant consciemment des Lettres? Les exemples relatifs à cette observation seront exposés dans la seconde section du onzième chapitre du présent travail.

Quoi qu’il en soit, la nature humaine par définition est en dehors de toutes les assertions universelles, catégoriques et surtout absolues. L’homme change dans sa nature même; il est, pour paraphraser Jean-Paul Sartre, en perpétuel devenir et il n’en existe pas deux semblables à tous égards. Tel est également le lot d’Henri Lopes.

En substance, les deux chapitres qui suivent se donnent comme objectif de démontrer comment ce paradoxe n’en est pas un. A cause de l’implication dans

la politique de son temps, l'artiste n'a pas le droit d'étouffer les atouts de ses dons naturels de prédilection.

Lopes, à la fois politicien et écrivain, se donne, à l'instar de Senghor, Cicéron et tant d'autres, comme un exemple qui mérite bien une attention toute particulière et qui ne devra pas passer inaperçu pour la critique moderne.

Chapitre I: Henri Lopes, le prince congolais

0. Les liminaires

L'analyse qui va suivre démontrera qu'Henri Lopes est un écrivain socio-politiquement engagé. Une telle étude paraît de prime abord incomplète si l'on ne prend pas en ligne de compte la personnalité même de l'auteur, aspect qui détermine son écriture.

La question majeure qui reste encore entière est celle de savoir comment, en tant qu'homme politique, l'auteur s'est comporté au cours de multiples changements ayant caractérisé l'environnement politique de son pays qu'il semble mettre sur scène dans ses récits.

L'analyse de l'histoire politique de la République Populaire du Congo montre à coup sûr qu'Henri Lopes n'est pas resté uniquement un homme des lettres et de culture. C'est aussi un homme politique dont le nom est incontournable dans les annales postcoloniales de son pays.

Cependant pour bien comprendre les motivations qui l'ont poussé à la révolution intérieure, lisible notamment à travers sa plume, il serait fructueux de situer d'abord le contexte global des vicissitudes de la vie politique tant avant qu'après l'Indépendance du Congo. Une telle approche permettra non seulement d'éviter toute sorte de spéculations et prises de position mais encore et surtout de bien cerner le rôle joué par l'auteur en tant qu'homme d'Etat et haut fonctionnaire de son pays.

Etant donné que le Congo a constitué, à un moment donné, une plaque tournante dans l'administration et la vie politique africaine, avec Brazzaville comme capitale coloniale de l'Afrique Equatoriale Française (AEF), nous

jugeons utile de reprendre les lignes maîtresses de cette étape afin de bien situer l'évolution du pays, que l'auteur évoque sans cesse dans son œuvre, ainsi que l'apport de l'auteur aux mutations postcoloniales.

Section 1: Le Congo avant l'Indépendance

Après l'exploration de Diego Cão en 1480 le Portugal maintint une forte présence européenne en Afrique et au Congo. Ce n'est qu'à partir de 1780 que la France supplanta le Portugal en établissant plus de soixante-dix firmes au nord du Congo. Brazzaville a servi ensuite de capitale administrative de l'Afrique Equatoriale Française (AEF).

Les compagnies françaises avaient le monopole des activités au Congo en échange du paiement de taxes et de quelques avantages qu'elles accordaient au gouvernement français. Il faut noter que ces compagnies exploitèrent de manière abusive les ressources principales de la République du Congo, aussi bien humaines que matérielles. Ces abus hâtèrent les multiples revendications suivies de réformes.

Parmi les multiples projets, le principal fut celui de la construction du Chemin de fer Congo-Océan achevé en 1934, trois ans avant la naissance d'Henri Lopes, au prix d'environ vingt mille morts, des Congolais pour la plupart. Lopes évoque cette période dans son œuvre, comme dans *Le Lys et le Flamboyant* (LLF, p. 99).

Au début de la Seconde Guerre Mondiale, au moment où Lopes entrait à l'école primaire à Brazzaville puis à Bangui, les forces locales fidèles au Général de Gaulle, s'allièrent pour combattre au côté de la France libre.

En effet, le Général de Gaulle qui dirigeait la Résistance depuis Londres résistait aux forces du Maréchal Pétain et du gouvernement de Vichy.

Ainsi en janvier 1944, lors de la conférence de Brazzaville, le Général de Gaulle finit par assouplir les mesures de la législation des colonies françaises. Cet assouplissement permit au Congo la formation de deux partis politiques en 1946: le Parti Progressiste Congolais (PPC), dirigé par Jean-Félix Tchicaya et soutenu par les Vili, et le Mouvement Socialiste Africain (MSA), fondé par Jacques Opangault et soutenu par les Mbochi au nord.

Les Lari, qui occupaient la capitale et le Pool Malebo se retrouvèrent dans le Matswanisme, un mouvement religieux anticolonialiste dirigé par le leader charismatique André Matswa. L'ambition politique des Lari se prononça en 1956 lorsque Fulbert Youlou fonda l'Union pour la Défense des Intérêts Africains (UDDIA).

Il faudra noter qu'il y a trois principaux groupes ethniques au Congo: Les Kongo (représentant plus ou moins 55% de la population et comprenant les Vili, Lari, Kongo, Yombe, Sundi, Dondo, etc.), les Téké (englobant les Koukouya, Gangoulou, Nzikou, Aboma, Njikini, Tegué, etc.) et les Mbochi (regroupant les Kouyou, Makoua, Likouala, Bangala, Bonga, etc.). La politique congolaise dès le début a été profondément marquée par la lutte entre ces trois grands groupements ethniques.

Au cours de cette période, les leaders politiques congolais acceptèrent en général les réformes ainsi définies par la France. Lors des élections territoriales de mai 1957 l'UDDIA et le MSA remportèrent le scrutin, faisant ainsi de Fulbert Youlou et Jacques Opangault les deux grands leaders politiques du pays.

En 1958, ces deux grands politiciens acceptèrent la coopération avec la France. La défaite du PPC occasionna l'alliance avec le MSA en opposition à l'UDDIA majoritairement au gouvernement. Les élections suivantes ont donné la majorité à UDDIA et Youlou est devenu Premier Ministre.

Section 2: Le Congo indépendant

À l'accession à l'Indépendance en 1960 Fulbert Youlou devint président de la République pour trois ans. Son régime fut jugé conservateur, francophile et unitariste. Conservateur dans la mesure où le chef de l'Etat fut opposé à tout changement nouveau dans la conception et l'orientation de la politique nationale; francophile, car Youlou était trop soumis au gouvernement français si bien que la politique de la jeune nation émancipée semblait toujours être dictée par l'ancienne métropole, et enfin unitariste parce que ce prélat tenta d'unifier les Mbochi et les Vili, deux tribus rivales dans leur histoire.

En avril 1963, Fulbert Youlou pensa consolider son pouvoir en tentant d'instaurer un régime monopartite. Le résultat en fut qu'en août 1963, le chef de l'Etat fut renversé pendant les trois journées de manifestations populaires appelées "Les Trois glorieuses". Lopes en parle dans *Le Lys et le Flamboyant* comme suit:

«Depuis 1963, la fête nationale se célébrait durant trois jours, les 13, 14 et 15 août, en souvenir de notre révolution (...) Tout le monde y croyait et pensait qu'en ces trois jours nous avions tout à la fois renversé un Ancien Régime et accompli, nous aussi, notre Longue Marche (...)» (*LLF*, p. 410)

Pendant cette période, Henri Lopes était encore en France où il militait au sein de la FEANF (Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France) et de l'Association des Etudiants Congolais (1961) dont il était respectivement

membre du comité exécutif et président. “Il faut certes, écrit-il, dès l’adolescence militer” (*STT*, p. 57).

Signalons qu’il a acquis sa licence d’histoire en 1962 et son DES en 1963. L’auteur rappelle ce moment fort dans son œuvre, notamment dans *Le Lys et le Flamboyant* comme suit:

«Je militais alors au sein de la Fédération des étudiants d’Afrique noire en France où les mots d’ordre étaient “Indépendance et Unité africaine.”» (*LLF*, p. 215)

Le régime suivant fut dirigé par un socialiste modéré du nom d’Alphonse Massemba-Débat, un Mukongo ancien président de l’Assemblée nationale.

En 1964, le Mouvement National de la Révolution (MNR) fut créé par les législateurs. C’est sous ce régime politique qu’Henri Lopes revenait à Brazzaville, en 1965, au terme d’une formation universitaire en France. Sur place, le jeune cadre entreprit sa carrière d’enseignant et fut vite promu au rang d’inspecteur d’enseignement.

Signalons que pour l’auteur l’enseignement constitue une carrière de préférence. Cela transparait à travers ses écrits proprement littéraires: “Demain, écrit-il par le biais d’un protagoniste, mes élèves seront ma moisson”(*STT*, p. 100).

Etant donné qu’Alphonse Massemba-Débat fut jugé trop attaché à l’idéologie youlouiste un coup d’Etat militaire le renversa en 1968 et plaça le capitaine Marien Ngouabi au pouvoir en 1969. Sous le régime de ce dernier, le Congo devint marxiste léniniste avec le Parti Congolais du Travail (PCT) comme parti-Etat.

Par ailleurs, le 05 avril 1977, Lopes accepta de revenir à la politique en tant que Ministre des Finances dans le gouvernement de Goma. Toutes ces ambiguïtés entre la vie politique et l'activité littéraire constituèrent sur le plan du concret un duel permanent entre ce qui est, symbolisé par la politique, et ce qui doit être, incarné présentement dans la plume de l'auteur.

En janvier 1976, Lopes fut nommé directeur d'*Etumba*, le journal du Parti Congolais du Travail mais il fut vite remplacé par Eugène Sama.

En mars 1977 le président Marien Ngouabi fut assassiné. Un officier du nord du nom de Joachim Yhombi Opango lui succéda et continua la gestion du pays.

Joachim Yhombi Opango fut à son tour renversé en février 1979 par le colonel Denis Sassou-Nguesso, un marxiste mbochi ayant pour mission de continuer les processus amorcés en 1963. Sa politique cependant ne réussit guère à soulager la misère du peuple congolais d'autant plus que l'économie du pays devenait de plus en plus précaire; la crise socio-économique atteignait son paroxysme.

Le 28 décembre 1980, Lopes démissionna du gouvernement et amorça une carrière apolitique. En janvier 1982, il devint sous-directeur général de l'UNESCO, à Paris, chargé du soutien du programme jusqu'en 1986, année consécutive à sa nomination au poste de sous-directeur de l'UNESCO chargé de la culture et de communication. Il fut nommé également membre du Haut conseil de la francophonie.

Notons que depuis sa démission du gouvernement en 1980 Lopes réside à Paris. Est-ce la réalisation de son rêve d'adolescence, en tant qu'étudiant, tel qu'il le place dans la bouche de l'un de ses personnages qui déclare ce qui suit:

«Paris était étincelante. Le scintillement des lumières, les dômes, l'ordonnement des allées, les arches des ponts et leurs réverbères m'enchantent toujours. Chaque fois, c'est comme au premier jour où je découvris sa magie (...) Je me suis demandé si, le moment venu, j'aurais le courage d'abandonner tout ça pour rentrer au pays (...)» (*LLF*, p. 224)

Dans l'entre-temps au Congo en 1991, suite aux nombreuses pressions exercées par le peuple, le président de la République, Denis Sassou-Nguesso, autorisa l'organisation d'une Conférence Nationale Souveraine avec la mission d'élaborer une nouvelle constitution multipartite et de créer un nouveau gouvernement de transition devant préparer les élections libres et démocratiques pour l'avènement d'un Congo nouveau et économiquement prospère.

La conséquence en fut qu'en août 1992, le professeur Pascal Lissouba, ancien premier ministre du gouvernement de Massemba-Débat, fut élu président de la République. Son parti, l'"Union Panafricaine pour la Démocratie Sociale" (UPADS), remporta les élections et s'allia au Parti Congolais du Travail (PCT).

Lorsque le PCT abandonna la coalition, le président Lissouba finit par dissoudre le parlement pour organiser de nouvelles élections législatives que son parti gagna en 1993. Entre 1993 et 1994, la violence ethnique éclata au Congo et Bernard Kolélas, un Mukongo leader du Mouvement Congolais pour la Démocratie et le Développement Intégral (MCDDI), s'allia à Sassou-Nguesso pour résister au régime de Lissouba afin de le contraindre à intégrer dans son gouvernement un nombre considérable de membres influents de leurs partis respectifs.

Ainsi, suite à ce climat de désordre et de tribalisme, l'avènement du régime politique par des moyens démocratiques ne combla pas l'espoir de tant d'années de lutte politique. La guerre éclata donc et le Congo fut menacé de

sécession. Sassou-Nguesso voulut finalement reprendre le pouvoir par les armes en dehors de toutes les dispositions constitutionnelles définies lors de la Conférence Nationale Souveraine.

Ce projet trouva son accomplissement en 1997 lorsque le régime Lissouba fut renversé par les milices de Sassou-Nguesso, aidées entre autres par l'armée angolaise. La fuite et l'exil de Lissouba ont brisé la volonté du peuple qui avait été rassemblé en Conférence Nationale.

Une question importante mérite d'être posée: qu'est devenu Lopes au cours des vicissitudes qu'a connues son pays? En 1997, Lopes résidait toujours à Paris et il fut nommé Ambassadeur du Congo en France par le gouvernement Sassou-Nguesso.

Ce retour à la politique qu'il avait longtemps décriée et abandonnée laisse plus d'un lecteur dans l'impasse sur les convictions réelles de l'auteur, car Lopes semble accepter volontiers de collaborer avec un gouvernement illégal ayant choisi de résoudre ses conflits par les armes, mettant ainsi fin aux aspirations du peuple définies en conférence nationale souveraine.

Cette attitude, que d'aucuns qualifieraient d'opportuniste et d'hypocrite, est de nature à lancer un discrédit sur l'auteur qui ne semble pas vivre les vertus et l'intégrité incarnées dans certains des personnages de son œuvre. Soulignons, comme détaillé précédemment, allusion faite certes au 05 avril 1977, que ce retour à la politique n'est pas une nouveauté dans la vie de cet auteur.

Cette contradiction montre à suffisance que l'auteur a de tout temps collaboré avec les institutions de l'Etat et a joué un rôle non moins important. Cela revient à dire que tout ce qui est fait comme critique à l'égard de différents gouvernements auxquels il a participé est aussi à sa charge. Cela constitue

également une accusation de sa propre personnalité et une trahison de sa ligne de conduite qui semble se dévoiler dans son œuvre.

Cette contradiction provoquée par l'implication de l'auteur dans la vie pratique de son pays, avec tout ce que cela comporte comme conséquence, pourrait être appréhendée également pour certains comme l'expression du souci de combat dans la mesure où l'auteur pense mettre son savoir au profit du peuple, un désir naturel de concrétiser le projet de société ébauché dans ses rêves.

Par ailleurs, d'aucuns pensent disculper l'auteur dans sa vie politiques alors même que d'autres le peignent sous les attributs les plus noirs, cela du fait d'avoir collaboré avec les régimes méprisables et décriés par l'histoire. Cette collaboration, ainsi que nous l'avons exprimé précédemment, est perçue comme un aspect négatif de la vie de l'auteur.

Néanmoins, d'aucuns pensent que l'analyse de sa vie politique, en dépit de sa collaboration avec les régimes dictatoriaux corrompus soutenus par la France, révèle des valeurs positives dont l'auteur a fait preuve lors de son exercice du pouvoir. Les enquêtes menés dans les milieux de Congolais montrent en effet, qu'en tant que haut fonctionnaire et métis, Lopes s'est placé toujours en dehors de toutes les petites querelles tribalistes. Les Congolais ne voient nullement en lui un traître malicieux et tribaliste, mais l'acceptent comme technocrate bienfaiteur neutre et nationaliste.

De plus, sa compétence professionnelle ainsi que son sens aigu de l'ordre font que le peuple le reconnaît comme étant détenteur d'un savoir certain qu'il véhicule dans son œuvre. Ainsi en 1985, par exemple Lopes fut l'écrivain le plus populaire au Congo. Cette enquête de Talansi sera développée dans la section "Conclusion sur l'homme et son œuvre" de cette partie.

En définitive, comme on l'aura constaté, Henri Lopes est un homme politique congolais ayant joué à différentes étapes de l'histoire de son pays un rôle important. Plusieurs fois ministre, il a eu le privilège de collaborer avec tous les partis politiques du Congo bien que ceux-ci aient été en antagonisme perpétuel et se fussent succédé au milieu d'horreurs les plus indescriptibles.

Cette impartialité le place également en dehors de toutes les querelles tribales et régionalistes qui caractérisèrent et qui caractérisent encore l'environnement socio-politique congolais. Rappelons que les trois grands groupements ethniques au Congo sont en lutte perpétuelle pour le pouvoir.

S'agit-il d'opportunisme de la part de l'auteur qui collabore avec tout régime lui garantissant les avantages matériels et le pouvoir? Une observation fondée sur la vie politique permet de l'affirmer d'autant plus que l'auteur n'est pas resté apolitique pendant le moment de tumulte.

Néanmoins, il est évident qu'être homme politique c'est se couvrir parfois d'un masque qui voile l'intériorité profonde de l'être. La politique étant la carrière où la ruse et le calcul règnent en maîtres, il serait imprudent de se prononcer hâtivement, cela de manière catégorique et absolue, sur un cas aussi complexe.

Pour notre part, une autre méthode semble cependant importante pour découvrir certains aspects de la face cachée du politicien: c'est l'analyse de l'écriture littéraire. Etant donné que l'écriture romanesque peut aussi constituer l'expression de l'intériorité et de l'intimité de l'auteur, cela est pour nous la clé de la compréhension de la dimension morale de l'auteur ainsi que le mobile inhérent à son action politique car, dit-on, "*on ne reconnaît l'artiste qu'à son œuvre*".

L'œuvre est ainsi appréhendée comme le sommet de l'*iceberg* dont la base aux dimensions incommensurables est submergée par la profondeur d'une onde insondable. Lopes lui-même le reconnaît par le biais d'un personnage:

«(...) dans mes tableaux, chaque personnage, chaque fleur, chaque arbre, c'est finalement moi. A bien examiner le ciel, ou le regard de tel oiseau, on connaîtra le temps qu'il fait dans mon cœur. Je me cache derrière les travestis et les masques de mes personnages.» (SAR, p. 137)

Cette manière de concevoir la fiction est également corroborée par François Mauriac lorsqu'il affirme de manière catégorique ce qui suit:

«Seule la fiction ne ment pas; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte par où se glisse en dehors de tout contrôle, son âme inconnue.»⁴

La partie suivante nous paraît opportune pour une telle approche. Toutefois, la relation entre l'auteur et son œuvre sera fondé sur le principe suivant: la recherche et l'effort de comprendre sa vie subjective, celle qu'on ne peut nullement découvrir dans sa vie quotidienne mais qui pourtant l'accompagne dans sa conscience. Cette démarche a l'avantage de mettre de côté, pour des raisons d'ordre méthodologique, l'aspect objectif étant donné que ce dernier est dans bien des cas hypocrite, démagogique et pour tout dire opportuniste.

⁴ MAURIAC, F., *Ecrits Intimes*, Paris / Genève, La Palatine, 1953, p. 14.

Chapitre II: Henri Lopes le scribe, figure de proue de la littérature

L'exercice des fonctions politiques n'a pas empêché Lopes d'être un homme de lettres accompli. Il s'est consacré simultanément à la littérature et à la politique de son pays.

Bien que l'auteur mette le plus de temps possible avant de publier chaque nouvelle œuvre, un fait dû évidemment non seulement à l'ampleur des fonctions politiques mais aussi et surtout au souci de produire des œuvres esthétiquement bien achevées, l'évolution de son œuvre présente cependant une progression ascendante satisfaisante allant de quelques poèmes, au roman-fleuve en passant par les nouvelles.

D'abord en tant qu'étudiant en France, à la Sorbonne à Paris, Henri Lopes publie des articles dans les journaux congolais sous une forme anonyme ou sous le pseudonyme comme *Gubuza*.

Ce souci d'écrire s'est maintenu jusqu'à ce que l'auteur ait commencé à rédiger sporadiquement des petits poèmes qu'il publie ça et là. Néanmoins, son entrée effective dans le champ littéraire se situe en 1971 avec la publication de *Tribaliques*, un recueil composé de huit nouvelles.

Dès lors, Henri Lopes s'impose dans l'échiquier littéraire africain comme l'un des écrivains africains les plus variés et les plus novateurs. Chacune de ses œuvres, comme nous le montrerons ultérieurement, laisse entrevoir des innovations sur un plan ou un autre au point qu'elles semblent poser des bases sustentatrices solides pour une littérature qui se cherche encore.

Concernant la forme de cette œuvre, nous présenterons dans ce travail une analyse détaillée dans la partie consacrée à l'esthétique littéraire. Signalons sommairement cependant le fait que l'auteur commence par la nouvelle du simple fait qu'il la considère, suite à sa brièveté, comme un moyen efficace pouvant lui permettre d'atteindre le plus large public possible. Il le déclare ouvertement à J. Sopowa:

«Nous entrons dans un monde moderne où les sages doivent être très brefs, très rapides, parce que les gens ont des multiples occupations (...) La nouvelle, c'est un peu l'occasion de nous apprendre à condenser notre message, à lui donner la forme et le rythme du monde moderne.»⁵

C'est à juste titre que nous présentons son œuvre comme le fruit d'une création au sens où l'entend Didier Anzieu qui écrit ce qui suit:

« La création (...) c'est l'invention et la composition d'une œuvre, d'art ou de science, répondant à deux critères: apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait), en voir la valeur tôt ou tard reconnue par un public.»⁶

Vue sous cet angle, l'œuvre de Lopes présente un cursus littéraire éminent conférant sa marque de valeur aussi bien à la littérature congolaise qu'à celle produite par l'ensemble du continent africain.

En effet, dès la parution de *Tribaliques*, un recueil de nouvelles publié après quelques poèmes épars, Lopes s'affirme d'entrée de jeu comme engagé dans la lutte contre les antivaleurs qu'il ne cesse de dépeindre sous de sombres couleurs.

⁵ LOPES, H., cité par SOPOWA, J., "Henri Lopes: de la nouvelle au roman", in *Notre librairie*, no. 111, 1992, p. 31.

⁶ ANZIEU, D., *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 17.

Parue en 1971, une dizaine d'années après l'Indépendance de la République du Congo, cette œuvre dresse un bilan sévère et dénonce les tares de la société postcoloniale impliquée dès l'aube dans l'anarchie, le manque de scrupules, la luxure, l'opportunisme, l'intolérance politique, le tribalisme dans le mariage et dans l'action politique, la complaisance dans l'entreprise scolaire et académique, etc.

Dans cette même œuvre Lopes pose le problème de la condition de la femme dans une société en pleine acculturation. Cette thématique fera de Lopes l'un des défenseurs éminents de la condition de la femme africaine.

Une observation s'impose dans l'analyse de cette œuvre. On retiendra, comme nous l'avons explicité au chapitre précédent, que Lopes en 1971, date de la publication de sa première œuvre, s'était déjà impliqué dans la politique de son pays et y jouait un rôle prépondérant. Tour à tour Ministre de l'Education nationale (1968), de l'Information (1969), et puis de la Justice (1970), ces diverses fonctions se laissent deviner dans son écriture qui dresse une esquisse de la vie politique de son temps.

Au cours de cette période caractérisée par un penchant exacerbé au tribalisme intolérant et à la dictature observable par la création du Parti-Etat, le PCT, par le chef de l'Etat, l'auteur prend ses initiatives et pointe l'index accusateur sur la mauvaise orientation de la politique nationale et des mœurs.

L'œuvre rappelle également la conception d'un pouvoir autocratique tel que le concevaient les anciens baroudeurs, notamment dans la nouvelle "*L'ancien combattant*".

Un fait littéraire qui ne saurait passer inaperçu est que Lopes, en tant que responsable de l'Education nationale, s'est beaucoup investi dans la promotion de la littérature et de la culture. En 1972, Jacques Nantet écrivait ce qui suit:

«Sous l'impulsion, notamment de M. Pierre Nzé, ministre de la Culture et de M. Henri Lopes, ministre de l'Education nationale, la littérature française s'est régulièrement développée au Congo au fur et à mesure que la langue française gagnait de nouvelles couches de population.»⁷

Signalons que la littérature française dont parle Nantet comprenait en son sein également les textes littéraires des Négro-Africains.

La nouvelle romance, sa deuxième œuvre, parue en 1976, sera également axée sur la même thématique – l'inculture politique du nouveau leadership africain et l'exploitation de la femme africaine par une coutume injuste – cette fois-ci avec beaucoup plus d'attendrissement.

Si cette œuvre, dont le titre est emprunté à Aragon, amplifie les violations des droits de la femme africaine traditionnelle, elle ne cesse pour autant de les présenter sous forme d'une mise en scène d'un couple déséquilibré: d'un côté, un mari haut fonctionnaire véreux ne cesse de se livrer sans vergogne à la débauche, d'un autre, une femme humble écrasée par la charge d'une coutume injuste.

La nouvelle romance, c'est aussi la peinture achevée d'une inculture politique et ses inconséquences qui constitueront plus tard la quintessence de *Sans tam-tam* (1977), véritable pamphlet dirigé contre un régime des profiteurs. Le bilan de la gestion étant largement négatif, Lopes n'hésite pas à présenter dans cette œuvre, sous-couvert du protagoniste Gatsé, un bilan positif de la gestion coloniale, notamment en matière de discipline personnelle, d'ardeur au travail et de sens d'organisation.

⁷ NANTET, J., *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, Coll. "Les grandes études littéraires", 1972, p. 155.

Pour rappel, Henri Lopes écrit cette œuvre pendant la période où il venait de démissionner du gouvernement en sa qualité de Premier ministre. L'analyse de l'œuvre montre qu'il s'agit d'un règlement de compte avec ses adversaires politiques dans la mesure où le personnage central, Gatsé, semble incarner tous les traits caractéristiques de la personnalité de Lopes au point même que l'on puisse penser à une autobiographie réussie.

Prenant en ligne de compte l'affirmation de Philippe Lejeune selon laquelle "le lecteur peut avoir raison de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage"⁸, nous osons affirmer sur Lopes et *Sans tam-tam* ce qu'Alexie Tcheuyap a affirmé sur l'écrivain congolais (RDC) Pius Ngandu Nkashama et son œuvre:

«(...) les positions idéologiques du narrateur semblent également proches de celles de l'auteur. C'est que malgré les efforts d'objectivité de certains écrivains, l'écriture n'est jamais neutre. Lorsqu'on sait par ailleurs que c'est le premier qui moule le second, la parenté idéologique devient compréhensible.»⁹

Lopes n'hésite guère dans *Sans tam-tam* à présenter le rêve classique de la Grèce antique, allusion faite certes au "Divin" Platon, de voir les philosophes, à cause de leur humanisme, tenir les rênes de l'Etat:

«Le jour où toutes les directions politiques, hommes d'Etat ou de parti, auront, avant d'être parvenus au pouvoir, lu, compris et assimilé Voltaire, Diderot, Rousseau, l'*Idiot*, *Crime et châtement*, *Souvenir de la maison des morts*, ou *Ubu roi*, alors il ne sera plus nécessaire qu'ils aient subi l'humiliation de la cellule et de la salle de torture pour avoir une vision plus humaine des droits de l'opposant politique.» (*STT*, p. 83)

⁸ LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

La censure atteint surtout son paroxysme dans *Le Pleurer-Rire* où le militarisme, dans toute son horreur s'adonne à la destruction de son pays en dehors de tout esprit d'humanisme. Tonton Bwakamabé Na Sakkadé, le protagoniste, incarne toute une gamme d'abus machiavéliques et cyniques.

L'architecture même du récit, comme nous allons le démontrer dans la partie consacrée à l'esthétique, rend intéressante l'œuvre, au point d'en faire une étape hautement décisive dans l'évolution de l'auteur depuis ses premières publications qu'il considère comme vierges car, selon lui, il y avait *beaucoup de choses à dire* et il les a dites spontanément.¹⁰

On retiendra que *Le Pleurer-Rire* est publié en 1982, au moment même où l'auteur menait une existence apolitique. Il s'agit du souvenir de tout ce que l'auteur a vécu comme expérience d'abord dans son propre pays, ensuite dans d'autres pays africains. Pourquoi l'auteur focalise-t-il, pendant plus de trois cents pages sur les faits politiques? Le père de la psychanalyse répond comme suit:

«Lorsque je peux me souvenir d'un événement longtemps après qu'il s'est produit, je trouve dans le fait qu'il s'est conservé dans ma mémoire une preuve que cet événement m'a fait en ce temps là une profonde impression.»¹¹

Au cours de cette période, le Congo traverse une étape de dictature farouche. Le colonel Denis Sassou-Nguesso, devenu général, exerce une concentration de pouvoir tellement forte que toutes les couches de la population se trouvent sans liberté. L'économie du pays souffre et la crise prend des proportions catastrophiques.

⁹ TCHEUYAP, A., *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 189.

¹⁰ LOPES, H., in "Littérature congolaise", Notre librairie, nos. 93-94, mars 1988, p. 131.

Cependant en 1990, Lopes publie *Le Chercheur d'Afriques* aux Editions du Seuil. L'écriture de cette œuvre se démarque de celle des autres œuvres car la motivation y paraît de moins en moins politique et de plus en plus existentielle.

André Leclerc, un métis congolais abandonné par son père, un Français, entre les mains de sa mère, une Nègresse, mène une existence caractérisée par l'ambiguïté raciale: il n'est ni Blanc, parmi les Blancs, ni Nègre, parmi les Nègres, et se retrouve dans l'impasse dans sa quête du père biologique.

Cette ambiguïté sera également vécue, mais de manière tout à fait différente, dans *Le Lys et le Flamboyant* (1997), par Kolélé, qui ne se consacrera pas à la recherche de son père mais cherchera plutôt à se connaître elle-même, et à se définir en tant que métisse.

Le métissage atteint ainsi une dimension nouvelle; il devient plus que mélange de sang; c'est la coexistence en un même sujet de deux ou bien de plusieurs cultures différentes.

Henri Lopes compose cette œuvre à Paris où il s'est installé depuis 1982. Loin de l'activité politique de son pays, et après avoir réglé ses comptes avec ses adversaires politiques au moyen de son œuvre *Sans tam-tam*, véritable pamphlet politique, il préfère changer d'écriture et adopter une thématique nouvelle dans son œuvre. L'écriture est ainsi orientée autrement qu'elle ne l'était dans les premières publications. L'auteur se tourne vers la question existentielle.

L'œuvre de 1992, *Sur l'autre rive*, présente la recherche du bonheur familial et personnel sous le signe de la fuite, ou du rejet, de l'une de deux cultures par une femme africaine, Marie-Eve, qui se voit comblée de bonheur non pas sur le sol de ses ancêtres, en Afrique, mais "sur l'autre rive", aux Antilles.

¹¹ FREUD, S., *Névrose, psychose et perversion*, 6e édition, Paris, P.U.F., 1988, p. 113.

L'auteur fait réapparaître la vieille thématique de sa plume: la femme et la société africaine. Cette œuvre fortement architecturée, comme nous le démontrerons dans la partie portant sur l'esthétique, présente le drame des couples modernes intellectualisés, en présence des coutumes millénaires de leurs ancêtres. La révolte trouve un terrain favorable dans la conscience des personnes occidentalisées qui semblent préférer une vie libérée des mystères d'une coutume injuste. Dans cette œuvre, la femme africaine est la première à prendre position. Parmi les mesures draconiennes, la fuite semble la meilleure et la mieux réussie de toutes.

En conclusion, la source d'inspiration à laquelle s'abreuve Henri Lopes reste visiblement de l'ordre socio-politique. Eduquer une masse ignorante par le biais d'une littérature constitue la finalité de sa plume. Cependant la masse opprimée à laquelle s'adresse Lopes n'est pas forcément congolaise. Il l'affirme:

«Moi, je le dis carrément, sans honte et sans fausse modestie: j'écris pour le monde entier. Je veux que mon œuvre, sans explication – à quelques détails près de terminologie – puisse être comprise par ceux qui me traduisent dans leur langue et qui la connaissent mieux que moi. Et c'est tout ! Mais il est vrai que je ne m'inquiète pas de savoir si les Congolais sont préparés à ma forme. Je ne m'inquiète pas de savoir si mes ouvrages sont au niveau requis pour qu'on en fasse des dictées. Si oui tant mieux, sinon tant pis !»¹²

La question de la forme soulevée ici classe l'œuvre de Lopes parmi les classiques de la littérature africaine. L'esthétique est renouvelée, du lexique aux séquences. La question des libertés que prend l'auteur par rapport aux normes rigides de la grammaire française sera développée dans une autre partie consacrée à l'esthétique de Lopes.

En bref, il s'agit dans l'ensemble de la transgression des normes classiques habituellement en cours, influence sud-américaine certes, sonnante ainsi l'heure de la coupure épistémologique avec le classicisme occidental. C'est justement à ce sujet que Pierre N'da écrit:

«C'est dire que les écrivains africains comme les autres subissent toujours consciemment ou non des influences étrangères. Il est évident que, dans la quête de nouvelles esthétiques romanesques, le phénomène général d'interculturalité, de contamination artistique ou littéraire joue inéluctablement même si chaque peuple s'efforce de préserver, autant que possible, sa spécificité.»¹³

En tant qu'écrivain africain confirmé, Lopes, et avec lui son œuvre, continue à être perçus différemment dans les milieux du peuple et de la critique.

¹² LOPES, H., in *Notre librairie* nos.92-93, p.130.

¹³ N'DA, P., «Transgressions...» in KONE, A. (Editeur), *Lumières africaines. Nouveaux propos sur la littérature et le cinéma africain*, New Orleans, University Press of the South, INC, 1997, pp.82-83.

Conclusion sur l'homme et son œuvre

Henri Lopes incarne en lui seul les atouts du prince, en tant que politicien, et ceux du scribe, en tant qu'homme de lettres et écrivain. Haut fonctionnaire et homme d'Etat congolais d'une influence considérable, il a su se servir sans coup férir de son génie artistique.

Son esprit de finesse littéraire inné a été éveillé semble-t-il par le goût et la curiosité littéraires engendrés eux-mêmes par l'ouverture de la ville de Paris au monde entier en tant que lieu de rencontre et de culture universelle.

Parmi ces rencontres, les plus décisives pour Lopes s'étaient effectuées avec des hommes des lettres, qui pour la plupart ne l'étaient encore qu'en devenir. Arlette Chemain cite entre autres les rencontres suivantes:

«A la cité universitaire, l'étudiant venu du Congo [Lopes] a pour compagnons Pathé Diagne, futur linguiste du Sénégal, Ibrahim Alpha Sow, Bambote; il rencontre Cheik Anta Diop et Sembène Ousmane dans le groupe de la Société africaine de culture, ainsi que Abiola Irele du Nigéria et Edouard Maunick de l'Ile Maurice. Mais c'est à la fréquentation de Guy Tirolien, connu durant un premier séjour à la Guadeloupe consécutif à son mariage que Henri Lopes fait lui-même remonter ses premiers écrits plus proprement littéraires, en 63.»¹⁴

La France a servi de creuset de culture et de valeurs à tel point que l'auteur considère avec estime son histoire et consent, par le biais de ses personnages,

¹⁴ CHEMAIN, A., "Henri Lopes, engagement civique et recherche d'une écriture", in *Notre librairie*, nos. 92-93, p. 123.

de l'enseigner au Congo en vue de transformer son pays. C'est le personnage Gatsé qui incarne cette pensée de l'auteur:

«Quand j'enseigne la Révolution française (...) je parle en fait à mes élèves de l'histoire du Congo (...) Oui, je soutiens qu'une étude intelligente de la Pléiade, de Diderot et Voltaire peut aider à la cristallisation du sentiment national des citoyens de l'Afrique Noire.»
(*STT*, p. 62)

Homme politique dont la carrière des honneurs allait toujours croissant, sa plume a été accueillie avec faste par ses concitoyens et par la communauté internationale d'autant plus que son écriture répond le mieux du monde à la théorie de Georges Lukács selon laquelle "*le roman est l'histoire d'une recherche de valeurs authentiques dans une société dégradée*".¹⁵ Les enquêtes menées en avril 1985 par Marc Talansi placent Henri Lopes au sommet du classement en tant qu'écrivain congolais le plus lu et le plus cité au Congo. Le répertoire de Talansi se présente comme suit:

«A partir des livres cités, nous avons cherché à déterminer les écrivains congolais que leurs compatriotes préfèrent et nous avons obtenu le tableau suivant: 1. Henri Lopes (89) 2. Guy Menga (75) 3. Jean Malonga (62) 4. Sylvain Bemba (30) 5. Sony Labou Tansi (21) 6. Jean-Baptiste Tati-Loutard (17) 7. Tchicaya U Tam'si (12) 8. Lentembet Ambily (11) 9. Jean-Pierre Makouta-Mboukou (10) 10. Pierre Binia Kourou (10) 11. Emmanuel Dongala (8) 12. Patrice Lhoni (4) 13. Tchitchelle Tchivéla (4).»¹⁶

Un flot de prix littéraires, aussi bien nationaux qu'internationaux, témoigne incontestablement de la reconnaissance universelle de l'auteur en tant que

¹⁵ LUKAČS, G. cité par WYNCHANK, A., «Grammaire, langage et féminisme» in *Présence francophone* no. 45, 1984, "Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures: une satire ménipée. L'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi", p. 135.

¹⁶ TALANSI, M., "Qui lit quoi au Congo?", in *Notre librairie* nos. 93-94, p. 196.

grand écrivain confirmé de la littérature négro-africaine parmi les plus célèbres de son siècle. De tous ses prix les plus prestigieux sont les suivants:

En 1972, Henri Lopes a obtenu le *Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire* consécutif à la publication, en 1971, du recueil de nouvelles *Tribaliques*; en 1978, on lui a octroyé le *Prix Simba de littérature*; en 1990, il a reçu le *Prix de littérature du Président (Congo)* ainsi que le *Prix de l'Académie de Bretagne et des Pays de la Loire*. Il a également été couronné la même année du *Prix Jules-Verne* (pour le roman *Le Chercheur d'Afriques*); en 1993, l'auteur a obtenu le *Grand Prix de la francophonie de l'Académie française* pour l'ensemble de sa production.

La conclusion en est qu'Henri Lopes a agi en politique en tant que politicien et en littérature en tant que littéraire et a su ainsi ménager la chèvre et la corde. C'est cette situation que Tanella Boni résume comme suit:

«(...) chacun devrait occuper la place qui lui revient, même s'il arrive qu'en Afrique et ailleurs dans le monde le même individu soit et écrivain et homme politique, les exemples célèbres ne manquent pas. Toute la ruse consistera à agir en tant que politicien en politique et à créer en tant qu'écrivain dans le champ de l'écriture.»¹⁷

¹⁷ BONI, T., "Au-delà du prix Nobel. Colloque de Lagos sur les littératures africaines", in *Notre librairie*, no. 98, juillet-septembre 1989, p. 83.

Deuxième partie: De la prééminence idéologique dans l'œuvre de Lopes

0. Les liminaires

Il conviendrait, au seuil du développement de cette partie, de préciser le sens dans lequel le concept principal de notre étude sera entendu. Il est aussi impérieux, cela pour des raisons d'ordre méthodologique, de délimiter le contour ainsi que l'extension de son appréhension.

En effet, le concept "idéologie" sera entendu comme une prise de position de l'auteur vis-à-vis de la réalité socio-politique de son espace-temps. A ce titre, il équivaudrait à la pensée de l'auteur ainsi qu'aux convictions qui l'ont générée. De par son caractère subjectif, cette prise de position constitue une vision du monde propre à l'auteur. Or, l'univers romanesque se présente ainsi comme un monde complet et tout à fait indépendant de celui auquel appartiendrait l'écrivain. Cela implique le fait que le réel ne correspond pas nécessairement au fictif. Il va s'agir d'analyser différents aspects de la pensée de l'auteur tels que les présente sa production proprement littéraire. Notre étude voudra bien faire une distinction catégorique entre la vie réelle de l'auteur en tant que politicien, congolais, africain et métis, et celle qui est exposée à travers son œuvre. C'est cette dernière qui intéresse notre analyse qui se veut avant tout littéraire. Si au cours de son cursus politique et social l'auteur se présente à la fois comme politicien, africain, etc., avec tout ce que cela charrie comme complexité dans l'appréciation de ses convictions personnelles, cela ne saurait aucunement constituer une entrave à l'approche littéraire de sa pensée. Nous ne mettons pas de côté le fait que la participation à l'activité socio-politique de son pays le rend un peu vulnérable aux yeux de certains critiques qui lui sont familiers. Néanmoins, les idées contenues dans son œuvre ne méritent pas d'être ensevelies du fait même du caractère complexe de l'auteur car, pour paraphraser la pensée germanique, l'or c'est toujours de l'or, qu'il soit entre les

mains d'un prince ou d'un lépreux. Ainsi donc dans son ensemble, l'œuvre de Lopes se présente comme une remise en question systématique de la vie socio-politique de son environnement. Nous allons analyser ses prises de position vis-à-vis de certains aspects de la vie sociale et politique à travers les vicissitudes, tant humoristiques que tragiques, des protagonistes de l'ensemble de son œuvre. Lopes n'a pas publié d'ouvrages politiques, philosophiques ou anthropologiques dans lesquels il exprime ses convictions profondes à l'instar de Senghor, qui avait publié des discours et essais dans *Liberté I, II et III*, nous ne pouvons qu'analyser la pensée de Lopes telle qu'elle transparait dans ses œuvres littéraires.

Etant donné que Lopes écrit ses romans dans une société octroyant à l'art littéraire, un statut utilitaire, nous osons croire, comme le dit Koffi Anyinefa, que son intention est d'"exercer une influence idéologique sur le lecteur".¹⁸ Même si l'auteur n'a pas traduit en acte cette idéologie incarnée dans son œuvre, nous osons espérer, ainsi que pense Djiffack, que "les consciences éclairées ont la capacité de traduire en acte la vision du monde exposée dans des livres (...) L'absence d'instantanéité, continue Djiffack, ne saurait impliquer un quelconque neutralisme de la littérature".¹⁹

¹⁸ ANYINEFFA, K., *Littérature et politique en Afrique noire. Socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*, Beyreuth, Beyreuth African Studies, 1990, p. 14.

¹⁹ DJIFFACK, A., "La censure" in *Présence Francophone*, no. 51, 1997, "La dissidence: mode d'emploi", p. 77.

A. Aspects de la vie socio-traditionnelle et leurs métamorphoses

Chapitre III: Le fondement des canons éthiques socio-traditionnels

L'un de grands paramètres de l'œuvre d'Henri Lopes reste la présentation des faits sociaux tels qu'ils sont vécus, en partie s'entend, à travers l'Afrique, traditionnelle ou en pleine mutation. En cela, le sujet par excellence de son œuvre est, comme le dit Abdallah Laroui, de *dévoiler une structure sociale à travers une expérience individuelle, ses succès et ses échecs directs*.²⁰

Cependant mener une étude spécialisée sur les canons éthiques socio-traditionnels africains ne peut, en toute sincérité, aboutir qu'à des bribes d'informations si l'on ne prend pas en ligne de compte tous les aspects sociologiques concernés. Dans ce chapitre précis, l'attention sera mise essentiellement tour à tour sur la place réelle de l'homme au sein de la société ainsi que sur la hiérarchie des compétences telle que voulue par la législation de la société.

C'est cette hiérarchie qui régent la conduite humaine et les actions sociales. Est-ce qu'une œuvre littéraire peut à ce sujet précis être consultée comme pilier de soutènement sur un fait à la fois éthique, anthropologique et sociologique ainsi que l'affirme Patrick Mérand dans un avertissement à son livre sur la vie en Afrique?:

«Ce livre n'est pas une nouvelle tentative de "folkloriser" ou "d'exotiser" l'Afrique. Il se veut seulement une approche de la réalité africaine

²⁰ LAROUÏ, A., *L'idéologie arabe contemporaine*, Paris, Maspero, 1967, p. 203.

appréhendée dans ce qu'elle a peut-être de plus méconnu: la vie de tous les jours. Les informations contenues dans ce livre sont extraites de la littérature africaine. C'est sans doute le meilleur garant d'authenticité.»²¹

Si Mérand parle ainsi d'une littérature africaine "comme le meilleur garant d'authenticité", pour notre part dans ce travail l'écriture romanesque, ou littéraire, se présente comme une petite fenêtre susceptible de dévoiler une vérité relative. Cette relativité est tributaire non seulement de la partialité de la vision du monde de l'auteur mais encore et surtout du caractère subjectif propre à l'activité artistique ou littéraire. Compte tenu de ce constat, notre étude se voudra aussi bien critique qu'analytique pour éviter ainsi de générer le mythe. L'analyse portera davantage sur l'univers de l'œuvre, une Afrique romancée qui parfois, mais pas toujours, rencontre l'Afrique réelle.

Etant donné que plus haut nous avons annoncé la hiérarchie des compétences, il conviendrait de présenter ces échelons comme ils apparaissaient dans *Tribaliques* avant d'émettre un commentaire en profondeur.

Carmen, protagoniste de la nouvelle «L'avance», mène une existence malheureuse. Elle perd souvent ses enfants et ne peut réaliser l'équilibre vital. Le narrateur présente la conclusion de la consultation telle qu'elle est tirée par ce personnage:

«Le féticheur avait conclu qu'elle perdait ses enfants parce qu'elle refusait depuis cinq ans le mari que ses parents voulaient lui donner. (...) elle devrait se plier à la volonté, suivant le cas, de Dieu, des ancêtres, des esprits, ou de ses pauvres enfants, et qu'elle devait fléchir. Qu'elle n'avait qu'à épouser Kitonga Flavien et que tout serait réglé.» (T.B., 88)

²¹ MERAND, P., *La vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 5.

Il ressort de la lecture de l'œuvre de Lopes une gérontocratie prononcée à telle enseigne que cette volonté de Dieu exprimée dans le texte reste incarnée dans les édits des ancêtres considérés comme sages. Ces édits portent notamment sur le mariage, la femme, l'initiation, la conception de la collectivité en général, l'identité, l'homme, les enfants, etc.

Etant donné que nous allons consacrer des chapitres entiers à la femme et à l'identité, nous nous contenterons d'esquisser la morale qui sous-tend l'initiation et le mariage. Les autres aspects seront donc analysés à travers d'autres chapitres.

Section 1: L'initiation

La société africaine traditionnelle ne possédait pas d'institutions où les enfants sont envoyés pour recevoir des leçons des maîtres. Nous mettons de côté cette Afrique ayant atteint l'apogée en son temps et dont les traces de civilisation perdurent, allusion faite notamment à l'Afrique blanche. Cette Afrique-là n'est pas au centre de l'œuvre de Lopes.

Néanmoins, pour ne pas laisser place au dévergondage de mœurs, chaque société avait ses sages chargés, le moment venu, d'instruire les adolescents des deux sexes afin de les préparer à une meilleure entrée dans la vie pratique des adultes. C'est ce qu'André Leclerc signale dans *Le Chercheur d'Afriques*:

«Ne m'avait-il [l'oncle Ngantsiala] 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'ancien qui a vu se coucher de nombreux soleils porte chance et fait avancer dans la sagesse.» (LCA.,p. 50)

Et toute jeunesse voulant se passer de cette initiation est considérée comme traîtresse:

«Ah! je [Ngantsiala] sais, vous les nègres aux vitres-là sur les yeux, vous cachez des boyaux de paille. A vouloir imiter les messieurs, vous compromettez la race. Voici venir le temps où nos enfants seront moins gaillards que les microbes.» (*LCA.*, p. 53)

La question que l'on se pose est de savoir comment se passait une telle initiation. Si l'œuvre de Lopes n'est pas explicite sur l'initiation des jeunes gens l'extrait suivant dévoile cependant les moments forts tels qu'ils sont vécus par André Leclerc:

«L'oncle m'appela et posa sa main sur ma tête. – Quand la pirogue viendra pour vous amener dans le sens du courant, oublie ton nom roupéen. (...) Si quelqu'un le prononce près de toi, même pour s'adresser à un homonyme, aie l'attitude de sourd. Sinon gare à la foudre! Si quelqu'un dit qu'il s'appelle Andélé ou Leclair, dis-lui seulement bonjour de la tête. Ne lui donne pas la main. N'en fais pas ton ami. Sinon gare à la nuit! Et l'oncle reposa sa main sur mon crâne et chanta en kingangoulou ancien. (...)» (*LCA*, p. 177)

L'œuvre de Lopes présente également l'initiation de jeunes filles. Victor-Augagneur Houang, à côté de ses amis, l'a vu, en pleine brousse, et raconte:

«Glacés de terreur, nous avons vu passer une procession de femme en file indienne, nues, sans chasse-mouches, le corps recouvert d'une espèce de talc indigène, les cheveux défaits comme des folles. Elles chantaient en se trémoussant. Chaque fois qu'elles s'arrêtaient, le tam-tam dans ma poitrine reprenait ses battements lugubres. (...) Conduites par une adulte plus âgée qu'elles, c'étaient les nubiles fraîchement excisées.» (*LLF*, p. 154)

Comme on l'aura lu, tout se passe toujours par l'entremise d'un adulte et loin du regard de la société. Toute transgression en la matière est un véritable sacrilège punissable par la loi:

«Qui d'aventure se placerait sur leur trajet goûterait de leurs gourdins et serait battu à mort. Leurs victimes, fussent-ils des guerriers en armes, n'oseraient répondre par la force à leur attaque parce qu'elles étaient, durant cette période, non plus des êtres humains mais des divinités: porter la main sur elles, même en état de légitime défense, constituait un acte sacrilège. Le coupable en serait frappé de malédiction.» (*LLF*, p. 154)

Si du côté de la jeune fille l'excision a lieu lors de cette période, il n'en va pas autrement du jeune homme. André ne se gêne guère d'en parler à sa copine Fleur:

«Dans un des moments les plus intimes de nos jeux, elle m'examina avec attention étrange. – Tu es juif? (...) – Sais-tu si c'est ton père qui a exigé cette circoncision? (...) – ça ce n'est pas une circoncision des cliniques. C'est une circoncision par laquelle on devient vrai mâle. Et je me suis mis à raconter mon initiation (...)» (*LCA*, pp. 281-282)

Cette section sur l'initiation trouve son sens dans l'explication des canons de la moralité sociale en ceci qu'avant cette étape tout comportement est considéré comme enfantin et après cette période tout acte posé devient délibéré et entraîne des responsabilités. André Leclerc l'affirme:

«L'enfant ne peut quitter sa mère avant que la geste des Anciens ne lui ait été relatée en détail, non seulement pour qu'il en ait connaissance, mais surtout pour la graver dans l'argile de sa mémoire. Avant que sa tête n'ait reçu leurs secrets, avant que son âme ne se soit colorée de manière indélébile du pigment de la race, l'enfant doit demeurer enroulé dans le pagne maternel.» (*LCA*, p. 176)

Ainsi dès le départ, l'école privilégiée de l'éthique sociale s'avère celle des vieillards. C'est le vieux qui sait tout car il incarne en lui la sagesse, la justice ainsi que le savoir des ancêtres. Pourquoi donc l'auteur dévoile-t-il ces rites initiatiques alors que la société à laquelle il appartient considère une telle tentative comme une transgression?

Lopes exhume cet aspect de la société traditionnelle pour stigmatiser le statisme lié au conformisme dans l'éducation car, à travers son œuvre l'éducation devrait se méfier du *statu quo*. Il est défenseur de l'école moderne, dans un monde où elle n'est pas totalement implantée, en vue de promouvoir des valeurs entièrement nouvelles pour sortir l'Afrique de ses traditions qui pèsent encore de tous leurs poids dans les chefs des Africains. A titre illustratif, même le président de la république n'arrive pas à se débarrasser de ce fardeau:

«Malgré son profond respect pour notre métropole, la France, et son admiration pour la civilisation des vins fins, Tonton n'était vraiment à l'aise que s'il pouvait pratiquer librement les coutumes du village.» (*LPR*, p. 38)

Il s'agit d'une aliénation à triple visage comparable à celle qui est décrite par Adam Schaff qui en fin de compte aboutit à l'auto-aliénation:

«Le problème de l'aliénation concerne les rapports de l'individu avec la société ainsi qu'avec les divers produits de l'homme comme homme social (...) partant donc de l'activité sociale des hommes et de leurs rapports sociaux, il nous faut différencier – suivant en cela Marx – le phénomène de l'objectivation, de la réification de l'activité humaine ainsi que le phénomène de l'aliénation de ses produits, donc par conséquent de l'activité humaine elle-même et enfin de l'homme en tant que tel, l'auto-aliénation.»²²

²² SCHAFF, A., *Le Marxisme et l'individu*, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 119-120.

Cependant cela ne signifie pas que Lopes voudrait inculquer littéralement l'éthique occidentale à l'Afrique. Le protagoniste Victor-Augagneur Houang le montre quand il affirme que "certaines coutumes des Blancs sont bonnes mais qu'à vouloir les suivre toutes et sans discernement on s'expose à connaître des déboires" (*LLF*, p. 204).

C'est au nom de cet esprit de discernement que Lopes se montre défenseur de la nouvelle école bien sûr en qualité d'enseignant lui-même et de Ministre de l'Education nationale. Pourtant, Georges Ngal démontre la continuité d'une certaine identité et l'exprime comme suit:

«Pour une part, l'identité d'une personne ou d'une communauté est faite des identifications à des valeurs, des normes, des modèles, des héros, des figures héroïques, légendaires, dans lesquels la personne, la communauté, se reconnaissent. Ces dispositions d'une personne ou d'une communauté ont une histoire, une stabilité, une continuité ininterrompue.»²³

Pour Lopes par contre, il s'agit d'une guerre déclarée à une certaine coutume. Madeleine en fait état:

«Deux époques cohabitent dans notre société. J'ai eu peur de l'une d'entre elles. On peut, au pays, affronter l'Etat, on peut défier la loi, on peut blasphémer et faire des incartades, il existe à chaque occasion des formules de repêchage. Pas pour ceux qui osent se dresser contre la coutume. Aujourd'hui, j'ai oublié le pays, et quand j'y pense c'est avec inadvertance.» (*SAR*, p. 227)

La création romanesque devient une arme décisive contre les interdits accumulés lors de l'initiation. En cela Lopes rejoint la pensée de Jean Dejeux selon laquelle:

²³ NGAL, G., *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 79.

«La création romanesque dans l'activité scripturale est donc bien ici le lieu privilégié où la personne peut s'affirmer et donc, par le fait même, entrer en conflit, mais aussi sortir du "communautarisme" et du conformisme pour être une personne à part entière.»²⁴

Mais alors qu'est-ce que cette initiation stipule dans le domaine du mariage par exemple?

Section 2: Le mariage

Rappelons que tout, en Afrique traditionnelle, est régi par l'éthique qui parcourt la société tout entière telle qu'elle est enseignée lors de l'initiation. Il en est de même du mariage.

En effet, le mariage n'est jamais au profit exclusivement des personnes mariées. Certains personnages le présentent comme n'étant même pas fondé sur l'amour des conjoints. Soukali l'exprime à Maître:

«Le mariage est une institution au profit de la famille, le clan, la tribu, pour ne pas avoir des problèmes avec les siens, quoi. L'amour sucré, c'est l'histoire d'avant le mariage, ou d'à côté.» (LPR, p. 21)

Ainsi envisagé c'est la famille, le clan où la tribu qui décide dans le choix et l'orientation des conjoints. Le cas le plus frappant reste celui d'Appoline et Raphaël dans la nouvelle «Ah! Appoline». Cette fille aime le jeune homme Raphaël à qui il lui arrive de témoigner de l'affection notamment par des propos affectifs dévoilant un attachement sans borne du genre:

²⁴ DEJEUX, J., in «Autobiographies et récits de vie en Afrique», in *Itinéraire et contacts de cultures*, Volume 13, premier semestre 1991, A.P.E.L.A., L'Harmattan, p. 29.

«Dis-toi bien que tu n'es qu'à moi, j'arracherai les yeux à celle qui s'amusera à vouloir te toucher.» (*TBL*, p. 40)

Cependant une telle aspiration à vivre ensemble ne peut tenir sans l'approbation du conseil de famille:

«Elle n'avait en fait pas passé de vacances. Dès le lendemain de son arrivée, elle avait subi les assauts successifs de son père, de sa mère et du conseil de famille.» (*TBL*, p. 48)

Ainsi est-elle jetée entre les bras d'un certain richard, inculte et débauché, du fait de son appartenance à la tribu bien qu'elle ne le préfère pas du tout et rêve réaliser son amour avec Raphaël, présenté comme un homme de culture large. Le narrateur présente comme suit le profil de ce mariage contracté sans amour:

«Au début ce fut la véritable lune de miel. Puis il prit l'habitude, lorsqu'elle étudiait, de sortir sans elle. Il ne lui disait jamais ni où ni avec qui il s'en allait. (...) Mais comment pouvoir dormir en paix quand il n'apparaissait qu'à cinq ou sept heures du matin? Quand elle lui en faisait la remarque, il répondait brutalement que les femmes n'avaient pas à s'occuper de tout ce que faisait leur mari.» (*TBL*, pp. 38-39)

Cela étant dit pour ce qui concerne l'intervention du conseil de famille dans le choix, tout en rappelant que toute violation en la matière est génératrice de mauvais sort comme c'est le cas déjà cité de Carmen, nous découvrons que le même pouvoir de décision est également en vigueur au cours du mariage notamment pour trancher les différends qui opposent le couple.

Ces genres de litige apparaissent partout à travers l'œuvre de Lopes avec une intensité remarquable. Marie-Eve vit avec Anicet Atipo, son époux. Il est arrivé que ce dernier n'arrive plus à la satisfaire sur le plan purement sexuel. La femme se voit déçue dans son amour car Anicet s'avère incapable de chercher de

lui-même une thérapeutique à cette subite infirmité. Il préfère plutôt recourir de temps à autre à sa famille. Marie-Eve exprime avec indignation cet état de chose:

«Notre problème était celui d'un homme et d'une femme placés face à face l'un et l'autre dans leur nudité. Nous étions assez grands, nous possédions assez d'expérience, pour rectifier notre vie par nous-mêmes, sans avoir besoin de faire appel aux oncles du clan. Mais quel couple existe-t-il, chez-nous, sans la famille?» (SAR, p. 227).

Ou encore cette conversation entre Marie-Eve et sa mère:

«J'ai répliqué qu'il ne s'agissait pas d'une affaire de famille mais d'une question à régler entre mari et femme. Maman m'a foudroyée du regard et s'est lancée dans un long développement sur l'importance de la famille et du clan par rapport à l'individu. "L'individu meurt, m'a-t-elle répété à plusieurs reprises, la famille continue". C'est donc à elle de décider du sort de chacun de ses membres car "si vous vous blessez le doigt toute la main s'ensanglante".» (SAR, pp. 112-113)

Cet attachement viscéral à la famille et au clan transparait même aux échelons les plus élevés du pays. Même l'épouse du président de la République, Ma Mireille, s'étant disputée avec son mari, n'est convaincue que par l'action du groupe:

«Ma Mireille émit des réserves. Il fallait faire appel à sa famille, puis au juge traditionnel le mieux informé dans la coutume djabotama et le plus prestigieux de Moundié, pour la raisonner grâce à de nombreuses sentences de notre droit tribal.» (LPR, p. 258)

Le narrateur Victor-Augagneur Houang rappelle également cet aspect dans son récit sur l'attitude de Monette:

«A cette époque, une Congolaise, noire ou métisse, trompée par son mari, ne réagissait pas en claquant la porte. Elle portait l'affaire au conseil de famille qui s'en saisissait, en débattait et trouvait une solution à l'amiable où l'époux promettait de ne plus jamais fauter tandis que l'épouse pardonnait et s'engageait à oublier.» (*LLF*, pp. 42-43)

Si dans cette analyse nous nous sommes gardé, rappelons-le, de décrire les relations entre l'homme et la femme telles que stipulées par la morale, cela est dû au fait que cette matière relève du chapitre consacré au féminisme. Nous nous sommes contenté de présenter le fondement des mœurs traditionnelles dont la finalité dernière est de tout fonder sur la prééminence de l'âge.

En effet, les anciens ont incarné jadis la force et la connaissance des ancêtres. Cette connaissance, ainsi que la force qui l'accompagne, ne sont transmissibles aux jeunes que suite à une certaine initiation. Cette dernière étant entendue comme la plaque tournante de l'éducation, sert de tremplin pour toute identification à la culture dès lors qu'elle modèle, voire moule, les hommes jusqu'à en faire des archétypes plus ou moins automatiques ne pouvant rectifier par eux-mêmes la moindre clause de ces canons.

C'est ce caractère figé qui justifie le statisme constaté et qui perdure encore ça et là de nos jours. Le contact avec l'école moderne, suite à une nouvelle orientation, a rendu possibles certaines prises de position notamment à travers la revendication d'une responsabilité personnelle ou d'une personnalité autonome et autoconsciente. Le cas de Marie-Eve n'est pas isolé, les chapitres qui suivent feront voir comment ce culturalisme sera secoué par le choc du modernisme, charriant certes ses problèmes, dont la caractéristique majeure est la transformation de fond en comble des mœurs jugées rétrogrades bien que constituant un legs ancestral.

Est-ce qu'une telle vision ne constitue pas une contradiction avec les propos de certains personnages, notamment les jeunes intellectuels de *Le Pleurer-Rire* par exemple, affirmant en apprendre beaucoup chez les vieux? Lopes semble minimiser cette forme de connaissance; la comparaison qu'il établit entre l'intellectuel moderne et le sage traditionnel est tranchante. C'est Gatsé qui en parle à son ami:

«Cela semble en contradiction avec ce que j'ai dit avant. A savoir que les paysans m'instruisaient. Une chose est l'éducation que je reçois ici, autre chose, la place que je lui confère. Je lui accorde la même importance que les connaissances que le maître reçoit de l'élève. Mais le courant qui passe dans l'autre sens est plus important. Je crois notamment au pouvoir de l'enseignement technologique.» (STT, p. 85)

C'est cette vision de l'Afrique contemporaine devant s'adapter aux exigences de la société moderne, sans se couper certes des valeurs traditionnelles positives, qui hante bien des écrivains et critiques littéraires africains. Nureini Tidjani-Serpos lance également un appel dans ce sens afin que l'Afrique ne puisse demeurer en marge des temps modernes et du troisième millénaire:

«Pour inculquer une culture de la paix, pour prévenir, gérer et régler nos conflits, notre mémoire collective a besoin d'être activée et de s'adapter aux temps modernes.»²⁵

²⁵ TIDJANI-SERPOS, N., «Liminaire», in *Présence Africaine*, no. 158, second semestre 1998, p. 4.

Chapitre IV : L'identité et ses racines

Dans ce chapitre précis, il sera question tour à tour des questions relatives à la "nation", à la race ainsi qu'à la problématique du métissage. Ces paramètres sont les mieux illustrés par l'œuvre d'Henri Lopes dans sa démarche de présenter l'identité de l'homme africain d'hier et d'aujourd'hui. La langue occupe également une place importante dans les récits. Toutefois, l'analyse de ce thème ne sera abordée qu'au grand chapitre consacré à la langue et au langage.

Section 1: La terre

L'histoire présente l'homme comme étant habité par le sentiment et la fierté d'appartenir à sa terre natale. L'homme africain n'est pas en marge de ce sentiment naturel ancré en tout homme et faisant même partie de son essence originelle.

L'œuvre de Lopes fournit toute un éventail d'illustrations dans ce sens et le personnage Kolélé l'exprime sans coup férir:

«Nous devons tous rentrer, même si c'est pour mourir au bout d'une corde. (...) Où que j'aie, j'ai toujours l'impression d'être à l'hôtel ou un émigré en train de mendier un permis de séjour.» (*LLF*, pp.347 et 348)

Ou encore:

«J'ai besoin de retrouver la terre (...) revenir sur terre pour moi, c'est descendre à la réalité. J'ai grimpé sur la montagne pensant atteindre le ciel et je n'ai trouvé que des nuages.» (*LLF*, pp. 373 et 393)

Gatsé confirme également ce sentiment géographique:

«La ferme où nous vivions existait encore, il y a quelques années. J'y suis retourné par plusieurs fois cherchant les fantômes de mon enfance. Elle est et demeurera toujours ma terre.» (*STT*, p. 27)

La réitération de ce concept "terre" prend une dimension importante en littérature étant donné qu'il s'étend à bon nombre d'écrivains africains. L'écrivain Pius Ngandu Nkashama y recourt également dans son œuvre:

«Je n'ai pas pu regagner mon collège. Je ne tenais pas à laisser ma peau là-bas. C'est donc avec orgueil, avec ferveur, que je manie cette *mienne* (en italique dans le texte) terre, que je savoure cette couleur d'holocauste, cette odeur d'argile rouge.»²⁶

Toutefois, si le sol ailleurs fait partie de legs ancestraux à la postérité toujours nombreuse, l'Afrique par contre présente des terres à problèmes: ce legs des ancêtres a été d'abord confisqué, ensuite rendu sous une forme nouvelle. Rappelons que les frontières actuelles de ce continent sont arbitraires et résultent uniquement de l'histoire de la colonisation. Albert Gérard le mentionne:

«Au sud du Sahara, les frontières avaient été tracées au gré des jeux de pouvoir où les conquistadors s'étaient affrontés sans tenir le moindre compte des populations autochtones, de leurs affinités ou incompatibilités ethniques, linguistiques ou culturelles.»²⁷

Et l'auteur aboutit à la conclusion suivante:

«Il en résulta que la plupart des Etats de l'Afrique noire sont des entités polyethniques et multilingues; leur cohésion ne repose guère que sur

²⁶ NGANDU NKASHAMA, P., *La malédiction*, Paris, Silex – ACCT, 1983, p. 62.

²⁷ GERARD, A., In *Afrique plurielle. Etudes de littérature comparée*, «Coll. Cross/ culture no. 21», Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, p. 14.

l'unicité de l'appareil d'Etat, héritier de l'autorité coloniale: le vecteur langagier du pouvoir reste le parler de l'ancien colonisateur.»²⁸

Faisons remarquer par exemple que le Congo fut disputé par les grandes puissances, la France et la Belgique, qui finirent par s'accorder sur le fait que la rive gauche fût octroyée au roi Léopold II et la rive droite à la France. La conséquence directe de ce dépeçage colonial est sans nul doute l'érection des frontières artificielles ne tenant compte d'aucune réalité. Antoine Aissi conclut de la sorte :

«Le fleuve qui jusque-là avait constitué un lieu de passage, un trait d'union entre les populations sœurs relevant de la même autorité politique devint une frontière.»²⁹

Ces frontières artificielles deviennent une imposition essentiellement légale et ne peuvent par voie de conséquence devenir naturelles. Le personnage Jacques Mobéko, du Congo-Belge, se retrouvant au Congo-Brazzaville s'oppose avec ferveur à toute légalisation de papiers de séjour:

«Lorsque [...] Jacques Mobéko, son ami du greffe, énumérait les risques et lui proposait de régulariser la chose par un simple jeu d'écriture, il haussait les épaules et rétorquait que ce serait le monde à l'envers si les nègres, fussent-ils à "peau brune", devaient se justifier auprès des Mindélés de leur droit à fouler le sol de leurs ancêtres.» (*LLF*, p. 50)

L'illustration de cette opposition est une tradition de la culture congolaise car, après Sony Labou Tansi, Tchicaya s'exprime, à quelques mots près, comme nous fait voir Mukala Kadima-Nzuji, de la même manière que le protagoniste de Lopes:

«Le Congo. Cependant pour Tchicaya U Tam'si, le territoire ne se limite pas au lieu de naissance, il s'étend jusqu'à Kinshasa, jusqu'à Kisangani,

²⁸ Idem.

²⁹ AISSI, A., «De la colonisation à nos jours», in *Notre librairie*, nos. 92-93, mars 1988, pp. 44-45.

jusqu'à Kananga – sur l'autre rive du grand fleuve. Car le Congo et le Zaïre (ancien Congo-Belge) ont été forgés au creux d'une histoire commune: la traite négrière, l'expérience coloniale, les crises politiques consécutives aux indépendances mal assurées.»³⁰

A cette confusion, semée intentionnellement par le colonisateur, s'ajoute le regroupement au sein d'un même territoire des tribus antagonistes. La discrimination fondée sur les racines tribales plonge ses racines dans les actes de la Conférence de Berlin de 1885.

Raphaël et Appoline sont tous deux congolais, de par leur nationalité, mais leurs cultures les séparent au point que toute idée d'un quelconque mariage rencontre des réserves et sème la peur. C'est Raphaël qui l'exprime:

«J'avais peur de débarquer ainsi chez des gens d'une autre tribu qui, au bout du compte, avaient peut-être songé à un autre destin pour leur fille.»
(*TBL*, p. 41.)

Il n'en va pas autrement de Wali et Kwala ainsi que le narrateur le raconte:

«Wali et Kwala n'étaient pas de la même tribu. Une fille de la côte ne se donne pas ainsi à un montagnard. Ces sauvages! [...] La guerre avait commencé. Les parents de Wali lui donnaient l'assaut chaque jour. Elle résistait tantôt calmement, tantôt par une crise de nerfs, où elle menaçait de manquer de respect ou de se suicider.» (*LNR*, p. 98.)

Samba à son tour trouve dangereuse toute personne provenant d'une autre terre même si cette personne partage la même idéologie que lui. Il n'hésite pas par contre à tolérer le fils de sa tribu même lorsque ce dernier le contredit:

«Mais nous sommes, nous congolais, ainsi faits qu'une personne qui a les mêmes goûts et les mêmes idées que nous nous paraît toujours plus dangereuse que celle avec qui nous avons le même dialecte et le clan communs.» (*TBL*, p. 28)

³⁰ KADIMA-NZUJI, M., «Présence poétique», in *Notre librairie*, nos. 92-93, p. 146.

L'œuvre de Lopes démontre que le comble de cette situation est atteint lorsqu'on tente d'unir un Africain du Nord avec celui du Sud. Awa le dit dans une lettre à son amie:

«Nous sommes deux par chambre. Je partage la mienne avec une Tunisienne du nom de Firouza et qui fait des études de chirurgie dentaire. Bien que nous soyons toutes deux africaines, je constate que nous avons de grandes différences dans nos modes de vie et nos habitudes et que l'une et l'autre n'avons qu'une idée bien vague du pays de l'autre.» (*LNR*, p. 136)

La conclusion en est que certains protagonistes de l'œuvre d'Henri Lopes sont caractérisés par ce que Jacques Chevrier appelle, dans son commentaire sur Sembène Ousmane, "le sentiment géographique", autrement dit, et selon cet auteur, «un attachement quasi viscéral à la terre des ancêtres».³¹

Cette terre n'existe plus sous sa forme originelle, elle est mutilée et parfois même agrandie. La conséquence en est le conflit des cultures générateur des discriminations et de l'exclusion de l'autre. L'existence de la nation telle que définie par Renan pose également des problèmes. Pour Renan la nation doit s'entendre comme suit:

«La nation est une âme, un principe spirituel, une grande solidarité constituée par la possession en commun d'un riche legs de souvenirs, le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis.»³²

Si Lopes en parle dans son œuvre il n'est qu'un interprète du souci qui anime une certaine population de retrouver ce qui, présentement, semble être perdu,

³¹ NZABATSINDA, A., *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*, Toronto, Gref, Coll. «Theoria» no. 7, 1996, p. viii.

³² RENAN, E., Cité par GERARD, A., Op. Cit., p. 14.

en dépit de cette hétérogénéité culturelle. En bon écrivain, son idéologie ne s'écarte point de la perspective tracée par Léopold Pyndi Mamonsono qui entend le rôle de l'écrivain comme suit:

«Le travail de l'écrivain consistera donc, à partir de la réalité quotidienne qu'il s'efforcera de polir et repolir, afin de l'amener à se transcender en idéal galvanisateur d'énergie. Un idéal qui soit capable d'éveiller les masses à la beauté créatrice en les amenant à exalter leur sentiment et à s'unir dans la lutte pour changer les condition de vie.»³³

Est-ce que le sol constitue l'unique élément de l'identité? L'œuvre de Lopes en présente d'autres, notamment la race qui, selon certains peuples est l'un des éléments pris en ligne de compte pour juger ou affirmer l'identité. La section suivante va montrer comment cet aspect est géré dans l'univers romanesque de Lopes.

Section 2: La question de la race

Ce n'est pas la question de la race que Lopes pose, mais il nous plonge de prime abord dans le racisme étant donné le moment auquel se rapporte son récit. Il s'agit évidemment d'explorer le passé africain, un passé vécu sous le joug de la colonisation avec tous ses corrolaires.

Pourtant, si l'œuvre de Lopes stigmatise les faiblesses de la société africaine contemporaine, il est singulier de remarquer qu'à travers ses publications de ces dix dernières années, notamment *Le Chercheur d'Afriques* (1990) et *Le Lys et le Flamboyant* (1997), l'auteur se tourne vers le passé. Le narrateur de son dernier roman pense le faire à la demande d'un autre personnage et n'hésite nullement de s'exprimer expressément de la sorte:

³³ MAMONSONO, L. P., «Ce que doit être la littérature dans un pays révolutionnaire», in *Etumba*, 20 novembre 1979, p. 10.

«Avant de me laisser prendre congé d'elle, 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 [...] L'histoire de ma famille? C'est un sujet que personne n'évoque, comme si nous en avions honte, comme le fait de secouer cette cendre allait nous porter malheur.» (*LLF*, pp. 23 et 24)

Ce passé, signalons-le, est composé du colonialisme et du racisme exercés intentionnellement par les colonisateurs sur les colonisés. Quel est alors le sens de cette réminiscence? S'agit-il d'un «projet selon lequel la “vérité” ne réside que dans la différence»?³⁴

Nous pensons que la préoccupation première de Lopes est en droite ligne avec celle d'Edouard Glissant ainsi que ce dernier l'exprime sans ambages:

«Le passé ne doit pas seulement être recomposé de manière objective (ou même de manière subjective) par l'historien, il doit être aussi rêvé de manière prophétique, pour les gens, les communautés et les cultures dont le passé, justement, a été occulté. [...] Si on veut comprendre ce qui se passe de si misérable et de si angoissant dans l'Afrique d'aujourd'hui, (et quand bien même on ne succomberait à aucun “afro-pessimisme”), comment pourrait-on le faire sans cette sensibilité aux conditions initiales qu'est le rappel de l'horrible holocauste de la Traite des nègres, du dépeuplement et du ravage de l'Afrique pendant trois siècles?»³⁵

Si tout le monde est conscient du fait que le passé africain a été angoissant, l'évidence en est que tous ne l'entendent pas de manière identique. Chacun le fait revivre de sa manière compte tenu de son expérience et à plus forte raison

³⁴ MUDIMBE, V.Y., *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, P. A., 1982, p. 163.

³⁵ GLISSANT, E., *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 87.

de son idéologie. La vision de Lopes est d'abord celle de l'enfance qui s'enrichit également de l'analyse de sa maturité.

En substance, le "je" oscille, comme nous le ferons voir dans l'esthétique, entre le passé et le présent, c'est-à-dire, la vision du passé se rapporte à un narrateur jeune (un enfant) et l'analyse du présent est celle dictée par un homme responsable. Et comment présente-t-il alors le passé?

Dans sa démarche, l'élément jugé le plus visible du racisme à l'époque coloniale est la séparation des habitations en fonction de la couleur de la peau. Cela se laisse lire notamment à travers le commentaire du narrateur Victor-Augagneur Houang:

«Avant l'indépendance, les lignes de démarcation séparaient les principaux quartiers de Brazzaville. Au centre, le Plateau, la Plaine et Mpila, domaines exclusifs des Européens, coincés, au nord et au sud, par Poto-Poto et Bakongo, deux villages urbanisés, lieux de résidences forcées des indigènes. La nuit tombée, les limites devenaient des frontières entre pays étrangers et, hormis les boys et les cuisiniers, possesseurs de laissez-passer, tout Noir surpris dans le centre-ville était suspecté de vol (...) tout Blanc, à part bien entendu les policiers et gendarmes en patrouille, épinglé dans les quartiers indigènes devenait suspect: un communiste, un maçon, une crapule ou un vicieux. Les métis constituaient une population flottante et échappaient à ce cloisonnement.»
(*LLF*, p. 37)

Le protagoniste Kolélé décrit avec amertume la vie quotidienne dans les deux camps ainsi séparés par l'Administration coloniale:

«Tu vois, Sinoa, Brazzaville c'est une métaphore du monde. Au centre de la cité, une minorité avec des appartements, des villas, des boys, des écoles confortables, des rues asphaltées, des voitures, des hôpitaux,

l'électricité, puis dans les périphéries de Bakongo, Poto-Poto et tous les quartiers que tu m'as montrés tout à l'heure, des venelles boueuses, la bougie, les moustiques, pas d'eau courante, pas de latrines, des classes d'école primaire avec des effectifs d'amphithéâtre...» (*LLF*, p. 388)

La raison de toute cette situation, selon le Maître d'hôtel de Tonton, était à rechercher dans les mythes raciaux répandus dans toute la société blanche de l'époque. Il le dévoile en toute indépendance d'esprit:

«A cette époque, aucun Oncle n'aurait laissé un indigène s'approcher de lui et encore moins le toucher. Nous le savions et veillions à ne jamais transgresser la coutume. Les macaques étaient sales et même lavés, ils puaien le musc qui risquait, à faible distance, de se coller à la peau blanche.» (*LPR*, p. 43)

Le protagoniste André Leclerc revit l'expérience avec dégoût:

«Olouomo a fait signe à l'enfant de continuer son chemin. Les indigènes ne devaient pas stationner devant la case du commandant. Pour le lui expliquer, elle a fait le même geste que pour chasser les mouches.» (*LCA*, p. 16)

Cependant Brazzaville ne constitue pas l'unique foyer du racisme. Pour être complet, Lopes met également en évidence la situation vécue à Léopoldville, sa ville natale, où le culte de la différence atteint sa monstruosité:

«Sur l'autre rive, à Léopoldville, nulle nuance en revanche (...) Ainsi vivaient donc, comme à Brazzaville, dos à dos, d'un côté la gent européenne, intelligente, travailleuse, compétente, propre, honnête, en un mot civilisée, de l'autre la masse des nègres (...) de sauvages ou tout bonnement, des macaques, paresseux, sales et repoussants. Les métis étaient fourrés dans le même sac que ces derniers (...)» (*LLF*, p. 38)

Les enquêtes purement historiques démontrent que la vie dans l'univers que crée Henri Lopes va au-delà de la fiction et rencontre les faits tels qu'ils ont été vécus par les Africains à une certaine époque. Cela est lu notamment à travers ce rapport d'Henri Pauwels:

«Il importe de signaler en passant qu'il n'y a aucune cohabitation des Blancs d'une part, des Noirs et des Mulâtres d'autres part. Ceux-ci sont nettement séparés de ceux-là. Les Noirs et les Mulâtres sont rigoureusement exclus des cités qu'habitent les Blancs, des endroits que ceux-ci fréquentent. Les Blancs ont leur cité, leurs lieux de divertissement et de repos, leurs wagons en chemin de fer, leur quartier dans les bateaux. Les Noirs et les Mulâtres ont aussi les leurs, mais ce sont d'autres, ils ne sont admis dans les lieux et endroits qu'habitent ou que fréquentent les Blancs, que dans l'exacte mesure où leur service le requiert.»³⁶

L'institution scolaire également n'échappe guère à la sévérité de ces mesures. Dès l'école primaire la distinction est importante:

«Contrairement au château des Brouillards, l'école de Bangui était située au centre de la ville. Toutefois, comme au Château des Brouillards, tous les élèves, hormis quelques métis et Antillais, étaient des fils et des filles de Métropolitains.» (*LLF*, p. 149)

E. Jungers, écrivant à tous les gouverneurs de province au Congo-Belge, soutenait que cette différenciation avait sa raison d'être en ceci qu'elle permettait de contrôler et de limiter l'évolution de l'homme noir car, pensait-il, «ce que l'indigène voudrait lire est précisément ce que nous ne pouvons lui donner.»³⁷

³⁶ PAUWELS, H., *Le syndicalisme et la colonie*, Bruxelles, Editions de la CSC, s.d., p. 66.

³⁷ JUNGERS, E., Cité par KADIMA-NZUJI, M., *Littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, Paris, A.C.C.T – Karhala, 1984, p. 310.

