

UNIVERSITE PARIS IV-SORBONNE
CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDES FRANCOPHONES

**STRUCTURES NARRATIVES ET
PERSONNAGES DANS L'ŒUVRE
ROMANESQUE D' HENRI LOPES**

Mémoire de Maîtrise présenté par
Hafossa Ali

Sous la direction des professeurs
R. Jouanny
et L. Kesteloot

le rapport Maître / Valat inversé
n'existe pas seulement chez
Diderot mais Beaumarchais
et surtout (Caliban / Prosper)
que l'on connaît bien - Brecht

traces intéressantes sur
les personnages - relais de l'auteur
la lecture et les projets littéraires
l'intertextualité interne et externe

conclusion brève, mais bien lue et
appliquée
faible, à développer

part du principe de liberté des personnages
→ psychanalyse étudiée ultérieurement
→ structure: côté bouleversé, foisonnant → forme d'incertitude
voir Camerounais A. Thierry Nkili Abou - le carton rouge
« on en a fini avec la littérature de race
nous abordons la litt. des individus »
voir P. Mongo

5, rue de la Légion d'Honneur
93200 Saint-Denis
tel 42 43 28 84

Touré 60171928
mme

Bonne maîtrise
techniques litt. bien appliquées
sujet bien centré et approfondi
Travail soigné, bien écrit bien présenté
qqus fautes ortho (consonnes doubles... etc p100)
bonnes manipulations des notions et outils critiques
références de Genette, Rousset etc
des termes fréquents, rouci de définition
à certains moments, belles démonstrations
de leur « rentabilité » double focalisation interne p18, 20, 15 etc.
sous forme de lettre est-ce vraiment pour
des raisons que vous avancez ? ou bien selon
la logique convention du monologue que
rien ne doit interrompre ?
Vous jouez bien avec les structures narratives p34
avez assez efficace des focalisations → p25-26
permet de situer la position de Lopez
- face à ses personnages
- dans le roman actuel ??
- dans le roman africain

mais pas
d'accord avec
notre avis sur
titre les Charognards
p20

mais p17 a) différence
p16 b) si le destinataire

• Lorsque le récit est de
focalisation zéro
vous pouvez distinguer l'auteur du
narrateur ?
comme à la p31

pour structure actantiale
les tableaux ~~actantiaux~~ utiles
auraient dû être accolés
au chapitre les
traitant

• que signifie Kibetama p32 ?
Belle étude du Pleurer-rire
• A propos de la chronologie narrative
de Lopez 34-36
comment le situer par rapport
aux théories de Moh. Kane sur
le roman (sa structure du conte) ?

• qu'avez-vous apporté de plus à
la thèse de Malanda ?

UNIVERSITE PARIS IV-SORBONNE
CENTRE INTERNATIONAL D' ETUDES FRANCOPHONES

**STRUCTURES NARRATIVES ET
PERSONNAGES DANS L'ŒUVRE
ROMANESQUE D' HENRI LOPES**

Mémoire de Maîtrise présenté par
Hafossa Ali

Sous la direction des professeurs
R. Jouanny
et L. Kesteloot

" j'écris pour le monde entier "

Henri Lopès

(Propos recueillis par Edouard Maunick)

"Les personnages dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopès", tel était l'intitulé originel de ce mémoire. Cependant, après une première lecture des œuvres du corpus, l'on s'aperçoit du lien très important entre la distribution des personnages et la structure narrative des œuvres.

En effet, ces personnages sont le fondement de tous les récits ; non seulement ils en sont les acteurs, mais, d'une certaine façon, ils en sont les auteurs, car c'est toujours d'eux qu'émane le point de vue narratif. Aussi était-il préférable de restreindre le sujet à "Structures narratives et personnages dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopès", afin de privilégier l'examen de ce procédé de restriction du point de vue narratif.

En outre, poser le sujet de cette manière permettait de ne pas axer l'étude simplement sur la psychologie des personnages. Certes, la psychologie des personnages est abordée, mais ce n'est pas une fin en soi. Les constats qui en résultent sont au service de l'analyse des procédés narratifs. Il en est de même pour l'étude sociologique des personnages. Car, on l'aura compris, le but de ce mémoire est de procéder à une analyse surtout formelle de l'œuvre de Henri Lopès, de montrer dans quelle mesure le sens du roman est tributaire de la forme.

Il est certain que les romans d'Henri Lopès sont intimement liés aux problèmes de l'Afrique actuelle ; cette caractéristique est commune à la majeure partie de la littérature africaine, francophone ou anglophone. Cependant, il fallait éviter de répéter tout ce que l'on a pu dire déjà sur Henri Lopès et le "réalisme critique". Ne s'attacher qu'à montrer les liens entre une œuvre et une société donnée est un lieu commun de la critique littéraire. Les documents consultés¹, qui sont très instructifs sur la question, nous paraissent avoir épuisé le thème.

Ce n'est pas sans une certaine appréhension que nous avons orienté l'étude dans cette voie. Il semble qu'aucun appareil critique n'ait vraiment entrepris ce genre d'analyse sur l'auteur, mis à part l'essai d'Ange-Séverin Malanda² qui est particulièrement novateur.

La bibliographie est révélatrice du vide relatif quant aux études formelles sur Henri Lopès. Aussi nous sommes-nous servis des instruments d'analyse en notre possession. Les études narratologiques et stylistiques, qui sont au fondement du texte qui suit, se consacrent principalement à l'analyse d'œuvres occidentales — notamment celles de Gérard Genette, Marcel Muller et Jean Rousset qui traitent en grande partie de A la recherche du temps perdu. Mais, les techniques d'approche du texte littéraire que l'on acquiert de ces lectures sont tout à fait adaptées au corpus. D'ailleurs, la trajectoire romanesque de l'œuvre d'Henri Lopès fait état d'une ouverture progressive sur le monde occidental. En effet, le glossaire de Sans tam-tam opérait une distinction très nette entre "le lecteur congolais" pour qui tout est clair dans le roman, et "le lecteur étranger désireux de saisir les nuances de ce texte"³. En revanche, Le Chercheur d'Afriques qui se déroule à la fois au Congo et à Nantes se veut plus accessible à tous.

¹Il s'agit de mémoires de maîtrise ou de doctorat sur Henri Lopès qui privilégient surtout l'aspect social et politique de l'œuvre.

²Henri Lopès et l'impératif romanesque, Silex 1987. L'auteur affirme la nécessité pour la critique actuelle de ne plus aborder les œuvres seulement en fonction des réalités sociales. "Pour affronter véritablement le texte lopésien, le discours de la critique doit préalablement prendre en compte le dispositif qui fonde et légitime chacun des récits dont Lopès est l'auteur". (p.10)

³ST, p.124.

Ce dernier roman paru seulement en 1990 n'a pas encore fait l'objet d'une étude. Il sera analysé selon les mêmes critères que les autres, et l'on tentera de mettre en lumière ses spécificités, lorsqu'elles existent.

Les romans d'Henri Lopès sont une "œuvre ouverte"⁴ qui donne lieu à une multiplicité de lectures possibles. Les quelques pages qui suivent font l'état d'une de ces lectures.

*

* *

Le corpus est composé des cinq œuvres suivantes : Tribaliques, La nouvelle Romance, Sans tam-tam, Le Pleurer-Rire et Le Chercheur d'Afriques⁵. Le recueil de nouvelles, Tribaliques, y est inclus, mais il ne faut pas voir dans ce regroupement un manque de rigueur terminologique dû à une confusion entre *nouvelle* et *roman*. En fait, dans cette première œuvre de l'auteur, l'on trouve les mêmes procédés qui vont continuer de caractériser les romans postérieurs.

Ce mémoire s'attachera à essayer de mettre en valeur la fonction fondamentale des personnages dans l'économie narrative, et ses conséquences éthiques mais aussi esthétiques.

Il s'agit, bien entendu, des personnages principaux qui sont à la fois sujet de l'action et regard sur l'action. La thématique de l'échec qui les caractérise nous fait préférer le terme de *personnage principal* (ou *central*) à celui de *héros*, les personnages ne suscitant ni l'admiration, ni l'exemplarité héroïque. Pour les femmes, il nous arrivera de parler d'*héroïne*, le terme n'ayant pas la connotation méliorative de *héros*. Les personnages secondaires n'en sont pas pour autant négligés. Dignes d'admiration, ou suscitant au contraire

⁴voir Umberto Eco, L'œuvre ouverte, Points Seuil.