Paradoxalement aux conditions imposées aux indigènes en Afrique, Lopes fait cependant voir en bien une situation différente en métropole. Houang en parle:

«Nous sommes dans les années cinquante. Dans son ensemble, la France, aux cas d'exception près, n'est pas raciste. [...] Les habitants de la Métropole réservent un accueil sympathique aux nègres en provenance de l'Outremer.» (*LLF*, pp. 308 et 309)

Ou encore:

«Et d'expliquer que là-bas [à Marseille] il n'y avait pas de quartiers indigènes distincts des quartiers européens; que là-bas les êtres bénéficiaient des mêmes droits, quelle que fût leur race, quel que fût leur sexe; que là-bas un Blanc qui insultait ou levait la main sur un Noir était passible des tribunaux.» (*LLF*, pp. 364-365)

Il ressort de ces extraits que le Noir bénéficiait d'un traitement de valeur en Métropole contrairement à tout ce qui se passait en Afrique. Néanmoins, et selon le même auteur, la Belgique semble être présentée comme étant beaucoup plus raciste que d'autres métropoles; la discrimination raciale était toujours d'application. C'est ce qui ressort de la lettre de Wali adressée à son amie Elise. Elle lui explique la situation à Bruxelles:

«Mais si Bienvenu a eu du mal à trouver un gîte c'est que beaucoup de ces annonces se terminent par «Africain s'abstenir.» D'autres ne mettent pas ces mentions injurieuses mais quand vous vous présentez à eux, vous disent: "Excusez-moi, quelqu'un vient justement de louer la maison".» (*LNR*, p. 114)

Tout compte fait, le racisme en matière d'habitation a constitué une source d'inspiration susceptible de décrire le mal vécu à l'époque coloniale. Une telle

marginalisation portait le germe d'une éventuelle cohabitation conflictuelle entre les différentes races comme le fait voir Kolélé à Houang:

«Si l'on n'y prend garde, un jour on assistera à un affrontement entre les foules des quartiers indigènes et les nantis des quartiers métropolitains et métis. Pas seulement à Brazzaville mais aussi dans le monde.» (LLF, p. 388)

Ce paramètre conflictuel fait également partie de l'œuvre de Lopes. La violence, qui accompagne le racisme, est présentée d'abord sous sa forme verbale du genre «*les macaques à mort*» (LLF, p. 184). Cette agressivité verbale devient très vite manuelle:

«En tout état de cause, après plusieurs jours de battue, sur la route de Damara, les gendarmes capturèrent le fuyard, l'homme qui avait osé porter la main sur un Blanc, celui dont le geste avait engendré, en déclenchant une série d'effets et d'événements dont j'ai aujourd'hui perdu le fil, ces journées mémorables.» (LLF, p. 190)

L'auteur décrit également le carnage comme aboutissement de la violence. Le rapport suivant est éloquent:

«A la mi-journée, on fit état des dizaines des morts, pour le moment des nègres seulement, et d'un tirailleur sénégalais, du côté des forces de l'ordre. (...) Les milices coloniales veillaient. On tirait sans sommation sur tout *macaque* (sic) qui tentait de sortir du quartier indigène. Un véritable carnage. On les abattait comme des outardes...comme des chacals.» (LLF, p. 180)

Cette analyse démontre que le souci de dominer l'autre était à l'époque coloniale le mobile de l'action politique. Georges Balandier en fait état dans une étude très fructueuse tout en ne se gardant pas de stigmatiser les colonisateurs:

«La situation coloniale se caractérise par une domination, imposée par une minorité étrangère, racialement et culturellement différente, au nom d'une supériorité affirmée, à une majorité autochtone matériellement inférieure; la mise en rapport de civilisations hétérogènes: une civilisation à machinisme, à économie puissante, à rythme rapide et d'origine chrétienne s'imposant à des civilisations sans techniques complexes, à économie retardée, à rythme lent et radicalement non chrétiennes; le caractère antagoniste des relations intervenant entre les deux sociétés s'explique par le rôle d'instrument auquel est condamnée la société dominée; la nécessité pour maintenir la domination, de recourir non seulement à la force mais encore à un ensemble de pseudo-justifications et de comportements stéréotypés (...)»³⁸

Cet instinct de domination se lit également à travers la littérature comme l'atteste Henri de Montherlant:

«En Afrique du Nord, il faut que tu marches dans un rêve, sinon ce que tu vois te donne le cafard. Soit le rêve français: réduire, gouverner, exploiter.»³⁹

Toute production littéraire ayant pour toile de fond la description de ces horreurs du temps passé s'explique dans la littérature congolaise comme une contribution à l'humanisme moderne dans ses efforts de réhabilitation de l'homme dont les droits fondamentaux sont méconnus.

Les écrivains au Congo doivent participer, chacun à sa manière, à cette lutte non seulement au profit du Congo mais en tout esprit d'universalisme. Sony Labou Tansi le déclare tout haut lors de la rencontre "Les poètes déclarent la guerre à la guerre" organisée à Paris sous le patronage de l'UNESCO:

³⁸ BALANDIER, G., *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1963, pp.34--35.

³⁹ Cité en épigraphe par TURBET-DELOF, G., *L'Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVIe et XVIIe siècles*, Geneva, 1979.

«Il faut que tous les Blancs deviennent des poètes si nous voulons sauver le monde du cosmicide. Je dis ça parce que la main qui risque d'allumer la fin du monde sera certainement blanche.»⁴⁰

Ce travail humanitaire ne constitue pas l'apanage exclusif de peuples opprimés. Dans son souci d'objectivité, que l'on perçoit également à travers différents récits, Lopes ne se limite pas uniquement aux Noirs. Les Blancs sont présents et jouent un rôle non moins négligeable.

En effet, Lopes met en évidence une attitude exceptionnelle qui contraste avec l'orientation de la politique colonialiste. Il attribue à M. Gide, un Français, les propos anticolonialistes en dépit même de sa nationalité et de sa race. Il évoque ce nom dans *Le Chercheur d'Afriques* où l'œuvre *Le voyage au Congo* est citée et ouverte sur «une page où Gide juge avec sévérité les Blancs d'Afrique». (LCA, pp 156 et 157)

Toujours dans cette démarche Lopes dévoile ce passage dans une autre œuvre, *Le Lys et le Flamboyant*, où il cite sans commentaire M. Gide: «Moins le Blanc est intelligent, plus il trouve le Noir sot.» (LLF, p.124).

Lopes démontre que c'est au nom de cette stupidité qu'une certaine communauté blanche d'Afrique, en majeure partie non intellectuelle, brandit sa race et soutient la séparation même avec la Métropole, que l'œuvre présente comme hautement intellectuelle et humanitaire. Monsieur Cloarec en est l'illustration selon le compte rendu du narrateur:

«Pilipili [M. Cloarec] faisait souvent référence à l'Afrique du Sud, comme d'une terre promise. – y a qu'à faire comme eux. Créer notre

⁴⁰ Cité par CHEMAIN, R., *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 415.

parlement blanc, notre gouvernement...Et si la Métropole ne nous comprend pas, nous séparer d'elle.» (*LLF*, p. 176)

Bien que faisant preuve de médiocrité intellectuelle caractéristique, M. Cloarec n'hésite cependant pas à mettre en doute un médecin nègre, docteur Salluste, que l'hôpital lui envoie pour soigner son épouse:

«Pilipili décrocha le combiné et actionna la manivelle du poste. Lorsque son correspondant fut en ligne, il déclara que ce n'était pas un infirmier qu'il avait demandé mais un médecin. (...) un médecin africain, ce n'est pas un docteur mais un infirmier, un point, un trait.» (*LLF*, p. 186)

Et le narrateur de s'attarder sur le portrait de ce docteur nègre dénigré par M. Cloarec:

«Le Docteur Salluste m'enchantait (...) Sans plus de mots qu'il n'en fallait, sans élever le ton, il avait rabattu l'arrogance de Pilipili en lui montrant qu'un nègre pouvait acquérir cette science à laquelle lui, Cloarec, avait dû pour toujours renoncer, après son certificat d'études primaires (...)» (*LLF*, p. 195)

C'est cet ensemble de données qui justifie bien l'affirmation de l'auteur du *Voyage au Congo* reprise ci-haut. La réaction raciste devant une telle publication ne devant pas se faire attendre, surtout dans le milieu colonial, le narrateur rapporte les propos d'un agent de l'administration coloniale sur l'œuvre de M. Gide:

«Une honte, ce livre! (...) Un Français qui a honte des Français, qui renie ses compatriotes, quand ceux-ci se sacrifient pour apporter la civilisation à des macaques, dans des conditions d'inconfort, mettant leur santé et leur vie chaque jour en péril. Au lieu de voir que sans nous ils en seraient encore à grimper aux arbres, à se massacrer et à se réduire en esclavage.» (*LLF*, p.124)

En fait, la vision de Lopes n'est pas un rêve qui relèverait d'une imagination. Elle semble être la reproduction subjective d'un passé lointain, une véritable mémoire où le souvenir enfoui est rendu visible avec passion. Cependant cette passion, qui n'est commandée que par son art, n'efface guère le souci d'objectivité, à la limite historique, qui persiste au-delà de tout sentimentalisme. Et il le reconnaît à coup sûr:

«Par souci d'objectivité, j'ai voulu faire état de ce récit mais préfère en rester aux faits tels que je les ai vécus et tels que je les ai relatés dans le chapitre précédent, laissant au lecteur le soin de faire sa propre religion. J'espère que ce dernier ne me tiendra pas rigueur des détails que je pourrais avoir omis ou légèrement modifiés, en raison de l'infidélité de ma mémoire. D'autant plus que, moi aussi, "je confonds toujours le rêve et la mémoire".» (*LLF*, p. 190)

Si on remarque à travers l'œuvre de Lopes une certaine coloration évoquant la philosophie de la Négritude, cela est dû au fait que les Noirs n'étaient pas considérés comme des hommes; on assiste par voie de conséquence à la naissance du mouvement pour la défense et la revalorisation de la race. Il s'agit d'une idéologie à la mode à une certaine époque où le Noir était reconnu uniquement comme chantre de l'humanité:

«Laisse-le danser. Laisse-le introduire le pas de la tribu dans son corps. Laisse faire la nature et la force du rythme pour qu'une fois à Mpototo il n'oublie ni l'odeur de la peau noire ni ses sœurs qui dorment sur la natte.» (*LCA*, p. 104)

S'agit-il d'une fierté d'appartenir à un groupe ou tout simplement une présentation des faits historiques? L'on sait que le racisme se répandait rapidement au gré de certaines affirmations ayant soutenu la dialectique de l'infériorité innée du Noir. Pour s'attaquer à cette vision aussi simpliste que

subjective, les protagonistes évoquent sans démontrer un souvenir où c'est le contraire qui est soutenu:

«Audacieux, le professeur [conférencier] camerounais a déclaré que les Noirs étaient arrivés en Amérique avant Christophe Colomb. Il a répondu par un développement érudit au contradicteur et par une boutade cinglante à une femme qui s'est essayé à tempérer ses conclusions.» (SAR, p. 43)

Lopes, dans son œuvre, rejoint les premiers défenseurs de la race noire qui ont, ainsi, à l'époque, développé le culte de la différence, l'essentiel étant l'acharnement à éveiller la masse à la prise de conscience. Sartre, en tant que philosophe libertaire et défenseur de la liberté et des droits des opprimés, se présente comme une figure de proue dans cette lutte. Aussi ne s'empêche-t-il pas de prendre position:

«Et puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience. Ceux qui, durant des siècles, ont vainement tenté, parce qu'il était nègre, de le réduire à l'état de bête, il faut qu'il les oblige à le reconnaître pour un homme. Or, il n'est pas ici d'échappatoire, ni de tricherie, ni de "passage de ligne" qu'il puisse envisager: un Juif, blanc parmi les blancs peut toujours nier qu'il soit juif, se déclarer un homme parmi les hommes. Le nègre ne peut nier qu'il soit nègre ni réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore; il est noir. Ainsi est-il acculé à l'authenticité: insulté, asservi, il se redresse, il ramasse le mot "nègre" qu'on lui a jeté comme une pierre, il se revendique comme noir, en face du blanc, dans la fierté.»⁴¹

Pourtant cette vague de la Négritude semble ne pas du tout être acceptée par les Congolais: au Festival Panafricain d'Alger la délégation congolaise, conduite par Henri Lopes fait des griefs au mouvement de la Négritude de la sorte:

⁴¹ SARTRE, J.- P., «Orphée noir», préface à SENGHOR, L. S., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, PUF, 1948, pp. XIII-XIV.

«Le manifeste de la délégation congolaise reproche à la Négritude, et plus largement à toute doctrine fondée sur la race, d'être "essentialiste", d'être un facteur de division à l'heure où toutes les forces du tiers monde, culture comprise, doivent tendre à parachever la libération nationale, et exprimer enfin la crainte qu'en incitant les jeunes écrivains à "cultiver la différence" elle ne finisse par "jouer le rôle d'une force inhibitrice". L'artiste doit se mettre au service de son peuple et de l'entreprise de libération nationale, mais en luttant dans la liberté et avec ses armes propres; il doit élaborer les mythes susceptibles de mobiliser les masses, les plaisirs et les rêves nécessaires à l'homme.»⁴²

Mais la réponse du chantre de la Négritude ne s'est pas fait attendre:

«Mais qu'est-ce que la Négritude? (...) C'est objectivement l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, le don de l'image analogique, le don du rythme fait de parallélisme asymétriques. (...) On pourrait employer le mot de "négrisme" pour désigner une doctrine fondée sur un "racisme noir antiraciste", pour parler comme Sartre. Mais c'est là un mot que je n'aime pas employer, parce que notre mouvement n'est pas ce qu'on nous a reproché. On nous a accusés, en effet, de le sous-tendre par la haine du Blanc, et l'on a présenté le mouvement de la Négritude comme un mouvement raciste. Il n'en est rien. C'est pourquoi nous n'avons jamais employé à notre compte, le mot de "négrisme".»⁴³

Quoi qu'il en soit, les écrivains congolais reconnaissent la valeur du courant de la Négritude en tant que mouvement correspondant au besoin d'une certaine époque. Jean-Pierre Makouta-Mboukou le déclare:

«Le mouvement de la Négritude représente un moment, une prise de conscience salutaire en son temps, aujourd'hui dépassée, car ne répondant plus aux préoccupations de l'Afrique contemporaine où "le front des

⁴² CHEMAIN, A. et R., *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, P.A., 1979, p. 18.

⁴³ SENGHOR, L. S., *La poésie de l'action*, Paris, Stock, 1980, pp. 88-89.

combats” est devenu double: l’Occident qui demeure une cible toujours présente à cause de la néo-colonisation, le Nègre qui, lui-même, est devenu un loup pour le Noir.»⁴⁴

Toute cette dialectique prise ensemble nous fait classer certaines séquences de l’œuvre de Lopes dans cette veine de la défense et de la revalorisation de la race noire qui, pendant un temps, a dominé la production littéraire africaine. Le souci primordial est de faire table rase de tous les déboires vécus. Cette même intention hante également les autres écrivains négro-africains à l’instar de Bernard Nanga:

«Il est temps de sortir de l’expérience aliénante de la peau. Tant pis pour un Occident qui, incapable de libérer son regard, continue à ne voir que la couleur, oubliant l’homme. Un homme ni pire, ni meilleur que celui dont il s’imaginait être la somme. Le colonisé était comme un acteur à qui le regard de l’Occident voulait imposer un perpétuel dédoublement.»⁴⁵

Section 3: Le métissage

Sur la question se rapportant à la race, Lopes met également en relief une certaine race quantitativement minoritaire qui pourtant semble poser plus de problèmes que les autres. Il s’agit des métis.

Rappelons que les contacts coloniaux ont eu entre autres comme conséquence l’apparition d’une race hybride, dite “métisse”, résultant biologiquement en général de l’accouplement d’un Blanc et d’une négresse.

⁴⁴ Cité par CHEMAIN, A. et R., Op. Cit., p. 20.

⁴⁵ NANGA, B., *La Trahison de Marianne*, Dakar – Abidjan – Lomé, NEA, 1980, p. 160.

En effet, généralement les Blancs envoyés en colonies laissent leurs épouses en Métropole. Pour compenser ce manque la plupart d'entre eux ont préféré s'unir, de manière on ne peut plus passagère, à des Noires indigènes. Il va de soi que de telles unions ont débouché sur l'amour sexuel. Le rejeton se voit parfois indésirable du côté paternel et ne peut aucunement adhérer à sa famille européenne ni simplement y être reconnu comme fils à part entière. La mère de Victor-Augagneur Houang en sait quelque chose:

«Ma mère et Marie-Chinois évoquaient quelquefois l'histoire des mulâtresses qui avaient profité d'un séjour en France pour retrouver les traces de leur géniteur. (...) En règle générale, les malheureuses s'étaient vu claquer la porte au nez en se faisant sèchement signifier qu'il y avait méprise. Lâcheté d'autant plus aisée de la part des géniteurs que, même quand ils avaient été reconnus à la naissance, les rejetons ne portaient plus le nom de leur père.» (LLF, p. 296)

L'identité truquée ne facilite guère la reconnaissance comme c'est le cas du personnage du *Chercheur d'Afriques* qui, ayant reçu dès sa naissance le nom d'André Leclerc, se présente à son père, César Leclerc, comme suit:

«La plume est restée un instant suspendue quand j'ai récité chaque ligne de mon identité. Nom: Okana. Prénom: j'ai inventé Moïse, puis ajouté André. Moïse André.» (LCA, p. 290)

En dépit de cette déformation du patronyme le père reconnaît intuitivement son fils; la faiblesse de son âme le contraint cependant au mutisme et à la méfiance:

«Il baisse le nez, pour noter mes réponses. Je le sens hésiter, balbutier dans ses questions. Ce n'est plus la voix bien timbrée qui, il y a quelques jours, exposait avec aisance et clarté des connaissances scientifiques sur les rapports entre biologie, les races et les sociétés.» (LCA, p. 393)

Cette attitude renforce au contraire l'état d'âme du fils rejeté qui trouve ainsi ouverte la voie d'une collaboration ou d'une acceptation du côté maternel:

«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.» (*LCA*, p. 296)

Si le père n'arrive pas à reconnaître et / ou à aimer son fils, parce qu'il est d'une race impure, quel autre Blanc pourrait l'accepter dans un monde où le racisme bat son plein, à une époque caractérisée par la colonisation et le mythe racial et où "tout Blanc prenant un métis en défaut le traite de nègre"? (*LLF*, p. 148)

Etant donné que le métis n'est pas reconnu par son père et la race blanche en général, il est nécessaire de voir sa réception dans la société africaine. A cause de l'ambiguïté de sa race son intégration dans la société est rendue complexe. Le cas de Kolélé est exemplaire:

«Le policier le [le passeport] feuilleta, regarda la photo, compara avec l'original, examina le document page par page, recherchant de toute évidence un manquement ou un indice de malfaçon. Prenant son temps, comme souffrant de ne pas découvrir ce qu'il souhaitait, le policier se gratta grossièrement la tignasse. Son regard allait de la peau caramel de Kolélé à sa pièce d'identité. Il testa le lingala de la femme et finalement, d'un geste réticent, apposa son tampon sur une page du document.» (*LLF*, p. 355)

L'œuvre de Lopes montre que dans certains cas le métis est pris par les Noirs pour un Blanc avec toutes les conséquences que cela entraîne. C'est encore Houang qui le rapporte:

«Pourquoi cet ami d'enfance m'avait-il donc voussoyé? pourquoi m'avait-il appelé monsieur? Quand je lui en fis la remarque, il prétendait que c'était par respect. Tu es un chef, toi. Tu as les diplômes. C'est comme les Blancs. On ne les tutoyait pas. N'avait-il pas employé le vous à cause de la couleur de ma peau et de la forme de mes yeux?» (*LLF*, p. 20)

André Leclerc en est aussi victime:

«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. Bourru, il semblait sous l'effet d'une contrariété. Il m'a pris pour un étranger. J'aurais dû lui parler en lingala, mais il l'aurait peut-être mal reçu.» (*LCA*, p. 300)

Ou encore:

«J'ai adressé quelques mots lingala au chauffeur de taxi qui a ri avant de me répondre avec un accent lari. Il a de nouveau ri et, me regardant dans le rétroviseur, m'a lancé, rayonnant, que, pour un Martiniquais, je ne parlais pas mal la langue-là. La conversation s'est poursuivie en français.» (*LCA*, p.302)

Parfois une certaine couche de la population africaine considère le métis comme un Nègre mais une sorte de Nègre hautain et voulant se faire Blanc. Le narrateur expose la complexité qui caractérise la vie de Lomata, un métis originaire du Congo-Belge:

«Une vague de tristesse monta un moment en lui. Il songea au temps de Boma. Il arrivait souvent qu'on lui fit sentir ou même qu'on lui crachât à la figure, tantôt qu'il n'était pas des leurs, lui, le *Moundélé* (*sic*), tantôt, à l'inverse, qu'il n'était, lui aussi, rien d'autre qu'un nègre qui se prenait

pour un Blanc, alors même que ceux-ci l'avaient écarté, rejeté, abandonné, à commencer par son père.» (*LLF*, p. 72)

La fille de Tantine Monette incarne ce genre de personnage enclin à perpétuer l'ambiguïté raciale. Sa mère, métisse elle aussi, est affligée par cette attitude qu'elle considère sous le signe de la hauteur et de la trahison raciale:

«(...) Elle [Tantine Monette, Kolélé] dit sa souffrance de voir le chemin qu'emprunte sa fille Maud: elle se prend pour une blanche et semble avoir honte de la couleur de sa mère.» (*LLF*, p. 281)

Comme nous l'avons analysé ci-dessus, rappelons-le, chaque fois qu'un Blanc surprend un métis en défaut il le traite de nègre. Il en va de même du côté des nègres qui, à leur tour, traitent les métis d'étrangers. André décrit sa souffrance devant une telle discrimination:

«Quand tout allait bien, j'étais le frère, mais quand la palabre tournait au vinaigre, alors on m'insultait comme j'étais (sic) un albinos, un étranger de mauvais sang, un chacal, un cancrelat ou une méduse.» (*LCA*, p. 242)

Dans d'autres cas cependant le métis est pris pour un Blanc par les Africains. Loin de faciliter la chose cette vision simpliste finit alors sur la question de la nationalité, étant donné que la race blanche comporte à son tour une panoplie des nuances. Le cas de Joseph, frère d'André Leclerc est au centre du débat :

«Dans des conversations de bière et de rumba, des meneurs affirmaient que c'était un étranger. D'évidence pas un Noir, avec cette peau de plantin bouilli. Mouroupeén, peut-être. Mais de quelle race alors? Pas française en tout cas. (...) Un Angolais ou un Portugais, oui. Deux tribus pour elles identiques. Un bâtard qu'un commerçant portugais fabriqua à la hâte en chevauchant par surprise, et à la vitesse poulet, une pauvre fille de

force...Noir? On ne lui connaissait ni famille ni tribu. D'ailleurs, savez bien, être Noir n'est pas une question de peau mais de racines.» (*LCA*, p. 217)

Rejeté des uns et des autres, le métis devient songeur et cherche à s'identifier, d'abord par rapport à lui-même. Il s'agit d'une longue quête existentielle menée de l'intérieur qui, au bout du compte débouche sur l'inquiétude. André Leclerc en parle:

«Malgré l'affection dont on m'entourait, je me suis souvent demandé si je n'étais pas un enfant recueilli. A bien y réfléchir, je ne pouvais être le fils ni du commandant ni de Ngalaha. Ma peau était différente de la leur, différente même de celle des albinos. (...) Pourquoi mes cheveux n'étaient pas crépus comme ceux des gens normaux? Pourquoi mes yeux avaient la couleur de ceux des chats?» (*LCA*, p. 182)

Le narrateur Houang se pose également des questions sur sa vraie nature, et cela en rapport avec l'avenir:

«Quand nous militons pour l'Indépendance, il m'arrivait d'être la proie d'angoisses, (...) Demain, quelle serait ma place au pays? Quand les choses se corsaient, quand viendrait l'ordre d'incendier la brousse et de lancer l'assaut contre les fermes des colons, ne me prendrait-on pas pour cible, dans la confusion? car, par mon histoire personnelle, par mon élocution, par ma peau, je ne possédais aucun des traits distinctifs de la famille. Encore moins que toi, Lopes. Quel combattant (...) peut distinguer dans la tornade, les nuances de teintes? (...) Ne me demanderait-on pas des comptes sur mon identité, sur mes origines, sur le nombre de mes quartiers? Pourquoi cette couleur ambiguë, d'où vient ce nom inconnu dans nos quarante et quelques tribus, ces cheveux, ce nez, cet accent ou, surtout, cette absence d'accent? J'avais, pour aggraver mon cas, j'ai vécu avec les maîtres au Cocktail Tropical (...) Aujourd'hui je subis le calvaire de la vie au-dessus des tribus.» (*LLF*, p. 133 et 134)

Et à juste titre le métis conclut sa vie, résume son identité à laquelle il a fini par aboutir de manière discursive:

«Malgré mon nom, mes yeux légèrement bridés, et mon surnom, Sinoa, dont j'ai déjà indiqué le sens, je n'ai jamais osé me réclamer de cette ascendance. (...) Je suis un frelaté de toutes les races, un homme aux cultures et aux identités truquées et c'est ma foi aussi bien ainsi.» (*LLF*, p. 325)

Il conviendrait donc de faire remarquer au cours de cette analyse que Lopes sert donc du métissage biologique pour scruter les questions beaucoup plus complexes de l'universel. Le mélange s'avère incontournable pour l'édification d'une société éternellement novatrice et dont le dynamisme, inhérent à son essence, constitue sa base de sustentation dans son effort du progrès. C'est donc cette philosophie de symbiose et du progrès social qu'il prête à son narrateur:

«Il n'y a rien de totalement pur. Sans addition étrangère, on dégénère. (...) Toute civilisation (...) est née d'un métissage oublié, toute race pure est une variété de métissage qui s'ignore.» (*LLF*, p. 135)

Ou encore, toujours dans les visées progressistes:

«Ainsi, à contre-courant de tous ceux qui prêchaient l'immolation de Lomata, le trouble-fête assurait qu'il fallait écouter le message des Blancs, et des Bruns, pour accroître le spectre d'action des *nkissis*, ces fameuses médecines de la pharmacopée bantoue qui alternativement redonnaient vie ou distribuaient la mort (...) Toute race pure (...) était le fruit d'un métissage oublié.» (*LLF*, p. 46)

Cette prise de position chère à Lopes s'est annoncée tôt à travers *Sans Tam-tam* où l'auteur se glisse sous la peau du protagoniste Gatsé et affirme:

«C'est pour moi qu'un poète indien a écrit il y a des siècles: "tout pays est le mien, tout peuple est mon peuple".» (*STT*, p. 16)

Le métissage est appréhendé comme un phénomène susceptible de hâter le progrès social. Sous cet angle, Lopes semble s'être évidemment inspiré de la théorie de la Négritude telle qu'elle est défendue par le savant sénégalais Cheikh Anta Diop. Ce dernier explique le présent en exhumant un passé caractérisé par l'échange, le métissage. Ses propos sont paraphrasés par Robert Pageard comme suit:

«C'était un ouvrage surtout polémique, tendant à montrer que les civilisations africaines, y compris la civilisation antique de l'Égypte, ont une origine géographique commune qui serait la région du Haut-Nil. Selon Cheikh Anta Diop, les anciens Égyptiens étaient des Noirs, qui se métisèrent par la suite avec les populations venues du Proche-Orient. L'auteur permettait ainsi au mouvement de renaissance noire de se réclamer d'une solide tradition et d'un Etat fort: l'antique Égypte.»⁴⁶

C'est cette même veine qui, aux années trente, inspira, l'œuvre d'Ousmane Socé où nous lisons ce qui suit:

«De nos jours, il se forme en Afrique noire, comme cela s'est fait chez tous les peuples, à une époque donnée de leur histoire, un véritable accouplement avec un pays plus avancé en civilisation, et d'où naîtra l'Afrique nouvelle (...) Nous nous trouvons mêlés, tout d'un coup à la vie universelle. C'en est fait de vieilles traditions dans tout ce qu'elles contiennent d'incompatibles avec le monde nouveau qui se crée; nous nous métissons, tous les jours, dans tous les domaines de l'activité

⁴⁶ PAGEARD, R., *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'École, 1979, p. 52.

humaine. Et de ce métissage, va naître, en terre africaine, un monde nouveau.»⁴⁷

C'est dans le même ordre d'idée que Ngal stigmatise dans son œuvre ce qu'il appelle la "spécificité" et n'hésite pas à dénoncer le danger du statisme qu'elle comporte:

«Ce qu'un camarade a appelé tout à l'heure "attentat contre notre sécurité" n'est rien d'autre que "attentat contre notre spécificité", contre notre repli sur nous-mêmes. Mais n'oublions pas qu'une "spécificité" prépare sa propre asphyxie dans la mesure où elle ne reçoit pas l'oxygène de l'extérieur. Les cultures ne survivent que par l'ouverture à d'autres cultures qui les libèrent de leur tendance au narcissisme collectif. La tentative de notre accusé est-elle si condamnable? Ne faudrait-il pas y voir l'audace d'un chercheur qui a tenté de libérer notre discours de ses infirmités en l'ouvrant à un discours plus théorique, plus universel?»⁴⁸

C'est dans cette perspective que Lopes enrichit le métissage bien que les personnages qu'il met en scène soient des mulâtres. Il définit lui-même le métissage de la sorte:

«Être métis pour moi, ce n'est pas une question de peau (...) Le métissage c'est dans la tête. Les métis, pour moi, ce sont tous les individus dotés d'une âme à deux ou plusieurs cultures. Qu'ils soient nègres, blancs ou jaunes! Les cafés-au-lait, ça c'est autre chose. Ce sont des mulâtres. Culturellement, tu as des mulâtre nègres et tribalistes, et d'autres toubabs.» (LLF, p. 387)

Le personnage Kolélé confirme la même attitude lors d'une conférence de presse accordée à un certain M. Dieng:

⁴⁷ SOCE, O., *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1965, pp. 148-149.

«Par métis, je n'entends pas seulement les sang-mêlé (...) mais ceux qui comme moi, ou vous, monsieur Dieng, avec votre peau noire, sont métis dans leur tête et dans leur cœur.» (LLF, p. 404)

Le président Tonton Bwakamabé est aussi dépeint comme métis en ce qu'il se réclame d'une nouvelle culture sans pour autant renoncer à l'ancienne. Il en parle à son maître d'hôtel avec une fierté remarquable:

«Les Blancs sont des Blancs. Nous prennent toujours pour des gamins. Attends seulement (...) pensent que je ne les connais pas parce que je suis nègre. Or que, je suis moi-même français.» (LPR, p. 215)

Ou plus explicite encore:

«Tonton réagit en affirmant haut et fort qu'il avait lui aussi, la nationalité française; qu'il avait donné une partie de son sang pour la Libération, puis la gloire ultramarine du drapeau tricolore; que nul ne pouvait lui ôter cette citoyenneté et il rappelait qu'à chaque élection française, il votait scrupuleusement contre la gauche et les aventuriers de tout bord.» (LPR, p. 237)

Gatsé dépeint également un professeur sous le signe du métissage. Il s'agit de Monsieur Pannikar qu'il présente comme suit:

«Indien de Pondichéry, il portait la nationalité française (...) Noir, il l'était aussi, quand son directeur menaçait de mettre fin à son contrat. Sa peau lui servait alors à obtenir des pétitions de braves étudiants sensibles à l'injustice raciste. Mais qui le suivait de près, savait comme il proclamait et affichait bruyamment sa *francitude* pour s'introduire dans les sociétés de bridgeurs, se faire inviter chez le conseiller culturel ou l'Ambassadeur de France. Européen, il le redevenait aussi pour défendre

⁴⁸ NGAL, M. a M., *Giambatista Viko ou viol du discours africain* (1975), Paris, Hatier, 1984, p. 112.

le principe de coopération, quand nous y voyions néocolonialisme.» (*STT*, p. 45)

Réfléchissant à ce sujet, Edouard Glissant, en tant que métis, pense de la même façon et aborde le problème sous l'angle de la créolité et finit par conclure que l'échange dans le monde actuel n'est pas un postulat mais un impératif coercitif auquel on ne saurait renoncer:

«*Le monde se créolise*, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers les heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles.»⁴⁹

Créolisation et métissage, ces deux termes selon les deux auteurs, Glissant pour le premier et Lopes pour le second, ont en commun le refus du mélange de sang qui n'en constitue qu'une dimension.

Cependant Glissant situe la créolisation au-delà du métissage auquel il ajoute le caractère d'imprévisibilité faisant par voie de conséquence, défaut au métissage, où semble-t-il, tout peut être prévu. La créolisation est ainsi présentée comme l'apparition de l'inattendu dans une situation d'interchange:

«La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation "s'intervalorisent", c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. (...) La créolisation est imprévisible alors que l'on

⁴⁹ GLISSANT, E., Op. Cit. p. 15.

pourrait calculer les effets d'un métissage. (...) la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité.»⁵⁰

Glissant veut ainsi dire que nul résultat, dans la créolisation, ne saurait être connu d'avance dans la créolisation; il se crée un phénomène nouveau qui échappe au contrôle de ses auteurs.

Dans le mélange culturel de Glissant, la relation ne se réduit pas pour autant au neutralisme dans la "totalité-monde", une quelconque spécificité est indispensable comme apport au "chaos-monde". Lopes par contre met en exergue un "ailleurs sans nostalgie ni mélancolie", un billet aller sans parfois espoir de retour. Houang l'illustre à travers ces propos:

«Je ne suis pas certain de ressentir pour ma part le besoin de la terre natale. Même si le hasard m'y a ramené, jamais l'exil ne m'a été un baigne. Dans tout pays, pour peut que je puisse m'y faire comprendre et entendre la langue de ses habitants, je trouve toujours des personnages qui ressemblent à ceux de chez moi, à des compagnons de jeux, à une amie chère.» (*LLF*, pp. 373-374)

Ceci rejoint également la philosophie de René Maran, un autre métis, telle qu'exprimée par le personnage Jean Veneuse:

«Venu à Bordeaux tout enfant, à une époque où il aurait été difficile d'y trouver huit ou dix nègres, mes meilleurs amis sont des Blancs. Je pense et vis à la française. La France est ma religion. Je ramène tout à elle. Enfin, hormis ma couleur, je me sais Européen. Je ne peux, en conséquence, que me marier avec une européenne.»⁵¹

⁵⁰ Idem, p. 19.

⁵¹ MARAN, R., *Un homme pareil aux autres*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 184.

L'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si n'y va pas par quatre chemins. Il se reconnaît très vite agent de l'universel:

«Je suis un écrivain: je ne suis pas ou d'une ethnie, ou d'une nation, ou de l'Afrique: toutes ces composantes entrent dans ma personnalité et on ne peut pas limiter mon écriture à une ethnie, dans la mesure où je suis personnellement en rupture avec l'ethnie et même avec l'Afrique.»⁵²

Tout compte fait, la question de l'identité et ses racines abordée dans ce chapitre ayant été analysée tour à tour moyennant le sol, le sang et/ou la race comme critères de définition, trouve son achèvement dans le mélange.

D'abord analysé sous le signe du sang, il est ensuite scruté comme une culture large et visiblement en relation avec plusieurs autres différentes. C'est l'insertion sans doute dans l'universel stipulant que sans apport extérieur il y a danger d'asphyxie et de stagnation.

En bon homme de culture Henri Lopes prône ainsi l'ouverture au monde par le biais du passé dont la forme romancée laisse transparaître l'idéologie enfouie dans sa conscience et qu'il n'a pu mieux traduire que par l'écriture. Etant lui-même historien de formation il a pourtant fini par y mettre du sien sans trahir ni l'art ni l'histoire. Il se situe donc, à notre avis, dans la lignée de grands philosophes comme Marx, Hegel, Toynbee, Spengler pour qui:

«(...) la discipline de l'histoire est inéluctablement liée à l'intervention idéologique et discursive de l'historien. L'histoire est avant tout interprétation. Elle est mode d'inscription, de prise de possession d'actes passés par l'inter-venant présent, mode de représentation de soi par une

⁵² Cité par NZABATSINDA, A., Op. Cit. p. 105.

extension dans le passé. En bref, le subjectif est inséparable de la réécriture du passé.»⁵³

⁵³NIANG, S. (sous la direction de), *Littérature et cinéma. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris – Montréal, L'Harmattan, Coll. «Images plurielles», 1996, p.7.

Chapitre V: La coloration féministe

La lecture attentive de l'œuvre d'Henri Lopes conduit maints lecteurs à revivre l'expérience d'une certaine Afrique traditionnelle et d'une société en pleine mutation. Cette lecture laisse également entrevoir le rôle et la place réels de certains paramètres sociologiques tout en débouchant parfois sur l'impasse; et cette dernière par voie de conséquence entraîne à la révolte ainsi qu'aux métamorphoses qui l'accompagnent. Tel est le cas, en l'occurrence, de la question de la femme africaine, sa vocation, sa place ainsi que son devenir.

Pourtant, Lopes ne s'y prend pas comme les autres qui, fidèles à la tradition, littéraire certes, appréhendent cette problématique de manière sporadique et superficielle sans pour autant "crever l'abcès" et explorer jusqu'à l'insondable. Barbara Godard rapporte cette faiblesse qu'elle rencontre chez bon nombre des "romantiques":

«Rarement a-t-on permis à la sexualité féminine de s'exprimer librement. La situation n'a rien d'étonnant puisque la plupart des histoires d'amour sont racontées du point de vue de l'homme; la femme y joue le rôle de l'autre, de l'objet à conquérir, à courtiser ou à séduire, après quoi le protagoniste se lance vers de nouvelles aventures. Les histoires traditionnelles présentées du point de vue féminin vont généralement dans le même sens, offrant en corollaire la thématique de la femme courtisée et qui résiste jusqu'à ce qu'on lui offre la plus grande récompense: le mariage.»⁵⁴

⁵⁴ GODARD, B., «Transgressions», in SAINT-MARTIN, L. (sous la direction de), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, XYZ, Coll. «Documents», 1992, p. 85.

Pour Lopes, il est temps de nager donc à contre-courant tout en ne ménageant aucun effort, aucune force pour faire la révolution, c'est-à-dire, selon Roland Barthes, "déplacer la parole".⁵⁵

Le cap aura été changé car, bien que l'écrivain soit un homme, en chair et en os, certaines de ses œuvres sont féministes, une "écriture féminine" ou une "écriture au féminin" qui se situe dans les méandres de Madeleine Borgomano ainsi que celle-ci l'entend:

«Si [...] le narrateur est donné comme féminin et si le focalisateur l'est aussi, alors le roman se propose de nous introduire dans un point de vue de femme, de nous faire entendre une voix féminine, plus ou moins directement.»⁵⁶

Maints narrateurs dans l'œuvres de Lopes sont des femmes qui racontent d'autres femmes et se racontent. Parfois l'écriture perce, comme nous le ferons voir, le subconscient des personnages féminins étant donné que le genre épistolaire qu'utilisent certaines narratrices le permet.

Ce thème étant pourtant l'un des plus riches et des plus chers à Lopes, mais encore le plus glissant, nous proposons de l'analyser tour à tour sous le signe de l'éducation, de la vocation, du travail ainsi que de différents rapports sociaux tels que vécus par le beau sexe en Afrique. La place de choix sera donc accordée en dernier ressort à une certaine catégorie de femmes, la *ndoumba*, ainsi qu'à la rupture comme implication logique de toutes les composantes sociologiques, un déclic, parmi tant d'autres, pour une libération progressiste. Cela pourrait conduire non pas à une conclusion absolue mais à l'ouverture de nouvelles pistes de recherches savantes comme l'affirme Simon Battestini:

⁵⁵ BARTHES, R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 44.

⁵⁶ BORGOMANO, M., *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone*, Condé-sur-Noireau, CEDA, 1989, p. 81.

«La connaissance d'aujourd'hui est celle du jeu des jeux. Le but n'est plus de conclure mais de chercher ensemble, faisant de la qualité de la quête l'essence du jeu.»⁵⁷

Section 1: De l'éducation scolaire

L'œuvre de Lopes accorde une importance particulière à l'éducation et à l'enseignement. Le lecteur avisé remarquera que l'œuvre comme *Sans tam-tam* présente comme toile de fond l'instruction à laquelle l'auteur, par le biais de son personnage principal, Gatsé, accorde une importance toute particulière.

Rappelons que l'institution scolaire, telle que vécue actuellement, est un phénomène récent en Afrique. Au point où ce continent se retrouve Lopes pense que l'école reste l'unique moyen pour hâter son essor socio-économique. Pourtant, une certaine couche de la population semble être privée, par définition, de ce privilège. Il s'agit des femmes.

En effet, l'instruction scolaire a été considérée en Afrique comme l'apanage exclusif de l'homme. La société s'est contentée à une certaine époque, et les traces perdurent encore de nos jours, de n'instruire que le garçon. Considérée généralement comme un objet dépourvu de faculté de libre arbitre, la fille en était littéralement écartée.

L'œuvre de Lopes met en relief cet aspect traditionnel de la vie africaine en plaçant les propos les plus conservateurs du monde dans la bouche d'un homme politique moderne. L'honorable député Ngouakou-Ngouakou, le protagoniste de la nouvelle "Monsieur le député", s'adresse à sa fille et à son épouse:

⁵⁷ BATTISTINI, S., «Autobiographies et récits de vie en Afrique», in *Itinéraire et contacts de cultures*, Vol. 13, premier semestre 1991, A.P.E.L.A., L'Harmattan, «Actes et parole dans le roman africain d'aujourd'hui», p. 166.

«N'oublie pas que tu es une femme. Le premier travail d'une femme c'est le travail domestique (...) Et vous croyez que c'est avec le Bac qu'elle retiendra son mari à la maison?» (TBL, p. 60)

“*Retenir son mari à la maison*” est une orientation sociologique dévoilant la finalité de l'éducation d'une fille. Sa vocation première étant le mariage, même le futur époux considère la fréquentation de l'école comme un sacrilège:

«Bienvenu exigerait qu'elle [Wali] cesse ses études. “Je veux une femme à moi, qui m'appartienne entièrement et qui reste à la maison pour s'en occuper, me préparer à manger et accueillir mes amis, comme je le désire, à toute heure de la journée”. Et puis les femmes n'ont pas besoin d'aller trop longtemps à l'école, ça leur ôte leur féminité.» (LNR, p. 16)

Et c'est la même opinion qu'on lit dans les propos de la mère d'Awa Keita:

«Pour elle, la place d'une jeune fille, d'une future femme était au foyer et non à l'école dont la fréquentation pouvait porter ombrage à la moralité.»⁵⁸

La conséquence logique en est que la femme devient incapable de s'affirmer vis-à-vis de l'homme; son intellect ne pouvant pas s'élever au-dessus de celui voulu par l'homme, parent ou mari, elle devient incapable de reconnaître ses droits. Mbâ en est consciente:

«Mais les femmes auxquelles songeait Mbâ ne savaient ni lire, ni écrire, ni mettre en ordre leurs idées. Et elles auraient peur de parler devant un micro. Il était encore moins question de les envoyer en délégation à l'étranger parler des problèmes de la femme. Elles devaient pour le

⁵⁸ KEITA, A., *Femme d'Afrique*, Paris, P.A., 1976, p. 28.

moment se résigner à travailler, souffrir avant l'âge, et laisser les ndumba aller disserter de l'émancipation de la femme africaine.» (*TBL*, p. 17)

La libération de la femme selon Lopes est indissociable de son instruction scolaire. L'honorable Ngouakou-Ngouakou le reconnaît également même si ses actes divergent avec ses discours:

«Il est temps aussi que cessent définitivement les préjugés qui font que certains pères, refusent encore de faire continuer des études à leurs filles. La femme a les mêmes droits que l'homme. Certains hommes ne veulent toujours pas admettre cette vérité. C'est pourquoi je me tourne vers vous, mes sœurs, et vous dis que seules les femmes se libéreront elles-mêmes de la tyrannie masculine.» (*TBL*, p. 55)

L'objectif de l'école tel qu'il a été défini par ce personnage de Lopes rejoint celui qui a été tracé par Mariama Bâ dans son chef-d'œuvre de l'émancipation de la femme:

«Nous sortir de l'enlissement des traditions, superstitions et mœurs; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la nôtre; élever notre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle; voilà la tâche que s'était assignée l'admirable directrice...»⁵⁹

Lopes présente certains personnages féminins beaucoup plus perspicaces que les hommes qui semblent sombrer dans la médiocrité de leur époque. Le cas de Kolélé est explicite:

«Le reste du discours du chef était confus et manquait de cohérence. Kolélé imagina ce qu'à la place de Tomboka elle aurait dit, quels mots

⁵⁹ BA, M., *Une si longue lettre*, Dakar-Abidjan-Lomé, N.E.A., 1980, pp. 27-28.

elle aurait choisis pour cette population. Elle songea un instant qu'elle avait peut-être elle aussi la taille de diriger ce peuple.» (*LLF*, p. 372)

Wali, épouse maltraitée de Bienvenu, a compris l'importance de l'école et n'hésite pas à l'exprimer dans une lettre adressée à son amie Elise:

«Sache simplement que je serai bonne d'enfant dans une famille riche, où je pourrai me préparer à mon baccalauréat. Certes, je trouve tous ces diplômes stupides, mais il me les faut pour m'affirmer dans cette société à détruire.» (*LNR*, p. 193)

Les personnages Awa, dans *La nouvelle romance*, Marie-Eve, dans *Sur l'autre rive*, Kolélé, dans *Le Lys et le Flamboyant*, Appoline et Mbâ, dans *Tribaliques*, sont les symboles d'une féminité instruite dont la valeur morale est une bonne ressource pour le changement social.

Seule Appoline arrive à tomber dans le piège de la tradition malgré son instruction scolaire élevée ainsi que la présence d'un futur époux présenté comme intellectuel détenteur d'une culture large. Andrea Leske également le note à travers son analyse sur *Tribaliques*:

«Many of Lopes' female characters are sympathetically drawn modern African woman: young, educated in European style schools, and intellectually alert. His attitude toward them is neither paternalistic nor chauvinistic. Women are portrayed as positive forces, necessary to the creation of a modern Africa, rather than as poetic objects representing either the humiliated continent or the hope of the race.»⁶⁰

En conclusion, le monde contemporain est, sans nul doute, celui de la vitesse, de la course à la montre, où le travail est envisagé sous l'angle de la production

⁶⁰ LESKES, A., *Henri Lopes, Tribaliks. Contemporary congolese stories*, London, Heineman, 1987, (pages introductives).

voulue toujours intensive. Les sociétés modernes organisées y voient également le règne de l'élitisme devant contribuer à l'accélération du rythme de production.

La réalisation de ces objectifs nécessite la mobilisation de tous les bras disponibles qu'une nation comporte en vue d'édifier ensemble une société saine. L'éducation scolaire en est une base solide et un ferment indispensable à la survie des peuples. Lopes l'exige, afin que la mobilisation soit maximale, pour la femme africaine qui, en bien des cas, n'a qu'un niveau d'instruction rudimentaire.

Si tous les efforts sont concentrés sur le mariage comme vocation primordiale et originelle de la femme, comment le vit-elle en substance quand bien même elle n'a pas développé son intellect?

Section 2: Le mariage et les différents rapports sociaux

Le mariage reste uniquement au profit de l'homme à qui la société accorde des pouvoirs étendus; la femme y est réduite à sa plus faible expression. La situation du personnage Wali est décrite comme suit:

«Elle pile, résignée et rageuse, "la boyesse". Le mariage ne fut qu'escroquerie. Il lui avait fait croire qu'elle était belle et irremplaçable, qu'il la prenait pour être heureux. Elle en fermait les yeux du bonheur. Elle n'est plus qu'une employée de maison, chargée de l'approvisionnement, du soin et de la garde d'une progéniture plus nombreuse qu'elle n'aurait souhaitée et qu'elle n'a pas enfantée.» (LNR, p. 14)

Parfois la femme n'est utilisée que comme bonne à tout faire et à ce titre tous les soins domestiques lui sont réservés. André Leclerc parle de sa mère:

«D'ailleurs maman a bien mérité son repos, aujourd'hui. Chaque jour, elle est la première debout. Avant le commandant. Ce matin elle a beaucoup pilé. Elle voulait me préparer du saca-saca, mon plat préféré.» (*LCA*, p. 13)

A ce travail de la maison s'ajoute également la "corvée" à laquelle elle est condamnée. Toujours attentif à la cruauté avec laquelle ces injustices sociales s'opèrent Lopes, par le biais du narrateur, décrit au lecteur:

«Aux champs, les femmes du village avaient les reins courbés toute la journée. Binant, sarclant, elles arrosaient de leur sueur la terre rouge d'où germerait ce qu'elles auraient encore à traiter, seules, avant de le préparer en repas. Lorsque le soleil était haut dans le ciel, elles s'arrêtaient.» (*LNR*, p. 15)

Ou encore comme le voit Mbâ:

«L'émancipation avait un sens pour les femmes qui, comme sa mère, faisaient tous les jours dix kilomètres à pied pour aller à la plantation, cultiver la terre et revenir. Elles y allaient en portant sur le dos une hotte pesant parfois quarante kilos et dont le bandeau de portage marque profondément le front. Beaucoup d'hommes n'auraient même pas pu supporter cette charge durant cinq cents mètres. Les mâles d'ailleurs, quand les femmes étaient au champ, discutaient ou dormaient dans le village, à l'ombre. La bouteille de molengué à portée de la main.» (*TBL*, p. 17)

Ce travail est sans repos suffisant:

«Et l'après-midi, à l'heure où la sieste est fraîche à l'ombre, le travail recommençait. Loi dure, implacable, à laquelle aucune ne tentait de se soustraire, bien que nul "capita", nulle chicote, ne fut à l'entourer. Peut-être qu'un Dieu en avait ainsi décidé. Pourtant, c'est bien à Adam qu'il avait dit de gagner son pain à la sueur de son front. Et voici que depuis des siècles, c'était Eve.» (*LNR*, p. 15)

Sur le plan de la santé, il en résulte certaines maladies qui ne sont attrapées en conséquence que par les femmes. Un médecin français est affligé devant l'hernie et le narrateur éclaire:

«Bizarre ce pays! Ce sont surtout les femmes qui ont cette maladie". C'est qu'il n'avait pas vu qui peuple nos champs de manioc. Il n'avait pas vu les charges que portaient nos paysannes. Sans bœuf, cheval ni âne, elles sont travailleuses et bêtes de somme.» (*STT*, p. 26)

A ce travail titanesque s'ajoute également une vie de famille marquée par les naissances trop rapprochées et sans interruption. Gatsé raconte la vie de sa mère:

«Sont-ce les tâches de reproduction ou celles de production qui ont usé ma mère? C'est de savoir si au commencement était l'œuf ou la poule. (...) Elle l'[la vie] a traversée constamment courbée, comme je l'ai dit, tantôt sur ses enfants, tantôt sur la terre nourricière, tantôt sur l'âtre, n'ayant eu le loisir de se redresser pour regarder le soleil ou les étoiles.» (*STT*, p. 26)

Les "travaux forcés" ainsi que la procréation intensifiée témoignent bien de l'infériorité de la femme et de son exploitation qui la réduit au silence en présence de son mari, son père ou un autre homme. Bienvenu en parle:

«Les femmes ne sont pas de la même espèce que les hommes. Il ne faut pas trop chercher à raisonner avec elles. Elles sont surtout sensibles. Je crois par exemple qu'elles sont sous l'influence de la lune. Comme la mer. Alors, dans ces moments il est inutile de vouloir leur expliquer quoi que ce soit. On perd son temps. Il faut les battre. Bien, bien, bien. Après, ça les soulage. Elles se sentent mieux. Alors, elles peuvent comprendre tout ce qu'on leur dit.» (*LNR*, pp. 19-20)

Ou encore:

«A quoi bon lui [Wali, son épouse] expliquer? Il ne faut jamais se confier à une femme. Comme on disait en dialecte: "manger avec une femme, c'est manger avec une sorcière"» (*LNR*, p. 52)

L'attitude de Bienvenu est complétée par celle du député Ngouakou-Ngouakou ainsi qu'elle ressort de cette conversation avec son épouse:

«Ecoute, Ngouakou-Ngouakou, sois un peu compréhensif avec cette pauvre enfant, dit la mère. – Non mais, depuis quand les femmes ont-elles à faire des remarques à leur mari? C'est toi maintenant qui va m'apprendre à élever ma fille?» (*TBL*, p. 56)

Ces remontrances ressemblent à celles qui furent faites à Awa Keita en avril 1959 par un chef coutumier lors des élections à Singué, au Mali:

«Sors de mon village, femme effrontée. Il faut que tu sois non seulement audacieuse, mais surtout effrontée pour essayer de te mesurer aux hommes en acceptant une place d'homme. Mais tu n'as rien fait. C'est la faute de fous dirigeants (...) qui bafouent les hommes de notre pays en faisant de toi leur égale (...) Je me moque de toi et de tes paroles de diable et de Satan (...) J'ai trois femmes comme toi qui me grattent le dos

tous les soirs à tour de rôle. Retiens ta langue, si tu continues à me parler, je te ferai bastonner par mes femmes.»⁶¹

Cette soumission absolue de la femme se retrouve également exploitée un peu partout à travers la littérature négro-africaine. Tahar Ben Jelloun en parle notamment dans *Harrouda* où on peut lire ce qui suit:

«Soumise et résignée, je ne disais rien. Je cuisinai bien. Je rivalisais avec ma mère. Je réussissais les meilleurs plats. Je nourrissais mon homme avec beaucoup d'égards. Je n'osais pas me mettre avec lui à table. Je le servais d'abord (...) Il ne m'a jamais fait un compliment.»⁶²

Ce brassage thématique démontre à suffisance qu'Henri Lopes n'aborde pas nécessairement un problème inhérent exclusivement à la vision du monde propre à la sociologie congolaise⁶³.

Certaines femmes mènent une existence malheureuse du fait de l'infidélité flagrante de leurs conjoints. Le cas d'Appoline tel qu'exposé à la section consacrée à l'initiation, n'est pas isolé. Wali en est victime. Elle l'exprime dans une lettre adressée à son amie Awa:

«Surtout que mon énerguemène ne s'est pas assagi. Au contraire. (...) Il découche, comme au pays. Oh. Quel scandale! (...) je n'en peux plus. Je suis à bout.» (*LNR*, p. 140)

⁶¹ KEITA, A., Op. Cit., pp. 389-390.

⁶² JELLOUN, T. B., *Harrouda*, Paris, Denoël, 1985, p. 81.

⁶³ La condition de la femme dans le monde est un sujet cuisant car la littérature occidentale, jusqu'à nos jours, continue à traiter ce thème sous différentes variantes. L'héroïne de *L'empreinte de mes premières idées* d'Annette Cantin s'interroge comme apeurée par l'idée du mariage:

«Je me demandais maintenant que si, après mon mariage, je serai aussi heureuse que je le suis présentement, ou si notre amour ne s'envolerait pas, car souvent l'on se représente le mariage comme un charme qui a tôt fait de détruire l'amour. Et alors, ce serait fini, il ne couvrirait plus mon visage de baisers passionnés, je ne connaîtrais plus avec lui ces minutes où le plaisir de la volupté gouverne nos gestes.» in CANTIN, A., *L'empreinte de mes premières idées*, Montréal, Editions de l'action canadienne-française, 1938, p. 126.

L'œuvre de Lopes démontre que l'infidélité du mari n'est jamais considérée comme une transgression. La coutume traditionnelle lui reconnaît cette latitude. Le maître de l'hôtel de Tonton le dit:

«Un homme qui reste avec une seule femme est un infirme. Même les autres femmes le méprisent. Elles racontent à qui veut les entendre que l'homme-là, oh! c'est pas un homme. Et la honte retombe jusque sur vos parents.» (*LPR*, p. 20)

Ou encore lorsque Maître parle de sa femme Elengui:

«Sa mère ne lui avait-elle jamais expliqué, non, qu'un homme n'est jamais réservé à une seule femme, comme une femme doit l'être, en revanche, à son homme? c'est la vie de l'homme.» (*LPR*, p. 230)

Certaines femmes se sont accommodées de cette coutume et la trouvent, par habitude et éducation, normale. En tant que novatrice, Kolélé y voit une anomalie sociale et tente de toutes ses forces, mais sans succès, de convertir une classe déjà endoctrinée:

«Au cours du débat où Kolélé tenta de justifier sa ligne, la doyenne qui l'avait interpellée lui expliqua combien elle était heureuse, elle, de posséder des coépouses, compagnes de grande utilité dans les travaux du ménage et qui constituaient souvent des alliées indéfectibles et efficaces pour rappeler à l'ordre leur époux: un polygame était mieux tenu au foyer qu'un monogame.» (*LLF*, p. 356)

Gatsé justifie cette coutume et la trouve normale à condition toutefois que l'exploitation de l'autre en soit exclue:

«A n'en pas douter. Avoir deux femmes n'a rien de criminel! Je n'en fais moi-même aucun complexe. D'autant que chacune d'entre elles a adhéré

librement au ménage et que nous sommes, tous trois, organisés contre l'exploitation ou l'humiliation de quiconque. Toutes les polygamies ne se ressemblent pas. Certaines femmes de mariage polygamique sont plus heureuses que bien des couples monogames et officiellement exclusifs.» (*STT*, p. 52)

Le personnage Gatsé constitue un cas isolé dans la mesure où la polygamie ne le conduit pas à l'humiliation de sa première épouse, Sylvie:

«Elle me fut plus qu'une épouse, jamais une femme, toujours une compagne. Nous avons non seulement su demeurer des amants, mais partager notre vie commune: travail, lecture, distractions, discussions, appréciations et action politique. Il n'y a jamais eu entre Sylvie et moi des domaines spécialisés. Ouvre grand si tu veux tes yeux, mais j'ai fait pour elle le marché et la cuisine.» (*STT*, p. 48)

Si Gatsé continue à assainir ses relations avec Sylvie, Frère Jupiter par contre considère avec hauteur sa richesse comme moyen privilégié pour une exploitation systématique de sa conjointe. Interrogé par les journalistes à ce sujet, il répond avec fierté:

«Et elle [son épouse] n'est pas jalouse, quand elle sait que vous composez des chansons sur d'autres femmes? – Ah! non. Pas trop. Juste ce qu'il faut. Elle connaît que je suis un vicieux, quoi...Alors, elle me pardonne toujours...Elle connaît que c'est moi qui la nourris.» (*LNR*, p. 84)

Cette situation de dépendance caractéristique dans laquelle l'épouse de Jupiter est placée, et qui sous-tend à coup sûr son exploitabilité, rencontre celle vécue par Appoline et qui la contraint à céder devant un riche impénitent. Si elle s'explique en arguant que "si la décision ne tenait qu'à elle, elle n'aurait jamais cédé" (*TBL*, p. 48), cela se fait comprendre surtout à travers l'explication faite par le narrateur au sujet de la dépendance financière de la famille d'Appoline:

«Oubliait-elle que son père ne devait sa situation qu'à ce dernier? Le père d'Appoline gérait, en effet, un magasin dont le propriétaire était l'ancien fiancé. Ce dernier temps, il avait été menacé par son ex-futur gendre qui voulait lui enlever cette gérance qui, en réalité, était la dot de la jeune fille. Comment le père pourrait-il subvenir aux frais de scolarité de cinq sœurs d'Appoline?» (*TBL*, p. 48)

Le personnage Wali ne fera pas exception. Bien que malmenée par Bienvenu, elle a cependant des réserves de le quitter étant donné que ce dernier assure sa subsistance:

«Elle n'avait pas peur, en principe, d'abandonner Bienvenu. Mais que deviendrait-elle? Qui la ferait vivre? Evidemment cette hésitation était une forme de lâcheté qui perpétuait son esclavage.» (*LNR*, p. 132)

Tout compte fait, le mariage dans lequel la femme africaine est précipitée constitue une entreprise où elle ne pourra jouer qu'un rôle subalterne. La société africaine est unanime pour accorder à l'homme, et à l'homme seul, toutes les libertés qu'elle ne tolère guère pour la femme. A la fois mère d'une progéniture toujours nombreuse et travailleuse acharnée, tant dans son foyer que dans la plantation, elle se voit vouée à un indescriptible calvaire que seul l'homme tolère, pourvu que rien ne porte atteinte à sa vie égoïste.

Lopes se montre défenseur des droits de la femme africaine de tout âge, ces droits qui sont violés, avec allégresse, tour à tour par le père ainsi que par le mari. En bon moraliste, il y parvient suite à des démonstrations par l'absurde où les "charognards", hommes sans scrupules à l'égard de la femme, sont dépeints jusqu'à la monstruosité.

C'est à ce titre qu'il est considéré comme défenseur acharné du féminisme en Afrique pour avoir posé la base d'une émancipation de la femme de son

continent. Bien des protagonistes de son œuvre sont des femmes douées d'un sens d'analyse porté à l'extrême.

Eu égard à toutes les vicissitudes, engendrées en substance par une cohabitation malsaine au sein du foyer, le dégoût d'être épouse naît dans la conscience de certaines femmes. Wali ne l'a nullement caché à son amie célibataire Elise:

«J'avoue que je t'admire, reprit Wali. Et si j'étais à ta place je mépriserais toutes les femmes mariées. Nos hommes se sont soulevés contre la chicote des Blancs pour devenir des êtres pleins de dignité mais nous, nous avons encore une nature d'esclave.» (*LNR*, p. 64)

Mais comment donc sortir de cette nature d'esclave telle que l'a dit expressément Wali?

Section 3: La rupture

L'Afrique actuelle est caractérisée, plus qu'autrefois, par une crise des relations conjugales visible à travers la prolifération des divorces. Si la structure sociale en Afrique traditionnelle présentait une grande stabilité, en dépit du rôle et de la place de la femme, le déséquilibre actuel est l'effet des métamorphoses auxquelles la société tout entière est confrontée. Réfléchissant sur cette question Abdoulaye-Bara Diop écrit:

«En fait, cette évolution des mœurs, l'accroissement du taux de divorces, sont moins la conséquence d'une législation formelle (religieuse ou coloniale) que le résultat de la destruction des structures et des valeurs traditionnelles, sans que de nouvelles aient pris efficacement la relève

dans la résolution des problèmes qui se posent aux individus et aux groupes, à l'époque actuelle.»⁶⁴

Le choc est ainsi créé par une évidence: l'école traditionnelle, celle de l'initiation, ne suffit plus pour permettre à la société en pleine évolution de se moderniser davantage et de s'affirmer. La rupture d'avec les anciens dogmes s'est avérée impérative.

Par exemple, Wali, déçue dans son amour avec Bienvenu exprime cette rupture, dans une lettre adressée à Elise, sous le signe de la transformation de fond en comble de la société:

«Mais aujourd'hui je sais que ta situation dans la société, celle de Bienvenu, mon mariage, la condition de la femme ne pourront être changés sans transformer la société. Mais, nous les femmes, avons un rôle particulier à jouer dans cette entreprise. Car les véritables esclaves qui ont intérêt à la grande lessive de l'Afrique, ce sont les femmes.» (*LNR*, p. 193)

L'œuvre de Lopes présente également d'autres exemples d'un intérêt manifeste pour le changement. La société dans son ensemble est perçue par l'auteur comme une œuvre dépassée susceptible d'être d'abord détruite avant d'être reconstruite. Il s'agit, comme le dit le personnage Dahounka, d'une "machine à faire sauter" (*TBL*, p. 83). Sur cette lancée, Marie-Eve plaide en faveur du changement:

«Déjà à cette époque, j'avais songé à m'enfuir pour aborder d'autres rives et me métamorphoser en une autre. Je bâclais la préparation de mes cours, surchargeais mes élèves d'interrogations écrites dont je laissais traîner les corrections. Mes toiles de cette époque sont pour la plupart des représentations abstraites, comme si je cherchais alors à fixer sur la

⁶⁴ DIOP, A.-B., *La famille wolof: tradition et changement*, Paris, Karthala, 1985, p. 211.

matière, le désordre qui prévalait dans ma tête et dans ma poitrine.» (SAR, p. 201)

“*Se métamorphoser en une autre*”. Si Lopes emploie cette tournure pour transformer la société c’est qu’il se place en droite ligne avec les surréalistes. Jean-Michel Dévesa explique l’expression “changer la vie”, empruntée à Rimbaud, comme suit:

«*Changer la vie, transformer le monde*, cela voulait dire dessiner un autre horizon, tracer de nouvelles perspectives, refuser l’engluement d’une existence asservie par le travail et le salariat, s’attaquer aux habitudes sociales, contester enfin des comportements sur lesquels d’ordinaire personne ne s’attarde parce qu’ils semblent “naturels” et aller de soi.»⁶⁵

Pour Henri Lopes la prise de position contre la société peut amener à envisager une nouvelle société et fonder une nouvelle tradition, celle du futur basée, dans son ensemble, sur une éthique saine et humaine. Cela n’est rendu possible que grâce au courage, à la limite de l’héroïsme, de quelques précurseurs d’une génération rationaliste. La position de Wali est typique:

«Dès cette époque donc, je me suis opposée à mon mari et à travers lui peut-être déjà à cette société où il était considéré comme un homme normal, voire modèle. Mais je n’en avais pas conscience, en dépit de quelques accès de révolte. La société me paraissait être ainsi faite qu’il n’y avait rien à y changer. Que le monde se divisait entre ceux qui avaient de la chance et ceux qui n’en avaient pas et que ces derniers n’avaient qu’à se plier à la loi générale plutôt qu’ennuyer le reste. Et je ne trouvais pas d’exemples pour exalter ma résistance à un état de fait que je considère aujourd’hui proprement inacceptable.» (LNR, pp. 191-192)

⁶⁵ DEVESA, J.-M., (Sous la direction de), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L’Harmattan, 1994, «Le Congo des merveilles: Surréalisme, magie et conception poétique du monde», pp. 10-11.

Madeleine préfigure également cette nouvelle subjectivité en ce qu'elle n'hésite aucunement à se séparer sans tergiversations, et de manière étanche, avec son mari et sa société:

«Pourquoi avoir tout abandonné, brûlé ce qui m'était le plus précieux, changer d'identité, avoir franchi le fleuve, la mer, l'océan, pour changer de plumage, comme un oiseau à la veille d'une saison nouvelle? Il aurait suffi de lever les ambiguïtés, de rompre et continuer à vivre là-bas... Les couples qui se séparent sont monnaie courante chez nous et nul ne leur jette la pierre... C'est qu'une force irrésistible, quelque part dans ma poitrine, me répétait de couper les liens et de m'en aller.» (SAR, p. 227)

Cependant bien avant Wali, le personnage Awa avait compris très tôt que la société était en déséquilibre. Et pour ne pas se montrer vulnérable le mieux serait de sortir de l'inculture par l'école:

«Dès lors, elle s'était donné pour tâche de développer en elle ces aptitudes dont les hommes tirent leur prétendue supériorité. Et à son avis, c'était d'abord la vie intellectuelle. C'est ainsi que depuis l'école normale elle avait cultivé le goût de la lecture.» (LNR, p. 59)

Le choc peut également être provoqué par les voyages ainsi que les rencontres multiples. Wali le sait parfaitement:

«Qui n'a jamais rêvé d'aller un jour vers ces pays de "civilisation" dont les disques, la radio, les journaux et les livres d'école nous parlent? Là-bas, "il y a des choses..." Ici, rien. Le cinéma nous a déjà fait rêver à ces rues modernes et si gaies. Tous les hauts fonctionnaires de ce pays ont d'ailleurs été "chercher l'intelligence" à l'étranger. Même les femmes s'y sont civilisées. Wali sait déjà qu'elle ne reviendra pas la même. Vivre à l'étranger c'est s'éduquer, se transformer, accroître ses capacités de compréhension, c'est une préparation à une grandeur.» (LNR, pp. 63-64)

Le personnage masculin Elo affiche dans son comportement une attitude de changement dans la conception de la femme. Ce changement d'attitude est dû à un long séjour que le personnage a passé en Europe. En substance, Elo n'affiche aucun complexe en exécutant, pour le compte du ménage, certains travaux qui, dans son pays, sont réservés exclusivement aux femmes (*TBL*, p. 21).

On aura sans doute remarqué que Lopes fait parler les femmes à travers les lettres ou des propos. Elles parlent d'elles-mêmes et de multiples problèmes qui les assaillent. Il s'agit visiblement d'une "transgression fondamentale" du seul fait que dans la société africaine, comme le dit Hafid Gafaiti, "la femme est coupable du seul fait de s'exprimer".⁶⁶

Parfois la lecture de l'œuvre nous laisse voir qu'une prise de position mal orientée conduit la femme à la révolte et à l'infidélité. Victorine, une jeune écolière, se permet la prostitution du seul fait de penser, sans le surprendre, que son fiancé est loin de se garder chaste. C'est avec fierté qu'elle tient ces propos dans les bras d'un certain Zikisso, inspecteur des postes diplomatiques, après l'accomplissement de l'acte sexuel:

«Tu veux que je meure pendant ce temps alors? (...) D'ailleurs, lui si tu crois qu'il se prive là-bas (...) – vous croyez que nous allons continuer, comme nos mères à vous laisser faire ce que vous voulez, allez raconter dans tous vos discours, pour faire moderne, que nous sommes vos égales, et ne pas nous permettre ce que vous vous autorisez. Si un seul, dans le couple, est tenu d'être fidèle, n'est-ce pas de l'exploitation (...)» (*LNR*, p. 35)

On remarquera avec intérêt que *Le Lys et le Flamboyant* est caractérisé par plusieurs cas de séparation. Les divorces sont aussi fréquents que les mariages.

⁶⁶ GAFAITI, H., *Itinéraire et contact des cultures*, art. cit. p. 98.

Pourtant, ces unions sont souvent contractées entre métis (*LLF*, p. 109). Un personnage, Houang, s'exprime avec indignation:

«Au moment où Léon perdait celui qu'il avait baptisé Papa II, à mon tour je me découvrais un nouveau père. Comment l'appellerais-je?» (*LLF*, p. 172)

Même mariées aux Blancs ces métisses ne bénéficient toujours pas d'un traitement de faveur:

«Quelques semaines après, maman m'apprenait qu'elle se séparait à l'amiable de M. Cloarec et allait épouser M. Beaugency. Je n'aimais pas Pilipili et j'adorais Beaugency. Pourtant, je me suis emporté contre maman. J'en avais assez d'être l'enfant aux cent pères.» (*LLF*, p. 212)

Ou encore:

«Je ne sais plus qui, au milieu des années soixante, me laissait entendre que Monette Fragonard avait quitté Boucheron et, sous une fausse identité, gagnait sa vie en qualité d'entraîneuse à La Plantation, une boîte de nuit antillaise de la rue Blamet.» (*LLF*, p. 214)

Eu égard à ce qui précède, nous sommes tenté d'affirmer que le mouvement de l'émancipation de la femme porte déjà ses quelques fruits. La femme africaine est aujourd'hui, conformément à l'œuvre certes, capable de dire non à sa société et de l'exprimer, nous l'avons montré, par des raisonnements relevant de l'intériorisation des principes chers au monde moderne.

Aussi faudra-t-il que l'homme évolue pour qu'un climat de coopération véritable s'instaure. En cela, Lopes tente d'éduquer la conscience de la femme en glissant des discours philosophiques et foncièrement académiques dans les propos de certains personnages féminins. Il pense orienter la conscience de la

femme à l'instar de Mary Kolawole qui, en substance, abonde dans ce sens et l'affirme:

«Changing women's consciousness is the baseline for changing their attitude to cultural practices that undermine them.»⁶⁷

Aussi ne se laissera-t-elle plus réduire à l'état d'«objet insensible» car «elle sent chaque pore frémir aux pulsations de la vie».⁶⁸

Lopes s'attarde enfin, comme nous le verrons dans la section suivante, à décrire le statut de la femme célibataire.

⁶⁷ KOLAWOLE, M. E. (Ed.), *Gender perceptions and development in Africa. A socio-cultural approach*, Lagos, Arrabon Academic Publishers, 1998, p. 11.

⁶⁸ MAILHOT, M., *Dis-moi que je vis*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1964, p. 54.

Section 4: La prostitution

Le thème de prostitution constitue un cliché de la littérature négro-africaine. Ce concept est utilisé jusqu'à la dégradation de son sens initial. La littérature congolaise en est allée jusqu'à en forger des néologismes.

Pourtant, si tous en parlent il est intéressant de constater que c'est Henri Lopes qui appréhende ce terme dans son fondement sociologique et dans la philosophie du milieu. En tant que concept sociologique, la prostitution ne peut dès lors se faire comprendre que dans un environnement bien défini. Dans le recueil de nouvelles *Tribaliques* nous lisons ce qui suit:

«Quant aux “grandes militantes”, c'était au fond de sympathiques ndumba de luxe sachant lire et écrire et qui n'iraient pas se battre pour qu'on supprime la polygamie. Elles se moquaient plutôt de ces femmes mariées qui s'imaginaient pouvoir garder un mari pour elles seules. (TBL, p. 17)

On aura remarqué que l'auteur emploie à sa guise un vocable de la lexicologie bantoue éparpillé dans plus d'une langue de cette zone. Il s'agit de *ndumba*. Et pourquoi donc cet acharnement de l'auteur à vouloir garder l'originalité?

Tout simplement parce qu'aucun correspondant français, a-t-il pensé, ne saurait traduire la valeur sémantique de ce vocable. L'auteur pense que «traduire “ndumba” ou “ndoumba”, par “prostituée” ou, ce qui est à peine mieux, par “poule de luxe”, c'est de la malveillance» (SAR, p. 64). Mais comment l'explique-t-il et dans quel contexte les personnages l'emploient-ils ou le sont-ils?

Marie-Eve ayant représenté les ndoumbas sur un tableau de peinture en parle:

«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. Putains, non! Même si elles veillent à se choisir des amants capables de les aider à vivre dans le confort. Nulle parmi elles n'est esclave de l'argent. Elles ne se donnent jamais au plus offrant, mais choisissent leur cavalier (elles en ont souvent plusieurs au même titre que ces hommes de chez nous qui possèdent à la fois plusieurs "deuxièmes"), le congédient quand l'envie leur en prend, car c'est en y mettant tout son cœur que chacune tient à faire l'amour avec ses hommes.» (SAR, p. 64)

Cette définition se trouve complétée par le narrateur de sa dernière œuvre comme suit:

«(...) Les *ndoumbas* n'étaient pas femmes qu'on sifflait en exhibant quelques billets de banque. Elles choisissaient elles-mêmes leurs proies, fondaient sur elles au moment qu'elles décidaient, les pliaient à leur volonté, les agenouillaient puis les commandaient et les dirigeaient au gré de leurs fantaisies tandis que les épouses fidèles et modèles, tout honorables et vénérables qu'elles fussent, s'étiolaient dans une vie de femme de ménage.» (LLF, p. 336)

Grosso modo, ces dames ont pris une certaine distance vis-à-vis du mariage, avec certes tous ses corollaires, et préfèrent mener une vie d'indépendance quasi totale. L'auteur exclut de prime abord toute idée d'homosexualité dans la vie amoureuse des *ndoumbas*; il présente des cas illustratifs de leurs unions libres avec les hommes. Ainsi Elise, une *ndoumba*, raconte sa vie à son amie Awa:

«Je choisis mes clients! Ne couche pas avec Elise qui veut, mais qui peut. Observe bien, tu ne verras aucun vieillard parmi mes amants. Tous dans la

pleine force de l'âge, ma chère. Quand au nombre, disons que je suis une polygame-femme...- Une polyandre, rectifia Awa.» (*LNR*, p. 66)

Kolélé, alors déguisée en Célimène Tarquin, est de plain-pied avec Elise car elle tient des propos similaires à Houang:

«Je suis une femme libre, moi (...) Moi, je trie. Je tiens à distance les hommes dont je ne veux pas et je choisis mes proies moi-même. Les mâles sont si bouffis d'orgueil qu'ils s'imaginent conquérir...or, si dans ce métier je ne faisais pas le tri de ce qui se présente, je sombrerais vite.» (*LLF*, pp.236 et 238)

La ndoumba réussit facilement là où la femme mariée patauge. Elle le lui exprime parfois même avec fierté jusqu'à l'hilarité. Elise, ndoumba, s'adresse à Wali, femme mariée, de la sorte:

«Ah! ça, dit Elise, je n'échangerai pas ma place pour la tienne. Mais regardez-moi! Pas de mari, une case comme aucune de vous n'en a, la T.V., des amants qui se mettent à genoux devant moi, m'habillent mieux que n'importe quel mari ne peut le faire, le plaisir de sortir plusieurs soirs par semaine...je suis l'éternelle fiancée.» (*LNR*, p. 64)

Sa fierté est centuplée surtout lorsqu'elle pratique l'"art pour l'art", c'est-à-dire un art dont la finalité ne réside que dans la beauté et le plaisir qu'elle procure. Félicité en rend témoignage:

«La danse, argumenta Félicité, était un exercice d'hygiène qui prévenait des rides et conservait l'harmonie des formes du corps. (...) Cinq bonshommes à m'occuper! Tu te rends compte (...) cinq Bantous aux reins en feu.» (*SAR*, p. 133)

L'auteur démontre que la force de la ndoumba réside dans son charme qu'elle ne cesse d'entretenir avec minutie au point que la société, liée au merveilleux comme nous le ferons voir, en a fait un mythe en la faisant passer pour la sirène, appelée "Mami Wata" (SAR, p.68). Houang nous donne une extension sociologique de cette déesse d'eau si couverte de mystère:

«Des êtres mi-femmes, mi-animal. Des sortes de sirènes, belles, très belles, envoûtantes, douées d'un charme irrésistible auquel les papas les plus fidèles ne peuvent résister. (LLF, p. 150)

Ainsi décrites, qui pourrait échapper à une telle force de séduction? Raphaël se pose la même question dans son environnement étudiantin et arrive au constat suivant:

«Quand aux femmes, qui y échappait? Elles envoûtaient, rendaient ennemis d'anciens amis d'enfance, engloutissaient l'argent des bourses, bref préoccupaient la gent étudiantine sous une forme ou une autre, vingt-quatre heures sur vingt-quatre.» (TBL, p. 27)

Les étudiants ne constituent pas l'unique cible visée par ces dames, les hauts fonctionnaires succombent par milliers. Zikisso, inspecteur des postes diplomatiques, de retour dans son pays, convoque Koussi, directeur d'un collège, et lui tient ce langage:

«Mon cher, je n'en peux plus. Il y a une de ces antilopes dans ton établissement! Elle m'a lancé un sort. Elle me turlupine jour et nuit. Je n'arrive plus à travailler en paix. Il me la faut. Arrange-moi ça.» (LNR, p. 32)

Zikisso fera le même "commerce" avec Bienvenu en dépit des obligations éthiques que requiert son poste (LNR, p. 50). Même le président de la République n'est pas insensible à la séduction de la ndoumba. Ainsi parfois

Tonton Bwakamabé quitte-t-il son palais présidentiel pour aller rejoindre une “petite maman” clandestine dans une “garçonnière” (*LPR*, p. 105).

Même en mission officielle en Europe, Tonton n’oublie pas de s’y faire accompagner par ces “petites mamans” qui, en substance, expliquent l’intérêt qui leur est accordé comme preuve de beauté et de capacité de combler l’homme qui font défaut aux femmes mariées (*LPR*, p. 258).

Le protagoniste Bienvenu, diplomate, est aussi dépeint comme possédé par le beau sexe et emporte sa passion jusqu’en Europe. Wali, son épouse, en fait état dans une lettre adressée à son amie (*LNR*, p. 116).

La conséquence de la pratique de “kindoumba”, des deux côtés, en est la naissance non-désirable. Bienvenu par exemple rend mère Olga, fille de Monsieur Verhaegen, officier retraité de l’Armée Royale Belge (*LNR*, pp. 152-155). Le président Tonton Bwakamabé en a fait autant partout où il est passé comme baroudeur (*LPR*, p. 286).

Gatsé présente sa situation familiale et n’hésite nullement à faire allusion, avec un certain mépris certes, aux enfants naturels de son père comme suit:

«Nous sommes aujourd’hui trois frères et sœurs, “même père-même mère”; mais ma mère n’eut pas moins de dix accouchements. Je parle des “même père-même mère”, car vivaient aussi sous le toit, ceux que mon père eut “dans la rue”.» (*STT*, p. 25)

Tout compte fait, l’analyse de la prostitution présentée ci-dessus a porté sur les femmes libres, les ndoumbas. Commentant les termes “les femmes libres”, dans *Une saison au Congo* d’Aimé Césaire, Suzanne Houyoux donne l’explication ci-après:

«Les femmes libres. Ces femmes sont une allusion au problème de la prostitution à Léopoldville et à la coutume clanique de la *ndumba*. Il était d'usage que l'une des filles de la famille ne soit pas donnée en mariage mais pratiquée, avec l'accord du conseil des anciens, la prostitution afin d'assurer le confort matériel de ses parents, les pères putatifs de ses éventuels enfants constituant une source supplémentaire de revenus, les enfants étant accueillis avec joie puisqu'ils augmentaient le nombre donc l'importance du clan et la force de la communauté.»⁶⁹

Ajoutons cependant que cette attitude est dictée dans certains milieux par la décision de la fille elle-même qui, pour une raison ou une autre, renonce au mariage. Dans bien des cas, il peut s'agir de l'influence de certains milieux fréquentés par la fille, notamment celui des adultes *ndoumbas* professionnelles, la déception dans le mariage, la stérilité, etc.

Par ailleurs, dans certaines sociétés de l'Afrique, la *ndoumba* est mal vue et par conséquent une personne traitée de *ndoumba*, ou d'enfant né de cette union, est insultée en ceci que *ndoumba* représente une injure grossière.

Ce fait est donc observable à travers les néologismes, ou les désignations péjoratives en vogue, relatifs à ce concept tels qu'ils sont lancés par les écrivains congolais: *bordel*, pour Sony Labou Tansi, *putain à vie ou Satan à mort*, pour Julien Omer Kimbidima, et *trottoire*, pour Lopes. Le titre de femme mariée a toujours été nimbé d'un halo d'honneur insoupçonné alors que celui de *ndoumba* constitue une sorte d'injure.

Quoi qu'il en soit, Lopes se sert de cette antivaleur sociale pour faire des leçons aux couples instables. Il ne s'agit pas, toute analyse faite, de faire éloge d'une antivaleur au point donc d'en faire une noblesse; bien au contraire c'est la démonstration par l'inverse dont se sert l'auteur en vue de parvenir à son

⁶⁹ HOUYOUX, S., *Quand Césaire écrit, Lumumba parle. Edition commentée d'Une saison au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 52.

idéologie, celle de réhabiliter la femme dans ses droits, et surtout la femme mariée.

Pourtant, l'œuvre de Lopes présente également, en plus de la ndoumba professionnelle, une tendance manifeste de certaines femmes mariées à se substituer à la ndoumba. Il s'agit dans ce cas du délit d'adultère. La raison avancée par la plupart des personnages est une accusation de l'insatisfaction sur le plan purement sexuel. Clarisse Obiang en parle à Marie-Eve:

«Clarisse me montra un arbuste aux feuilles lobées. (...) – Avec la racine (...) quand ton homme ne peut plus bander, eh bien! tu vois la racine-là? Tu la prends et tu la piles...bien, bien dans un mortier ...puis tu laisses la poudre sécher un jour et une nuit. Si tu choisis une nuit de pleine lune, le résultat est meilleur. Ensuite, tu la mets à bouillir avec cette feuille et, après, tu sers la décoction à l'homme que tu aimes. Alors... (SAR, pp. 73 et 74)

Marie-Eve, déçue dans son amour charnel avec Anicet, son mari légitime, tombe pendant quelques nuits dans les bras de Yinka, possédant encore une virilité de fer. (SAR, pp. 176-183)

Il n'en va pas autrement de Soukali qui, après avoir constaté la faiblesse sexuelle de son mari, recherche satisfaction en dehors du mariage. Et son cavalier de raconter:

«Soukali m'avait averti que Monsieur l'Inspecteur partait en mission à l'autre bout du monde. J'avais de mon côté raconté à Elengui que Tonton offrait, une réception et me retiendrait tard cette nuit-là.» (LPR, p. 71)

L'adultère, comme la prostitution, n'épargne aucun milieu, aucun rang social. La première dame du pays, l'épouse du chef de l'Etat, sollicite son cuisinier pour la combler:

«Ah! Maître, c'est plus possible. J'ai besoin de toi. Viens. – Ayant perdu l'équilibre, j'étais tombé sur elle, couché, dans une position ridicule.»
(LPR, p. 108)

L'œuvre de Lopes montre que toute une supercherie est utilisée pour contourner l'interrogatoire ainsi que le soupçon qui s'en suit. Félicité invente une tromperie qu'elle offre à son amie, Marie-Eve, qui ne sait quoi dire à ses filles, son mari étant absent, avant d'aller rejoindre Yinka, à Libreville, pour des raisons d'amour:

«Au proviseur, tu expliques que tu as perdu un parent au Gabon et que tu dois te rendre à son matanga⁷⁰. Sans donner plus de détail. Qui oserait s'opposer à la volonté de celle qui veut accomplir les obligations du deuil? (...) Quant à tes filles, tu leur dis seulement que tu as un congrès là-bas.» (SAR, pp. 194-195)

La même Félicité appellera Marie-Eve au téléphone pour lui dire:

«Si demain, par hasard, on te demandait,eh bien, tu diras que nous avons été ensemble jusqu'à trois heures du matin...séance de travail avec le protocole...tu comprends?» (SAR, p. 135)

La pratique de l'adultère par les femmes mariées a été traitée, ainsi que la prostitution, comme thème important dans l'œuvre de Lopes. Sa pertinence réside dans le fait d'une révolte contre la coutume accordant aux hommes des pouvoirs beaucoup plus larges que ceux des femmes.

Si Lopes dépeint avec zèle Félicité par exemple comme étant si habile dans sa manière de tromper son mari en présentant des supercheries presque plausibles,

⁷⁰ Veillée funèbre en lingala.

l'intention de l'auteur réside bien au-delà de la description de cet acte. Il s'agit d'explorer les mobiles qui font agir.

En effet, étant donné la rigidité avec laquelle Delarumba traite Wali, comme nous l'avons présenté à la deuxième section de ce chapitre, Lopes a voulu présenter la négation d'une telle attitude sous la forme d'une réplique, bien sûr faite par d'autres femmes. Félicité déclare que l'amour véritable manque dans les mariages (*SAR*, p. 195).

Les conclusions à tirer de l'œuvre sont, de manière générale, universelles. La femme du monde est en lutte pour se libérer. La littérature mondiale en fait également état, allusion à l'universelle prépondérance des mâles, la place qu'occupe le père de famille et à l'éducation qui perpétue ces attitudes que Simone de Beauvoir⁷¹ vilipende. C'est à ce même juste titre que Michèle Mailhot stigmatise la docilité des femmes qu'elle définit comme une "illustration dérisoire d'une vertu inhumaine".⁷²

L'importance d'une telle lutte est causée, selon certains féministes, par l'injustice sociale ancrée dans la mentalité de l'homme et dont les ramifications sont attestées dans tous les domaines. Lotbinière-Harwood pense que même la grammaire française n'est guère épargnée dès lors que "la règle voulant que le masculin l'emporte sur le féminin n'est pas le résultat du hasard, ni l'expression d'un ordre naturel. Elle reflète, continue-t-elle, la situation d'infériorité socio-économique, politique, juridique et symbolique des femmes."⁷³

⁷¹ BEAUVOIR (de), Simone, *Le Deuxième sexe*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1949, p. 58.

⁷² MAILHOT, M., *Le portique*, Montréal, le cercle du livre de France, 1967, p. 87.

⁷³ LOTBINIERE-HARWOOD (de), S., in SAINT-MARTIN, L., *Op. cit.*, p. 60.

Chapitre IV: La prééminence de la libido

Le chapitre précédent s'était assigné pour mission de présenter et d'analyser la condition féminine ainsi que les différentes questions qu'elle suscite afin d'établir à bon escient les nouvelles perspectives d'avenir.

Si la prostitution y a été considérée comme un leitmotiv il n'a pas été question de démontrer minutieusement la manière dont les protagonistes s'y adonnaient. Pourtant, l'on remarque une certaine tendance prononcée de la part de l'auteur à décrire, partout à travers son œuvre, l'acte sexuel; le goût du sexe et du beau sexe le hante.

En effet, les descriptions qu'il en fait sont tellement vivantes que parfois le lecteur a l'impression, à quelque degré près, d'être en présence de récits purement pornographiques.

Ce constat a été fait d'abord par un "lecteur-personnage", fictif sans doute, dont la remarque est rapportée par l'auteur dans la même œuvre:

«J'ai lu cet envoi d'une seule traite. (...) 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?.» (*LPR*, p. 123)

A travers la même œuvre l'auteur reconnaît son forfait et avoue adopter une ligne de conduite nouvelle, une écriture à la fois scrupuleuse et éthique:

«Je fais grâce au lecteur de 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.» (*LPR*, p. 254)

Pourtant, cette tendance perdure non seulement à travers l'œuvre porteuse de la remarque mais encore dans l'ensemble de l'œuvre de Lopes au point que l'on puisse dire, psychanalyse le permettant, que l'auteur est obsédé par le sexe. La plume décrit même les transgressions et les émotions les plus viles mais aussi les plus platoniques. Nous nous proposons de présenter d'abord ces descriptions avant d'analyser l'idéologie qui a conduit la plume.

Section 1: La description

L'œuvre de Lopes décrit les relations amoureuses réussies ou ratées. Les séquences empreintes de cette tendance se retrouvent partout dans l'œuvre; néanmoins, pour des raisons de synthèse, nous n'illustrerons que quelques unes d'entre elles.

André Leclerc, jeune étudiant africain venu en France, rencontre Kani, métisse comme lui, avec qui il noue des relations d'amitié, en raison d'une attraction due à des affinités raciales. Le goût d'un amour platonique éveille bientôt des pulsions sensuelles. André le raconte:

«Je me souviens de l'odeur de frangipanier et d'ylangylang qui montait par bouffées de sa nuque (...) Du bout des doigts, je la déboutonnais avec lenteur, sans secousses, mais j'avais envie d'arracher son linge car un brasier ravageait les barrières de la sagesse. (...) 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.» (*LCA*, pp. 100 et 101)

Le narrateur de *La nouvelle romance* présente des cas similaires notamment lorsqu'il décrit les gestes significatifs provoqués par les extases de la danse dans un dancing-club dit *Démocratique*. C'est le jeune homme Kwala, ex-prétendant, qui se retrouve dans les accolades avec Wali, déjà mariée à Nkama.

Le narrateur résume ces enjeux provoqués par la danse :

«Tu as froid? Avant qu'elle n'ait répondu, il l'avait déjà prise dans ses bras, comme pour lui tenir chaud. Il la sentit se raidir. Il lui embrassa le nid de l'épaule, elle céda et répondit à ses caresses. Ils étaient debout l'un contre l'autre dans le vent, et tandis qu'il lui embrassait le cou et l'épaule, elle tournait sa tête d'un sens à l'autre, les yeux fermés, gémissante comme si elle souffrait, mais c'était de plaisir.» (*LNR*, p. 100)

Dans sa démarche, l'auteur ne néglige aucun détail. Ses longues descriptions sont tellement vivantes qu'elles dévoilent l'intention de l'auteur à faire participer le lecteur. Le cas de Maître est éloquent; accusé d'être agent communiste, à cause de multiples coups de fil qu'il recevait de la part de sa maîtresse, Soukali, dactylographe à l'Ambassade de Bulgarie, il trouvera asile momentanément chez Cécile. Maître raconte les péripéties de cette nuit-là:

«Cécile bougea. (...) Je la serrai plus fort (...) Les mains, les doigts de la main, les orteils. Puis la bouche. (...) Quelle jeunesse du sein et des reins! A chanter. A quel moment l'entrée du puits? Sans heurt, comme un mouvement de danse glissant et habilement préparé. A quel moment le pas de la monture? Les reins au trot, au trot. Cécile, ma sœur. Cécile, éhé! Cécile, Cécile! Yé! Non, non. Oh! Oui. (*LPR*, p. 253)

La vivacité de cette description tient non seulement à la présentation des détails mais encore et surtout à la concision phrastique dont se sert l'auteur. La phrase est trop courte et traduit l'état d'âme du narrateur qui est moins un simple rapporteur objectif, un acteur passionné de son rôle.

L'auteur déplace également la parole pour qu'un personnage féminin décrive ses moments d'intimité et d'amour. Avec un amant de l'ombre, Yinka, Madeleine raconte sa bonne aventure:

«Sa langue avait le goût du miel. (...) Il faisait bon, blottie dans la grotte aux mille saveurs. (...) Nous avons couru sans jamais perdre notre souffle. Oh, toi qui me montras l'étendue de la contrée où les soleils ont au gosier le goût des alcools d'Orient, et où le sable embaume les soirs calmes sous les branches de grands arbres, ô toi qui fis sentir à ma peau la tiédeur de l'eau de pluie, dis, dis donc, pourquoi tant de bonté pour la fille fragile?» (SAR, p. 181)

Cette poésie jaillissant du fond du cœur est une épopée dédiée au brave homme, à cause de ses prouesses sexuelles, par une femme comblée. Pourtant, cet amour est secret. Le mari légitime de la maîtresse n'a aucune chance en face de cet amant viril. La narratrice décrit en revanche les relations sans succès avec son homme:

«Des litanies insensées montaient de mon ventre à ma poitrine puis de ma gorge à ma bouche et les flammes de la mer se mettaient à s'épicier d'un goût de sel et de goémon. Tout était paré pour le voyage et j'appelais les vagues, l'océan, la tempête, le ciel. Quelle (sic) cœur de femme, quelle chair de sainte peut encore retenir le cri d'étonnement quand du ventre explose la symphonie des grands espaces? C'est alors que seul, ne se retenant pas, l'homme s'en allait, glissait, s'écroulait en criant le nom de la femme. Le temps qu'elle lui tendit la main, il était déjà trop tard.» (SAR, p. 61)

La même déception dans l'amour conjugal apparaît également à travers le rapport du même personnage qui s'exprime non sans furie:

«Tout commença lentement, avec mesure et galanterie. Il me flattait à souhait et faisait naître en moi une soif si violente que l'envie de me désaltérer devenait indomptable. J'ouvris les lèvres et commençai à participer. Mais, une fois encore, brusquement, comme un verre qui vous glisse des mains et se rompt en mille éclats, l'homme me prit de court. Piteux, Anicet voulait s'expliquer...Je le maudissais. Il a fini par s'endormir et je me suis levée pour prendre une douche.» (SAR, p. 107)

La précipitation orgasmique n'est pas un cas isolé dans l'œuvre de l'auteur et imputable à Anicet seul; Monsieur l'inspecteur en est également atteint. Son épouse, Soukali, l'a expliqué à son cavalier de l'ombre qui en fait un rapport fidèle:

«S'il [Monsieur l'inspecteur] entendait Soukali soupirer très fort, il daignait lui faire un enfant, juste l'espace d'une signature. Mais cela ne calme pas la femme. La femme a besoin qu'on l'épuise. Soukali me confiait qu'il faisait ça, son homme-là, aussi vite que les poulets.» (LPR, p. 21)

L'auteur pense que la réussite des relations sexuelles dépend de leur durée: plus l'acte est long plus il devient intéressant. Madeleine l'a dit également plus haut "nous avons couru sans jamais perdre notre souffle" (SAR, p. 181). La précipitation, qui en constitue un cas pathologique, plonge ses racines, comme le pense Madeleine, dans le psychique du patient torturé par un excès de travail intellectuel, et peut, au bout du compte, trouver sa thérapeutique notamment par "des vacances à allure de lune de miel" propres à faire retrouver l'état primitif (SAR, pp. 59 et 220).

Dans ses descriptions systématiques de l'acte sexuel, il arrive que l'auteur présente parfois des cas des tabous franchis, consciemment ou non, à cause de la force des pulsions physiologiques. Le langage de Madeleine, ayant commis

le délit d'adultère avec Yinka, n'hésite pas d'y reconnaître, usant toute une suite des propos métaphoriques, une certaine violation:

«Hardie, j'ai cette nuit-là franchi les cols. Rompant les attaches, incendiant mes vaisseaux, j'ai pénétré le cercle interdit. Enfreignant les tabous, j'ai placé le tam-tam entre mes genoux. Tantôt cheval, tantôt violoncelle. Et le rythme du batteur guida ma caresse sur sa peau.» (SAR, p. 176)

L'auteur s'attarde en outre sur André Leclerc qui commet l'inceste avec sa demi-sœur, Fleur, fille de son père avec son épouse légitime. Fleur est présentée comme coupable double dès lors qu'elle n'en est pas à son premier forfait: avant André, elle flirtait avec Vouragan, cousin d'André. C'est ce dernier qui en parle:

«Je ne voulais pas rester dans le lit de Vouragan. Il pouvait surgir à l'improviste...Elle passa sa main autour de mon cou et commença à délayer mon collier de cauris...Laisse-moi, implora-t-elle d'une voix câline et voilée, je veux que rien, tu m'entends, rien ne m'empêche de baiser chaque millimètre de ta peau...Elle se penchait et avançait ses lèvres de signares qui rejoignaient les miennes, les massaient, les dévoraient, et pliaient tout mon être à sa volonté.» (LCA, pp. 279 et 280)

Cette transgression est aussi repérable dans l'acte de Monette, Kolélé, qui, en toute conscience, décide de partager le lit avec Victor-Augagneur Houang, pourtant fils de sa vraie amie et compagnon de son propre fils Léon. Elle est néanmoins loin d'en éprouver les remords:

«Ressaisissez-vous, jeune homme. Il n'y a pas d'inceste. S'il y a crime, j'en suis seule coupable (...) Ne raconte pas notre histoire surtout. (LLF, pp. 243-244)

Ou explicitement encore dans une lettre adressée à Houang et dans laquelle elle affirme “n’avoir rien commis de grave, juste un péché merveilleux”. (*LLF*, p. 310)

La vision impartiale de l’auteur transmet également les exploits sexuels de hauts dignitaires du pays avec les dames de la basse classe sociale. Le cas de Tonton avec les “petites mamans” est exemplaire (*LPR*, p. 209). Mais la plume de l’auteur s’attarde sur Zikisso, inspecteur des postes diplomatiques, et Victorine, jeune collégienne, qui vit l’amour à sa manière, c’est-à-dire sans passer au préalable au jeu qui le précède et auquel son cavalier l’appelle (*LNR*, p. 34). Il n’en va pas autrement de l’honorable député qui “ne caresse pas mais pénètre tout de suite” (*TBL*, p. 63).

Ainsi, avant de clore cette section faisons remarquer que parfois certains personnages déploient toute une verve poétique pour chanter leurs maîtresses. Apprécions le talent poétique des narrateurs, donc de l’auteur, dans leur poésie amoureuse:

André Leclerc, comblé par sa maîtresse, chante Fleur:

«O jeune fille aux cheveux de flamboyant, tu sais vraiment, tu sais sentir le swing à la mode de la race! (...) Ma cavalière a la peau blanche, mais le sang nègre. Et ce n’est pas pour vous que la prêtresse se libère, c’est pour le dieu de la danse. Que l’orchestre bisse ou triple, qu’il répète le morceau à l’infini, j’irai jusqu’au bout de moi-même, ferme sur mes jarrets.» (*LCA*, p. 149)

La chanson à Fleur est complétée par un portrait dans lequel certaines parties du corps sont décrites (*LCA*, pp. 243-244). La dame au péplos est chantée avec la même verve:

«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 plongé 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 droit vers le firmament!» (LCA, p. 225)

Maître chante d’habitude ses maîtresses. Lopes reprend toujours en italiques ces chants d’amour dont voici un extrait en honneur d’une blanche, madame Berger:

«La peau couleur de bananier, les cheveux plus noirs que mon visage, lisses comme une crinière de jument et qui se terminaient par ce mouvement de virgule remontant à mi-cou. Ma main les a léchés, ma langue les a essuyés. Ah! Madame, sentez-vous comme je vous dis? Les yeux de citronnelle ont glissé sous les paupières. Ma tête entre les genoux, tu m’as laissé bêtaiser de la langue. Vous étiez plus belle encore, madame, tes mains s’accrochant à la bouée de ma tignasse. (...) Votre sourire comme un mouchoir en vague à l’horizon.» (LPR, p. 127)

Tout compte fait, Lopes dans son œuvre décrit parfois des scènes à caractère érotique et obscène. Les personnages, comme sous l’effet d’aphrodisiaques bien forts, sont caractérisés par une sensualité très prononcée. Du plus petit au plus grand, tous nous semblent emportés par la fièvre et le goût du sexe.

Pourquoi alors l’auteur se complaît-il à retracer un tel aspect qui, selon la sociologie africaine, constitue un interdit ne devant pas être dévoilé aux personnes avec lesquelles l’intimité n’est pas grande? Est-ce simplement par le fait de ce que pense Tzvetan Todorov affirmant que “la littérature existe précisément en tant qu’effort de dire ce que le langage ordinaire ne dit pas et ne

peut pas dire”⁷⁴? Est-ce par souci de signer sa rupture avec les tabous ou encore son illustration à lui de l’émotivité caractéristique attribuée, idéologiquement certes, à la race noire?

La réponse à cette préoccupation ne pourra résulter que d’une analyse attentive de la section suivante mettant à découvert l’opinion de l’auteur sur le mouvement de la Négritude ayant marqué le monde littéraire négro-africain d’alors.

Section 2: L’émotion et la race

Rappelons que l’apparition du mouvement de la Négritude sur l’échiquier international, s’est accompagné de la propagation d’une dialectique nouvelle sur une race constituant alors un mystère à comprendre ou à expliquer.

Ce mouvement vu comme une réplique à la répression socio-politique, a semblé incarner toutes les théories et même les contradictions de l’intelligentsia négro-africaine soucieuse d’expliquer la race moyennant la culture.

Dans son œuvre, Henri Lopes retrace toutes ces contradictions des négro-africains. Dans la mêlée, Senghor s’illustre par sa théorie “l’émotion est nègre, la raison est hellène” ou bien “je sens, donc je suis”⁷⁵.

L’œuvre de Lopes dépeint des protagonistes obsédés, en plus du sexe, par la danse et tous ses corollaires: Samba (*Tribaliques*), Vouragan, André, Kani (*Le Chercheur d’Afrique*), Félicité, Madeleine, Yinka (*Sur l’autre rive*), Kolélé, Houang (*Le Lys et le Flamboyant*), Delarumba, Zikisso, Ray Candy (*La*

⁷⁴ TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. «Points», 1970, p. 27.

⁷⁵ SENGHOR, L.S., *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 141.

nouvelle romance), etc. tous ces protagonistes inondent l'œuvre de danse et musique intenses. Raphaël l'exprime:

«Mais vous savez qu'on ne peut bien danser la rumba que l'un contre l'autre. Et nous dansions bien. Le morceau se fit en silence. Mais je crois qu'on se parle en dansant.» (*TBL*, p. 32)

Le narrateur Houang fait le constat suivant:

«Comme à chaque fin de mois, lorsque les bourses venaient d'être payées, Le Babel, un café-brasserie du boulevard Jourdain, était bondé d'étudiants africains.» (*LLF*, pp. 228-229)

Le protagoniste Bienvenu Delarumba, fait le vagabondage et choisit le dancing-club le plus prestigieux (*LNR*, p. 107). La réflexion qui en découle en est que l'Afrique a toujours été considérée comme le berceau de la danse. Cela se lit notamment par des affirmations du genre: "l'Afrique des tam-tams" (*LCA*, p. 227), ou bien "c'est ça l'Afrique. Notre Négritude. La civilisation de la danse, en dépit des âges" (*TBL*, p. 63).

Ray Candy fait voir que l'opinion sur l'émotion ne concerne pas uniquement la danse. Le Noir est également perçu comme obsédé sexuel ou un sportif. Il le dit à Bienvenu:

«Par exemple, il y a des blanches qui, avant d'avoir couché avec un nègre, jouissent dans leur culotte lorsqu'elles en voient un. (...) De la même façon avant un match de boxe, ou un cent mètres, il y (sic) des blancs qui sont perdants d'avance, par le seul fait d'avoir un concurrent noir. (...) Ce que tout simplement dans l'un ou l'autre cas, on leur a foutu dans le crâne que les dieux de la danse, du sexe et du stade, c'est nous.» (*LNR*, p. 112)

Certains protagonistes vont jusqu'à exprimer avec fierté leur appartenance à la race noire pour prouver la performance et la supériorité de leur art. Il s'agit en l'occurrence de cette métisse Kolélé:

«Elle répéta pourtant qu'elle était négresse et pas blanche. Les blancs apprenaient la danse dans des cours, alors que les nègres s'introduisaient et se coulaient instinctivement dans la magie des sons et rythmes. Résultat: sans science, sans connaissance des notes de musique, les nègres chantaient, jouaient des instruments et dansaient comme des dieux, alors que les Blancs dansaient comme des métronomes et passaient à côté du plaisir.» (*LLF*, p. 305)

Par là, l'œuvre de Lopes ne désapprouve pas l'assertion senghorienne citée ci-dessus dans la mesure où les personnages mis en scène excellent dans le domaine de l'émotion.

L'intention de l'auteur est de s'attaquer et d'extirper ce phénomène présent en Afrique et qu'il considère pourtant comme un frein au développement harmonieux de la pensée discursive. L'auteur indexe son environnement en présentant ses faiblesses ainsi qu'elles apparaissent. Il écrit en substance:

«Quant à la seconde remarque, il suffit, pour y répondre, de savoir s'il faut continuer à se satisfaire de mythes, ou si nos faiblesses ne méritent pas aussi la vérité.» (*LPR*, p. 193)

Une telle option ne tolère aucunement le fixisme tel que le Noir puisse demeurer éternellement au stade émotionnel, "le grand mâle de la terre, le sperme du monde"⁷⁶. Une prise de conscience y est forgée. Le personnage Ray pense que rester à ce stade c'est pratiquer le racisme:

⁷⁶ SARTRE, J.P., *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 266.

«Seulement, il faut faire gaffe au revers de la médaille. Faire de nous des champions dans le domaine physique et intensif, c'est perpétuer la division des compétences. On nous laisse les muscles, les hormones et les entrailles. Mais la tête, l'intelligence, c'est le domaine des Blancs. Et comme c'est la tête qui commande, le nègre peut s'exhiber, le blanc applaudira mais le spectacle terminé c'est au blanc qu'il reviendra de donner des ordres, ou des coups de chicote, tu comprends?» (*LNR*, pp. 112-113)

Le brassage entre cette séquence et l'affirmation de Stanislas Adotevi est évident. Ce dernier affirme en ce qui suit:

«En faisant de nous des mystiques et des émotifs, le Président-Poète [Senghor] nous appelle à offrir à l'universel ce que nous avons de meilleur: le délire et les transes, qualités biologiquement inférieures. Le nègre de la civilisation de l'universel est subalterne.»⁷⁷

C'est la même critique que nous lisons également à travers les propos de Frantz Fanon qui déclare comme suit:

«Jean-Paul Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir. Contre le devenir historique, il y avait opposé l'imprévisibilité (...) Je dois me rappeler à tout instant que le véritable saut consiste à introduire l'invention dans l'existence. Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement.»⁷⁸

Certains personnages de l'œuvre de Lopes font grief à ceux qui s'adonnent à la danse non point de manière sporadique et circonstancielle mais l'"adorent" comme une valeur faisant partie intégrante de leur personnalité. Le personnage Raphaël parle de ses pensées:

⁷⁷ ADOTEVI, S., *Négritude et négrologues*, Paris, UGE, «10/18», 1972, p. 61.

⁷⁸ FANON, F., *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Seuil, 1975, pp. 109 et 186.

«Je songeais aussi que chaque soir que nous dansions à Poto-Poto, des savants, des stratèges, des militaires étudiaient et s'entraînaient au sud de notre continent pour mieux asservir. Que ferions-nous le jour où ils se présenteraient à nos frontières? (...) Notre musique les arrêterait-elle et entreraient-ils dans la danse avec nous?» (*TBL*, p. 29)

En fait, la description des scènes obscènes se rapportant à la sexualité, à l'émotion ainsi qu'à la race témoigne de la perspicacité de l'auteur. Cette écriture symbolise le souci de l'auteur d'outrepasser les interdits locaux en vertu de la tradition ancestrale.

Cette transgression, dans le chaos causé par les chocs et métamorphoses dus aux rencontres internationales, allusion faite ici au séjour en Europe de certains Africains, constitue un ferment de survie au-delà des us et coutumes.

L'accélération de la rupture implique un langage sans mystères ni tabous. L'œuvre étant considérée par l'auteur sous l'angle du miroir à la fois, convexe et concave, reflétant l'univers ainsi que toutes ses contradictions sociologiques, il devient donc naturel de voir filer à l'écran le monde, jusqu'à l'exploration de sa face cachée.

Eu égard à toutes les prises de position de Lopes présentées dans cette section, nous osons tirer la conclusion suivante: l'émotion n'est pas l'apanage exclusif du monde noir. Pourtant, ce dernier en a fait une préoccupation, un "veau d'or" entouré d'une sollicitude tellement grande que le côté créatif et discursif en est négligé jusqu'à, par voie de conséquence, son atrophie. Que restera-t-il alors de l'effort de la pensée et de l'art?

Chapitre VII: La lecture, l'art, la pensée et la société

Rappelons que le chapitre précédent a eu la finalité de démontrer, en amont et en aval, l'attachement de l'homme africain à l'émotion. S'il en a été conclu que l'émotion ne formait pas l'unique essence du nègre, l'analyse de l'œuvre de Lopes a néanmoins démontré que c'est au bout du compte ce dernier qui se l'approprie jusqu'à en faire un penchant dont il ne peut facilement se détacher rendant ainsi inopérantes d'autres valeurs inhérentes à sa nature.

Ces valeurs sont celles qui relèvent notamment de la solitude, du silence et de la discipline personnelle indispensable pour l'éclosion de la pensée rationnelle et de la raison pratique.

Le monde des émotions et des extases étant celui du groupe ou de la communauté, l'austérité d'une vie intérieure et personnelle se heurte parfois, comme nous le montrerons, à la résistance sociale avec toutes les conséquences que comporte une telle attitude. Réfléchissant sur la lecture, Patrick Mérand fait voir la même constatation:

«La lecture aura-t-elle jamais l'importance que lui souhaiteraient les écrivains? Lire est une activité solitaire qui isole de la communauté. Celui qui souhaite passer une demi-journée à dévorer un roman est suspecté de vouloir mépriser les siens. L'Afrique ancestrale n'a jamais admis que ses membres agissent seuls. La lecture est un défi à la vie communautaire au moins tant que tout le monde n'y a pas accès.»⁷⁹

C'est à cette dichotomie solitude-communauté que Lopes s'en prend dans sa grande lutte pour l'éveil de la conscience et l'accélération de la modernité saine en Afrique noire. Certains personnages, comme nous le verrons, s'affirment de

⁷⁹ MERAND, P., Op. cit., p. 145.

manière radicale contre les relations sociales et la communauté elle-même tout en ne ménageant aucune force pour vanter l'isolement.

La solitude étant appréhendée par l'auteur sous le signe d'un moyen nécessaire pour le développement social et l'épanouissement individuel, l'auteur l'illustre à la fois comme phare et bouclier nécessaires dans la lutte pour la libération et la création. Cette solitude est abordée par Lopes à travers les grandes questions portant sur la lecture, la création artistique ainsi que la pensée discursive.

Section 1: Lecture et libération

Rappelons que la femme africaine a été amputée du meilleur atout de son devenir qu'est l'éducation scolaire. Certains personnages féminins l'ont compris et, sans tergiversation, se sont adonnées à l'école. L'auteur met sur scène cependant la complaisance avec laquelle certaines d'entre elles s'y prennent:

«Certaines [condisciples de Mbâ] d'entre elles se vantent même d'avoir un enfant de tel directeur général. D'autres enfin allaient brûler des cierges à Sainte Anne et donner de l'argent à certain féticheur et célèbre pour qu'il attire vers elles quelques jeunes cadres qui, malgré leur beauté, ne sortaient qu'avec leur femme. Pour certaines, c'était même ce gâteau-là qu'il fallait réussir à manger.» (*TBL*, p. 15)

L'attitude du personnage féminin Mbâ est singulière; elle ne fait aucune concession sur sa discipline personnelle et va jusqu'à l'isolement:

«Mbâ fuyait ces groupes. Elle avait trop conscience des sacrifices que représentaient ses études pour sa famille. Et tout ce qu'elle apprenait en classe l'intéressait.» (*TBL*, p. 15)

Awa, un autre personnage féminin, à son tour ne transige pas sur son projet de développer ce qu'elle pense être le côté fort de l'homme et qui fait de lui le "sexe fort". Il s'agit de l'activité intellectuelle qui devra faire d'elle, pense-t-elle, une personnalité à part entière différente du "type de femme que les hommes conçoivent" (*LNR*, p. 59). Une telle entreprise n'est possible qu'avec une discipline de fer et une fuite de la masse oisive et dépourvue du même objectif:

«Dans ce pays où l'on aimait à passer des heures entières à ne rien faire d'autre que bavarder (de rien), dans le seul but d'entretenir des relations tribales ou d'intérêt, il lui [Awa] arrivait de quitter souvent la société sans pouvoir dissimuler une certaine irritation. Les gens ne savaient pas qu'elle allait s'enfermer chez elle pour lire de nombreux ouvrages qu'elle empruntait dans les diverses bibliothèques des centres culturels.» (*LNR*, p. 60)

Ou plus explicite encore:

«Il arrivait même qu'un membre de sa famille étant venu lui rendre visite, elle ne se donnât qu'un temps pour l'écouter. Après ce délai, elle prenait ostensiblement un livre, ou les cahiers d'écolier à corriger, et se plongeait dans sa lecture ou son travail sans plus tenir compte du visiteur.» (*LNR*, p. 60)

La lecture de grands écrivains n'est pas sans influencer le comportement du lecteur. La décolonisation socio-politique du continent africain, par exemple, ne peut se passer de la lecture de certaines œuvres importantes. C'est l'attitude du personnage Dahounka:

«Le voyage en Land Rover m'avait abattu, et je voulais avant de m'endormir profiter de ma solitude pour lire un roman que j'avais emporté dans mes bagages et que le mode de vie de la ville m'empêchait de lire.» (*TBL*, p. 76)

Parfois l'isolement de Dahouka est mal vu par son entourage. Le narrateur s'en indigne:

«Comment expliquer à ces jeunes ingénieurs, venus dans ce bled gagner ce qui leur permettrait de s'affirmer dans la société de chez eux, que lire Chinua Achebe est pour moi plus enivrant qu'une discussion avec des copains, qu'une nuit passée à danser ou un mauvais film américain?» (*TBL*, p. 76)

La même attitude est également observable chez Raphaël qui dénonce la déification de l'émotion et présente la lecture comme creuset des valeurs positives qui tiennent l'homme toujours en état d'éveil:

«L'instant d'après je me reprenais et me disais que la meilleure détente n'est pas la danse. Qu'un bon livre est, en la matière, supérieur et que l'Afrique à force de rire et de chanter s'était laissée surprendre par les peuples plus austères, qu'elle en avait été déportée et asservie.» (*TBL*, p. 29)

Raphaël stigmatise également la faiblesse de ceux qui ne s'adonnent pas à la lecture et dont la capacité d'analyse traduit la médiocrité du raisonnement. L'on remarquera le mépris avec lequel le narrateur les traite:

«Depuis ma sortie du séminaire, c'était la première fois que j'avais une discussion d'un tel niveau. Les rares fois où j'avais voulu entamer un échange d'opinions avec mes camarades, j'avais été frappé par la pauvreté

des arguments. Leurs conversations ressemblaient à l'attitude des gens oisifs qui, ne sachant rien faire de leurs mains, s'en servent pour lancer des pierres sur les gens qui passent.» (*TBL*, p. 34)

En fait, la lecture pour Lopes est une valeur susceptible de hâter la double libération, celle de la femme mutilée ainsi que celle de l'homme exploité. Cela n'est possible qu'à une seule et grande condition: la fuite du monde et l'isolement.

En bon directeur de conscience, Lopes plaide ainsi, avec force, en faveur de l'intégration d'une valeur importée. Les prises de position de certains protagonistes ne sont qu'illustration du choc des cultures. Si l'auteur prend parti pour la nouvelle culture c'est dire qu'il la trouve bénéfique et créative. C'est cet aspect qui fait l'objet de la section suivante.

Section 2: L'art et la société

Les personnages Raphaël, Mbâ, Awa et Dahounka ont eu besoin du silence de la solitude pour s'adonner à la lecture afin de se libérer, de l'attitude de l'homme ou de l'exploitation en général. Allant contre la tradition, l'œuvre de Lopes met également en exergue la pertinence du silence et de l'isolement pour une production artistique adéquate. Madeleine, par exemple, en tant qu'artiste, car elle est peintre, raconte les obstacles, dont le premier est son mari, Anicet, qui reste encore attaché de manière indéfectible à la tradition:

«Mon besoin de solitude était mal ressenti par Anicet et mon entourage. On me prenait pour une écervelée quand je tentais d'expliquer que l'artiste est comme un prophète qui a besoin de silence et d'isolement pour recevoir l'inspiration divine.» (*SAR*, p. 218)

L'inculture artistique fait ignorer à Anicet la valeur d'une œuvre d'art spécialement des tableaux de peinture. Il est insensible à la beauté et aux différents motifs qu'elle suscite:

«Il alla jusqu'à user du vocabulaire du journal du parti pour qualifier mes tableaux: l'illustration de fantôme de nymphomanes, dignes des petites bourgeoisies de l'Europe décadente.» (SAR, p. 192)

L'attitude d'Anicet est commune dans son environnement et s'inscrit en droite ligne des prototypes sociaux plaçant tout contrevenant au banc des accusés et de l'insensé. La mère de Madeleine, elle aussi, n'échappe guère à ce communautarisme primaire; elle tente de faire des leçons à sa fille:

«Elle me répéta une vieille recommandation: ne jamais se comporter comme les Blancs qui ne reçoivent pas leurs amis, même leurs parents, sans rendez-vous.» (SAR, p. 111)

Ou encore à travers ce rapport:

«Moi [Madeleine], j'ai du mal à travailler en public, et si je m'étais enfermée dans ma chambre, c'eût été offenser ma mère. J'en étais réduite à m'installer dans la salle à manger, papiers et dictionnaire étalés sur la table. Travailler sous les yeux des visiteurs fâcheux qui viennent papoter.» (SAR, p. 109)

Du mari à la mère, c'est finalement toute la société qui lance un discrédit sur l'ermite dont le comportement contraste diamétralement avec le leur:

«Quelques fois me revenaient les commentaires des mauvaises langues. Les unes me croyaient frappée de malédiction, d'autres critiquaient mon comportement: il est dangereux qu'une épouse ne sache plus recevoir et sélectionne ses visiteurs. Quelle que soit la charge du travail que son

foyer exige, elle doit, en l'absence de l'époux, savoir tenir compagnie à ceux qui ont la courtoisie de venir lui rendre visite.» (SAR, p. 109)

Cette divergence d'opinions sur l'orientation de la vie est l'une des raisons majeures ayant occasionné la rupture d'avec le mari et la société africaine tout entière.

La même vie est vécue presque littéralement par Monette ou Kolélé. En tant que cantatrice, cette vedette a besoin de la solitude pour des raisons de composition. L'inspiration artistique requiert un silence méthodique, comparable au doute méthodique de René Descartes, et à ce titre, l'artiste ne devra pas être un homme du commun. Pourtant, sa mère ne veut pas l'entendre de cette oreille:

«Quand Kolélé nous rejoignait enfin sur la véranda, sa mère lui reprochait à nouveau de m'avoir fait attendre. (...) Ma fille, implorait la vieille, un visiteur est toujours quelqu'un qui vient t'honorer ou t'apporter une nouvelle importante.» (LLF, p. 319)

Néanmoins le langage de Kolélé traduit le formalisme qui la caractérise; ses propos sont tellement secs qu'ils laissent entrevoir l'acharnement à hâter le changement, à l'imposer même à ceux qui ne le souhaiteraient pas:

«Je ne cherche pas à vous influencer. Plus je me sens seule, plus je me sens bien. Je suis comme les animaux. J'ai besoin de délimiter mon territoire et d'en être la souveraine en certaines heures. Je mords qui s'aventure à l'intérieur de mes frontières.» (LLF, p. 396)

Parfois Kolélé n'hésite pas à diriger ses remontrances principalement vers les hommes de sa société qui semblent trop s'intéresser à des visites inopportunes lors desquelles ils se livrent à des causeries, aussi plates qu'eux-mêmes, alors que les femmes travaillent:

«Pendant que les femmes pilent le manioc, torchent les enfants et les élèvent, eh bien les hommes, eux, papotent. Ils papotent pour faire la révolution. Mais pour créer il faut s'isoler, nom d'une pipe! Si Dieu n'avait pas été seul, à l'abri des regards importuns, il n'aurait pas créé le monde. Quand un homme et une femme veulent créer un être humain, que font-ils? Ils s'isolent, se cachent et verrouillent leur porte à double tour.»
(*LLF*, p. 394)

Kolélé tient cette attitude de l'Europe, de la France, suite à sa rencontre avec Monsieur Verdoux. C'est influencée par ce dernier qu'elle change de cap pour sa vie artistique. Verdoux parle à Kolélé:

«Un artiste ne donnait pas son numéro de téléphone, renonçait aussi bien à des futilités qu'à des choses précieuses, simplement parce que la vie était courte, la compétition implacable et qu'il fallait choisir. (...) En tout cas, pour les exécutants, les grands j'entends, c'est en s'imposant une vie de forçat qu'ils parviennent à la lumière. Un grand artiste, madame, c'est un homme...ou une femme, qui ne s'appartient plus pour se consacrer entièrement à son art, dans ses aspects les plus obscurs. Un artiste n'a plus d'amis. Il les perd l'un après l'autre parce que les exigences de son entraînement, des répétitions, simplement la nécessité de faire des gammes apparemment absurdes ne lui laissent aucune disponibilité.»
(*LLF*, pp. 300 et 301)

L'on remarquera que le second mariage de Madeleine est loin d'être hasardeux; le nouveau mari, Rico, se met au diapason de sa partenaire et de l'art; sans être lui-même artiste, il semble incarner le sens inné du beau. Cette sensibilité presque féminine l'élève même au rang du critique artistique chevronné:

«Rico a eu un mouvement de dédain de la main et a déclaré que, pour réussir, les artistes devaient savoir se montrer égoïstes et ne pas se laisser

ensevelir sous un excès de modestie. Il a développé tout cela à la manière d'un professeur, du maître que je n'ai jamais vu.» (SAR, p. 34)

Si l'auteur présente Rico, le nouveau mari de Madeleine, comme un homme apparemment sans défaut, il s'agit moins d'une simple comparaison, que d'une position idéologique.

L'Afrique étant dépeinte sous de sombres couleurs de communautarisme et des émotions primaires, le modèle ne peut provenir que de "l'autre rive" car Rico est un Antillais. L'on remarquera également une peinture heureuse des Etats-Unis, spécialement de la ville de Cornell à laquelle Madeleine se réfère fréquemment pour y avoir séjourné pour des raisons d'études. Cela dévoile le fait que même le sentiment de solitude ressenti par ce personnage en vue de la création artistique est un géant qui plonge ses racines en dehors de l'Afrique:

«J'y ai appris le monde comme jamais nulle part auparavant. Je m'y suis enrichie, j'ai regardé au fond de moi et j'ai mieux saisi mon pays. C'est là-bas que j'ai compris la fécondité de la solitude. Pour apprendre, réfléchir ou créer.» (SAR, p. 123)

Monsieur Verdoux est un Français. La France, pour l'auteur, est un modèle de rigueur artistique. Picasso, Verdoux et Senghor sont dépeints comme des hommes à qui profite la solitude. C'est à juste titre que l'auteur présente le chantre de la Négritude même comme étant plus discursif qu'intuitif. Gatsé en parle également dans une de ses lettres à son ami:

«On ne peut être grand créateur et sociable à la fois. (...) Si Picasso s'était montré si prévenant envers ses visiteurs, s'il avait été trop attentif au téléphone, il n'aurait jamais peint une toile par jour. (...) C'est de toi que j'ai appris que Senghor finalement sourit peu, ne danse pas ou très peu, et vit au bout du compte un emploi du temps strict et rigoureux. Je ne m'en étonne pas. Pour bien comprendre et décrire l'émotion il fallait la maîtrise

de soi et une raison raisonnante plus grande que celle des Hellènes.»
(*STT*, p. 76)

Par là Lopes voudrait, à l'instar des surréalistes, contribuer à changer la vie ou à laver les cerveaux de ses contemporains qui semblent patauger dans la conception purement essentialiste. Parfois de tels efforts, aussi héroïques soient-ils, aboutissent à une rupture certaine étant donné la force avec laquelle les novateurs entendent s'y prendre ainsi que le chauvinisme que les conservateurs y réservent. Madeleine en parle:

«Une fois encore, j'éprouvais le sentiment d'avoir gâché ma journée dans des futilités qui m'avaient détournée de mes toiles. Je me reprochais ma complaisance, ma lâcheté (...) J'aurais voulu disparaître. M'en aller loin, très loin; effacer toutes les traces derrière moi; changer de vie. Changer de nom.» (*SAR*, p. 76)

Chapitre VIII: Le fantastique et le merveilleux dans la parapsychologie

o. Les liminaires

Certains épisodes de l'œuvre d'Henri Lopes plongent le lecteur dans le monde vivant des personnages caractérisés foncièrement par le primat de l'irrationnel sur la raison: le réel fait place au mystère.

Cette perception de l'écriture est aussi ancienne que la littérature. Si elle est reflétée en France notamment dans le grand courant du Surréalisme, il est évident que la gent littéraire africaine a trouvé son enracinement directement à travers la vision du monde et la parapsychologie noires. Jean-Michel Devésa l'a constaté dans une analyse portant sur la magie et l'écriture au Congo. Il écrit ce qui suit:

«L'influence du surréalisme dans notre pays reste encore diffuse. Tchicaya U Tam'si, Sony Labou Tansi, Sylvain Bemba, Emmanuel Dongala n'ont pas eu besoin de se plonger dans Breton, Crevel, Benjamin Péret, Paul Eluard ou Robert Desnos pour imprimer à leurs livres la marge du rêve. Leur inspiration puise simplement à leur culture, à votre culture: leur surréalisme, - si surréalisme il y a - , emprunte à la cosmogonie bantoue et à la philosophie africaine. Il n'est l'héritier que de son génie propre. A bien des égards, il est un *surréalisme à l'état sauvage.*»⁸⁰

Dans le cas de l'œuvre d'Henri Lopes, il existe des cas d'événements qui sont considérés comme des actes surnaturels dans la mesure où ils ne sont pas conformes aux lois naturelles approuvées jusque là par la science. A titre

⁸⁰ DEVESA, J.-M. (Sous la direction de), Op.cit. 13.

illustratif, l'habitation de Kolélé est littéralement détruite par le feu. L'origine de cet incendie reste encore une face cachée, un mystère dont l'explication ne saurait aucunement provenir de l'en-deça, c'est-à-dire le monde sensible:

«Le feu se serait déclaré dans la matinée. Le gardien ne comprenait pas. Il assurait avoir entendu une déflagration au début de l'incendie. Vraisemblablement l'explosion des bonbonnes de gaz. Mais l'origine de tout cela? Nous avons fait répéter la chose au gardien plusieurs fois. Toujours la même version.» (*LLF*, p. 424)

La grande question que l'on se pose cependant est celle de savoir si un tel événement projette le lecteur dans le fantastique, le merveilleux ou l'étrange. L'explication de ces concepts dans la subtilité de leurs nuances semble impérative pour la pénétration de l'ensemble de l'œuvre de Lopes. Dans son essai d'explication du fantastique, Todorov fait le constat suivant:

«Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, (...) se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous (...) Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire (...)»⁸¹

Et l'auteur de conclure:

⁸¹ TODOROV, T., Op. cit. p. 29.

«Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés (...) L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique.»⁸²

L'on aura remarqué que le fantastique concerne le lecteur placé devant un phénomène inattendu. Le moment de l'hésitation qu'il éprouve, avant de décider de la conformité ou non de cet acte aux lois naturelles, constitue l'axe essentiel du fantastique. Mais qu'arrive-t-il en substance une fois la décision prise? Todorov répond comme suit:

«S'il [le lecteur] décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.»⁸³

En effet, à la lumière de cette explication, nous pouvons conclure que la notion du fantastique même est relative car, au bout du compte, ce qui est fantastique pour un lectorat ne l'est pas nécessairement pour un autre. Etant donné la complexité et la diversité culturelle l'un optera pour l'étrange, l'autre pour le merveilleux, et le troisième continuera à hésiter infiniment, laissant ainsi la porte ouverte au fantastique.

Néanmoins, dans le cas de l'œuvre de Lopes, l'irrationnel sera appréhendé sous le signe du merveilleux. Cette option s'explique par le fait que les points de vue de certains personnages sont pris en ligne de compte car, toujours selon Todorov, "le rôle du lecteur peut être confié à un personnage"⁸⁴. A ce titre,

⁸² Idem, p. 36.

⁸³ Idem, p. 46.

⁸⁴ TODOROV, T., Op. cit. p. 37.

l'inadmissible devient donc admis dans cette société "où la vie est conçue comme une unité où tout est relié, interdépendant et interagissant, où matériel et spirituel ne sont jamais dissociés"⁸⁵. Cette espèce de merveilleux est explicitée par Jacques Stéphen Alexis de la manière suivante:

«Qu'est-ce donc que le merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès?»⁸⁶

Mérand l'a également constaté à tous les niveaux de la vision du monde en Afrique noire:

«Sorcières, féticheurs ou prêtres de l'animisme sont les maîtres d'un savoir ésotérique qui leur permet d'entrer en contact avec certaines forces supérieures. Redoutés par la société car ils sont capables du meilleur comme du pire, ils ont un double rôle: protéger des mauvais génies et des influences néfastes d'autres sorcières et accorder des faveurs exceptionnelles aux personnes qui les consultent.»⁸⁷

L'évidence cartésienne ainsi que la logique aristotélicienne en sont exclues par définition:

«L'intelligence, c'est l'incompréhension du monde (...) Celui qui est capable de tout comprendre, je me méfie de lui (...) Il faut se méfier de ce qui est clair, évident d'emblée (...) On a jamais fini de comprendre.»⁸⁸

Toutefois, cette prise de position n'engage qu'un certain nombre des

⁸⁵ HAMPATE-BA, A., *Amkoullel, l'enfant peul*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 254.

⁸⁶ ALEXIS, J. S., "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", *Présence africaine*, nos 8-10, juin-novembre, 1956, p. 267.

⁸⁷ MERAND, P., p. 208.

⁸⁸ BEN JELLOUN, T., Cité par GAILLARD, P., "Tahar le fou, Tahar le sage", in *Jeune Afrique* no. 1404, décembre 1987, p. 45.

personnages, et par voie de conséquence un lectorat bien défini; l'analyse mettra également en relief certains personnages sceptiques, nous voulons dire incroyables. Ce sera aussi une manière d'entrevoir un lectorat du même genre.

On aura remarqué que le côté fantastique est mis en quarantaine du fait que tous les personnages sont extrémistes. Toutefois, si un lecteur, qui n'est pas sans doute personnage, éprouve encore un doute, il fera vivre ce fantastique.

Section 1: La maîtrise de la vie

Dans la cosmogonie africaine, la maîtrise de la vie est intrinsèquement liée à la maîtrise de la nature et du surnaturel. C'est ce dernier qui conditionne et régent la vie. Pourtant, aussi indispensable qu'elle puisse paraître, la maîtrise du surnaturel n'est jamais mise à la portée de tous. Une certaine caste y accède suite à une connaissance ésotérique certaine. C'est la caste des féticheurs, sorciers et clairvoyants. Faisant le pont entre l'au-delà et l'en-deça, ils servent de médium pour accéder au surhumain. Ils protègent les néophytes et les éventuels clients. Le personnage André Leclerc rapporte les propos du pêcheur lors de l'initiation:

«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.⁸⁹» (LCA, p. 180)

Delarumba y a fait constamment recours pour contourner les aléas de sa vie:

«Après qu'on m'a mis à la porte de la banque, j'ai immédiatement été

⁸⁹ Européens en lingala vulgaire.

voir un féticheur. Un bon, pas n'importe lequel. Cela m'a coûté 50.000 francs et deux moutons. Je lui ai posé en même temps le problème de ma femme qui ne peut pas me donner d'enfant.» (*LNR*, p. 53)

Bien des femmes victimes de l'injustice ou soucieuses de garder leur mari recourent à la force des fétiches pour atteindre leurs fins. L'œuvre de Lopes abonde en exemples sur cet aspect au point qu'on peut affirmer qu'un grand nombre des mariages restent sous-tendus par l'occultisme. Soukali, la maîtresse de Maître, affirme en avoir fait usage:

«Mon clairvoyant m'a dit ça. D'ailleurs il est plus fort que ton féticheur. Sans ça y a longtemps que tu m'aurais abandonnée.» (*LPR*, p. 72)

Appoline ayant constaté l'infidélité manifeste de son mari, décide de recourir aux moyens surnaturels pour changer les équations (*TBL*, p. 39). Ma Mireille, épouse du chef de l'Etat, y recourt le plus fréquemment possible pour maintenir le bon lien avec son mari, surtout lorsque celui-ci subit des crises de nerfs:

«Jetant toutes ses réserves dans la bataille, elle avait dépêché l'un de ses proches chez son clairvoyant qui, de Moundié, "attacha" le Guinarou.» (*LPR*, p. 24)

Le fétichisme est encore en usage pour des raisons thérapeutiques. Le cas de la mère de Madeleine est éloquent; sa fille étant stérile, elle consulte de prime abord son clairvoyant avant de la confier au diagnostic du médecin:

«Même quand la médecine des Blancs a fourni la preuve de son efficacité, on ne s'aventure pas à prendre de risques avec la seule jumelle qui vous reste, sans s'entourer de précautions et de garanties. La vieille femme qui lisait dans les cauris conseilla à ma mère d'attendre cinq saisons des pluies avant de me soumettre au verdict du médecin.» (*SAR*, p. 103)

L'épouse légitime de Maître, Elengui, recourt à la clairvoyance pour solliciter la guérison de son mari frappé d'une impotence sexuelle passagère:

«Tu ne sais pas que ces choses-là sont sérieuses, non? En tout cas, c'est pas normal qu'un homme habituellement bien gaillard comme toi, brusquement ne puisse plus. (...) Il faut savoir d'où ça vient et comment guérir ça. Et elle avait besoin pour sa consultation de quelques poils. (...) Prenant les ciseaux avec gaieté, je m'exécutais et lui tendis d'un geste victorieux tout ce dont le clairvoyant avait besoin pour effectuer ses analyses.» (*LPR*, pp. 232 et 233)

Cependant le Maître lui-même semble ne pas être convaincu de l'entreprise de son épouse; il pense employer les aphrodisiaques, son mysticisme à lui, "quelques bâtonnets de l'écorce d'un arbre bien connu au pays", pour renforcer naturellement sa virilité (*LPR*, p. 233).

Quant au personnage Carmen, elle a fini par comprendre qu'il était nécessaire d'aller voir le féticheur afin d'obtenir la guérison de son enfant:

«Je me reproche de l'avoir laissé sans soins aussi longtemps. Parce que j'avais confiance en la médecine des Blancs et en leur bonté. Si maman me propose de l'emmener chez le féticheur cette nuit, je ne pourrai plus refuser.» (*TBL*, p. 92)

Yinka affirme à Madeleine avoir trouvé guérison non par l'efficacité de la médecine moderne, mais suite à l'action de la médecine traditionnelle sustentée par un arrière-fond lié au mysticisme:

«Enfant, il avait eu un champignon exactement à l'endroit où mon doigt s'attardait. Sa mère avait vainement recours à tous les médecins de la capitale lorsque, à la faveur d'un séjour de son oncle à Lagos, celui-ci l'emmena sous un frangipanier, brisa une branche et en fit couler la sève

sur la partie malade. En quelques jours tout a disparu. Seule subsiste cette cicatrice.» (SAR, p.160)

Nous faisons remarquer l'intrusion des objets matériels dans l'application du fétichisme: un bâtonnet pour le Maître et la sève du frangipanier pour Yinka. Ceci dévoile le fait que parfois la force surnaturelle peut être incarnée, à en croire à la vision du monde bantoue certes, dans un objet physique. Cet objet accompagnant parfois son possesseur est un baume de vie, un porte bonheur pour le succès du porteur. André Leclerc ne se détache guère de ses cauris:

«Vouragan me rejoignit et m'entoura les épaules de ses bras déjà robustes. – N'aie pas peur. Je suis là. Prends ce grigri dans le creux de la main, et nul ne pourra t'atteindre.» (LCA, p. 78)

Ou encore:

«Je veux, pour me redonner du cœur, toucher les cauris autour du cou. (...) En me les remettant, le vieux Ngantsiala m'avait aussi confié un *ékoukisson*, la hache du pouvoir que le chef porte sur l'épaule, son cadeau pour le commandant. Selon l'oncle Ngantsiala, il ne faut jamais s'émouvoir. Surtout pas devant le danger. Conserve, conserve le sourire mon fils (...)» (LCA, pp. 152-153)

Certains personnages démontrent l'efficacité de ces "ingrédients" et du fétichisme en général en matière de sport. Si Addeka attribue la victoire de son équipe à papa Komago, "c'est grâce à lui que nous avons gagné" (LNR, p. 10), André est loin de le contredire:

«A la langue près, je retrouve l'ambiance du stade Eboué quand les Diables noirs écrasaient le tout-puissant Englebert de l'autre rive. Que pour le [Vouragan] stopper, il fallait envoyer chercher dans la Likouala ou la Sangha des écorces d'un arbre aux racines aussi grosses et longues

qu'un saurien et que les Pygmées seuls savaient reconnaître.» (*LCA*, p. 143)

Cette attitude transparait également dans cette causerie sur le sport:

«Eh bien, précisa un autre, c'était, pour vous le dire tout net, bien plus qu'une question d'adresse. Y avait aussi dans cette balle à effet, y avait ...le mystère, quoi. Un je-ne-sais-quoi dont seul un Africain était en mesure de déceler l'origine. (...) l'équipe nationale était dotée d'un féticheur Ndjem recruté dans la Sagha. (...) depuis la mort de ce ngangalà, les performances de l'ailier gauche avaient baissé de niveau.» (*LLF*, p. 19)

Le recours à un objet matériel comme moyen d'accéder au surnaturel amène à penser qu'on peut assujettir la nature, de manière surnaturelle, en passant par les physiques. La pluie par exemple reçoit l'ordre de ne pas tomber ou tout simplement on l'"attache" moyennant quelque chose:

«Dans un sachet de Cellophane, une grenouille sacrifiée avait été clouée au sommet de la porte. Les esprits avaient reçu le tribut nécessaire pour attacher la pluie.» (*LPR*, p. 15)

Tout bien considéré, l'irrationnel fait partie intégrante de la vie en Afrique. Il apparaît sous la forme de la possession ou la domination des phénomènes surnaturels par l'homme, un homme à qui la physique et la chimie ne suffisent pas pour résoudre ses différents problèmes, mais caractérisé par un penchant exacerbé pour la solution surhumaine. Si Africa Msimang par exemple affirme ce qui suit:

«In Africa, God lives. Not in some nebulous mansion in the sky although there is awareness that God is in the sky too – but in all things of nature

which He created. God is of and in Earth, the rain, and in the growing of all things human, animal, vegetable and mineral.»⁹⁰

Ceci n'est compréhensible que lorsqu'on remarque comment l'Africain intègre à sa cause la force tirée de simples objets matériels. L'acharnement à protéger sa vie présente constitue le mobile de son penchant au mystère.

Dans ce sens, l'œuvre de Lopes est de plain-pied avec celle du Congolais, d'ex-Zaïre, Paul Lomami Tchibamba qui écrit ce qui suit:

«Puisque nous avons été créés pour vivre, il nous faut protéger notre existence. Et pour lutter et nous protéger contre la force du mal, quoi de plus simple, de plus logique, partant de plus nécessaire, que de recourir à une tierce force, qui est la force par excellence parce qu'elle protège contre la réalisation du mal et même éloigne celui-ci. La force protectrice est détenue par un homme initié aux mystères qui le font entrer en contact avec les esprits, entretenir avec eux des commerces réguliers, et parvenir à les soumettre à ses ordres. Cet homme-là c'est celui que nous appelons "nganga nkisi", le féticheur.»⁹¹

Si nous avons affirmé au début de cette section la nécessité de l'intégration de la force mystique pour soutenir l'existence, il ressort de cette citation de l'écrivain Paul Lomami Tchibamba que cette force mystérieuse vient combattre une autre encline à porter préjudice. Cela fait l'objet de la section suivante.

⁹⁰ MSIMANG, A., "One city many cultures", in *Cape Times*, 01 march 1999, p. 17.

⁹¹ LOMAMI TCHIBAMBA, P., *Ngando et autres récits*, Paris – Kinshasa, P.A. – Lokole, 1982, pp. 21-22.

Section 2: La pulsion de mort

La présente section a pour but de montrer combien est neutre, dans l'univers romanesque d'Henri Lopes, la force surnaturelle utilisée par l'homme. Si la section précédente a illustré le fait que la force est vitale dans la mesure où elle soutient, protège et sous-tend la vie, il n'en demeure pas moins que cette même force soit un porte-malheur susceptible d'être, en toute conscience, dirigée contre une tierce personne, par jalousie ou à la demande d'un client. Loutassi s'interroge sur son mari qui n'arrive pas à s'intéresser à l'amour sexuel:

«Les soucis, la fatigue d'une journée trop chargée, ou bien quelqu'un l'aurait-il par hasard *attaché*? Elle en aurait le cœur net. Dès le lendemain, elle s'en irait rendre visite à la clairvoyante d'Ouézné.» (*LLF*, p. 75)

Parfois l'on se sert des moyens occultes pour voler ou pour donner libre cours à ses instincts sexuels à l'insu de tous. Za Hélène, sœur du président Tonton, en est une victime à la merci des malfaiteurs qui n'hésitent pas à la connaître sexuellement (*LPR*, p. 125). Le narrateur Houang raconte un épisode, dans une autre œuvre, semblable au cas vécu par Za Hélène:

«On signalait ces derniers mois dans les parages des cas de vol de plus en plus fréquents. Les canailles faisaient brûler des herbes alentours afin de plonger le quartier dans un sommeil d'ivrogne, dévalisant leurs victimes et, prenant insolemment leur temps (...) ils se permettaient même, pour signer leur forfait et faire la nique à leurs victimes, de leur raser la tête et le pubis, voire de se glisser entre les genoux des femmes d'autrui les plus appétissantes qu'ils arrosaient d'une giclée de leur gel.» (*LLF*, p. 70)

Le sort maléfique jeté sur quelqu'un peut se traduire également sous la forme d'une maladie médicalement incurable. L'apparition subite des boutons au

visage de Tonton est interprétée comme l'intrusion d'une force obscure imputable à son collaborateur Yabaka.:

«Le pouvoir! C'est ça que tu voulais. Dis-le (Un rictus). Comme si tu étais capable de gouverner. (...) C'est pour cela que tu m'as planté des boutons (...) Jamais! tu l'auras (...) tu m'entends. (*LPR*, p. 298)

Merveilleux est aussi le caractère de ces boutons tels que décrits par le narrateur:

«Tonton va plusieurs fois par an se faire traiter ses boutons par un spécialiste suisse de réputation mondiale. Là-bas, ils disparaissent effectivement. Deux jours après son retour au pays ils resurgissent. C'est une affaire de sang.» (*LPR*, p. 311)

Certains sorciers vont jusqu'à porter atteinte à la vie en tuant miraculeusement une personne à partir de son âme qu'ils "dévorent". Un homme en rend témoignage lors de la mort de Kolélé:

«Mon voisin, un Moudjombo dont le visage m'était familier, se pencha et me murmura une traduction à l'oreille: l'homme s'en prenait aux auteurs du malheur qui avait frappé la famille et promettait de les retrouver. Les mangeurs d'âmes, clamaient-ils, devraient craindre le courroux des ancêtres! car il n'était pas normal pour une enfant de s'en aller ainsi avant sa mère; quelqu'un avait osé bouleverser le cours des événements et l'ordre des choses réglé par Dieu.» (*LLF*, p. 14)

Si le féticheur se sert de la force à la fois pour nuire et pour porter secours, le travail du sorcier par contre est invariablement de lancer le sort maléfique et de tuer. Paul Lomami le désigne par *Ndoki* et explique le phénomène comme suit:

«Pendant le sommeil, les *Ndoki* immatérialisés pénètrent dans la chambre à travers les murs et s'emparent du "lien" qui unit l'âme au corps. Ils s'en prennent à ce "lien" parce qu'ils savent qu'il est la source même de la vie. Ainsi séparée du corps, l'âme est incapable de réveiller l'homme engourdi par le sommeil et privé de son "lien vital".»⁹²

Il en résulte que c'est suite aux influences maléfiques de sorciers que les gens recourent fréquemment à une tierce force qu'ils empruntent notamment au féticheur. Etant considéré comme plus fort que le sorcier, la société le considère comme le rempart auquel recourir en cas d'événement inexplicable. Paul Lomami regrette cependant l'utilisation "de la connaissance et la puissance occultes plus pour nuire que pour faire du bien"⁹³.

C'est par souci d'objectivité que Lopes dépeint les faces antagonistes de la parapsychologie africaine. Il serait prématuré de conclure sur un tel merveilleux sans prendre en ligne de compte la vision du monde africain de l'être.

Section 3: La dimension de l'homme

La conception de l'homme dans l'univers romanesque obéit, à certains égards, à la notion même de la vie telle qu'entendue dans la cosmogonie du monde noir. En effet, la vie n'est pas conçue de manière linéaire, avec un début - qui se situerait à la naissance, et une fin - qui interviendrait avec la mort physique. La vision en est au contraire cyclique, un mouvement d'incessante continuité, la fin apparente rejoignant le perpétuel recommencement. Le personnage Kolélé, une métisse, l'exprime avec force:

⁹² LOMAMI TCHIBAMBA, P., Op. cit., p. 69.

⁹³ Idem, p. 25.

«Je n'ai pas vu le jour avec l'Indépendance. Telle que vous me voyez, j'ai plus de vingt siècles. Peut-être des millions d'années. Je suis une "née vers", si vous voulez. J'incarne mes ancêtres les bantous et j'incarne aussi mes ancêtres les Gaulois. Je suis en même temps, moi-même, irréductible (...)» (*LLF*, p. 404)

Il s'agit par là d'exprimer l'immortalité de l'âme qui se voit revenir sur terre pour continuer à y revivre les expériences vitales. On peut accepter littéralement la vision exprimée par Houang et ses copains lorsqu'ils parlent d'une autre vie:

«Une autre vie ne nous suffirait pas pour lire les ouvrages des botanistes, des entomologistes, et écouter les derniers vieux qui enseignent à Yangué et Aladji Alpha Junior les signes qui fournissent les clés des pistes et permettent de se frayer sa voie dans la jungle de l'univers.» (*LLF*, p. 161)

L'immortalité de l'âme est aussi exprimée dans l'œuvre sous forme de la permanence ou mieux de la présence des ancêtres qui, bien qu'étant dans l'au-delà, continuent à prendre une part active dans l'en-deçà. Jacques Mobéko l'affirme:

«Sans doute s'agit-il bien du destin, concédait Jacques Mobéko, mais qui donc peut nier la puissance des morts et de leurs esprits, même si leurs intentions sont indéchiffrables?» (*LLF*, p. 100)

L'influence des habitants de l'au-delà se laisse ressentir notamment lorsque la personne perd la conscience diurne; il est difficile de voir doublement le réel et le surnaturel simultanément. C'est ainsi que la plupart des messages des ancêtres sont reçus, sauf le cas expliqué ci-dessus de médiumnité, en rêve ou en vision. Cet avertissement de Lomata est un exemple:

«Au cours d'un rêve récent, l'ancêtre le plus prestigieux du clan (...) lui serait apparu et lui aurait enjoint de révéler à l'homme à la peau brune qu'un danger le menaçait s'il poursuivait son chemin vers Ngo.» (LLF, p. 47)

Ou encore cette déclaration du capitaine Yabaka adressée à ses détracteurs, le président de la république ainsi que tous les complices, peu avant sa mort: «Je reviendrai pendant longtemps encore dans vos rêves» (LPR, p. 310).

Notons que l'emploi du conditionnel dans la citation de *Le Lys et le Flamboyant* traduit la position de l'auteur et non celle des personnages qui semblent vivre tournés vers l'invisible et le mystère.

Marie-Eve affirme pour sa part ne pas voir en songe sa sœur défunte, mais la ressentir intuitivement à côté d'elle pendant certains moments:

«Eve en souvenir de ma jumelle. La fièvre typhoïde nous l'a arrachée quelques jours après notre arrivée à Brazzaville. Souvent en peignant, je pense à elle. Beaucoup de mes retouches sont guidées par ce qu'elle me souffle à l'oreille. Elle n'a cessé d'être derrière moi dans ma cachette, observant par-dessus mon épaule si je jouais comme il fallait au jeu du magicien. C'est pour lui rendre hommage, pour m'acquitter de ma dette à son égard que je dois associer son nom à mon travail.» (SAR, p. 37)

C'est à ce titre que l'immortalité de l'âme occupe une place de choix à travers la littérature congolaise. Sony Labou Tansi l'affirme sans sourciller:

«Etant africain, la mort pour moi n'est pas définitivement rejetée. Le mort vit avec ses vivants.»⁹⁴

⁹⁴ TANSI, S. L., cité par VIBERT, M.-N., "Sony Labou Tansi: entre morts et vivants" in *Notre librairie*, no. 125, 1996, p. 122.

Dans cette perspective, le décès devient par conséquent la transition d'une âme vers un autre monde vivant mais invisible aux yeux physiques. Cela se traduit notamment par les expressions qu'emploie Lopes pour la désigner: le départ, le voyage, l'appel, etc. A la mort de Kolélé l'assistance pleure de la sorte:

«“Mama akéyi, hé! Atiki biso na mawa (...)”. Traduite en français, elle [l'expression] perd de sa force: Maman est partie, Elle nous a abandonné dans l'affliction...» (*LLF*, p. 12)

Ou encore à travers cette chanson de deuil:

«Au revoir, mon frère, au revoir. La mort t'a figé comme la pierre, éhé, éhé, mais nous sommes là, avec toi pour le voyage.» (*LPR*, p. 14)

L'appel des ancêtres se laisse lire dans cet extrait:

«Ensuite Mbokawoui (tel était le nom de celui que les ancêtres avaient rappelé à eux .)» (*LNR*, p. 28)

Parfois certains personnages présentent une vision évoquant la métempsychose chère aux Egyptiens, Romains, Grecs et Gaulois antiques: l'âme humaine peut se réincarner dans un corps animal, ou végétal, pour continuer l'existence. Madeleine révèle cette vision du monde:

«C'est dans le corps des oiseaux que j'imagine l'âme des défunts. Un oiseau dont le vol coupe mon chemin est encore aujourd'hui pour moi un message angoissant.» (*SAR*, p. 72)

Le cas le plus explicite est celui de la panthère cruelle ayant fait plusieurs victimes. Le fauve est décrit comme incarnant une âme humaine dont la finalité est de se venger sur la personne qui l'aurait précipitée dans l'au-delà:

«La bête avait déjà fait plusieurs victimes dans la population qui voyait en elle bien plus qu'un fauve banal. Semblable acharnement ne pouvait être le fait que d'un homme-panthère, un membre d'une secte ou, plus vraisemblablement, d'un sorcier qui s'était coulé dans la forme et la peau d'une bête, à moins qu'il s'agît d'une âme en quête de vengeance sur quelques vivants.» (*LLF*, p. 97)

Ou plus explicite encore ce commentaire de Houang:

«J'ai là-dessus entendu bien des versions. La plus répandue fait de la panthère une réincarnation du travailleur sara poignardé par mon père, lors de la construction du chemin de fer Congo-Océan.» (*LLF*, p. 99)

La métasomatose, ou changement d'enveloppe charnelle, emprunte parfois le chemin détourné pouvant tour à tour conduire l'esprit humain, mauvais génie, au corps animal et de l'animal à l'être humain. L'oncle Ngantsiala en parle à André:

«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 louba, 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.» (*LCA*, p. 92)

Cette transmigration de l'âme humaine se retrouve évoquée également dans le mystère de "mamie-wata" que Yangué explique comme suit à Houang:

«Des êtres mi-femme, mi-animal. Des sortes de sirènes, belles, très belles, envoûtantes, douées d'un charme irrésistible auquel les papas les plus fidèles ne peuvent résister. Quand elles dirigent leur regard sur vous, c'est comme si vous veniez de boire un mélange de vin de palme fermenté,

avec du boganda et de la primus. Alors elles vous invitent à les couiller et quand on les couille, eh bien, telles des mantes religieuses, elles vous transpercent d'une sagaie dissimulée dans le sable de la rivière.» (*LLF*, p. 155)

La conclusion en est au bout du compte que non seulement l'œuvre d'Henri Lopes évoque l'immortalité de l'âme humaine mais encore son omniprésence, un thème cher à Birago Diop qui, comme Lopes, s'inspire de la cosmogonie bantoue. Si Ngantsiala, un personnage de Lopes déclare par exemple : "je t'ai déjà dit, Andélé, que les morts ne demeurent pas sous la terre (...) ils sont dans les forêts sacrées, dans l'air, dans l'eau, dans la nuit ou le brouillard (...)” (*LCA*, p. 205), il n'est nul doute qu'il redit la même pensée que Birago Diop. Etant donné la popularité du thème, toute ressemblance devient possible. Diop écrit ce qui suit:

«Ceux qui sont morts ne sont jamais partis,
 Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire,
 Et dans l'ombre qui s'épaissit,
 Les morts ne sont pas sous la terre
 Ils sont dans l'arbre qui frémit,
 Ils sont dans le bois qui gémit,
 Ils sont dans l'eau qui coule,
 Ils sont dans l'eau qui dort,
 Ils sont dans la case, ils sont dans la foule
 Les morts ne sont pas morts.»⁹⁵

En définitive, le merveilleux est partout, il est intégré au quotidien dans la vie sociale, pour le meilleur comme pour le pire. La force invisible accompagne l'homme qui y fait recours en temps opportun. L'œuvre de Lopes en est une illustration, celle de la vision du monde de l'homme tourné vers le merveilleux et le mystère qu'il charrie.

⁹⁵ DIOP, B., *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1969, p. 180.

Section 4: Le merveilleux dans le pouvoir

La dimension politique est l'un de grands paramètres de l'œuvre de Lopes. Nous le montrerons dans la partie consacrée aux aspects politiques; mais à ce stade du travail, c'est le côté merveilleux qui est abordé.

En effet, la lecture de l'œuvre de Lopes révèle une ambiguïté dans l'exercice du pouvoir politique: d'un côté, le politicien est régi par la constitution élaborée sur le modèle occidental et basée sur une connaissance académique, et de l'autre, c'est toute une caste occulte qui nimbe l'exercice du pouvoir des mystères relevant d'un passé enfoui.

C'est sur la base de cette coexistence entre deux courants qu'est bâti le pouvoir du président Tonton Bwakamabé. Le narrateur le rapporte en ces termes:

«Ce que Bwakamabé entretient deux entourages: d'un côté les collaborateurs officiels, de l'autre un état-major occulte solidairement lié par le ciment des attaches traditionnelles. Aux premiers, il confie des tâches, aux seconds ses desseins et ses secrets.» (*LPR*, p. 293)

L'existence de deux entourages ne s'est pas fait trop attendre car, au lendemain du coup d'Etat, succès purement militaire, ce baroudeur n'est pas traditionnellement considéré comme chef, la tradition le regardant comme un néophyte digne d'une initiation au pouvoir. D'où l'impérieuse nécessité de l'intronisation coutumière que relate Maître (*LPR*, pp. 44-50).

C'est lors de cette cérémonie qu'il reçoit le plein pouvoir symbolisé entre autres par les insignes royaux traditionnels: la queue de lion, le tounka, une chaîne de fer avec de nombreux pendentifs, le bonnet de raphia, un sac, qui

symbolise la capacité de prélever et de recevoir le tribut, un bracelet, l'arc royal, le carquois de flèches aux pointes en or et, en fin de compte, la terre (*LPR*, pp. 47-48).

La situation de Tonton est pareille à celle de Tomboka telle qu'expliquée par Kolélé et rapportée par le narrateur:

«Lorsqu'on atteint le village natal de Tomboka, la ferveur atteint son paroxysme. Deux kilomètres avant d'y parvenir, un barrage obligea la tête de la caravane à descendre des Land Rover. Des chefs coutumiers en habits d'apparat vinrent prêter hommage à l'enfant prodigue, l'un d'eux déposant dans sa main une motte de terre. On l'obligea à marcher sur des tapis de peaux de panthères et de léopards, on le coiffa d'un chapeau de raphia, on lui remit une canne et une queue de lion. Vraisemblablement des insignes du pouvoir (...)» (*LLF*, p. 370)

Les insignes reçus sont également les objets de culte derrière lesquels se cache l'invisible. Patrick Mérand l'a également constaté:

«Tous les objets de cultes ne sont que des représentations des puissances surnaturelles. En aucun cas, les animistes n'adorent ces représentations: elles leur permettent de matérialiser certaines forces divines de la même manière que le chrétien n'adore pas le crucifix ni la statue d'un saint.»⁹⁶

Nelly Lecomte explique l'importance des cérémonies et de la croyance dont dépendent l'efficacité et la réussite:

«Le savoir magique est transmis, dans la tradition orale, de génération à génération par des initiations secrètes. Ces secrets livrés de bouche à

⁹⁶ MERAND, P., *Op. cit.* p. 205.

oreille doivent être gardés jalousement. L'efficacité des pratiques magiques ne peut être atteinte qu'à travers des cérémonies très strictes.»⁹⁷

La réception du pouvoir traditionnel accroît par voie de conséquence le moral du récipiendaire; une fois la cérémonie accomplie, le moral du détenteur est au zénith et prêt à toute éventualité. Tonton en est conscient:

«Dans son lit, Tonton dormait du sommeil des guerriers vainqueurs, la conscience apaisée. Il avait pris toutes les précautions pour que Dieu, les ancêtres et les forces naturelles et surnaturelles protègent son mandat jusqu'à son terme. Tous ses ennemis seraient écrasés. Il en était ainsi décidé.» (*LPR*, p. 50)

Dans l'exercice du pouvoir, ce penchant à l'occultisme se laisse voir de manière exacerbée car les ministres et chargés de la sécurité s'y adonnent à cœur joie. Lors de la recherche du colonel Haraka, le fétichisme est utilisé par les enquêteurs pour retrouver les traces du fuyard:

«Le ministre des affaires coutumières conseilla de faire appel aux services d'un féticheur dont les talents avaient permis à l'équipe nationale de battre, contre tous les pronostics, Mouloudia d'Alger, sur son propre terrain (...) – Pourquoi ne pas mettre tous ces bougres en compétition? Envoyez des délégations dans les pays africains principaux producteurs de grands féticheurs (*LPR*, pp. 166-167)

Tonton sollicite de temps à autre les services des clairvoyants pour affermir son pouvoir et renforcer sa sécurité, cela dans le monde visible comme dans l'invisible. Consulté par exemple pour expliquer le message d'un songe

⁹⁷ LECOMTE, N., *Le roman négro-africain des années 50 à 60. Temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, coll. "critiques littéraires", 1993, p. 264.

merveilleux au cours duquel Tonton voyait son chef de la sécurité le menacer de mort, le clairvoyant tient les propos suivants:

«L'esprit de l'ancêtre devait certainement revenir certaines nuits autour de l'oreiller du chef de la sécurité et, ma foi, lui dicter même en dehors de sa volonté, les idées de sorciers contre le Père de la Résurrection nationale.»
(LPR, p. 75)

Et pour en finir, le clairvoyant propose à Tonton ce qui suit: "Moi, je m'occupe de l'autre, qui est dans l'autre monde, toi faut t'occuper de celui-ci, dans ce monde-ci" (LPR, p. 75).

Parfois, le résultat est meilleur pour le chef comme l'attestent ces quelques passages. Lors d'une tentative de coup d'Etat armé, Tonton, sous l'effet de l'occultisme, agit en véritable héros pour tirer l'épingle du jeu. Contre ciel et terre, il se tire d'affaire sans risque majeur, à la manière des chasseurs dans les histoires extravagantes des contes de l'oralité. Le Maître est témoin des événements:

«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 s'approchant du chef et repartir, pa, pa, pa, tuer l'ennemi ahuri, gba. (...) Il avait, arrachant les armes à l'adversaire, décimé les bandits (...) Un putschiste avait réussi à évoluer vers Tonton et allait lui planter sa baïonnette dans le dos quand, wo! le Chef disparut pour resurgir derrière l'assaillant et l'étendre par terre, m'mah! d'une prise de close-combat.» (LPR, p. 156)

Le narrateur raconte que la même action de fétiches a l'impact direct même sur les expatriés membres du corps diplomatique que l'hypnose générale oblige à battre les mains chaque fois que Bwakamabé parle (LPR, p. 129)

En fait, le merveilleux accompagne le pouvoir politique dans son exercice, le mystère qui l'entoure ne porte pas préjudice, mais confère et accroît la force de celui à qui le pouvoir est confié.

Loin de rêver, Lopes tire plutôt la matière de son récit directement de la politique telle qu'exercée à l'Africaine. Tous les présidents africains, l'exception devant confirmer la règle, obéissent dévotement à ce principe. La cérémonie d'investiture a toujours eu tendance à incorporer les aspects dont le soubassement témoigne de la filiation du pouvoir à la magie, au surnaturel et à la mémoire des ancêtres.

Le cas le plus récent en date auquel la communauté internationale a assisté est celui de la République d'Afrique du Sud où le président Thabo Mbeki a été salué, lors de la cérémonie officielle de remise de pouvoir en juin 1999, comme symbolisant le pouvoir ancestral; d'où l'importance des chants traditionnels entonnés en son honneur auxquels il répond en langue des ancêtres, à la manière de Tomboka (*LLF*, p. 372).

Le cas du Maréchal Mobutu Sese Seko est aussi éloquent. Les insignes royaux qu'il avait reçus des prêtres traditionnels l'accompagnaient partout, même au parlement ou à l'étranger. Il s'agit de la canne, de la toque de léopard, du bracelet, etc. au point que l'on peut dire qu'à ce sujet précis Lopes a transcrit les chroniques de ce dictateur redoutable.

Tout compte fait, la question du merveilleux est inépuisable. Il embrasse tous les secteurs de la vie et constitue la vie elle-même pour ceux qui s'y adonnent.

Section 5: Le sceptique

Bien que l'on ait démontré le recours presque généralisé à la force invisible pour faire face aux problèmes réels purement matériels, certains personnages de l'œuvre de Lopes – c'est là la position même de l'auteur – s'avèrent hostiles à toute superstition.

En effet, l'Afrique actuelle connaît des mutations sociales profondes, elle ne se s'interroger. Les quelques personnages insensibles à l'occultisme sont sans doute ceux qui sont immergés dans la modernité et ont renié le legs ancestral avec tout son corollaire.

Sur le plan médical par exemple, le Docteur Kalala, un médecin moderne, s'indigne de l'attitude de ses patients à s'attacher de manière viscérale à la superstition:

«Et puis, il y avait l'ignorance et la superstition qui détruisaient toute l'œuvre de la science. Le traitement médical terminé le malade irait voir le féticheur et là...le véritable médecin était toute cette armée de malades.» (*TBL*, p. 98)

C'est la même dichotomie, médecine traditionnelle – médecine moderne, que Fantouré, parmi tant d'autres, met en scène dans son œuvre:

«L'homme était couvert de gris-gris et de médicaments. Les guérisseurs et les marabouts avaient préparé des amulettes et des médicaments pour chaque partie du corps. Ce n'était plus un malade mais une relique. Il nous fallut près d'une heure pour débarrasser le malade de ses accoutrements et le préparer à l'opération.»⁹⁸

⁹⁸ FANTOURE, A., *Le cercle des tropiques*, Paris, P.A, 19972, p. 139.