⁵Dans les notes ces œuvres seront respectivement mentionnées par ces abréviations : TR, NR, ST, PR, Ch.

la réprobation, c'est par rapport à eux que les personnages principaux affirment leur singularité.

Pour justifier notre propos, il faudra tout d'abord identifier les procédés qui permettent de centrer le roman sur les personnages. Les modalités de la focalisation du récit sont diverses, celui-ci étant, selon l'œuvre concernée, à la première ou à la troisième personne. Aussi est-il important de saisir ce qui, dans cette diversité, donne le privilège au point de vue du personnage.

Une fois établie la primauté de la focalisation sur les personnages, il conviendra de caractériser ces derniers, et de voir dans quelle mesure le sens du roman dépend de leur apport subjectif, et de leur capacité ou non à modifier leur vision des choses, et leur mode d'existence.

Enfin, il faudra réfléchir sur le statut littéraire de ces personnages qui conditionnent le récit. L'acuité de leur regard les conduit souvent à vouloir devenir eux-mêmes romanciers. Or, la structure narrative leur accorde le privilège de participer activement à l'élaboration du récit dont ils sont les acteurs.

* * *

PREMIERE PARTIE

**UN RECIT CENTRE SUR LES
PERSONNAGES**

“Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi.”

Victor Hugo

Pour rendre compte du rôle déterminant des personnages dans les romans d'Henri Lopès, il convient d'examiner les procédés de focalisation du récit.

1. Procédés de focalisation

D'après la typologie de Gérard Genette, trois modes de focalisation sont possibles: la *focalisation zéro* du roman traditionnel dont le narrateur est omniscient, et propose sa propre vision des choses ; la *focalisation interne*, qui donne le point de vue d'un personnage ; la *focalisation externe* dont la donnée principale est l'ignorance quant aux motivations et pensées du personnage central¹. Cette dernière est absente dans notre corpus, où la narration est toujours le produit d'une perception particulière. Dès lors, le critère d'objectivité communément attribué à Henri Lopès, comme écrivain du courant du réalisme critique, est à nuancer. Il s'agit moins d'une absence de point de vue que d'une volonté de faire des personnages l'unique critère et l'unique moteur du récit. Il existe bel et bien un parti pris : celui des personnages.

¹voir Gérard Genette, Figures III, Points Seuil, p.p. 206-207.

1. 1. Focalisation interne : le JE

La focalisation interne, qui suppose que ce sont les perceptions et les pensées d'un personnage qui commandent le récit, est le procédé le plus répandu dans le corpus, notamment sous la forme du récit à la première personne.

Dans Tribaliques, c'est, en effet, un *je* qui raconte "Ah, Apolline !", "Ancien combattant", "L'honnête homme" et "Le complot". Dans ces nouvelles, tout concourt à privilégier le point de vue du personnage principal. Il y a non seulement identité entre le personnage et le narrateur, mais l'assimilation de ces deux entités est telle que le récit est dépendant de la vision exclusive de ce personnage. Ainsi découvrons-nous le dénouement de l'intrigue en même temps que le personnage principal : comme Raphaël, le lecteur de " Ah, Apolline !" ignore ce qui est arrivé à Apolline pendant son séjour à Mossaka, jusqu'à ce qu'elle même l'annonce à Raphaël ; la révélation finale d' "Ancien combattant" est un choc, aussi bien pour le personnage que pour le lecteur. Dans "L'honnête homme" et "Le complot", le dénouement est entouré du même mystère, malgré les phrases d'introduction qui en sont un présage, respectivement :

PEUT-ETRE 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.²

COMMENT expliquer aux collègues qu'il ne faut pas ?...³

Le *je* narrant nous met dans la situation du personnage ; nous ne comprenons ces incipit qu'après avoir suivi la trajectoire du personnage dont l'histoire constitue la nouvelle.

De plus, dans " Ah, Apolline ! ", l'identité entre le narrateur et le personnage est mise en relief par le contraste des dernières lignes de la nouvelle, où c'est le narrateur, en tant que rapporteur

² TR, p. 73.

³ Ibid., p.111.

du récit, qui prend la parole : " Aujourd'hui, il a neigé toute la journée [...] " ⁴.

En ce qui concerne Sans Tam-Tam, nul doute ne persiste sur l'identité du narrateur et du personnage. Ce roman, de type épistolaire, présente les lettres de Gatsé à un destinataire absent, les lettres d'un *je*, personnage focal, à un *tu* muet⁵. Le procédé de focalisation interne est pleinement réalisé, puisque Gatsé n'est "jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne [sont] jamais analysées objectivement par le narrateur " ⁶.

Dans Le Chercheur d'Afriques, une voix est également omniprésente : celle du narrateur-personnage André Leclerc, qui relate simultanément ses souvenirs d'enfance et sa vie d'adulte.

Enfin la focalisation interne du récit est employée aussi dans Le Pleurer-Rire. Nous y trouvons plusieurs personnages focaux : le Maître, le jeune compatriote ancien directeur de cabinet, mais aussi le sombre Bwakamabé Na Sakkadé qui, malgré son caractère antipathique, prend aussi la charge du récit : " *L'action, c'est toute ma vie. J'aurais pu après la guerre (la Grande, contre les Boches) me retirer dans la vie civile. Avec toutes mes médailles et ma pension. Faire comme beaucoup d'autres [...]* " ⁷.

Une autre possibilité de focalisation interne est également utilisée .

1. 2. Le style indirect libre

Le style indirect libre permet de rapporter un discours, sans mentionner explicitement que l'on n'en est pas l'auteur. "Le style indirect libre participe à la fois du style direct et du style indirect" ⁸.

⁴Ibid., "Ah, apolline !", p. 52. Même si le narrateur et le personnage sont la même personne, une distance temporelle les sépare. Le Raphaël qui profère cette phrase n'est plus celui de la nouvelle.

⁵L'unique intervention du Destinataire est hors du roman ; c'est la lettre finale à l'éditeur (Epilogue, p.115).

⁶Gérard Genette, op. cit. p.209.

⁷PR, p.104.

⁸A ce propos, consulter la Grammaire du français classique et moderne de R.L. Wagner et J. Pinchon, Hachette Université, p.p. 29-38.

Ce qui permet d'identifier le style indirect libre, c'est la présence d'un terme introduisant la pensée ou la perception du personnage, et qui met en évidence le caractère subjectif de ce qui suit.⁹

Dans "La fuite de la main habile", Mbouloukoué "*voyait* Brazzaville s'éveiller" et, par conséquent, c'est de son regard qu'émane ce qui suit : "Il y avait peu de monde dans les rues. Quelques femmes, leur moutête sur la tête, allaient au marché [...]"¹⁰. De la même façon, la pensée de Carmen est dévoilée: "*Au fond, elle l'aime* beaucoup cette enfant [...]. C'est autant sa fille que celle de *Madame*"¹¹. Le même procédé fait que le malaise de Kalala devient partie intégrante de la narration.

Kalala *entend* maintenant un bruit de géante friture. Est-ce l'armée des climatiseurs de l'hôtel ou la chute de l'eau que font les rapides du fleuve au pied de l'hôtel?

Kalala cherche le calme. Mais nulle part il ne le trouve. [...]¹²

Les exemples de style indirect libre dans Tribaliques sont nombreux, et dans La Nouvelle Romance, ce procédé constitue la principale forme de focalisation interne. Comme dans Le Pleurer-Rire, où la focalisation n'est pas monopolisée par un seul personnage, deux personnages focaux se partagent la narration ; Wali : "Ce matin Wali aurait *tant voulu* faire la grasse matinée. Mais dès six heures, le petit Nicomède a ouvert la porte de la chambre [...]. Ça a suffi pour tout gâcher. *Cet enfant !* Jamais il ne frappe avant d'entrer [...]"¹³ ; et Bienvenu-Delarumba: " *Pour Bienvenu* le dîner traînait en longueur et les discussions autour de la stratégie de l'attaque ou de la défense l'ennuyaient. Lui, jouait avec son corps et son sang "¹⁴.

Dans Le Pleurer-Rire, le style indirect libre intervient comme relais de la narration à la première personne. De même, lorsque, plus loin, on nous parle de la campagne de Résurrection nationale, il est évident que c'est la voix du peuple, pris de xénophobie, qui

⁹Dans les exemples qui suivent, ces termes sont en italique.

¹⁰TR, "La fuite de la main habile", p.13.

¹¹Ibid., "L'avance", p.86.

¹²Ibid., "La bouteille de whisky", p.95.

¹³NR, p.18.

¹⁴Ibid., p.25.

vitupère contre les Blancs commerçants: " Encore s'ils redépensaient cet argent en faisant du bien autour d'eux... Non ils préféreraient vivre pauvrement et conserver des cantines entières de liasses de billets sales [...]"¹⁵ .

Le récit à la première personne et le style indirect libre sont donc les deux moyens utilisés pour la focalisation interne ; et s'ils ne présentent pas les mêmes caractéristiques grammaticales, ils représentent pourtant l'intériorité d'un personnage de la même façon.

Il peut y avoir [...] des récits, ou tout au moins des épisodes, écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant la première personne. Comment en décider ? Il suffit de « rewrite » le récit (ou le passage) du «il» en «je» : tant que cette opération n'entraîne aucune altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux, il est certain que l'on reste dans le système de la personne [...] ¹⁶ .

Pour ne reprendre que l'exemple de Bienvenu-Delarumba, nous obtenons bien : " *Pour moi, Bienvenu* , le dîner traînait en longueur et les discussions [...] *m'* ennuyaient. *Moi, je* jouais avec *mon* corps et *mon* sang".

Pourtant, il est une dimension du style indirect libre que l'on ne peut négliger : la polyphonie. En effet, le discours au style indirect libre mêle deux voix: celle du narrateur qui raconte et celle du sujet qui perçoit. " Le Héros est en même temps origine de regard et objet de regard. Le style est caractérisé alors par un effacement apparent du Narrateur "¹⁷.

Effectivement, tout récit supposant un narrateur organisant le discours, il paraît évident que, même dans le cas où ce narrateur prend comme point de vue celui du personnage, son existence ne peut faire aucun doute. Plus encore, il ne sera jamais confondu avec le personnage.

Ainsi, dans " Ah, Apolline ! ", par exemple, celui qui raconte n'est plus identifiable au Raphaël qu'il nous montre. Dans la mesure où ce sont des souvenirs qui nous sont relatés, le narrateur est un

¹⁵PR, p.224.

¹⁶Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale du récit" in Communications 8, p.26.

¹⁷Marcel muller, Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu, Librairie Droz, p.77.

après du personnage, il sait déjà ce que le personnage ignore encore. Cette capacité d'omniscience a posteriori est remarquable simplement au titre de la nouvelle ; " Ah, Apolline ! ", c'est aussi le soupir du narrateur pensant à la jeune fille. De même, les phrases qui introduisent "L'honnête homme" et "Le complot" insistent sur cet aspect rétrospectif, et montrent " un *je* engagé dans une histoire dans laquelle il entre à reculons, et un *je* arrivé au terme de ce déroulement dont il est non plus l'acteur mais le chroniqueur"¹⁸. Doit-on voir là le signe de l'existence d'un narrateur omniscient ?

1. 3. Focalisation zéro

Dans la première nouvelle des Tribaliques, " La fuite de la main habile", tout le récit rétrospectif qui raconte l'amitié de Mbâ, Elo et Mbouloukoué est pris en charge par un narrateur omniscient : "Mbâ, Elo et Mbouloukoué étaient nés tous trois au village Ossio. Ensemble ils avaient traversé la Nkéni et faits des kilomètres à pied pour aller à l'école de Ngamboma " ¹⁹.

De même, dans " Monsieur le député ", les passages descriptifs relèvent de la focalisation zéro, le reste du récit étant sous forme de dialogue : "Il est maintenant vingt heures, Ngouakou-Ngouakou est rentré chez lui". Et, plus loin, "Le bar « Venez-Voir » se trouve presque à la sortie de la ville dans une rue sans lumière"²⁰.

Cependant, l'omniscience n'est pas une donnée inhérente au narrateur, car celui-ci donne toujours les sources de ses informations : "Certains la prennent pour une métisse [la patronne Marguerite], mais enfin ceux qui la connaissent depuis l'enfance savent que son teint a éclairci depuis que l'on vend certains produits américains"²¹.

De plus, contrairement au narrateur omniscient du roman balzacien, qui peut relater des événements largement antérieurs à

¹⁸Ibid., p.9.

¹⁹TR, p.14.

²⁰Ibid., p.56.

²¹Ibid., p.60.

l'existence de ses personnages²², ici le narrateur ne sait rien de plus que ses personnages. Ce qu'il dit sur Mbâ, Elo et Mbouloukoué, l'un d'eux pourrait tout aussi bien le raconter, avec certaines variations, Mbouloukoué ignorant, par exemple, les débuts de l'idylle entre Mbâ et Elo. Le savoir du narrateur n'est donc que le savoir accumulé de tous les personnages. Dans le fond, la focalisation reste interne.

Aussi, Maître, qui est le principal personnage focal du Pleurer-Rire, peut-il relater la vie de Tonton, le personnage dominant du roman. La focalisation reste interne, même si le narrateur est "en position de satellite"²³ par rapport aux événements du récit.

Narration omnisciente déguisée ou réelle accumulation de savoirs dispersés parmi divers personnages, la focalisation zéro du Pleurer-Rire est assimilée à la voix de l'opinion publique. Il en est ainsi pendant tout le roman, notamment lorsqu'il s'agit d'émettre une critique que le narrateur ne veut pas endosser (il faut avoir à l'esprit le "SERIEUX AVERTISSEMENT" de la censure qui débute le roman) : "[La] carte d'identité [de Bwakamabé] est formelle : il est né en 1914 [...]. Les mauvais esprits ne veulent évidemment pas l'admettre et de leur langue vénimeuse prétendent qu'il est plutôt *né vers...*"²⁴. Radio-Trottoir est aussi utilisée comme alibi pour tous les aspects polémiques du roman, à propos du nouveau régime dirigé par Tonton, par exemple : "Au Pays, la frayeur des jours inconnus passée, Radio-Trottoir chuchotait que c'était le régime fasciste tel que le présageait Polépolé, lorsqu'il nous mettait en garde contre les agitateurs"²⁵. Quand ce n'est pas Radio-Trottoir, on justifie les informations auxquelles le personnage principal n'a pu avoir accès par la référence à une revue (pure invention romanesque bien entendu) : "Il suffira de relire le numéro spécial de *La Croix du Sud* et d'en regarder attentivement les photos"²⁶.

En réalité, la focalisation zéro est donc un artifice de la narration pour se décharger de la responsabilité des idées

²²voir, par exemple, l'ouverture des Illusions perdues d'Honoré de Balzac. Les premières pages retracent la vie du père de David Séchard, le personnage principal.

²³Jean Rousset, Narcisse Romancier, Librairie José Corti, p.20.

²⁴PR, p.25.

²⁵Ibid., p.61.

²⁶Ibid., p.44.

subversives. C'est un alibi à la critique ou une facilité technique (le *flash-back* de "La fuite...") ; mais somme toute, le récit reste bel et bien *intradiégétique* ²⁷. C'est un faux principe d'objectivité naïve qui permet de tenir des propos polémiques sans avouer que l'on en est le véritable auteur.

La focalisation interne est donc loin d'être un leurre dans la narratologie de notre corpus. Un récit ne pouvant pas simplement être généré par des personnages, l'existence d'un narrateur organisant le récit est nécessaire. Mais le narrateur est "un être de discours"²⁸ qui n'existe que par et pour le récit. La logique de la narration est indissociable de la vision des personnages, dans la mesure où la technique narrative est celle de l'identification à un personnage ou à un ensemble de personnages. Même si la durée sépare le personnage du narrateur, (dans le cas du récit à la première personne), même si le narrateur se déclare extérieur aux événements narrés (dans le cas du récit au style indirect libre), ce qui importe, c'est la volonté de faire du personnage le seul critère du discours. Cette volonté amène parfois la narration à prendre les points de vue de plusieurs personnages. En fait, c'est le mode narratif qui structure le texte.

* * *

²⁷i.e. le narrateur ne prend pas un point de vue extérieur au récit. (voir Gérard Genette, op. cit. p.p. 238-241).