C'est le protagoniste Kolélé qui stigmatise avec ferveur cette médecine et montre que son pouvoir de guérir reste très limité, voire inexistant:

«La médecine traditionnelle, que lui suggéra alors timidement M'ma Eugénie, n'avait pas meilleure grâce à ses yeux. – Si elle possédait toutes les vertus dont on la pare, nos nouveau-nés ne mourraient pas tant et nous aurions éradiqué le paludisme, la maladie du sommeil, le pian et l'onchocercose bien avant l'arrivée des Mindélés. Nous aurions alors été assez robustes pour leur résister, nous n'aurions pas été colonisés.» (*LLF*, pp. 415-416)

Bien qu'étant éduquée dans un système privilégiant la tradition et le traditionnel, Wali se reproche d'être mal partie et son arrivée en Belgique la rend songeuse et la mène vers une orientation nouvelle. Rien de tout ce qu'elle a appris en Afrique n'est absolu, tout est relatif et à ce titre mérite un changement:

«Elle se reprocha de n'avoir pas songé, depuis son arrivée en Belgique, à aller voir un spécialiste. Peut-être qu'il réussirait à la guérir. Quand elle voyait autour d'elle tout ce que la science et la technique réalisaient, elle se demandait pourquoi les médecins de ce pays ne réussiraient pas à réaliser ce que les petits toubibs et les grands féticheurs du pays considéraient comme miracles irréalisable.» (*LNR*, p. 123)

En plus de la médecine, c'est la caste des mystiques, des maîtres et de leurs néophytes qui passe au crible. Dans sa lutte contre la faiblesse de la croyance, le personnage Kolélé ne ménage pas de termes pour décrier ce qu'elle regarde comme cause de déclin:

«Si les sciences occultes, ajoutait-elle encore avec férocité, étaient si puissantes, pourquoi donc continuons-nous à patauger dans le sous-développement?» (*LLF*, p. 416)

Cette vision progressiste de la modernité motive toutes les actions de ceux qui se sont accrochés au dynamisme et au changement des mœurs. Selon Lopes, le développement véritable ne saurait posséder comme piliers de soutènement un peuple superstitieux que l'ignorance condamne à vivre tourné vers le passé.

L'affrontement ou le conflit des cultures est également à rechercher dans les systèmes de pensée qui parcourent les communautés. Le protagoniste Gatsé, soucieux de voir l'essor économique de son pays, se donne la mission délicate de démystifier toute la base des connaissances reçues. Il l'écrit à son ami haut fonctionnaire:

«Tu sais que notre constitution abolit la propriété de la terre. (...) Des chefs de terre continuaient dans la région à percevoir en espèce et nature des droits féodaux sur les paysans. Nous avons réussi à les convaincre de ne pas se soumettre à cette pratique, les garantissant de la protection de la loi. Par hasard, la saison fut mauvaise et la récolte aussi. Les paysans en furent traumatisés et crurent dur comme fer que c'était la vengeance du chef de terre. Quand nous supprimerons la dot, il en sera de même. A la première fièvre du nouveau-né, le père effrayé courra porter les cadeaux et l'argent chez la belle-famille. Qui va les aider à se démystifier si nous partons dans les chancelleries?» (*STT*, p. 84)

Certains auteurs pensent que c'est le déclin de la société qui occasionne le recours à la tierce force. Mimouni Rachid fait voir cet aspect en Algérie:

«Ce déclin va ramener la pensée arabe à l'âge magique. Les "humeurs" redeviennent la cause de dysfonctionnements. Lorsqu'on se sent mal, on ne va pas consulter un médecin, mais on fait appel à un sorcier, qui use de pratiques occultes et hérétiques, ou à un taleb (au sens strict: étudiant), qui

fournira des grimoires au patient. Ce sont des djinns (des esprits) qui malmènent le corps, expliquent la défaite ou l'échec.»⁹⁹

En fait, l'œuvre de Lopes abonde en exemples sur l'irrationnel. Nous l'avons analysé sous le signe du merveilleux. A ce titre, la force invisible intervient dans la vie matérielle de l'Africain pour porter secours devant une difficulté ou une autre.

Cette même force, dont le pouvoir est détenu par une caste d'initiés, sert également de porte-malheur lorsqu'elle est dirigée consciemment contre une personne.

Lopes, dans ses fictions, présente une société tournée vers le merveilleux. L'explication portant sur l'essence de l'homme telle que connue dans la cosmogonie bantoue a fait également l'objet, nous l'avons analysé, de sa peinture.

Il en a été conclu, suite aux convictions des personnages, que l'esprit humain est immortel. Il est susceptible de se réincarner dans un nouveau corps, humain ou animal, pour continuer les expériences ou en vue de secourir ou de nuire. Il s'agit de l'existence des morts – les ancêtres – parmi les humains de chair et de sang.

L'attention a porté également sur l'usage de la superstition dans le domaine de la vie politique. Le pouvoir politique est lié de toute façon à la fois aux mondes visible et invisible, le dernier conditionnant le premier.

⁹⁹ MIMOUNI, R., *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, EDDIF, Tunis, 1992, p. 119.

Tous ces faits ayant leur enracinement dans le passé, les nouvelles générations y voient une naïveté, une ignorance et une issue largement ouverte au sous-développement mental.

Si Lopes a fait recours à une telle ressource dans son écriture, cela n'est pas dû entièrement au souci de "l'exploration plus totale de la réalité universelle"¹⁰⁰ ni à la volonté de présenter "le merveilleux comme code de l'art africain"¹⁰¹ – il serait alors "disciple des maîtres de l'oralité en demeurant fidèle à leur philosophie"¹⁰². Il s'agit au contraire d'une démystification, l'analyse de la présente section l'ayant démontré, dont la finalité ne se sépare nullement de l'ensemble de l'idéologie qui anime l'auteur, celle de hâter le progrès social et de créer de nouvelles subjectivités, non conformistes en leur genre, pour une tradition de l'avenir.

¹⁰⁰ MABILLE, P., *Le miroir du merveilleux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1962, p. 24.

¹⁰¹ NGAL, M. M., *Giambatista Viko*, p. 64.

¹⁰² U TAM'SI, T., "L'exécuteur testamentaire de la tradition" in *Notre librairie* nos. 92-93, p. 79.

Conclusion partielle

L'analyse thématique des aspects socio-traditionnels laisse entrevoir l'œuvre d'Henri Lopes dans la perspective du changement sociologique. Si depuis les Indépendances bien des écrivains s'acharnent à dépeindre avec nostalgie l'Afrique traditionnelle et précoloniale, Lopes nage cependant à contre-courant de cette tendance.

En effet, la tradition africaine est en majeure partie envisagée sous le signe de dynamisme et de changement. L'homme africain ne devra pas rester, fidèle au trésor ancestral, figé dans une culture perpétuée de manière statique et unilatérale.

Si certains personnages ont été présentés comme révolutionnaires, c'est qu'ils constituent une classe nouvelle dans cette lutte pour l'éveil de la conscience sociale.

En tant qu'enseignant et Ministre de l'Education nationale, Lopes ne peut soutenir la continuation de l'école traditionnelle ainsi que l'objet de sa matière millénaire; il s'oppose ainsi, par son écriture, à la tradition et à l'ordre ancien.

Une telle révolution n'épargne aucun domaine et finit par atteindre une composante sociale imposante, la femme africaine. L'analyse présentée ci-dessus aura démontré que l'œuvre de Lopes est plus qu'une remise en question adroitement dirigée contre certains hommes, véreux et vaniteux, versés dans l'arrogance et l'exploitation du beau sexe, mais encore une romance élevée en honneur d'un être pareil aux autres. Ainsi que l'aurait fait une femme, l'auteur s'affirme défenseur farouche du féminisme dans la restauration d'un nouvel état des choses.

L'intégration de la culture importée fait partie intégrante de cette œuvre dès lors que le métissage constitue pour l'auteur plus qu'une dimension de la vie, un impératif irréversible devant hâter le progrès des civilisations et des peuples. C'est au nom du métissage, qui n'est pas forcément un mélange de sang, que tout changement devient envisageable.

Si les griefs ont été faits contre le penchant des traditionalistes qui donnent l'importance à l'émotion, l'intention de l'auteur est de démontrer que l'apport de l'Africain à l'universel risque d'être moindre; la pensée discursive relevant de la lecture et de l'art est requise comme condition *sine qua non* de la réussite. Une telle expérience tournée vers l'intérieur favorise, mieux que la danse et les jeux de société, une créativité manifeste à la limite de l'inspiration dans la mesure où la discipline personnelle ainsi que la rigueur dans la solitude en sont la base.

Dans ses fictions, Lopes illustre, pour les dénoncer, certaines pratiques commandées par la croyance et la superstition propres à l'univers noir. Bien que ne dressant pas étanchement une ligne de conduite en matière de la foi, l'analyse de son œuvre laisse pourtant voir qu'il plaide à cor et à cri pour la raison et la saine conscience, le mystère étant considéré comme une faiblesse.

En fait, la société africaine traditionnelle contient des germes de stagnation. Il appartient à l'élite intellectuelle d'extirper ce mal déjà mis à découvert par l'écriture. Bien que la littérature ne soit pas une arme automatique devant déclencher instantanément des résultats, Lopes s'en sert pourtant comme levain nécessaire, un creuset de valeurs positives devant servir d'appoint à la génération nouvelle, celle d'une élite autoconsciente tournée vers le progrès et le rationnel.

B. Lecture des aspects politiques

0. Les liminaires

La littérature négro-africaine écrite en général, rappelons-le, est née de la contestation. Léopold S. Senghor déclare en 1959 à Paris dans une allocution au Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs tenu à la Sorbonne que “*la littérature africaine est une littérature engagée*”. Le concept d’engagement a été employé ainsi de bonne heure pour désigner ce courant en devenir qui cherchait encore à s’affirmer.

Pourtant, cet engagement d’abord socio-culturel, tel qu’il a été incarné dans le mouvement de la Négritude, a fini par conquérir l’ensemble des aspects de la vie socio-politique des peuples africains. Henri Lopes écrit une décennie après les indépendances et son écriture laisse entrevoir une intention socio-politique portée à son paroxysme au point que toute sa production littéraire de 1971 à 1982 pourrait être qualifiée d’œuvre politique (nouvelles et romans), selon certes la définition qu’Irving Howe donne à ces termes:

«By political novel I mean a novel in which political ideas play a dominant role or in which the political milieu is the dominant setting.»¹⁰³

Etant donné cet acharnement de l’œuvre de Lopes non seulement à refléter le monde mais encore et surtout à en analyser les différents aspects, même les plus négligeables, il est évident que ses écrits sont classés dans le vaste champ du réalisme. Son roman est donc réaliste du fait qu’il répond au souci fondamental de ce courant comme on peut le lire à travers la définition de Louise Dupré:

¹⁰³ HOWE, I., *Politics and the Novel*, New York, New American Library, 1987, p. 117.

«Etrangement (...) la nouvelle écriture aura ouvert un espace de fiction très "réaliste", je veux dire inscrivant le texte dans la réalité du quotidien, du fait divers, des idéologies contemporaines, du champ politique. Paradoxe de cette écriture, alors que c'est le signifiant qui se sera accaparé l'imagination, parfois même jusqu'au fétichisme.»¹⁰⁴

Une telle écriture n'est étrangère ni à son milieu ni à son époque; elle baigne entièrement dans une orientation artistique qui plonge ses racines bien loin dans la tradition aussi bien africaine que française, allusion faite au réalisme. En Afrique, c'est le cas de le dire, l'art coudoie la politique, partant toutes les activités de la vie quotidienne. Selon Amadou Koné:

«Ainsi, la pratique de l'art, partant de la littérature, n'est pas indépendante des activités humaines telles que le travail de la terre, le travail du fer et du bois. On pourra admirer le talent d'un artiste sur une chaise royale ou sur un masque sacré; on trouvera la poésie dans le chant des laboureurs; des pileuses ou des chasseurs, dans les formules incantatoires du forgeron ou du tisserand; on découvrira l'art du récit dans les contes mais aussi dans les épopées dites par les griots et dans les récits initiatiques des maîtres des sociétés secrètes.»¹⁰⁵

Les protagonistes de l'œuvre de Lopes font également allusion à ce penchant vers le quotidien qu'on lit à travers les différents rapports faits par les protagonistes Madeleine, André et César Leclerc:

«Le musicien chante d'abord en français. Des airs aux paroles politiques, chaque phrase s'adresse aux foules libérées et fiévreuses de son pays,

¹⁰⁴ DUPRE, L., Citée par SMART, P., "Un réalisme moderne: l'approche du réel dans l'œuvre de France Théoret", in SAINT-MARTIN, L. (sous la direction de), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ, coll. "Documents", 1994, p. 87.

¹⁰⁵ KONE, A., *Des textes oraux au roman moderne. Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest africain*, Frankfurt, IKO, 1993, p. 42.

correspond aux besoins d'aujourd'hui. Des paroles de vérité échappées d'une bouche dans la foule, qui ébranlent et font danser.» (SAR, p. 45)

Le médecin César Leclerc raconte:

«A Brazzaville, on m'avait dit que leurs chansons sont pleines d'allusions à la vie du pays.» (LCA, p. 113)

Ou encore:

«Les musiciens, chacun à son instrument, évoquaient des condamnés alignés, condamnés à accomplir en silence une tâche répétitive.» (LCA, p. 156)

Si le politique demeure un cliché de la littérature négro-africaine, il est évident que tous les écrivains ne s'y engagent pas de la même manière. A travers les différents chapitres qui vont suivre, la vision de Lopes, qui de notre point de vue est la plus complète, sera analysée. Son écriture, ancrée sur l'exercice du pouvoir politique, nous fera découvrir les tares de la société africaine postcoloniale engendrée par l'inculture politique de la classe dirigeante.

Chapitre IX: L'affranchissement et le néocolonialisme

Section 1: L'intégration politique

La lecture attentive de l'œuvre d'Henri Lopes dévoile d'un bout à l'autre son souci permanent de présenter la situation politique existante caractérisée par une dépendance très prononcée des pays africains contrôlés par de grandes puissances occidentales.

Pourtant, bien qu'ayant passé des siècles entiers dans les horreurs de la traite et sous le joug de la colonisation commanditée de l'Europe, avec tout ce que ces systèmes ont charrié comme inhumanité, tous ces pays africains bien entendu ont été émancipés par leurs métropoles respectives. C'est le protagoniste Ndoté, alors étudiant en France, qui explique sans détours à son compatriote Dahounka la face cachée de cet affranchissement:

«Quand vint la loi cadre et l'indépendance, Ndoté m'avait clairement expliqué que c'était une farce et que notre président de la République n'était qu'un valet de l'impérialisme français.» (*TBL*, p. 79)

Cette indexation de l'extérieur par les nationalistes ressort également de la conversation de jeunes intellectuels sur la France à l'occasion d'un deuil. Les jeunes accusent le pouvoir d'être une marionnette que la France, ex-métropole, manipule tout à fait à sa guise:

«La conversation a pu reprendre sur la France. Les jeunes insistaient. La France n'était pas notre amie, nous étions sa néocolonie. – Mais nous sommes indépendants. Qu'est-ce que vous voulez encore? D'ailleurs, c'est vous les plus aliénés. Un intellectuel a dit qu'ils n'étaient pas responsables de cette situation. L'environnement néocolonial! Oui, l'environnement néocolonial! Polépolé et sa clique. L'environnement

néocolonial. L'étudiant a ajouté que quand on ferait la révolution, il romprait avec la France sans sourciller (...)» (*LPR*, p. 18)

La récurrence des termes "environnement néocolonial" montre à suffisance une prise de conscience du peuple exploité à remonter jusqu'au dernier moteur générateur de tout une panoplie des maux incurables qui rongent sa société.

Ces accusations trouvent leur fondement dans le fait que le pouvoir local est régi par une puissance internationale occulte que l'auteur symbolise par la France, mais qui pourrait aussi être la Belgique, les Etats-Unis ou l'Union soviétique. Le soutien que ces puissances apportent aux tenants des régimes dictatoriaux en Afrique paraît le signe visible, selon l'auteur, d'une intention foncièrement nocive contre le peuple. Ce soutien est avant tout politique. Cette marche de soutien des Français, brandissant pancartes et banderoles, est éloquente:

«VIVE TONTON, SOUTIEN A TONTON, LES CITOYENS D'ADOPTION SONT DETERMINES A APPUYER LEUR GUIDE JUSQU'A LA VICTOIRE FINALE (...) Et ils marchèrent jusqu'au palais.» (*LPR*, p. 227)

Monsieur Bruno de la Roncière, Ambassadeur de France au Pays, entretient des relations intenses avec le dictateur Tonton Bwakamabé à qui il garantit tout l'appui de la République française:

«Monsieur Bruno de la Roncière remercia notre président. Il aborda alors le dernier point de son entretien. Après avoir toussoté, il mentionna que, devant toute cette atmosphère de subversion – qu'il fallait attacher à une volonté extérieure de déstabilisation – son gouvernement tenait à exprimer au maréchal Bwakamabé Na Sakkadé toute sa sympathie et son soutien.» (*LPR*, p. 115)

Ce soutien, pouvant être mal vu par le peuple, ne mérite pas d'être divulgué notamment à la presse, toujours friande d'information dans ce sens. Monsieur l'Ambassadeur est strict et le déclare en aparté au chef de l'Etat:

«Il n'y a, bien sûr, aucun inconvénient [à le déclarer à la presse]. Mais je ne voudrais pas commettre une maladresse qui vous soit dommageable (...) Il suffirait que notre soutien soit officialisé pour que des interprétations...» (*LPR*, pp. 115 et 116)

Envisagé sous cet angle, le soutien français devient un appoint incontournable auquel le dictateur a recours en cas de menaces de l'opposition qualifiée de communiste. Ce soutien est d'abord militaire:

«Et où en sommes-nous avec ma demande d'augmentation des troupes françaises, chez nous? (...) Insistez, insistez auprès de l'Elysée. Si elle ne fait pas vite, les Russes (...)» (*LPR*, p. 115)

La lecture de l'œuvre de Lopes laisse voir la présence française à travers le corps de la sécurité présidentielle incarnée en la personne de Monsieur Gourdain. Le narrateur s'y attarde le plus longuement possible pour dévoiler la main mise de la France sur l'ancienne colonie:

«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.» (*LPR*, p. 77)

Si la France envoie Monsieur Gourdain pour protéger le dictateur c'est suite aux hauts faits d'arme dont a fait preuve ce combattant d'élite, en dépit de la

bassesse de sa formation intellectuelle. Le narrateur nous présente son cursus militaire:

«Sous-officier dans l'infanterie de forteresse, puis dans les Corps-Francis, il s'engagera dans les troupes coloniales et servira au Sénégal dans les années 40. Il a commandé une compagnie parachutiste du troisième bataillon Taï. Il fait partie des vaincus de Dien Bien Phu où il est fait prisonnier. Libéré, il est admis, sur titre, à l'Ecole supérieure d'Etat Major de Paris, d'où il sortira pour aller participer à la campagne d'Algérie, au cours de laquelle il fera ses premières armes dans le renseignement. Auditeur libre à l'Ecole de Sécurité de Paris (1959), puis conseiller du ministre malgache de l'intérieur (1960-1961), il servira aux Comores (1962-1963) puis à Fort-de-France avant d'être envoyé en mission au Pays.» (*LPR*, p. 77)

Le narrateur démontre que Monsieur Gourdain n'est pas seul dans cette mission spéciale. Son pays a pris toutes les dispositions pour garantir l'efficacité de son action:

«Son arrivée a été suivie de celle d'une dizaine de gardes du corps, tous français, chargés de la protection du "maréchal". Afin de les banaliser et de permettre leur utilisation dans les voyages à l'étranger, on avait procédé à un choix d'Antillais. Leur chef (le second après M. Gourdain) en revanche était un Blanc et passait officiellement pour être le chirurgien de Bwakamabé.» (*LPR*, p. 77)

L'analyse approfondie de l'œuvre d'Henri Lopes démontre sans nul doute que le président Bwakamabé lui-même n'est accepté par la France que comme un ancien baroudeur ayant longtemps combattu pour la cause de la mère Patrie. Comme Gourdain, Tonton est un ancien combattant au service de la France:

«Le colonel, pardon le Général Bwakamabé Na Sakkadé n'est pas de ces officiers nègres, qui le sont parvenus après le départ de la sévérité blanche. Non, il a gagné, lui, le passage de ses galons de la poitrine aux épaules, dans le feu du baroud. Il était de la campagne de Lybie, du Débarquement, de la remontée victorieuse vers Paris, avec les Oncles (...)» (*LPR*, pp. 26-27)

Le portrait de Bwakamabé est le même que celui du protagoniste de la nouvelle "Ancien combattant" (*TBL*, pp. 66-72) dont il constitue le couronnement de la carrière militaire. Le passé est exhumé ici par l'auteur pour montrer l'intention de l'ex-métropole de posséder de nouveaux territoires afin de s'affirmer dans le monde. Les colonies ont joué un rôle déterminant pendant la Seconde Guerre mondiale au point que même l'armée hitlérienne a dû courber l'échine devant ces baroudeurs nègres qui donnaient courageusement leur vie pour le triomphe du drapeau tricolore. André Leclerc en fait état:

«En revenant de l'école, j'avais ramassé une revue abandonnée sur le trottoir. On y parlait de la guerre en métropole. Beaucoup de jeunes de Gamboma et certains membres de la famille y étaient allés (...) Des camions les transportaient vers une destination inconnue (...) Les gars étaient entassés à l'arrière des véhicules, en compagnie d'autres qui venaient de Fort-Rousset, d'Impfondo, d'Ouessou, de Bangui et même, assuraient les adultes, du Cameroun et du Tchad.» (*LCA*, p. 204)

Cette participation des Africains à la guerre est également relatée à travers *Le Lys et le Flamboyant* (pp. 162-168). Un orateur métropolitain en a fait le nœud de son discours. Si Lopes rappelle ce moment historique de la Seconde Guerre mondiale son intention est de situer dans le temps l'origine du néocolonialisme présent qui est né du souci de posséder un empire qui servirait de base-arrière en vue de faire face aux menaces de plusieurs ordres, dont éventuellement la guerre (*LLF*, p. 124).

La force de la puissance occidentale réside dès lors dans sa dimension géographique et sa population active globale. C'est à cela que faisait notamment allusion Robert Lemaigen quand il écrivait en faveur de l'Empire français ce qui suit:

«Brusquement, toute la nation a compris combien l'empire était grand et que, lui détruit, la France ne serait plus qu'une province de l'Europe. Et de quelle Europe? Chargée de gloires passées, de culture délicate et d'expériences généreuses, mais trop petite, malgré tout pour l'idée que ses fils sont habitués à se faire d'elle. Trop petite aussi, et trop peu peuplée, hélas, pour figurer au premier rang – le seul auquel elle soit accoutumée – dans la politique mondiale de demain où ce sont les continents qui vont s'affronter: pour demeurer à l'échelle internationale, il faut qu'elle reste Empire. L'Empire! Désormais ce mot nous obsède, il résume notre volonté de ne pas renoncer, notre orgueil d'une épopée inégalée que les désastres présents ne peuvent ternir (...)»¹⁰⁶

La force de l'Empire, comme le dit Maître, réside également dans la richesse de ses colonies d'outre mer. Lors du coup d'Etat de Bwakamabé, le narrateur rapporte ce qui suit sur l'attitude de la presse occidentale:

«Celle [la presse] des Oncles fut pratiquement muette [sur le coup d'Etat]. Un magazine reproduisit une carte du Pays dont il décrivait le relief, les richesses du sol et du sous-sol (...)» (*LPR*, p. 29)

Pour le Docteur Salluste, un Antillais, la colonisation n'est qu'un épisode dans cette recherche d'élargir le territoire. Il faudrait, comme il l'exprime à Mobéko, remonter aux horreurs de la traite:

¹⁰⁶ LEMAIGEN, R. (et ali), *La communauté Impériale Française*, Paris, Alsatia, coll. "Faits et Idées", 1945, pp.23-24.

«Il y avait longtemps (...) des hommes étaient venus d'Europe en galions, les cales bourrées de pacotille. Ils l'offraient aux chefs des côtes africaines qui, en échange, leur livraient des hommes, des femmes et des enfants qu'on enchaînait au fond des cales d'immenses voiliers (...)» (LLF, p. 207)

Ou encore:

«Le Docteur Salluste fit une pause pour indiquer, l'œil goguenard, que les Antillais, les musiciens de Jazz et les boxeurs noirs américains n'étaient autres que les descendants de Dahoméens, de Sénégalais, de Congolais et d'Angolais arrachés de la terre natale.» (LLF, p. 208)

Après les indépendances, Lopes ne situe pas le néocolonialisme uniquement sur le plan politique, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, l'influence de la métropole reste encore décisive dans le domaine de la coopération technique. Le personnage Gatsé, porte-parole de Lopes, le constate et en parle:

«Le sentiment de posséder la machine à vapeur, le moteur à explosion, la médecine, le téléphone, la machine à laver, le gadget, a développé des attitudes chez les hommes issus de ces civilisations, face aux sauvages bons et niais que nous sommes. L'homme de l'hémisphère Nord s'est tout de suite senti la possibilité de rendre service et d'éblouir le démuné. La charité lui a dévoilé les vastes horizons d'un marché encore vierge. De ces deux sentiments au paternalisme, il n'y a qu'un pas. Et de celui-ci à l'impérialisme, il y en a encore moins.» (STT, p. 85)

L'auteur démontre que la dépendance trop grande des pays africains en matière de produits finis et de techniciens, qu'ils importaient totalement de l'Occident, constitue un facteur déterminant dans les relations réciproques. L'importateur devient par voie de conséquence un éternel enfant en besoin au point même que

la coopération s'efface et cède à l'assistance dont la conséquence est l'impérialisme. Le personnage Kolélé le constate ainsi:

«Les Métropolitains d'aujourd'hui, c'était l'assistance technique. Les coopérants ne "ségréguent" plus parce qu'ils n'ont plus le pouvoir, mais ils ne se mêlent pas plus aux indigènes que les colons naguère. Les relations se limitent à celles qu'ils entretiennent aux heures de travail.»
(*LLF*, p. 387)

Bien que la présidence de la république présente cette coopération comme satisfaisante, c'est le cas de Tonton (*LPR*, p. 259), Andrea Leskes pense qu'elle maintient la dépendance et l'oppression:

«Yet the coming of independence did not free the majority of Africans from domination. Oppression of two types now existed side by side. Since European economic, technical, cultural and educational influence remained strong, the African countries were still highly dependent and racially motivated oppression continued.»¹⁰⁷

La domination dont parle Leskes se lit notamment à travers l'attitude hautaine de certains coopérants qui traitent avec légèreté toutes les autorités locales du fait qu'elles sont noires. Dahounka parle, avec indignation, de M. Vuillaume qui se présente au préfet "en habit de plage" (*TBL*, pp. 80-81).

C'est le même constat que fait Kalala jusqu'au niveau de la présidence:

«Ici ils [les coopérants] étaient reçus au moins une fois par le chef de l'Etat, et n'éprouvaient pas le besoin, à cette occasion, de se mettre ne fut-ce qu'une cravate. Ils n'en estimaient pas moins les habitants du pays dont ils étaient les hôtes.» (*TBL*, p. 105)

¹⁰⁷ LESKES, A., Op. cit. p. introductive.

Tout compte fait, le néocolonialisme constitue un thème cher à Lopes. Il apparaît ici sous la forme de l'intégration à la politique de l'ex-métropole dès lors que les grandes décisions de la gestion du pays sont dictées de l'extérieur. Le président de la République lui-même doit son trône à une décision de l'extérieur. A l'heure actuelle, le néocolonialisme politique perpétue la colonisation en l'adaptant aux nouvelles exigences de la scène politique mondiale.

Section 2: La francophonie

L'œuvre de Lopes baigne dans un univers où la langue de communication est le français qui vit en diglossie à côté des langues locales dont l'administration ne se sert aucunement dans son fonctionnement. Les dictateurs dépeints sont par voie de conséquence francophones. Tonton Bwakamabé en est fier:

«Echange de discours d'abord. De bienvenue d'une part, dans lequel il était fait l'éloge d'un pays dont l'histoire était commune à celle de la France et dont le président était un ami éprouvé des Français, auxquels tant de liens l'attachaient, à commencer par ce commun instrument de la pensée: il avait cité la langue.» (*LPR*, p. 262)

Cet usage de la langue française est vu par bien des Africains comme une intégration à la culture et à la civilisation françaises véhiculées par le biais de la langue. La définition que donne le chantre de la Négritude à la Francophonie témoigne sans ambages cet état de fait:

«La Francophonie est un mode de pensée et d'action, une certaine manière de poser les problèmes et d'en chercher les solutions. Encore une fois, c'est une communauté spirituelle, une noosphère autour de la terre.

Bref, la Francophonie, c'est, par delà la langue, la civilisation française; plus précisément, l'esprit de la civilisation, c'est-à-dire la culture française. Que j'appellerai la *Francité*.»¹⁰⁸

Pour G.O. Midiohouan, cette *francité*, chère à Senghor, porte le germe de la déchéance dès lors que les intérêts visés ne sont qu'en faveur d'un seul Etat autour duquel gravitent les autres dont le destin ne se dessine qu'au secours de la mère patrie:

«De plus, “la Francophonie” est un lien purement idéologique, un immense territoire mythique englobant tous les coins de la terre où la langue française est en usage, assemblés dans une soi-disant communauté de culture qui n'est en réalité qu'une vaste et subtile manigance ayant pour but de défendre, préserver et étendre la place et l'influence du français dans le monde en vue de soutenir les intérêts économiques et politiques de la France.»¹⁰⁹

C'est également le constat fait par certains écrivains marocains qui n'ont pas tardé à prendre des initiatives en faveur du changement et de la coupure épistémologique:

«En effet, si au Québec, par exemple, la langue française apparaît comme un instrument de libération, elle reste pour les Marocains un puissant moyen d'aliénation. D'où la méprise fondamentale d'un éditeur comme Naaman, offrant aux Maghrébins de publier leurs textes sous la rubrique honnie de “Présence francophone”.»¹¹⁰

¹⁰⁸ SENHOR, L. S., “La Francophonie comme culture”, in *Liberté 3: Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 80.

¹⁰⁹ MIDIOHOUAN, G. O., *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 21.

¹¹⁰ GONTARD, M., *La violence du texte. Etudes sur la littérature marocaine de langue française*, Paris/Rabat, L'Harmattan/SMER, 1981, p. 11.

Ou encore:

«Francophonie pour nous [écrivains marocains], va tout naturellement avec Lac de Paix et Marché Commun; la somme signifiant la résurrection de l'Empire français.»¹¹¹

L'analyse de cette question délicate reste complexe. Le français comme langue de communication, d'administration et des relations internationales ne comporte aucun virus dévastateur, même pas un germe générateur d'un quelconque génocide culturel dans la lutte collective engendrée par la sélection naturelle.

Si, par ailleurs, certains points de vue portent à penser que l'usage du français constitue un errement dommageable, et classent *ipso facto* la langue de Voltaire dans une rubrique peu honorable d'instrument privilégié du néocolonialisme contemporain, l'évidence en est que l'index accusateur est pointé non pas sur la langue, encore moins sur le peuple français, mais sur l'orientation idéologique de la politique du gouvernement français qui, ouvertement joue un mauvais parrainage dans l'orientation de la politique africaine. Le gouvernement français se sert de la langue, qui en elle-même est innocente, pour étendre l'empire au prix d'une collaboration intensifiée avec des "hippanthropes" cyniques décriés par l'histoire.

Section 3: La décolonisation

L'énumération de différents maux qui rongent la société africaine serait sans valeur si l'objectif poursuivi n'en est pas une thérapeutique. L'œuvre de Lopes s'attarde sur la nécessité d'une décolonisation encore urgente pour une Afrique

¹¹¹ Idem.

apparemment émancipée mais dont les réalités quotidiennes démontrent un enchaînement continu par la main occulte qu'elle ne cesse de reconnaître. Cette décolonisation devient plus qu'un leitmotiv un sauf-conduit de l'intelligence africaine. Le discours du Secrétaire général de l'O.U.A., du roman certes, en témoigne:

«Chaque fois que le mot “impérialisme” était prononcé, il déclenchait des salves. Les applaudissements étaient si prolongés qu'un non-initié ou un mauvais esprit aurait pu confondre les manifestations avec un chahut.»
(SAR, p. 127)

Le contenu essentiel de ce discours sur le plan de la dénonciation du néocolonialisme reprend la même matière que celui du président de la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France (F.E.A.N.F) tel qu'André Leclerc en parle:

«Il a insulté l'impérialisme international en général et le colonialisme français en particulier et a décrit la lutte héroïque des larges masses paysannes d'Afrique (...) Le président a longuement parlé de la lutte des étudiants à laquelle il a accolé des épithètes glorieuses.» (LCA, p. 58)

Les jeunes intellectuels quant à eux pensent qu'“il faut couper le cordon ombilical” (LPR, p. 15), c'est-à-dire juguler toute forme de coopération avec la patrie “matricielle et nourricière”. Gatsé envisage cependant cette rupture avant tout au niveau de la mentalité du peuple opprimé. Il s'agit pour lui de fournir une base solide à la décolonisation mentale:

«Nous avons à désaliéner les consciences. Et ce n'est pas à toi, grand lecteur de Lénine, que j'aurai l'impudence de rappeler que les bouleversements les plus profonds de l'histoire ne se font pas seulement quand “la prise de conscience” est profonde et généralisée. Quand les conditions subjectives...Désaliéner c'est, chez nous, décoloniser les

mentalités. Mais ce n'est pas en rejetant totalement à la poubelle, l'histoire et la civilisation de l'ancien oppresseur. C'est démontrer les contradictions entre les sommets de celles-ci, et ce qu'il a fait (qu'il continue de faire) en Afrique.» (*STT*, pp. 62-63)

L'auteur, dans sa démarche, aborde par là un sujet général qu'il tend par la suite à particulariser comme le déclare un personnage:

«Il n'y avait pas de situation économique, d'événement politique qui ne trouvât son origine dans la détérioration des termes de l'échange, le colonialisme et, pour quelques uns, dans l'impérialisme. "Français en particulier" précisait notre délégation qui tenait à se singulariser (...)» (*SAR*, p. 139)

Ce discours s'inspire de la conception en vogue au Congo au moment où Lopes écrit, conception caractérisée par la conscience que la France est pire que d'autres nations impérialistes. Jean-Pierre Makouta-Mboukou, son compatriote, a aussi mis sur scène cette situation:

«Des semaines culturelles étaient organisées, des ministres dont l'un d'eux fut nommé Poète du Parti, y lisaient leurs compositions. Tous se terminaient par: A bas l'impérialisme international / A bas l'impérialisme français (...)»¹¹²

Si Yabaka par contre s'en prend à la Maison Blanche, il s'agit là d'un pas dans l'identification du "gendarme international" qui n'est plus forcément la France longtemps considérée comme traîtresse par ses anciennes colonies. Les propos de Yabaka sont révélateurs d'une rupture attendue pour le déclenchement du développement en Afrique et dans le tiers monde:

¹¹² MAKOUTA-MBOUKOU, J.-P., *Les exilés de la forêt vierge*, Paris, P.-J. Oswald, 1974, p.21.

«Dans une interview accordée à un quotidien européen (...) Il avait osé répondre que tous les dons des Etats-Unis étaient suspects à tout Africain conscient et honnête, dans la mesure où cette superpuissance ruinait les campagnes vietnamiennes et cambodgiennes par leurs bombardements et soutenaient contre la volonté des peuples *en général*, et des masses paysannes *en particulier*, les dictatures des régimes fantoches condamnés par l'histoire.» (LPR, p. 269)

Ce thème de la décolonisation est l'un des impératifs du roman surtout au moment où le peuple est opprimé tant sur le plan national, par les dictateurs, que sur le plan international, par les puissances extérieures. Jacques Pelletier le fait voir également en analysant la substance du roman québécois des années 60 :

«Le courant de la décolonisation constitue la tendance majeure de la production romanesque s'imposant même aux écrivains moins "militants"»¹¹³

C'est dans cette perspective que Gabriel d'Arbussier conçoit les normes de la littérarité de la production de l'Afrique noire:

«Les perspectives de développement culturel en Afrique noire s'ouvrent incontestablement sur la lutte pour l'affirmation du droit des peuples d'Afrique à disposer d'eux-mêmes à laquelle s'oppose le régime impérialiste et colonialiste dont l'abolition est la condition primordiale de l'épanouissement de toutes les possibilités culturelles des Africains. Tout ce qui sert cette lutte sert en même temps la culture africaine et la culture universelle. C'est donc en fonction de cette lutte que pour notre part nous jugerons la valeur des productions littéraires de l'Afrique noire.»¹¹⁴

¹¹³ PELLETIER, J., *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984, p. 2.

¹¹⁴ ARBUSSIER (de), G., "Les problèmes de la culture", in *Europe*, nos. 41-42, mai-juin 1949.

La section sur la décolonisation se clôt sur une note, plus qu'un message d'espoir, une mise en garde que Lopes lance à ceux qui ont tendance à maintenir le statu quo de la colonisation:

«De la nuit des temps
Tous les esprits surgiront
Si nous vendons l'Afrique à l'étranger,
Nous passerons en jugement...» (SAR, p. 48)

En fin de compte, le thème du colonialisme est encore vivant dans la production littéraire africaine. Il apparaît dans l'œuvre d'Henri Lopes sous la forme du néocolonialisme. Le combat engagé contre ce mal dénonce l'intégration des Etats africains à la politique de leurs anciennes métropoles, l'immixtion négative de ces dernières dans les affaires intérieures de ces jeunes Etats ainsi que la déstabilisation de ces derniers.

L'auteur démontre, sans coup férir, que la force des dictatures d'Afrique s'enracine en Occident où les vrais décideurs accordent le trône au plus malléable qu'ils puissent se choisir, le garantissant de toute protection contre ciel et terre, surtout contre le peuple.

Il ressort de ce constat que seule la race de nouveaux dirigeants est noire; les initiatives sont étrangères. Eu égard à cette ambiguïté, la décolonisation de l'Afrique s'avère obligatoire: le "cordon ombilical" mérite d'être coupé. Cependant cette coupure, selon l'auteur, devra d'abord procéder par une désaliénation des peuples étant donné que l'orientation d'une nouvelle ligne de conduite pour l'Afrique l'exige pour l'édification d'une nouvelle société entièrement décolonisée.

Chapitre X: Les communisme et anticommunisme

La lecture idéologique de l'œuvre d'Henri Lopes laisse transparaître une dichotomie politique très prononcée. L'idéologie capitaliste est en lutte perpétuelle contre toute influence communiste telle qu'irradiant mondialement de Moscou, La Havane et Pékin.

Rappelons que Lopes écrit son œuvre au moment où la lutte idéologique bat le plein de son histoire et où marxistes et capitalistes s'affrontent sans merci dans leur recherche de l'hégémonie de la planète.

Dans ce duel de superpuissances, l'Afrique a constitué une plaque tournante du Tiers monde, non aligné. Ce "non-alignement" ne constitue pas pour autant sa neutralité. Si le chapitre précédent a dénoncé le néocolonialisme, il s'est agi en l'occurrence d'une intégration forcée, maligne ou consentie, à la politique d'anciennes métropoles réputées capitalistes.

En outre, les pays communistes n'ayant pas été colonialistes en Afrique, ont cherché à s'infiltrer au moyen de la dissuasion de la masse de nature à démontrer dialectiquement les contradictions flagrantes entre les préceptes du capitalisme et son action politique sur terrain.

En ce qui concerne la République Populaire du Congo, sa situation idéologique a vite évolué. Dès son accession à l'indépendance, en 1960, le Congo est demeuré sous l'influence directe du capitalisme français incarné par le président l'Abbé Fulbert Youlou. Etant trop attaché à l'ex-métropole, la France, et à l'idéologie capitaliste il sera hostile à l'égard de tous ses compatriotes opposants politiques qu'il n'a cessé de qualifier de communistes.

La résultante en est l'insurrection populaire ayant précipité le déclin de son régime en 1963 et l'adhésion du Congo au socialisme scientifique qui, dans son manifeste idéologique, ne se limite pas à l'imagination des changements des structures sociales mais les considère comme incontournables partout où le capitalisme a instauré l'exploitation de la base:

«The new leaders, many of whom had their political views shaped in France during their sojourn there as students, repudiated what was seen as Youlou's neo-colonialisme. They established a one-party state and in 1964 proclaimed scientific socialism as their national ideology. Since then, the Congo has been a Marxist state.»¹¹⁵

En 1969, le Parti congolais du travail est créé comme “premier parti marxiste-léniniste” au pouvoir en Afrique. C'est cette bipolarisation de l'action idéologique que l'œuvre de Lopes transmet afin de guider la conscience du lecteur versé dans le chaos de la différence et de l'exclusion.

Section 1: Le communisme

Le communisme en Afrique est au départ un mouvement inconnu qui nécessite d'être avant tout éclairé. Cette recherche de compréhension devient inéluctable dès lors, selon le protagoniste Ndoté, “qu'on ne pouvait pas parler de politique sans étudier constamment, et qu'on ne pouvait faire des études sans se poser des questions sur ce que devenait le monde” (*TBL*, p. 79).

Les étudiants africains ont fait preuve d'un attachement passionné à cette vague qu'ils venaient de découvrir et ont cherché à pénétrer avant tout sa littérature. L'attitude du personnage Mbouloukoué est un exemple parmi tant d'autres:

¹¹⁵ LESKES, A., Op.cit.

«Mbouloukoué allait ensuite rôder autour des ambassades des pays socialistes et en ramenait des revues qu'ils se prêtaient, qu'ils commentaient et sur lesquelles ils rêvaient. C'était un an après la révolution. Tout le monde parlait du socialisme scientifique.» (*TBL*, p. 16)

Si Mbouloukoué entreprend de lire la doctrine communiste au pays, l'œuvre de Lopes démontre que la sensibilisation socialiste bat son plein au cœur de l'Europe où, au moyen de contacts divers et de conférences publiques, les étudiants africains se transforment en orateurs spécialistes de la dialectique marxiste qu'ils diffusent. C'est au nom de cette recherche passionnée de la connaissance nouvelle que la F.E.A.F. tient des conférences publiques. André Leclerc, étudiant orateur à Nantes, cite la préoccupation d'un intervenant camerounais:

«Je n'ai pas pu distinguer le nom cité par le Camerounais, mais je n'avais pas fait erreur, l'orateur était bien d'origine mandingue. Le jeune au duffle-coat parlait en secouant une feuille pleine de notes sur laquelle il jetait, de temps à autre, un coup d'œil. 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 de l'Union soviétique en Asie centrale.» (*LCA*, p. 73)

Dans sa propagation, le communiste diffuse un projet de société dont la toile de fond est la bienveillance et la charité qui brisent toutes les barrières des inégalités sociales et conduisent jusqu'à l'humanité. Le Docteur Salluste l'explique à Monette et Mobéko:

«Les communistes, ce sont des gens qui veulent que les riches deviennent moins riches et les pauvres moins pauvres. Sais-tu le nom du premier communiste?... Jésus-Christ.» (*LLF*, p. 210)

Pour avoir intériorisé cet enseignement du médecin antillais, Monette, devenue plus tard Kolélé, le transmet à son tour à Houang:

«A Kwéling, Kolélé me parla de Lumumba en termes exaltés. Elle me fit des révélations sur le complot ourdi contre Patrice. Ainsi l'appelait-elle. – le Christ noir, ce n'était pas Simon Kibangu, mais Patrice.» (LLF, p. 332)

L'évocation du nom de Lumumba se retrouve partout dans l'œuvre de Lopes. Ici il est évoqué en comparaison avec Simon Kimbangu, dans le texte *Simon Kibangu*, chef spirituel du Kimbanguisme combattu par les anciens colons belges dans la mesure où cette doctrine réclamait l'Indépendance du Congo-Belge. Pionnier de l'indépendance au Congo-Belge, Lumumba est considéré comme le précurseur du communisme en Afrique. L'évocation de ce nom prestigieux, dont l'histoire se confond actuellement à la légende, constitue plus qu'une simple reconnaissance, un hommage rendu à cet apôtre de l'indépendance africaine.

Si Aimé Césaire reconnaît Patrice Emeri Lumumba et dédie à sa mémoire une œuvre de portée littéraire et politique remarquable, *Une saison au Congo*, Lopes ne reste pas en marge de l'histoire. Il évoque affectueusement Lumumba comme symbole de la lutte contre le colonialisme:

«En fait, c'était une photo de Patrice Lumumba, mais dans une immense décapotable américaine. J'avais suivi si attentivement l'épopée de l'homme politique que j'étais en mesure d'en déterminer la date avec précision. C'était à l'époque où il dirigeait le gouvernement du Congo ex-belge. Patrice, comme nous nous permettions de l'appeler affectueusement, se tenait debout, à l'arrière, flanqué d'un dirigeant dont je n'arrivais pas à préciser l'identité.» (LLF, p. 320)

Ainsi présentée, l'image du communisme en Afrique est tributaire de l'image de Patrice Lumumba connu comme bienfaiteur en lutte perpétuelle contre le colonialisme capitaliste qui voyait en lui un danger permanent et qui, par voie de conséquence, a fini par le martyriser (*STT*, p. 64).

La doctrine socialiste est aussi véhiculée par le politicien d'après la Révolution congolaise de 1963. Zikisso, l'inspecteur des postes diplomatiques, l'explique à Wali à Bruxelles:

«D'ailleurs le communisme dans son principe n'était pas mauvais-mauvais. Cela partait de bons sentiments, d'idées généreuses, d'une soif de justice. Au fond qui était le premier communiste? Hein...? Non...Jésus-Christ bien sûr. C'était un idéaliste comme les communistes. Il ne voulait plus de pauvres, quoi. Comme Marx.» (*LNR*, p. 175)

C'est cette soif de justice qui aurait permis une tolérance relative en matière de littérature et d'art par exemple, où aucune restriction ni censure n'a frappé les artistes et écrivains d'interdiction, au même degré que cela s'est appliqué dans d'autres régimes africains. Koffi Anyineffa l'a également constaté:

«Poser la question du monolithisme politique, c'est poser aussi celle de la censure. Il n'est pas rare que les livres "politisés" soient décrétés dangereux, subversifs, et interdits dans les pays d'origine de leurs auteurs, voire dans d'autres pays africains. Leurs auteurs, s'ils ne sont pas déjà en exil – ce qui est souvent le cas -, sont obligés de s'y rendre pour échapper aux foudres des régimes en place (...) Mais le contexte congolais autorisera cependant à avancer d'autres hypothèses en ce qui concerne la politisation de la littérature. Il semble que le pouvoir, se réclamant de l'idéologie marxiste-léniniste, accorde une certaine marge de liberté d'expression aux écrivains et artistes. Les écrivains congolais les plus

connus ont produit presque exclusivement des écrits politisés, sans pour autant avoir à craindre des représailles quelconques.»¹¹⁶

Dans sa présentation du communisme, Lopes dépeint également le vieux Tiya, un personnage qu'il considère comme l'incarnation de la doctrine marxiste. Dans *Le Pleurer-Rire*, un roman baignant dans le capitalisme anticommuniste, ce leader est dépeint comme symbole de l'élévation, de la haute culture et de l'excellence. S'il est présenté comme athée (*LPR*, p. 248), François Tiya est entouré d'une affection sans borne de la part de ses compatriotes:

«Ils reconnaissent que son combat avait été plus dur, avait demandé plus de courage, avait été fondamental. Un pionnier. N'avait-il pas été l'un des premiers à parler de socialisme?» (*LPR*, p. 248)

Napoléon, Okoumé géant (*LPR*, p. 246), tels sont les qualificatifs élogieux adressés à Tiya et qui dévoilent l'attachement de la jeunesse à une idéologie encore nouvelle et toujours en pleine effervescence. Cette prise de conscience en faveur du socialisme est une réaction contre la politique impérialiste occidentale dès lors que les jeunes nations se tracent librement une orientation idéologiquement nouvelle qu'elles jugent efficace pour l'accélération de l'essor économique nécessaire. Pourtant, cela ne saurait se réaliser sans heurts.

Section 2: L'anticommunisme

Le vent du communisme qui soufflait partout dans le monde avait l'ambition de conquérir le continent africain nouvellement émancipé. Etant donné que son manifeste, tel que prêché par ses "acolytes" et propagandistes, présentait la caricature de la bourgeoisie européenne qu'il considérait comme décadente, il

¹¹⁶ ANYINEFFA, K., Op. cit. pp. 15-16.

va de soi qu'une telle idéologie suscitait les espoirs des peuples meurtris, qui de plus en plus, avaient perdu confiance en l'Occident.

L'œuvre de Lopes démontre que pour faire face à cette vague idéologique, l'Occident s'est cherché la couverture de nouveaux dirigeants africains qu'il a voulu avant tout fidèles à son idéologie dans toute sa définition. Au lendemain du coup d'Etat de Tonton, la presse occidentale réagit comme suit:

«A la fin, le journaliste concluait péremptoirement qu'il venait de s'y [au Pays] dérouler des événements aboutissant à un changement de régime, apparemment pas très démocratique, mais guère dangereux, tant il vrai que les nouveaux maîtres ne semblent pas inféodés à Moscou.» (*LPR*, p. 29)

Certains caprices des chefs d'Etat africains sont tolérés du fait de leur fidélité indéfectible au capitalisme occidental:

«A tous, Tonton a imposé des constructions de plus de sept étages (...) Au début, les Oncles ont protesté que ce n'était pas rentable (...) Mais leur ambassade leur a expliqué qu'il valait mieux supporter les caprices de Tonton plutôt que le goulag d'un régime communiste.» (*LPR*, p. 57)

Les présidents africains sollicitent même une assistance de l'Occident pour lutter contre l'influence et la propagation du communisme. A la question de connaître l'évolution de la politique africaine, Tonton répond:

«(...) les pays dits progressistes risquaient de foutre la pagaille et de faire basculer le continent du côté des Soviets...la France devait donc aider ses fils à *conjuguer* ce danger (...) le danger en iste était le plus grand.» (*LPR*, pp. 259-260)

Etant donné que le président de la république est un valet au service du capitalisme, son changement de face, ou simplement sa tentative, rend l'Occident songeur. Tonton le déclare:

«Ils ont peur que je devienne communiste! Parce que je parle de résurrection nationale et que je rends hommage aux camarades chinois!»
(*LPR*, p. 214)

En substance, le président de la république et ses services spécialisés constituent un maillon fort dans l'anticommunisme en Afrique. Toute opposition devient donc punissable par la loi. Les personnes les plus menacées sont généralement les anciens étudiants des pays socialistes. Le narrateur parle de Nzodi:

«Nzodi. Il avait étudié dans les pays de l'Est pendant sept ans et il y avait obtenu ses diplômes d'ingénieur. Cette formation "derrière le rideau de fer" lui avait valu d'être mis à l'index à son arrivée.» (*TBL*, p. 98)

De surcroît, voyager dans un pays communiste est considéré comme une abomination:

«Le visa de Washington ne parvint hélas! pas à temps et Kolélé ressentit ce retard comme une sanction politique contre son passé: il est en effet probable qu'elle ait été fichée par la CIA et le FBI en raison de ses nombreux voyages derrière le Rideau de fer. Peut-être aussi se refusait-on à lui pardonner ses accointances tant avec les maquisards lumumbistes qu'avec les mouvements anticolonialistes et anti-apartheid de l'Afrique australe.» (*LLF*, p.409)

Le président de la république lui-même peut être mal vu du fait de voyager dans les pays communistes:

«Le voyage en Chine affola Haraka. Anticommuniste viscéral, borné et inattentif à l'évolution du monde, il interpréta cette visite comme un changement d'orientation politique auquel il fallait aussitôt mettre un terme.» (*LPR*, p. 180)

L'usage d'une terminologie propre au marxisme est prohibé au point que l'usager est condamné sans sommation au même titre que l'assassin. Maître Epayo, lors d'un plaidoyer pour son client accusé de vol, tient ces propos:

«(...) la situation économique et sociale de notre pays qui ne cesse de se dégrader est de jour en jour plus préoccupante. C'est ainsi qu'apparaît dans les villes un prolétariat auquel appartient mon client et qui vit en marge de la cité comme des nomades prêts à s'affronter avec des gens de beaux quartiers. Aujourd'hui il pratique le larcin...» (*TBL*, p. 101)

L'emploi du vocable "prolétariat" constitue le cheval de Troie dont se sert le greffier du tribunal pour accuser l'avocat auprès du président de la république. Le narrateur banalise le crime du juriste et présente un portrait sombre de la situation socio-économique de son détracteur:

«A ce moment-là, il [le greffier] avait justement des ennuis d'argent: il lui fallait payer la clinique à sa maîtresse qui venait d'accoucher. Il alla donc présenter son rapport au chef de l'Etat qui constata qu'une fois de plus maître Epayo s'était permis de critiquer la politique économique et sociale du pays.» (*TBL*, p. 101)

Le chef de l'Etat est hostile à tout ce qui présente une coloration communiste. Il l'exprime sans détours à Kalala et Nzodi venus solliciter la libération de l'avocat emprisonné:

«Epayo est un brigand qui veut introduire ici le communisme avec les Chinois qui viendront par millions. Eh bien, non. Il s'était levé et frappait sur la table. Tant que je serai là et que le peuple aura la chance de m'avoir

pour guide je préserverai la civilisation de l'intérieur face aux influences corruptrices du monde blanc et jaune.» (*TBL*, p. 106)

Dans le même ordre d'idées, même l'enseignement de la philosophie devient une cause de suspicion au point que le professeur se voit contraint de suivre une ligne de conduite tracée arbitrairement par le parti au pouvoir:

«L'on mit la main sur un jeune professeur de philosophie dont la chevelure évoquait les toques russes et qui inquiétait surtout par ses cours où il osait affirmer que Dieu n'existait pas (...)» (*LPR*, p. 111)

L'œuvre de Lopes abonde en exemples sur la répression anticomuniste; toute réunion, causerie ou débat inconnu des services de sécurité devient communiste (*LPR*, p. 184). Un narrateur en parle encore:

«On présenta les comploteurs à la télévision, je crus reconnaître les hommes aperçus chez Félicité, un soir. Le ministre de l'Information affirma qu'ils étaient la tête de pont d'une machination chargée de préparer le lit de mercenaires basés de l'autre côté du fleuve. Il parla de "Cinquième colonne".» (*SAR*, pp. 191-192)

Le cas du docteur Mobata est triste. Ayant licencié son boy pour un motif non présenté dans le récit, ce dernier l'accuse d'avoir reçu dans son cabinet Nabangou la "tête du complot"; tous les jours de la semaine précédant la tentative. L'accusateur précise même que le docteur gardé ce client pendant près d'une heure, alors qu'il n'avait pas l'habitude de faire ainsi pour d'autres malades (*TBL*, p. 112). Une telle accusation, qui va conduire à la torture et la mort brutale du Docteur, n'est prise au sérieux que pour des raisons suivantes:

«Mobata était un rouge, un communiste fieffé. N'avait-il pas fait ses études chez les Soviets? C'était porté sur son fichier. Et malgré cela, le directeur le couvrait en disant que c'était un cadre valable, que nous en

avons peu et qu'on ne peut enlever à un homme ses idées; que penser communiste ne constituait pas un délit tant qu'on ne tentait pas de s'organiser en mouvement clandestin pour renverser le pouvoir en place.» (TBL, p. 112)

La diffamation est aussi utilisée par le pouvoir pour dissuader le peuple soucieux d'adhérer à l'idéologie marxiste. En sa qualité de lumumbiste, Kolélé est dépeinte sous de sombres couleurs:

«Kolélé était de surcroît présentée comme un démon, un agent de Moscou, Pékin et La Havane, une *kommuniste* qui annonçait l'avènement de l'antichrist. Pour mettre en garde les fidèles, des catéchistes, interprétant sur un mode vernaculaire les sermons des prêtres, explicitaient dans Poto-Poto et Bacongo ce qu'était une *kommuniste*. Un monstre qui marchait la nuit muni d'une lampe torche pour vous éblouir et vous changer en porc.» (LLF, p. 370)

Tout compte fait, la lutte idéologique a fait partie de l'histoire de l'Afrique. La République Populaire du Congo en a vécu des expériences dont l'œuvre de Lopes transmet les péripéties. Si le communisme est présenté comme une valeur sociale et idéologique, le souci de l'auteur est la coupure avec l'Occident du fait de son attitude impérialiste et "inhumaniste". Antoine Aissi présente comme cause de la chute de l'ancien président du Congo, Fulbert Youlou:

«La chute de l'Abbé-Président peut être attribuée d'une part à sa trop grande dépendance vis-à-vis de l'ancienne métropole et d'autre part à sa volonté de réduire tout mouvement progressiste ou de gauche assimilé automatiquement au communisme.»¹¹⁷

¹¹⁷ AISSI, A., Art. cit. pp. 47-48.

L'écriture littéraire devient alors pour l'auteur un univers dans lequel les forces antagonistes s'entre-dévorent; c'est le reflet et l'analyse socio-politique des idéologies dans un chaos où le monde africain a pataugé et dont les plaies sont encore fraîches.

L'écriture romanesque est ainsi au service d'une cause, d'une idéologie dont l'auteur est partisan farouche. La participation directe de l'auteur, en tant que ministre, à la vie politique de son pays vivant un espace-temps marxiste dévoile son attachement à cette idéologie. La partie destinée au cursus politique de Lopes nous en fournira des détails.

Chapitre XI: Les machiavélisme et cynisme politiques

o. Les liminaires

La peinture de la classe dirigeante africaine postcoloniale constitue la majeure préoccupation de l'œuvre de Lopes. En effet, au lendemain des indépendances, l'Afrique a été livrée aux mains de ses fils appelés désormais à gérer l'appareil étatique. Loin de hâter le progrès socio-économique des peuples cette "nationalisation" a constitué une gangrène aussi préjudiciable que la colonisation à telle enseigne que Guy Tirolien, dans une préface à l'œuvre de Lopes, localise le colonialisme dans le chef de l'Africain lui-même:

«Le colonialisme – le plus redoutable, celui qui ne pardonne pas – c'est nous qui le portons entre cuir et os, comme un virus têtue dont le nom va changeant au gré de nos intérêts: réalisme, traditionalisme, tribalisme, népotisme. Pour tout dire en un mot: arrivisme.» (*TBL*, p. 9)

La préface de Tirolien n'a fait que traduire sans moyens termes l'essence et la téléologie fondamentales de l'œuvre de Lopes pendant une période où l'opportunisme se servait ouvertement de la voie politique comme moyen facile d'accéder à l'opulence et à fortiori aux honneurs qui en découlent.

L'inculture tant intellectuelle que politique de la gent gouvernementale semble la cause génératrice d'autres maux dans l'exercice des fonctions politiques. Lopes présente sans détours les détails pittoresques révélateurs de l'absence d'une quelconque déontologie politique d'autant plus que l'éthique semble jetée dans les oubliettes de l'histoire ou littéralement ignorée dans tous ses impératifs.

Section 1: De l'inculture intellectuelle et politique

Au lendemain des indépendances la politique et la diplomatie ont été les domaines convoités par bien des personnalités des pays nouvellement émancipés. Même sans formation scolaire adéquate certains politiciens africains ont essayé d'accéder par tous les moyens à de hautes responsabilités. Le personnage Bienvenu n'en a pas le complexe; il le dévoile à sa copine Olga lors d'une conversation:

«- Alors, laisse-moi dormir. Je me moque de la politique et je n'y comprends rien. – Pourtant, un diplomate c'est un homme politique. – ouais, mais ça c'est la politique africaine...c'est pas pareil. Pour la faire y a pas besoin de connaître ce qui se passe dans le reste du monde et les étrangers, eux-mêmes, ne comprennent rien à ce qui se passe chez nous.»
(LNR, p. 126)

Le narrateur complète avec dédain le côté faible du protagoniste:

«Mais il [Bienvenu] ne voyait pas ce que Ray appelait le “revers de la médaille”. Si on pouvait lui assurer de passer sa vie à jouer au football et à faire l'amour avec les femmes qui lui plaisaient, il n'en demanderait pas plus. Le reste, et surtout le côté intellectuel de la vie, cela lui paraissait n'être que littérature. D'ailleurs il n'y avait qu'à voir comme il s'ennuyait dans un bureau.» (LNR, p. 113)

Bienvenu n'est pas seul dans cette situation d'inculture politique et diplomatique; son compatriote Mankoya, celui-là même qui l'a encouragé à se faire diplomate, avoue cyniquement n'avoir jamais reçu une formation dans ce sens:

«Non mon cher, pas question de quitter la diplomatie. Je sens cet art dans mon sang, moi. Pour ces choses-là, y a pas besoin de passer par des Ecoles spéciales...si je te dis mon nouveau poste, tu promets de la fermer? (...) Je suis nommé conseiller culturel à Rome. C'est une promotion!» (LNR, p. 42)

Si Mankoya s'est fait nommer conseiller culturel à Rome, en dépit de son manque d'instruction nécessaire et suffisante pour prétendre à ce poste, le comble est lisible dans la formation scolaire de l'Ambassadeur de Bienvenu qui, comme ce dernier, présente un niveau bas comparativement à ses responsabilités:

«Et comme Ray avait eu un mouvement de surprise, il avait expliqué qu'il n'était pas l'Ambassadeur. Après tout, il n'y avait pas à en avoir de complexe. Celui qui assumait véritablement ces fonctions n'était qu'un moniteur d'enseignement, ayant tout juste son certificat d'études primaires (comme lui Bienvenu) et qui avait été envoyé en poste à l'étranger pour faire oublier une histoire de détournement d'élèves mineurs.» (LNR, p. 87)

Si Monsieur l'Ambassadeur est un enseignant devenu diplomate, comme Bienvenu et Mankoya respectivement footballeur et aide-infirmier devenus tous diplomates, avec les inconséquences que charrie une telle inculture, la raison qui explique de telles promotions remonte surtout bien loin à la sommité-même du pouvoir qui ne se distingue guère de la médiocrité dans laquelle patauge le commun de la masse. Le personnage Damba va jusqu'à trouver superflue l'honnêteté dont il fait preuve et se demande si son attitude juste ne constitue pas sa faiblesse:

«Damba resta ébahi. Il rêva un moment et regarda droit devant lui. Conseiller à l'Ambassade de Washington! Après avoir giflé un ambassadeur. Décidément, s'il n'avancait pas lui, c'est qu'il était trop

honnête. Un de ses collègues vint le secouer (...) “cette crapule? Mais ça ne m’étonne pas. Puisque ce sont les bandits qui sont au pouvoir. Entre gens de mafia, on s’appuie toujours.”» (*LNR*, p. 182)

Certains personnages font preuve de magnanimité et sans tergiversations stigmatisent l’arrivisme viscéral caractérisant la vie politique du continent. C’est sans fioritures qu’Awa, dans une lettre datée de Paris, s’adresse à son amie Wali, épouse de Bienvenu:

«Tu sais, les choses n’ont pas changé. En ce moment, rentrent de France des contingents de semi-analphabètes qu’on a envoyés, au lendemain de l’Indépendance, faire des stages de six mois à deux ans et qui constituent la nouvelle classe dirigeante. Le cas le plus frappant concerne quelqu’un que tu connais bien. Mbouété, oui, le moniteur d’enseignement primaire. Il avait réussi à aller “en stage” du fait qu’il était du village du Ministre de l’Instruction Publique et des Affaires coutumières. Il a passé deux ans en France. L’une à se promener, l’autre à l’Ecole Normale de Saint-Cloud afin d’obtenir les qualifications d’Inspecteur Primaire.» (*LNR*, p. 135)

Même envoyés à l’étranger, ces Africains semblent négliger les études et s’adonner avec zèle aux activités de bas étage. Il leur manque la conscience de base devant conduire à l’éclosion du goût de la science et de la curiosité intellectuelle.

Le héros Gatsé, en bon censeur et pamphlétaire, est frappé par cette usurpation des pouvoirs. Ayant lui-même renoncé d’abord à la politique et ensuite à la diplomatie à laquelle le destinait son ami haut fonctionnaire en le nommant conseiller culturel à Paris, il s’attaque à l’opportunisme de son époque et à l’amour des grandeurs auquel se livrent sans honte ses compatriotes. Pour illustrer ses propos tout à fait politiques, le personnage Gatsé donne un exemple ayant trait à la médecine où, sans formation ni diplômes, ses compatriotes veulent accéder directement aux hautes positions:

«Malheureusement, voici qu'aujourd'hui, dans notre pays, tout le monde veut être chirurgien. Malheur au malade qui se trouvera dans une salle entouré de doctes joueurs de bistouri, sans une infirmière, sans un anesthésiste, sans un réanimateur.» (*STT*, p. 60)

Ou encore:

«Un pays comme le nôtre a tout intérêt à cultiver les vertus de modestie et de lucidité. Nous vivons une époque inquiétante où, sans crainte de ridicule, des dactylos postulent des postes d'ambassadeur et des aide-infirmiers la direction d'un service de cardiologie.» (*STT*, p. 74)

Tout bien considéré, Henri Lopes fait un réquisitoire sévère de la situation de la société africaine en général au lendemain des Indépendances. Un début difficile dans la mesure où le niveau intellectuel des gouvernants ne se lève guère d'un pouce au-dessus de gouvernés et frise sans doute l'analphabétisme. Ce manque d'instruction n'a pas éteint l'ambition politique et diplomatique déjà exacerbée.

Si Lopes s'attarde avec sur cette question cela paraît probablement un règlement de compte dans la mesure où l'auteur est avant tout un fin lettré à une époque et dans un milieu où la scolarité est encore récente et constitue toujours un luxe. En tant qu'intellectuel formé à Nantes, l'auteur se montre lucide et exigeant à l'endroit de son espace-temps. Une telle sévérité est une invite lancée à l'intelligentsia africaine en vue de favoriser l'école et la rigueur politique.

Ceci trouve également une justification dans le fait que Lopes dans son curriculum professionnel a gravi les échelons dans le domaine de l'éducation et de l'enseignement. De professeur d'histoire il devient directeur général de l'enseignement avant de devenir Ministre de l'Education.

De surcroît, l'attitude de Lopes pointe un doigt accusateur sur le colonisateur. En effet, tous les pays africains n'ont pas pu présenter un nombre d'intellectuels élevé pour assurer de fond en comble la gestion de l'appareil de l'Etat au moment de l'accession à l'indépendance. Comparativement à la population totale, le pourcentage de l'élite est demeuré bien maigre pour prétendre gérer "académiquement" tout le pays dans son entièreté.

Le cas du Congo n'est pas isolé; son voisin aux dimensions continentales, ex-Congo-Belge, ne comptait pas une dizaine d'universitaires le jour de l'indépendance. La plupart des ministres n'avaient pas terminé leur école secondaire.

Pourtant, la colonisation avait duré environ quatre-vingts ans! Les injures grossières lancées aux Nègres au cours de cette période n'avaient aucune intention éducative. Les "macaques", ainsi qu'on les appelait, n'étaient que des forçats au service du colon et non des hommes ayant aussi droit à une instruction scientifique et multidisciplinaire de pointe. Les quelques cas d'exception en la matière ne constitueraient qu'une confirmation de la règle.

Ainsi donc, la colonisation qui a duré plus de trois quarts de siècle n'a rien apporté aux peuples colonisés; les colons n'ont pas éduqué les sujets pour les préparer à prendre la relève.

C'est cette situation de manque de formation nécessaire qui amène Gatsé à penser qu'"accepter un haut poste dans ces conditions c'est pire qu'un manque de modestie" (*STT*, p. 43). La grande question que l'on se pose reste de savoir comment une telle avant-garde immature pouvait gérer l'Etat.

Section 2: L'opportunisme

L'inculture politique dans laquelle se noie la société africaine postcoloniale n'a fait que favoriser le sens du gain facile qui se substitue à la science des devoirs professionnels. La jeunesse est attirée de prime abord par l'opulence matérielle et pécuniaire. Gatsé révèle que "la diplomatie et la carrière politique paraissent les seules à garantir les avantages et la célébrité. Qui n'aspire aux deux à la fois, ajoute-t-il, aspire à l'une ou l'autre" (*STT*, p. 111)

C'est à ce titre que Mankoya quitte le domaine médical pour embrasser la diplomatie. Sa "moisson" est déjà abondante après quelques mois seulement:

«Bienvenu examina un carton bleu avec des colonnes de chiffres au nom de son ami. Il avait plus de deux millions de Francs C.F.A. Ça rapportait, la diplomatie! (...) Etant de la même tribu, ils pouvaient parler tranquillement leur dialecte, sans qu'alentour on puisse les comprendre.» (*LNR*, p. 41)

Mankoya n'y va pas par quatre chemins pour exprimer à Bienvenu les raisons qui l'ont poussé à abandonner le service médical:

«Moi? Tu rigoles, oui. Pas question alors. Maintenant que je suis dans la carrière diplomatique j'y reste (...) Tu as vu mon compte tout à l'heure? Alors, tu voudrais que je laisse tomber tout ça pour recommencer à faire des piqûres toute la journée...pour trois fois rien? (...) Je suis d'un réalisme à faire sortir Staline de la tombe. Tant que la caillasse tombe dans le portefeuille, qu'on peut grailer et piper les femmes à sa convenance et sans souci, on reste dans le système jusqu'à en crever, mon vieux.» (*LNR*, p. 41)

Le gain facile s'accompagne également d'un penchant prononcé pour le luxe et le confort qui, en plus des femmes, deviennent l'objectif ultime de l'existence.

Gatsé présente le confort dans lequel se trouve son ami haut fonctionnaire, un politicien:

«Hier tu avais le cinéma, le téléphone à manivelle et le phonographe. Aujourd'hui, la télévision, les électrophones, le téléphone à quatre chiffres et la "504". Et déjà tu t'apprêtes à être à la page en commandant pour demain la télévision en couleur, les électrophones quadriphoniques, le téléphone à six chiffres et la "604". Il te faut cinq minutes pour appeler Paris, sept heures pour te rendre au bord de la Seine, alors qu'il te faut (sans panne) cinq jours de camion pour venir ici.» (*STT*, pp. 60-61)

L'analyse de l'œuvre de Lopes montre que cette attitude, qui atteint certes son apogée dans l'exercice du pouvoir politique, a été préfigurée par un personnage-étudiant en France, Vouragan. Il le dit à André:

«Tu peux regarder. C'est pas de la fausse monnaie (...) ouais, l'homme. Je te dis, la caillasse est tombée. Avec ou sans cravate, on peut grailler, piper et ensuite, l'âme rassasiée, crever.» (*LCA*, p. 169)

Le personnage Gatsé pense que si la gestion de la chose publique est confiée à des personnes qui ont des penchants égoïstes tournés vers le luxe et le confort matériel, il ne pourra en résulter par conséquent que la déchéance car, pense-t-il, "la mode change bien avant que nos habitudes ne s'usent" (*STT*, p. 72).

L'hédonisme auquel se vouent sans merci les politiciens supprime toute altérité fondatrice de conscience dès lors que toute extraversion est rendue inexistante. Le personnage Carmen en est victime:

«Les voitures passaient dans les rues mal éclairées. Celles qui croisaient Carmen l'éblouissaient, celles qui allaient dans le même sens qu'elle manquaient de l'écraser, et personne ne s'arrêtait pour la prendre. Et elle

savait qu'au moins une voiture sur deux était conduite par un nègre comme elle. Aujourd'hui chacun va sa vie.» (*TBL*, pp. 92-93)

L'attitude du président de la République, Tonton Bwakamabé, est aussi arriviste. Lors d'un conseil extraordinaire, le chef de l'Etat avoue avoir accepté des propositions séduisantes de la part du gouvernement de Prétoria:

«(...) sont prêts à nous faire un don de beaucoup de millions de dollars et à financer par des prêts à des conditions exceptionnelles tous les projets économiques que nous leur présenterons. Mais le don est en argent frais.» (*LPR*, p. 275)

Cette collaboration clandestine avec le pays d'apartheid est de nature à juguler tout mouvement d'embargo dans lequel les Blancs d'Afrique du Sud sont contraints de vivre pour les contraindre mondialement à renoncer à la politique honteuse de ségrégation raciale qu'ils entretiennent de manière flagrante sur le continent africain. Les envoyés de Vorster, président sud-africain du roman certes, sont clairs et précis. Les conditions sont nettes et Tonton en parle:

«(...) veulent seulement qu'à titre de réciprocité, que nous ne parlions de leurs problèmes intérieurs, que nous leur laissions le soin de les régler comme ils entendent. Normal, quoi.» (*LPR*, p. 276)

Il ne peut s'agir, au bout de l'analyse que de la "non-assistance à personne en danger" exercée sur le plan international. Si Vorster se sert de propositions séduisantes c'est qu'il sait que la classe politique africaine est friande d'argent – "s'allier avec le diable si nos propres intérêts l'exigeaient" (*LPR*, p. 277) – et en contrepartie l'Afrique du Sud pourrait bénéficier d'une politique de mutisme sous couvert de la non-immixtion dans ses affaires internes. Cette corruption n'a d'autre finalité que la perpétuation de l'exploitation honteuse de l'homme noir.

Section 3: La malversation financière

L'inculture politique, due à l'absence d'instruction scolaire et académique adéquate, et le goût du gain facile ont amené les Africains à opter pour la diplomatie et la politique, deux domaines qui semblent le mieux payer.

Cette absence de formation à laquelle s'est ajouté le matérialisme à outrance a porté un coup fatal au fonctionnement de l'appareil étatique. La gabegie financière est constatée un peu partout dans la gestion des pays. Le rapport que l'Ambassadeur présente à Zikisso, l'Inspecteur des postes diplomatiques, sur Bienvenu N'Kama, agent de l'ambassade, est explicite, la malversation est flagrante:

«Ce jeune homme avait dilapidé tous les sous. Et comme le ministère ne répondait pas à tous ces appels demandant de nouveaux crédits, on était littéralement paralysé. Depuis trois mois, on n'avait pas payé le loyer de la Résidence:» (LNR, p. 167)

L'ambassadeur a fini par conclure que l'éducation est nécessaire:

«Voyez-vous, mon cher, avait dit l'ambassadeur, c'est la rançon d'envoyer n'importe qui en mission diplomatique. Les gens qui passent directement de la hutte aux honneurs se sentent la tête tourner. Il y a d'abord ça. Ensuite, eh! bien, il y a que les gens de chez nous ne font pas la différence entre l'argent de l'Etat et le leur. C'est toute une éducation.» (LNR, p. 167)

La malversation est également visible dans les actes du président de la République qui laisse l'image d'une véritable banque ambulante plus riche que la banque nationale, dans la mesure où il aime se promener avec des malles remplies d'argent qu'il se plaît à lancer aux passants:

«Tonton, dans de grands gestes nerveux et dramatiques, arrachait l'élastique qui les enserrait et se mit à jeter, dans une allure de semeur, des coupures à son effigie, qui tournoyaient comme des hélices abandonnées au vent, avant de se poser, mollement sur la surface de l'eau. Aussitôt, des enfants plongeaient dans la rivière, oubliant la puissance des esprits qui s'y cachent d'ordinaire.» (*LPR*, p. 213)

Cette attitude de "semeur de billets de banque" plonge ses racines dans la période coloniale où le Blanc, grand et seul possesseur de richesse et de grandeur, jetait, avec dédain sans doute, l'argent ou le repas aux indigènes dépossédés (*LCA*, p. 18 et *LPR*, p. 92)

Si Lopes attribue aux dirigeants nègres certaines caractéristiques du colonisateur, son intention est, plus qu'un simple témoignage, une analyse du colonialisme qui est portée, comme l'a écrit Tirolien, également par des nègres c'est-à-dire, un colonialisme ancré déjà dans la nature des Noirs.

Cette situation hédonistique a été décrite après Lopes par Amadou Koné. Un protagoniste qualifie ce penchant de trahison et s'interroge:

«Abou avait trahi. Car voyez, les grands hommes de ces temps qu'avaient procréés ce village et les villages environnants ne s'achetaient que des voitures de luxe, - de préférence une CX Citroën ou une Mercedes Benz, - et ne s'habillaient que des vestes (...) et pour se faire respecter, on a tout de même pas le droit de puiser dans les caisses de l'Etat. Et alors, pourquoi diable! Abou se honnissait-il ainsi?»¹¹⁸

¹¹⁸ KONE, A., *Courses, sous le pouvoir des Blakoros*, II, Abidjan-Dakar-Lomé, NEA, 1982, pp.129-130.

Section 4: La misère du peuple

La situation socio-économique du peuple africain a considérablement évolué après les indépendances. En effet, les abus du pouvoir décrits ci-dessus ont été décisifs pour précipiter une évolution dans le sens régressiste à telles enseignes que toutes les promesses suscitées jadis par la propagande anticolonialiste se sont avérées par la suite purement fallacieuses et démagogiques. Le tissu économique s'est de plus en plus dégradé avec le départ du colon. Gatsé en parle:

«L'herbe a effacé les chemins. Ces camions et certaines machines agricoles sont recouverts de rouille et envahis par les toiles d'araignées. Les paysans d'alentour, qui me connaissent tous, m'ont appris que le Ministre de l'Agriculture compte y installer une ferme-pilote avec l'appui technique d'un pays ami. On va sans doute investir et repartir de zéro.»
(*STT*, p. 28)

Le maître d'hôtel de Bwakamabé affirme que la situation de la caisse de l'Etat est alarmante:

«Mais l'argent tant espéré de la Mecque et autres capitales croyantes et pétrolifères, ne laissait de différer sa date d'arrivée. Et parallèlement, atteignant quarante-cinq, cinquante, soixante jours, les mois des fonctionnaires s'étiraient comme du chewing-gum bazooka (...) Et les caisses du trésor public s'asséchaient, les fonctionnaires et leurs familles se contentaient d'un repas par jour.» (*LPR*, pp. 234-235)

La présidence de la République n'est pas sans connaître la situation du trésor public, Tonton le reconnaît et le déclare:

«Hier, j'ai reçu votre collègue le ministre des Finances. Notre trésor est à sec. Les caisses sont vides. Les effets de mon voyage chez les Oncles ne peuvent pas porter leurs fruits immédiatement.» (*LPR*, p. 274)

Cette situation de misère, qui contraste certes avec l'opulence du Chef de l'Etat et des membres du gouvernement, contraint l'Etat à la mendicité grotesque à laquelle se livre officiellement, avec la bénédiction du Chef, les membres du gouvernement. Il s'agit d'un appel au secours lancé à la communauté internationale, en vue de tirer le pays du gouffre dans lequel il sombre:

«Si personne ne vous donne l'argent, y a qu'à emprunter. Voilà justement l'occasion de tester la disponibilité de tous ces messieurs qui clament être nos amis. Un pays en développement leur formule une demande d'aide.» (*LPR*, p. 90)

Comme on pourra le remarquer, la description de la misère du peuple ne saurait se faire sans rétrospective. Mains protagonistes brossent le bilan d'hier et celui d'aujourd'hui et se montrent sceptique aux fanfaronnades politiques de l'époque. C'est dans ce bilan que se dessine de manière complète la nostalgie du passé et le spleen du présent.

En substance, en première approximation, certains personnages trouvent que la situation socio-économique d'aujourd'hui n'est pas différente de celle d'hier. C'est l'analyse notamment d'Elengui et de Maître:

«Lui ou un autre, pour nous c'est toujours la même vie. Hier, nos misères provenaient du Blanc qu'il fallait chasser pour que le bonheur vienne. Aujourd'hui les Oncles sont partis et la misère est toujours là.» (*LPR*, p. 23)

Ou encore:

«(...) comme hier des nègres battaient d'autres nègres. Hier, ils en recevaient l'ordre du Blanc. Mais aujourd'hui (...)» (*LPR*, p. 299)

Cependant le monde africain d'aujourd'hui tel que présenté par d'autres personnages n'est pas préférable à celui d'hier. Après Gatsé, qui est déjà favorable au passé, Madeleine compare à son tour les habitats qu'elle considère comme ayant été "de luxe à l'époque coloniale" et qui "sont aujourd'hui souvent mal entretenus" (*SAR*, p. 167). La description faite de Moundié, un quartier populaire, témoigne de fil en aiguille la misère la plus noire qui ronge la société. L'auteur choisit les mots justes pour traduire la misère:

«Là passent rarement les services de voirie. Les eaux usées s'évacuent au gré de leur inspiration et les reliefs et autres ordures se mêlent pour bâtir des monticules dans les venelles, tantôt bouchant les trous, tantôt barrant le chemin. La poussière de la saison sèche, la boue de la saison de pluie, les escadrilles de mouches et de moustiques de toute l'année, se disputent l'espace vital dans une concurrence sournoise avec les hommes. Il y a de ces odeurs qui, dans les ténèbres deviennent des repères géographiques aux enfants du quartier.» (*LPR*, p. 56)

Bienvenu voit à son tour la misère sous l'angle familial à travers les enfants dont la description est présentée comme suit:

«Tout leur est enfer: les repas qui ne débarrassent pas de la faim, leur chambre, la natte sur laquelle ils dorment, leurs habits déchirés, les cris de la mère énervée, l'indifférence du père, les coups et les brimades des aînés, la rue pleine de détritrus (...)» (*LNR*, p. 11)

De tels enfants sont considérés comme étant "nés trop tard" par Gatsé qui pense que même "les écoles ne sont plus aussi bonnes que du temps des Blancs" (*STT*, p. 61). La préoccupation de Lopes sur ce plan précis de la

description de la misère rejoint celle de Rachid Mimoudi qui écrit avec douleur les propos de son ancien professeur:

«Je me souviens d'un de mes anciens professeurs d'université (...) “– Vois-tu, me dit-il, je continue à enseigner à tes successeurs les lois physiques qui régissent notre univers tout en restant incapable de me procurer la quantité d'huile qu'il faut pour alimenter ma poêle. Sur l'estrade de l'amphi, je suis le maître du cosmos (...) ceux qui, derrière moi me pressent, se fichent de mon savoir (...) ne peuvent non plus soupçonner que mes connaissances pourraient les aider à disposer de davantage d'huile demain.”»¹¹⁹

L'œuvre de Lopes abonde en exemples sur la vie socio-économique d'après les indépendances. Tout concourt à affirmer que la classe dirigeante autochtone n'a pas été à la hauteur de sa tâche; elle s'est montrée défailante et a géré de manière simpliste. La population évoque avec nostalgie l'“époque des Blancs, la belle époque” (SAR, p. 108) et émet parfois un jugement de valeur très tranchant en témoignant une admiration sans bornes des Occidentaux:

«Ces gens-là connaissent bien notre pays et l'aiment. C'est malheureux à dire, mais ils sont plus compétents que nos nationaux.» (TBL, p. 104)

Ou encore ces propos de Kolélé:

«Les Européens étaient d'évidence de race supérieure. Ne leur devions-nous pas des inventions inimaginables (...) N'avaient-ils pas su plier la nature à leur volonté en faisant reculer la brousse et aménageant un univers où le confort et l'aisance étaient plus grands (...)» (LLF, p. 250)

C'est Gatsé qui dévoile ici d'où le Blanc tire sa force:

¹¹⁹ MIMOUNI, R., Op.cit., p. 114.

«La vérité est qu'ils étaient plus forts que nous, pour réussir à nous humilier impunément. D'où leur venait cette puissance? De toute une organisation. Ayons l'humilité de bien analyser. Nos arcs, nos boucliers...ne peuvent pas grand chose face aux blindés et aux hélicoptères. Ce qui est vrai des armes de la technique, l'est des coutumes et des sentiments. N'englobons pas dans la haine des ennemis, le mépris de ce qui constitue leur force.» (*STT*, p. 39)

Par *organisation* le protagoniste entend, entre autres, "un amour du travail, une énergie de pionniers et une foi en leur drapeau" (*STT*, p. 39). L'analyse démontre que le nègre n'a été exigeant ni envers lui-même ni envers ses collaborateurs et a pensé depuis un temps que l'exigence devant le rendement de chacun constituait une méthode colonialiste (*STT*, p. 40)

La question que l'on se pose est de savoir pourquoi Lopes semble sur cette question précise, appuyer le Blanc alors même que la mentalité à la mode critiquait le colonialiste. Il ne s'agit pas d'une certaine nostalgie du colonialisme; l'auteur veut conserver l'esprit d'objectivité qui l'amène à présenter non pas forcément les défauts, mais surtout les qualités devant servir de modèle et de base pour l'édification ingénieuse d'une société africaine nouvelle. C'est cette finalité qu'il prête à Gatsé qui s'exprime avec lucidité et dévoile un projet de société:

«Ce n'est pas un regard de regret que je porte sur hier, mais j'examine avec la minutie d'un vulgaire avare tout ce que je peux récupérer d'un héritage en désordre.» (*STT*, p. 79)

Et Kolélé de renchérir:

«Bien sûr, bien sûr! mais il n'y a jamais eu de progrès sans critique de l'intérieur. Il est grand temps de cesser de voir dans la critique une agression ou un complot échafaudé par l'impérialisme. Ayons l'honnêteté

et le courage de nous montrer sévères envers nous-mêmes en faisant la chasse à nos sottises.» (LLF, p. 403)

En définitive, la gestion de l'Etat en Afrique, après 1960, présente une classe dirigeante que l'impréparation politique et le matérialisme à outrance excitent à s'engager dans la politique et la diplomatie, deux activités considérées uniquement comme gage de richesse et de célébrité. Il en résulte la malversation financière dont les inconséquences sont décrites par l'auteur et se ramènent au malaise social généralisé paralysant toutes les couches de la population.

La nostalgie d'un passé récent, pourtant colonialiste, est présente dans la conscience de la masse et le dégoût du présent atteint l'incroyable. La description complète de ces aspects de la vie sociale montre à suffisance que Lopes n'est pas resté seulement haut fonctionnaire politique; ses responsabilités ne l'ont guère empêché d'être à l'écoute de son peuple. Son travail est à considérer à bon droit comme celui d'un véritable griot africain tel que le présente l'auteur du *Docker noir*:

«(...) le griot était l'élément dynamique de sa tribu, clan, village, mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrait, déposait devant tous sous l'arbre du palabre les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement: rester au plus près du réel et du peuple (...)»¹²⁰

Cette analyse de la vie quotidienne en Afrique, après 1960, est au cœur de la préoccupation artistique en Afrique bien qu'elle n'intéresse que secondairement le politicien. L'écrivain congolais Sony Labou Tansi le déclare et prend les mêmes initiatives que Lopes:

¹²⁰ SEMBENE, O., *L'Harmattan: référendum*, Paris, Présence Africaine, 1980, p. 9.

«L’Afrique n’est pas au XX^e siècle. C’est une honte, notre honte à tous, mais il faut appeler les choses par leur vrai nom. En ma qualité, triste hélas, de metteur en signe du monde, je n’ai pas d’autre passion que la simple joie d’appeler les choses par leur nom. Les races, les tribus, les classes, en un mot le cœur humain n’est pas au vingtième siècle.»¹²¹

Ayant analysé la même question, l’auteur de *Giambatista Viko* attribue l’échec de la période postcoloniale à “un apprentissage de la gestion” avec tout ce que cela implique comme aléas:

«La première décennie des indépendances me semble constituer un temps d’apprentissage de la gestion et du mode d’emploi du legs colonial. Elle se présente comme une période de tâtonnement et d’observation. Les masses populaires attendent de satisfaire toutes les promesses que les politiciens leur ont imprudemment servies. La manne promise n’est pas arrivée. D’où le malaise.»¹²²

L’œuvre de Lopes ajoute cependant que ces “tâtonnements” ne sont pas un fait passager d’ordre purement expérimental; ils sont soutenus, voulus et perpétués par la minorité au pouvoir dans une visée “exploitationniste”. Wali en parle à Zikisso:

«Vous ne vous souvenez même donc plus comment vous deviez rassurer nos vieux, nos femmes, sous la colonisation, quand vous prononciez ce mot [indépendance]? Ils vous disaient: “Mais nous ne savons même pas faire une aiguille. Que deviendrons-nous quand les Blancs partiront?” Et vous répondiez que ce serait dur, mais que nous nous en sortirions. Or,

¹²¹ TANSI, S. L., cité in MUKALA, K. N. (sous la direction de), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L’Harmattan, 1997, p. 432.

¹²² NGAL, M.a M., «Dipanda, le personnage “indépendance” dans l’écriture africaine», in *Notre librairie* no. 96.

cela ne vous semble pas bizarre que ce ne soit pas dur? Que ce soit même bon, pour vous les dirigeants.» (*LNR*, p. 178)

Le personnage Wali reproche aux dirigeants de ne pas mettre tout en œuvre pour le bien du peuple mais de ne penser qu'à un enrichissement personnel facilité par les tâtonnements.

C'est également dans cette perspective que Leskes trouve en cela une "complicité" du pouvoir avec l'ancienne métropole dans la détérioration du tissu socio-économique des pays nouvellement émancipés:

«In addition, often the new black political leaders were more concerned with personal gain than the welfare of their countries. They joined in partnership with the financial interests of the former colonial powers which continued to exploit natural resources and manpower.»¹²³

Le récit romanesque apparaît donc, ainsi que le dit Michel Butor, "comme l'un des moyens de dire la vérité sur la vie, d'aller à la recherche, c'est-à-dire de confondre inlassablement, méthodiquement, ce que nous racontons d'habitude avec ce que nous voyons, entendons".¹²⁴

C'est la remise en question du pouvoir de nature à contribuer au changement de la société au moyen de l'écriture car bien que les effets de la littérature ne soient pas immédiats, il est néanmoins vrai qu'elle peut, comme le dit Marcuse, "contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient changer le monde."¹²⁵ Il appartient donc, dans cette perspective, à l'écrivain de prendre position, à travers sa production littéraire,

¹²³ LESKES, A., *Op.cit.*

¹²⁴ BUTOR, M., Cité par TCHEUYAP, A., *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 121.

¹²⁵ MARCUSE, H., *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 21.

vis-à-vis de la situation dans laquelle son environnement socio-politique est plongé.

Chapitre XII: Le pouvoir et la nation

o. Les liminaires

La question de la nation est l'une de celles qui préoccupent de nos jours l'élite intellectuelle de l'Afrique noire. Une observation attentive démontre qu'au-delà de ce qui est reconnu mondialement comme nation, et accepté en tant que tel par la charte de l'Organisation des Nations Unies, remontant et obéissant à un découpage artificiel, devenu juridique, effectué par les puissances européennes au moment du partage de l'Afrique, il se dessine çà et là des scissions internes susceptibles de remettre en cause les frontières ainsi acceptées.

Pourtant, la nation elle-même est une âme et à ce titre demeure indivisible selon la philosophie allemande. L'œuvre de Lopes retrace cette contradiction entre la nation de surface, celle qui est reconnue par des textes légaux, et la nation de profondeur, obéissant à d'autres critères de nationalité. L'appréhension de ce clivage est si complexe qu'elle nécessite d'abord une orientation historique suffisante de nature à éclairer le monde contemporain. Ainsi devient-il impératif d'examiner la vision du monde précoloniale, coloniale et postcoloniale.

Section 1: La nation

Avant la colonisation de l'Afrique par l'Europe, la notion de nation n'avait pas la même configuration qu'elle possède actuellement. Elle correspondait à peu près à celle de peuplade, de tribu ou d'ethnie. L'œuvre de Lopes rappelle

sporadiquement cet état des faits traduit en substance dans le texte par des termes “nos ancêtres” (*LPR*), “ma tribu” (*TBL*) ou “mon village” (*LNR*), etc. qui supplantent “mon pays, ma nation”, etc. elle ne retrace cependant pas clairement la situation ethnologique de l’Afrique précoloniale. L’attention est plutôt axée sur les périodes coloniale et postcoloniale, les seules vécues *in vivo* par l’auteur.

L’arrivée du colonisateur a eu comme conséquence directe le partage de l’Afrique entre les grandes puissances occidentales à Berlin. Ce partage n’ayant été décidé que par l’Europe, les Africains eux-mêmes n’ayant pas au préalable été consultés, différents peuples africains sont retrouvés subitement réunis.

Loin de favoriser la création des nations dans le sens moderne, nous lisons cependant que le colonisateur a préféré plutôt la division des peuples. Le protagoniste de la nouvelle “Ancien combattant” l’atteste :

«Comme je suis d’une tribu qui a toujours commandé à celle de Takana, la rébellion devenait pour moi un devoir. C’est dans ma région, en effet, qu’on a choisi, depuis l’arrivée des Blancs, les miliciens pour lutter contre les têtes dures qui ne voulaient ni payer l’impôt ni faire les corvées qu’ordonnaient les commandants français. Et je suis fils et petit-fils de chef, moi. Nous avons été depuis l’enfance habitués à commander dans la famille. Tandis que Takana (...) c’est un fils d’esclave.» (*TBL*, pp. 66-67)

Cette séquence démontre que le colonisateur trouvait de l’intérêt à semer la dissension dans la population africaine après l’avoir réunie dans un même monde. Cet effort de contrecarrer l’homogénéité des peuples n’était profitable qu’au colonisateur. Lopes traduit ici la situation vécue un peu partout en Afrique où le colonisateur a eu à décourager tout éveil de sentiment nationaliste.

Signalons que l'implication de l'Occident dans la division de la conscience nationaliste s'est poursuivie même après les indépendances. M. Gourdain, expatrié français chargé de la sécurité du président Bwakamabé, réorganise l'armée et la sécurité présidentielle de la sorte:

«Dès l'époque où il vivait encore à l'hôtel Libotama, il s'attela à la réorganisation des services de sécurité en recherchant systématiquement tous les individus qui parlaient kibotama, ou ceux des régions avoisinantes qui n'avaient pas d'emploi ou venaient d'être exclus des établissements scolaires. Tout ce monde devait former le cœur de la police secrète pudiquement baptisée "service de la documentation présidentielle". (LPR, p. 78)

Le kibotama indiqué dans le texte est la langue du président dont le village est Libotama. L'intérêt que tire l'Occident dans la manipulation des consciences est immense dès lors que le nationalisme est considéré comme une force devant faire face à toute influence extérieure.

Au Congo-Belge par exemple, la Belgique, ancienne métropole, avait soutenu avec force la sécession katangaise en donnant un coup de main inestimable à Moïse Tchombe, leader politique sécessionniste, contre le gouvernement central basé à Léopoldville alors que le Katanga ne constituait qu'une province parmi tant d'autres de la nouvelle république indépendante. Suzanne Houyoux pense que c'est pour des visées impérialistes que l'ex-métropole commettait ce forfait:

«Pour maintenir leur domination, donc la garantie de leurs avoirs, les vrais détenteurs du capital utilisèrent entre autres la méthode du *divide et imperat*; ils aidèrent voire encouragèrent le Katanga à se désolidariser du reste du Congo.»¹²⁶

¹²⁶ HOUYOUX, S., *Quand Césaire écrit, Lumumba parle. Edition commentée de Une saison au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 14.

Et les propos de Lumumba, alors Premier Ministre du gouvernement central dans la capitale, confirment de fond en comble le cynisme de l'ancienne métropole:

«J'ai constaté que l'objectif visé par la Belgique est de provoquer par tous les moyens l'éclatement du Congo. La Belgique a enlevé nos réserves d'or...on vole donc l'argent du peuple congolais pour aller remettre au Katanga le fruit de la corruption contre la nation.»¹²⁷

Tout compte fait, l'idée de nation – entendue certes dans un sens lâche comme le fait d'appartenir à un même groupe ethnique – et le sentiment nationaliste qu'elle engendre, a été de tout temps combattue en Afrique pendant et après la colonisation par les puissances occidentales. L'œuvre de Lopes l'a démontré et, c'est là chose évidente, les faits historiques en ont témoigné. A la place, c'est le sentiment tribalo-régionaliste qui s'est installé et semble régler toutes les questions politiques.

Section 2: Le pouvoir postcolonial et le nationalisme

Au lendemain des indépendances, bien des Etats africains sont passés d'une démocratie relative, qui n'était que feu de paille, à un monolithisme implacable. Loin de favoriser l'éveil de la conscience d'appartenir à une même nation, la nouvelle classe dirigeante a préféré perpétuer le colonialisme.

Il ne s'agit plus d'un Blanc qui colonise le nègre; par contre, le nègre, et derrière lui sa tribu, exerce une influence néfaste sur les nègres d'autres tribus

¹²⁷ Propos cités par VAN LIERDE, J., *La pensée politique de Lumumba*, Paris, Présence Africaine, 1963, p. 302.

rassemblées dans le nouveau territoire. Lopes traduit ce nouveau type d'exploitation sous le signe du tribalisme exacerbé. Ce phénomène est engendré principalement par deux soucis dont l'un est lié au détenteur du pouvoir et l'autre au groupe auquel il appartient.

En effet, pour le détenteur du pouvoir, l'ambition politique démesurée laisse entrevoir d'emblée le souci de tout posséder qui transparaît de prime abord dans le despotisme dont il fait preuve. L'ancien combattant l'affirme:

«Ce qu'il lui [le pays] faut dans l'étape actuelle c'est un homme de poigne. Oui, comme moi, qui donne des ordres et met tout le monde au travail, bien encadré par l'armée (...) J'avais déjà tout mon plan en tête. Je ferais venir, du Tchad, des anciens tirailleurs sara comme assistants techniques dans notre armée. Ils seraient chargés de veiller au travail de toute cette négraille. Il y aurait des haut-parleurs dans chaque village et dans chaque rue, qui crieraient des mots d'ordre conçus par moi. Toute personne qui refuserait d'obéir recevrait une correction des tirailleurs sara. En cas de récidive, elle serait simplement passée par les armes.»
(*TBL*, p. 68)

Ce despotisme à outrance sera mis à profit par le président Tonton Bwakamabé notamment à travers le cumul des fonctions qui se manifeste dans l'exercice de son pouvoir:

«Qui oubliera l'entrée du maréchal Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, président de la République, chef de l'Etat, président du conseil des ministres, président du Conseil national de Résurrection nationale, père créateur du Pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l'ordre hiérarchique sans en oublier un seul (...)» (*LPR*, p. 87)

Ce totalitarisme à outrance pousse le détenteur du pouvoir à placer les siens auprès de lui afin de prévenir une éventuelle surprise. Bwakamabé justifie ainsi le choix d'un membre de sa tribu pour son maître d'hôtel:

«Ecoute, Maître, faut comprendre qu'il s'agit d'un poste politique. Là où je suis, dois être entouré des miens, rien que des miens (...) Mais quand je dis un poste politique, veux dire un poste qui sort de la logique. Blague pas avec les postes politiques, un Maître d'hôtel, c'est comme un directeur de cabinet ou un médecin: obligatoirement un des vôtres.» (*LPR*, pp. 34-35)

Bienvenu en parle à Damba pour justifier son rapatriement et sa nouvelle nomination au poste de conseiller culturel à Washington:

«Non. Des histoires avec l'ambassadeur. Comment t'expliquer? Ecoute, figure-toi une mission diplomatique où tout le monde est de la même tribu, au point qu'ils ne se parlent plus français, mais leur patois. Le jour où un type d'une autre tribu arrive, il faut le faire partir. C'est la loi, tiens. Si nous étions à sa place, nous en ferions de même.» (*LNR*, p. 181)

Le Docteur Kalala est stupéfait de la situation de son hôpital qui est plongé dans un état de misère indicible et le narrateur explique la raison fondamentale de la dégradation de cette situation:

«Les malades, les infirmiers aussi bien que les garçons de salle semblaient ignorer l'importance de l'hygiène en ce lieu où elle aurait dû être de principale préoccupation. C'était ainsi depuis qu'un "national" était à la tête de l'hôpital. Son premier soin avait été de muter une grande partie du personnel et de le remplacer par des membres de sa famille et de son village. De façon à voir des gens qui lui étaient acquis à tous les échelons, avait-il dit.» (*TBL*, p. 97)

En plus de cet égocentrisme, la tribu du détenteur du nouveau pouvoir politique voudra tirer profit du pouvoir tant qu'il est possédé par l'un des siens afin d'accroître la puissance et le prestige de ce groupe sur d'autres. A ce titre, le nouveau pouvoir politique semble être conféré en amont par la tribu qui considère le président de la République comme faisant partie intégrante d'une lignée monarchique ininterrompue (*LPR*, p. 46).

Les véritables fondés de pouvoir sont alors les membres directs de sa tribu et non les citoyens de la nouvelle configuration politique du pays. Le cas de Tonton est explicite; à ses yeux, l'investiture la plus importante est celle effectuée moyennant le rite de la tradition de sa propre tribu alors qu'au lendemain du coup d'Etat il devenait président de toute la République. Le narrateur raconte la tribalisation du pouvoir pourtant national:

«Le griot, d'une voix de bateleur drogué et qui s'égosille, présente le nouveau Chef des Djabotama (...) Ils [les ancêtres] avaient choisi Bwakamabé Na Sakkadé pour diriger tous les Djabotama et imposer la loi de ceux-ci sur toutes les tribus du nouveau Pays, tel qu'assemblé par les Oncles.» (*LPR*, p. 46)

Les insignes du pouvoir détenus par ses ancêtres lui sont remis lors de cette cérémonie. Il s'agit des objets ci-après: Le bonnet de raphia, la queue de lion, le "tounka", une chaîne de fer avec de nombreux pendentifs, un sac, un bracelet, l'arc royal, un carquois de flèches aux pointes en or, etc. (*LPR*, pp. 47-48)

Le même rite traditionnel est aussi répété par l'auteur dans la description de la carrière politique de Tomboka, un leader partisan du lumumbisme:

«Lorsqu'on atteint le village natal de Tomboka, la ferveur atteint son paroxysme. Deux kilomètres avant d'y parvenir, un barrage obligea la tête de la caravane à descendre des Land Rover. Des chefs coutumiers en

habits d'apparat vinrent prêter hommage à l'enfant prodigue, l'un d'eux déposant dans sa main une motte de terre. On l'obligea à marcher sur des tapis de peaux de léopards et de panthères, on le coiffa d'un chapeau de raphia, on lui remit une canne et une queue de lion. Vraisemblablement des insignes du pouvoir (...)» (*LLF*, p. 370)

La raison majeure de ces rites traditionnels réside dans la recherche de l'exploitation de l'autre qui caractérise les rivalités politiques africaines. L'éditeur du journal *Le Monde*, dans le roman certes, évoque ces affrontements:

«Il expliquait le coup d'Etat par l'ethnologie et divisait le pays en trois zones et autant des tribus principales. Notre histoire, selon lui, et si j'ai une bonne mémoire, n'était depuis l'indépendance rien de plus qu'un affrontement entre ces trois groupes et la victoire de Bwakamabé Na Sakkadé n'en constituait qu'un épisode.» (*LPR*, p. 29)

En plus de cette quête d'hégémonie, le clientélisme politique explique également le tribalisme car chacun voudrait tirer profit à bon droit ou à tort, de la sollicitude du chef. Le trafic d'influence devient monnaie courante au compte de la tribu.

Sur cette question précise, l'œuvre de Lopes présente beaucoup d'illustrations où les relations tribales l'emportent sur toute considération politique au point que tous les ministres ne présentent plus la même valeur devant le chef de l'Etat qui le juge en fonction de leur appartenance tribale:

«Bien que le gouvernement ait eu des représentants de toutes les régions et de toutes les ethnies du pays, en fait, c'est le ministre de l'Intérieur et un conseil de la tribu qui donnaient quotidiennement au président des directives sur les principales décisions à prendre.» (*TBL*, p. 66)

Dans cette atmosphère, même ce simple greffier du tribunal devient plus important qu'un ministre:

«Le greffier du tribunal était du même village que le président. Il avait ses entrées au palais de jour comme de nuit, même quand les ministres se voyaient refuser l'ouverture de la grille.» (*TBL*, p. 101)

Pendant la période du dénuement, toute la basse classe se sert des relations de parenté pour contourner la crise. L'intervention de la main forte du président ou d'un ministre s'avère un baume de vie:

«Chauffeur ou boy de ministre sont des postes importants. Les décisions de ces seigneurs, même du Président, sont plus fonctions des avis du domestique que des techniciens. C'est normal. Les domestiques sont de la tribu, donc de la famille, donc dignes de confiance.» (*LNR*, p. 13)

Dans la même lancée, Pina s'adresse au Docteur Kalala:

«-“Et que veux-tu que je fasse?” Ce fut Pina qui trouva la réponse. -“Le directeur du cabinet du ministre de l'Education nationale a été étudiant en même temps que toi. Vous vous connaissez. Je l'ai même vu une fois ici. Il est de la même tribu que nous. Alors je pense qu'il peut intervenir (...)”» (*TBL*, p. 96)

Makouala parle à Delarumba:

«Makouala expliqua ensuite avec toutes les précisions les démarches que Delaroumba devait entreprendre pour Kondoa. Aller voir le ministre de la Santé. Lui présenter le dossier de Kondoa. Bien insister surtout sur le fait que si le ministre n'était pas de la même tribu qu'eux, il provenait du moins de la même région et qu'il devait prendre soin de tous ceux qui le soutiendraient en cas de retournement de la situation.» (*LNR*, p. 21)

La conclusion en est que “même un cuisinier, par un membre de sa famille, son clan ou sa tribu, trouvait toujours le moyen d’obtenir une intervention du président de la République” (*LNR*, pp. 30-31). Il en résulte qu’en Afrique, l’opposition politique se fonde non pas sur des principes, projets de société ou vertus démocratiques, mais en majeure partie sur le souci de vengeance qui est dirigée contre la minorité égoïste au pouvoir. Le pouvoir reconnaît que ses adversaires ne peuvent provenir que du camp des mécontents, ceux d’autres tribus: “Si tu n’étais pas un fils de la famille, je t’aurais considéré comme un point d’exclamation” (*LPR*, p. 113).

Quand aux membres d’autres tribus, on les traite en conséquence. Tonton par exemple déverse sa haine sur le secrétaire général aux affaires étrangères:

«- D’ailleurs, ça ne m’étonne pas. Vous les Tsoukas, vous avez toujours méprisé les Djabotama. Croyez que ça va continuer comme ça? Hein? Zoubliez que maintenant, c’est un Djabotama qui commande.» (*LPR*, p. 64)

Au capitaine Yabaka il demandera, en le faisant torturer, depuis quand un Djabatékoué possède la science du commandement (*LPR*, p. 298). Le narrateur présente ensuite la situation de la tribu djassikini, celle à laquelle appartient l’ex-président évincé par Bwakamabé:

«On fusilla encore quelques Djassikini et on décida qu’ils ne pourraient plus avoir de bourse, ni même être engagés dans la diplomatie et l’armée» (*LPR*, p. 192)

Tout compte fait, la situation politique dans laquelle se trouve l’Afrique est loin de favoriser l’émergence du sentiment nationaliste. La vie politique est

dominée soit par l'égoïsme soit par le tribalisme et surtout par les deux pris ensemble.

Selon l'analyse textuelle qui va suivre, cette situation remonte bien loin à l'époque coloniale où le colon divisait le peuple pour bien régner. Le rassemblement en un tout de parties hétéroclites tel que décidé à Berlin pose également le problème de la réalisation de l'unité nationale sur le plan de la gestion politique.

Pourtant, la lecture de l'œuvre d'Henri Lopes montre le fait que lorsque les efforts sont éparés, il en résulte la faiblesse. Les contraintes modernes du développement intégral exigent l'union afin que la force soit décuplée, voire centuplée. Les cas illustratifs, devenus traditionnels, sont ceux des Etats-Unis d'Amérique et de l'Union européenne.

Lopes présente le nationalisme comme condition sine qua non du développement de l'Afrique et sa négation est à la base des conflits tribaux qui rongent ce continent déjà affaibli par la traite et la colonisation. En Afrique, les gouvernements institutionnalisent la scission alors qu'Albert Gérard pense que c'est l'Etat qui devrait "forger la nation":

«L'Etat n'est pas l'aboutissement organique d'une unité ethnique préexistante, que nous appelons peuple ou nation quand il s'agit de l'Europe, peuplade ou tribu quand il s'agit de l'Afrique. Au contraire, c'est lui qui réduit graduellement à l'homogénéité un ensemble originellement hétéroclite par le canal d'une langue dominante unique; et c'est l'acceptation et l'habitude d'une symbiose ainsi partagée qui créent, à la longue, entre des groupes ethniques différents, ce consensus que l'on appelle "sentiment national" et dont l'existence est la base de l'identité nationale.»¹²⁸

Le mal décrit par l'auteur n'est pas à considérer comme dépassé et révolu. En 1991 par exemple, la population originaire de la province du Kasai se trouve déclarée indésirable au Katanga, au sud de l'ex-Zaïre, alors que les deux provinces font partie d'un même pays.

Etant donné que cette expulsion massive et immorale était encouragée et voulue par le régime du président Mobutu, agissant par le biais du gouverneur de la province, aucun malfaiteur n'a eu à comparaître en dépit de nombreuses victimes que cette discrimination a engendrées.

Signalons que toutes ces horreurs n'ont été que la répétition du carnage commis sur le même peuple quelques jours après l'accession du pays à l'indépendance. Les analystes ont comparé cette haine à l'antisémitisme, car les Kasaiens devenaient, comme l'a écrit Crawford Young, "les Juifs du pays".¹²⁹

Il ne s'était pas agi uniquement des Kasaiens car l'intolérance atteignait son comble dans la politique de ce pays. Hélène Tournaire et Robert Bouteaud retracent une vision de l'ambiance politique de cette période, 1960-1961, afin de montrer à quel point le nationalisme faisait défaut:

«Des agitateurs bien payés courent les rues disant aux Bakongo:-Kasa-Vubu, votre chef, est président de la République. Profitez-en pour vous débarrasser une fois pour toutes des Bangala. Avant l'indépendance, ils ont pris vos places; chassez-les maintenant de la capitale, renvoyez-les dans leurs villages. Aux Bangala ils suggèrent:-c'est l'indépendance, il ne faut plus tolérer qu'un Bakongo (sic) soit Président de la République, qu'il vous gouverne? Cette fonction revient à l'un des vôtres: Jean Bolikango.»¹³⁰

¹²⁸ GERARD, A., Op.cit. pp. 14-15.

¹²⁹ YOUNG, C., *Introduction à la politique congolaise*, Kinshasa, Editions universitaire du Congo, 1968, p. 128.

¹³⁰ TOURNAIRE, H. et BOUTEAUD, R., *Le Livre noir du Congo (Congo-Katanga-Angola)*, Paris, Perrin, 1963, p. 89.

Le comble en a été atteint au Rwanda où la bipolarisation encourage avec force la différence et l'intolérance ethnique. Les deux ethnies, les Tutsis et les Hutus, se battent et s'entredéchirent sans merci avec la bénédiction de leurs gouvernements qui souvent alternent. Sur cette question précise, Peter Hammond écrit sur le grand génocide de 1994:

«Les Hutus du nord considéraient depuis longtemps que les Hutus du sud étaient trop proches des Tutsis et ils leur reprochaient de ne pas avoir cherché à établir la vraie république des Hutus. Les Hutus du sud se différenciaient à peine des Tutsis. Ceci explique pourquoi tous les Hutus désignés pour être exécutés en avril 1994, étaient des dirigeants provenant du sud du Rwanda.»¹³¹

Quant au Congo, le pays d'Henri Lopes, il patauge jusqu'à nos jours dans des luttes interminables entre les tribus du nord et celles du sud. Les menaces intermittentes de sécession ainsi que les affrontements des milices témoignent de l'impossibilité de cohabitation pacifique susceptible de déboucher sur le consensus national qui, au bout du compte, comme le dit Jeannine Lavallée, "engendre l'orgueil et provoque une coopération intense parmi les concitoyens".¹³²

¹³¹ HAMMOND, P., *Holocauste au Rwanda*, Newlands (Cape Town), Frontline Fellowship, 1996.

¹³² LAVALLEE, J., *Koshawika*, Montréal, Rénovation, 1936, p. 143.

Chapitre XIII : Le prince et le scribe

Rappelons, comme nous l'avons dit dans la partie précédente, que l'école moderne constitue un fait récent dans le continent africain; elle a vu effectivement le jour, et dans son style actuel, avec la colonisation bien qu'auparavant il y ait eu des enseignements sporadiques, allusion faite notamment à l'action des Arabes, en Afrique occidentale, et des Portugais, en Afrique centrale.

Il en résulte qu'à l'accession aux indépendance maints cadres possédaient encore un niveau d'instruction scolaire bien maigre au regard des responsabilités devant lesquelles ils étaient placés.

Pourtant, le mode de vie adopté, surtout dans la gestion des institutions étatiques, semble singer celui de l'Occident dont la pratique fait l'objet de hautes et longues études universitaires. En Afrique, le pouvoir est ainsi cédé aux incultes.

La lecture de l'œuvre de Lopes laisse transparaître la position des tenants du pouvoir politique face aux intellectuels dont le taux d'accroissement augmentait de manière rapide. Adjuvants ou opposants, ces intellectuels sont souvent censés, avec ou sans approbation du régime, maintenir, comme le pense Nureini Tidjani-Serpos, "désespérément entrouverte la porte de la créativité et du renouvellement, obligeant ainsi le sourd à entendre et le muet à parler".¹³³

¹³³ TIDJANI-SERPOS, N., "L'écrivain africain: griot contemporain", in *Notre librairie*, no. 98, juillet-septembre 1989, p. 67.

Paradoxalement, cette ouverture d'esprit peut parfois constituer une source d'intérêt pouvant soit servir l'hédonisme du tenant du pouvoir politique soit, au contraire devenir une gangrène qui lui dommageable.

C'est cette bipolarisation du pouvoir et des intellectuels que nous analysons à la lumière de l'œuvre de Lopes: "le prince" étant entendu largement comme le tenant du pouvoir politique, ou le politicien, et le "scribe" comme la métaphore de l'intellectuel pris dans un sens large: enseignant, philosophe, juriste, écrivain ou artiste.

Section 1: La sympathie

L'on remarquera que l'artiste ou l'intellectuel africain en général peut prêter main forte au pouvoir pour lequel il œuvre en vue de sensibiliser la masse sur la nécessité impérieuse d'appuyer avec ferveur les projets gouvernementaux. Le pouvoir s'en sert comme griot et phare dans ses actions politiques, scrupuleuses ou cyniques, en vue d'accroître sa puissance et son prestige. La gloire du président Tonton Bwakamabé, par exemple, procède d'une manipulation médiatique des opinions notamment par recours aux moyens artistiques:

«Les peintres et sculpteurs transportèrent leurs chevalets, herminettes et burins (...) accouchèrent, dans les transes et l'extase, des milliers des tableaux et personnages divers qui racontaient l'épopée moderne de la partie.» (LPR, p. 82)

A travers la même œuvre, les éditoriaux du fameux organe de presse, *La Croix du Sud*, sont les véritables chansons de geste dédiées à l'honneur du chef de

l'Etat qui souvent est présenté, moyennant l'art le plus raffiné, comme incontestablement infaillible par un journaliste zélé du nom 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 ses 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 Ecoles françaises. Il n'aurait jamais fait une faute d'orthographe à ses dictées. Il aurait toujours été le plus rapide en calcul mental et le meilleur en problèmes.» (*LPR*, pp. 25-26)

Si cet éditorialiste se fait à nouveau propagandiste au compte du nouveau régime, après l'avoir dénigré du temps de son maquis, il s'agit d'une position opportuniste dont se servent maintes fois certains intellectuels afin de s'accaparer des privilèges du politicien.

Cet opportunisme de l'intellectuel africain est constaté également par le Docteur Kalala. Soucieux de la libération d'un juriste injustement appréhendé par les services de la sécurité présidentielle et accusé à tort de communisme, le médecin Kalala cherchera l'assentiment de ses anciens condisciples notamment par la signature d'une pétition adressée au chef de l'Etat. Le constat de Kalala est le suivant:

«Le lendemain, Kalala eut à rendre visite à six autres anciens étudiants. Tous avaient oublié le langage qu'ils avaient aux lèvres en climat tempéré. Ici, chacun faisait preuve d'une très grande sagesse. Etrange sagesse, en vérité.» (*TBL*, pp. 103-104)

Cette prudence se fait également lire à travers la position de Nzodi (*TBL*, pp. 102-103) qui ne peut aucunement accepter de signer la pétition adressée au Président de la République avec qui il sympathise oubliant toutes les prises de

position dont il avait fait preuve au moment où il était encore étudiant en Europe.

En définitive, l'intellectuel africain postcolonial, ou l'artiste, s'est parfois impliqué dans le pouvoir politique comme auxiliaire incontournable. Si le tenant du régime a été considéré comme inculte, la plupart du temps ses insuffisances se sont vite comblées grâce à la coopération avec les intellectuels acquis à sa cause.

Il ne s'agit pas pour Lopes de démontrer comment l'activité artistique, voire intellectuelle, en Afrique a toujours été considérée comme un auxiliaire incontesté du pouvoir politique; bien au contraire, le souci de l'auteur est de dépeindre la faiblesse morale de certains intellectuels arrivistes livrant leur talent et leur force de persuasion à la merci des incultes sans cœur ni esprit, des "nullards au pouvoir qui cherchent à se venger aujourd'hui contre les bons élèves et les professeurs" (*LPR*, p. 129).

Le journaliste vend ainsi ses services à vil prix et finit par s'accommoder de sa propagande. Cela justifie les instructions catégoriques de certains chefs d'Etat de n'entendre sur leur territoire national que la voix qui leur soit favorable:

«Tonton décida d'interdire l'entrée de la presse des Oncles sur le territoire national. (...) Nous devons nous prémunir contre la pourriture d'un Occident engagé dans un processus de décadence.» (*LPR*, p. 61)

Lopes transmet ainsi l'expérience vécue un peu partout en Afrique où certains pays, à l'instar du Congo, alors Zaïre, interdisaient dans les années 1980, l'entrée des journalistes étrangers parce que leur souci d'objectivité s'écartait du propagandisme propre à la presse locale.

Quoi qu'il en soit, les activités intellectuelle et artistique ne sont pas demeurées exclusivement au service du pouvoir. La transcription de cette anomalie par Lopes constitue déjà une prise de position, une transgression qui dévoile le souci du changement de l'auteur.

Section 2: Le duel

Comme nous l'avons montré ci-dessus, le souci du pouvoir est de se servir de la force et de la persuasion des activités artistiques et intellectuelles, qu'il considère de manière égoïste comme ses atouts, en vue d'accroître sa célébrité.

Pourtant, certains écrivains et intellectuels prennent une certaine distance vis-à-vis de ces soi-disant "Mécènes et inspireurs infatigables de toute la production artistique nationale" (*LPR*, p. 132), et produisent en toute indépendance d'esprit leurs œuvres. A ce titre, ils deviennent l'expression par excellence de la voix du peuple avec tout ce que cela implique.

Il en résulte que le pouvoir devient dès lors hostile à l'égard de tels artistes. Tonton Bwakamabé par exemple, lors de son coup d'Etat militaire tiendra compte de cet aspect: étouffer la voix par laquelle le peuple s'exprime. La presse internationale y fait allusion:

«J'y apprenais que le coup d'Etat du général Bwakamabé s'était réalisé sur plusieurs centaines de cadavres; que les démocrates qui n'avaient pas accepté de courber l'échine étaient déportés dans des camps de concentration; que les libertés avaient été bâillonnées; que la torture était monnaie courante; qu'on était sans nouvelle du grand écrivain Matapalé.»
(*LPR*, p. 62)

Le narrateur décrit par la suite le lieu de détention où est jeté cet “écrivain de génie”:

«L’enfer de Lucifer ne pouvait être pire que la prison de Bangoura. Ceux qui, comme le vieux Tiya, en ont fait l’expérience à différentes époques de notre histoire, prétendent qu’elle était plus humaine quand commandaient les Oncles (...) De tous ces prisonniers, le sort d’un seul préoccupaient les Oncles: l’écrivain Matapalé.» (*LPR*, p. 62)

L’arrestation et la détention de l’écrivain témoigne bien de l’intention du politicien de faire taire la voix susceptible de refléter les opinions matées de force car la fonction d’un écrivain est justement, comme le dit Sony Labou Tansi, “de faire sortir les gens de leur ignorance, de leur éviter de prendre parti sans savoir”.¹³⁴

Le même écrivain se sert d’un langage sévère pour montrer à quel point se situe l’engagement de l’écriture:

«L’art c’est la force de faire dire à la réalité ce qu’elle n’aurait pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu’elle risquait de passer volontairement sous silence. (...) [être] poète de nos jours, c’est vouloir de toutes ses forces, de toute son âme et de toute sa chair, face aux fusils, face à l’argent qui lui aussi devient un fusil, et surtout face à la vérité reçue sur laquelle nous, poètes, avons une autorisation de pisser, qu’aucun visage de la réalité humaine ne passe sous le silence de l’Histoire.»¹³⁵

La situation de l’écrivain Matapalé est le lot commun des intellectuels africains soucieux de servir le peuple. Même le médecin est moins à l’abri de soupçon

¹³⁴TANSI, S. L., cité par VIGNONDE, J.-N., “L’intellectuel et le pouvoir”, in *Notre librairie*, no. 126, avril-juin 1996, p. 77.

¹³⁵TANSI, S. L., *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985, p. 11.

aussi longtemps qu'il désire demeurer dans la logique des faits. Le cas du Docteur Mobata tel que l'œuvre le décrit, de son arrestation à son martyre en passant par la torture exécutée par des agents véreux et exceptionnellement entraînés à ce sadisme, a mérité l'attention du narrateur. Pourtant, Mobata n'est pas un criminel; le récit tout entier le présente comme "un idéaliste qui en viendrait à des idées politiques raisonnables avec l'expérience et le temps" (*TBL*, p. 112). Le narrateur décrit son calvaire:

«Je le [le Docteur] laissai entre les mains de Zakunda et Mibolo. Deux spécialistes de la question. L'un a travaillé avec les Français en Algérie qui lui ont appris plus d'une recette. Quant à l'autre, j'avoue que c'est un vice. Il se plaît à imaginer chaque mois une torture plus raffinée.» (*TBL*, p. 117)

Ou encore:

«Quand il [le directeur général de la police] m'a laissé, Zakunda et Mibolo n'avaient cessé de travailler le docteur. Je l'ai trouvé étendu sur le sol. Sans connaissance. Ses yeux étaient gonflés. Un léger filet de sang coulait de sa bouche.» (*TBL*, pp. 118-119)

Le juriste est également la cible de persécution du pouvoir. Sa profession le prédisposant à défendre les prévenus dont les droits dans bien des cas sont occultés, il est souvent aux prises avec le pouvoir qui voit en lui un danger permanent. Le narrateur raconte, suite à une nouvelle arrestation arbitraire, la vie de Maître Epayo:

«Maître Epayo était un jeune avocat, premier de la génération des premiers universitaires à être rentrés. Le président l'avait, il y a six ans, fait arrêter pour complot contre la sûreté de l'Etat. Condamné à mort, on était resté deux ans sans nouvelle de lui. Puis sa peine avait été commuée en vingt ans de travaux forcés. Il y a un an, de retour d'un voyage aux

Etats-Unis où il avait obtenu des promesses de dollars, le président l'avait fait bénéficier d'une amnistie.» (*TBL*, p. 100)

Dans cet acharnement contre l'intellectuel, écrivain, médecin et juriste, l'enseignant est également pointé du doigt dès lors que dans ses cours il ose éveiller la conscience de la masse moyennant une culture large et un esprit critique et analyste dont il dispose.

Ainsi pour avoir fait raisonner sur l'existence ou non de l'Absolu, Dieu, un jeune professeur de philosophie est arrêté sous un faux prétexte de lanceur de tract et de communisme:

«L'on mit la main sur un jeune professeur de philosophie dont la chevelure évoquait les toques russes et qui inquiétait surtout par ses cours où il osait affirmer que Dieu n'existe pas et que la *chose-là* était aussi importante que les mathématiques et qu'elle méritait toute une éducation. C'était une figure bien connue de la capitale et surtout de Moundié où les jeunes l'appelaient Spinoza et les adultes le prenaient pour un original sympathique et pas plus dangereux que les malades qui se promenaient nus dans la ville.» (*LPR*, p. 111)

Ce recours fréquent à l'emprisonnement et la torture comme méthode privilégiée de correction est vu par l'auteur comme un moyen inhumanisant dont les effets peuvent conduire la victime à la folie et à l'état perpétuel d'aversion. Le directeur en parle à l'inspecteur:

«Il me parla de son aversion pour la torture. Que ce procédé butait les accusés contre ceux qui le pratiquaient à un point tel que, tièdes opposants, en arrivant ici, ils devenaient farouches une fois sortis de nos mains. La torture à son avis dégradait l'homme. Or il avait mission de veiller à la sécurité de l'Etat, non de ravalier l'homme au rang de l'animal.» (*TBL*, pp. 117-118)

C'est cette conception que développent certains critiques psychanalystes à l'instar de Michel Foucault:

«Ne faut-il pas voir dans ce fait (...) que le séjour dans une maison de force conduit nécessairement à la folie? A force de vivre dans ce monde délirant, au milieu du triomphe de la déraison, comment ne pas rejoindre, par la fatalité des lieux et des choses, ceux-là même qui en sont les vivants symboles?»¹³⁶

L'œuvre d'Henri Lopes présente dans toute sa plénitude la dimension complète du sadisme exercé sur l'intellectuel africain. La nuisance n'est pas seulement physique, comme remarquable clairement à travers les emprisonnements, torture et assassinats; elle est de surcroît morale.

En effet, répondant à l'appel d'Aimé Césaire de "constituer ces grandes réserves de foi, ces grands silos de force où les peuples dans les moments critiques puisent le courage de s'assumer eux-mêmes et de forcer l'avenir"¹³⁷, les intellectuels sont moralement affectés par la mise en quarantaine dont ils sont victimes. Le pouvoir est en lutte perpétuelle contre la diffusion de leurs œuvres.

Lors de l'exposition d'ouvrages de toute la production écrite nationale, à la demande du pouvoir pour célébrer la Journée internationale du Livre, le narrateur fait le constat suivant:

«Pour encourager et satisfaire l'amour-propre de certains impatients pressés d'être sacrés auteurs, le comité d'organisation avait, sous l'effet des pressions politiques discrètes aussi bien que grossières, toléré finalement la présence en vitrine des manuscrits dactylographiés et

¹³⁶ FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 419.

¹³⁷ CESAIRE, A., cité par HOUYOUX, S., Op. cit. p. 13.

ronéotypés au même titre que les ouvrages édités ou publiés à frais d'auteur. Seuls faisaient défaut les écrits de Matapalé que Tonton avait pourtant libéré de prison, mais qui demeurait victime des décrets de la censure.» (*LPR*, p. 131)

La censure est une forme d'oppression morale pour l'artiste aussi préjudiciable que la torture et l'emprisonnement. En dépit de son haut rang politique et de sa dignité, "nouvel Auguste nègre, grand ami des lettres et des arts, protecteur de tous les créateurs" (*LPR*, p. 131), Bwakamabé entre en guerre contre ce pauvre artiste.

Lopes reprend en plus ce thème de censure sous le signe de l'interdiction de la circulation des œuvres tout en dévoilant les moyens mis en œuvre pour réaliser une telle ambition:

«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 général, à l'africaine en particulier.» (*LPR*, p. 9)

Ou de surcroît:

«Dans un second mouvement, nous avons songé à un procédé plus élégant et vieux de plusieurs siècles: acheter à l'éditeur tous les exemplaires et les incinérer à la faveur d'un feu de brousse.» (*LPR*, p.9)

La mise en quarantaine par la presse peut également constituer une source de tourments pour l'artiste. Ayant refusé catégoriquement de se produire devant l'empereur Bokasa, qu'elle qualifie de "monstre, mixture de bouffon et de boucher, pourriture, etc." (*LLF*, p. 414), Kolélé dont la devise est "tout pour le

peuple, rien que pour le peuple”, se voit frappée de boycott. Le narrateur résume sa souffrance:

«Dès lors, et jusqu’à sa disparition, Kolélé allait faire l’objet d’un boycott systématique de la part du gouvernement et de ses organes de presse. Elle s’accommoda mal de cette mise en quarantaine. Ne pouvoir exercer son métier constituait pour elle une torture insupportable.» (LLF, p. 415)

Cette mise en quarantaine dont souffre l’artiste peut également être exercée sur le plan international où l’artiste peut ne pas bénéficier du voyage dans tel ou tel pays à cause de ses convictions idéologiques. Kolélé en est victime (LLF, p. 409) ainsi que nous l’avons déjà cité à la page 190.

En définitive, l’intellectuel africain moderne soucieux de son statut, celui d’“être la conscience des classes dirigeantes”¹³⁸, se voit la cible des actions iniques de son gouvernement. Si Lopes met en évidence ces horreurs dont les artistes et intellectuels sont victimes, il s’agit de lutter à sa manière pour le changement de l’idéologie du gouvernement de son pays et de l’Afrique en général. Ayant enquêté sur ce dossier au Congo, Roger Chemain écrit ce qui suit:

«(...) elle [la censure] est exercée par des fonctionnaires ou des idéologues qui sont loin d’avoir l’ouverture d’esprit d’un M. de Malesherbes... A titre d’exemple ne sont pas en vente au premier janvier 1983 en République populaire du Congo l’ensemble des œuvres de Guy Menga, le dernier roman d’Henri Lopes, pourtant ancien premier ministre et sous-directeur de l’UNESCO, ainsi que *L’Etat honteux* de Sony Labou Tansi. Après l’interdiction de *Jazz et vin de palme*, recueil de nouvelles publié chez Hatier en 1982, l’auteur Emmanuel Dongala aurait reçu des autorités policières une sévère mise en garde (...)»¹³⁹

¹³⁸ PAGEARD, R., Op. cit., p. 166.

¹³⁹ CHEMAIN, R., Op. cit., p. 25.

La situation *Sur l'autre rive* du fleuve n'est guère belle. L'artiste récalcitrant est toujours considéré par le régime dictatorial comme un danger permanent dont il lui faut se débarrasser. L'écrivain-critique Pius Ngandu Nkashama raconte son calvaire au micro de Bernard Magnier:

«Mais pourrais-je empêcher un critique attentif de penser que les scènes décrites sont celles que j'ai connues sur l'avenue Kimbangu? A ce propos, je voulais réitérer mes sentiments de totale gratitude au responsable régional du Centre national de documentation de Lubumbashi, qui m'avait fait enfermer et torturer dans ses cachots sinistres, où j'ai été supplicié inutilement, où j'ai affronté l'absurde de la douleur infligée sur le corps humain, puisque, désormais, je sais que ce que l'on dit des cachots de sécurité dans mon pays est la vérité, et non un univers de fiction. Il m'a permis de comprendre que ce que je n'avais fait qu'imaginer correspondait bien à des faits véridiques et que je n'avais pas d'autres moyens pour en vérifier l'authenticité.»¹⁴⁰

Le même pouvoir entrera en guerre contre le poète Matala Mukadi Tshiakatumba, auteur de *Réveil dans un nid de flammes*, pour avoir osé dénoncer la dictature. A la manière des personnages de Lopes, son calvaire est présenté comme suit:

«Dans le même temps, il faut noter la répression virulente des écrivains qui ne se pliaient pas aux dogmes du parti. Le cas du poète Makadi Tshiakatumba, auteur de *Réveil dans un nid de flammes*, suffit à lui seul pour démontrer les épreuves auxquelles avaient été soumis les écrivains qui osaient dénoncer la dictature. Deux années de tortures et de supplices dans les caves des services de sécurité, une relégation pénible pendant une

¹⁴⁰ NGANDU NKASHAMA, P., *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 294.

décennie, et des conditions précaires qui avaient fini par le détruire moralement.»¹⁴¹

Même la littérature africaine d'expression anglaise est aussi en lutte perpétuelle contre le même pouvoir au point que l'écrivain zimbabwéen, Dambudzo Marechera trouve des liens étroits entre le passé colonial et le présent dictatorial. Il l'exprime ainsi:

«Est-ce plus difficile d'écrire depuis les indépendances? Les absurdités visibles sont parties. Si, avant l'indépendance, un écrivain pouvait s'asseoir et exprimer ce qui s'offrait à lui, la dénonciation du racisme, ses douleurs, ses révoltes, aujourd'hui, ce facteur n'existe plus. En ce qui me concerne, je veux maintenant écouter et interpréter toutes ces passions cachées jusqu'ici par l'impérieuse nécessité du changement.»¹⁴²

Faisons remarquer que "les passions cachées" dont parle cet auteur renvoient aux impératifs du changement étouffés par la dictature militaire qui caractérise son espace-temps.

Signalons que même à l'époque coloniale, comme l'a dit Marechera, la répression de l'intellectuel était parfois d'usage. L'écrivain congolais, ex-Congo-Belge, fait le constat suivant:

«Considérés comme de grands enfants et traités comme tels, la maturité d'esprit nous a toujours été méconnue. Il ne nous a, par conséquent, jamais été permis de faire entendre notre voix. Ce musellement a laissé dans nos esprits une telle impression qu'avec du temps nous avons fini par acquérir une grande timidité (...) jamais il ne nous a été loisible de nous exprimer librement. Cette restriction mentale fut et a toujours été

¹⁴¹ Idem, p. 282.

¹⁴² MARECHERA, D., Cité par NGANDU NKASHAMA, P., *Ecritures et discours littéraires*, op.cit., p. 74.

pour nous une véritable torture morale qui nous aigrissait chaque jour davantage.»¹⁴³

Une telle déclaration a été considérée par le colonisateur à la fois comme une bravade, une témérité et une provocation qui, à la longue, avait fini par mettre la vie de cet intellectuel en danger:

«A ce moment, au sein de toutes les couches de la population blanche, la réaction fut hostile et ma vie mise en danger. Après d'innombrables séances judiciaires accompagnées d'interminables coups de fouet, j'ai dû recourir au Gouverneur général qui ignorait le drame de ma situation. Puis trois ans sont passés dans un calme relatif. Le climat évidemment était toujours malheureux; vous connaissez Lomami-Tchibamba? Vous êtes expulsé...menacé...Et mes camarades, mes amis intimes, tous m'ont abandonné! J'étais isolé, singulier dans ma société à Kinshasa.»¹⁴⁴

Par son écriture Lopes rend ainsi hommage à tous les martyrs de la plume tombés dans les griffes des dragons incultes et dépourvus d'âme. L'artiste étant considéré comme n'interférant nullement avec les systèmes qu'il est appelé à côtoyer impérativement ils sont tombés tête haute et sans jamais trahir.

Parfois cette opposition contraint l'intellectuel à l'exil qui devient la douleur commune des chevaliers de la plume, une douleur tellement profonde qu'elle dépasse, pour un artiste consciencieux, la limite de l'insupportable.

¹⁴³ LOMANI-TSHIBANDA, T., "Quelle sera notre place dans le monde de demain", in *La voix du Congolais*, Léopoldville, no. mars-avril, 1945, pp. 43-44.

¹⁴⁴ Cité par NGANDU NKASHAMA, P., *Ruptures et écriture de violence*, p. 139.

Chapitre XIV: Le sadisme et la torture

o. Les liminaires

La lecture attentive de l'œuvre de Lopes transmet des séquences des récits baignant dans la violence et les assassinats crapuleux. Loin d'être envisagée comme l'application des mesures coercitives ayant la noble intention de corriger loyalement les erreurs du peuple tout en l'aidant ainsi à évoluer de manière positive, *qui bene amat bene castigat*, cette pratique a constitué une violation des droits de l'homme ne visant à servir unilatéralement que les intérêts du colonisateur. Ce sadisme viscéral constitue la violence au sens où Yves Michaud l'entend:

«Il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles.»¹⁴⁵

Le sadisme apparaît à travers l'œuvre sous forme d'une multiplicité de cas de torture et atteint son comble dans les assassinats.

¹⁴⁵ MICHAUD, Y., *Violence et politique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 40.

Section 1: La torture

Les régimes militaires africains recourent souvent à la torture comme moyen privilégié pour ramener à leur cause tous les opposants au pouvoir en leur faisant dire ou faire le contraire de ce qu'ils pensent. La torture devient alors intégrée à l'idéologie du pouvoir pour garantir une légalité apparente. Elle devient impérative comme le directeur du cabinet présidentiel le déclare à Yabaka:

«La torture est obligatoire. Elle existe même dans les pays révolutionnaires. Comment veux-tu faire parler un bandit qui refuse d'avouer, sinon en le faisant souffrir?» (*LPR*, p. 172)

Etant donné que la torture est permise et dictée dans bien des cas par la plus haute magistrature du pays, il conviendrait de remarquer que cette instance de l'Etat agréé la formation des bourreaux spécialistes de la torture. Le président Tonton Bwakamabé a chargé M. Gourdain, de former pour sa sécurité ces genres de spécialistes dénommés "commando bazooka". Le narrateur les dépeint comme suit:

«Des hommes préparés à leur tâche au même rythme qu'on entraîne des acrobates ou des boxeurs. Des hommes qui vivent dans un autre univers et ne rencontrent le nôtre qu'à l'heure du spectacle. Des hommes soigneusement nourris, confortablement logés, sans le souci des fins de mois. Des hommes capables d'exécuter ce qui dépasse l'imagination normale.» (*LPR*, p. 300)

L'auteur présente une situation similaire lorsqu'il cite nommément deux bourreaux dont il présente le portrait:

«Je le laissai entre les mains de Zakunda et Mibolo. Deux spécialistes de la question. L'un a travaillé avec les Français en Algérie qui lui ont appris plus d'une recette. Quant à l'autre, j'avoue que c'est un vice. Il se plaît à imaginer chaque mois une torture plus raffinée.» (*TBL*, p. 117)

Le pouvoir s'appuie sur une telle jeunesse pour contraindre le prévenu à avouer même le forfait qu'il n'aurait pas commis. Le cas du Docteur Mobata est illustratif. Le narrateur décrit les conditions dans lesquelles il passe son interrogatoire devant l'inspecteur de police main armée:

«Une gifle lui ferma la bouche. – De qui te moques-tu? Tu vas sans doute nier aussi être un communiste? or, si vous êtes communiste, vous êtes contre le président. Vous avez déclaré un soir au cours d'un repas qu'il bradait – c'est votre propre terme – qu'il bradait le pays à ce que vous appelez les capitalistes américains.» (*TBL*, p. 116)

Un bourreau raconte avec joie ses actes commis sur le Docteur:

«Je l'avais ébranlé. Je crus qu'il allait céder. Mais j'observai qu'il faisait des efforts pour dominer sa douleur. Je reconnais ce genre d'homme. Apparemment rachitique, mais doué d'une volonté de fer, et têtu comme pas deux. Ils préfèrent crever que d'être vaincus.» (*TBL*, p. 116)

La résultante en est amère car, peu avant le suicide, l'état du Docteur a été décrit par l'auteur comme “ n'ayant plus de connaissance, des yeux gonflés, saignant, etc.” (*TBL*, p. 119).

Le procès du Docteur Mobata préfigure celui du capitaine Yabaka, collaborateur direct de Tonton Bwakamabé. Accusé à tort d'avoir voulu renverser les institutions gouvernementales moyennant un coup d'Etat militaire, la sécurité présidentielle le livre entre les mains des sadiques chargés

d'arracher sa signature ainsi que ses aveux: "Si tu signes, lui disent-ils, il [Tonton] te laisse la vie sauve." (*LPR*, p. 300)

Devant son obstination, ils lui déclarent:

«Attention, monsieur, attention! T'es pas en train de tourner un film sur le martyr de Saint-Etienne, mon gars. Si tu t'imagines que donner la mort nous intimide, nous, détrompe-toi. Détrompe-toi, mon pote. Justement on va se plaisir à te tuer. Y a longtemps que cela nous démange.» (*LPR*, p. 301)

Signalons qu'en exécutant leur besogne, les bourreaux n'ont pas hésité par exemple à "introduire une bouteille dans l'anus du capitaine ni à injecter l'eau (sic) par sa bouche" (*LPR*, p. 303). Le président de la République lui-même est un vieux routier qui, en dépit de l'âge, est loin d'oublier son vieux métier auquel il se livre à cœur joie. Le narrateur en rend témoignage:

«Les yeux rouges, il s'arrêta un moment, dévisageant ses proches et collaborateurs à la ronde. – Allez, vous-là. Ouvrez-moi sa gueule (...) Une pluie de coup s'abattit sur le capitaine. Ils visaient la tête, tapaient, tapaient, tapaient, jusqu'à ce qu'il consente à s'immobiliser (...) Ouvrez-moi sa gueule, maintenant, je vous dis (...) Et Bwakamabé d'uriner copieusement sur la bouche de sa victime. (...) – C'est ainsi qu'après la guerre on traitait les vaincus chez nous.» (*LPR*, p. 298-299)

La violence de la torture est tellement intense que le narrateur manque de mots pour l'exprimer. Le cas de l'exécution de la bande de vingt lanceurs de tracts appréhendés par les services de la sécurité présidentielle est éloquent. Pour les châtier, Tonton Bwakamabé ordonne à ses bourreaux de "taper jusqu'à la mort" (*LPR*, p. 130). Le narrateur évoque avec dégoût ce spectacle sanglant:

«Qu'on n'attende pas ici la description de ce sanglant jeu de cirque. Comment rendre la violence des scènes qui se succédaient et s'accumulaient au rythme endiablé des dessins animés? Je me cachais le visage dans les mains. Mais il y avaient les cris.» (*LPR*, p. 130)

En fait, l'œuvre de Lopes reprend sous une forme beaucoup plus intensifiée un thème commun à la littérature africaine. Dans bien des cas, ce sont toujours les meilleurs qui sont victimes de la torture dans la société à régime fort. Il ne s'agit plus d'une simple imagination de la part de l'auteur, mais au bout du compte un témoignage qui parfois est moins affreux que la réalité à laquelle il fait référence. Pius Ngandu le reconnaît dans son œuvre:

«Toute ressemblance avec les personnages ayant vécu ou ayant à vivre n'est nullement fortuite parce qu'elle n'est pas simplement imaginée. Il est pénible de constater que la réalité a été plus atroce que la fiction. Il aurait peut-être mieux valu que le roman reste au niveau du rêve. Il est né de ces horreurs, peut-être aurait-il le pouvoir de les abolir...»¹⁴⁶

Pour Lopes, le moment est venu de changer de tactiques. La lutte politique ne doit pas être comprise comme négation de l'humanisme et de l'humain du genre "mais ce n'est pas un homme, c'est un communiste" (*TBL*, 118); bien au contraire elle devra être menée avec la considération de l'autre. La torture constitue par voie de conséquence la négation de cet humanisme. Soit-elle exercée sur l'adversaire politique ou, le cas échéant sur les femmes mariées, "il faut les battre" (*LNR*, p. 20), elle reste inhumaine en ceci qu'"elle dégrade l'être humain, le ravale au rang de l'animal" (*TBL*, p. 118).

L'auteur se glisse ainsi sous la peau du personnage pour prêcher une déontologie politique fondée sur une éthique altruiste. Le protagoniste Gatsé tient les propos suivants:

¹⁴⁶ NGANDU NKASHAMA, P., *Les étoiles écrasées*, Paris, Publisud, coll. "L'espace de la parole" no. 8, 1988, p. 218.

«Tant que ce continent emploiera pour réprimer la lutte politique les moyens qui sont déjà de la période préhistorique, ses révolutions resteront superficielles et seront des formes dévoyées du grand rêve humain.» (*STT*, p. 83)

L'on remarquera que le recours à la torture remonte bien à l'époque coloniale où elle fut employée non pas toujours comme mesure contraignante mais parfois comme mesure correctionnelle. Houang en parle:

«A Léopoldville, les Flamands n'auraient pas plaisanté sur le sujet. Un souvenir d'enfance traversa son esprit. On avait rassemblé le village pour assister au supplice de deux malheureux qui avaient battu le tam-tam au-delà de l'heure réglementaire. Sous l'œil du commandant qui comptait les coups, les tirailleurs de la Force publique les chicotaient avec des nerfs de bœuf.» (*LLF*, p. 69)

Mais le comble a été atteint après l'indépendance où le duel n'est plus raciste mais un corps à corps entre les personnes de même couleur.

Section 2: Le sang

L'œuvre de Lopes démontre que pour se maintenir au pouvoir, certains politiciens recourent au moyen ultime qui se situe au-delà de la torture; ils vont jusqu'à tuer ceux qui ne veulent pas se plier à leur volonté. Le colonel Bwakamabé pendant son coup d'Etat n'a pas épargné la population civile. C'est le témoignage d'une certaine presse occidentale lue par Maître (*LPR*, p. 62).

Dans bien des cas en Afrique, l'avènement d'un nouveau régime s'accompagne des représailles exercées sur les membres de l'ancien régime et/ou leurs sympathisants. Le fait que le dictateur s'acharne sur eux témoigne du souci de gérer autocratiquement sans qu'en retour il rende compte de ses actes.

C'est le refus de collaboration qui crée ce hiatus entre pouvoir et opposition. L'auteur met en scène les atrocités qui accompagnent ces pratiques. Le capitaine Yabaka, par exemple, accusé de tentative de coup d'Etat, sera exécuté sans sommation (*LPR*, p. 308).

Pour donner plus d'effet à son récit le narrateur décrit l'épouvante jusqu'à sa faible nuance:

«Bwakamabé, armé d'un pistolet-mitrailleur, se mêla aux membres du peloton d'exécution, tous Djabotama. (...) L'ordre était de tuer à petit feu. Au premier commandement, on devait tirer à côté, très près, sans l'atteindre. Repos. Au deuxième commandement, on visa le bas des jambes. Repos. Au troisième commandement, on visa les cuisses (...)»
(*LPR*, p. 308)

Si Bwakamabé en tant que président de la République n'hésite pas à se mêler aux tirailleurs pour donner la mort à ses "détracteurs", c'est qu'il a jadis agi avec zèle dans ce sens en tant que combattant de l'armée française.

En plus de ces assassinats orchestrés par des régimes sanguinaires, l'auteur exhume le passé où le colonisateur massacrait en son temps à cœur joie les Noirs sans aucun remords ni religion. Au fond, il s'agit de la négation de l'autre en tant qu'être humain car, manquant de conscience, le colonisateur ne veut pas reconnaître la signification de ses actes criminels contre l'humanité.

Houang en parle:

«Dans la colonie européenne, le bruit avait couru que l'homme avait été tué. En fin d'après-midi, les premiers arrivés parmi les congressistes de l'Association des colons de l'Afrique-Equatoriale française s'étaient transportés à la Kouanga où ils avaient mis feu à une ou deux cases et abattu quelques indigènes au hasard pour faire des exemples.» (LLF, p. 179)

De "quelques indigènes" au carnage le pas n'est pas très grand:

«La charge est lancée, les forces de l'ordre tirent à l'aveuglette dans le tas puis nettoient la place en jouant à la baïonnette. Le nombre des victimes aurait atteint un chiffre important, invérifiable puisque les cadavres auraient été jetés la nuit dans une fosse commune puis recouverts de chaux et de tonnes de terre charriées par les *caterpillars* qui construisaient la route de Boali.» (LLF, p. 189)

Parfois Lopes se fait historien pour rapporter même avec grande précision, dates et circonstances à l'appui, les horreurs du passé. Il s'agit, pour l'auteur de démontrer que le machiavélisme n'est pas l'apanage des dirigeants politiques africains sur les nègres; les colons blancs ont eu recours au sadisme et aux assassinats pour réprimer les contrevenants.

Ils se sont notamment servi de "mouchards" trahissant volontiers leurs frères. Tel était le cas de Mbokawoui que le narrateur présente comme ayant servi de lien entre les Blancs et les Noirs, les derniers étant livrés, ou trahis, par lui aux premiers:

«C'est qu'ami des blancs, il les avait toujours renseignés sur les anti-blancs qui voulaient gâcher l'œuvre que la France réalisait en Afrique. Ainsi, lorsqu'en 1943 il y avait eu la grève de l'impôt, lorsqu'en 1958 des étudiants étaient venus faire campagne pour le NON au référendum, chaque fois il avait su fournir aux autorités la liste des meneurs. En 1943

on les avait exécutés sur la place publique. Les autres fois, ils avaient été emprisonnés. Mbokawoui en avait reçu le titre glorieux de citoyen français.» (*LNR*, p. 29)

Tout compte fait la violence caractérise l'œuvre d'Henri Lopes. L'écriture transcrit l'état d'âme de l'environnement de l'auteur caractérisé par l'impasse d'une vie socio-politique troublée par l'ambition politique au degré culminant. Ce qu'Anny Wynchank a affirmé pour le roman ouest africain en général reste valable également pour l'œuvre de cet auteur en particulier. En substance elle écrit ce qui suit:

«As stated before, the various new elements which characterise the West African novel reveal the malaise of the author, a malaise which is also expressed by a marked propensity for fantastic and improbable happenings and for an exaggeration which is visible in the frequency of scatological descriptions, erotic scenes and innumerable assassinations.»¹⁴⁷

Ces horreurs amènent l'auteur à penser, à travers Kolélé, que le peuple ainsi que ses dirigeants méritent encore une éducation civique:

«Non, je vous dis, nous n'avons pas bien étudié les conséquences de l'Indépendance dans la tête de M. Tout le monde et, faute d'une réflexion sincère, nous n'avons pas encore compris ce qu'implique une véritable Indépendance.» (*LLF*, p. 400)

A ce titre, non seulement Lopes "s'attaque aux grands de ce monde sans en être inquiet"¹⁴⁸ pour autant mais sa parole a une fonction didactique et morale. Il est de son temps et de son milieu et son écriture, selon la perspective de

¹⁴⁷ WYNCHANK, A., Art. cit., p. 78.

¹⁴⁸ MATEO, L., *Littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T./ Karthala, 1986, p. 47.

Bernard Dadié, est “un reflet authentique de la vie sorti de son cœur avec toute la flamme qu’il peut lui communiquer”.¹⁴⁹

En cela, Lopes répond à l’appel d’Aimé Césaire en vue de l’“édification d’un ordre nouveau, d’un ordre révolutionnaire où la personnalité africaine pourrait s’épanouir”.¹⁵⁰

¹⁴⁹ DADIE, B., Cité par HAUSSER, M., *Pour une poétique de la négritude*, Tome I, Paris, silex, 1988, p. 202.

¹⁵⁰ CESAIRE, A., Cité par HOUYOUX, S., Op. cit. p. 12.

Chapitre xv: Le souci de démocratie

o. Les liminaires

Si la période d'avant 1960 a été caractérisée par la colonisation, celle d'après cette date coïncide avec les indépendances de certains Etats africains. La gestion de la chose publique est ainsi mise entre les mains des natifs qui prennent désormais les rênes de leur pays.

Loin de stimuler la confiance nécessaire pour le travail productif, cet échange de pouvoirs a constitué une barrière infranchissable entre les citoyens et le progrès, "de la dictature des colons, a dit Midiohouan, l'Afrique passa sans transition à la dictature des colonels"¹⁵¹.

Ces colonels ambitieux rêvaient d'un pouvoir absolu dans lequel ils projetaient, avant même l'indépendance, un régime fort et une gestion autocratique où les subordonnés ne devraient que courber l'échine devant la rigidité de la loi décrétée *ex cathedra* par le chef. Un ancien baroudeur en rend témoignage:

«J'avais déjà tout mon plan en tête (...) Il y aurait des haut-parleurs dans chaque village et dans chaque rue, qui crieraient des mots d'ordre conçus par moi. Toute personne qui refuserait d'obéir recevrait une correction de tirailleurs sara. En cas de récidive, elle serait simplement passée par les armes. Tenez si j'avais pris le pouvoir (ça viendrait peut-être un jour) moi j'aurais (...)» (TBL, p. 69)

La militarisation atteint son comble à travers cette figure dictatoriale incarnant le despotisme le plus zélé en la personne de Tonton Bwakamabé. Son

¹⁵¹ MIDIOHOUAN, G. O., Op. cit. p. 148.

admiration sans bornes des guerriers les plus farouches et les plus prestigieux de l'histoire dévoile de manière évidente sa filiation et son intention manifeste de ressembler à ses idoles. L'auteur le présente comme admirateur d'Adolphe Hitler dont "la victoire, pense-t-il, aurait apporté le bonheur à l'Europe" (*LPR*, p. 285).

Confier la gestion de la République à un militaire d'une telle ambition politique, de plus "incapable de lire en lui-même" (*LLF*, p. 395), s'est avéré ouvrir la porte à tous les abus du pouvoir faisant de la politique, comme le dit Maître, "un marais rempli de crocodiles et dans lequel aucun de ceux qui s'y aventureraient ne pouvait rester honnête" (*LPR*, p. 30)

Le récit romanesque étant, selon Butor, l'"un des moyens de dire la vérité sur la vie et d'aller à la recherche"¹⁵², Lopes s'en est servi, avec adresse, pour dépeindre "ce changement d'atmosphère qui fut, comme le pense Wynchank, loin d'encourager la liberté d'expression"¹⁵³. Ainsi pense-t-il rétablir, non dans l'immédiat certes, le citoyen ordinaire dans ses droits méconnus.

Section 1: Le peuple

Contrairement à la minorité au pouvoir qui pense qu'"il lui faut une dictature pour lutter contre le sous-développement" (*LPR*, p. 98), la majorité des citoyens de l'œuvre de Lopes élèvent leur voix au milieu des tumultes pour défendre les intérêts de la masse. La devise des "Turbulents", ensemble musical de Kolélé, par exemple est "Tout pour le peuple, rien que pour le peuple" (*LLF*, p. 414).

¹⁵² BUTOR, M., Cité par TCHEUYAP, A., Op. cit., p. 121.

¹⁵³ WYNCHANK, A., "Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures: une satire ménipée. L'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi", in *Présence Francophone*, no. 45, 1994, p. 134.

Une telle orientation n'est pas sans dévoiler le souci primordial de la cantatrice qui, au bout d'un long périple international, détient une expérience aussi large que fructueuse sur la politique et le peuple en Afrique. C'est à ce titre que cette "star" rejette, sans sourciller, la demande du chef de l'Etat de se produire devant l'empereur Bokasa pour ne répondre qu'aux aspirations du peuple. Le narrateur décrit l'obstination de Kolélé de rester à Kintélé comme suit:

«L'après-midi fut marqué par un ballet de voiture entre le Palais présidentiel et Kintélé (...) On argumenta, on la supplia, on l'appela maman, on lui demanda de pardonner, on s'agenouilla, rien n'y fit. Kolélé adopta des airs hautains de souveraine outragée (...) puis étala ses griefs, une longue liste de victimes, les oreilles coupées, le rapt de jeunes filles, l'histoire de Martine, et d'autres scandales que la tradition orale, aujourd'hui encore, n'a pas oublié.» (LLF, p. 414)

Vouloir tout fonder sur le peuple et pour le peuple est en droite ligne avec le traditionnel principe "*vox populi vox Dei*" et fait de l'œuvre une ouverture à la démocratie. Un autre personnage, Gatsé, présente la démocratie comme inséparable de son essence:

«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, sinon les mêmes mots, du moins les phrases que tu as enfoncées dans mon cœur et qui coulent dans mon sang. Et voilà le résultat!» (STT, p. 8)

Pareil dévouement n'a de sens véritable que si l'intérêt et l'objet à atteindre sont majeurs. Gatsé le reconnaît:

«Aristocrate par le style, je n'ai de cesse que je n'aie brisé toutes les barrières qui encerclent les "happy-few". Je ne vois pas la démocratie

comme un retour démissionnaire vers le troupeau bêlant et puant, mais la voie ouverte à celui-ci vers les richesses interdites.» (*STT*, p. 70)

Dans son souci de voir naître un régime démocratique, on aura remarqué d'emblée que Gatsé rejette tout despotisme de nature à vouer le destin du peuple à l'arbitraire d'un homme seul, expression manifeste d'"un monde où des aliénés dirigent la société" (*SAR*, p. 123). Pourtant, il n'en déduit pas que le leader démocrate soit au même niveau que le peuple qu'il est appelé à diriger; le recours aux vocables "troupeau bêlant et puant", traduit à suffisance la distance devant exister entre le leader politique et son peuple, le premier étant appelé à tailler le chemin du bonheur au second.

En tant que lumumbiste, le narrateur fait allusion au martyr de Lumumba, premier Premier ministre du Congo-Kinshasa, qui fut trahi par le peuple-même qu'il dirigeait. L'auteur pense que l'élite nationale a atteint un degré de connaissance élevé auquel il ne manque qu'une flamme de conscience de même niveau:

«J'ai, certes, quelque jour rêvé du projet platonicien de voir les philosophes parvenir à la tête de la cité. Il est vrai aussi que certains camarades baptisent incontinent les chefs de parti ou d'Etat du titre de sage. C'est bien vite dit. En tout état de cause, la somme de nos connaissances est trop grande aujourd'hui pour la réalisation de République platonicienne.» (*STT*, p. 75)

La réalisation de la République platonicienne reste encore un rêve pour tout peuple dont les droits sont bâillonnés par une minorité inculte et inhumaine. Il n'est pas certes indiqué que la masse de la population accède à un degré élevé d'instruction; mais au moins la majorité aurait pu le faire afin que dans l'union, comme le pense Gatsé, la force soit centuplée:

«Nous ne pourrions congoliser nos programmes de littérature sans une production littéraire nationale suffisante par sa quantité et sa qualité; nous n'exploiterons pas les richesses de notre sous-sol avec nos doigts. Nous ne pourrions, de même, mener les politiques les plus audacieuses avec la seule volonté d'une mince avant-garde illuminée. La foi qui compte c'est celle des masses.» (*STT*, p. 87)

Le civisme enseigné par Gatsé est une idéologie qui hante l'auteur; un rêve dont il se fait souci en vue de le voir se réaliser un jour. Le peuple meurtri avant et après l'indépendance politique ne pourrait prétendre être libéré que par la voie de la démocratie.

Section 2: La tolérance

La tolérance est l'une des vertus cardinales de la démocratie. Aussi noble qu'elle puisse paraître, elle n'est pourtant pas d'application dans des régimes forts. Si elle est étouffée, le libre cours est donné unilatéralement à la voix présidentielle qui, moyennant les astuces du langage se verse sans frein dans la démagogie. Le protagoniste Nzodi le constate à travers le discours présidentiel et le témoigne à Kalala:

«Mon cher, le "patron" est un vieux renard. Il connaît bien la masse. Il sait la prendre mieux que n'importe quel intellectuel que nous sommes.»
(*TBL*, p. 100)

Le "vieux renard", à cause de la ruse dans la grandiloquence, paraît également comme un vieux lion à cause du narcissisme soucieux, même au moyen de la force, de réduire au silence tous les concitoyens afin qu'aucun de leurs points de vue ne soit exprimé. Lopes réclame la libération de la parole par l'entremise

de ses protagonistes qui portent à l'extrême leur souci de la démocratie. Gatsé en parle:

«Je songe à celui qui, insoucieux du scandale, dévoile la vérité, réveille les consciences assoupies, et pousse ceux qui l'écoutent à se lever et marcher. Je songe à la parole libre, qui refuse de se cantonner dans les limites prescrites par les détenteurs de la violence. Celle-là prend position et risque la prison ou la mort. Un simple non, une affirmation ou une dénonciation sont quelquefois plus dangereux que la formation d'un maquis.» (*STT*, pp. 82-83)

Le capitaine Yabaka, membre du gouvernement de Tonton Bwakamabé, est également favorable à ce genre de changement lorsqu'il plaide en faveur de la liberté d'opinion et veut que s'expriment tous les points de vue existant dans la société (*LPR*, p. 98).

Pour le narrateur le milieu étudiantin semble être le premier à avoir non seulement revendiqué mais aussi fait usage de la tolérance. L'intervenant camerounais, étudiant en France, lors d'un débat en conférence, rappelle à l'assistance impatiente que "la démocratie exigeait de la patience dans les débats" (*LCA*, p. 73).

Si, rentrés au pays, les anciens étudiants ayant évolué dans un milieu démocratique retrouvent des restrictions au sein de leur pays, il est évident qu'ils s'inquiètent de la manière dont certaines voix sont réduites au silence et au mutisme:

«Le paysan le plus pauvre s'est déjà acheté un transistor qui lui donne en lingala les points de vue de Moscou, Pékin ou Washington. Qui, dans ce contexte, sélectionne les vérités entre les bonnes à dire et les secrètes, fait un mauvais investissement et se rend vite suspect aux yeux du peuple.» (*STT*, p. 110)

L'œuvre de Lopes est aussi un message suscitant les espoirs sur la tolérance en un mouvement cyclique, pouvoir-opposition, dans lequel chaque partie s'avère d'une utilité irremplaçable:

«Voici venir le moment de changer des tactiques. Armons-nous de ce courage de nous dire à nous-mêmes ce que rapportait de nous l'ennemi. Faisons-le avant lui. Laissons-lui la parole même si à la base de ses critiques sont l'hostilité et le désir de nous maintenir en servitude (...) Ne voyons pas dans ces actes de lucidité des procès agressifs mais des diagnostics préventifs.» (*STT*, p. 110)

Ainsi, le narrateur voudrait mettre fin à cette situation d'intolérance qui est bien mise en scène comme suit:

«(...) à la prison de Bangoura, deux détenus font connaissance: "Moi je suis là pour avoir raconté une histoire politique. Et toi? Moi, pour en avoir écouté une et souri."» (*LPR*, p. 30)

Le lien entre ce passage et l'univers décrit par Pius Ngandu Nkashama est évident:

«Jamais personne n'expliquait quoi que ce soit au camp Maramba. Chacun devait suivre les faits, et garder pour lui les conclusions qu'il pouvait en tirer. Les maladroites des indiscretions étaient trop chèrement payées pour que quelqu'un prenne les risques d'encourir à la foudre des responsables.»¹⁵⁴

Cette popularité thématique démontre bien l'importance que l'écriture romanesque accorde à la tolérance. Il s'agit d'une dimension socio-politique

¹⁵⁴ NGANDU NKASHAMA, P., *Le pacte de sang*, Paris, L'Harmattan, coll. "Encres Noires", no. 25, 1984, pp. 51-52.

tellement sous pression directe du pouvoir que les récalcitrants récidivistes méritent une correction, un châtiment aussi important que celui réservé aux malfaiteurs.

Section 3: Les élections

Tous les récits de l'œuvre d'Henri Lopes se déroulent dans les pays à régime autocratique très fort dans lesquels, ainsi que l'aurait écrit Epayo, "le timonier guide comme il peut, plus qu'un piroguier que comme un pilote de navire moderne" (*TBL*, p. 107).

Vue les horreurs avec lesquelles ces pouvoirs s'exercent après l'indépendance politique, certains milieux démocratiques épris de justice pensent aux élections comme garde-fou à ces abus. L'univers dans lequel Tonton Bwakamabé exerce son pouvoir illimité par exemple est placé sous une pression interne de revendications démocratiques:

«On ne se réveillait plus sans trouver les rues de la capitale jonchées de tracts exigeant des élections libres et traitant Bwakamabé de noms d'oiseaux, de poissons et d'animaux de la savane (...) D'autres tracts se réclamaient de tendances avant-gardistes proclamant que les militaires ne pouvaient pas bien gérer correctement un Etat et feraient mieux de rentrer dans leurs casernes pour laisser la place aux "forces vives, véritables représentantes des masses fondamentales". Les citoyens matinaux trouvaient ces appels collés sur les murs (...)» (*LPR*, p. 110)

C'est à cela que pense implicitement Wali dans sa lettre adressée à son amie Elise dans laquelle elle considère l'Indépendance actuelle comme "une

colonisation réajustée” et ne s’empêche guère de pointer du doigt la poignée de parvenus qui participent à l’exploitation du peuple” (*LNR*, p. 192).

Si le contre-pouvoir interne porte le souci d’une gestion pluraliste en avant-plan, il s’agit d’une aspiration à créer de nouvelles promesses d’une gestion de l’Etat nouvelle et politiquement meilleure: “Nous attendons, aurait écrit Maître Epayo, que le bateau fasse naufrage pour en présenter un autre” (*TBL*, 107).