²⁸Oswald Ducrot, Le Dire et le dit. Sur l'énonciation, voir p.198 et suivantes.

2. Une structure mimétique de la modalité narrative

La focalisation interne n'est pas seulement un parti pris littéraire, mais aussi, au niveau de l'organisation globale du roman, un moyen de structurer la narration. En effet, si la distinction entre *récit* et *histoire* est similaire à celle qui existe entre *signifiant* et *signifié* ²⁹, on peut dire que, contrairement au langage où aucun rapport ne relie tel signifiant à son signifié, le récit-signifiant adhère, dans notre corpus, de manière analogique à l'histoire-signifié ³⁰. C'est le propos de Jean Rousset lorsqu'il annonce la démarche de Forme et Signification, dans les premières lignes de son introduction : "Il y a longtemps qu'on s'en doute : l'art réside dans cette solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme"³¹.

La notion de *mode du récit*, que nous empruntons à Gérard Genette, va nous permettre d'analyser la structure du récit à partir du point de vue narratif. Le *mode* est la résultante de la distance et de la perspective adoptées par rapport au récit, la distance étant le degré d'informativité du récit, et la perspective, le point de vue adopté par le récit (selon le degré de connaissance maximum du narrateur omniscient, ou restreint du personnage focal)³². Or, comme nous l'avons vu, les romans d'Henri Lopès privilégient le mode de la focalisation interne, ce qui implique une forme adéquate à la situation d'énonciation du personnage focal.

Dans un premier temps, nous distinguerons les récits relevant du monologue narratif.

2. 1. Monologue narratif

Sur cet emploi du terme de *monologue narratif*, il convient d'ôter un éventuel malentendu. Il ne s'agit nullement de monologue intérieur, au sens où Joyce l'a pratiqué dans Ulysse, comme

²⁹Gérard Genette, op. cit. p.72.

³⁰voir Ferdinand Saussure, Cours de linguistique générale, Bibliothèque scientifique Payot, sur l'arbitraire du signe, p.p. 100-103.

³¹Jean Rousset, Forme et Signification, Librairie José Corti, p.I.

³²voir Gérard Genette, op.cit., p.183.

abandon "au flux de la conscience du Héros"³³. Nous parlerons de monologue narratif au sens que Jean Rousset donne à cette notion : le "discours solitaire" d'un *je* "centre du discours comme il est le centre du drame"³⁴. Le monologue narratif n'est pas la transcription fidèle d'une conscience, mais le discours d'un être seul, sur lui-même. C'est un phénomène révélateur d'une solitude effective, alors que le monologue intérieur souligne simplement la pensée intime d'un personnage qui, par ailleurs, communique avec d'autres.

Sans Tam-Tam est caractéristique du monologue narratif : c'est le récit de l'introspection d'un personnage peu avant sa mort. Le roman se présente sous la forme de lettres, mais jamais le Destinataire ne prend explicitement la parole³⁵. Aussi avons-nous un discours dominé par l'unique voix de Gatsé. Cependant, le texte n'est pas pour autant le dévoilement sans témoin d'une conscience : dans la mesure où ces lettres ont un destinataire, aussi muet soit-il, le discours de Gatsé se fait en quelque sorte sous le contrôle du Destinataire.

Sans cette condition, Sans Tam-Tam ne serait pas un roman, mais un journal. C'est ce que Jean Rousset appelle un "duo à une voix"³⁶ ; car les lettres ne se succèdent pas de manière uniforme. Gatsé rectifie sa pensée et adapte son discours à ce destinataire invisible mais incontestablement présent : "Tu ne m'as pas compris. J'ai été trop bref. Je t'ai répondu trop vite [...]. Voilà pourquoi, comme tu t'en rends compte par son volume, cette lettre sera longue"³⁷. "Je t'ai répondu trop vite", écrit Gatsé, rien n'est plus opposé à la libération inhérente au monologue traditionnel que cette phrase. La première lettre a été une erreur par manque de préméditation. Toute spontanéité est contraire au projet de Gatsé.

Toutefois, on peut se demander pourquoi les lettres du Destinataire sont occultées au point que le nom même de cet homme nous reste inconnu. En réalité, "le Destinataire" représente le bon sens immédiat, l'opinion commune. Il propose à Gatsé le

³³ Marcel Muler, op. cit. p.54.

³⁴ Narcisse Romancier, op.cit. p.62, à propos des formes de "l'exploration de soi par soi" .

³⁵ sauf dans la lettre à l'éditeur, op. cit.

³⁶ Narcisse Romancier, op. cit. p.115, sur "la monodie épistolaire".

³⁷ ST, lettre 2, p.11.

poste de conseiller culturel à Paris pour deux bonnes raisons : les capacités de celui-ci, et sa santé fragile (il pourra se soigner à Paris). Pourtant, Gatsé prend le parti absurde de refuser. Plus d'une fois, il souligne dans ses lettres le caractère élémentaire des arguments de son ami, avec parfois une pointe d'ironie.

Tu as accompagné ton propos d'arguments militants pour me convaincre et ajouté *quelques allusions flatteuses pour mon esprit fragile*.

J'aurais pu (*j'aurais dû*) te répondre *comme c'est l'habitude* dans ces cas-là: « je suis un militant [...] »

Ah ! Congolais. *Nous avons appris à parler.*³⁸

Gatsé est loin d'être "un esprit fragile", sa résistance à la tentation de la gloire politique le prouve. Il connaît parfaitement l'état d'esprit qui règne dans le monde politique, ainsi que les artifices de la rhétorique élogieuse qu'il démasque, avec subtilité, dans les lettres de son ami : il aurait dû "répondre comme c'est l'habitude", mais cela n'a pas été le cas, car, pour Gatsé, ce ne sont que futilités et convenances mondaines. Dans sa retraite, Gatsé a acquis le sens de ce qui est essentiel, comme le sens de l'humour, et il met son ami en garde : "Les hommes politiques qui le perdent en deviennent tragiques et sanglants, quand ils ont le pouvoir. Or tu es un homme politique en devenir"³⁹.

Les lettres de Gatsé sont autant des réponses aux sollicitations de son destinataire, que des critiques acerbes, mais adoucies par l'humour, d'un système de valeurs qu'il rejette. Gatsé est donc bien seul, et, le refus apparemment absurde de la proposition bienveillante de son ami mérite plus d'être exposé et expliqué, que les lettres de ce dernier dont le lecteur devine facilement le contenu.

Le sens des lettres de Gatsé est de se méfier de l'aveuglement suscité par les ambitions mondaines au détriment de la mission sociale qu'il s'assigne : agir pour son peuple en restant auprès de lui, dans son pays. Or, visiblement, son interlocuteur est victime de ce manque de discernement — le lecteur aussi, peut-être. En ce sens, les lettres de Gatsé se suffisent à elles-mêmes.

³⁸Ibid., p.13. Les mots en italique sont les signes de l'ironie.

³⁹Ibid., lettre 3, p. 73.

Le monologue narratif se justifie aussi par le fait qu'il y a identité totale entre le narrateur et le personnage de Gatsé. L'intérêt de la forme épistolaire est justement de rendre "le narrateur contemporain de ce qu'il raconte", de "faire de la narration l'action elle-même"⁴⁰. Cette contemporanéité se constate dans l'emploi des temps. L'ensemble du récit est dominé par le présent de l'énonciation de Gatsé : "Je te remercie beaucoup de ta proposition"⁴¹. Cette phrase contient tout le propos du roman, au sens où l'on dit merci, aussi, pour ce dont on n'a pas besoin. Acte performatif⁴² par excellence, les lettres de Gatsé sont l'actualisation verbale de son refus. Elles se situent donc dans un présent qui est celui de la correspondance qui se tisse (partiellement) sous nos yeux. Dans cette perspective, même les récits au passé, dans lesquels Gatsé relate son enfance, s'inscrivent dans l'actualité du présent : "Laisse-moi donc te dire ce qui ne cesse de me hanter avant que tu ne dises qui je suis"⁴³. Puis suit le long récit de sa vie, qui commence, comme un roman balzacien, avant l'existence du personnage principal, avant sa naissance : "Une carte du Moyen-Congo de 1913 montre en pays batéké un lieu dit M'Pala [...]. Mais, à l'époque, son importance avait pour preuve la présence d'un commandant blanc"⁴⁴. Ainsi, le récit au passé qui suit, malgré les imparfaits et les passé-simples qui signalent le caractère révolu des événements, est singulièrement lié à l'actualité du narrateur-personnage. Car, d'une part, le texte est entrecoupé des réflexions de Gatsé : "Je n'ai pas cessé de me demander si le patriote que tu connais devait avoir honte de ce grand-père et de ce père [...]"⁴⁵; d'autre part, le récit de son passé n'a pour Gatsé d'autre utilité que de "(permettre) de reconstituer la trajectoire qui mène à ce refus"⁴⁶. Donc, contrairement aux formes de la focalisation interne par le *je*, étudiées ci-dessus, dans Sans Tam-Tam, nous avons une

⁴⁰Narcisse Romancier, op. cit. p. 60.