L’intention d’une telle aspiration, en substance humanitaire, ne peut cependant trouver l’assentiment des chauvinistes profiteurs de la décadence politique dans laquelle ils se complaisent. La réaction politique est en effet une diabolisation de la vertu sous des prétextes de l’humanisme. Un ministre le déclare:

«Vouloir introduire plusieurs partis serait officialiser le regroupement en tribus antagonistes et encourager la lutte fratricide. Non, on ne connaissait aucun exemple en Afrique où cela avait réussi.» (*LPR*, p. 98)

Cet humanisme apparent n’est qu’un leurre auquel recourent maintes fois les défenseurs du monolithisme en Afrique. Les dictateurs entendent, par le fait de l’existence d’un seul mouvement politique, ramener toutes les voix autour d’une seule en vue de favoriser l’unité et la cohésion nationale. Le multipartisme politique et le pluralisme syndical sont considérés par eux comme générateurs du tribalisme susceptible de juguler l’émergence d’une nation unifiée.

Cet argument constitue un alibi d’autant plus facile à détruire, et nous l’avons démontré à la section consacrée au “pouvoir postcolonial et nationalisme”, que le même pouvoir est fondé sur des racines d’une seule tribu dont l’intention majeure et traditionnelle est d’écraser sans merci, afin de les soumettre, toutes les autres tribus. La démocratie bien comprise ne saurait nullement être entendue comme creuset de division ni de discrimination. L’intention

humanitaire du dictateur n'est qu'un paravent. Bwakamabé dévoile la vraie face qui hante de manière intime le dictateur:

«Il était près, lui, à se battre, à mourir et à tuer pour conserver entre ses mains pieuses le pouvoir conféré par Dieu. A quoi ressemblerait ce pays? "A un conglomérat de toutes les tendances. Et ce n'est pas ainsi qu'on dirige. Non. Ce serait la voie tracée à l'anarchie, le lit fait pour que les communistes y couchent."» (*LPR*, p. 101)

Cet attachement indéfectible au trône constitue pour le tenant du pouvoir à la fois une foi et une force. Etre près à se battre, à mourir et à tuer, traduit à suffisance le fait qu'aucun dirigeant politique autocrate ne peut tolérer sa défaite aux urnes. La plus grande des forces n'est pas la volonté de la majorité, mais les hauts faits d'armes. C'est cela qui a inspiré la plume de Maurice Kamto qui constate finalement ce qui suit:

«Pour se muer en Etat démocratique, l'Etat totalitaire a besoin d'une rupture, d'une révolution d'une ampleur au moins égale à celle qui l'avait engendrée. Il n'y a pas, il ne peut y avoir passage pacifique de l'Etat totalitaire à l'Etat démocratique. Car le totalitarisme est, pour rester sur le terrain philosophique, la projection dans l'espace d'un système clos. A vrai dire, c'est un système soumis à l'entropie croissante.»¹⁵⁵

Parfois le dictateur se résigne sous des prétextes purement historiques et coutumiers pour justifier cette entropie. L'attachement aux racines originelles est utilisé comme sauf-conduit pour échapper à la transparence qu'implique la nouvelle méthode de gestion. Bwakamabé s'étend dans son argumentation sur un passé enfui:

«Depuis que l'Afrique était l'Afrique, le chef du village, chez nous, n'avait jamais été élu. Vouloir aujourd'hui innover en ce domaine, aurait

¹⁵⁵ KAMTO, M., *Pouvoir et droit en Afrique noire*, Paris, 1987, p. 479.

été aussi insolite que de demander à un mâle de faire la cuisine ou porter laalebasse sur la tête. Idées des pédérastes européens!» (LPR, pp. 99-100)

Bien qu'en Afrique le roi ait été "le détenteur de toute vie, humaine et cosmique, la clef de voûte de la société et de l'univers"¹⁵⁶ son pouvoir n'était nullement fondé sur les abus inhérents au despotisme du dictateur moderne qui semble se réclamer de lui. Le titre de sage symbolisait sa hauteur et sa majesté qui n'étaient que de valeurs morales rares au commun de ses sujets.

Cela justifie le respect, à la limite de la vénération, témoigné à son honneur auquel aucun membre de la société n'osait se soustraire. La comparaison hâtive entre le chef traditionnel et le despote moderne constitue un passage de ligne, un purgatoire de mauvais dessein dès lors que la noblesse est mise en compétition avec le cynisme.

A ses arguments traditionalistes et historiques le dictateur ajoute une éthique où la verve tend à prévenir la société contre toute putréfaction soufflée de l'extérieur:

«Le vote est une hypocrisie de la mentalité blanche. Dans une famille saine, il ne pouvait pas y avoir d'enfant qui voulût commander à la place du père. Or *que* le pays, c'est une grande famille. "*Moi, je suis le papa. Vous, vous êtes mes enfants. Tous les citoyens sont mes enfants. Vous devez me conseiller avec franchise, ou si par crainte de mes réactions, vous voulez m'épargner, vous devez alors vous taire respectueusement*".» (LPR, p. 100)

En dernier ressort le pouvoir n'hésite pas enfin à se plonger dans la théocratie où le guide se considère comme l'"oint de Dieu", son envoyé spécial:

«Lui [Tonton] savait qu'il était désigné par l'Eternel, qu'il serait sacrilège de vouloir le mettre en balance avec une populace armée de bulletins de vote. Il ne saurait *dès lors* (...) être question de céder le pouvoir à une canaille envoûtée par Satan.» (*LPR*, p. 101)

Cette dichotomie pouvoir-opposition, traduit de manière évidente une contradiction ou mieux une contestation des structures sociales. L'un et l'autre vivent des temps différents mais subissent les mêmes influences. Si dans son ensemble le pouvoir s'accroche au passé monolithique et l'opposition au présent libéraliste, la pression qu'ils en subissent est la vague de la démocratisation avec toutes les vertus qu'elle comporte. Glissant parle dans ce cas d'une espèce de "contraction, de fracture, de contradiction à vif dans le fait que les cultures qui vivent des temps différents subissent les mêmes influences"¹⁵⁷.

Bien qu'Henri Lopes présente un univers romanesque entièrement monolithique dans lequel les actions sont plus arbitraires que démocratiques, l'idéologie de l'auteur demeure le moteur du changement radical de différents paramètres de la vie. L'auteur voudra que le "soleil se lève, qu'un matin nouveau pointe, qu'une cloche sonne" (*LLF*, p. 364) afin que naisse un nouvel univers, "un Congo nouveau, un vrai Congo ya sika" (*LLF*, p. 364)

¹⁵⁶ LAUDE, J., Cité par CHEMAIN, R., Op. cit. p. 368.

¹⁵⁷ GLISSANT, E., Op.cit. p. 83.

Conclusion partielle

La lecture politique de l'œuvre d'Henri Lopes transmet un univers où les abus du pouvoir sont monnaie courante. Bien que la République populaire du Congo n'ait pas connu les atrocités atteignant les limites des descriptions présentées par l'auteur, il n'en demeure pas moins que l'écrivain négro-africain exprime par sa plume le panafricanisme. Ce sentiment se retrouve intégré à l'écriture par bien des écrivains africains modernes. Le congolais Tchichellé Tchivéla par exemple l'exprime avec fierté dans la déclaration suivante à propos de l'une de ses œuvres:

«*Longue est la nuit* est un livre imaginaire qui parle de l'Afrique en général. Ce n'est pas un livre à clés. Les situations développées ne sont pas l'apanage d'aucun pays africain en particulier. Et ce n'est pas parce que je suis congolais qu'il faudrait en inférer que j'ai voulu décrire des "scènes de la vie congolaise" (...) Je ne serai pas étonné qu'après l'avoir lu des gens collent à ma "République de Tongwétani" le nom d'un pays africain autre que le Congo. Evidemment, ce serait encore une erreur d'interprétation.»¹⁵⁸

C'est poussé par ce sentiment que Lopes traduit en amont et en aval les horreurs qui sont commises par la plus haute magistrature des pays africains. Ces abus de pouvoir politique pouvant aller de la dictature à l'oppression de tout bord, sont une gamme des paramètres flagrants du machiavélisme africain moderne.

En effet, depuis l'accession aux indépendances, bien des Etats africains sont encore loin de réaliser les idéaux prônés par leurs leaders politiques avant 1960

¹⁵⁸ «Entrétien avec Tchichellé Tchivéla» in *Recherche, Pédagogie et Culture* cité par MIDIOHOUAN, G. O., Op. Cit. pp. 39-40.

comme faisant partie de leur nationalisme. Il va de soi que bon nombre des dirigeants “n’exercent même pas le pouvoir réel, et ne sont là que pour exécuter les ordres transmis par les trusts étrangers.”¹⁵⁹

Si l’œuvre de Lopes se complaît à décrire toutes les monstruosité commises par ces tyrans, il s’agit pour l’auteur de dévoiler d’abord ce qui semble secrètement exécuté par un groupe minoritaire de complices en vue de les décourager, par cette dénonciation même, de leurs forfaits; ensuite, l’intention est pareille à celle de son compatriote Sony Labou Tansi sur qui Patrice Nyembwe Tshikumambila, résumant l’ensemble de son œuvre, écrit:

«Il y a démonstration par l’absurde ou par la négation apparente des valeurs parce que toutes les actions se déroulent sous la dictature, cadre proposé ou donné comme mal absolu, une catastrophe pour les citoyens qui la subissent et une gangrène pour son acteur lui-même qui, pour se maintenir au pouvoir, est obligé de se surpasser dans la cruauté et, de se déshumaniser chaque jour davantage.»¹⁶⁰

Comme on l’aura remarqué, l’écriture romanesque est devenu un moyen efficace pour l’auteur de transmettre, par le biais de ses personnages, l’idéologie du changement tourné vers la démocratie et ses différentes vertus. Ainsi s’en sert-il pour mener la propagande en faveur de nouveaux projets de société sur le plan de l’utilisation du pouvoir étatique.

La description des abus du pouvoir politique sous ses différentes transgressions, sur lesquelles l’auteur semble s’attarder le plus, n’a eu sa pleine valeur que dans une présentation catégorique de la finalité de l’idéologie de

¹⁵⁹ NGANDU NKASHAMA, P., *Ecritures et discours littéraire...*, p. 171.

¹⁶⁰ NYEMBWE TSHIKUMAMBILA, P., “Les droits de l’homme dans l’œuvre de Sony Labou Tansi”, in MUKALA, K.-N. et ali (sous la direction de), *Op. cit.*, p. 344.

l'auteur en faveur de la démocratie pour l'Afrique qui s'avère non pas comme un postulat mais plus comme un impératif catégorique dont l'auteur, par le biais de certains de ses personnages, voudrait se faire l'apôtre. Cette observation est fondée notamment sur l'analyse de la question telle qu'elle se présente au bout de l'étude, allusion faite notamment à la troisième section du présent chapitre.

Par cette implication de l'acte politique au sein de l'écriture romanesque, l'auteur se fait, sans moyen terme, la voix efficace du peuple susceptible de transmettre les aspirations les plus intimes mâtées par la classe dirigeante essentiellement machiavélique. L'œuvre littéraire devient alors une école où sont enseignées par l'absurde les vertus relevant de la haute culture, de l'humanisme et de l'excellence adaptées au monde contemporain.

Troisième partie: De l'esthétique littéraire dans l'œuvre de Lopes

0. Les liminaires

Les pages qui précèdent ont constitué une analyse de l'idéologie ayant conduit la plume d'Henri Lopes à travers l'ensemble de sa production romanesque. Aussi fructueuse qu'elle puisse paraître, une telle étude, avouons-le, pourrait être un appauvrissement de la complexité de cet auteur d'autant plus que l'accent n'aura porté que sur quelques-uns des aspects de l'orientation scripturale: la thématique. Henri Lopes lui-même estime, dans une de ses œuvres, qu'"une pensée politique juste ne suffit pas pour créer une œuvre d'art" (*STT*, p. 104).

En effet, l'œuvre littéraire n'acquiert sa pleine valeur que suite à une panoplie de techniques et procédés ingénieusement mis en œuvre par l'artiste-écrivain. Ce paramètre, qui constitue certes la mise en forme intentionnellement voulue par l'auteur, constitue un point sur lequel la critique devra insister pour mieux comprendre une œuvre littéraire.

La nécessité d'une telle approche trouve son fondement du fait de l'incontournabilité de son caractère, en art comme en littérature ; si la forme n'est pas prise en ligne de compte, comme le dit Alain Robbe-Grillet, "cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art."¹⁶¹

Vu sous cet angle, le travail qui va suivre sera de scruter la forme de l'œuvre dans son esthéticité afin de faire découvrir les procédés dont a fait usage

¹⁶¹ ROBBE-GRILLET, A. Cité par GARNHAN, B.G., *Alain Robbe-grillet, La Jalousie*, London, New York, Sydney, Toronto, Wellington: M.A. (Ed.), 1987, p. x.

l'auteur pour transmettre son idéologie ainsi que son état d'âme au moment précis de son écriture. En fait, qu'est-ce que alors l'esthétique, a demandé Giambatista Viko, "à une époque où la laideur a ses beautés?"¹⁶²

Si Giambatista Viko soulève le problème de la laideur comme possédant ses attirances cela révèle à coup sûr la relativité même de la notion du beau qui, au bout du compte, est "fille de l'éducation et de la culture."¹⁶³

Dans le domaine de la littérature, Alexis Tcheuyap présente l'esthétique comme suit:

«L'esthétique se définit en général comme la science du beau dans la nature et dans l'art. En littérature, elle est non seulement la mise en œuvre de la forme, mais aussi l'ensemble des mécanismes dont se sert un auteur pour construire un contenu. Elle est donc assimilable à la poétique (...)»¹⁶⁴

Si l'esthétique est assimilable à la poétique, liée bien entendu elle aussi à l'éducation et à la culture, la dimension qui nous intéresse sera celle de l'esthétique sustentatrice de l'écriture africaine à laquelle appartient Henri Lopes, celle qui est adoptée comme stratégie pour critiquer le régime politique de son pays. Se référant à Bakhtine, Anny Wynchank écrit en substance ce qui suit:

«Certains écrivains choisissent de quitter le pays et de stigmatiser les totalitarismes depuis l'exil. D'autres réfractaires, restés sur place, purent continuer à écrire. Nous soumettons l'hypothèse que ceux-là ne réussirent cette prouesse que parce qu'ils avaient adopté une technique romanesque particulière pour critiquer le régime politique de leur pays.»¹⁶⁵

¹⁶² NGAL, M.M., Giambatista Viko..., p. 17.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ TCHEUYAP, A., Op. cit. p. 9.

¹⁶⁵ WYNCHANK, A., "Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures...", p. 135.

Henri Lopes adopte une esthétique bien particulière pour, en plus de la raison susmentionnée, affirmer son originalité dans l'universel. Ce n'est qu'au bout de cette étude poétique que nous pourrions affirmer sans conteste que l'écriture de Lopes est révolutionnaire ou mieux encore, comme le dit Marcuse, qu'elle "représente un changement de style et de technique."¹⁶⁶

La perception esthétique africaine en général, et pour Lopes en particulier, affiche une tendance prononcée à se démarquer de l'académisme à l'occidentale où le sens du beau et ses canons sont définis en fonction de la culture européenne, alors même que, selon George Dickie, "le monde de l'art n'a pas besoin de procédures rigides, il admet – voire encourage – la frivolité et la fantaisie, sans perdre pour autant son but sérieux."¹⁶⁷

Il s'agit de préciser avec Charles Lason que "le roman africain est généralement différent du roman occidental étant donné que le romancier africain crée de nouvelles unités pour remplacer les unités classiques habituelles du roman occidental."¹⁶⁸

C'est dans l'explication de cette différence que réside l'orientation même de la révolution stylistique africaine. La tendance poétique africaine actuellement, qui est aussi celle de Lopes, est d'exhumer l'esthétique africaine conservée dans la tradition orale encore présente dans ce continent. Utiliser certaines des techniques encore en usage chez les conservateurs de l'art oral africain, comme les conteurs nocturnes et les griots. Ecrivant en 1975, Ngal a mis en forme cette quête du beau comme suit:

«Je rêve d'un roman sur le modèle du conte. D'un roman où l'opposition entre diachronie et synchronie s'estompe: où coexistent des éléments

¹⁶⁶ MARCUSE, H., Op. cit. p.22.

¹⁶⁷ DICKIE, G., cité par GENETTE, G., Esthétique et poétique, Paris, Seuil, Coll. "Essais", 1992, p. 32.

d'âges différents. D'un univers cinétique: qui engendre un ordre et s'engendre de lui.»¹⁶⁹

Pourtant quelques années seulement auparavant, Marcien Towa désignait la tradition orale comme “du griotisme avilissant.”¹⁷⁰ Il conviendrait cependant de signaler qu'il ne s'agit pas d'un retour aveugle à la tradition orale, mais d'un choix minutieusement effectué par les écrivains conscients de leur intention.

En l'occurrence, il s'agit des emprunts à toutes les cultures, orales comme écrites, de ce qui peut déclencher l'esthétique et la sous-tendre davantage. Cette symbiose de l'écrit et de l'oral constitue un syncrétisme qui est, comme le dit Durand, “la règle de survie, même dans les pires conditions”.¹⁷¹

L'écriture de Lopes constitue, comme nous le ferons voir, une transgression, ou mieux une nouveauté, dès lors que l'auteur ne se gêne pas de mêler les techniques de la modernité à celles de la tradition orale. En cela Lopes ne s'éloigne pas du métissage tel qu'il est exprimé par Cheikh Hamidou Kane:

«Il nous apparaît soudain que, tout au long de notre cheminement, nous n'avons pas cessé de nous métamorphoser, et que nous voilà devenus autres. Quelquefois, la métamorphose ne s'achève pas, elle nous installe dans l'hybride et nous y laisse.»¹⁷²

Il conviendrait de signaler que Lopes n'écrit pas de conte, qui, selon Nelly Lecomte, “appartient à une époque”¹⁷³, il écrit au contraire des romans qui plongent de par leur nature le lecteur dans le “hic et nunc”, c'est-à-dire l'ici et le maintenant.

¹⁶⁸ LARSON, C., Cité par KONE, A., Op. cit. pp. 10-11.

¹⁶⁹ NGAL, M.M., *Giambatista Viko*..., p. 13.

¹⁷⁰ TOWA, M. Cité par MILLER, C., *Theories of Africans. Francophone literature and anthropology in Africa*, Chicago-London, 1990, p. 71.

¹⁷¹ DURAND, M. Citée par CHEMAIN, R., *L'imaginaire*..., p. 12.

¹⁷² KANE, C.H., *L'Aventure ambiguë*, Paris, U.G.E., Coll. “10-18”, 1971, p. 125.

¹⁷³ LECOMTE, N., Op. cit. p. 250.

Notre approche esthétique conduira donc à explorer en amont et en aval les traits distinctifs et significatifs de l'oralité intégrés par l'auteur. Il va s'agir en substance pour l'œuvre d'Henri Lopes, de déceler les caractéristiques propres au conte et à l'art du griot que véhicule son écriture.

De la logique des actions à la narratologie en passant par l'intertextualité, le caractère cinétique et la langue, tout portera à croire en un genre au carrefour de l'oral et de l'écrit. Sa nouveauté sera donc, comme le dit Frye, "du vieux reforgé".¹⁷⁴

Ce remodelage du "vieux" pourrait aussi être entendu comme un moyen efficace de lutter contre le statisme étant donné que l'"oralité d'une culture, comme le montre Cheikh Hamidou Kane, limite la portée de sa diffusion et sa puissance de compétition la mettant ainsi en situation d'infériorité dans les relations avec les autres."¹⁷⁵

Ainsi l'écrit devient-il non seulement "à l'image du masque chargé"¹⁷⁶, comme le dit Jean-Luc Rondreux, mais aussi à l'image du masque sculpté; l'"objectif étant, comme le dit Lopes lui-même, non pas de créer un bon documentaire, mais une œuvre d'art" (*LLF*, pp. 336-337).

¹⁷⁴ FRYE, N., Cité par TODOROV, T., Op. cit., p. 15.

¹⁷⁵ KANE, C.H., Cité par NANTET, J., Panorama de la littérature noire d'expression française, Paris, Fayard, Coll. "Les grandes études littéraires", 1972, p. 242.

¹⁷⁶ RONDREUX, J.-L., "Magie et écriture" in DEVESA, J.-M., Op. cit. p. 8.

Chapitre XVI: L'intertextualité: fécondité et fiction

o. Les liminaires

Analysant le phénomène d'intertextualité en littérature africaine en général, Séwanou Dabla écrit:

«(...) l'intertextualité attestée dans les littératures africaines, comme dans tout autre, se manifeste ici sous diverses formes; on distinguera en effet une "intertextualité verticale" entre les "textes" oraux-sources et la littérature africaine écrite; des "intertextualités horizontales" entre les œuvres littéraires africaines d'une part, entre celles-ci et les autres parties du monde, d'autre part.»¹⁷⁷

Etant donné que l'intertextualité n'existe en définitive, selon le même auteur, que "PAR et A TRAVERS le savoir littéraire du lecteur qui, pour la saisir pleinement doit connaître le texte-source"¹⁷⁸, nous nous permettons le constat suivant en ce qui concerne l'œuvre de Lopes:

L'intertextualité y est visible sous trois formes majeures: l'œuvre de Lopes est d'abord en relation avec d'autres œuvres qui sont écrites par d'autres écrivains, une intertextualité horizontale; ensuite, la relation est visible dans l'œuvre de manière interne dès lors que certains passages consignés dans une œuvre évoquent parfois des séquences d'autres œuvres du même auteur; la relation est établie enfin de manière intense avec les œuvres imaginaires qui n'existent que par le génie et l'imagination de Lopes, créant ainsi à sa guise une source fictive d'inspiration.

¹⁷⁷ DABLA, J.J.S., "Intertextualité et plagiat en littérature africaine", in *Palabres*, volume I, nos 3 et 4, 1997, "Pour une intertextualité féconde", p. 10.

Section 1: Le pont dans l'œuvre de Lopes

La lecture attentive de l'œuvre de Lopes révèle à suffisance que quelquefois, en plus des répétitions sémantiques en rapport avec le signifié, l'auteur s'adonne en amont de l'œuvre à la répétition formelle de certains aspects de ses énoncés. Ces échos établissent non seulement le brassage entre l'ensemble de l'œuvre du même auteur mais en constitue en même temps un mouvement cyclique au point même que toute fin puisse rejoindre impérativement son commencement, créant ainsi la cohésion de l'œuvre entière. En effet, dans le recueil *Tribaliques* nous lisons:

«Maintenant, ici commence *La nouvelle romance*. Ici finit le roman de la chevalerie. Ici, pour la première fois dans le monde, la place est faite au véritable amour. Celui qui n'est pas souillé par la hiérarchie de l'homme et de la femme, par la sordide histoire des robes et des baisers, par la domination d'argent de l'homme sur la femme ou de la femme sur l'homme. La femme des temps modernes est née, c'est elle que je chante. C'est elle que je chanterai.» (*TBL*, pp. 15-16)

Le même texte, avec certes la même ponctuation, est repris littéralement par le même auteur dans *La nouvelle romance* à la cinquième page. L'auteur conserve l'idéologie de sa première œuvre et veut ouvertement la perpétuer, jusqu'à l'immortaliser, dans la deuxième.

Il s'agit d'une progression ascendante dès lors que la même thématique, celle de la condition de la femme africaine, ayant été évoquée de manière sporadique dans la première œuvre, à travers quelques nouvelles, trouve son amplification dans tout un roman avec différentes descriptions et réflexions philosophiques.

¹⁷⁸ Idem, p. 8.

Cette tendance à intensifier ce qui n'a été évoqué que superficiellement se lit également à travers les propos de l'Ancien combattant (*TBL*, p. 68) qui, comparaison oblige, sont repris dans *Le Pleurer-Rire* au compte de Tonton Bwakamabé:

«(...) Lui [Tonton], a fait la guerre d'Indochine, contre les Viets. Il a combattu au Maroc, puis en Algérie contre les fellouzes. Au bout de tout ce compte, il est bien normal qu'il soit devenu officier, dès la coloniale, non? Le seul. Personne avant lui, personne après lui (...)» (*LPR*, p. 27)

L'intertextualité est également lisible à travers l'onomastique employée par l'auteur dans laquelle certains anthroponymes sont intentionnellement repris. *Le chercheur d'Afriques* par exemple présente André Leclerc, dont le père s'appelle César Leclerc. Bien que le père d'André fût français, l'auteur reprend le même patronyme dans une nouvelle œuvre. Un personnage se présente dans *Le Lys et le Flamboyant* comme suit:

«Effectivement, ce n'était pas la voix d'Henri Lopes. Je me suis confondu en excuses et me suis mis à transpirer comme un voleur à qui l'on projetterait le film de son forfait. – Ce n'est pas grave, monsieur. Permettez que je me présente: André Leclerc (...) Vous êtes chercheur de Bruxelles et moi un chercheur d'Afriques.» (*LLF*, p. 313)

C'est consciemment que Lopes reprend le titre même de son œuvre où ce nom avait été utilisé pour la première fois: *Le chercheur d'Afriques*. Il s'agit de démontrer que l'intention de ces deux œuvres, *Le Lys et le Flamboyant* et *Le chercheur d'Afriques*, n'est guère différente car le métissage et la recherche d'identité en constituent la charpente.

De plus, après la parution de *Le chercheur d'Afriques* en 1990, le lectorat de Lopes a cru se retrouver en présence d'une œuvre autobiographique au point

même que Lopes fût appelé, par certains, André Lopes au lieu bien entendu d'Henri Lopes. Pour mettre en lumière cette méprise non approuvée certes par l'auteur, Lopes remet sur scène André Leclerc qui paradoxalement ressemble à Lopes, un autre personnage du même roman, auquel il ne veut pas s'identifier et se présente, comme nous l'avons cité ci-dessus, à Victor-Augagneur Houang, le narrateur de l'œuvre qui risquerait d'être confondu avec Henri Lopes.

Dans le même ordre d'idée, le personnage Gatsé évoque dans *Sans tam-tam* le nom du ministre Okana dans le cabinet duquel il a travaillé (*STT*, pp. 8, 9 et 74). Ce nom a été aussi cité comme couronnement d'un autre Okana (André Leclerc), héros de *Le chercheur d'Afriques*, qui finit ses études en Europe et rentre travailler en Afrique. Pourtant, *Le chercheur d'Afriques* est postérieur à *Sans tam-tam*. Cela révèle le fait que la chronologie est parfois neutralisée et l'idéologie chère à l'auteur l'accompagne en dépit du temps.

Les exploits du médecin Leclerc, cité dans *Le chercheur d'Afriques* comme militaire, ne seront démontrés que dans *Le Lys et le Flamboyant*:

«(...) nos troupes ne sont pas restées inactives. Elles ont héroïquement contenu les Allemands sur la frontière algéro-tunisienne, tandis que la deuxième division DB du général Leclerc et le BM11 ont fait la jonction avec les troupes de Montgomery.» (*LLF*, p.166)

En effet, signalons en passant que l'auteur évoque ici, comme dans *Le chercheur d'Afriques*, un nom historique célèbre du Général Leclerc qui a longtemps combattu, au compte de l'armée française, dans la division blindée DB contre les Allemands.

Un autre exemple d'intertextualité est contenu dans les propos que Gatsé attribue à Kroutchev sur l'art à travers *Sans tam-tam* (p. 107) et qui sont repris

par Madeleine au compte du personnage Anicet Atipo dans *Sur l'autre rive* comme suit:

«Il [Anicet] alla jusqu'à user du vocabulaire du journal du parti pour qualifier mes tableaux: l'illustration de fantasmes de nymphomanes, dignes des petites bourgeoisies de l'Europe décadente (...)» (SAR, p. 192)

Ceci est pour montrer non seulement l'appartenance évidente d'Anicet au communisme mais l'étroitesse de vue de la part de ses contemporains, partisans du communisme. En tant qu'écrivain et fin lettré, l'auteur est frappé par ce manque de sensibilité artistique et reprend les mêmes propos au compte de ce nouveau personnage.

Tout compte fait, dans sa recherche de l'esthétique, Lopes recourt à l'intertextualité comme technique inhérente à son écriture. Il puise pour cela avant tout dans ses écrits précédents. Il s'agit pour l'auteur d'offrir son œuvre entière comme un tout indivis.

La pertinence de ce "mouvement aller-retour" réside dans le souci de l'auteur de marquer, comme "au fer rouge", dans la conscience du lecteur la pensée cardinale qui le hante sans cesse. Cela justifie notre recours à la méthode considérant l'ensemble de l'œuvre de cet auteur comme un tout cohérent dont il ne faut statuer la valeur que de manière globale brisant ainsi méthodiquement l'autonomie de chaque œuvre prise en particulier.

Section 2: L'œuvre de Lopes et d'autres œuvres

Certains passages de l'œuvre de Lopes évoquent non seulement des séquences d'autres textes du même auteur comme nous l'avons d'ailleurs illustré ci-dessus, mais encore celles des textes d'autres auteurs.

Cette relation, rappelons-le, se situe tant dans le champ sémantique, la première partie de notre étude l'a largement démontré, que dans le champ purement formel. Loin de constituer une contrefaçon ou un plagiat sur le plan littéraire, ce phénomène qui jadis était considéré comme une fatalité est réhabilité sous le signe d'intertextualité qui devient, comme l'a affirmé Michel Schneider, "un procédé d'écriture parmi d'autres, parfois revendiqué comme le seul".¹⁷⁹

Si Henri Lopes évoque par exemple dans *Sans tam-tam* le célèbre artiste Picasso comme "ayant puisé dans l'art nègre consciemment ou inconsciemment" (*STT*, p. 107), il s'agit d'une justification anticipée du penchant de l'auteur à recourir lui aussi à ce procédé. Cette autojustification s'intensifie également dans *Le Pleurer-Rire* où l'auteur affirme, par le biais du narrateur, s'inspirer de Montaigne dont il n'est que le traducteur:

«Courage, insultez bien un auteur estimable que vous avez sans cesse entre les mains, et dont je ne suis ici que le traducteur. La licence de son style m'est presque un garant de la pureté des mœurs; c'est Montaigne: "Lasciva est nobis pagina, vita proba."» (*LPR*, pp. 255-256)

Comment comprendre alors le sens de ce que l'auteur a écrit précédemment dans la même œuvre et qui semble rejeter toute idée de traduction d'une quelconque œuvre:

¹⁷⁹ SCHNEIDER, M., Cité par PORRA, V., "Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire!" ou ambiguïtés d'une "défense et illustration" du plagiat", in *Palabres*, nos 3 et 4, p. 35.

«On me rapporte que ce passage rappelle monsieur Benoist-Meschin (...) Contemplez les masques, soyez attentifs aux notes du tam-tam. Ils vous renseigneront qu'en fait monsieur Benoist-Meschin a fait le même rêve que nous, par un après-midi d'intense réalité, et c'est bien à cela que se reconnaissent les hommes d'une même époque.» (LPR, pp. 154-155)

L'auteur pense ainsi vivre la même expérience que ses pairs et par conséquent plaide non-coupable de contrefaçon ou de plagiat. Toute accusation portée contre lui résulterait de "l'ignorance des avocats de l'auteur défendu à qui Lopes pense rendre hommage" (LPR, p. 155).

Plusieurs exemples démontrent sans cesse le penchant de l'auteur à recourir le plus fréquemment possible aux autres auteurs qu'il considère comme ses modèles. Nous faisons toutefois remarquer que les quelques auteurs que nous analyserons dans ce travail ne seront considérés qu'à titre purement illustratif car ils ne constituent nullement l'ensemble des cas d'intertextualité.

Dans la présente étude, nous analyserons tour à tour les cas d'intertextualité dans les relations avec les auteurs suivants: Aragon, Alain Robbe-Grillet, Léopold S.Senghor, Ousmane Sembène, Mariama Bâ, Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi, René Maran, Edouard Glissant et Birago Diop. Cette intertextualité se retrouve notamment à travers les passages suivants:

«Maintenant, ici commence *La nouvelle romance*. Ici finit le roman de chevalerie. Ici, pour la première fois dans le monde, la place est faite au véritable amour. (...)» (TBL, pp. 15-16 et LNR p. 5)

On aura remarqué que ce passage est repris à la fois dans *La nouvelle romance* et dans *Tribaliques* et conserve ses guillemets.

Si Lopes signale la source d'inspiration à laquelle il a fait recours en mentionnant le nom d'Aragon (*Les cloches de Bâle*) en épigraphe de *La*

nouvelle romance, dans *Tribaliques* par contre l'auteur ne cite aucunement la source et se contente de dire que la protagoniste Mbâ avait été fasciné par un personnage féminin d'un roman qu'elle avait trouvé à la bibliothèque (*TBL*, p. 5).

Dans *Le chercheur d'Afriques*, le désir du narrateur de vouloir brouiller les pistes et semer la confusion dans l'esprit du lecteur fait écho à la tentative de Robbe-Grillet de confondre le lecteur sur la temporalité de son œuvre. Le personnage de Lopes déclare:

«C'est perdre son temps que de chercher et de vouloir débrouiller le nœud des choses à l'aide de la raison.» (*LCA*, p. 260)

Cette phrase, dont l'auteur n'est pas nommément cité, rappelle peut-être l'écrivain français Alain Robbe-Grillet qui, vers les années 60, établissait une restriction certaine au cœur de la critique littéraire spécialement en ce qui concernait la chronologie de son œuvre *La Jalousie*. Il a fait pour cette raison l'observation suivante:

«Vouloir reconstituer la chronologie de *La Jalousie* est impossible, impossible parce que je l'ai voulu ainsi.»¹⁸⁰

Par ce rapprochement, Lopes affiche son intention d'épouser, en partie s'entend, l'orientation de certains aspects de la conception de la nouvelle littérature française, particulièrement Le Nouveau Roman, rendant ainsi implicitement hommage à ses tenants dont Robbe-Grillet est parmi les plus éminents.

La séquence senghorienne "l'émotion est nègre et la raison est hellène" apparaît également dans plusieurs passages de l'œuvre de Lopes dans *Sans*

¹⁸⁰ ROBBE-GRILLET, A., Cité in *Les Nouvelles littéraires*, 22 janvier 1959.

tam-tam, *Tribaliques* et *Le chercheur d'Afriques*. L'auteur l'évoque sans parfois signaler qu'il plonge le lecteur dans la philosophie senghorienne où les émotions feraient l'essence de l'homme noir. L'auteur y glisse à coup sûr une ironie sans préciser qu'il s'agit d'une antithèse dressée contre le chantre de la Négritude et sa perspective essentialiste de l'être. Cet extrait illustre le mieux l'ironie de l'auteur:

«Les jeudi et dimanche de mi-carême sont les deux seules journées de l'année où les Baroupéens d'ici deviennent un peu nègres. Ces deux nuits-là l'émotion devient hellène. Nantes se déverse dans la rue (...) Seules comptent la danse et la bagatelle (...)» (*LCA*, p. 262)

Certains lecteurs d'Henri Lopes rattachent la nouvelle "Avance" à *La Noire de...*, nouvelle d'Ousmane Sembène. Nous faisons remarquer que cette parenté est certaine du fait du calvaire vécu par les deux protagonistes. La relation est également repérable à travers les séquences ayant trait à la nouvelle orientation de la conception de la femme dans *La nouvelle romance* ainsi que celle que présente Mariama Bâ dans son chef-d'œuvre sur la femme, comme nous l'avons démontré au chapitre consacré à la coloration féministe.

De plus, la torture ainsi que la censure évoquent bien les horreurs décrites par d'autres écrivains africains comme Pius Ngandu Nkashama et Sony Labou Tansi. Lopes lui-même en parle et n'hésite guère à citer de manière explicite l'œuvre de son compatriote:

«Yéyé! Vous allez croire que je me vante, mais je vous assure qu'alors, c'était vraiment ce qu'on appelle "la vie et demie", comme je l'ai lu quelque part, depuis lors.» (*LPR*, p. 195)

Toujours sur le plan thématique, le thème du métissage, qui est au centre des œuvres *Le chercheur d'Afriques* et *Le Lys et le Flamboyant*, est en relation

directe avec celui de Maran, notamment dans *Un homme pareil aux autres*, et Glissant spécialement dans son explication portant sur la poétique de la relation où il expose le créolisme comme condition incontournable de l'évolution des civilisations et des peuples.

Dans cette démarche, Lopes ne met pas de côté les géants de la littérature négro-africaine; ceux qui ont lutté en précurseurs pour la survie des œuvres écrites d'Afrique. Ainsi insère-t-il leurs pensées parfois pour s'en moquer, allusion faite à la Négritude, ou pour y ajouter sa propre vision du monde comme dans le métissage. Si l'auteur écrit par exemple : " Je vous ai dit que les morts ne sont pas sous la terre", dans *Le chercheur d'Afriques* et *Le Lys et le Flamboyant*, il est clair que c'est la vision de Birago Diop qui est émise de manière simpliste.

La question fondamentale que se pose le lecteur épris de lucidité est celle de savoir si, en dépit de la sagacité déployée par les auteurs pour se disculper, il n'y a pas parfois des emprunts plus ou moins conscients. L'œuvre serait alors en quelque sorte constituée des intertextes. Mongo Beti fait apparemment cette manie, dans le cas de Calixthe Beyala, "à la fraude électorale chez les dictateurs africains."¹⁸¹

Nous pensons que ces "emprunts" sont utilisés par l'auteur consciemment et ouvertement. Loin d'être visiblement le signe manifeste du plagiat, ce sont au contraire des "clins d'œil" que Lopes fait au lecteur averti.

Accusée de la même manière et dans les mêmes conditions, Calixthe Beyala répond avec une ironie qui révèle bien sa perception littéraire:

¹⁸¹BETI, M., "L'affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature", in *Palabres*, art. cit. p. 47.

«Je reconnais mon ignorance quant à ce qui est le sens du plagiat car j'ignorais jusqu'alors qu'une phrase ou dix (...) constitueraient l'essentiel d'un livre. Je croyais qu'un livre était un tout, qu'une phrase sortie de son contexte revêtait automatiquement un autre sens, car, dès lors, elle portait en elle un autre dynamisme, celui de la nouvelle histoire et du style de son auteur.»¹⁸²

Le cas de Lopes est cependant différent de celui de Camara Laye sur qui Lilyan Kesteloot écrit:

«Camara Laye est mort en 1980. Il m'avait dit (...) que *Le Regard du roi* avait été écrit par un Blanc (...) Ce n'est pas un hasard si les critiques africains étaient restés étrangement silencieux sur ce si bel ouvrage, et les étrangers auraient dû leur en demander la raison.»¹⁸³

Signalons que Sony Labou Tansi a été également accusé dans ce sens et le rapport complet sur tous les cas présumés de plagiat est repris dans les articles publiés dans la revue *Palabres* dont nous avons déjà cité le numéro.

Pour Lopes, il s'agit d'une intertextualité simple qui intervient parfois suite à la culture dont fait preuve l'auteur. Le savoir de l'auteur en tant que connaisseur non cuistre peut aussi se révéler, à travers une corrélation nette entre sa pensée et celle de ses auteurs préférés ou de ses idoles littéraires.

Faisons remarquer également que l'intertextualité de Lopes, comme chez bon nombre des écrivains africains, ne porte pas uniquement sur les textes écrits, elle va jusqu'aux textes oraux dès lors que surgissent dans le texte original-écrit moderne des éléments du discours littéraire africain traditionnel. Dabla en a fait ce constat:

¹⁸² BEYALA, C. Citée par PORRA, V., Art, cit, p. 36.

¹⁸³ KESTELOOT, L., *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Marabout, 1981, p.

«Il y a même lieu de se demander si parfois, l'intertextualité ne constitue pas un passage obligé au discours littéraire africain de langue étrangère dans son projet de dire un univers spécifique en dehors de la langue utilisée, univers qui possède également ses propres textes (...)»¹⁸⁴

La présence des proverbes africains un peu partout dans l'œuvre (*LPR*, pp. 168 et 311, etc. et *LCA*, p. 165, etc.) prouve que l'auteur s'inspire également de la tradition orale dont il ne devient que traducteur dans bien des cas. Ceci démontre que la notion de l'esthétique réaliste du XXe siècle, celle qui considère l'auteur comme créateur absolu d'une œuvre finie à sens unique préétabli par lui-même, est dépassée. Ce qui nous mène à nous poser la question, avec Roland Barthes : la création absolue existe-t-elle ? n'y aurait-il que répétition ?

La littérature moderne en Afrique peut se concevoir autrement; le trésor auquel puise l'auteur peut être différent de sa personne, puisant parfois dans la sagesse populaire qui, au bout du compte, comme le dit Christiane Ndiaye, "n'a pas d'origine précise."¹⁸⁵

Section 3: L'intertextualité fictive

La lecture de l'œuvre d'Henri Lopes nous laisse voir sa tendance prononcée à citer in extenso des articles de journaux ou des extraits de livres qui, tout bien vérifiés, n'existent que dans le roman.

Dans *Le Pleurer-Rire* par exemple, le narrateur affirme avoir lu dans un journal

¹⁸⁴ DABLA, J.J.S., Art. cit. p. 9.

¹⁸⁵ NDIAYE, C., *Danses de la parole. Etudes sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996, p. 14.

européen le titre “ARRESTATION AU PAYS DE SEPT MEMBRES DU GROUPE TELEMA” (*LPR*, p. 271). L’article en entier est repris à la page 272 de la même œuvre.

La reprise en entier de cet article, qui en réalité n’existe pas, a pour but non seulement de prouver la capacité journalistique de l’auteur, qui fut pendant un certain temps impliqué dans la rédaction et la direction du journal *Etumba*, mais aussi et surtout de démontrer, sur le plan littéraire que l’intertextualité peut aller au-delà de ce qui est connu; elle peut aussi être le fruit de l’imagination de l’auteur.

Pour accentuer sa position, Lopes recourt à la même technique dans *Le Lys et le Flamboyant* où le protagoniste Kolélé aurait accordé une conférence de presse à la revue *Tam-Tam*, sur la terrasse de son bungalow. Les propos en auraient ainsi été recueillis par un certain Moussa Dieng et sont repris de la page 399 à la page 404. Le talent journalistique de l’auteur y est sans doute perceptible à travers notamment la profondeur des questions posées par M. Dieng.

De plus, l’intériorisation de la norme esthétique par un artiste est visible dans les réponses que donne Kolélé derrière qui se cache toujours la pensée de l’auteur, traçant ainsi la ligne de conduite que doit adopter un artiste pour réussir dans son art (*LLF*, p. 404). Lopes en a également profité pour prêcher sa théorie de métissage telle que nous l’avons développée dans la première partie de notre étude.

En plus des articles dont nous n’avons cité que quelques-uns, l’auteur cite des mots, voire des paragraphes entiers des ouvrages fictifs qu’il crée dans ses œuvres. Le cas le plus frappant est celui des *Carnets de voyages* de César Leclerc paru aux éditions Firmin-Didot en 1933. L’auteur y tire notamment des extraits qu’il consigne aux pages 27, 113-114, 222-223 dans *Le chercheur d’Afrique*.

Faisons remarquer que pour donner l'illusion de la réalité, Lopes va jusqu'à en faire des notes infrapaginales soit pour donner une explication dont l'auteur n'a pas pu tenir compte (*LCA*, p. 222), soit pour indiquer avec précision scientifique la référence plus ou moins complète. C'est le cas des exemples suivants:

«1.Cf. p. 35 du tome III des *Œuvres complètes de H.-I. Bwakamabé Na Sakkadé.*» (*LPR*, p. 242)

Ou bien encore:

«Dans les souvenirs qu'il a publiés en anglais ⁽¹⁾, Dibéki, ancien ministre d'Idi Amin Dada, fait allusion à la rencontre entre les deux dictateurs et aux problèmes évoqués à cette occasion.

(1) *Dark days on Uganda*, Wallgren Publishing House, London, 1974.»
(*LPR*, p. 181)

Dans la citation tirée des *Carnets de voyages* du médecin militaire César Leclerc le narrateur écrit une note en bas de page, après la citation, donnant ainsi une impression de précision:

«* Il y a là soit une coquille, soit une erreur de César Leclerc. C'est "tata" et non "tati" qu'il faut, bien sûr, lire.» (*LCA*, p. 222)

Cette note de l'auteur nous révèle bien le fait que l'auteur maintient une distance importante vis-à-vis de *Carnets de voyages* dont il ne peut corriger les erreurs qu'en bas de page et non dans le corps du texte. Cette distance traduit à son tour les astuces artistiques auxquelles recourt l'auteur pour donner l'illusion du vrai dans une intertextualité apparente créé uniquement par l'imagination de montée de l'auteur. Cela est lisible également à travers la transcription des discours du président Tonton Bwakamabé où le narrateur

reprend même les agrammaticalités inhérentes au parler de l'orateur (*LPR*, pp. 201, 222, etc.)

En définitive, le procédé d'intertextualité est utilisé souvent par Lopes dans son œuvre. Il apparaît d'abord sous forme des références nombreuses que Lopes fait dans une œuvre donnée à ses autres œuvres passées. Il s'agit pour l'auteur d'user d'une technique de l'écriture visant à fixer dans l'esprit du lecteur, et de manière indélébile, l'idéologie que l'auteur voudra bien faire prévaloir péremptoirement dans son écriture.

Lopes établit ensuite le brassage entre son œuvre et d'autres œuvres tirées soit de la littérature moderne écrite soit de la littérature orale traditionnelle. A travers cette technique, nous pouvons lire la dimension culturelle de l'auteur qui connaît bien la pensée de ses contemporains qu'il critique ou illustre par son écriture.

Lopes est aussi un fin artiste qui sait créer l'illusion d'un univers réel dont on peut s'inspirer: il crée dans son œuvre des journaux et livres fictifs d'où il tire à sa guise des extraits pour illustrer ses thèses afin d'atteindre son objectif. Cette intertextualité fictive prouve, mieux que les deux autres, la capacité de créativité de l'auteur en ce qu'il se révèle à la fois journaliste, chercheur, ethnologue, anthropologue, orateur, etc.

Chapitre xv: Le roman de Lopes, un genre omnivore

o. Les liminaires

Analysant *Le Pleurer-Rire*, Anny Wynchank écrit ce qui suit:

«*Le Pleurer-Rire* appears like a literary collage. The text is interspersed with excerpts from newspaper articles, speeches by the leader, official radio communiqués, critical essays, etc.»¹⁸⁶

Cette technique de l'auteur, qui incorpore au sein du récit romanesque une panoplie de genres, s'étend à l'ensemble de sa production littéraire. Son roman devient par voie de conséquence un genre omnivore où toutes les tendances scripturales se rencontrent sans conflits ni heurts, donnant ainsi à son écriture une esthétique multiforme.

Il s'agit sans nul doute de la réalisation du rêve cher à Giambatista Viko de créer un style "au croisement de plusieurs tendances contradictoires: l'incantatoire, le doctoral, le pathétique, l'oraculaire..."¹⁸⁷

Ou encore:

«Récit qui se refuse dans un genre fictif, réel, événementiel, politique, prosaïque, légendaire, réaliste, etc. et qui refuse même d'être catalogué dans le genre "absence de tout genre."»¹⁸⁸

¹⁸⁶ WYNCHANK, A., in *New Paths for Francophone...*, pp. 76

¹⁸⁷ NGAL, M.M., *Giambatista Viko...*, p. 45.

¹⁸⁸ NGAL, M.M., *Errance, Youndé*, CLE, 1979, p. 90.

Ainsi ce que Mikhaïl Bakhtine écrit sur le roman en général est appliqué à la lettre dans le roman d'Henri Lopes en particulier. Il écrit:

«Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, etc.) qu'extralittéraires (études des mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre.»¹⁸⁹

Pour cerner ce collage, deux rubriques nous serviront d'appoint: les genres littéraires et les genres extralittéraires.

Section 1: Les genres littéraires

La lecture attentive de l'œuvre de Lopes révèle bien que l'auteur recourt à sa guise au mélange des genres littéraires. Dans son œuvre, puisque le roman est un miroir du macrocosme, nous illustrerons par cette étude l'intégration au sein de l'écriture romanesque de la poésie, du théâtre, des monologues intérieurs et du genre épistolier.

Dans son collage, Lopes intègre au sein du roman la poésie qui traduit à suffisance la capacité poétique de l'auteur. La poésie est présente dans son œuvre à travers la romance et les chansons que l'auteur invente à sa guise. L'auteur, dans cette démarche, recourt à certaines techniques de versification, donnant ainsi à ses vers leur vivacité:

«Tonton, tonton, tontaine et tonton
Que je vous raconte l'histoire,

¹⁸⁹ BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 141.

De Caroline la putain,
Ton, ton, tontaine et tonton...» (*LCA*, p. 187)

On aura remarqué que l'auteur utilise l'allitération fondée sur les interdentes sourdes qui s'associent aux nasales créant ainsi une euphonie à son poème. A cette technique, Lopes ajoute également la rime masculine qui, dans cet extrait, est embrassante, mais qui pourrait aussi être croisée comme dans *Le Pleurer-Rire* (pp. 88 et 206).

Le souci de l'auteur reste de créer de la musicalité dans l'alternance des fricatives sonores – c'est le cas ci-dessous dans *Le chercheur d'Afriques*, ou des bilabiales sourdes – c'est le cas dans *Le Lys et le Flamboyant*:

Que ce soit dans l'extrait:

«Amis, versez, versez à boire,
Versez à boire et du bon vin.» (*LCA*, p. 186),

Ou dans:

«Pilons, pon, pon,
Pilons, pon, pon,
Pilons, gaiement.» (*LLF*, p. 160)

A cette technique, que l'on retrouve un peu partout dans son œuvre, Henri Lopes ajoute parfois une sorte de poème à vers monosyllabique harmonieusement et obliquement disposés:

«Mon bateau lève l'ancre bientôt,
Vir
gi
nie...» (*LCA*, p. 156)

Pareille construction est également reprise à la page 158 de la même œuvre, ce qui révèle son plaisir à l'utiliser, son goût du jeu que charrie la géométrie du cœur. Suivant encore sa fantaisie, l'auteur s'adonne au calembour euphonique débouchant sur la rime masculine:

«Le vrai mambo

C'est vraiment beau.» (LCA, pp. 135, 136 et 137)

L'écriture de Lopes peut parfois perdre le lecteur non averti qui ne reconnaît pas poème tout fait puisque les vers sont interrompus par la prose du récit. L'illustration ci-dessous, la chanson de Georges Brassens, que l'auteur reprend dans son œuvre, est éloquente et montre à quel prix la rime est trouvée croisée, le “ (...)” révèle la fantaisie et l'humour de l'écrivain :

«Il pleuvait fort sur la grand-route

(...)

Elle cheminait sans parapluie,

(...)

...volé sans doute

Le matin même...

(...)

...toute petite

à l'horizon de ma folie.» (LCA, p. 62)

Parfois l'auteur recourt au vers libre comme dans *Le Lys et le Flamboyant* (pp. 160 et 301) et *La nouvelle romance* (p. 180), *Le Pleurer-Rire* (pp. 117, 118, 206, etc.) et *Sur l'autre rive* (pp. 150, 151, etc.) pour présenter, sous forme de chansons, ses courts poèmes dans le cœur du récit romanesque.

Lopes a également des dons de dramaturge. Les longs dialogues observables à travers *Tribaliques*, *Le Pleurer-Rire*, *Le chercheur d'Afriques* et *La nouvelle*

romance. Transformer ces romans en pièces de théâtre serait chose aisée d'autant plus que la fonction phatique occupe en général la part du lion.

Parfois à ces dialogues font suite les monologues intérieurs que l'auteur exploite pour dévoiler le subconscient des personnages. Par monologue intérieur E. Dujardin entend ce qui suit:

«Le discours sans auditoire, 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 de tout venant.»¹⁹⁰

L'emploi de ce genre littéraire comme technique incorporée dans le roman est lisible dans *Le Pleurer-Rire* où l'intention majeure de l'auteur est manifestement d'explorer intégralement l'inconscient du dictateur. Tonton Bwakamabé y recourt fréquemment possible comme aux pages 104, 117, 124, 134, etc. En voici l'illustration:

«Le groupe des harkis était particulièrement uni et solide. Quand les fellaghas les attrapaient, s'en encombraient pas. Tchiouf, pas de quartier. Pas de prisonniers. M'aimaient, les harkis-là (...) Au début de septembre 19...ou 19..., ça doit être 19...Ouais, c'est ça (...)» (*LPR*, p. 17)

Ce discours incohérent traduit par son fond et par sa forme l'état psychique de son émetteur qui semble être sous l'emprise des ennuis du moment présent et cherche sa consolation dans son passé auréolé des prouesses guerrières. La suite de ce passé se prolonge jusqu'à la page 118 et se caractérise par le manque de logique notable.

¹⁹⁰ DUJARDIN, E. Cité par RAIMOND, M., *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 152.

En cela, Lopes traduit de manière implicite le fait que l'Afrique est gérée par une classe de vautours dont le raisonnement n'atteint point le seuil de maturité requise pour prétendre diriger. Le dictateur est ainsi présenté dans ses moments d'intimité et se raconte lui-même comme sous l'effet d'un traumatisme exacerbé.

Toujours dans ce souci d'explorer l'inconscient, Henri Lopes emploie également la lettre comme technique scripturale. En tant que genre, le récit de *Sans tam-tam* est une véritable somme épistolaire que le destinataire Gatsé envoie à son ami haut-fonctionnaire pour justifier son refus d'assumer le poste de conseiller culturel auprès de l'ambassade de son pays à Paris. Une série de cinq lettres du destinataire, soit de la page sept à la page cent cinq, n'est suivie que d'un épilogue que l'ami de Gatsé, l'ancien destinataire, adresse à son tour à l'Editeur pour lui demander de publier les lettres de Gatsé (115-123).

A travers les écrits de Gatsé, le lecteur peut deviner tout une série des raisons inconscientes que l'auteur de ces lettres révèle sans le vouloir.

De plus, la lettre est également utilisée par l'auteur pour donner aux personnages l'occasion de se raconter eux-mêmes dévoilant ainsi leur moi intérieur. *La nouvelle romance* compte cinq lettres dont quatre sont écrites par Wali, et adressées respectivement à ses amies Elise (trois lettres, pp. 109, 114-117, 190-194) et Awa (une lettre, pp.139-142), et une seule de la plume d'Awa adressée à Wali (pp. 134-136). *Le Lys et le Flamboyant* compte deux lettres, dont une que Kolélé adresse à Sinoa (p. 310) et l'autre que Charles, fils de Kolélé et Jeannot, adresse à ses parents (pp. 284-285).

Signalons qu'à travers *Le Pleurer-Rire* parfois il y a correspondance entre l'ancien directeur de cabinet de Tonton Bwakamabé et le Maître notamment aux pages 51-52, 77-78, 102-103, 123, 179-181, etc.

En définitive, Henri Lopes recourt dans son œuvre à la fois à la poésie, aux monologues et aux lettres. Il emploie ces formes littéraires comme techniques d'expression de l'esthétique et comme moyen d'atteindre son idéologie politique à travers le fond mais aussi la forme qu'il ne cesse de perfectionner par ces ajouts d'autres formes d'expression littéraire.

Section 2: Les genres extralittéraires

Parfois Henri Lopes pratique le collage dans son œuvre comme technique esthétique en faisant usage, en plus des textes littéraires, de formes non littéraires. Il s'agit sans doute en l'occurrence des discours érudits relevant de la poétique et de la critique littéraire, des recherches sociologiques, historiques, des discours politiques, etc.

En substance, la lecture de *Le Pleurer-Rire*, *Le chercheur d'Afriques* et *Le Lys et le Flamboyant* atteste de la présence de deux discours dont l'un est émis par le narrateur-actant et l'autre par le critique. Le discours critique porte sur le texte en chantier tout en faisant partie du même texte: un métadiscours à la fois discours qui fait du sujet de l'énonciation le sujet de l'énoncé.

Cette technique utilisée par l'auteur dans *Le Pleurer-Rire* (aux pages 51, 77, 123, 175, 193, 254, 294, etc.) comme bien des critiques l'ont démontré, allusion faite à Dabla et à Mateso, acquiert donc une proportion importante dans *Le Lys et le Flamboyant*. Dans son prologue, le narrateur tient le discours suivant:

«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 chez un éphémère

éditeur de Kinshasa. Achel n'est rien d'autre que le pseudonyme d'Henri Lopes, la transcription phonétique de ses initiales.» (*LLF*, p. 7)

Par ce discours purement théorique incorporé au sein du roman, l'auteur prétend ne pas entrer en conflit avec Henri Lopes. La lecture est rendue à la fois obscure et intéressante du fait que le lecteur se trouve devant une ambiguïté flagrante: l'œuvre qui est entre ses mains est de la plume d'Henri Lopes tandis que le narrateur, Victor-Augagneur Houang, prétend ne pas présenter la version de Lopes. Le narrateur assume ainsi la responsabilité de l'œuvre d'autant plus qu'il parle de Lopes à la troisième personne et de lui-même à la première:

«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.» (*LLF*, p. 8)

L'ambiguïté est maintenue et aggravée surtout lorsque, à la fin du roman, le narrateur affirme en épilogue que le récit n'est finalement pas publié aux éditions du Seuil (p. 49) et compte transformer ce matériel en film (p. 430). Pourtant Le Seuil publie la version de Lopes qui, semble-t-il colle à la réalité.

Que dira-t-on enfin du livre entre nos mains? Est-il celui de Lopes, en cours de publication aux éditions du Seuil, ou bien celui du narrateur Houang, non publié? Cette ambiguïté est une gymnastique intellectuelle qui frise l'"alchimie mentale" et sollicite la lucidité du lecteur qui se voit obligé de démêler les partis.

En effet, par cette poétique, Lopes voudrait donc effacer toute pensée du lecteur à croire que l'écrivain assume la responsabilité du texte. Tout est ainsi placé entre les mains du narrateur qui est différent de l'écrivain à qui il livre,

tout au long du récit, un combat verbal. Ainsi toute pensée d'une éventuelle autobiographie est littéralement rayée dans la conscience du lecteur.

Le discours critique est également en usage dans les fausses notes infrapaginales (pp. 156 et 364) au compte de l'auteur qui demeure, jusqu'à la fin de l'ouvrage, une énigme. Dans *Le chercheur d'Afriques* nous lisons également ce qui suit:

«Est-ce que même un mouroupéen pouvait s'intéresser à une voyelle* pareille?» (*LCA*, p. 216)

Ces propos sont d'emblée suivis de la note suivante en bas de page:

«*Une fois encore, mon éditeur, décidément européocentriste veut me forcer à expliquer. Selon lui, le lecteur français ne peut comprendre qu'il s'agit du féminin de voyou.» (*LCA*, p. 216)

Nous pouvons comparer un tel dialogue (narrateur-lecteur), avec d'autres critiques, à celui qu'entretient le conteur avec son public qui a "pour rôle aussi de corriger, soit par les battements des mains répétés, soit par un arrêt brusque, les erreurs de l'artiste"¹⁹¹. Il s'agit de la réponse au rêve de Giambatista Viko qui préconise un discours cinétique qui engendre le monde et s'engendre.

En plus du discours poétique, l'œuvre de Lopes est un véritable creuset de discours politiques qu'on peut lire notamment dans *Tribaliques* (pp. 54-55), *La nouvelle romance* (p. 26), *Le Pleurer-Rire* (*LPR*, pp. 158, 210, 222-223, etc.) et enfin dans *Le Lys et le Flamboyant* (pp. 363, 364, 365).

¹⁹¹ KOTCHY et MEMEL-FOTE Cités par MATEO, L., Op. cit. p. 40.

Les grands orateurs exercent leur grandiloquence et l'auteur se sert de cette technique non seulement pour prouver ses performances rhétoriques mais surtout pour satiriser les discours politiques vides.

L'auteur recourt également aux essais sociologiques, fictifs certes, comme le cas des *Carnets de voyage* de César Leclerc dans *Le chercheur d'Afriques* (pp. 27, 222-223, etc.), où il se moque de manière ironique des travaux des anthropologues ayant travaillé sur l'Afrique.

Ajoutons enfin que la presse occupe une place de choix dans le roman de Lopes. Nous pensons en avoir présenté une analyse en détails à la section portant sur l'intertextualité fictive comme une des techniques chères à Henri Lopes. A travers *Le Pleurer-Rire* et *Le Lys et le Flamboyant*, l'auteur s'adonne à la rédaction d'un journal fictif à la manière d'un journaliste talentueux.

Tout compte fait, le roman de Lopes est un genre majeur où tous les autres se rencontrent et s'accordent dans l'ensemble. Toujours égal à lui-même, l'auteur cherche à illustrer ses performances dans l'un comme dans l'autre. Loin de créer un imbroglio de mauvais goût, ce mélange façonne une esthétique que l'auteur cherche à perfectionner sans cesse. Cette technique, selon Dabla, "constitue en définitive une application particulière du procédé cardinal de mélange des genres habituel chez les conteurs de places villageoises."¹⁹² Gorög-Karady et Seydou présentent justement le conte comme un genre très flexible:

«Le conte conserve son caractère de processus vivant (...) s'élabore, se secrète comme de lui-même, se recrée constamment, renaissant dans ses

¹⁹² DABLA, S., *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, pp. 209-210.

«cendres à travers d'obscures mais sûres mutations et d'étonnantes métamorphoses.»¹⁹³

Bakhtine affirme que «le roman ne possède pas de canon (...) mais historiquement se présentent des spécimens isolés.»¹⁹⁴ Lopes ne se gêne pas dans sa liberté d'incorporer n'importe quel genre dans son roman. Ainsi par ce mélange des genres et des discours, la frontière entre la critique et l'écriture devient fragile dès lors que cette dernière devient un grand ensemble où la première n'est qu'une composante. L'écriture est ainsi réhabilitée et le public (lecteur ou critique) y est constamment associé.

Il en résulte une écriture nouvelle, ce que Bernard Mouralis appelle «une situation nouvelle qui ne correspond ni à ce qui existe en Europe ni à ce qui existe dans l'Afrique précoloniale. Mais il ne s'agit pas, continue-t-il, d'une synthèse d'éléments empruntés aux deux cultures.»¹⁹⁵

Pour certains critiques, à l'instar d'Alioume Tine¹⁹⁶, l'avantage de cette hybridation (concept de Bakhtine) perceptible dans l'usage de certaines techniques artistiques relevant de l'oralité constitue une promotion dès lors que la tradition orale jouit désormais du prestige lié à l'écriture et aux «possibilités d'universalisation qu'offre le livre». Un tel objectif, s'il est bien nourri, rejoint à coup sûr le cosmopolitisme dès lors que ce dernier se présente comme «impliquant une effective anamnèse, une radiographie (...) des «racines» et des généalogies pour y faire explorer toutes les communes mesures».¹⁹⁷

¹⁹³ GORÖG-KARADY, V. et SEYDOU, C., Cités par KAZI-TANI, N.A., *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral. Afrique noire et Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 59.

¹⁹⁴ BAKHTINE, M., Cité par KONE, A., Op. cit. p. 13.

¹⁹⁵ MOURALIS, B., *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex/ACCT, 1984, p. 49.

¹⁹⁶ TINE, A., «Pour une théorie de la littérature africaine», in *Présence Africaine*, nos. 133-134, 1984, p. 111.

¹⁹⁷ SCARPETTA, G., Cité par KAZI-TANI, N.A., Op. cit. p. 322.

Chapitre XVIII: Le ton et l'écriture

o. Les liminaires

S'il a été affirmé dans la partie portant sur l'idéologie que l'écriture de Lopes est engagée, il est fructueux de signaler de quelle manière l'auteur s'y prend pour véhiculer son idéologie dans un monde où elle n'est tolérée, ni par les institutions politiques ni par les conservateurs de la tradition ancestrale.

L'analyse démontre que c'est suite aux stratagèmes d'une écriture tantôt ironique tantôt humoristique que l'auteur atteint sa finalité. En effet, l'humour est une forme d'esprit qui consiste à dissimuler sous une impartialité apparente une raillerie parfois cruelle. L'ironie par contre est une attitude de raillerie consistant à faire entendre le contraire de ce que l'on dit. L'humour et l'ironie apparaissent ainsi comme une technique esthétique susceptible de cacher les intentions réelles de l'auteur en vue de "communiquer au lecteur le sentiment de l'inacceptable."¹⁹⁸

L'inacceptable dont parle Georges Ngal ici est perçu par Anny Wynchank¹⁹⁹ avant tout sur le plan politique. Les régimes dictatoriaux en place engendrent dans la conscience du peuple un sentiment de malaise, de terreur puis de révolte qui pousse le peuple à revendiquer le changement et les réformes.

Nous avons montré également que l'inacceptable se présente comme la pesanteur

¹⁹⁸ NGAL, G., *Création et rupture en littérature africaine*, p. 27.

¹⁹⁹ WYNCHANK, A., "Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures...", p. 135.

d'une tradition millénaire souvent incompatible avec le processus de modernisation dans lequel la jeune Afrique indépendante s'est engagée.

Il s'agit bien, comme écrit N'da, d'une prise de conscience selon laquelle "pour éveiller, toucher, faire frémir et pleurer ou pour appeler à la réflexion, il faut jouer la comédie, il faut faire semblant de faire rire."²⁰⁰ Il serait ambitieux de prétendre analyser toutes les séquences humoristiques contenues dans l'œuvre de Lopes. Nous analyserons celles qui ont sous-tendu la finalité même de l'écriture.

Nous pensons cependant que loin d'ouvrir toutes les portes de la compréhension de l'œuvre, ce choix en fournit évidemment la clef dont le lecteur devra se servir afin d'atteindre la quintessence du message qui s'inscrit en droite ligne avec la philosophie de l'auteur.

Section 1: L'humour, l'ironie et la société

Si Lopes affirme par le biais du personnage Kolélé que "l'humour est un antidote efficace contre l'adversité" (*LLF*, p. 278), faisons remarquer que cette adversité, transposée sur le plan social, est multiforme et touche plusieurs domaines.

Dans le domaine de la Négritude par exemple, Lopes cite avec désinvolture et humour les formules lancées par Senghor – la primauté de l'émotion sur la raison chez les Africains – l'importance de la danse, etc. comme dans l'extrait suivant :

²⁰⁰ N'DA, in KONE, A. (Ed.), *Les Lumières Africaines. Nouveaux propos sur la littérature et le cinéma africain*, New Orléans, University Press of The south, INC, 1997, p. 83.

«Tous sourient. Sourire de voir une jeune fille qui exprime sa jeunesse à chaque note que joue l'orchestre, avec ses hanches, ses jambes (...) Sourire d'attendrissement aussi devant cet homme de cinquante ans, pour qui la calvitie et le ventre ne sont pas un problème, tant il danse allègrement (...) Oui, ma sœur, c'est ça l'Afrique. Notre négritude. La civilisation de la danse en dépit des âges.» (*TBL*, pp. 62-63)

Ou encore:

«Les jeudi et dimanche de mi-carême sont les deux seules journées de l'année où les Baroupiens d'ici deviennent un peu nègres. Ces deux nuits-là l'émotion devient hellène. Nantes se déverse dans la rue (...) Seules comptent la danse et la bagatelle (...)» (*LCA*, p. 262)

En mettant les clichés chers à la Négritude dans la bouche d'un ivrogne qui les utilise à la légère, Lopes révèle son ironie et la distance qu'il prend par rapport à ces concepts. Il refuse la conception en cours, celle d'appréhender la problématique de l'émotion et de la raison en fonction de la race.

L'auteur a trouvé un moyen d'atteindre son objectif en plaçant ces formules dans la bouche des personnages dans un contexte défini, pour se moquer de la pensée ainsi que de ses auteurs et à travers eux de tous les résultats des recherches anthropologiques et philosophiques ayant porté sur l'Afrique. Ces recherches ont engendré des mythes qui à leur tour ont fini par favoriser la philosophie de la différence et du racisme que Lopes stigmatise, comme nous l'avons démontré, dans son œuvre. Ce n'est qu'au moyen de l'humour et de l'ironie que l'auteur atteint son objectif.

Lopes traite aussi avec amusement les problèmes créés par une culture essentiellement orale. Dans *Le chercheur d'Afriques*, le protagoniste André Leclerc est à la recherche de son père, César Leclerc. Consultante l'annuaire téléphonique en France, le héros constate ce qui suit:

«Dès mon arrivée en France, j'ai recherché César Leclerc (...) Mais comment choisir (...) Les Leclerc sont précédés d'une demi-colonne de Leclair et de Leclair. Ajoutez-y les Leclerc quelque chose: Leclerc-Cochet, Leclerc de Hauteclouque, Leclerc du Soblon. Quant aux Leclercq, ils occupent au moins trois colonnes. Ils sont suivis par les Leclère, puis les Leclerq (...)» (*LCA*, p. 15)

Aussi amusante que puisse paraître une telle euphonie, Lopes s'en est servi non seulement pour amuser le lecteur mais pour atteindre un effet situé bien au-delà de la farce. En effet, étant donné qu'en Afrique le nom de César Leclerc n'avait jamais été écrit ni par Ngalaha, son "épouse", ni par Ngantsiala, son beau-frère, qui tous deux n'en avaient gardé que la fausse phonétique "Suzanne" (p. 15), Lopes se sert de cette absence d'écriture pour montrer, avec humour, les problèmes causés par la tradition orale. Incapable de rendre l'infime nuance entre les homophones, l'oralité s'avère défaillante et vulnérable lorsqu'elle est placée devant l'universel face à l'écriture. La difficulté de trouver Leclerc parmi ceux qui phonétiquement se prononcent de la même manière s'aggrave devant les Leclercq et les Leclerq, difficulté qui n'en serait pas une dans un monde où tout est écrit.

Si dans *Le Lys et le Flamboyant* le narrateur s'appelle Sinoe, au lieu de Chinois, et les mots "fallassé, kommuniste", etc. en lieu et place de français et de communiste, la mauvaise diction populaire est récupérée par l'auteur. L'écriture s'avère nécessaire pour combler les lacunes de l'oralité. Ces mêmes lacunes sont aussi perceptibles à travers le discours de Tonton qui ne sait pas exactement quand il est né (*LPR*, pp. 25).

C'est dans cette perspective qu'il conviendrait également d'interpréter certaines séquences de déformation lexicale étant donné que l'auteur les puise toutes

faites dans son environnement social immédiat, lequel environnement est vu comme “une machine sociale qu’il faudrait faire sauter un jour” (*TBL*, p. 83).

Marie-Eve attire l’attention sur les aléas d’une transmission purement orale lorsqu’elle déclare:

«Sans doute y avait-il un peu d’exagération dans tout cela mais nous ne demandions qu’à croire tout ce qui courait de bouche à oreille, repris par une autre bouche, d’une délégation à l’autre, revenant même quelquefois à la même source tellement transformé qu’on avait peine à découvrir qu’il s’agissait de la même information.» (*SAR*, p. 207)

La situation de la femme africaine fait également l’objet de l’ironie de Lopes, comme le révèle la nouvelle “Monsieur le Député”:

«Le colonialisme a imposé un système économique qui a asservi nos sœurs. C’est à nous, les hommes, qu’il revient dans l’étape actuelle de libérer économiquement nos couches fondamentales en général, et nos femmes en particulier (...) Le député Ngouakou-Ngouakou a parlé ainsi pendant vingt minutes, montre en main.» (*TBL*, pp. 54 et 55)

Ngouakou-Ngouakou s’acharne dans son discours à placer un accent tout particulier sur “la nécessité de libérer la femme qui n’est pas un être inférieur à l’homme” (*TBL*, p. 65). L’intention de l’auteur n’est pas d’illustrer en quoi cette lutte devient impérative dans une société où la femme est ravalée au rang d’une cendrillon; il s’agit pour lui de démontrer dialectiquement la contradiction flagrante entre le discours politique démagogique et l’application du même discours dans le vécu quotidien. L’honorable Ngouakou-Ngouakou affiche un comportement contradictoire en traitant son épouse et ses filles tout bonnement comme des servantes (*TBL*, pp. 56, 58 et 59). Lopes stigmatise l’hypocrisie et la duplicité de cet homme.

Il en résulte que le colonialiste décrié dans son discours n'est plus ici l'occidental, c'est au contraire l'Africain lui-même qui dans son comportement exploite la femme de sa race.

Par ailleurs, le narrateur se moque de la vanité du dictateur qui exige que son effigie soit placardée sur tous les murs :

«Ses yeux allaient désormais regarder tout le Pays (...) Quand nous passerions devant les édifices publics, ils nous regarderaient (...) Quand ma mère se déshabillerait, elle prendrait soin d'aller couvrir de son madras la photo qu'elle serait tenue d'avoir dans sa chambre à côté de son crucifix et de son gri-gri.» (*LPR*, p. 42)

Il décrit avec amusement la pudeur de sa mère, qui dans sa naïveté en appelle à tous les dieux pour être protégée. L'effigie du dictateur est placée à côté du crucifix, symbole par excellence du christianisme irradiant mondialement de l'Occident, et à côté du gri-gri qui est réputé animiste et traditionnel.

Ainsi, effrayée par le présage d'un cataclysme imminent, elle multiplie les prières, brûle des cierges à l'église (*LPR*, p. 135) mais finit au moment du dénouement heureux, par remercier les esprits, et non le Dieu des Chrétiens, pour lui avoir rendu son fils vivant tout en leur promettant "des montagnes de sacrifices" (*LPR*, p. 152). C'est de cette façon que Lopes se moque gentiment de sa société qui semble trop traîner dans l'indécision sur le plan de la croyance.

Le même humour est également utilisé dans *Le Lys et le Flamboyant* de la manière suivante:

«M'ma Eugénie consulta un clairvoyant Moundjombo puis un Kouyou de Fort-Rousset dont la réputation grandissait alors, continua par un Sénégalais du quartier de la mosquée et conclut ses démarches en brûlant un cierge à la cathédrale du Sacré-Cœur.» (*LLF*, p. 56)

L'humour et le rire sont des remèdes efficaces contre l'horreur et la répression. Lopes lui-même déclare ce qui suit en ce qui concerne l'humour dans *Le Pleurer-Rire*:

«J'ai voulu trouver le ton qu'emploie le peuple lorsqu'il parle de sa vie quotidienne aujourd'hui en Afrique et c'est ce ton là que j'ai essayé d'imiter (...) *Le Pleurer-Rire* est un hommage à cet humour qui donne la force de vivre. L'humour (...) est une philosophie que je tire de la culture de nos peuples.»²⁰¹

La littérature en tant qu'art engagé n'atteint son objectif que par un différé qui rend ainsi les écrivains vulnérables. Dans leur fragilité, l'humour paraît un baume de vie leur permettant de supporter toutes les tracasseries des autorités politiques. Le poète Tchicaya l'atteste aussi:

«L'humour se définit comme l'arme des faibles, nous sommes des faibles, moi je le dis mais je reconnais que je n'ai comme arme que l'humour noir, massacrant. Voilà, après tout, si j'avais accès aux bazookas et aux kalachnikovs, je crois que je pourrais me passer de l'humour et je descendrais tout ce qui, à un moment donné, obstruait le passage à la vie.»²⁰²

L'humour est également utilisé par l'auteur pour appuyer la conception d'une littérature engagée dans le combat de son époque. Cette conception de l'art est en contradiction notoire avec l'orientation de la littérature en Occident, notamment à l'époque où le Nouveau Roman français battait son plein. L'orientation en était que l'art ne saurait avoir d'autre objectif que purement formel.

²⁰¹ LOPES, H., in *Recherche pédagogique et culture*, nos. 59-60, octobre-décembre 1982, "Entretien avec Henri Lopes", pp. 121-122.

Henri Lopes glisse cette philosophie dans le domaine le plus banal où il met en scène des prostituées belges qui “font l’amour sexuel pour l’art” (*LNR* p. 11), c’est-à-dire sans réclamer une quelconque contrepartie, agissant rien que pour le plaisir que procure l’acte sensuel. Il s’agit d’une ironie visant à tourner en dérision la conception formaliste de l’art où aucune utilité, soit-elle didactique ou politique, ne peut être envisagée et où seul le goût du beau est une finalité à atteindre. Robbe-Grillet le déclare:

«(...) l’artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s’aperçoit vite qu’il ne peut créer que pour rien (...) L’œuvre d’art ne contient rien au sens strict du terme (...) L’art n’obéit à aucune servitude de ce genre, ni d’ailleurs à aucune fonction préétablie.»²⁰³

C’est poussé par une idéologie contraire que l’auteur reprend sur un ton relâché la toile de fond de toute une orientation littéraire.

Section 2: L’humour, l’ironie et la politique

Si la politique constitue un paramètre important de l’œuvre de Lopes, il est vrai que dans sa démarche descriptive l’auteur a voilé parfois ses critiques sous un discours ironique que la censure ne peut toujours pas percer. Il met ces paroles dans la bouche du narrateur de l’une de ses œuvres :

“L’Afrique a besoin de clarté et ce livre introduit la confusion. Il égare les esprits curieux, pendant plus de trois cents pages, sur de faux problèmes.» (*LPR*, p. 10)

²⁰² U TAM’SI, T., Cité par NGANDU NKASHAMA, P., *Ruptures et écritures de violences...*, p. 135.

²⁰³ ROBBE-GRILLET, A., Cité in *Le Figaro Littéraire*, 26 mars 1958.

Ces “faux problèmes” lui permettront de désarçonner les censeurs. Rappelons que la censure et la répression des intellectuels ont été monnaie courante à l'époque où Lopes écrivait son œuvre.

Le dictateur Tonton Bwakamabé dans l'introduction même de l'œuvre est présenté avec ironie par un certain présentateur. Il est inconcevable qu'un tel monstre puisse exister dans la réalité africaine!

«Non, Tonton n'existe pas, ne peut exister, en ces jours, en ce continent. C'est le fruit d'une imagination macabre qui frise la démente: c'est de la bande dessinée!» (*LPR*, p. 11)

Ou encore:

«Un fils véritable de l'Afrique ne décrirait pas avec autant de détachement son milieu et son époque. Il s'agit d'un faussaire sans scrupule, dont l'ouvrage est cousu de fils...BLANCS, bien sûr.» (*LPR*, p. 11)

Dans la suite du récit, le narrateur ébauche un très flatteur portrait du dictateur:

«A l'école primaire, il aurait été plus vite que les autres et se serait distingué à l'attention de ses moniteurs par des qualités exceptionnelles (...) Il n'aurait jamais fait une faute d'orthographe à ses dictées. Il aurait toujours été le plus rapide en calcul mental et le meilleur en problèmes (...)» (*LPR*, pp. 25-26)

Ces capacités mentales seront démenties au cours d'une conférence de presse :

«— Pour commencer, respecté Président (...), pouvez-vous me citer vos violons d'Ingres? (...) — Non, pas de violon. Aucun. J'aime surtout les instruments de musique moderne. Quant à les citer tous...» (*LPR*, p. 282)

La moquerie du narrateur se fait également sentir à travers l'intervention du leader lumumbiste, Tomboka, lors d'un meeting public tenu dans son village natal:

«IM'PERRIALIS MEU! – Na sé (A bas l'impérialisme)
 KKOLONI ALIS MEU! – Na sé!» (A bas le colonialisme) (*LLF*, p. 363)

Le narrateur ridiculise le verbalisme du leader politique africain désireux d'asseoir son pouvoir dictatorial. La tendance actuellement en Afrique est, pour le dictateur, d'attribuer l'échec de ses projets gouvernementaux toujours à une volonté extérieure de déstabilisation.

Cette manière de voir les choses, qui trouve parfois sa justification dans certains cas, est devenue un alibi que brandit le dictateur pour masquer ses propres ignominies. L'accusation de l'Occident devient plus que leitmotiv, un sauf-conduit inhérent au discours du despote qui, dans l'entre-temps, est un prévenu récidiviste craignant de comparaître devant la justice populaire.

Le narrateur présente l'écrivain Matapalé emprisonné par Tonton comme suit:

«Les journaux européens, eux, ne connaissaient que Matapalé qu'ils présentaient d'ailleurs comme un écrivain de génie. C'est là une bien grande exagération (...) La langue est pauvre (...) Je plains moins les lecteurs qui ont le courage de lire jusqu'au dernier vers, que l'auteur qui a dû arranger ces bouquets d'apprenti, tel l'élève recopiant les lignes de sa punition (...)» (*LPR*, p. 63)

Ce discours ne saurait provenir du narrateur encore moins de l'auteur lequel nous savons être un passionné de littérature. Il s'agit d'une transcription littérale des arguments avancés par les politiciens incultes incapables de ressentir la beauté que contient une œuvre d'art et de reconnaître sa haute

valeur. L'homme politique conçoit alors l'écriture en vers comme une sorte de digression insipide et dénuée de valeur artistique. Un tel manque de sensibilité est aussi à l'origine des atrocités commises sur les hommes des lettres et des intellectuels en Afrique.

Avec humour, l'auteur met en scène des situations qui font écho à des situations semblables pendant la colonisation. Le politicien Delarumba rend mère Olga, la fille de M. Verhaegen, officier en retraite de l'Armée Royale Belge (*LNR* p. 148). Cet acte faisant suite à une longue vie de débauche à laquelle s'était livré ce politicien en mission à Bruxelles, tant avec les prostituées, les femmes mariées qu'avec les filles, constitue pour l'auteur une forme de représailles dès lors que les Européens en avaient fait autant en Afrique où ils ont laissé beaucoup de mulâtres. Le président Tonton Bwakamabé se fait transporter en *tipoye*²⁰⁴ par les pages blancs (*LPR*, p. 87), exactement comme le faisaient les colonisateurs.

Cet humour devient un humour noir lorsque le narrateur décrit l'exécution des opposants au régime. L'exemple le plus frappant est celui de Yabaka dans *Le Pleureur-Rire* (pp. 308-311). En cela, le critique le mieux avisé entrevoit le présent qui contraint l'auteur à prendre ses initiatives comme l'élément le plus déterminant dans son orientation vers le passé. Cette orientation constitue, plus qu'une fuite, une stratégie parmi tant d'autres enclenchée pour caricaturer sans crainte le despotisme actuel.

En conclusion, l'humour constitue une dimension capitale inhérente à l'œuvre de Lopes. Les cas sont tellement nombreux que l'œuvre tout entière est considérée comme une satire dirigée contre la société en général et son aristocratie en particulier.

²⁰⁴ Le *tipoye* est une sorte de fauteuil royal traditionnel susceptible d'être porté par quatre vassaux en vue d'amener le roi à la destination de sa volonté.

Dans un univers où le fait de dire la vérité est un crime, combattu avec ferveur en tant que tel, la vérité ne peut être véhiculée que par le biais de la subtilité d'un chemin détourné susceptible d'aveugler la censure. A ce titre, l'humour et l'ironie ont permis à l'auteur d'exprimer sa révolte dans un mode purement didactique. Fidèle à sa ruse, l'auteur déclare ce qui suit:

«Je me suis rendu compte que, grâce à l'humour, il était possible de dévoiler, avec beaucoup plus de force, les aspects intolérables des tyrannies. En outre, je ne faisais que renouer avec l'une de nos traditions, car l'humour a été une constante de notre histoire. Elle nous a permis de survivre chaque fois que nous étions opprimés. Ainsi, durant la colonisation, l'humour qui sous-tendait les chansons populaires, traduisait le refus des Africains de se plier à un système imposé par les Européens.»²⁰⁵

L'auteur adopte cette formule du passé afin de mieux baliser l'avenir. Ainsi le dévoile-t-il dans le même entretien:

«A mon avis, l'ironie constitue déjà une réaction positive, dans la mesure où elle permet de poser la révolte avant que celle-là ne devienne acte. C'est dans ce sens que j'ai utilisé l'humour, qui est une forme d'expression infiniment plus subtile qu'il n'y paraît au premier abord.»²⁰⁶

Alain Ricard propose des stratagèmes différents pour cacher et déjouer la censure :

«Les bases associatives de la vie culturelle sont étouffées par le contrôle administratif; il faut ruser pour s'exprimer, inventer des métaphores qui parleront à ceux qui savent entendre.»²⁰⁷

²⁰⁵ LOPES, H., propos recueillis par FALGRAYRETTE, C., "Lopes: poser la révolte avec *Le Pleurer-Rire*", in *Afrique-Asie*, no. 282, 1982, p. 50.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ RICARD, A., "La libération de la parole en Afrique francophone 1989-1992" in WYNCHANK, A. et SALAZAR, P.-J. (Sous la direction de), *Afriques imaginaires. Regards réciproques et discours littéraires 17^e-20^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 287.

Chapitre XIX: La question narratologique

0. Les liminaires

L'œuvre de Lopes présente une richesse inestimable sur le plan de la narration. Sur cette question, nous allons analyser les différentes techniques dont s'est servi l'auteur afin de distribuer la parole à travers ses différents récits.

La question fondamentale que d'aucuns pourraient se poser est celle de savoir qui décrit le monde dans les romans d'Henri Lopes. S'agit-il d'un narrateur balzacien, tel que le présente Robbe-Grillet, "omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure"²⁰⁸? ou bien d'un simple narrateur des péripéties de ses propres aventures qu'il raconte en dehors de toute objectivité historique.

De plus, il serait impérieux de préciser par la suite, au-delà de la narration, la focalisation dans l'œuvre de Lopes afin de déterminer en dernier ressort s'il y a, ou pas du tout, pacte entre narrateur et focalisateur.

Section 1: Le narrateur

Parler du narrateur dans l'œuvre de Lopes revient à déterminer l'énonciateur dans l'œuvre. En effet, le récit renfermant en son sein plusieurs discours, est

²⁰⁸ ROBBE-GRILLET, A., Art. cit.

censé être régi par une voix qui coordonne de manière suivie le déroulement de l'intrigue.

Cela revient à déterminer qui parle dans le récit de Lopes, non pas forcément dans les énoncés. S'agit-il de la voix de l'auteur qui s'évertuerait à narrer subjectivement les actes relevant de sa vision du monde? Sur cette question Roland Barthes pense que celui "qui parle n'est pas [celui] qui écrit et [celui] qui écrit n'est pas [celui] qui est."²⁰⁹

Il s'agit en clair de distinguer la personne qui écrit le roman, du narrateur qui parfois entre en contradiction avec les convictions personnelles de l'auteur. Le narrateur est donc, comme le dit Wayne Booth, "la force médiatrice et transformatrice dans toute l'histoire".²¹⁰

Etant donné l'importance que revêt ce sujet, nous adoptons ici la terminologie tirée de l'ouvrage de Gérard Genette.²¹¹

Genette distingue deux types de récit: - le récit hétérodiégétique, c'est-à-dire celui où le narrateur n'est pas impliqué dans l'histoire qu'il raconte, et le récit homodiégétique, celui dans lequel le narrateur est présent dans l'œuvre en tant qu'actant. Dans ce dernier cas, le narrateur raconte son histoire et celle des personnages de son univers.

Concernant l'œuvre de Lopes, l'auteur recourt à tous les statuts de narration. En effet, *Tribaliques* est un recueil composé de huit nouvelles. L'on remarquera que quatre de ces nouvelles présentent une narration de statut homodiégétique et quatre autres sur le modèle hétérodiégétique.

²⁰⁹ BARTHES, R., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 40.

²¹⁰ BOOTH, C. W., cité par KONE, A., *Des textes oraux au roman moderne.....*, p. 59.

²¹¹ GENETTE, G., *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

En substance, les narrateurs dans les première, troisième, sixième et septième nouvelles sont hétérodiégétiques. Les narrateurs homodiégétiques sont présents dans les deuxième, quatrième, cinquième et huitième nouvelles.

S'agissant du premier statut, les narrateurs de "La fuite de la main habile", "Monsieur le député", "L'avance" et "La bouteille de whisky" ne sont pas des actants impliqués dans les péripéties de ces nouvelles. La voix des narrateurs, qui est à la troisième personne, dirige l'énonciation *ex cathedra* sans prendre part à la diégèse.

Ces narrateurs sont façonnés typiquement sur le modèle balzacien dès lors qu'aucune réalité, aussi infime soit-elle, n'échappe à leur attention. Que ce soit dans "La fuite de la main habile" où le narrateur décrit les scènes tant en France qu'en Afrique (pp. 13-22) ou dans "Monsieur le député" où l'ambiance à l'hémicycle du parlement ainsi que celle du foyer de l'honorable Ngouakou-Ngouakou (pp. 54-65) sont transmises par une seule voix, symbolisant de manière on ne peut plus évidente son omniprésence.

Dans "L'avance" et "La bouteille de whisky" le narrateur se permet de scruter jusqu'au psychisme des différents protagonistes:

«Elle [Carmen] a pensé aux deux enfants qu'elle avait perdus. Elle s'est même affolée. Elle a failli aller réveiller sa mère qui dort dans la même clôture. Mais elle s'est retenue. Sa mère l'aurait immédiatement conduit chez le féticheur.» (TBL. P. 87)

Cette lecture de la pensée des personnages par le narrateur traduit suffisamment l'omniscience de ce dernier qui, tel un prophète, sans adjuvant intermédiaire, s'avère déjà capable de pénétrer la pensée des personnages. C'est sur ce modèle que "La bouteille de whisky" est bâtie (TBL, pp. 94-110).

Dans les nouvelles citées ci-dessus le narrateur est à la fois omniscient et omniprésent dans ses descriptions où il n'ose jamais situer le site d'où il perçoit la réalité. Robbe-Grillet pense que ce narrateur balzacien, dans son omniscience, ne peut être qu'un Dieu.

A ce narrateur hétérodiégétique Lopes substitue dans quatre nouvelles du même recueil les narrateurs homodiégétiques. Les intrigues sont par voie de conséquence narrées à la première personne, traduisant ainsi l'implication du rapporteur dans les actes de son récit.

Qu'il s'agisse de Raphaël ("Ah, Apolline"), de l'ancien combattant ("Un ancien combattant"), de Dahounka ("L'honnête homme") ou de monsieur l'Inspecteur ("Le complot") il est clair que tous ces narrateurs sont en même temps protagonistes, relatant au bout du compte leur propre histoire. Il s'agit en effet des souvenirs touchant des expériences antérieures, révélées notamment par des constructions de genres suivants:

«Je [Raphaël] me revois encore dans le bureau du Père Flandrin....»
(*TBL*, p. 23)

Ou bien:

«Peu de temps après notre coup d'Etat, je [l'ancien combattant] me suis rendu compte que les jeunes officiers nous faisaient cocus (...)» *TB*, pp. 66)

Ou bien encore:

«Peut-être que j'[Dahounka] aurais dû me taire, ne pas faire mon rapport et laisser les chefs se débrouiller entre eux, car plus j'y pense, plus j'ai l'impression d'avoir livré un combat gratuit (...)» (*TBL*, pp. 73)

Ou enfin:

«Comment expliquer aux collègues qu'il ne faut pas...J'[monsieur l'Inspecteur] étais pourtant certain. Voici deux ans que je fais des rapports sur lui (...)» (*TBL*, p. 111)

Il ressort de ces exordes, bien qu'ils donnent l'impression d'une narration *in medias res*, que le passé y joue un rôle prépondérant; il n'est dévoilé au lecteur que par la mémoire d'un personnage central qui en est le garant. Les tourments et délices sont transmis *in vivo* par les actants qui les ont entièrement vécus.

Par ailleurs, Lopes adopte dans son premier roman, *La nouvelle romance*, le narrateur hétérodiégétique. Les intrigues sont narrées à la troisième personne et le narrateur reste une énigme à découvrir. Dans l'exorde, le lecteur est d'emblée placé devant ce qui suit:

«Il [Delarumba] 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.» (*LNR* p. 7)

Cependant au dix-septième micro-récit (*LNR* p. 109) la lettre de Wali à Elise est au centre du discours. La narration est alors en grande partie à la première personne avec tout ce que cela charrie comme affectivité:

«Je t'écris cette carte postale dans un café (...) cette musique ressemble à ma solitude (...)» (*LNR* p. 109)

La correspondance continue également aux dix-neuvième (114-117), vingt-troisième (134-136), vingt-cinquième (139-142) et vingt-sixième (143-194) micro-récits. Dans ces lettres, les correspondantes sont de vieilles amies qui

sont à *tu et à toi*, raison de plus qui sous-tend l'affectivité lisible dans les lettres.

Pourtant en dépit du recours à la première personne pour narrer les faits vécus, nous remarquons que la narration tout entière de *La nouvelle romance* reste hétérodiégétique. Seule, comme nous le verrons dans la section suivante, la focalisation du récit est mobile et atteint, dans les séquences épistolaires, le statut intradiégétique. Le narrateur reste neutre et hétérodiégétique.

Cette observation se fonde sur le fait que lors de la lecture, le lecteur s'aperçoit vite qu'il y a quelquefois l'intrusion brusque du narrateur, le personnage écrivant sa lettre. le passage ci-dessus est révélateur:

« (...) Je [Wali] suis aussi les cours de l'Université Populaire. Ce sont des cours... » (*LNR* p. 139)

Le narrateur ne laisse nullement Wali continuer sa narration, il surgit tout à fait à l'improviste et fait lire au lecteur, avant de remettre la plume à Wali, ce qui suit. Le narrateur vient interrompre la lettre que Wali écrit pour introduire des informations:

«Elle [Wali] s'arrêta. Elle s'avait qu'Awa trouverait de la négligence dans la répétition de ce mot "cours". Elle chercha mais vainement et décida donc de le laisser.» (*LNR* p. 139)

Un autre exemple de l'intrusion du narrateur est lisible dans la séquence suivante:

«Wali s'arrêta, réfléchit. Elle avait un doute. Disait-on "amande" ou "amante". Elle vérifia dans le dictionnaire et opta pour "maîtresse".» (*LNR* p. 140)

Ou plus loin encore:

«Wali s’arrêta de nouveau. Elle voulait traduire littéralement en français une expression vernaculaire qui était “Ay! Yayay! ma mère! ma mère! J’allais oublier de te dire que...”» (LNR p. 140)

Dans ces deux derniers exemples, l’auteur fait intervenir le style indirect libre dans son rapport des propos du personnage Wali. Ces extraits montrent effectivement que l’énonciateur principal de l’œuvre est hétérodiégétique. La troisième personne y est utilisée pour décrire et situer tous les détails de la narration.

Pourtant, à partir de son deuxième roman, *Sans tam-tam*, l’auteur opte volontairement pour un narrateur homodiégétique. Cette forme de narration sera en usage jusqu’à son dernier roman *Le Lys et le Flamboyant*.

L’abandon de la narration sur le modèle balzacien peut être justifié par un intérêt manifeste de l’auteur à explorer en profondeur l’intimité d’un personnage, voire son subconscient, rendant ainsi complètes les descriptions externes. Les personnages se dévoilent eux-mêmes aux autres personnages et au lecteur.

Sans tam-tam constitue une suite d’épîtres que le personnage central Gatsé envoie à son ami haut-fonctionnaire pour justifier son refus d’occuper le poste de conseiller culturel de l’Ambassade du Congo à Paris. Le narrateur homodiégétique s’exprime à la première personne et désigne son destinataire par un “tu” familier.

Si Lopes substitue la première et la deuxième à la troisième personne, l’intention est de dévoiler le subconscient des personnages car la troisième personne implique en principe le caractère d’une observation sans subjectivité.

Gatsé amorce l'introduction de sa première lettre de la sorte: «Mon camarade et ami.» (*STT*, p. 7)

Le lecteur découvre que les deux correspondants entretiennent des relations amicales, rapport indispensable pour qu'aucun mystère n'entoure leurs courriers. Ecartant toute réticence, le destinataire-narrateur signale immédiatement son état psychique de la sorte:

«J'ai bien reçu ta lettre du 13 courant. Comme tu t'en doutes, elle m'a fortement ébranlé et a troublé la vie que j'aime boire ici: je n'en ai pas dormi. Et si nous bénéficions de l'électricité je t'aurais, pour me soulager, répondu la nuit même (...)» (*STT*, p. 7)

Faisons remarquer que dans *Sans tam-tam*, il y a aussi une lettre qui boucle la série de celles de Gatsé. Il s'agit de celle que son ami adresse à l'Editeur lui demandant ainsi de publier les lettres de Gatsé. Le destinataire, qui devient à la fin le destinataire, se fait à son tour narrateur homodiégétique. Il écrit:

«Monsieur l'Editeur (...) mes nouvelles fonctions ne m'ont pas permis d'écrire comme je le voulais à Gatsé. D'ailleurs, tout ne méritait pas de réponse. Ses lettres atteignaient souvent une profondeur et une subtilité qui me déroutaient (...)» (*STT*, p. 115)

“Atteindre une profondeur et une subtilité qui déroutent”, tel que l'exprime ce narrateur, fait partie de l'objectif fondamental du recours à ce mode de narration.

Dans *Le Pleurer-Rire*, le narrateur homodiégétique est le maître de l'hôtel. Son récit de l'épopée et de la folie de son patron est empreint de subjectivité. Etant donné qu'il sert souvent son chef à table et qu'il entre constamment dans ses confidences, il est assez compétent pour raconter son histoire.

En plus de son métier qui lui permet de pénétrer les secrets du guide, le Maître est également membre de la tribu du chef, dans un univers où le tribalisme règne en maître, et pour cela il est digne de confiance (p. 33). Une autre raison est que ce narrateur habite à Moundié, le quartier populaire de la Capitale (pp. 55-56). A ce titre, il bénéficie également de l'information à la source et est en mesure de présenter l'opinion publique désignée comme *Radio-trottoir* dans le texte.

Si Lopes a opté pour un tel statut du narrateur, il conviendrait de faire remarquer dans les différentes intrigues que le narrateur s'attarde parfois longuement sur ses propres aventures truffant ainsi le texte principal des micro-récits relatifs à sa vie érotique. Que ce soient ses aventures avec Madame Berger (pp. 59-60, 85...) ou avec Soukali (pp. 19-22, 71-73, 187-188, etc.) tout conserve le caractère subjectif de sa narration. C'est à ce titre que Dabla écrit que "le Maître se pose à la fois comme sujet et objet de sa propre narration."²¹²

L'auteur recourt à la même technique pour rapporter les faits dans *Le chercheur d'Afriques*. C'est André Leclerc qui retrace sa vie passée à une certaine époque. Il est à la fois protagoniste et narrateur. Le récit est ainsi donné comme homodiégétique et s'amorce comme suit:

«Nous sommes nombreux à l' [Docteur Leclerc] écouter dans cette salle de cinéma de quartier, une poignée de fidèles en train de boire le vin d'une religion nouvelle (...) Assis au dernier rang, dans la pénombre sous le balcon, je ne perds aucun mot.» (*LCA*, p. 9)

La tendance du narrateur au narcissisme place l'ensemble de la diégèse dans une subjectivité tellement manifeste qu'elle rend ainsi au texte la chaleur même d'une communication en direct. Ainsi le passé et le présent se rencontrent-ils à

²¹² DABLA, S., Op. cit. p. 148.

travers une même énonciation pendant plus de trois cents pages donnant par conséquent au lecteur l'illusion d'une œuvre typiquement autobiographique.

C'est dans la même logique qu'est bâti *Sur l'autre rive*. Retraçant sa vie de manière rétrospective, Marie-Eve est la narratrice de sa propre histoire. L'état d'âme qui la caractérise est communiqué avec la même ferveur que ressent l'actant principal au moment où son souvenir remonte à la surface. L'entrée dans son récit est amorcée comme suit:

«Jour après jour, s'insinuant en moi à pas de loup, la mer a accompli sa tâche. Elle m'a envahie, a noyé tous les paysages 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.»
(SAR, p. 7)

Ainsi la narratrice est-elle consciente de tout ce qu'elle a vécu et qu'elle compte révéler dans son rapport. Dans sa subjectivité toujours bien grande, la narratrice Marie-Eve expose son état psychique caractérisé par la longue lutte intérieure de la recherche du bonheur familial et sexuel face à un partenaire impotent, incapable et chauvin.

Concernant ce genre de narration, Lopes lui-même parle volontiers d'«éclairer le personnage de l'intérieur, se glisser sous sa peau.»²¹³ C'est pourquoi l'énonciation de Marie-Eve est donc perçue comme une véritable «écriture féminine» au sens où Béatrice Didier l'entend, c'est-à-dire «une écriture du dedans, de l'intérieur du corps (...)»²¹⁴

Cet aspect particulier de la technique narratologique atteint enfin son développement le plus complet dans *Le Lys et le Flamboyant*. L'énonciation est guidée par Victor-Augagneur Houang qui se présente d'entrée de jeu comme

²¹³ LOPES, H., Cité par ANYINEFA, K., Op. cit., p. 78.

²¹⁴ DIDIER, B., *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 37.

garant de l'authenticité du discours. Le narrateur rapporte les faits qu'il croit réels comme nous allons le montrer; il assume ainsi la responsabilité du texte le présentant comme une vérité historique, par opposition à l'imaginaire, en contradiction avec la fiction d'un autre auteur, un certain Henri Lopes:

«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 chez un éphémère éditeur de Kinshasa. Achel n'est rien d'autre que le pseudonyme d'Henri Lopes, la transcription phonétique de ses initiales.» (*LLF*, p. 7)

Par ce prologue, le lecteur comprend de prime abord la distance entre l'auteur et le narrateur de l'œuvre. Houang est le narrateur qui se veut omniscient et véridique:

«(...) 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. Mais moi, c'est la vie réelle de cette femme que je vais vous raconter.» (*LLF*, p. 8)

A travers plus de quatre cent trente pages, c'est la voix de ce narrateur homodiégétique que l'on entend. Il ne s'agit cependant pas exclusivement de son épopée propre qui fait l'objet du récit. L'intrigue est orientée dans le sens de l'héroïne Kolélé dont l'histoire rencontre dans plusieurs épisodes celle du narrateur qui, pendant longtemps, a vécu à côté d'elle successivement comme enfant, en tant que fils d'une amie chère, et comme confident et amoureux.

A ce titre, le statut privilégié de ce narrateur lui a permis de "dire la vérité d'un être qui n'était pas une héroïne de l'histoire de son temps mais plus qu'une diva." (*LLF*, pp. 429-430)

Le narrateur assiste également aux funérailles de l'héroïne Kolélé. C'est à cette occasion que la mère de la défunte demandera au narrateur de raconter l'histoire de la famille:

«Avant de me laisser, M'ma Eugène 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.» (LLF, p. 23)

En définitive, hormis *La nouvelle romance* et *Tribaliques*, où certaines nouvelles présentent le narrateur hétérodiégétique, l'œuvre d'Henri Lopes conserve un narrateur homodiégétique. L'auteur recourt à ce mode de narration pour atteindre son objectif, celui d'émouvoir le lecteur par la vie du narrateur qui raconte et se raconte en même temps. Il s'agit d'un procédé également utilisé dans l'art oral où tout est déclamé devant et en présence du public. Mineke Schipper le constate:

«Pour ce qui est de l'oralité, au fond toute la littérature orale est présentée à la première personne, puisque, inévitablement, le narrateur présente son histoire au public qui est là devant lui. Cependant, il est important de distinguer entre l'auteur réel qui présente le texte oral ou écrit, et le narrateur qui appartient au texte comme un élément de la structure narrative.»²¹⁵

Pour Bernard Mouralis, il s'agit d'une lutte sans merci déclarée à l'"objectivité" du narrateur traditionnel.²¹⁶ Cette tendance à la subjectivation de la littérature n'est pas exclusivement africaine ni non plus un fait singulier de l'œuvre de Lopes. Lise Gauvin la voit sous l'angle d'une modernité générale:

²¹⁵ SCHIPPER, M., "Le 'je' africain: Pour une typologie des écrits à la première personne (fiction et non-fiction)", in *Itinéraire et contacts de cultures*, vol. 13, premier semestre 1991, A.P.E.L.A., L'Harmattan, 1991, p. 8.

²¹⁶ MOURALIS, B., *Littérature et développement*, pp. 371-372.

«L'âge de la parole passe par le *je* de l'expérience concrète, singulière. Pour les créateurs contemporains, il n'est plus possible de se faire le porte-parole d'un *nous* indifférencié.»²¹⁷

Section 2: La focalisation

Dans le domaine de la narratologie il est indispensable de distinguer nettement la voix qui parle, en tant qu'organisatrice de l'intrigue, de la vision du monde. Cette dernière question cherchant à situer *qui voit* les faits dans le texte, se rapporte à la focalisation. Il devient impérieux de situer dans l'œuvre de Lopes la focalisation après l'analyse présentée ci-dessus sur le narrateur. Analysant la question de focalisation Mineke Schipper écrit:

«Le narrateur raconte l'histoire, mais en même temps les événements et situations sont présentés à partir d'une perspective spécifique, d'un point de vue qui n'est pas nécessairement celui du narrateur (...) La focalisation peut se déplacer d'un personnage à l'autre; par conséquent c'est un procédé aidant à l'effet que peut avoir un personnage sur le lecteur.»²¹⁸

C'est sous cet angle que nous analyserons l'ensemble de l'œuvre d'Henri Lopes scrutant aussi bien les différents focalisateurs que leurs rapports respectifs avec le narrateur.

En effet, l'analyse de *Tribaliques* démontre que dans les quatre nouvelles sur les huit que compte l'œuvre, (nouvelles 1, 3, 6 et 7), où le narrateur a été

²¹⁷ GAUVIN, L., *Lettres d'une autre*, Montréal, L'Hexagone, Coll. "Typo", 1987, p. 23.

²¹⁸ SCHIPPER, M., Art, cit., pp. 10-11.

trouvé hétérodiégétique et omniscient, la vision est restée olympienne. La focalisation est celle d'un narrateur neutre qui cherche à conserver son objectivité. A ce titre il joue le double rôle de narrateur et de focalisateur. Dans les nouvelles précitées le temps employé est le présent historique auquel se mêle parfois le passé simple.

Les protagonistes Mbâ (nouvelle 1), Ngouakou-Ngouakou (nouvelle 3), Carmen (nouvelle 6) et Kalala (nouvelle 7) sont les "objects" que le narrateur raconte en les focalisant tout à fait à sa guise.

L'auteur utilise pourtant plusieurs focalisateurs dans *La nouvelle romance*. En effet, bien que le narrateur soit unique et homodiégétique, nous rencontrons plusieurs visions: celle du narrateur ainsi que celles des personnages.

Concernant le narrateur, il est en même temps focalisateur à travers plusieurs séquences notamment dans les micro-récits 1-16, 20-22, 24, 26-34. Il rapporte et focalise au passé une histoire indépendante de lui-même préservant ainsi une certaine impartialité en maintenant la distance importante entre les faits focalisés et lui-même.

L'auteur déplace pourtant la focalisation dans certaines séquences où ce sont les personnages qui se voient de l'intérieur et s'expriment. Il s'agit par exemple des séquences réservées à l'échange des courriers entre Wali et ses amies Awa et Elise. La correspondance de Wali apporte une focalisation nouvelle ouvrant ainsi la brèche à une nouvelle suite des lettres notamment celles des séquences 19 (pp. 114-117), 23 (pp. 134-136), 25 (pp. 139-142) et 35 (pp. 190-194).

C'est le même mode de focalisation qu'emploie l'auteur dans *Le Pleurer-Rire* où le narrateur principal, Le Maître, pèse de tout son poids comme étant également focalisateur des actions dont il établit une vision complice. Parfois ce narrateur accorde l'occasion à d'autres personnages de "voir" également le

monde selon leur propre point de vue. C'est le cas de l'intervention de Soukali à la fin du roman (pp. 313-314) ainsi que le "sérieux avertissement" d'un certain Anasthasie MOPEKISSA (pp. 9-12).

Les monologues de Tonton Bwakamabé repris notamment aux pages 104-105, 124 et 117-119 sont une forme de focalisation interne dans le corps même du récit; Tonton raconte son souvenir du passé à l'absence du Maître à qui il demande, contrairement à son habitude, de "laisser la bouteille" et de s'en aller (p. 117).

La reprise des articles des journaux (271-272) est également perçue comme un déplacement des focalisateurs étant donné que la vision qui est consignée n'est pas celle du narrateur. Ce n'est pas le narrateur qui voit et raconte les faits. Bien au contraire il s'agit de la version, ou mieux de la vision d'une tierce personne.

L'ancien directeur de cabinet de Tonton Bwakamabé est également un focalisateur important. Ses multiples visions éclairent le texte en lui apportant des informations différentes ou complémentaires par rapport à celles du narrateur principal. C'est sa vision qui se laisse appréhender notamment aux pages 51-52, 77-78, 102-103, 123, 178-181, 249, etc. La parole est ainsi "distribuée" afin que certains personnages présentent leurs visions.

C'est en cela que la focalisation de ce roman est féconde dès lors qu'elle rend au récit sa richesse et laisse les différents focalisateurs, chacun à son tour, guider la conscience du lecteur dont la compréhension des faits dépasse la perception du narrateur. Mineke Schipper parle, en rapport avec ce phénomène, de "*shifting*" qu'elle explique comme suit:

«Le "*shifting*", la focalisation se déplaçant entre les personnages ou bien du narrateur au personnage, influence toujours le sens d'un texte. Lorsque

la focalisation se déplace régulièrement dans le texte, nous aurons une idée plutôt large des différents aspects du conflit ou problème. Cette technique peut produire la suggestion de la neutralité du narrateur vis-à-vis des personnages et de leurs relations (...)»²¹⁹

En ce qui concerne *Sur l'autre rive*, l'analyse de la focalisation nous présente la narratrice, Marie-Eve, qui est en même temps focalisatrice des faits. Sa vision reste celle de l'intérieur étant donné qu'elle place le lecteur en présence d'un souvenir d'une vie passée par elle. Ce double rôle confère à cette narration homodiégétique une chaleur de communication vivante.

On remarquera cependant que la focalisation de cette œuvre s'avère également complexe d'autant plus que tous les récits relatifs à la vie antérieure de la narratrice, passée notamment à côté d'Anicet (pp. 58-90, 103-107, 225-228) et de Chief Yinka Olayodé (pp. 91-93, 186, 208-217, etc.), tous ces récits donc constituent des anachronies, ici analepses, dont la narratrice, alors Madeleine ou M.A., est plus jeune que la narratrice principale qui ne laisse entendre sa voix que dans les récits relatifs à Rico (pp. 7-57) et à l'Africaine (pp. 221-224, 229-236).

Ce dualisme narratologique conduit bien à la conclusion selon laquelle Marie-Eve reste la narratrice principale de l'œuvre alors que Madeleine, la narratrice au cours de sa jeunesse, s'affirme comme focalisatrice.

L'analyse de *Sans tam-tam* démontre deux faits d'une importance encore non-négligeable: deux narrateurs partagent un même univers romanesque. A chacun d'eux correspond une vision particulière des faits. Si Gatsé focalise le récit de la première lettre à la cinquième (pp. 7-114) son ami ne s'exprime que dans la dernière (115-123) qu'il adresse à l'Editeur lui demandant de publier les lettres de Gatsé.

²¹⁹ SCHIPPER, M., Art. cit., p. 12.

Sur cette question, faisons remarquer une évolution dans la narratologie d'Henri Lopes. En effet, dans les romans *Le chercheur d'Afriques* et *Le Lys et le Flamboyant*, l'auteur recourt à une sorte de dédoublement du narrateur donnant ainsi l'illusion de créer une rupture dans un même narrateur selon qu'il raconte le présent ou le passé. Signalons qu'il s'agit au bout de toute analyse d'un même narrateur mais de deux focalisateurs distincts. André Leclerc raconte sa propre histoire sur deux étapes de sa vie qui alternent de manière harmonieuse: tantôt il se raconte en France tantôt au Congo.

La vision présentée par le narrateur au Congo équivaut à l'enfance du narrateur, une vie auprès des siens en plein milieu africain. Il est encore un enfant en cours de maturation que l'on berce sans cesse:

«Olouomo m'avait serré dans ses bras, puis enroulé dans un pagne sur son dos (...) Elle me portait ainsi à cette époque-là (...) j'ai longtemps aimé cette position. En sécurité, je succombais aussitôt au sommeil. A cause de la berceuse d'Olouomo.» (*LCA*, p. 16)

Le focalisateur ici est André Leclerc à l'âge d'enfance. Le récit transmet également l'histoire de ce personnage en France, cette fois à l'âge de la maturité et semble mener une existence indépendante en tant qu'étudiant:

«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...» (*LCA*, p. 9)

Une narration similaire est adoptée dans la narration de *Le Lys et le Flamboyant* où le narrateur Victor-Augagneur Houang se présente d'abord comme adulte capable de réflexion et de raison et ensuite comme enfant. Les séquences suivantes illustrent bien ce phénomène:

«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 (...)» (*LLF*, p. 8)

Nous comparons cette séquence à celle qui suit:

«Elle [Monette] tenait contre elle, assis dans son giron, un garçon de mon âge. C’est lui qui m’intéressait. J’allais avoir un compagnon de jeux (...)» (*LLF*, p. 30)

Victor-Augagneur Houang, comme André Leclerc, sont des narrateurs focalisateurs dont la chronologie est effacée. Le “je” oscille entre le passé, d’une enfance et d’une adolescence, et le présent d’un âge adulte. Pour les deux œuvres, les narrateurs adultes ont tendance à considérer à certains égards le présent comme la continuation du passé dont ils emportent le souvenir.

Comparées aux quatre nouvelles du recueil *Tribaliques*, celles dans lesquelles la narration est homodiégétique, la rupture est notable. En effet, dans ces quatre nouvelles (nouvelles 2, 4, 5 et 8), l’auteur veut présenter, comme dans *Sur l’autre rive*, les narrateurs dans leur passé comme des focalisateurs à part entière complètement séparés du présent. Dans ce sens, le “je” du passé est considéré comme focalisateur et celui du présent comme narrateur d’une aventure révolue. A titre illustratif, dans la nouvelle 2 Raphaël dit:

«Je me revois encore dans le bureau du Père Flandrin...» (*TBL*, p. 23)

Cet exorde est suivi d’une histoire du passé et d’une aventure estudiantine. L’auteur finit son récit comme suit:

«Aujourd’hui, il a neigé toute la journée. Je n’ai pas mis le nez dehors. Voici deux ans que je suis en Union soviétique, venu poursuivre mes

études. Je suis loin du théâtre qui a dévasté mon cœur d'adolescent. Le travail nous mange entièrement et nous fait oublier les mesquineries (...)»
(*TBL*, p. 52)

Le narrateur considère le passé comme une période d'adolescence pure et simple ne représentant plus pour lui qu'un vague souvenir spleenétique ou simplement un temps révolu sans importance aujourd'hui. Il en va de même des protagonistes Dahounka (nouvelle 5), l'ancien combattant (nouvelle 4) et Monsieur l'Inspecteur (nouvelle 8) qui tentent tous d'effacer les traces des événements du passé qu'ils voient tous comme des erreurs sur lesquelles ils ne veulent plus revenir. M. l'Inspecteur le déclare:

«Mais depuis ce jour, je crois que j'ai changé (...) Depuis, je n'ose plus interroger les inculpés. Cela me rappelle trop le docteur, et cela me rend triste. Mais ce qui me fait le plus souffrir c'est que je ne sais pas convaincre les collègues qu'il ne faut pas torturer.» (*TBL*, p. 121)

Ce protagoniste focalise sur le présent en présentant sa vision d'une personne réfléchie, mais le regard jeté sur son sadisme le présente comme malfaiteur. La séparation est visible et les deux focalisateurs sont différents bien qu'ils se retrouvent tous incarnés dans le même narrateur homodiégétique.

En définitive, par le niveau narratif et par la relation à l'histoire, Henri Lopes fait recours aux narrateurs extra-hétérodiégétiques*²²⁰ dans certains récits. Il s'agit, selon Genette, du "narrateur non-représenté racontant l'histoire dans laquelle il n'est pas impliqué". Ce genre de narrateur est présent notamment dans les quatre nouvelles du recueil *Tribaliques* (1, 3, 6 et 7) et dans plusieurs séquences de *La nouvelle romance* (1-16, 18, 20-22, 24, 26-34).

²²⁰ Les termes marqués de * sont tirés de GENETTE, G., Op. cit. pp. 255-256.

L'auteur emploie également le narrateur intra-homodiégétique* c'est-à-dire celui qui est représenté et racontant sa propre histoire. C'est ce genre de narrateur qu'emploie le plus l'auteur notamment dans *Sans tam-tam*, *Sur l'autre rive*, *Le Lys et le Flamboyant* ainsi que dans *Tribaliques* (2, 4, 5 et 8).

Notons que dans *Le Pleurer-Rire*, parfois certains narrateurs sont intra-hétérodiégétiques* dans la mesure où ils racontent une histoire d'où ils sont absents tout en étant représentés. Il s'agit par exemple du Maître dans certains récits où il ne focalise que sur l'épopée de Tonton Bwakamabé. Le jeune compatriote représente à juste titre ce genre de narrateur et pourrait être vu comme un véritable chroniqueur de la vie politique nationale.

Il ressort donc de cette approche narratologique que "l'objectivité" inhérente au narrateur-focalisateur olympien est rendue rare dans l'écriture de Lopes. A ce genre de narration l'auteur substitue un narrateur subjectif que Séwanou Dabla appelle "le griot qui ne se dissimule pas."²²¹

Il s'agit pour l'auteur d'un penchant à intégrer à son écriture cette technique de l'oralité africaine traditionnelle. Ce penchant est dicté par le fait que le ton olympien semble être désintéressé alors que le griot transmet le message avec la chaleur de communication en directe propre à son art. Il s'agit du recours à la mimésis formelle entendue comme "une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes des discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires (...) ainsi que du langage ordinaire."²²²

L'impression créée par ce genre de narration est que le texte est donné comme un discours, un dialogue qu'on entend et non comme un récit que l'on lit étant donné bien entendu que le griot, auquel recourt l'auteur, parle, contrairement à l'écrivain qui écrit.

²²¹ DABLA, S., Op. cit. p. 213.

²²² GLOWINSKI, M., "Sur le roman à la première personne", in ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Coll. "Points", 1990, p. 234.

La question fondamentale que d'aucuns pourraient se poser est celle de savoir, dans cette question narratologique, s'il y a pacte autobiographique entre le narrateur subjectif et l'auteur. La réponse à cette question incarne l'essence du travail dès lors qu'on ne saurait affirmer un quelconque militantisme de la part de l'auteur sans avoir au préalable établi les relations entre sa vie privée et son art dans une société certes où l'esthétique est fille de l'idéologie. C'est la troisième partie de notre analyse qui en fournira les détails.

Chapitre XX: La logique des récits

o. Les liminaires

La révolution de l'écriture d'Henri Lopes ne porte pas uniquement sur les paramètres analysés ci-dessus. Son esthétique porte également sur l'organisation des intrigues au sein du récit, leur structure les unes par rapport aux autres.

Rappelons que la littérature négro-africaine à sa naissance avait constitué à certains égards une copie plus ou moins conforme de la littérature métropolitaine. Les anciens étudiants ne s'éloignaient guère des sentiers de leurs maîtres. Les récits répondaient presque tous, s'agissant de la question de leur structure narrative, à la logique qui était d'usage en Occident. Les changements importants sont encore récents. Lopes a d'abord incarné la première tendance avant d'apporter ses innovations.

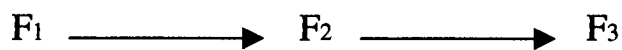
Cette étude de la structure du récit nous permettra de montrer comment la forme est adaptée au fond et en reflète l'image cachée.

Section 1: La linéarité

Lopes emprunte parfois à l'écriture romanesque russe ou française l'agencement des fonctions dans ses récits. Par fonction Claude Bremond et Vladimir Propp entendent ce qui suit, en étant conscient certes que Vladimir Propp a travaillé sur les contes russes:

«La fonction doit être comprise comme un acte des personnages, défini du point de vue de sa signification pour le déroulement de l'action du conte considéré comme un tout.»²²³

L'enchaînement linéaire des fonctions est observable notamment dans la structure de la nouvelle 2 de *Tribaliques* à laquelle la schématisation de Claude Bremond donnerait la configuration suivante:



Dans cette succession linéaire, les actions du protagoniste se suivent comme des anneaux d'une chaîne dont l'importance de chacun est irremplaçable. Concrètement le protagoniste Raphaël est célibataire après avoir renoncé au séminaire et au célibat consacré du christianisme catholique. Cette action (ou état) constitue la première fonction (F₁) dans la mesure où le célibat est un acte devant entraîner l'action orientée vers le mariage qui en devient la deuxième fonction (F₂).

Le résultat en est que Raphaël ne prendra pas, contrairement à toutes ses attentes, Apolline en mariage. Elle se mariera à un "diamantaire" de sa tribu. Cet échec, qui constitue le lot du modernisme, est le couronnement de l'intrigue (F₃). Le passage d'une action à une autre s'est fait dans cette nouvelle de manière continue.

L'auteur adoptera la même logique dans la structure de "L'honnête homme" où l'objectif de Dahounka est de mener une enquête sur la situation de l'emploi et les perspectives de dix prochaines années dans la Société minière anonyme, Somian. Cette initiative constitue la première fonction (F₁). Le protagoniste rencontrera l'obstacle en la personne de Monsieur Vuillaume, directeur de

²²³ PROPP, V., cité par BREMOND, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 15.

l'entreprise, qui, après l'avoir fait trop attendre, lui tient des propos désobligeants:

«Il [Vuillaume] me répondit que ce n'était pas possible (...) – Au terme de la convention que nous avons signée avec votre gouvernement, ce n'est pas possible.» (*TBL*, p. 77)

Ce refus constitue un obstacle dans l'exécution de l'action (F2) dont le résultat (F3) sera un insuccès. Il en sera de même des nouvelles 6 et 7 où les F3 sont toujours les échecs des actions amorcées F2 en vue de transformer F1.

Dans cette logique structurale les insuccès successifs des F3 laisseraient toujours transparaître pour certains le négativisme de l'auteur qui trouve la situation initiale toujours mieux enracinée au point qu'aucun effort n'arrive à l'évincer. Cependant ces insuccès, à notre avis, constituent une autre dimension de succès dès lors que les héros, contrairement à leurs adjouvants, restent fidèles à eux-mêmes et intègres.

En substance, en dépit des situations désastreuses Raphaël (nouvelle 2) ne devient pas tribaliste ni Kalala (nouvelle 7) sympathisant du gouvernement dictatorial. Ceci est sous-tendu par le fait que dans la nouvelle 8 par exemple le héros est anticommuniste (F1), une situation ouvrant la possibilité de lutte contre le communiste Mobata (F2) qu'il finira par tuer (F3).

La mort de Mobata constitue un succès pour F1; mais il s'agit pour l'auteur d'un insuccès d'autant plus que le héros du départ, M. l'Inspecteur (F1) ne se réjouit pas de cette mort qu'il avait voulu au départ donner à ce communiste, mais regrette:

«Mais depuis, dit-il, je crois que j'ai changé (...)» (*TBL*, p. 121)

Comme on l'aura constaté, Henri Lopes arrange le résultat final des intrigues, dans les récits ci-dessus selon que l'invariant est positif ou négatif. Si l'invariant est positif, comme dans les nouvelles 2, 5, 6 et 7, le résultat est négatif et inversement.

Pourtant dans *Sans tam-tam*, en dépit de quelques cas d'analepses complétives, la configuration de la courbe de structure narrative est restée linéaire. Le protagoniste Gatsé est déçu par la vie politique (F1) et préfère mener une existence apolitique en tant qu'enseignant dans un coin reculé. Son ami lui propose d'assumer la responsabilité sur le plan diplomatique en qualité de conseiller culturel à l'Ambassade du Congo à Paris.

La suite de la correspondance de Gatsé avec son ami est interprétée comme un processus de transformation (F2) visant à atteindre un certain résultat qui, dans ce contexte, est le désir de rester à la campagne et d'aider la masse villageoise à évoluer positivement. Le dénouement (F3) en est que Gatsé reste à la campagne et y meurt. La troisième fonction de l'œuvre est exprimée dans la lettre du destinataire à l'Editeur (pp. 116-123).

Cette mort constitue en première approximation une défaite dès lors que le héros n'a pas pu atteindre son objectif final consistant à "aider la population à se démystifier" (*STT*, p. 84); néanmoins, sa mort à la campagne pourrait également être appréhendée sous le signe d'une victoire d'abord sur lui-même; il s'agit d'une révolution humaine, intérieure et personnelle susceptible de servir de modèle à la postérité, un modèle sans doute de volonté librement exprimée, mais aussi de courage et d'action délibérée, un creuset d'espoir et de force d'exécution des idéaux les plus humanistes.

On remarquera que cette analyse globale porte sur la macro-structure du récit dans son ensemble. L'étude détaillée nous fera cependant présenter séparément les lettres de Gatsé, cinq au total, ainsi que celle de son destinataire comme

constituant chacune une séquence. Toutes les lettres du destinataire n'auront par voie de conséquence pour F1 que l'invariant présenté ci-dessus. Les processus de transformation F2 ainsi que les résultats (F3) demeurent les mêmes. La schématisation micro-structurale sera donc la suivante:

sq1 { F1 → F2 → F3

sq2 { F1 → F2 → F3

sq3 { F1 → F2 → F3

sq4 { F1 → F2 → F3

sq5 { F1 → F2 → F3

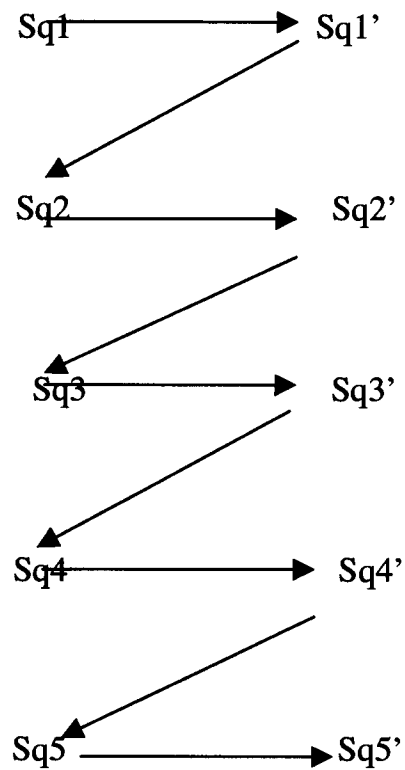
Les F2 ayant dans l'ensemble le souci de persuader le destinataire de comprendre les raisons qui sous-tendent le désistement trouvent leurs échecs en ceci que le héros écrit une nouvelle lettre, signe manifeste du doute du destinataire qui ne croit aucunement à son correspondant

La dernière lettre du destinataire de Gatsé à l'Editeur pourrait aussi être comprise comme une séquence dans la première fonction. Elle correspond à l'état de l'ami de Gatsé dont le souci majeur est de procurer du travail à son ami. Ses lettres, non reprises dans le récit mais simplement évoquées, constitueraient une série d'action F2 dont la finalité est de contraindre Gatsé d'accepter la nomination. Le refus de Gatsé est aussi l'échec du processus de transformation entrepris par son ami.

Sans tam-tam aurait pu bien répondre à la formule d'alternance des séquences si l'auteur reprenait *in extenso* les courriers du destinataire de Gatsé qu'il ne se contente que d'évoquer. La configuration, qui demeure maintenant implicite,

aurait dû être explicitement rendue comme suit (les séquences de l'ami à Gatsé étant marquées de '):

(voir le schéma à la page suivante)



Les lettres de Gatsé nous donnent pourtant une impression de monologue. Ainsi l'analyse linéaire des séquences y est appropriée. Aucune des lettres de l'ami adressée à Gatsé n'est reprise.

Section 2: Une structure complexe

En ce qui concerne *La nouvelle romance*, ce roman compte au total trente-cinq micro-récit bâtis sur le modèle de la séquence de la forme:



La question importante reste celle de savoir comment l'auteur arrange ces séquences au sein du grand récit. En effet, Lopes adopte une narration à double

vue; il décrit tantôt l'intrigue d'une séquence centrant sur l'histoire d'un protagoniste spécifique, tantôt sur l'autre tout en prenant soin de revenir et de compléter la première histoire. Il s'agit en clair de raconter deux histoires, tendant vers une seule fin.

Pour y parvenir l'auteur choisit de séparer, pour des raisons de narration, ce qui est uni; le mari, Bienvenu Delarumba, mène ses aventures à part et Wali, sa femme mène, les siennes. Si nous adoptons la numérotation 1, 2, 3 pour désigner les séquences et les abréviations B, W et BW pour désigner respectivement les séquences se rapportant à Bienvenu (avec certes d'autres personnages) Wali (avec ses amis) et Bienvenu ensemble avec Wali, la structure globale de l'œuvre sera donc de dix-neuf fois W, quatorze fois B et deux fois BW. La logique de succession est la suivante (le chiffre représentant le micro-récit):

1-B / 2-W / 3-BW / 4-B / 5-B / 6-B / 7-W
 8-B / 9-B / 10-B / 11-W / 12-W / 13-W / 14-B
 15-W / 16-B / 17-W / 18-B / 19-W / 20-W / 21-B
 22-W / 23-W / 24-BW / 25-W / 26-W / 27-B / 28-B
 29-B / 30-W / 31-W 32-W / 33-B / 34-W / 35-W /

C'est la même technique qui sera utilisée dans l'architecture de *Le Pleurer-Rire*. L'auteur se sert des blancs pour indiquer la fin de la séquence. Parfois la typographie du texte rend clair la différence des sections. En substance, *Le Pleurer-Rire* comprend 83 blancs. Chacune des parties prise isolément correspond parfois à la séquence de la formule:

F1 —————> F2 —————> F3.

L'auteur prend parfois la liberté de séparer les fonctions d'une même séquence par des blancs comme dans la séquence portant sur l'invitation et la réception du Maître par le président Tonton Bwakamabé commencée à la page 31.

Parfois le blanc annonce une nouvelle séquence ou une nouvelle fonction sans rapport logique avec le texte précédent. La séquence comprise entre les pages 38 et 42 rapporte les péripéties relatives à Tonton Bwakamabé. La nouvelle séquence annoncée par le blanc (le vide à la page 43) est d'une nature différente; elle porte sur la vie érotique du narrateur avec Madame Berger; le brassage avec le récit de Tonton Bwakamabé est impossible.

Ainsi se suivent, sans se compléter, différentes fonctions et séquences dans *Le Pleurer-Rire*. A ce narrateur-personnage, le Maître, s'ajoutent également d'autres comme l'ancien directeur de cabinet, Soukali, etc. Cette juxtaposition des micro-récits ne rend pas la lecture ni la compréhension du texte faciles. Le tableau ci-après en témoigne.

Notons que nous reprenons ci-dessus les micro-récits (fonctions ou séquences) tels qu'ils apparaissent séparés par des blancs. ME: récit où le Maître parle d'Elengui; MT: récit où le Maître parle de Tonton, AD: récit où l'ancien directeur de cabinet est narrateur, MB, récit où Madame Berger est au centre, MS, récit où Soukali est au centre, MD, récit où le Maître est au damouka et M, récit où Maître parle de lui-même:

1-ME / 2-MD / 3-MD / 4-MD / 5-MT / 6-MT / 7-MT / 8-M / 9-MD / 10-MT
 11-MB / 12-MT / 13-AD / 14-MT / 15-MB / 16-MT / 17-MT / 18-MS /
 19-MT / 20-AD / 21-MT / 22-MB / 23-MT / 24-MT / 25-MT / 26-MB /
 27-MT / 28-AD / 29-MT / 30-MT / 31-MT / 32-AD / 33-MT / 34-MB / 35-MT
 / 36-MT / 37-MT / 38-MT / 39-MT / 40-MT / 41-MT / 42-MT / 43-MS / 44-
 MT / 45-M / 46-MT / 47-AD / 48-MT / 49-MS / 50-MT / 51-MT / 52-MS / 53-
 MT / 54-M / 55-MT / 56-MT / 57-MB / 58-M / 59-MT / 60-MT / 61-MT.

Le lecteur est placé devant une esthétique complexe. Analysant cette œuvre, la critique principale que fait l'auteur lui-même est la suivante:

«D'une esthétique difficile à définir, à la fois scrupuleux, fouillé dans le détail et fortement architecturé, le récit forme un tout à déchiffrer. Morcelé, fragmenté comme ces corps démembrés (...) avant d'être reconstitués (...)»²²⁴

Une telle écriture "créant un effet de foisonnement, de profusion, mais aussi des heurts douloureux"²²⁵ est l'un des signes visibles de la liberté que prend l'auteur vis-à-vis de l'écriture. Sans canon préétabli ni souci prédominant, le récit semble se conduire comme un coq-à-l'âne dont la compréhension et la pénétration ne sont pas données directement au lecteur mais exigent de lui par contre de grands efforts intellectuels. Le récit demande donc à être reconstruit.

S'agit-il de la transcription sur le plan artistique de l'image d'un univers instable, incohérent et déchiré dans lequel vit l'auteur? Lorsque la critique prend en ligne de compte la période à laquelle remonte ce roman, nous pensons que les événements de son histoire ont imprégné l'imagination de l'auteur.

En effet, la période comprenant les années quatre-vingt est caractérisée par la confusion généralisée sur le plan politique en Afrique. La dictature a été tellement implacable au Congo, dirigée par le président colonel Denis Sassou Nguesso, que l'auteur a même fini par démissionner de son poste au sein du gouvernement.

La même situation de terreur s'est retrouvée également en République Démocratique du Congo, alors Zaïre, le pays natal de l'auteur où la dictature du

²²⁴ LOPES, H., "Littérature congolaise" in *Notre librairie*, nos. 93-94, mars 1988, p. 127.

²²⁵ Idem.

Maréchal Mobutu Sese Seko atteignait le comble de son despotisme. Nous faisons également remarquer que l'empereur Bokasa ainsi que le président Idi Amin Dada tenaient encore les rênes de leurs pays tout en exerçant une influence néfaste dans la gestion de leurs Etats respectifs.

C'est dans ces conditions que l'auteur écrivait *Le Pleurer-Rire* comme une peinture achevée de l'archidictateur burlesque incarné dans le protagoniste Tonton Bwakamabé. Tonton est à la fois Mobutu, Bokasa, Idi Amin Dada et tous ceux qui ont symbolisé le prince dans l'application à la lettre du machiavélisme à outrance. La structure d'un tel récit serait incompatible avec son orientation idéologique si elle reflétait une cohérence impeccable.

Le chercheur d'Afriques présente une écriture à l'envers dans sa structure narrative. Le premier récit commence à la neuvième page et porte sur la conférence (en France) du docteur César Leclerc à laquelle assiste le narrateur André Leclerc.

On remarquera que le narrateur n'achève pas son récit; il préfère au contraire l'interrompre en introduisant une nouvelle histoire (pp. 11-13), celle qui le conduit en Afrique du temps de son enfance parmi les siens. A la quatorzième page, le narrateur revient rapidement en France sur la conférence du docteur Leclerc et dès la quinzième page relate sans transition sa première venue en France tout en prenant soin d'amorcer une nouvelle histoire, celle de son frère Vouragan, à la page 23.

Le lecteur aura vite remarqué qu'avant la trentième page le narrateur raconte déjà plus de trois histoires le situant tantôt en Afrique tantôt en France. André Leclerc entend raconter alternativement ces histoires sans aucun souci de prévisibilité. L'ordre dans lequel les histoires alternent n'obéit à aucune règle sinon à l'arbitraire du narrateur.

La phrase “c’est perdre son temps que de chercher et de vouloir débrouiller le nœud des choses à l’aide de la raison” (*LCA*, p. 260) semble se rapporter évidemment à cette complexité de la structure narrative de l’œuvre qui semble être dictée uniquement par la volonté de l’auteur qui en possède la clef de compréhension comme le déclare ouvertement Robbe-Grillet sur la chronologie de son œuvre.²²⁶

Sur l’autre rive est conçu également de manière complexe. L’analyse démontre que la première histoire (p. 7) place Marie-Eve, la narratrice, aux Antilles, sa nouvelle terre d’asile. La narratrice continue la même histoire jusqu’à la page 57. Nous adoptons de parler en termes de la vie avec Rico, son nouveau mari.

La narratrice interrompt son discours (sans le rompre) à la page 57 pour amorcer, suite à un souvenir, une nouvelle histoire qui, chronologiquement, est plus ancienne que celle de Rico. Il s’agit de la vie et de son premier mariage avec Anicet Atipo. Les péripéties de cette vie avec Anicet vont de la page cinquante-huit à la page quatre-vingt quinze.

A la page quatre-vingt seize, la narratrice se lance dans le récit de son aventure avec Chief Yinka Olayodé jusqu’à la page cent deux. La narratrice, qui à ce niveau raconte trois histoires, revient à la vie d’Anicet (pp. 103-107), à celle de Yinka Olayodé (pp. 108-220) et enfin finit par amorcer une nouvelle histoire, celle de la rencontre et de la causerie avec l’Africaine, Clarisse Obiang, aux Antilles (pp. 221-236). La narratrice termine le roman par cette phrase:

«Demain, Rico et moi nous nous envolerons pour les Caraïbes anglaises.»
(*SAR*, p. 236)

Cette fin, situant bien le récit au présent, rejoint le commencement du récit qui s’amorce au présent:

²²⁶ ROBBE-GRILLET, A., Art. cit.

«Je [Marie-Eve] suis sûre que c'est le couple rencontré hier sur le quai qui a exhumé les cauchemars enfuis.» (SAR, p. 7)

Ces cauchemars enfuis ont fait l'objet de deux paragraphes qui ont précédé cette phrase introductive et ont suscité le souvenir d'une longue vie passée soit avec Anicet soit avec Yinka Olayodé.

Si ces souvenirs sont racontés au passé, cela traduit à coup sûr une technique de l'écriture que Gérard Genette appelle "analepse complétive", c'est-à-dire, selon l'auteur, "des segments rétrospectifs qui viennent combler, après coup, une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative, partiellement indépendante de l'écoulement du temps."²²⁷

Le récit de *Sur l'autre rive* aurait dû commencer par la vie avec Anicet pour se terminer par une nouvelle vie avec Rico en ayant comme moyen terme l'aventure avec Chief Yinka Olayodé. Si l'auteur commence à l'envers, ce qu'il s'agit de traduire par le biais de l'écriture l'instabilité vécue par bien des couples en Afrique, surtout ceux dont l'un des conjoints s'engage mordicus à adopter une ligne de conduite tout à fait nouvelle et novatrice dans une société où le chauvinisme est perçu comme une valeur et le changement combattu comme étrange et iconoclaste par définition.

En ce qui concerne *Le Lys et le Flamboyant*, Henri Lopes maintient cette technique de structure à l'envers. L'ouvrage commence par un prologue dont la finalité est de situer les circonstances ayant poussé le narrateur à tenir la plume: "Moi, c'est la vie réelle de cette femme que je vais vous raconter" (LLF, p. 8).

²²⁷ GENETTE, G., Op. cit. p. 92.

“*La vie réelle de cette femme*” telle qu’elle est annoncée par le narrateur ne sera narrée d’entrée de jeu qu’à rebours. Le narrateur rapporte son récit de la sorte:

«Nous l’avons enterrée 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 (...).»
(*LLF*, p. 11)

La biographie de Kolélé est narrée ici à partir de sa mort. Cette première partie de l’intrigue sera consacrée à la description par le narrateur des événements relatifs aux funérailles et au deuil de l’héroïne. L’important pour l’auteur est de montrer l’origine de l’idée de consigner par écrit la biographie de son personnage. Le narrateur affirme avoir reçu l’ordre ou la demande par la personne la plus proche de la défunte, sa mère:

«Nombreux sont ceux qui demeurèrent au matanga jusqu’au lever du jour... Alors que je prenais congé d’elle, M’ma Eugénie m’avait rappelé (...) – Allons, Sinoa, faut raconter l’histoire des mulâtres. C’est promis?»
(*LLF*, p. 26)

A partir de la page vingt-sept, le narrateur amorce l’histoire véritable de Kolélé prise cependant dans une partie de sa vie:

«En ce temps là, toutes les métisses de deux rives étaient mes tantes. Sans doute ai-je tendance, avec les années, à idéaliser les images du passé mais Dieu! qu’elles étaient belles avec leur port de tête royal, leur démarche chaloupée de mannequin et leur chevelure de satin noir!» (*LLF*, p. 27)

Le narrateur n’enrichit pas d’emblée cette amorce biographique. Il place directement le lecteur devant un fait dont le développement ne sera dévoilé que plus tard. En effet, à la page trente et un, le narrateur parle de Kolélé, alors

Monette, qui retourne à Brazzaville après avoir divorcé d'avec son mari Lomata.

Ce n'est qu'à la page quarante-quatre que le narrateur racontera la vie de Monette ainsi que celle de son époux, Lomata, avant leur mariage (pp. 44-75). Le mariage proprement dit fait l'objet des pages comprises entre soixante dix-sept et quatre-vingt-trois. Le narrateur effectue un bond en arrière pour raconter le récit du retour de Monette à Brazzaville (p. 84) après le divorce d'avec Lomata (p. 31).

Le Lys et le Flamboyant avance ainsi par un mouvement d'aller-retour. Ce cycle entamé par l'auteur est conclu surtout lorsque la fin de l'ouvrage rejoint son commencement. L'auteur raconte la maladie de l'héroïne vers la fin de l'œuvre (p. 415); sans parler de la mort de Kolélé, le narrateur passe directement aux événements d'après la mort: l'incendie (p. 424) du bungalow où résidait Kolélé de son vivant ainsi que l'enquête qui a suivi, sans doute un complément de la partie portant sur la mort de Kolélé.

On aura remarqué que l'épilogue présenté aux pages 429-431 ne constitue pas la suite logique de l'histoire de Kolélé; il est plutôt à comprendre comme faisant partie intégrante du prologue pris indépendamment de la narration historique.

Comme le prologue, cet épilogue porte sur les antagonismes et divergences des points de vue entre le narrateur Victor-Augagneur Houang, qui se prend pour l'auteur, et l'écrivain Henri Lopes – celui qui est cité dans le récit sans doute et qui ne correspond pas à l'auteur lui-même – qui, toujours soucieux de torpiller la vérité, empêche la publication de l'ouvrage fictif sur Kolélé.

Si le lien entre la fin de l'histoire, en rapport avec la maladie du personnage central, et son commencement, qui retrace sa mort et son inhumation est

évident, la narration est ainsi bien exprimée de manière cyclique à telle enseigne que le lecteur curieux puisse recommencer la lecture tout en ayant l'impression de la continuer. La vision complète n'est acquise qu'à la suite d'une nouvelle lecture qui noue ainsi les deux bouts séparés d'un même tout.

Lopes a eu à adopter antérieurement cette technique de structure narrative cyclique notamment dans les trois nouvelles du recueil *Tribaliques* (1, 5 et 8). En effet, la première nouvelle commence de la manière suivante:

«Dans le taxi qui l'amenait de Maya-Maya à son domicile, Mbouloukoué voyait Brazzaville s'éveiller. Il y a peu de gens dans les rues (...)» (*TBL*, p. 13)

Il s'agit sans doute de la description du retour du protagoniste Mbouloukoué revenant de France. Ce n'est que dans le corps de l'œuvre que la vie de Mbouloukoué ainsi que celle de ses amis seront racontées (p. 14) jusqu'à son voyage en France dont le retour occupe l'entrée de l'œuvre. L'extrait suivant met un terme au récit:

«Mbâ a entendu frapper à la porte. Elle court ouvrir. Mbouloukoué est debout avec le visage de celui qui vient annoncer une mort. Que va-t-il lui dire, bon Dieu?» (*TBL*, p. 22)

La logique de la structure linéaire aurait recommandé que cet extrait se rattache au texte introductif où Mbouloukoué, de retour au pays, téléphone à Mbâ pour lui demander de le recevoir dans quelques instants (p. 14).

Ce cercle se laisse davantage lire dans la cinquième nouvelle où nous trouvons l'idée de la phrase inscrite au début du texte servir également de fin:

«Peut-être bien que j'aurais dû me taire, ne pas faire mon rapport et laisser les chefs se débrouiller entre eux, car plus j'y pense plus j'ai

l'impression d'avoir livré un combat gratuit. Que j'aie crié, argumenté, menacé ou pas, le résultat est le même. L'affaire est certainement classée aujourd'hui.» (*TBL*, p. 73)

La nouvelle ainsi amorcée se termine de la sorte:

«Plus j'y pense, moins j'ai envie de faire mon rapport. On le lira peut-être. On tapera du poing sur la table et puis on classera l'affaire.» (*TBL*, p. 83)

Le comble de ce retour cyclique est atteint dans la huitième nouvelle où la phrase du début se termine par trois points de suspension pour se laisser reprendre et compléter à la fin de la nouvelle. La nouvelle est ainsi amorcée:

«Comment expliquer aux collègues qu'il ne faut pas?...» (*TBL*, p. 111)

Et la nouvelle se termine ainsi:

«Mais ce qui me fait le plus souffrir, c'est que je ne sais pas comment convaincre mes collègues de ne pas torturer. Si j'essaie, ils me riront au nez.» (*TBL*, p. 121)

pour résumer, Henri Lopes adopte dans son œuvre parfois la logique de la narration linéaire. Elle répond dans certains récits à la formule de Propp:

F1 → F2 → F3

Les séquences au sein desquelles ces fonctions sont reprises se suivent de manière ininterrompue, allusion faite aux nouvelles 2, 3, 4, 6 et 7.

L'auteur opte aussi pour une narration complexe dans laquelle le narrateur raconte plusieurs histoires et laisse passer à sa guise les séquences de l'une ou

de l'autre intrigue créant ainsi une sorte de coq-à-l'âne dont la pénétration exige de grands efforts au lecteur. C'est le cas de *Le Pleurer-Rire* où au narrateur-personnage à multiples histoires, s'ajoutent d'autres narrateurs racontant de leur point de vue et greffant ainsi le récit principal de micro-récits nombreux.

Dans certains récits l'auteur présente un narrateur qui se raconte à la fois comme enfant et comme adulte. Nous avons démontré qu'alors ce narrateur bicéphale cherche à s'identifier au personnage de l'enfance, allusion faite à *Le chercheur d'Afriques* et *Le Lys et le Flamboyant*. Parfois ce narrateur rejette toute la responsabilité du passé se réclamant ainsi une personne transformée comme dans les nouvelles 8 et 4 de *Tribaliques*.

La technique narrative cyclique amorcée dans les nouvelles précitées trouve son accomplissement et sa perfection dans *Le Lys et le Flamboyant*, dernier roman de l'auteur. Ce retour cyclique est le symbole par excellence de la parenté de ce roman de Lopes aux nouvelles de ses débuts. Il s'agit là d'une structure sans chronologie, une technique de prédilection de l'auteur qu'il a utilisée dans certaines nouvelles

La narration *in medias res* qu'emprunte l'auteur traduit le mieux son esthétique qui devient d'emblée tributaire de la situation socio-politique de son milieu. Que Lopes ait donc traduit le chaos d'un monde réel tumultueux dans une écriture difficile à comprendre à cause de ses interruptions, ses revers et ses irrptions brusques, voilà qui justifie le recours à une esthétique complexe pour exprimer un univers spleenétique.

Reconstruire la logique narrative de l'œuvre équivaldrait à reconstruire la logique socio-politique. L'auteur s'assigne pour mission de servir de phare dans cette double synthèse, ou mieux cette double reconstruction, celle d'une écriture déchirée et celle d'un monde en désordre.

Ainsi l'esthétique devient-elle servante fidèle de l'idéologie qui hante l'écrivain. Ceci justifie l'opposition manifeste entre la logique structurale de l'œuvre de Lopes et celle définie par Propp et Bremond qui se ramène dans l'ensemble à la logique de linéarité fonctionnelle résumée comme suit:

«L'enchaînement des fonctions l'une à l'autre dans le cours du récit peut être libre? (...) La solidarité organique de l'ensemble régit l'ordre de succession des parties. Sous peine d'incohérence, celles-ci doivent se grouper en séquences stables: "Le vol ne peut avoir lieu avant qu'on ait brisé la serrure."»²²⁸

²²⁸ BREMOND, C., Op. cit. p. 15.

Chapitre XXI: La langue et le langage de l'œuvre

o. Les liminaires

L'esthétique de l'œuvre d'Henri Lopes ne se mesurant pas uniquement aux aspects analysés ci-dessus, il conviendrait de la rechercher également à travers la morphologie et la syntaxe des énoncés. En effet, l'auteur recherche la beauté à travers notamment un lexique particulier et au moyen des constructions grammaticales étrangères au bon usage de la langue française. Analysant cette dimension de la question en littérature africaine en général, Albert Gérard écrit ce qui suit:

«La génération suivante (...) s'intéresse à la condition réelle, à l'expérience et aux sentiments vécus des citoyens ordinaires; c'est pour eux qu'elle veut écrire; elle se soucie peu des canons du beau langage issus de l'Académie française, de la B.B.C. ou de Comœns; elle créolise les langues européennes, les vernacularise, recourt même aux langues africaines, bref s'adresse à son public naturel.»²²⁹

Cette citation s'adapte le mieux du monde à l'œuvre de Lopes car, comme nous le montrerons, l'auteur s'illustre le mieux du monde par un penchant à puiser à tous les registres du langage faisant de son œuvre un lieu de jonction entre toutes les classes que comporte la société africaine et avec elle leur niveau de langue. Sur cette question précise, une analyse linguistique portant sur la fonction du français par rapport aux langues locales sera menée en dernier ressort.

²²⁹ GERARD, A., "Problématique d'une histoire littéraire du monde caraïbe", in *Revue de littérature comparée* 1, 1988, p. 47.

Section 1: Transcription et création

En général, dans les trois premières œuvres, *Tribaliques*, *Sans tam-tam* et *La nouvelle romance*, Lopes utilise un français standard qu'il place dans les propos des personnages. Peu importe leur rang social.

En substance, tous les narrateurs du recueil *Tribaliques* (composé de huit nouvelles) recourent sans exception au niveau standard de la langue. Cela est sans doute attribuable à leur formation scolaire car Mbouloukoué, Elo (nouvelle 1), Raphaël (nouvelle 2), l'ancien combattant (nouvelle 4), Ngouakou-Ngouakou (nouvelle 3), Dahounka (nouvelle 5), Kalala (nouvelle 7), et Monsieur l'Inspecteur (nouvelle 8) tous ces protagonistes sont des intellectuels faisant preuve d'une intériorisation très poussée des normes linguistiques.

Cela justifie au bout du compte le recours au niveau acrolectal de la langue pour rapporter leurs idées. Seule Carmen, l'héroïne de la sixième nouvelle, paraît être de rang social inférieur. En dépit de sa condition sociale de bonne à tout faire, ce statut, comme on l'aura remarqué, n'affecte guère son parler qui demeure académique.

Dans *Sans tam-tam*, Gatsé, ancien étudiant de l'Ecole Normale Supérieure, ancien homme politique ayant travaillé dans un cabinet ministériel et actuellement professeur, conserve l'art de bien parler et surtout celui de bien écrire laissant ainsi transparaître dans sa correspondance un purisme exacerbé.

En plus, son correspondant, ancien étudiant de l'Ecole Normale Supérieure et actuellement haut-fonctionnaire et membre éminent du parti n'est pas un parvenu à qui le bon usage ferait défaut. Sa correspondance exprime son niveau de formation et révèle par conséquent sa grandeur d'esprit ainsi que sa sagacité.

Lopes se sert dans le récit de *La nouvelle romance* d'un narrateur, comme nous l'avons déjà démontré, hétérodiégétique. Son utilisation de la troisième personne efface toute éventualité du penchant au subjectivisme linguistique. L'auteur prend ainsi, en tant que narrateur, la responsabilité du style littéraire. Ainsi ce récit est-il donné dans une langue académique bien que les héros Bienvenu Delarumba et Wali son épouse soient respectivement footballeur et femme de ménage sans scolarité éprouvée.

Nonobstant l'hésitation qu'éprouve Wali en écrivant par exemple à son amie Awa, sur le mot "amant", qu'elle écrit "amande" et remplace ensuite par maîtresse (*LNR* p. 140), les lettres de Wali sont cohérentes. L'empereur du ballon, Bienvenu, s'exprime, en général, bien, tout au long du récit.

Il est cependant fructueux de constater qu'à partir de *Le Pleurer-Rire*, l'écriture de Lopes change considérablement dans sa lexicologie comme dans sa syntaxe. L'emploi des mots impropres est de plus en plus fréquent et adopté par l'auteur comme une technique intégrée à sa nouvelle poétique. L'auteur dévoile les mobiles d'une telle écriture dans *Le Lys et le Flamboyant* où Victor-Augagneur Houang pense de la sorte:

«Parler le français de France était pour lui [Léon] 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 terroir des francophones de la périphérie constituent l'expression d'un refus de naturaliser leur âme.» (*LLF*, p 196)

Les constructions populaires conservant parfois l'agrammaticalité sont reprises par l'auteur dans son souci de refléter la société en amont et en aval. La mère du narrateur dans *Le Pleurer-Rire* par exemple déclare ce qui suit:

«Le pays-là est maudit. On disait que les Blancs étaient mauvais. Pour les chasser, on n'en a même pas tué un seul. *Or que*, entre nous, on se massacre plus qu'à la plus bénie des chasses.» (LPR, p. 153)

L'usage incorrect de la conjonction "or", ou "alors que", qui souvent au Congo comme au Zaïre, actuellement République Démocratique du Congo, est rendu dans la rue par "or que". Elle se retrouve un peu partout à travers l'œuvre et l'auteur la reprend en italique notamment dans les passages inscrits aux pages suivantes: LPR, pp. 75, 80, 126, 169, 196, etc. SAR, p. 102, etc.

De plus, dans *Le Lys et le Flamboyant* nous lisons:

«A l'époque, ajoutait Kolélé, les libres penseurs, les francs-maçons et les *kommunisses* étaient jetés dans le même sac et tous perçus comme des suppôts de Satan.» (LLF, p. 210)

Le lecteur non averti ne verra pas facilement dans le mot en italique la déformation populaire du mot "communiste". Cette déformation est rendue partout à travers *Le Lys et le Flamboyant*. Ce mot est retrouvable aux pages 174, 175, 210, etc. Cependant à la page 184 on peut lire ce qui suit:

«-Au poteau, les *kommunisses*! - Au poteau, les *kommunisses*!
-Les kom-mu-nis-teux, me corrigea mon voisin en fronçant les sourcils. –
Oui, rétorquai-je, je sais, au-po-teau, les kom-mu-nis-seux! Au-po-teau,
les kom-mu-nis-seux!» (LLF, 184)

Dans *Le chercheur d'Afriques*, nous lisons:

« (...) quand la parole revenait au Commandant, le jeu reprenait dans l'autre sens. Le Mouroupéen transpirait et s'épongeait avec un chiffon blanc qu'il sortait de sa poche.» (LCA, p. 83)

Le "Mouroupéen" est une adaptation du lexème européen, son africanisation dont le pluriel devient "Baroupéens" comme dans l'extrait suivant:

«Mais les Baroupéens confondent tout. Alors je force un peu. Je chocorbite, essayant notamment d'imiter l'accent de Kani.» (LCA, p. 198)

Le recours plus ou moins régulier à ces vocables au singulier comme au pluriel peut parfois semer la confusion dans le chef du lecteur non Congolais ou non Africain qui ne connaît pas la morphologie des langues bantoues où le préfixe *mu* – rendu dans le texte par *mou* – et son pluriel *ba* sont des morphèmes des classes 1 et 2 en rapport avec l'être humain. A titre d'exemple, en ciluba, langue de la zone linguistique L33b parlée au Congo (RDC), ce morphème est attesté toujours en rapport avec l'être humain. A titre d'exemple:

Singulier	Pluriel
<i>Muntu</i> (homme)	<i>Bantu</i> (hommes)
<i>Muledi</i> (parent)	<i>Baledi</i> (parents)
<i>Muloji</i> (sorcier)	<i>Baloji</i> (sorciers)
<i>Mulongeshi</i> (enseignant)	<i>Balongeshi</i> (enseignants)
<i>Mulongi</i> (élève)	<i>Balongi</i> (élèves)
<i>Mukaji</i> (femme)	<i>Bakaji</i> (femmes), etc.

Ce mélange de langues est tributaire de la subjectivité du narrateur qui fait un avec le milieu de sa description. La grammaire propre aux langues africaines est intégrée intentionnellement à la langue française brisant ainsi son autonomie. Si l'auteur écrit par exemple dans *Le Lys et le Flamboyant* ce qui suit c'est pour illustrer la même intention:

«Elle [Kolélé] aurait été l'*amande* de Sékou Touré après avoir été prise en *flagrant du lit* sous les moustiquaires de Lumumba puis de Kwamé Nkrumah. "*Pas flagrant du lit*, corrigeait l'une d'elles. C'est *flagrant délice* qu'on dit en bon français".» (LLF, p. 378)

Ces usages révèlent clairement l'humour du narrateur qui se plaît à faire des jeux des mots qui se conçoivent certes dans la même logique de transposition subjective.

Pour traduire la réalité sociale qu'est la prostitution, l'auteur invente pour désigner la femme libre les néologismes suivants: *bordelle* (LLF, pp. 130, 378, etc., LNR p. 65, etc.) et *trottoire* (LPR, pp. 106, 107, 162, 176, 184, 258, etc.).

Bien que Lopes ait employé "bordelle" dans *La nouvelle romance* et plus tard dans *Le Lys et le Flamboyant*, l'auteur dit qu'il préfère "trottoire" pour des raisons de panafricanisme:

«Dans *Le Pleurer-Rire*, j'ai quelquefois inventé des mots (...) Par exemple, à un certain moment Tonton (...) s'en prend à certaines femmes (...) Il emploie la formule: "ce sont des trottoires" (...) En fait, je pensais à un usage du terme au Congo. Les prostituées y sont appelées des "bordelles". Je me suis évidemment dit que si j'employais cette formule, des lecteurs en déduiraient que mon histoire ne pouvait être que congolaise. Ce qui n'était pas mon projet.»²³⁰

Ce penchant à la création de mots nouveaux, ou des sens nouveaux, se retrouve également à travers les mots *ségréguer* (LF), *voyelle*, en tant que féminin de *voyou* (LCA, p. 216), *lipadasse* (LPR, p. 153), etc.

²³⁰ LOPES, H., Cité par KAZI-TANI, N.-A., Op. cit. p. 247.

La transgression linguistique concerne également la syntaxe. L'auteur s'acharne parfois à reprendre des tournures toutes faites de la langue vulgaire comme dans cet extrait que le narrateur reprend dans les guillemets:

«En attendant, pour apaiser mes nerfs et “pour ne pas que la musique s'interrompe”, j'ai décidé d'écrire un livre sur la vie de Kolélé.» (*LLF*, p. 427)

Dans *Le Pleurer-Rire*, des constructions phrastiques dans lesquelles le sujet est absent ou bien n'est exprimé que par la dernière consonne du premier mot rien que pour créer la liaison avec le verbe sont fréquentes:

«Croyez que ça va continuer comme ça? Hein? Zoubliez que maintenant c'est un djabotama qui commande (...) Zêtes un agent de Polépolé. Connais votre complot (p. 64) (...) Zont voulu faire les choses à l'européenne (p. 84).

Tout compte fait, l'œuvre d'Henri Lopes, après 1980, est caractérisée en général par une suite de complexité lexicale et syntaxique. L'emploi du mot vulgaire et impropre est fréquent au point même qu'à l'introduction de *Le Pleurer-Rire* on puisse lire cette autocritique:

«(...) 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.» (*LPR*, p. 11)

Cette “offense au bon goût” est la manifestation par excellence de l'idéologie de l'auteur dans sa nouvelle conception de la beauté et de l'esthétique. En effet, analysant la question du bon usage, Jeanine Lavallée place ce qui suit dans la bouche d'un personnage:

«Bien parler est un devoir social et intellectuel (...) La langue française s'avère la plus parfaite expression de la pensée humaine. Elle est notre héritage: nous devons être dignes de la parler correctement. Les grands peuples parlent bien, les petites gens adaptent le langage qui leur sied. (...)»²³¹

Cette apologie du purisme semble ne pas du tout être partagée par bien des écrivains qui pensent, comme Edouard Glissant, que “l'écrivain contemporain, l'écrivain moderne, n'est pas monolingue, même s'il ne connaît qu'une langue, parce qu'il écrit en présence de toutes les langues du monde”.²³²

Glissant pense qu'il se crée “des micro- et macroclimats d'interpénétration culturelle et linguistique” et considère les défenseurs du purisme comme étant “les vieux démons de la pureté et de l'anti-métissage”.²³³

Cette prise de position fait penser à juste titre que l'écrivain négro-africain cherche à libérer son écriture des canons étrangers qu'il considère comme subjectifs et ne répondant pas totalement au besoin de la littérature en Afrique. Un tel acharnement n'est remarquable que par le manque de respect des codes et normes langagiers traduisant conséquemment l'appropriation de l'instrument de la pensée jusqu'à son africanisation que N'Da appelle “la défrancisation de la langue française”.²³⁴

Si David Diop considère la langue française comme un élément d'aliénation car, selon lui, “elle contient toute une référence culturelle dont l'écrivain ne peut se débarrasser”²³⁵, son appropriation semble être perçue comme la décolonisation de l'écriture. Vouloir imposer la norme à la langue française en

²³¹ LAVALLEE, J., Op. cit., p. 134.

²³² GLISSANT, E., Op. cit., p. 27.

²³³ Idem, p. 19.

²³⁴ N'DA, in KONE, A. (Ed.), Op. cit., p. 87.

²³⁵ DIOP, D., cité par MATEO, L., Op. cit. p. 119.

Afrique, c'est aussi lui inculquer une nouvelle charge culturelle irradiant dans le sens inverse, c'est-à-dire de l'Afrique, la dépossédant ainsi de sa monosémie culturelle et sémantique ainsi que de son ésotérisme dont seul l'Occident possède la clef.

Cette "démarche révolutionnaire", selon Georges Ngala, "constitue une fidélité à l'idéologie culturelle des écrivains Sony Labou Tansi, Emongo Lomomba et Henri Lopes qui cherchent à se libérer avant tout des contraintes de la langue classique ou scolaire"²³⁶.

L'écrivain africain moderne résiste à la restriction et prend ses initiatives allant jusqu'à forger des néologismes en rapport étroit avec les réalités du milieu de l'auteur. Cette liberté allant des langues africaines au français, est également suggérée par Lopes de manière inverse. En effet, la traduction de certains textes du français en langues africaines nécessite également un essai de création:

«Un projet secret auquel je consacre mes moments libres: la traduction en lingala de mes poèmes de chevet (...) Il y a des mots dont l'usage s'est perdu et qui me font défaut pour traduire avec précision le vocable français (...) En d'autres endroits, j'ai tenté la création de mots nouveaux, suivant la théorie de Cheikh Anta Diop à propos du vocabulaire scientifique des langues négro-africaines.» (*LCA*, pp. 254 et 255)

La langue française est également considérée par les Africains acculturés comme un bouche-trou incontournable dans leur locution. En tant que défenseur du métissage culturel, l'auteur conçoit cette interdépendance comme le signe extérieur indélébile du métissage. Aucun homme à double culture en Afrique ne peut échapper à la règle, le mélange de langue s'impose et pèse de tout son poids, le discours de Kolélé, prononcé en lingala, symbolise la pensée de l'auteur:

²³⁶ NGALA, G., *Création et ruptures en littérature africaine*, p. 55.

«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.» (LLF, p. 357)

Par ce métissage l'auteur adresse ainsi son œuvre à un lectorat bien spécifique capable de saisir le sens profond du mot ou de la tournure consignée dans l'œuvre. L'auteur de *Le soleil des indépendances* ne s'écarte pas de cette logique; son œuvre baigne dans les africanismes que l'auteur justifie de la sorte:

«La phrase vous paraît cassée. C'est pourtant comme cela que les gens pensent. Des amis malinkés m'ont d'ailleurs dit que quand ils lisent ce que j'écris (...) ils me comprennent tout de suite. Bien sûr, avec les exercices qu'on leur a fait faire à l'école, avec la lecture du français, l'instruction, on a changé la place, la succession des mots dans leur esprit, mais, s'ils voulaient être naturels, les mots se succéderaient comme cela.»²³⁷

Ces auteurs pensent comme Sony Labou Tansi qu'il manque quelque chose à la langue française, à savoir "la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital"²³⁸.