⁴¹ST, lettre 1, p. 7.

⁴²L'*acte performatif* dont Ducrot s'est fait l'un des principaux théoriciens (voir Le Dire et le dit), est l'acte verbal tel que, lorsqu'il s'énonce, s'accomplit en même temps le fait dont il est question. C'est le cas des verbes : remercier, souhaiter, etc.

⁴³ST, lettre 2, p.15.

⁴⁴Ibid.

⁴⁵Ibid.

⁴⁶Ibid., p.38.

fusion totale entre le point de vue du narrateur et celui du personnage, pour la simple raison que, n'étant pas séparés par la durée, ils ne font qu'un. Le monologue narratif est donc garanti par l'unité de cette voix qui est la source du récit.

En revanche, La Nouvelle Romance illustre différemment le monologue narratif. A première vue, le terme ne semble pas convenir à ce roman, puisqu'il ne s'agit pas d'un récit à la première personne. Cependant, nous avons vu que la troisième personne qui y est employée correspond au style indirect libre, c'est à dire à une focalisation interne. Si l'on remplace, comme Roland Barthes le recommande, *il* ou *elle* par *je*, le récit demeure identique. Toutefois, le style indirect libre étant facteur de polyphonie, une première restriction s'impose : le monologue narratif ne se situera pas au niveau de l'unicité d'une voix qui raconte et vit à la fois, comme pour Sans Tam-Tam.

Une seconde objection pourrait contredire l'hypothèse d'un monologue narratif dans ce roman : la focalisation est centrée sur deux personnages. Or, c'est justement ce fait qui met en relief la présence d'un monologue narratif : La Nouvelle Romance est l'addition de deux récits parallèles, celui de Wali, et celui de Delarumba⁴⁷. Ainsi, si nous employons la notion de monologue narratif dans un sens restrictif, elle est d'autre part enrichie d'une nouvelle donnée dans La Nouvelle Romance, puisqu'elle y réalise une réelle situation de solitude. En effet, il n'y a pas de contrôle du discours qui soit interne au roman : ni Wali, ni Delarumba n'ont accès au discours de l'autre. Seul le narrateur, par le moyen du style indirect libre, mêle sa voix à celles des personnages.

La distribution des chapitres de La Nouvelle Romance est particulièrement révélatrice de l'existence de deux récits parallèles. Le chapitre 1 introduit le personnage de Delarumba par le style indirect libre : "Il ne lui restait plus que cinq litres d'essence. Comment ferait-il pour ne pas tomber en panne sèche ce soir ?"⁴⁸. Et le chapitre 2 introduit Wali de la même façon : "Elle pile, résignée et rageuse, « la boyesse ». Le mariage ne fut qu'une escroquerie. Il

⁴⁷voir le Panorama de la littérature congolaise contemporaine, de R. Chemain et A. Chemain-Degrangé chez Présence Africaine, p.86 : "L'histoire de Wali et celle de Delarumba se déroulent simultanément mais séparément".

⁴⁸NR, p. 7.

[Delarumba] lui avait fait croire qu'elle était belle et irremplaçable"⁴⁹. Cette alternance qui subsiste pendant tout le roman est la forme par excellence de la focalisation variable, c'est-à-dire des "variations de «point de vue» qui se produisent au cours d'un récit"⁵⁰. Traditionnellement, la focalisation variable suppose un changement de type de focalisation, par exemple le passage d'une focalisation zéro à une focalisation interne. Il n'en est pas ainsi dans La Nouvelle Romance, où il s'agit d'une alternance entre deux focalisations internes : l'une centrée sur Wali, et l'autre sur Delarumba. La focalisation variable actualise au niveau formel l'inconciabilité d'un couple définitivement divisé.

En fait deux romans coexistent dans La Nouvelle Romance, avec pour chacun d'eux le personnage principal, qui a ses propres préoccupations. Aussi, Wali est-elle absente des passages où Delarumba est personnage focal ; nous suivons celui-ci dans sa vie professionnelle (chapitres 6,33), dans ses plaisirs (chapitre 5,16,21,27), dans ses activités avec Ray Candy (chapitres 10,14,18). Mais même dans les moments où il est en présence de Wali, celle-ci s'efface et ne devient qu'un objet du décor :

La sonnette, comme un nerf excité, fit entendre trois fois son signal agaçant.

C'était Delarumba. Il jeta son pardessus sur un fauteuil et Wali le ramassa pour le ranger. [...] Tiens, Wali n'avait même pas proposé à boire à leur hôte? [...] Ah ! Ils étaient en discussion? [...]

Wali revint, s'enquit de ce que chacun voulait boire, et la discussion recommença [...] Wali, qui ne participait plus à la conversation, s'était quand même assise avec eux.⁵¹

En revanche, Delarumba est présent dans le récit focalisé sur Wali. Mais sa présence se manifeste de manière indirecte, dans l'évocation qu'en fait la jeune femme. En effet, Delarumba étant à la source des problèmes de Wali, il ne saurait être absent de son discours. Il y apparaît dépersonnalisé, comme simple représentant de l'oppression que subit la jeune femme :

Il y avait beau temps maintenant qu'elle ne croyait plus à l'efficacité d'une explication quelconque avec Bienvenu. Il vint dans la chambre où elle était couchée. Il rugit encore parce que la

⁴⁹Ibid., p.14.

⁵⁰Figures III, op. cit. p.211.

⁵¹NR, p. 163.

chemise qu'il désirait mettre n'avait pas été lavée, déversa une nouvelle trombe d'injures et sortit en claquant la porte.⁵²

C'est un Delarumba déshumanisé au possible que nous présente le filtre focal de Wali, un être qui ne s'explique pas mais *rugit*.

Le monologue narratif et la focalisation variable rendent donc compte de l'incompréhension mutuelle des deux personnages. Pour chacun d'eux, la conscience de l'autre est opaque et la situation du couple dégénère soit par refus d'évoluer (Delarumba), soit par renoncement (Wali). On comprend pourquoi le roman s'intitulait initialement Les Charognards.

Une autre forme narrative se trouve aussi dans La Nouvelle Romance, le récit épistolaire.

Après le départ de Wali en Belgique, un échange de lettres fait place aux conversations qu'elle avait l'habitude d'avoir avec ses amies, Awa et Elise. Cette partie épistolaire du récit paraît ne trouver sa justification que par la fiction romanesque. Mais cette explication est insatisfaisante. Il ne faut oublier que le propos qui sous-tend La Nouvelle Romance est la nécessité d'une émancipation de la femme. Ce n'est donc pas un hasard que les passages épistolaires de La Nouvelle Romance soient des lettres de femmes !

Cependant, comme dans Sans Tam-Tam, la totalité des lettres ne nous est pas dévoilée. Les réponses d'Elise à Wali sont occultées, tout comme la carte postale et la lettre que Wali a envoyées à Awa au début de son séjour à Bruxelles. De même, Awa parle de "toutes les lettres que [Wali] a écrites à Elise", alors que le lecteur n'a eu accès qu'à deux d'entre elles⁵³. Restriction de champ, mais aussi preuve qu'une vie parallèle existe en dehors de l'acte d'écrire des lettres, ces omissions qui nous sont signalées de manière si ostentatoire contribuent à créer "un curieux effet de réalité voilée ; le texte est incomplet. [...] mais le lecteur ne pense généralement pas à ce dont il est privé, ici, il y pense, il est conduit à en tenir

⁵²Ibid., p.47.