Notons cependant que cette affirmation constitue une subjectivité tendant à l'objectivité dès lors que les Africains écrivant en français ressentent ce vide dans la langue française qu'ils veulent ou prétendent combler par ce recours aux africanismes. Inversement, comme l'a démontré l'œuvre de Lopes, un Européen écrivant aussi en langue africaine ressentira sans doute dans sa

²³⁷ KOUROUMA, A. in *L'Afrique littéraire et artistique*, no. 27, février 1973, pp. 67-68.

²³⁸ TANSI, S.L., cité par CHEVRIER, J., *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, Coll. "U", 1984, pp. 236-237.

conscience, à cause de son tempérament à lui aussi, la frigidité de certaines tournures africaines. Il serait au bout du compte amené à prêter à la langue africaine la chaleur de son moi vital occidental ou autre.

Certains écrivains africains pensent que “le français est une langue neutre, dépourvue d’attache affective; il n’a par conséquent aucun caractère sacré.”²³⁹ Cette vision de la langue française a permis à ces auteurs, à l’instar de Tahar Djaout, de dire de manière directe des choses qu’ils n’auraient jamais osé dire en langue maternelle. Il s’agit notamment des descriptions des scènes érotico-pornographiques ainsi que du vocabulaire relatif à l’anatomie sexuelle et à la physiologie.

Néanmoins, cette vision semble discutable dans la mesure où le locuteur natif du français ressentirait la pudeur d’évoquer lui aussi les obscénités dans son parler et préférerait même se réfugier derrière les métaphores et l’argot. Les citer sèchement dans une langue autre que le français semble également lui être neutre, et cette deuxième langue de refuge ne lui serait pas aussi sacrée que le français.

Cette question touche à la linguistique comparée et le meilleur parti reste celui de Lopes dans lequel les emprunts et créations sont appréhendés de manière multilatérale: créer des mots nouveaux en français en partant des réalités africaines; mais aussi créer des néologismes africains à partir des réalités françaises.

La conclusion en est que le mélange des registres de langue ainsi que l’essai de création des tournures étrangères à la langue française par Lopes constitue une dimension esthétique dont le goût peut être ressenti intuitivement d’abord par les Africains du fait que l’auteur puise dans leur milieu ambiant. Il s’agit sans

²³⁹ DJAOUT, T. cité par SELLIN, E., “La ‘calligraphie intérieure’ chez Abdelkebir Khatibi, Tahar Ben Jelloun et Mohamed Loakira” in KONE, A. (Ed.), p. 156.

nul doute d'une revendication impérative de la libération de l'écriture qui doit par ce fait même répondre également au goût du peuple africain. Roland Barthes pense que l'écriture est une instance privilégiée pour mélanger les discours. C'est avec force qu'il insiste sur la dimension carnavalesque, comme en parle Bakhtine, et la non-conformité parfois au purisme:

«Seule l'écriture peut mélanger les parlers (...), constituer ce qu'on appelle une hétérologie du savoir, déjouer toute règle rhétorique, toute la loi du genre, toute arrogance de système; l'écriture est atopique, par rapport à la guerre des langues, qu'elle ne supprime pas, mais déplace (...)»²⁴⁰

Au-delà des raisons poétiques, l'on remarquera que l'idéologie de Lopes a conduit son esthétique. En effet, écrivant dans un monde étouffé par les horreurs politiques d'un despotisme impénitent, l'auteur a trouvé la conformité au purisme comme l'expression d'un univers stable et cohérent. Pour traduire le désenchantement collectif, il serait bien indiqué de parler en langue du peuple, exprimer ainsi sa voix étouffée par la voix unique et inique du despote.

L'auteur rejette ainsi implicitement la responsabilité de l'écriture sur la société qu'il considère comme le véritable auteur de son œuvre. La société à laquelle appartient l'écrivain, celle du Congo, qui pourrait être aussi bien celle du Gabon, du Togo, du Kenya, du Zimbabwe ou du Zaïre (RDC), semble émettre parfois des points de vue sous-forme d'opinion publique secrète. C'est la société, et non un homme des lettres, qui s'exprime dans sa langue quotidienne pour exprimer le "spleen" de son existence. C'est la même idéologie qui guide également son compatriote Sony Labou Tansi lorsqu'il écrit:

«Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir, d'où voulez-vous que je vous parle sinon du

²⁴⁰ BARTHES, R., *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 131.

dehors? A une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe?»²⁴¹

La lecture de l'œuvre de Lopes révèle également un autre trait qui sous-tend cette écriture hybride. Il s'agit de la traduction. L'œuvre de cet auteur semble être quelquefois la traduction d'une langue africaine en français. Les protagonistes ont tendance, comme le dit Senghor, à penser nègre tout en s'exprimant en français. Dans *Le Pleurer-Rire* par exemple, nous lisons la déclaration du plus vieux des prêtres traditionnels:

«-Boka litassa dounkounê! Ce qu'on peut traduire en français par: "Reçois le pouvoir des ancêtres" (...) A la vérité, le mot litassa renferme plus de sens que le mot français pouvoir (...)» (*LPR*, p. 47)

On aura constaté que la traduction qui est rendue, comme l'a dit le narrateur, n'est qu'approximative. Dans *Le Lys et le Flamboyant* nous lisons:

«En les voyant s'engager dans la rue des Mbochis, vêtus comme des convives se rendant à une noce, les gamins du quartier les avaient entourés en criant: *Logonia, logonia, fouta logonia*. – "vous êtes chics, chics, comme des caméléons, soyez généreux".» (*LLF*, p. 60)

Dans *Le chercheur d'Afriques*, l'auteur explique ainsi ce parler:

«*Longonia!* cria Vouragan. – Fouta, ko! Pas facile [à traduire] logonia, littéralement, c'est le caméléon. Mais le caméléon n'est pas, chez nous, le symbole de l'opportunisme. Sa capacité à changer de robe, aussi vite et fréquemment, est, pour les Bantous, un signe de suprême élégance.» (*LCA*, pp. 80 et 81)

²⁴¹ TANSI, S. L., *La vie et demie*, p. 9.

Ceci démontre que l'œuvre évolue comme une traduction se heurtant parfois à beaucoup de problèmes relatifs au milieu et à la culture dans lesquels les énoncés sont émis. Il arrive au fil de la narration que l'auteur s'abstienne de traduire certains passages:

«Quelques faitouts émaillés décorés de motifs floraux étaient sur la table. L'un contenait du poulet baignant dans une sauce rouge à l'huile de palme, un autre des feuilles de manioc pilées, notre fameux saka-saka, un troisième du bitékoutékou, un légume que j'ai du mal à décrire.» (LLF, p. 396)

Quelquefois l'auteur traduit mal. C'est le cas de ces propos de Madeleine:

«En fait, *ndoumba* ne peut se traduire par un seul mot. C'est une notion propre à la société congolaise (...) Mais je m'étais permis bien d'autres libertés avec le texte de la chanson. Allez donc savoir pourquoi spontanément j'avais chaque fois substitué "s'en aller" à "mourir".» (SAR, p. 151)

Les exemples devant démontrer l'évolution de l'œuvre de Lopes comme une traduction sont nombreux; la surabondance des termes en lingala remarquable sur presque chacune des pages est éloquente. C'est cela qui a poussé Jean-Pierre Makouta-Mboukou à affirmer que dans la plupart des cas, "l'écrivain négro-africain pense en sa langue et s'exprime en français".²⁴²

L'œuvre littéraire devient par conséquent, comme le dit Makouta-Mboukou, "un compromis entre la langue française et la langue maternelle de l'auteur qui apparaît ainsi tantôt traduite, tantôt calquée, tantôt insérée telle quelle dans le texte"²⁴³, favorisant ainsi l'émergence d'une certaine forge dans laquelle "la

²⁴² MAKOUTA-MBOUKOU, J.-P., *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française (Problèmes culturels et littéraires)*, Abidjan, N.E. A., 1980, p.270.

²⁴³ Idem.

langue maternelle de l'auteur est à l'œuvre dans la langue étrangère".²⁴⁴ Lopes est loin de contredire ces prises de position quand il déclare ce qui suit:

«Quand j'écris un roman (...) je pose et je dis que je vais parler congolais, que je vais parler congolais en français, en écrivant dans cette langue d'emprunt que j'aime.»²⁴⁵

Il n'en va pas autrement de l'écrivain Amadou Kourouma. Dans une déclaration catégorique, cet auteur n'a épargné aucune verve pour défendre les africanismes contenus dans son œuvre tout en les présentant comme un élément inséparable de sa personnalité et, de plus, d'une importance capitale:

«Je suis Africain, j'entends donc comment pensent mes camarades, comme les mots se suivent dans leur esprit puisqu'en moi-même ils se succèdent de la même façon quand je pense dans ma langue et c'est seulement après que je transpose la phrase pour pouvoir vous parler en français (...)»²⁴⁶

Ce chiasme rend parfois pénible l'accès à l'interprétation réussie de certaines séquences de l'œuvre par un lectorat hétéroclite si l'on prend en ligne de compte les propos de Roland Colin selon lesquels:

«Chaque mot dans une certaine mesure est un miroir où l'on voit le visage d'un certain peuple et même si ce langage a acquis un grand pouvoir d'expression de l'universel, de ce qui est commun à tous les hommes, il y a des choses qu'il ne pourra jamais dire et qui appartiennent à d'autres hommes.»²⁴⁷

²⁴⁴ KHATIBI, A., "Préface" à GONTARD, M., Op. cit. p. 8.

²⁴⁵ LOPES, H., Cité in *Notre librairie* nos. 92-93, mars 1988, p. 129.

²⁴⁶ KOUROUMA, A., cité in *L'Afrique littéraire...*, p. 67.

²⁴⁷ COLIN, R., *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris, A. D. E. C., 1965, p. 29.

Cette affirmation traduit à coup sûr ce que Glissant appelle “la souveraineté de toutes les langues du monde”. L’écrivain devient par là un agent privilégié qui “invente ainsi un langage nécessaire d’une langue à l’autre (...) un langage commun aux deux, mais en quelque sorte imprévisible par rapport à chacune d’elles”.²⁴⁸

Dans cet exercice de traduction, conscient ou inconscient, la langue devient différente du langage qui est pour ainsi dire “le rapport aux mots qu’on construit en matière de littérature et de poésie”.²⁴⁹

Signalons que le langage peut parfois être le même en dépit de la différence des langues. Il appartient à l’auteur-traducteur de restituer ce langage originel. Lopes en parle par le biais d’André Leclerc:

«J’ai parcouru les titres et extrait un Sophocle d’une collection de luxe. Malgré le talent du traducteur, il manquait au texte cette force primitive que je ressentais dans la langue originale de l’auteur. Il est plus facile de le traduire directement dans une langue bantoue en sautant le français.»
(LCA, p. 283)

Le conteur Birago Diop n’a fait que traduire en français le trésor de la tradition wolof. Sa déclaration ci-dessous nous laisse voir que par-delà la multiplicité des langues l’on peut toujours sauvegarder le langage originel en recourant de manière sélective aux modèles étrangers en affinité avec ce langage:

«A chaque fois que, transposant mes contes, un mot, une expression en wolof ne me venaient pas spontanément satisfaisants en français, je ne les cherchais pas en un quelconque auteur contemporain; mais faisais appel au peu que j’avais appris et continuais à apprendre, je recourais toujours à

²⁴⁸ GLISSANT, E., Op. cit. p. 45.

²⁴⁹ Idem, p. 41.

Rabelais et Montaigne, parfois à Corneille, rarement à Voltaire, quelquefois à Anatole France.»²⁵⁰

Section 2: La langue française et les langues africaines

Dans son œuvre Henri Lopes transmet un rapport diglossique prononcé existant entre le français et les langues africaines au sein du continent africain. Par diglossie nous désignons la répartition fonctionnelle entre deux ou plusieurs langues au sein d'une même communauté socio-politique. Anthère Nzabatsinda définit la diglossie comme suit:

«Se définissant initialement comme répartition fonctionnelle de deux variétés d'une même langue, la diglossie étend ainsi sa caractérisation à deux ou à plusieurs langues différentes, à plusieurs variétés ou registres d'une même langue, ou à plusieurs langues en relation diglossique, c'est-à-dire en répartition ou hiérarchisation fonctionnelle, complémentaire, institutionnalisée.»²⁵¹

En effet, le rapport fonctionnel ou la hiérarchisation existant entre le français et les langues africaines mérite bien une attention particulière dans l'œuvre de cet auteur. Rappelons que le français a été introduit en Afrique suite à la colonisation. Ce passage historique devient décisif dès lors que les traces en demeurent indélébiles.

Lopes fait exprimer par l'un de ses personnages l'attitude de certains colonisateurs vis à vis des langues africaines qu'ils considéraient comme de la barbarie aussi inculte que nocive. Monsieur Sergent par exemple, a déclaré

²⁵⁰ DIOP, B., *La plume raboutée. Mémoires*, Paris, Présence Africaine, 1978, p. 221.

²⁵¹ NZABATSINDA, A., Op. cit. p. 8.

dans *Le Lys et le Flamboyant* que “la pratique des langues non-écrites (...) abêtissait l’esprit” (*LLF*, p. 153).

Par cette déclaration, ce personnage oppose ainsi le français aux langues autochtones comme il l’a exprimé de manière explicite encore à travers le passage ci-dessous où il s’en prenait aux jeunes gens qui parlaient en sango:

«Avant de baragouiner ce charabia, grondait M. Sergent, vous feriez mieux de perfectionner le français. Ce n’est pas dans ce patois de sauvages que vous allez passer votre certificat d’études.» (*LLF*, p. 153)

Il ressort de ce passage le constat selon lequel la langue d’enseignement est le français et pour réussir à l’école il est impératif de l’apprendre et de le maîtriser. Les langues africaines restent pour le colonisateur des “patois de sauvages” dépourvus d’importance scolaire et intellectuelle.

Le français est également vu comme la langue des bonnes manières et d’un standing de vie élevé du fait d’être la langue des Blancs, maîtres et commandants tout-puissants. Le narrateur Victor-Augagneur Houang en parle:

«Lorsque, dans le pousse-pousse, sur le chemin du retour, nous harcelions nos mères pour obtenir la promesse que nous reviendrions à Poto-Poto le lendemain, elles ne cédaient pas et nous faisaient la leçon: un petit citoyen français ne doit pas traîner dans les quartiers d’indigènes; on n’y apprend pas les bonnes manières et on en oublie le français pour ne plus comprendre que *les langues*.» (*LLF*, p. 104)

Cette conception de lier l’éthique à la langue a été développée également par le poète Senghor dans ses panégyriques de la langue française où on peut lire ce qui suit:

«Mais on me posera la question:“Pourquoi dès lors écrivez-vous en français?” (...) parce que, si nous sentons nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle (...) parce que le français est une langue “de gentillesse et d’honnêteté”». ²⁵²

Sous cet angle, le locuteur nègre de la langue française était vu par ses concitoyens comme détenteur des facultés exceptionnelles pouvant non seulement servir de pont entre la négraille et le colon mais aussi de phare dans la défense des droits des hommes de sa race. Une femme le reconnaît et considère Kolélé toujours dans cette perspective:

«Celui qui 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.» (*LLF*, p. 357)

Le pouvoir, tel qu’il est évoqué dans ce passage traduit plus que le pouvoir politique car l’œuvre démontre que la langue française dès la période coloniale a été considérée comme une clef passe-partout devant ouvrir aux indigènes l’accès à certains privilèges sociaux. Kolélé en parle à Houang:

«Les métis ont bénéficié de leur statut. Parce qu’en général ils s’exprimaient en français sans accent et connaissaient les manières européennes, les Blancs avaient confiance en eux et, sans exiger de diplôme, n’hésitaient pas à leur confier des emplois auxquels les Noirs ne pouvaient accéder qu’avec de solides références.» (*LLF*, p. 231)

Il est évident que ce phénomène analysé à l’époque coloniale est visiblement perpétué même en Afrique postcoloniale étant donné que la législation en matière des langues dans ce continent a conservé en général les décrets de la

²⁵² SENGHOR, L. S. S., “Comme les lamantins vont boire à la source”, postface à *Ethiopiennes*, Paris, Seuil, 1956.

colonisation comme un trésor utile et utilisable dans la nouvelle société. Analysant la même question, Albert Gérard écrit:

«Aujourd’hui que l’anticolonialisme primaire est passé de mode, on peut constater que ce phénomène est naturel, organique et pour ainsi dire inévitable: les populations assujetties apprennent et pratiquent le langage des conquérants parce que c’est leur intérêt et un moyen évident pour participer dans quelque mesure aux avantages du pouvoir.»²⁵³

La langue française comme langue du pouvoir politique a un statut qui la place bien au sommet de la pyramide dont la base est occupée par les langues africaines, généralement nombreuses, qui ne sont d’aucune utilité pour l’administration et les médias. C’est à ce titre que Robert Cornevin, en bon défenseur de la langue française, trouve ce déséquilibre bénéfique, comme M. Sergent dans *Le Lys et le Flamboyant*, et l’explique comme suit:

«(...) il y aura toujours distorsion. Parce que les gens au pouvoir utiliseront toujours les langues internationales pour avoir accès à la vie moderne et à la politique. Actuellement, lorsqu’un parent envoie son fils à l’école, il veut qu’il ait un bon avenir. Or, si vous scolarisez votre enfant en baoulé, il restera toujours au village.»²⁵⁴

Pour Mwatha Ngalasso, cette diglossie en Afrique postcoloniale est génératrice d’une fonction mystificatrice allant jusqu’à la plus haute surestimation de soi observable dans la conscience des intellectuels s’exprimant en français ou en anglais:

«Son utilisation correspond rarement à une nécessité absolue sauf celle qui consiste à montrer qu’on est “arrivé” à un niveau de compétence

²⁵³ GERARD, A., *Afrique plurielle...*, p. 46.

²⁵⁴ CORNEVIN, R., cité par NGALASSO, M., in “Au-delà du prix Nobel. Colloque de Lagos sur les littératures africaines”, in *Notre librairie* no. 98, juillet-septembre 1989, p. 17.

linguistique autorisant une légitime revendication de pouvoir et, éventuellement, à mystifier son prochain.»²⁵⁵

C'est à cela que Lopes fait allusion de manière subtile lorsqu'il met dans la bouche du conférencier André Leclerc, alors étudiant à Nantes, des propos stigmatisant la diglossie:

«Mon exposé débutait par un tableau des méfaits de l'enseignement dans une langue étrangère sur le développement de la personnalité. J'ai cité des enquêtes faites en Amérique et des exemples pris dans l'histoire de l'Inde, de la Chine et des pays d'Europe centrale.» (*LCA*, pp. 68-69)

La crainte générale qu'engendre une telle déclaration est formulée par un intervenant qui pense qu'un tel passage sans transition porte en son sein le germe de sa propre déchéance:

«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 Cheikh Anta Diop nous donner, dans les mêmes circonstances, à la cité universitaire, quelques mois auparavant.» (*LCA*, p. 72)

L'évocation du nom de ce savant sénégalais dans le cas précis de diglossie semble être, pour l'auteur, une occasion de vulgariser l'un des plus éminents défenseurs des langues africaines. Cette figure emblématique de lutte contre le racisme et le colonialisme est aussi militante et précurseur de la décolonisation linguistique qu'il voit comme condition sine qua non de la désaliénation mentale.

Notons que c'est suite à cette poussée idéologique qui caractérisait bien l'époque coloniale que Thomas Melone n'a pas hésité à préconiser une

²⁵⁵ NGALASSO, M., cité par NGAL, G., *Création et rupture en littérature négro-africaine*, p. 47.

littérature en langue africaine pour mettre un terme à ce qu'il appelait "l'écran opaque qui sépare une aristocratie de lettrés et la fourmilière des analphabètes".²⁵⁶ Le souci majeur de cet auteur était, pour paraphraser les universitaires américains, d'en "francofinir".²⁵⁷

Adoptant l'attitude opposée l'"Association des écrivains de langue française" entre en lutte sans merci contre toute publication en langue africaine. Son porte parole l'a affirmé sans sourciller en 1989 tout en présentant son projet comme faisant partie de l'humanisme et de l'antiracisme. Robert Cornevin, parce que c'est de lui qu'il s'agit, affirme ce qui suit:

«La littérature dans les langues africaines, c'est la rigolade (...) là où il existe une littérature en langues africaines, c'est dans les pays colonialistes, comme l'Afrique du Sud (...) En réalité, les Blancs scolarisent les Noirs dans leurs langues pour les maintenir dans l'ignorance. Notre association [ADELF] lutte contre les publications en langues africaines.»²⁵⁸

Nous pensons que c'est au nom d'un tel acharnement que les écrits en langues africaines de certains auteurs africains – comme Pius Ngandu Nkashama (en ciluba), Kitereza Aniceti (en Kirewe et en swahili), etc. – n'ont pas trouvé d'éditeurs.

La question fondamentale de l'analyse de l'œuvre d'Henri Lopes est celle de savoir si l'auteur, dans la société africaine d'aujourd'hui, lutte pour le maintien de la diglossie ou pour sa suppression; quelle est donc la place que l'auteur accorde à la langue française.

²⁵⁶ MELONE, T., *De la négritude dans la littérature négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, Coll.

"Tribune des jeunes", 1962, p. 113.

²⁵⁷ In *Notre librairie* no. 127, p. 135.

²⁵⁸ CORNEVIN, R., cité par NGALASSO, M. M., "Le dilemme des langues africaines", in *Notre librairie* no. 98, pp. 16-17.

Section 3: Au-delà de la diglossie

Dans la dichotomie français-langues africaines, Henri Lopes se sert de la langue française comme outil de prédilection pour la transmission de son idéologie. Contrairement à maints auteurs africains qui pensent, comme nous l'avons démontré ci-dessus, que la langue française entraîne une aliénation mentale, la pensée de Lopes est résumée dans *Sans tam-tam*:

«Désaliéner c'est (...) désaliéner les mentalités. Mais ce n'est pas en rejetant totalement à la poubelle, l'histoire et la civilisation de l'ancien oppresseur (...) Parler français, rédiger nos résolutions dans cette langue, n'empêche pas la profondeur de nos convictions nationalistes (...) Que ce fût écrit en français n'affaiblissait pas l'élan.» (*STT*, p. 63)

C'est cet aspect qu'a remarqué à juste titre Andrea Leskes qui écrit l'observation suivante sur la position de Lopes vis-à-vis du français, et à travers lui des langues européennes:

«Familiarity with Lopes' social philosophy lead us to conclude, however, that French additionally represents for him the language of a unified, modern Congolese nation; it is through the possession of European languages that Africans wield power.»²⁵⁹

Pour Lopes la multiplicité des langues n'est pas susceptible de favoriser un climat d'entente et de cohésion nationale dès lors que l'incompréhension instaure facilement la méfiance qui risque d'entraîner au rejet. Raphaël par exemple ne cache pas ses sentiments:

«Pourtant certains, qui connaissaient Apolline, vinrent nous troubler par

²⁵⁹ LESKES, A., Op. cit.

plusieurs fois pour lui parler. C'étaient des pays. Ils lui parlaient en dialecte et cela m'énervait de ne rien comprendre.» (*TBL*, p. 42)

Ainsi l'auteur plaide-t-il implicitement pour une langue dominante qui briserait les barrières érigées par les langues africaines toujours nombreuses. De manière explicite, l'héroïne Kolélé parle à un certain Moussa Dieng envoyé spécial au compte de la revue *Tam-Tam*:

«(...) quand un groupe de cinq Congolais, lingalophones, refusent de parler *en langue*, et s'astreignent à n'utiliser que le français, par égard à un cinquième qui, ce soir-là, fait partie de leur compagnie, mais est kincongophone ou viliphone, ils prennent une attitude politique.» (*LLF*, p. 401)

Vu sous cet angle, le français est pour l'auteur une langue d'unité et d'unification nationale à laquelle tous les citoyens devraient avoir recours dans leurs rapports. En tant que langue étrangère, ce statut lui confère une neutralité qui le place au-dessus des autres étant donné qu'aucun peuple ne la revendiquerait comme legs de ses aïeux.

Contrairement à ce que déclare Mongo Beti par exemple, pour qui "l'Afrique est ravagée par trois grands fléaux, la dictature, l'alcoolisme et la langue française"²⁶⁰, Henri Lopes est convaincu que cette langue atténuée, voire supprimée, le tribalisme dont la propriété est l'appréhension d'une géopolitique nationale mal définie et véhiculée par les langues.

L'auteur va, fidèle à cette idéologie, jusqu'à préconiser une langue dominante pour tout le continent africain en vue de promouvoir le panafricanisme dans les relations. Dans l'œuvre *Sur l'autre rive*, Yinka Olayodé (nigérian) et Anicet Atipo (congolais) se parlent. La conversation n'est rendue possible que grâce

²⁶⁰ BETI, M., *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-chastel, 1974, p. 132.

au concours de Madeleine et d'une interprète gabonaise. Les deux interlocuteurs trouvent une telle communication ennuyeuse et envisagent une langue commune à tous:

«Il faudrait que l'Afrique se décide à mettre fin à ces barrières linguistiques héritées de la colonisation (...) ça ne va pas, ça ne va pas, faudrait changer tout ça. Et vite, le plus vite possible.» (SAR, pp. 89 et 90)

Le changement espéré dans ce sens ne saurait se réaliser au moyen des langues africaines étant donné que leur portée est vraiment limitée pour prétendre couvrir l'immensité du continent alors même qu'aucune d'entre elles n'a su dominer entièrement son territoire national. Dans ce sens, nous pensons que Lopes préconise le français comme langue d'unification de l'Afrique.

Cela ne voudrait cependant pas traduire un monolinguisme intolérant car, comme le dit Edouard Glissant, "on ne sauvera aucune langue du monde en laissant périr d'autres".²⁶¹

Une telle disparition massive des langues africaines serait préjudiciable à l'universel du fait que ces langues disparaîtraient avec une part importante de l'imaginaire de l'humanité. En tant que défenseur du métissage, et nous l'avons démontré, Lopes voudrait la symbiose des éléments apparemment distincts. C'est hanté par cet esprit que l'auteur incorpore dans ses récits écrits en français parfois des mots et expressions d'usage en langues africaines.

Par sa nature même, le métissage est l'antithèse de l'intolérance et de l'exclusion de l'autre. L'auteur va jusqu'à penser que les Européens d'avant 1960 en Afrique auraient dû s'intéresser eux aussi aux langues africaines. Ce serait, dit Kolélé, "le seul moyen de comprendre un pays et ses habitants" (LLF, p. 153). Pourtant dans *Le chercheur d'Afriques*, l'auteur déplore:

²⁶¹ GLISSANT, E., Op. cit. p. 142.

«En entendant ma mère sangloter, mon père m'a confié à Oluomo et a pris Ngalaha dans ses bras. On aurait dit qu'il lui parlait et qu'elle lui répondait. Pourtant, je ne l'ai jamais entendu utiliser notre langue (...)»
(*LCA*, p. 65)

Lopes pense ainsi que les Africains sont plus favorables au métissage que ne le sont les Européens. Le personnage Tomboka l'affirme:

«Les langues, ajouta-t-il, c'est une barrière pour les Européens. Ils n'ont jamais réussi à apprendre les nôtres alors que nous, nous avons pénétré le secret des leurs.» (*LLF*, pp. 352-353)

Cette même conception se retrouve également développée aux pages 373 et 374 de la même œuvre. En optant pour les africanismes dans son œuvre, Lopes produit une "littérature nationale", d'autant plus que son message est compréhensible pour ses contemporains parce qu'"étant exprimé dans la langue que parle effectivement le peuple"²⁶²; mais aussi ce fait peut être perçu comme une pression exercée sur l'universel à s'informer tant soit peu sur l'existence de telle ou de telle langue négligée.

Remarquons que Lopes, par cette africanisation de la langue, pour reprendre l'expression de Tchicaya U Tam'si, "colonise cette langue"²⁶³, la créolise et la vulgarise au point qu'"elle devienne sa propriété",²⁶⁴ et un bon outil de communication et de travail que son peuple pourrait également utiliser en toute indépendance, étant donné qu'il contribue lui aussi à l'élaboration de ses normes.

²⁶² MOURALIS, B., "Le concept de littérature nationale dans l'approche des littératures africaines", Bayreuth African series, no. 3, 1985, p. 42.

²⁶³ U TAM'SI, T., cité par CHEVRIER, J., Op. cit. p. 239.

²⁶⁴ DUMONT, P., "Norme et français d'Afrique", Présence francophone, vol. XVI, no. 4, décembre 1985, p. 29.

Conclusion partielle

Le souci de transmettre l'idéologie d'une Afrique nouvelle n'a guère empêché Henri Lopes de présenter une œuvre très riche. Cette richesse, remarquable dans la sagacité avec laquelle les idéaux sont véhiculés, est également perceptible à travers une évolution scripturale notable.

En effet, pour l'auteur la forme de l'œuvre est une dimension déterminante sur laquelle il met un accent tout particulier. Dépeindre la vie socio-politique dans tous ses aspects, véhiculer une tradition nouvelle à la société, cela n'est possible que dans une certaine révolution esthétique car, selon Lopes, "une pensée politique juste ne suffit pas pour créer l'œuvre d'art" (*STT*, p. 105).

Sur ce plan précis, l'écriture présente une panoplie d'innovations dont l'intention dans l'ensemble est de créer une esthétique nouvelle et originale. Pourtant, dans cette volonté d'être lui-même, l'auteur ne nie pas son être intime pour "devenir l'autre", c'est-à-dire, selon Martien Towa, "devenir semblable à l'europpéen ou mieux avoir un esprit nouveau et étranger".²⁶⁵ L'œuvre de Lopes est loin d'être une copie conforme d'une quelconque poétique. Sa révolution scripturale est perceptible à travers une écriture marquée par l'intertextualité, une structure narrative à l'envers, une impression de syncrétisme où l'orature et l'écriture se rencontrent.

Une telle sympathie, signant ainsi le pacte entre les éléments au départ hétéroclites, fait tâtonner le lecteur qui est obligé, comme le dit Christine Ndiaye, de tempérer ses conclusions, "mettant ainsi en cause ses modes de connaissance" tout en "ouvrant la porte à de nouveaux savoirs possibles".²⁶⁶

²⁶⁵ TOWA, M., *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*, Yaoundé, CLE, 1971, p. 48.

²⁶⁶ NDIAYE, C., *Danses de la parole. Etudes sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996, pp. 13-14.

L'œuvre d'Henri Lopes est au carrefour de l'oral et de l'écrit. Le roman, genre de prédilection de l'auteur, est une importation occidentale traditionnellement écrite avec les normes de différentes sociétés dans lesquelles il a évolué au cours des âges. L'auteur y mêle une autre tradition à la fois différente et opposée: l'oralité.

En effet, le roman de Lopes charrie, comme nous l'avons démontré, des techniques propres à l'art oral africain traditionnel. Comment en fait procède-t-il pour unifier ces tendances opposées? C'est bien là une question cruciale "qui pose, pour reprendre les termes chers à Glissant, celle de la Relation et du relativisme par opposition à l'absolu".²⁶⁷

En effet, le roman étant perçu par l'auteur comme une déclamation, "la fonction littéraire elle-même se réduit à des mimétismes plus ou moins réussis des exhibitions des griots".²⁶⁸ Il s'agit en substance pour l'auteur de se substituer au conteur en faisant recours aux ressources inhérentes à l'art de ce dernier.

Le roman de Lopes excelle par exemple dans la fonction phatique où l'impression d'un dialogue manifeste entre le narrateur et son lecteur est visible. Cette fonction donne au message littéraire le caractère immédiat propre à l'art oral à l'opposé du message écrit qui est par définition "différé et ne s'accorde pas immédiatement avec les intérêts et les possibilités de compréhension de groupe socioculturel pour lequel il a été conçu".²⁶⁹

L'auteur recourt à une intertextualité qu'il établit sciemment entre ses différents romans, les œuvres d'autres auteurs ainsi qu'à une préférence à se référer aux publications multidisciplinaires fictives relevant simplement de sa

²⁶⁷ GLISSANT, E., Op. p. 38.

²⁶⁸ NGANDU NGASHAMA, P., *Ecritures et discours littéraires...*, p. 20.

²⁶⁹ KAZI-TANI, N. A., Op. cit. p. 14.

propre imagination. Son souci d'emprunter traduit, comme le dit un de ses personnages, son désir de donner (*LLF*, p. 406).

Parfois ces emprunts n'ont constitué qu'un affermissement de son idéologie: ainsi l'évocation satirique de la notion de la négritude par exemple n'a trouvé son importance que dans la critique de son idéologie.

Henri Lopes recourt ensuite à un mélange de genres faisant de son œuvre une pépinière où germent avec zèle plusieurs techniques relevant de la poésie, du journalisme, de la musique, du genre épistolaire, des essais politiques ou anthropologiques, etc. Ce foisonnement de genres apporte au récit un goût différent et une esthétique nouvelle toujours passionnée par la recherche du sensationnel.

Bien que dans certaines nouvelles du recueil *Tribaliques* et dans *La nouvelle romance* l'auteur ait pu recourir de manière visible au narrateur extra-hétérodiégétique, sauvegardant ainsi "l'objectivité" des récits, on aura remarqué que le narrateur privilégié de l'auteur est dans ses différents récits intra-homodiégétique. Cette préférence efface la neutralité de l'énonciation et plonge le lecteur dans la subjectivité du narrateur. Tel un conteur traditionnel ou un griot, le narrateur assume ainsi la responsabilité de ce qu'il raconte.

La lecture de l'œuvre de Lopes laisse également transparaître un univers homicide où le sang humain est versé à flot. Les horreurs les plus épouvantables, pouvant aller du despotisme colonial au machiavélisme postcolonial, laissent l'empreinte d'une humanité éternellement placée sous le tranchant du glaive du boucher psychopathe toujours enclin à dépecer sans sourciller sa victime.

Pourtant à ces horreurs apocalyptiques se joint le rire, symbole d'espoir d'un matin ensoleillé surgissant au bout de la nuit de profondeur abyssale.

L'auteur appréhende ce sourire comme un baume traditionnel de vie ayant permis aux Africains de survivre en dépit du chaos indescriptible où les précipitaient la traite et la colonisation.

Enfin, la langue de l'auteur est un agent infaillible au service du métissage et de la libération. "Le fait d'avoir opté pour une langue européenne comme véhicule de communication, comme le fait remarquer Betty O'Grady, ne transforme pas si vite les procédés linguistiques et cognitifs profonds."²⁷⁰

La créolisation ou la défrancisation de la langue donne l'impression d'une africanisation dont la finalité est l'appropriation libre de la langue étrangère par l'auteur. Il s'agit d'une transgression "conférant à l'œuvre une valeur de rupture dans la tradition littéraire soucieuse jusque-là de masquer la vérité indécente"²⁷¹.

Pourtant, se référant bien à la tradition orale à laquelle l'auteur emprunte certaines de ses techniques, l'une des qualités essentielles du griot est la maîtrise de la parole; sa langue est soutenue et adaptée à son art car "il connaît le secret du beau langage"²⁷².

Si Lopes fait parfois usage de la langue vulgaire et argotique, cela est dicté par le souci de refléter la société et le monde tumultueux tel qu'il le perçoit. Une telle écriture donne lieu à ce que le critique Umberto Eco, se référant lui-même à la *Breviario di Estetica*, appelle "l'univers dans une forme individuelle et une forme individuelle en tant qu'univers". L'auteur explique cette double implication de la sorte :

²⁷⁰ O'GRADY, B., "Le parler-écrit. L'exemple de Tchicaya U Tam'Si", in WYNCHANK, A. et SALAZAR, P.-J., Op. cit. p. 257.

²⁷¹ N'DA, in KONE, A. (Ed.), Op. p. 86.

²⁷² MATESO, L., Op. cit. pp. 43-44.

«Dans chacun des accents du poète, dans chacune des créatures nées de son imagination, il y a tout le destin de l'humanité, toutes les espérances, toutes les illusions, les douleurs et les joies, les grandeurs et les misères humaines, tout le drame du réel qui ne cesse de devenir et de se développer, en souffrant et en jouissant.»²⁷³

De plus, une telle langue laisse ainsi appréhender le souci de l'auteur de libérer son écriture de toute emprise des normes frappées d'extraversion. Ainsi donc, rien que par la langue, l'œuvre de Lopes apparaît comme une forme révolutionnaire vis-à-vis de la littérature en général. Devant un lectorat mixte, l'auteur maintient ainsi, tel un Sembène, "un constant équilibre entre la complicité et la distanciation, et exploite avec beaucoup d'astuce (...) les ressources souvent savoureuses de la diglossie et de la bilangue".²⁷⁴

²⁷³ BREVIARIO DI ESTETICA, Cité par ECO, U., L'œuvre ouverte, Paris, Seuil, Coll. "Points", 1990, p. 44.

²⁷⁴ CHEVRIER, J., Préface à NZABATSINDA, A., Op. cit. p. IX.

Conclusion générale

Nous sommes arrivé au terme de notre parturition littéraire. Il n'est aucun doute de nos jours que la littérature négro-africaine d'expression française s'est transformée tant dans sa thématique que dans l'évolution de sa poétique. Amorcée sous un climat de contestation culturelle, avec ses soubassements socio-politiques certes, cette littérature présente actuellement un arsenal d'idéologies et d'esthétiques multiformes au point même qu'il soit quasiment impossible au critique le plus érudit d'en scruter exhaustivement les tendances.

Pour ne pas commettre des erreurs de généralisation théorique et superficielle que Samba Diop appelle "simplifications et catégorisations rapides et sommaires"²⁷⁵, il nous a semblé utile de choisir un cas parmi les plus riches afin d'en analyser en détails quelques aspects idéologiques et esthétiques majeurs. Pour cela, notre étude dans le champ de la littérature francophone d'Afrique s'est intéressée principalement à l'œuvre de l'écrivain congolais Henri Lopes.

L'œuvre de cet auteur, pour des raisons données dans notre introduction, a mérité notre attention toute particulière. Bien qu'ayant fait l'objet de plusieurs études, combien éminentes certes, il n'est aucun doute qu'à l'heure actuelle, ainsi que l'a affirmé Christiane Ndiaye, "personne ne songerait plus à nier que le texte aussi est un objet dynamique, polysémique, un énoncé mouvant que chaque lecture recrée différemment car, continue-t-elle, les mots depuis

²⁷⁵ DIOP, S., *Discours nationalistes et identité ethnique à travers le roman sénégalais*, Yvry-Sur-Seine/Yaoundé, Silex/Nouvelles du Sud, 1999, p. 62.

toujours passent de bouche en bouche, d'écrit en bouche, d'écrit en écrit, de bouche en écrit»²⁷⁶.

Henri Lopes lui-même a montré cette polysémie à travers son œuvre lorsque le personnage principal de *Sur l'autre rive*, Marie-Eve, présente deux approches critiques contradictoires d'une même œuvre, *La Foule*. Pour illustrer cette approche plurielle, elle déclare :

«*La Foule*. Une composition à deux lectures. Le spectateur pouvait y voir, selon sa fantaisie, soit une communauté dansant avec joie, soit une masse de bonnes gens, traînées de force par le parti à un meeting et qui suivent l'orateur d'une oreille distraite.» (SAR, p. 83)

Ainsi donc l'ensemble de cette investigation littéraire aura constitué notre compréhension et notre appréhension de l'œuvre de l'auteur, de la genèse de son écriture jusqu'au point où il en est actuellement.

En première approximation, l'œuvre de Lopes a été analysée comme un tout idéologique, un signifié faisant ainsi de l'écriture un médium par lequel l'auteur communique ses convictions et perceptions intimes. Ainsi a-t-il été fructueux de découvrir à travers le réalisme littéraire de l'auteur les traits caractéristiques de son espace-temps.

Ce réalisme a permis à l'auteur, comme l'écrit Guy Tirolien, de "braquer le projecteur de l'analyse sur tel ou tel aspect particulier de la réalité africaine d'aujourd'hui. Pas celle d'hier ou d'avant-hier, bien sûr. Mais celle-là même qu'on croise au coin de la rue."²⁷⁷

²⁷⁶ NDIAYE, C., *Danses de la parole. Etudes sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996, p. 14.

²⁷⁷ TIROLIEN, G., Préface à LOPES, H., *Tribaliques*, p. 9.

Il ne s'agit nullement d'une vision des faits sporadiques que l'auteur présenterait sous forme d'un rapport fidèle et indiscutable en tant que tel; bien au contraire, l'analyse, comme l'écrit Dabla, "semble avoir remplacé le témoignage".²⁷⁸

Dans l'ensemble, cette analyse se présente chez Henri Lopes comme une remise en question d'une certaine perception de la vie sociale et politique. L'étude de l'œuvre aura sans doute démontré que pour l'auteur la tradition africaine devra être envisagée comme dynamique.

Ce dynamisme ne constitue pour l'auteur ni une négation absolue de soi, ni une recherche forcenée d'une spécificité égoïste. Il s'agit pour l'auteur de faire l'éloge de l'intégration d'une culture étrangère dans la société africaine moderne. Cette intégration ne se réduit nullement à une aliénation aveugle faisant de l'Africain un valet passif et receveur des mœurs toutes faites.

Il s'agit au contraire de rejeter consciemment certaines coutumes rétrogrades susceptibles de juguler le développement intégral de l'Afrique. L'auteur se montre bien austère envers les siens qu'il oblige sans complaisance à se remettre une bonne fois en question vis-à-vis de leurs convictions traditionnelles comme un protagoniste l'a déclaré:

«(...) il suffit de savoir s'il faut continuer à se satisfaire de mythes, ou si nos faiblesses ne méritent pas aussi la vérité.» (*LPR*, p. 193)

Ces coutumes sont notamment en rapport avec le primat des émotions sur la pensée discursive, conception que l'auteur considère comme un obstacle majeur au projet du développement intégral de l'Afrique. A cela s'ajoutent les jeux de société qui empêchent parfois tout effort de créativité personnelle dans la mesure où la solitude est mal vue dans la société africaine.

²⁷⁸ DABLA, S., *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris,

En plus du communautarisme et des émotions les plus viles, l'auteur dénonce dans toute son œuvre la place et le rôle qui reviennent à la femme au sein de la société africaine. Il s'agit là d'un vieux thème que l'auteur ne cesse, comme l'a montré notre étude, de renouveler dans son œuvre.

Lopes se montre ainsi défenseur de l'émancipation de la femme africaine dans une société où un tel projet est perçu comme, plus qu'une transgression, un sacrilège vis-à-vis des coutumes des ancêtres. En tant qu'ancien ministre de l'Éducation nationale, l'auteur préconise dans toute son œuvre une éducation moderne sans discrimination fondée sur le sexe. C'est l'unique moyen, pense-t-il, de libérer la femme de tout le poids de la coutume. C'est dans cette perspective que bien des personnages féminins que l'auteur met sur scène sont intellectuels et déploient avec zèle leur sagacité.

Cette censure socio-culturelle a touché de la même manière un peu à tous les aspects de la vie sociale notamment à la superstition, aux canons éthiques traditionnels, au mariage, à la prostitution, à la lecture, à l'art, etc. ainsi que notre analyse l'a montré.

Dans cette perspective, l'auteur invite la société, par le biais d'un lectorat dont le nombre va toujours croissant, à vivre le métissage. Ce thème du métissage culturel a également été au centre de notre analyse d'autant plus que l'auteur en parle avec force dans deux de ses romans : *Le chercheur d'Afriques* et *Le Lys et le Flamboyant*. Il ne s'agit pas forcément d'un mélange de sang qui fait le métis, mais plutôt une symbiose intelligente des cultures différentes. Ainsi a-t-il été conclu qu'il existe des Blancs ou des Noirs tout à fait métis dans leur bicéphalisme culturel.

«Être métis pour moi [Kolélé], ce n'est pas une question de peau (...) Le métissage c'est dans la tête. Les métis, pour moi, ce sont tous les individus dotés d'une âme à deux ou plusieurs cultures. Qu'ils soient nègres, blancs ou jaunes!» (LLF, p. 387)

L'auteur présente le métissage ainsi défini comme une condition nécessaire et suffisante du progrès :

«Il n'y a rien de totalement pur. Sans addition étrangère, on dégénère. (...) Toute civilisation (...) est née d'un métissage oublié, toute race pure est une variété de métissage qui s'ignore.» (LLF, p. 135)

Dans cette sélection de valeurs, Henri Lopes s'est également beaucoup intéressé à l'exercice du pouvoir politique dans sa société. L'analyse de l'œuvre a démontré que l'environnement dans lequel se passent les actions en rapport avec la gestion de l'Etat est à la fois despotique, machiavélique et ubuesque. L'autocratie est par conséquent dépeinte par l'auteur jusqu'à son paroxysme.

Il s'agit d'éclairer un phénomène qui se présente comme un mal absolu dont la présence implique le sous-développement du continent. Ainsi l'auteur décrit les horreurs jusqu'à leur moindre détail.²⁷⁹

La question majeure que bien des lecteurs se posent reste de savoir pourquoi Lopes s'acharne à décrire les détails d'un univers psychopathe. Peut-on accuser l'auteur, comme André Bellesort a dit de Fernand Crommelynck, d'avoir

²⁷⁹ Ce qu'affirme Pierre Piret sur Fernand Crommelynck et le théâtre belge vaut également pour l'ensemble de l'œuvre de Lopes : «Un lien étroit unit depuis toujours l'art du théâtre et la vie de la cité: la cité se reflète et se reconnaît dans le spectacle théâtral, qui contribue à l'expression du lien social et à la critique du politique. Par ailleurs, toute notre tradition théâtrale s'est nourrie des innombrables intrigues politiques qui ont émaillé notre histoire.» voir PIRET, P., *Fernand Crommelynck. Une dramaturgie de l'inauthentique*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 325.

commis une erreur de “mettre sur scène des cas pathologiques”²⁸⁰, allusion faite certes aux personnages Tonton, Bienvenu, Zikisso, Anicet etc. ?

Bien au contraire, derrière cette description de la perversité et de l’humain se dresse le souci de la démocratie et du changement sociologique qui hante sans cesse le penser de certains personnages. Tous les abus de pouvoir ne sont à percevoir que comme une démonstration par absurde de ce qui devrait être.

Cette démarche philosophique dévoile par excellence la dichotomie politique dont les principaux acteurs sont systématiquement radicaux dans leur extrémisme. L’espoir de l’écriture de l’auteur est de voir un jour se lever un soleil nouveau dans un monde où jusqu’ici le changement politique positif était perçu comme une menace de mort :

«J’ai, certes, quelque jour rêvé du projet platonicien de voir les philosophes parvenir à la tête de la cité (...) En tout état de cause, la somme de nos connaissances est trop grande aujourd’hui pour la réalisation de République platonicienne.» (STT, p. 75)

A travers toute son œuvre l’auteur présente un bilan dont la toile de fond est constituée des abus du pouvoir allant de la malversation financière au tribalisme le plus flagrant en passant par le sadisme exacerbé et l’effusion de sang au point que G. Tirolien, préfaçant *Tribaliques*, en arrive à conclure que le colonialisme le plus redoutable, celui qui ne pardonne pas coule dans le sang nègre.

En plus de cette étude du signifié ayant mis à découvert les positions socio-politiques de l’auteur, du moins celles qui sont exprimées par les personnages, la forme de l’œuvre a constitué également un point majeur digne de critique. L’analyse montre qu’Henri Lopes accorde une attention toute particulière au

²⁸⁰ BELLESORT, A., Cité par PIRET, P., op. cit., p. 114.

signifiant qu'il ne cesse de renouveler infiniment car, selon l'auteur, "une pensée politique juste ne suffit pas pour créer l'œuvre d'art" (STT, p. 105).

Plusieurs techniques, comme nous l'avons montré dans cette étude, sont ainsi mises en œuvre pour véhiculer le message. Le signifiant est par conséquent engendré par le signifié et inversement. Dans cette démarche, Lopes fait recours aux techniques propres à l'art oral traditionnel. Bien que relevant de l'usage de la parole parlée, ces techniques sont cependant intégrées à l'écriture pour traduire l'idée d'une écriture métisse qui hante l'auteur ainsi qu'il le glisse dans les propos de Victor-Augagneur Houang, narrateur de *Le Lys et le Flamboyant* :

«(...) Il est même possible que tous mes acteurs soient des Blancs. Ou des Jaunes. Qu'importe, pourvu que mon histoire, et surtout mon écriture soient métisses.» (LLF, p. 431)

Cette *écriture métisse* se traduit avant tout au niveau de la logique narrative qui se rapproche de celle de certains contes ou mythes oraux de l'Afrique dans lesquels les séquences narratives, comme nous l'avons montré, s'entremêlent au point de créer des heurts de nature à dérouter l'auditeur non averti. Le récit est démembré et mérite au préalable d'être reconstitué pour bien cerner son idéologie.

La langue de l'auteur est également une dimension non moins importante dans cette démarche. L'usage de la langue française constitue une dimension historique que l'auteur ne contourne pas. Il préfère plutôt "l'universaliser" en le fécondant des tournures et des lexèmes typiquement africains et foncièrement africanistes, c'est-à-dire révélant des intentions idéologiques.

Pour Henri Lopes, ce fait d'emprunter une partie de la tradition orale, ses techniques en particulier, ne constituerait pas, comme on tente d'accuser

Giambatista Viko, une “impiété” résidant dans “la tentative de désacralisation de l’oralité”²⁸¹. C’est guidé par l’idéologie de “la célébration du mariage des cultures” (LLF, p. 4 de couverture) que l’auteur mélange les langues ainsi que leurs niveaux.

Il s’agit, en plus de ce métissage, d’une libération de l’écriture africaine vis-à-vis des normes rigides de la langue française et des canons stéréotypés de la littérature imposés de l’Occident. Henri Lopes réalise le rêve préconisé par Giambatista Viko de sortir du “cercle infernal dans lequel les écrivains nègres étaient emmurés”²⁸². A l’instar de l’auteur de *La vie et demie* et de celui de *Le soleil des indépendances*, Lopes s’approprie en dehors de tout complexe l’instrument de pensée emprunté à l’Occident.

Toujours sur ce plan de l’écriture, l’auteur recourt entre autres à l’intertextualité. Notons que le recours à d’autres auteurs réels, remarquable dans l’œuvre de Lopes, constitue un affermissement de l’idéologie de l’auteur et traduit également son esprit de documentation et de recherche très poussé. L’on pourrait aussi comprendre tous ces renvois comme des clins d’œil que l’auteur adresse au lecteur averti.

Cependant à cette intertextualité réelle s’ajoute une “intertextualité fictive”, c’est-à-dire relevant uniquement de la création scripturale, ou de l’imaginaire

²⁸¹ NGAL, M. M., *Giambatista Viko ou viol du discours africain*, p. 84.

²⁸² Idem, p. 8.

de l'auteur. En effet, Lopes cite parfois des séquences d'auteurs créés de toutes pièces.

Nous avons dévoilé la finesse et les talents de l'auteur qui a réussi à se couler dans la peau d'un sociologue et d'un anthropologue – c'est le cas dans *Le chercheur d'Afriques* – d'un historien et d'un journaliste, comme dans *Le Pleurer-Rire* et *Le Lys et le Flamboyant*.

Henri Lopes n'est pas resté uniquement un homme de lettres à grand talent. Il est aussi un homme politique ayant trouvé l'écriture littéraire, à l'instar de Senghor, Césaire, etc., comme un moyen efficace d'exprimer son idéologie. La différence avec Senghor est que Lopes tout en écrivant a participé à la politique de son pays mais l'a aussi vivement critiquée.

Bien qu'il soit nécessaire de séparer le récit littéraire de "la biographie de l'auteur et des implications psychologiques"²⁸³ dans l'étude d'une œuvre, comme le suggère Pius Ngandu Nkashama, il est cependant fructueux de donner de l'importance au contexte historique de l'œuvre.

Si Camara Laye avait déclaré par exemple qu'il était "obligé de dire la vérité"²⁸⁴ alors que Tahar Ben Jelloun prétendait confier au lecteur ce qui "ressemblait à la vérité" et avoir "menti et trahi"²⁸⁵, la lecture attentive de l'œuvre d'Henri Lopes montre cependant que son écriture reflète à certains égards la réalité socio-politique de son pays. L'auteur s'inspire de la vie quotidienne, en la peignant à sa guise, dans son écriture. Pourtant, ses narrateurs semblent soutenir que cette véracité apparente n'est que leurre :

«Pardonnez-moi d'avoir voulu, moi aussi, "mentir-vrai", c'est seulement

²⁸³ NGANDU NKASHAMA, P., Postlude à la thèse de TCHEUYAP, A., op. cit. p. 217.

²⁸⁴ LEINER, J., "Interview avec Camara Laye", in *Présence francophone*, no 10, 1975, p. 162.

²⁸⁵ TAHAR BEN JELLOUN, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, préambule.

pour vous rappeler qu'au bout du compte le réel demeure insaisissable et qu'il nous glisse toujours entre les doigts alors que nous croyons le tenir.» (LLF, p. 4 de la couverture).

Il s'agit là de la justification d'un stratagème auquel recourt souvent l'auteur, comme dans *Le Pleurer-Rire* et *Sans tam-tam*, pour contourner la censure dans un univers où la dissidence bat son plein. Pourtant l'auteur trouve cette barrière entre la réalité et la fiction toujours fragile d'autant plus qu'il prétend "confondre le rêve et la mémoire". (LLF, p. 190)

Quoi qu'il en soit, la lecture de l'œuvre de Lopes révèle que l'auteur dans son œuvre se montre un écrivain de la *praxis*. Sa plume est tout à fait pragmatique dès lors qu'elle invite le lecteur à l'action.

En effet, Lopes voudrait par la richesse de ses analyses, transformer l'acte de l'homme en acte humain. Sa littérature acquiert de ce fait même un caractère philosophique. Il s'agit là de plonger le lectorat dans un courant purement éthique plus aristotélicien que platonicien – ce qui est facilement remarquable à travers l'aspiration au bien moral de certains personnages de son œuvre.

L'œuvre d'Henri Lopes fournit ainsi une base sur laquelle devra se fonder une éthique d'altérité dépourvue de tout principe hédonistique tel qu'il caractérise la scène politique africaine. Cette déontologie socio-politique constitue le pilier de soutènement d'une raison morale qui est non seulement saine et pure mais aussi critique et pratique.

Pourtant, on reproche à l'auteur de s'être retiré de l'ascèse que professent les personnages comme Gatsé dans la mesure où, en tant que politicien, l'auteur est partie prenante de l'opportunisme qui caractérise la classe politique de son espace-temps. Ce reproche trouve son fondement dans le fait que Lopes a passé toute sa vie dans l'activité politique de son pays. Il a collaboré avec tous les

régimes despotiques qui ont détruit l'économie et les valeurs démocratiques au Congo. Cette collaboration avec les dictateurs ainsi que les régimes mis en place par l'ancienne métropole, la France, constitue une trahison du peuple, mais encore de sa propre personne. Une observation lucide démontre que Lopes reste encore, comme depuis toujours, l'enfant chéri de la France et disciple de la Francophonie. Il s'agit ouvertement d'une "espèce d'alliance" qui n'est pas du tout démocratique dans la mesure où le peuple congolais reste opposé à la France qu'il considère, pour plusieurs raisons, comme étant à la base de sa misère et de son sous-développement. Ainsi donc, Lopes est dans la politique pour servir une puissance occulte lui garantissant le pouvoir et les intérêts matériels. Cet opportunisme le rend vulnérable sur le plan éthique dès lors que les intérêts matériels ont, dans la conscience de l'auteur, le primat sur le sens de la démocratie et de l'éthique. A ce titre, sa personne est à prendre avec réserve étant donné que son attitude le place parmi les serviteurs fidèles du néocolonialisme français.

Par contre, dans son œuvre, Lopes transmet une vision du monde qui est contraire à sa vie pratique. Son écriture constitue une critique de la vie sociopolitique de son environnement. Par cette contradiction, nous pensons que l'œuvre de Lopes constitue une autocritique. Il s'agit d'une faiblesse de la part de l'auteur de pouvoir rendre possible les vertues incarnées dans certains personnages de ses romans. Le lecteur non averti serait dupé et attribuerait à tort les bonnes intentions à l'auteur.

Toutefois dans cette étude, l'accent a été mis sur l'analyse de la vision du monde de l'auteur dans sa production littéraire que nous avons jugée digne d'intérêt pour la littérature africaine d'expression française. Aussi avons-nous pensé séparer Lopes écrivain de Lopes politicien, le premier ayant certes de la valeur littéraire par rapport au dernier. Vue sous cet angle, l'œuvre d'Henri Lopes présente un intérêt littéraire remarquable. Sa richesse demeure encore inexplorée dans le domaine de la "folie" ainsi que de la psychanalyse. Puissent

les études postérieures se documenter dans ce sens afin de mettre à profit la profondeur et la hauteur de l'œuvre de cet écrivain négro-africain.

Bibliographie générale

A. L'œuvre d'Henri Lopes

Tribaliques (recueil de nouvelles), Yaoundé, CLE, 1971.

La nouvelle romance (roman), Yaoundé, CLE, 1976.

Sans tam-tam (roman), Yaoundé, CLE, 1977.

Le Pleurer-Rire (roman), Paris, Présence Africaine., 1982.

Le Chercheur d'Afriques (roman), Paris, Seuil, 1990.

Sur l'autre rive (roman), Paris, Seuil, 1992.

Le Lys et le Flamboyant (roman), Paris, Seuil, 1997.

B. Publications sur Henri Lopes

B.1. Ouvrages critiques

ANYINEFA, K., *Littérature et politique en Afrique noire. Socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 1990.

BARDOLPH, J. (Ed.), *Littérature et maladie en Afrique : Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1994.

DANINOS, G., *Comprendre Tribaliques d'Henri Lopes*, Issy les Moulineaux, Ed. Saint-Paul, 1987.

LESKES, A. (Traducteur), *Henri Lopes. Tribaliks. Contemporary congolese stories*, London, Heinemann Educational Books, 1987.

MALANDA, A.-S., *Henri Lopes et l'impératif romanesque*, Paris, Silex, 1987.

B.2. Thèses et articles

- AMOUGO, B., *Témoignage sociologique dans l'œuvre de Lopes : mythe et réalité*, Thèse de doctorat (Inédit), Université de Paris XII, 1988.
- ANYINEFA, A., "Postcolonial Postmodernity in Henri Lopes' *Le Pleurer-Rire*", in *Research in African Literatures*, Columbus, 1998.
- ANYINEFA, K., "Le fait littéraire dans l'œuvre d'Henri Lopes", in *Ethiopiennes*, 1990
- BAILLET-BLEZIRI, C., "Rencontre avec Henri Lopes, écrivain", in *Bingo*, n° 288, 1977, pp. 58-59.
- BHELLY-QUENUM, O., "*Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes", in *Le mois d'Afrique*, n°s 203-204.
- BOURGEAUD, P.Y., "Les médias dans *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes", in *Les cahiers du cedaf*, n°s 1-3, 1987.
- CHEMAIN, A., "Henri Lopes : Engagement civique et recherche d'une écriture", in *Notre librairie*, n°s 92-93, 1988, pp. 123-128.
- CHEMAIN, A., "La nouvelle romance", in *Recherche, pédagogie et culture*, n° 38, 1977.
- CHEMAIN, R., "Le Réalisme critique", in *Notre librairie*, n° 38, 1977, pp. 69-72.
- CHEVRIER, J. et ali, "Ecriture noire en question", in *Notre librairie*, n° 65, juillet-September 1982, pp. 7-16.
- CHEVRIER, J., "Henri Lopes et son tonton", in *Jeune Afrique*, n° 1141.
- CISSE, O., *Réalités politiques nouvelles et écritures romanesques chez trois romanciers africains contemporains: Tierno Monenembo (Les crapauds-brousse), Sony Labou Tansi (La vie et demie), Henri Lopes (Le Pleurer-Rire)*, Thèse de doctorat (Inédit), Université de Paris III, 1986.
- CNOCKAERT, A., "La littérature francophone d'Afrique noire et la condition féminine", in *Zaire-Afrique*, n° 165, 1982.

- CONCORAN, P., "Politics and Fatherhood in the African Novel: Le Chercheur d'Afriques by Henri Lopes", in SPAAS, L.(Ed.), *Paternity and Fatherhood : Mythes ans Realities*, New York, St. Martin's, 1998, pp. 147-158.
- CUJETICANIN, B., "Henri Lopes et la littérature congolaise", in *Ethiopiennes*, 1987, pp. 121-130.
- DANINOS, G., "Henri Lopes ou: Une certaine Idée de l'homme", in GUIDOUX, B., *Etudes de langue et de littératures*, offertes à André Lanly, University de Nancy, 1980, pp. 443-449.
- DELTEL, D., "Henri Lopes : Individu singulier, Afrique plurielle", in ESSOMBA, P., Henri Lopes: "Décoloniser les mentalités", in *Bingo*, Mars 1978, pp. 17-19.
- FALGAYRETTE, C., "Lopes : Poser la révolte avec *Le Pleurer-Rire*" in *Afrique Asie*, n° 282, 1982.
- GRAH-MEL, F., "Henri Lopes : l'écrivain doit prendre position", in *Fraternité matin*, 26 octobre 1976.
- HAMILOU, A., *Le roman négro-africain d'expression française au lendemanin des indépendances*, Thèse de doctorat (Inédit), Université de Paris XII, 1988.
- HATCHER, R.-J., *After Negritude and Nation : Rupture and Continuity in the fiction of Mudimbe, Lopes and Sony Labou Tansi*, Thèse de Doctorat, University of Wisconsin, Madison, 1998.
- JACQUEY, M.-C., "Henri Lopes, Africain, métis et congolais", in *Notre librairie*, n° 83, pp. 47-51.
- JOUBERT, J.-L., "Trio majeur : Tahar Ben Jelloun *Jours de silence à Tanger*, Ahmadou Kourouma *Monne, outrages et défis*, Henri Lopes *Le Chercheur d'Afriques*", in *Diagonales*, July 1990, pp. 15-18.
- KABEYA MWEPU, P., *Aspects thématiques et formels dominants dans Le Pleurer-Rire*, Thèse de maîtrise (Inédit), Université de Lubumbashi, 1994.
- KABUNDA, A. N., *Le désenchantement dans l'œuvre de Henri Lopes*, Thèse de maîtrise, University of Witwatersrand, Johannesburg, 1997.

- KAMARA, S., "Henri Lopes : un écrivain fourvoyé dans la politique", in *Jeune Afrique*, 5 mai 1982.
- KERKER, A. et ali, "We've got to Be Avant-Garde", in *Afrika*, n° 21, 1980, pp. 22-23.
- LAWSON-HELLU, C.-L., "L'ironie du *Pleurer-Rire* Chez Henri Lopes", in *Etudes littéraires*, Winter 1998, pp. 123-140
- LOPES, H., "Les trois identités d'un écrivain francophone", in *Diagonales*, Mai 1995, pp. 32-34.
- LOPES, H., "My Novels, My Characters and Myself", in *Research in African Literatures*, Spring 1993, pp. 81-86.
- LOPES, H., "Negritude: A Sober analysis", in *Journal of the new African Literature and the Arts*, 1969, pp. 58-64.
- LOPES, H., *Writing between Languages*; Procès-verbal du XIII^e de l'Association internationale de littérature comparée, 1995.
- MAUNICK, E., "Le territoire d'Henri Lopes", in *Notre librairie*, n^{os} 92-93, 1988, pp. 128-131.
- MOKOLO, M., *L'univers romanesque d'Henri Lopes. Structure, esthétique et idéologie*, Université de Bordeaux III, 1989.
- MONNIER, L., "Politique africaine au miroir du roman", in *Genève-Afrique*, 1986, pp. 63-76.
- MUDIMBE, B.-E., "Langue volée, langue violée : Pouvoir, écriture et violence dans le roman africain", in MALCATO, F.-F.(Ed.), *La Deriva delle francofonie, atti dei seminari annuali de Letterature Francophone*, Naples, 29-30 novembre- 1er décembre 1991.
- MUSANS, M., *Processus de l'émancipation de la femme africaine dans la nouvelle romance d'Henri Lopes*, Thèse de Maîtrise, Université de Lubumbashi, 1983.
- MUSWASWA, M., "De la structure à l'idéologie dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes", in *Zaire-Afrique*, 1990, pp. 229-245.

NKASHAMA, P. N., "De l'image au mot : Les procédés de lexicalisation dans et par la radio-trottoir", in *Meta* (Journal des traducteurs), septembre 1987, pp. 285-291.

OKAFOR, H.-R., "La relation dans le couple : cas de *La nouvelle romance*", in *Neohelicon*, 1995, pp. 183-194.

SEBUDANDI, G., "Encounter at the Frankfurt Book Fair: Henri Lopes", in *Afrika*, 1976, pp. 14-16.

SMIRI, A., *Analyse thématique et narratologique de l'œuvre d'Henri Lopes*, Université de Lille III, 1988.

SOMDAH, M. A., *Le Pleurer-Rire d'Henri Lopes : A la recherche de formes d'écriture nouvelles pour explorer le drame de l'Afrique indépendante*, Thèse de doctorat (Inédit), Université de Besançon, 1988.

SOPOWA, J., "Henri Lopes : de la nouvelle au roman", in *Notre librairie*, n° 111, 1992.

SPERTI, V., "Narrare la politica: Forme del romanzo contemporaneo dell'Africa subsahariana francofona", in *Confronto Letterario*, May 1996, 387-406.

TCHIVELA, T., "Le testament d'un éducateur", in *Peuples Noirs Peuples africains*, n° 9, 1979, pp. 65-68.

TSHIBAMBA, M., *Une lecture de Le Pleurer-Rire d'Henri Lopes*, Thèse de Maîtrise, Université de Lubumbashi, 1987.

YEWAH, E., "Dictatorship and the Press in Henri Lopes' *Le Pleurer-Rire*", in *Ufahamu*, 1990, pp. 82-90.

YUMBA, W.-K., "Le drame de l'élite africaine dans l'œuvre de Henri Lopes", in *Zaire-Afrique*, n° 132, 1979, pp. 77-83.

C. Critique et théorie littéraire

ADAMSON, G. et GOUANVIC, J.-M. (Sous la direction de), *Francophonie plurielle*, Québec, Hurtubiseh, 1996.

ADOTEVI, S., *Négritude et négrologues*, Paris, UGE, Coll. "10-18", 1972.

- ANZIEU, D., *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, R. et ali, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BARTHES, R., *Essais critiques. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BORGOMANO, M., *Voix et visages des femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*, Condé-sur-Noireau, CEDA, 1989.
- BOULET, R.S., *Narcissisme et autobiographie dans le roman de Bernard Nanga*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1997.
- CHEMAIN, R., *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- CHEMAIN-DEGRANGE, (R. et A.), *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979.
- CHEVRIER, J., *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar* (1974), Paris, Armand Colin, Coll. "U", 1984.
- COLIN, R., *Les contes noirs de l'Ouest africain*, Paris, Présence Africaine, 1957.
- COLIN, R., *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris, A.D.E.C., 1965.
- DABLA, J.-J. S., *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- DEVESA, J.-M. (Sous la direction de), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- DIDIER, B., *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F., 1981.
- DIDIER, B., *Le journal intime*, Paris, P.U.F., 1976.
- DJIFFACK, A., *Sylvain Bemba. Récits entre folie et pouvoir*, Paris, L'Harmattan, Coll. "Classiques pour demain", 1996.
- DIOP, S., *Discours nationalistes et identité ethnique à travers le roman sénégalais*, Yvry-Sur-Seine/Yaoundé, Silex/Nouvelles du Sud, 1999.
- ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Coll. "Points", 1990.

- FAYOLLE, R., *La critique*, Paris, A. Colin, 2^{ème} édition, 1978.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FREUD, S., *Névrose, psychose et perversion* (6^{ème} édition), Paris, P.U.F., 1988.
- GARNHAM, B. G., *Alain Robbe-Grillet, La Jalousie*, London, New York, Sydney, Toronto, Wellington : M. A. (Ed.), 1987.
- GENETTE, G.(Ed.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, Coll. "Essais", 1992.
- GENETTE, G., *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GERARD, A., *Afrique plurielle. Etudes de littérature comparée*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, (Coll. Cross / culture n° 21), 1996.
- GLISSANT, E., *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GONTARD, M., *La violence du texte. Etudes sur la littérature marocaine de langue française*, Paris / Rabat, L'Harmattan / SMER, 1981.
- HAUSSER, M. et MATHIEU, M., *Littérature francophone III. Afrique noire et Océan indien*, Paris, Berlin, 1998.
- HAUSSER, M., *Pour une poétique de la négritude*, Tome I, Paris, Silex, 1988.
- HOUYOUX, S., *Quand Césaire écrit, Lumumba parle. Edition commentée de Une saison au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- HOWE, I., *Politics and the Novel*, New York, New American Library, 1987.
- KAMTO, M., *Pouvoir et droit en Afrique noire*, Paris, 1987.
- KAZI-TANI, N.-A., *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- KESTELOOT, K., *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Marabout, 1981.
- KOLAWOLE, M.E.M. (Ed.), *Gender perceptions and development in Africa. A socio-cultural approach*, Lagos, A.A.P., 1998.
- KONE, A. (Ed.), *Lumières africaines. Nouveaux propos sur la littérature et le cinéma africain*, New Orleans, University Press of the south, INC, 1997.
- KONE, A., *Des textes oraux au roman moderne. Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, IKO, 1993.
- LECOMTE, N., *Le roman négro-africain des années 50 à 60. Temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, Coll. "Critiques littéraires", 1993.
- LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

- MABILE, P., *Le miroir du merveilleux*, Paris, Minuit, 1962.
- MAKOUTA-MBOUKOU, J.-P., *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, N.E.A., 1980.
- MARCUSE, H., *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979.
- MATESO, L., *La littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T. / Karthala, 1986.
- MAURIAC, F., *Ecrits intimes*, Paris, Seuil, 1975.
- MELONE, T., *De la négritude dans la littérature négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, (Coll. Tribune des jeunes), 1962.
- MERAND, P., *La vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- MIDIOHOUAN, G.O., *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- MILLER, C.L., *Theories of Africans. Francophone literature and anthropology in Africa*, Chicago-London, The University of Chicago, 1990.
- MOURALIS, B., *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, Coll. "Situations et perspectives", 1993.
- MOURALIS, B., *Les contre-littératures*, Paris, P.U.F., 1975.
- MOURALIS, B., *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex / ACCT, 1984.
- MUDIMBE, V.Y., *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- MUKALA, K.-N. et ali (Sous la direction de), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- MUKALA, K.-N., *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, Paris, A.C.C.T.-Karthala, 1984.
- NANTET, J., *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, Coll. "Les grandes études littéraires", 1972.

- NDIAYE, C., *Danses de la parole. Etudes sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, Nouvelles du Sud, 1996.
- NGAL, G., *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- NGANDU NKASHAMA, P., *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- NGANDU NKASHAMA, P., *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- NIANG, S. (Sous la direction de), *Littérature et cinéma. Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris / Montréal, L'Harmattan, Coll. "Images plurielles", 1996.
- NZABATSINDA, A., *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène*, Toronto, Gref, Coll. "Theoria", n° 7, 1996.
- PAGEARD, R., *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Ecole, 1979.
- PELLETIER, J., *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984.
- PIRET, P., Fernand Crommelynck. Une dramaturgie de l'inauthentique, Bruxelles, Labor, 1999, p. 325.
- RAIMOND, M., *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1989.
- SAINT-MARTIN, L. (Sous la direction de), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome I, Montréal, XYZ, Coll. "Documents", 1992.
- SAINT-MARTIN, L. (Sous la direction de), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome II, Montréal, XYZ, Coll. "Documents", 1994.
- SARTRE, J.-P., *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949.
- SENGHOR, L. S., *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.
- SENGHOR, L.S., *La poésie de l'action*, Paris, Stock, 1980.
- TCHEUYAP, A., *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1998.

TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. "Points", 1970.

TOWA, M., *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle*, Yaoundé, CLE, 1971.

TURBET-DELOF, G., *L'Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Geneva, 1973.

VERCIER, B. et LECARME, J., *La littérature française depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982.

WYNCHANK, A. et SALAZAR, P.-J. (Sous la direction de), *Afriques imaginaires. Regards réciproques et discours littéraires. XVII^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1995.

D. Autres œuvres littéraires

BA, M., *Une si longue lettre*, Dakar / Abidjan / Lomé, N.E.A., 1980.

BEAUVOIR (de), S., *Le Deuxième sexe*, Tome II, Paris, Gallimard, Coll. "Idées", 1949.

BETI, M., *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-Chastel, 1974.

CANTIN, A., *L'Empreinte de mes premières idées*, Montréal, Edition de l'Action canadienne française, 1938.

DIOP, B., *La plume rabouée. Mémoires*, Paris, Présence Africaine, 1978.

DIOP, B., *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1969.

FANON, F., *Peau noire, masques blancs* (1952), Paris, Seuil, 1975.

FANTOURE, A., *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

GAUVIN, L., *Lettres d'une autre*, Montréal, L'Hexagone, Coll. "Typo", 1987.

HAMPATE BA, A., *Amkoullel, l'enfant peul. Mémoires*, Paris, Actes sud, 1991.

JELLOUN, T. B., *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

JELLOUN, T.B., *Harrouda* (1973), Paris, Denoël, 1985.

KANE, C. H., *L'aventure ambiguë*, Paris, U.G.E., Coll. "10-18", 1971.

KEITA, A., *Femme d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1976.

- KONE, A., *Courses sur le pouvoir des Blakoros, II*, Abidjan-Dakar-Lomé, NEA, 1982.
- LAVALLEE, J., *Koshawika*, Montréal, Rénovation, 1936.
- LOMAMI TCHIBAMBA, P., *Ngando et autres récits*, Paris / Kinshasa, Présence Africaine / Lokolé, 1982.
- MAILHOT, M., *Dis-moi que je vis*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1964.
- MAILHOT, M., *Le Portique*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1967.
- MAILHOT, M., *Veillez agréer*, Montréal, La Presse, 1975.
- MAKOUTA-MBOUKOU, J.-P., *Les exilés de la forêt vierge*, Paris, P.-J. Oswald, 1974.
- MARAN, R., *Un homme pareil aux autres*, Paris, Albin Michel, 1962.
- NANGA, B., *La trahison de Marianne*, Dakar / Abidjan / Lomé, N.E.A., 1984
- NGAL, M. a M., *Giambatista Viko. L'errance*, Yaoundé, CLE, 1979.
- NGAL, M. a M., *Giambatista Viko ou viol du discours africain (1975)*, Paris, Hatier, 1984.
- NGANDU NKASHAMA, P., *La malédiction*, Paris, Silex-ACCT, 1983.
- NGANDU NKASHAMA, P., *Le pacte de sang*, Paris, L'Harmattan, Coll. "Encres Noires", n° 25, 1984.
- NGANDU NKASHAMA, P., *Les étoiles écrasées*, Paris, Publisud, Coll. "L'espace de la parole", n° 8, 1988.
- SEMBENE, O., *L'Harmattan : référendum (1964)*, Paris, Présence Africaine, 1980.
- SEMBENE, O., *Le Docker noir (1956)*, Paris, Présence Africaine, 1975.
- SENGHOR, L.S., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, P.U.F., 1948.
- SENGHOR, L. S., *Ethiopiennes*, Paris, Seuil, 1956.
- SOCE, O., *Mirages de Paris (1937)*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1965.
- TANSI, S. L., *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
- TANSI, S. L., *Les sept solitudes de Lorsa Lopes*, Paris, Seuil, 1985.

E. Articles et périodiques

- ALEXIS, J. S., "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", in *Présence Africaine*, n^{os} 8-10, juin-novembre 1956.
- BARTHES, R., "Intoduction à l'analyse structurale du récit", in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BETI, M., Texte d'un discours prononcé lors de la remise du prix Foulons Nichels, in *ALA Bulletin*, vol. 18, n^o 4, été 1992.
- BONI, T., "Au-delà du prix Nobel. Colloque de Lagos sur les littératures africaines", in *Notre librairie*, n^o 98, juillet-septembre 1989.
- D'ARBOUSSIER, G., "Les problèmes de la culture", in *Europe*, n^{os} 41-42, mai-juin, 1949.
- DUMONT, P., "Normes et français d'Afrique", *Présence francophone*, vol. I, n^o 4, décembre 1985.
- GAILLARD, P., "Tahar le fou, Tahar le sage", in *Jeune Afrique* n^o 1404, 2 décembre 1987.
- GERARD, A., "Problématique d'une histoire littéraire du monde caraïbe", in *Revue de littérature comparée*, 1988.
- GIDE, A., "Avant-propos", *Présence Africaine*, Paris / Dakar, n^o 1, novembre-décembre 1947.
- HUMBLOT, C., "Sur le petit écran de Brazzaville : la télévision congolaise en quête d'autonomie", in *Le Monde*, 6-7 janvier 1985.
- Itinéraire et contacts de cultures*, volume 13, 1^{er} semestre 1991, A.P.E.L.A. / L'Harmattan, 1991, "Autobiographie et récits de vie en Afrique".
- L'Afrique littéraire et artistique*, n^o 27, février 1973.
- LANDRY, K., "Où commence et où finit l'essai", in *Québec français*, mars 1984.
- LEINER, J., "Interview avec Camara Laye, in *Présence francophone*, n^o 10, 1975.

- LOMAMI-TSHIBAMBA, P., "Quelle sera notre place dans le monde de demain", in *La voix du Congolais*, Léopoldville, n° 2 mars-avril 1945.
- MOURALIS, B., "Le concept de littérature nationale dans l'approche des littératures africaines", in *Bayreuth African Series*, n° 3, 1985.
- MSIMANG, A., "One city many cultures", in *Capes Times*, Monday March 1, 1999.
- MUKALA, K.-N., "Entretien avec Tchitchellé Tchivéla", in *Recherche, pédagogie et culture*, n° 52, mars-avril, 1981.
- NGANDU NKASHAMA, P., "Cinq ans de littératures 1991-1995. Afrique noire", Tome I, in *Notre librairie*, n° 125, janvier-mars 1996. "Littératures africaines et enseignement. Les auteurs au programme".
- NKONKO, M., "Un nègre à l'Académie française: Senghor démasqué ... L'Afrique dupée", in *Peuples noirs, peuples africains*, n° 35, 1983.
- Notre librairie*, n° 126, volume I.
- Notre librairie*, n° 127, volume II.
- Notre librairie*, n° 91, janvier-février 1988, "Image du Noir dans la littérature occidentale II. De la conquête à nos jours".
- Notre librairie*, n° 96, janvier-mars 1989, "Dialogue Maghreb/Afrique noire II. L'Indépendance...et après ?".
- Notre librairie*, n° 93-94, mars 1988, "Littérature congolaise".
- Palabres*, Vol. I, n° 3 et 4, 1997, "Intertextualité et plagiat en littérature africaine".
- Présence Francophone*, n° 51, 1997, "La censure".
- PYNDI-MAMONSONO, L., "Ce que doit être la littérature dans un pays révolutionnaire", in *Etumba*, 20 novembre 1979.
- Recherche, pédagogie et culture*, n° 59-60, octobre-décembre 1982, "Entretien avec Henri Lopes".
- SENGHOR, L.S., "La francophonie comme culture", in *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977.
- TIDJANI-SERPOS, N., "Liminaires", in *Présence Africaine*, n° 158, 2nd semestre 1998.

TINE, A., "Pour une théorie de la littérature africaine", in *Présence Africaine* n^{os} 133-134, 1984.

WYNCHANK, A., "New Paths for Francophone West African Novels", in *Emerging literature. Johannesburg Forum 1*, Bern, Frankfurt am Main, London, New York, Paris, Peter Lang, 1990.

WYNCHANK, A., "Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménippée. L'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi", in *Présence Francophone*, n^o 45, 1994.

F. Ouvrages généraux et historiques

Africa today, 3rd Edition, London, Africa Books, 1996.

BALANDIER, G., *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, P.U.F., 1963.

BERTRAND, H., *Le Congo*, Paris, Maspero, 1975.

DECALO, S. et alii, *Historical dictionary of Congo*, Lahan / London, The Scarecrow Press Inc, 1984.

DIOP, A.-B., *La famille wolof : tradition et changement*, Paris, Karthala, 1985.

Encyclopaedia of Africa South of the Sahara, Volume I, 1999.

GAKOSSO, G.-F., *La réalité congolaise*, Paris, La pensée universelle, 1983.

HAMMOND, P., *Holocauste au Rwanda*, Newlands (Cape Town), Frontline Fellowship, 1996.

LAROUÏ, A., *L'idéologie arabe contemporaine*, Paris, Maspero, 1967.

LEMAIGEN, R. et ali, *La communauté Impériale Française*, Paris, Alsatia, Coll. ("Faits et Idées"), 1945.

MICHAUD, Y., *Violence et politique*, Paris, Gallimard, 1978.

MIMOUNI, R., *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (1992), Tunis, EDDIF, 1993.

PAUWELS, H., *Le syndicalisme et la colonie*, Bruxelles, C.S.S., s.d..

SCHAFF, A., *Le marxisme et l'individu*, Paris, A.. Colin, 1968.

The International Who's Who ? 1995-1996, Europa Publication, 59th Edition.

TOURNAIRE, H. et BOUTEAUD, R., *Le livre Noir du Congo (Congo-Katanga-Angola)*, Paris, Perrin, 1963.

VAN LIERDE, J., *La pensée politique de Lumumba*, Paris, Présence Africaine, 1963.

YOUNG, C., *Introduction à la politique congolaise*, Kinshasa, Editions universitaires du Congo, 1968.