⁵³Ibid., p.134, où Awa écrit " J'ai bien reçu la carte postale et la lettre que tu m'as envoyées après ton arrivée en Belgique. [...] Elise m'a montré toutes les lettres que tu lui a écrites." Le lecteur n'a eu accès qu'à la carte postale (p. 109), et à la lettre qui a suivi (p. 114).

compte, car on lui fait savoir que le roman ne lui présente qu'un fragment du réel [...]"⁵⁴

Cependant, aucune lettre d'Elise n'est incluse dans cet échange. Est-ce à dire que son opinion présente si peu d'intérêt ? En réalité, le choix de ne dévoiler que les deux premières lettres de Wali à son amie justifie, au niveau de la fiction, le mutisme d'Elise. Mais, d'autre part, ce silence se justifie sans doute par son attitude d'inertie.

En effet, Elise est l'opposée même de Wali et d'Awa, qui cherchent à s'émanciper par l'instruction et la culture. Elise, elle, vit de ses charmes : elle représente "le plus bas degré de la libération féminine"⁵⁵. En tant que *ndumba* ⁵⁶, elle est une ennemie théorique de Wali qui souffre justement de ce que son mari la délaisse pour d'autres femmes. Leur amitié fait qu'elles ont conscience de vivre la même situation d'infériorité sociale, mais elles la combattent différemment. Wali fait donc part de ses réflexions à cette autre elle-même si différente, pour cette raison, mais aussi parce qu'Elise appartient à ces femmes que Wali se destine à éduquer. Voilà pourquoi c'est à elle que s'adresse la lettre finale où Wali annonce sa décision de repousser son retour au pays : "Ce que je me prépare à faire, ce n'est pas pour moi, mais *pour nous toutes* , pour notre pays [...] Car les véritables esclaves qui ont intérêt à la grande lessive de l'Afrique, ce sont les femmes"⁵⁷. Cette déclaration fait écho à une autre dans la lettre précédente : "C'est curieux comme souvent j'ai eu à penser : «j'aurai ceci et cela à raconter à Elise» ou encore «ah ! si Elise voyait cela» [...]"⁵⁸. La relation de maître à disciple ainsi instaurée entre Awa et Elise sanctionne le silence de celle-ci, qui pour le moment demeure passive. A la fin du roman, Elise n'a pas encore changé ; pour pouvoir recevoir Awa, "elle téléphona à son amant pour lui dire qu'ils ne se verraient pas cette nuit-là, comme ils l'avaient prévu"⁵⁹. Le détail de l'amant prouve qu'Elise en est toujours au même degré si bas de liberté. Mais la fin

⁵⁴ Forme et Signification, op. cit. p. 79.

⁵⁵ R. Chemain et A. Chemain-Degrangé, op. cit. p.82.

⁵⁶ Femme entretenue, cocotte.

⁵⁷ NR, p. 193 ; nous soulignons.

⁵⁸ Ibid., p.117.

⁵⁹ Ibid., p.187.

ouverte du roman permet quelque espoir : Elise ne comprend pas bien la lettre mais "Elle (relira) plus tard mot à mot"⁶⁰.

2. 2. Dialogue narratif

Le seul et unique échange de lettres se fait entre Wali et Awa. Il est remarquable qu'il ait lieu en Europe. Toutes deux ont eu au contact de l'Occident la même prise de conscience et se situent donc sur un pied d'égalité.

Ce qui apparaît d'emblée dans cet échange, c'est une réelle communication entre les deux femmes qui se font part de leurs situations et de leurs points de vue.

Derrière ces lettres, il y a tous ces personnages divers, qui non seulement ont chacun leur caractère et leur style, mais encore leur manière de comprendre et de s'expliquer leur situation ; [...]⁶¹

Awa parle de son séjour à Paris et de son intention de persévérer pour devenir enseignante ; Wali confirme également sa volonté d'apprendre et de s'émanciper de la tutelle de son mari. Il semble que le monologue narratif, qui caractérise les autres lettres citées, devient, ici, un véritable dialogue narratif : la narration ne s'actualise qu'après la réunion des deux lettres.

En effet, la structure des deux lettres permet de dégager une logique de la question-réponse⁶². La lettre de Wali répond avec application à celle d'Awa ; elle en suit le cheminement. Awa commence sa lettre par les préliminaires suivants : "J'espère que ma lettre te procurera de l'étonnement et du plaisir. [...] Je compte sur notre vieille amitié pour que tu comprennes que si je ne t'ai pas répondu c'est que je me consacrais [...] à la préparation de mon baccalauréat." En réponse, Wali commence ainsi sa lettre : "Comme j'ai été heureuse de recevoir de tes nouvelles ! [...] Bien sûr que je ne t'en veux pas pour ton long silence [...]" De même, la première information que donne Awa est celle de sa réussite au baccalauréat : "Je t'annonce que c'est maintenant une chose faite et que j'ai même eu droit à une mention «bien» du jury". Et la lettre de Wali (après

⁶⁰Ibid., p.194.

⁶¹Forme et Signification, op. cit. p. 85.

⁶²voir les lettres d'Awa, p. 134 et celle de Wali, p. 139.

les préliminaires) commence par "Je te félicite pour ton succès au baccalauréat. Ainsi maintenant te voici la première bachelière du pays !". Il est inutile de reprendre mot pour mot les propos des deux lettres, mais la lettre de Wali révèle, par certains termes, l'actualisation du dialogue : "Tu me demandes si j'ai persisté dans le désir de présenter le brevet. Oui, ma chère, [...]". Suit un long développement sur ses cours et ses activités, notamment sur sa fructueuse amitié avec les Impanis.

Mais, si l'on y regarde de plus près, les deux lettres révèlent les limites de la communication. Les interventions narratives qui entrecoupent la lettre de Wali à Awa ne sont pas gratuites : "Wali s'arrêta de nouveau. [...] Elle se reprit à trois fois pour finalement continuer." ; "Elle raya aussitôt cette phrase. Elle surchargea bien, bien, bien de façon que personne ne pût lire ce qu'elle avait écrit dans un premier mouvement". Au-delà des difficultés d'expression de Wali, ces phrases illustrent surtout la nécessité d'une certaine réserve et la difficulté de communiquer avec l'autre. D'ailleurs, "Quand Awa lut la lettre elle éprouva une joie immense, mais tout ne lui parut pas très clair".

En effet, la similitude de situations de ces deux exilées en quête de leur liberté n'exclut pas des divergences dues à la différence de leurs motivations. Awa conçoit la connaissance et l'émancipation comme un moyen d'accéder au même statut que les hommes. Lors d'une discussion entre les trois amies, Awa se distingue d'Elise et se singularise.

Malgré leur amitié, Elise pouvait-elle comprendre qu'Awa cherchait à ne pas être le type de femme que les hommes conçoivent ? Il en était ainsi depuis le jour où elle avait appris que le sexe n'était dû qu'à un simple chromosome, que conçue deux semaines avant ou après, elle eût pu être un homme. Dès lors elle s'était donné pour tâche de développer en elle ces aptitudes dont les hommes tirent leur prétendue supériorité.⁶³

Elle y perd donc sa féminité, comme la réaction de Delarumba à sa réussite au baccalauréat le laisse entrevoir : "[...] Ce n'est pas une femme. C'est un phénomène. Je me demande seulement comment elle fait pour être à la fois belle et intelligente ? "⁶⁴. Awa ne veut

⁶³NR, p.59.

⁶⁴Ibid., p.139.

plus être femme, mais tout ce qu'elle réussit à être, c'est un "phénomène" et non pas un homme.

En revanche, pour Wali, l'émancipation est un moyen de reconquérir sa féminité ; elle veut gagner sa vie afin de soigner sa stérilité : "C'est une des raisons pour lesquelles aussi je veux que tu me trouves du travail à Paris", écrit-elle à Awa.

Cette divergence constitue un obstacle à la communication entre les personnages, mais sans doute pas au dialogue narratif, car le lecteur n'est informé des ambitions d'Awa, et de celles de Wali, qu'après lecture des deux lettres.

Une autre forme du dialogue narratif est exploitée de façon plus systématique dans Le Pleurer-Rire.

La particularité de ce roman réside dans la multiplicité des récits. La narration principale est constamment relayée par d'autres récits, sous forme de rectificatifs ou de contestations, assumés par une instance narrative différente de la première. Nous nommerons *récit premier* la première forme et *récits seconds* les autres⁶⁵.

Le récit premier est sous la tutelle narrative de Maître. C'est celui qui introduit le roman et qui en constitue la majeure partie : "Remarquait-elle le court moment d'arrêt que j'eus en pénétrant dans la parcelle ? Habituellement, quand je rentrais à cette heure, Elengui dormait encore [...]"⁶⁶. Le récit premier est celui de ce *je* qui n'est jamais désignée de l'extérieur, mais qui s'impose à nous sans justification préalable.

En revanche, les récits seconds qui sont les interventions du jeune compatriote, sont justifiés par une typographie particulière et par une introduction de la part du narrateur premier .

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

Mon cher Maître,
La soirée au damuka est peinte avec une saisissante vérité et ressenti à sa lecture, la nostalgie de la tiédeur du pays natal. [...]⁶⁷

Le relais de l'instance narrative est une exploitation originale de la forme du roman par lettre. Différents points de vue se

⁶⁵Conformément à Jean Rousset in Narcisse Romancier, p.p. 69-70.

⁶⁶PR, p.13.

⁶⁷Ibid., p.51.

≠ points de vue se

b

succèdent à propos d'un même événement, créant ainsi un effet de focalisation multiple⁶⁸. L'intervention précédemment citée du jeune compatriote en est un exemple parmi d'autres dans Le Pleurer-Rire. Ainsi en est-il du prétendu rôle du capitaine Yabaka dans le putsch tenté par le Colonel Haraka contre Tonton. Quatre versions se juxtaposent ; celle de Radio-Trottoir : "[...] le colonel Haraka reprochait à Tonton de ne pas être assez radical [...] ; d'ailleurs ils [Haraka et ses hommes] n'en voulaient pas à la vie de Tonton ; ils avaient simplement désiré prendre les devants et l'épargner des conséquences d'une conjuration que le capitaine Yabaka, agent du K.G.B., aurait tramée contre la République"⁶⁹. Le récit qu'en donne Maître-narrateur est plus nuancé : "Le colonel Haraka demeurait introuvable. Les uns prétendaient qu'il s'était replié dans la brousse pour organiser la guérilla. [...] Un autre groupe, enfin, soutenait, à en tremper la main dans l'huile bouillante, qu'il était ici même, dans la capitale, et qu'il bénéficiait de la bienveillance du capitaine Yabaka"⁷⁰. Le point de vue de Tonton, qui nous est expliqué au style indirect libre est aussi de se méfier du capitaine Yabaka : "Tonton, dans ses déclarations publiques, vantait la loyauté et le courage de Yabaka, mais au cours des audiences accordées à certains intimes, laissait entendre qu'il fallait surveiller le capitaine-là"⁷¹. Enfin, nous avons la version du jeune compatriote dont nous reconnaissons l'écriture (la typographie) car il n'est plus introduit par le narrateur premier.

Il est exact que dès cette époque, Yabaka avait commencé à remettre en question le bien-fondé de notre tactique [...]

Haraka de son côté était déçu par la politique du «maréchal» [...]

Tout cela pour dire que s'il est bien permis d'affirmer que, à l'époque, Haraka aussi bien que Yabaka étaient opposés à Bwakamabé, il est, en revanche, patent que les mobiles de leur contestation respective étaient différents, voire inconciliables.⁷²

La focalisation variable permet non seulement de rendre compte de la confusion qui règne pendant cette période troublée,

⁶⁸voir Gérard Genette, op. cit. p.207 : la focalisation multiple est surtout le fait des romans par lettres, "où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers".

⁶⁹PR, p.159.

⁷⁰Ibid., p.165.

⁷¹Ibid.

⁷²Ibid., p.179.

b

b. 111
mais surtout de faire des différents personnages focaux des interlocuteurs, qui vilipendent, ou réhabilitent le capitaine Yabaka. Cette polymodalité narrative, qui fragmente la structure du texte, semble n'avoir pour but que de prouver une seule chose : la difficulté d'appréhender le réel, qui n'est pas univoque.

D'autres récits seconds existent dans Le Pleurer-Rire, qui instaurent aussi une forme de dialogue narratif. Ce sont les récits relevant de la focalisation variable : différentes narrations sont juxtaposées à propos d'événements distincts, mais complémentaires pour l'unité du récit.

Ainsi, il arrive que le jeune compatriote rapporte des faits dont il est le seul responsable focal, comme sa rencontre avec Polépolé en exil.

... je viens de rencontrer, de manière tout à fait fortuite, l'ancien président Polépolé. On m'avait parlé d'un chef d'opposition en exil, j'ai vu l'ombre d'un ancien dirigeant qui semble vouloir oublier et faire oublier toute la tranche de vie qu'il a consacrée à la politique.⁷³

Ce récit, extérieur au champ de perspective du narrateur premier, permet d'approfondir la personnalité de l'ancien président déchu qui n'est pas un personnage à part entière du Pleurer-Rire. Grâce au relais narratif qu'est le jeune compatriote, nous pouvons apercevoir Polépolé, à travers cette lucarne ouverte sur le monde extérieur au récit.

Ces aperçus sur des événements qui débordent du fil principal de la narration peuvent aussi être des événements largement antérieurs à la narration première et que le narrateur, non omniscient, comme nous l'avons montré plus haut, ignore. Il en est ainsi des soliloques de Tonton dont la particularité est signalée par une typographie spécifique.

Tonton, resté seul, regardait le train de nuages, couleur de fleuve, avancer au ralenti, là-haut.

— Maître, du Chivas ! Et laissez la bouteille ici .

*En Algérie, contre les fellaghas, je commandais déjà une compagnie. Environ cent cinquante gars aguerris et aimant le casse-pipe. (...)*⁷⁴

⁷³PR, p.102.

⁷⁴Ibid. p. 117.

Souvenirs de guerre d'un temps révolu, mais surtout intrusions dans la psychologie de Tonton, ce genre de passages, si ostensiblement différenciés de la narration première, permet d'éviter l'indiscrétion du narrateur omniscient traditionnel.

L'usage des récits seconds est poussé à l'extrême dans Le Chercheur d'Afriques, où l'on ne distingue pas de récit premier. En effet, on peut recenser dans ce roman neuf récits qui s'entrecoupent et se chevauchent en dehors de toute chronologie : le second séjour à Nantes et la conférence du Docteur Leclerc, l'enfance d'André dans sa famille, la vie à Nantes avec Vouragan, les recherches d'André sur César Leclerc, le séjour à Paris avec Kani, l'adolescence d'André à Brazzaville, le récit de Ngantsiala à André adulte, le premier séjour à Nantes à l'hôtel, la conférence d'André pendant ce premier séjour. Si le roman commence par le second séjour à Nantes et se termine par le retour d'André au pays natal, on ne peut pourtant pas considérer ce récit comme narration première, mais plutôt comme prétexte, ou point de départ, d'un roman qui avance au gré des souvenirs du narrateur-personnage. Car si ce récit est au présent : "Nous sommes peu nombreux à l'écouter dans cette salle de cinéma de quartier [...]"⁷⁵ ou " Ce soir aussi, chaque pas résonne sur les trottoirs des rues désertes. De mon précédent séjour, j'avais emporté une autre image de Nantes"⁷⁶ ; le récit du premier séjour à Nantes l'est aussi : "Je dispose de peu de jours pour ma rencontre. Il me faudra être de retour à Chartres mercredi matin au plus tard"⁷⁷. L'autre détail qui permet de ne pas établir de hiérarchie narrative entre les différents récits concerne la typographie. Contrairement au Pleurer-Rire où les différentes narrations sont soigneusement distinguées par des typographies spécifiques, Le Chercheur d'Afriques expose tous les récits sous la même typographie, hormis les citations des œuvres de César Leclerc⁷⁸. Les différents récits se succèdent sous forme de courts chapitres.

Ainsi, en plus de l'effet dialogique produit par les récits seconds qui instaurent un dialogue de la mémoire avec elle-même,

⁷⁵Ch, p. 9.

⁷⁶Ibid., p.41.

⁷⁷Ibid., p.55.

⁷⁸voir p.p. 26, 113, 222.

Le Chercheur d'Afriques prend une forme mimétique des investigations d'André. Le roman est un puzzle qui suscite l'activité du lecteur, qui, comme André, doit faire une synthèse de tous ces éléments disparates. L'unité du roman réside dans ce travail de reconstruction, et dans la présence d'une voix narrative unique : celle du narrateur-personnage André.

2. 3. La structure dialogique des Tribaliques

Dialogue et écho caractérisent aussi les nouvelles des Tribaliques. Le recueil est composé de huit tableaux de l'Afrique post-coloniale, des tableaux qui ne sont pas sans se rappeler les uns les autres. En effet, l'architecture des Tribaliques n'est pas hasardeuse, et certaines nouvelles peuvent être considérées comme des variations sur un même thème.

Il en est ainsi de " La bouteille de whisky" et du "Complot". Les deux personnages principaux sont deux médecins, respectivement Kalala et Mobata. Tous deux sont marqués par le communisme : Kalala a eu "une formation «derrière le rideau de fer» [qui] lui a valu d'être mis à l'index à son arrivée"⁷⁹ et Mobata est soupçonné d'être un "agent de Moscou"⁸⁰. Enfin, tous deux sont arrêtés et se suicident de manière plus ou moins symbolique. Le suicide de Mobata est réel et signifie son refus de se laisser avilir par ses tortionnaires. Quant à Kalala, son complot est suicidaire, dans le sens où il a déjà échoué dans sa tentative de défendre Epayo auprès du chef de l'Etat. Il se sait condamné à l'échec et accueille son arrestation finale avec une sérénité qui n'est pas dénuée de fierté héroïque et quelque peu mystique.

Il regarda ses mains. Elles étaient prisonnières de menottes. Mais en lui, il se sentit léger, libre, comme il l'était dans son enfance chaque fois qu'il revenait de la confession.⁸¹

"La bouteille de whisky" et "Le complot" se succèdent dans le recueil, et l'interrogatoire que subit Mobata pourrait tout aussi bien être celui qui va être infligé à Kalala après son arrestation. Cette

⁷⁹TR, p.98

⁸⁰TR, p. 111.

⁸¹Ibid., p.110.

partie n'est pas développée dans "La bouteille de whisky", comme pour inviter à la retrouver dans la nouvelle suivante. D'autre part la situation d'échec de Kalala à son audience avec le président n'est pas sans rappeler celle du personnage principal de "L'honnête homme" qui se voit réduit à l'impuissance face aux agissements illégaux de la Somian.

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.⁸²

"La fuite de la main habile" et "Ah, Apolline !" qui se succèdent aussi dans le recueil sont le traitement symétrique d'un même thème : l'échec des relations amoureuses d'un couple confronté aux contingences sociales. Il est vrai que dans la seconde nouvelle citée, c'est le tribalisme qui cause la séparation d'Apolline et Raphaël, alors que dans "La fuite de la main habile", c'est l'attraction du bien-être social occidental. Mais n'oublions pas que le promis d'Apolline est diamantaire, et que là aussi le confort matériel joue pour beaucoup dans leur union.^f Les deux nouvelles se font donc écho de façon symétrique : dans la première, c'est l'homme qui s'enfuit, et dans la seconde, c'est la jeune fille. Ce dialogisme ne se contente pas de créer un effet esthétique de miroir, mais signifie aussi que les hommes comme les femmes sont prisonniers des nécessités sociales, dussent-ils sacrifier leurs sentiments.

De manière plus subtile, la nouvelle "Monsieur le Député" renvoie à "Ancien combattant". Nous y suivons deux hautes personnalités politiques, un député et un ambassadeur, dans leur vie publique et dans leurs aventures extra-conjugales. Et singulièrement, c'est à travers une femme qu'ils se révèlent. Ngouakou-Ngouakou confirme sa misogynie et son mépris des femmes par son attitude envers sa maîtresse Marie-Thérèse.

Elle a pris la main de l'homme [Ngouakou-Ngouakou] qu'elle passe sous le drap et pose sur son ventre.

- Je crois que j'attends un enfant de toi.
- Quoi ?... Mais tu plaisantes...
- Non c'est sûr...
- Mais qui me prouve qu'il est de moi ? ⁸³

⁸²Ibid., p.83.

⁸³Ibid., p.65.

Quant à l'ancien combattant, Nadia, sa maîtresse, le renvoie au passé qu'il tente d'oublier : la répression contre les fellaghas algériens ; il découvre qu'il a tué la mère de Nadia .

Nadia, je ne te reverrai plus. Je ne peux plus pousser trop loin les conversations avec les gens de ce pays, car je risque chaque jour de découvrir le parent ou l'ami cher de quelqu'un que j'ai tué ou fait tuer.⁸⁴

Ces femmes elles-même sont sans doute les aînées de ces collégiennes dépeintes dans la première nouvelle du recueil, et qui font tout "pour plaire aux hauts fonctionnaires et officiers de l'armée qui venaient à la sortie du collège leur fixer un rendez-vous [...]"⁸⁵.

Le dialogisme des Tribaliques est pourtant problématique pour la narration. En effet, les personnages principaux ne sont pas forcément les narrateurs de ces nouvelles. Si "Le complot" est relaté par le personnage-narrateur, il n'en est pas de même pour "La bouteille de whisky ?", avec qui la nouvelle est en diptyque. Il en est de même pour "Ah, Apolline !" par rapport à "La fuite de la main habile", et pour "Ancien Combattant" par rapport à "Monsieur le Député". Comment expliquer cet agencement qui ressort de l'architecture générale du recueil sinon par la présence de l'auteur ? La similitude des situations et leurs traitements différents les unes des autres ne peuvent effectivement pas incomber à une instance interne au texte. Il existe un narrateur pour chaque nouvelle, mais un auteur pour tout le recueil. Ainsi, le dialogisme des structures narratives nous amène cette fois vers une instance focale externe, responsable de l'agencement des différentes voix narratives. La diversité des voix narratives constatée dans Le Pleurer-Rire conduit-elle à la même conclusion ?

Pour répondre à cette interrogation, nous devons faire un retour sur les modalités de la focalisation variable dans Le Pleurer-Rire. En effet, outre les voix secondaires qui prennent le relais de la narration première, celle-ci prend souvent appui sur des documents qui seraient le fondement du récit. Ces documents sont de deux

⁸⁴Ibid., p.72.

⁸⁵Ibid., "La fuite de la main habile", p.15.

ordres : d'une part, nous avons des références à la presse, et, d'autre part, des références à des auteurs.

Plus d'une fois, les informations du narrateur sont justifiées par les lectures de Maître de la presse nationale et internationale. Le Pays étant imaginaire, ces références médiatiques le sont aussi, et les informations de *la Croix du Sud* restent internes au récit. Ce qui est problématique, c'est que l'unique article de presse qui intervient comme partie intégrante de la narration soit du *Monde*, cet organe de presse qui nous est familier et quotidien. Nous nous heurtons ici à un paradoxe de la fiction, le *Monde* donnant une authenticité à ce pays imaginaire.

Notre article avait suscité, à l'époque, une violente réaction des autorités du Pays. Après la saisie sur place de notre édition du 27 Juin, l'Ambassadeur du Pays à Paris nous avait fait parvenir un communiqué [...] ⁸⁶

Cette intrusion soudaine du réel dans la fiction, ou de la fiction dans le réel ne peut relever que d'une instance hybride qui participe des deux mondes, à savoir l'auteur.

La presse est aussi un alibi de la création littéraire.

Après avoir lu les pages qui précèdent, le jeune compatriote ancien directeur de cabinet est stupéfait de ma capacité à restituer, presque mot pour mot, le texte des messages [...] En fait, je me suis contenté de recopier le passage d'une revue de propagande du continent que j'ai sous les yeux. ⁸⁷

L'auteur se retranche donc derrière son narrateur, et préfère attribuer ses trouvailles littéraires à un plagiat effectué par ce dernier. Mais une lecture attentive nous permet de déceler la présence de l'auteur qui parfois se distingue parfaitement de son personnage-narrateur par ses références culturelles. En effet, Maître est un homme de Moundié, le quartier populaire de la capitale, et plus d'une fois il met en avant les limites de son savoir, comme au *damuka*.

Ils prétendaient que de Gaulle était un pater... paternaliste, je crois, ou quelque chose qui sonne comme ça. Et ils ont expliqué, expliqué,

⁸⁶PR, p. 72.

⁸⁷Ibid., p.193.

expliqué, mais tout ça était bien compliqué. Si compliqué qu'ils ne pouvaient s'exprimer en kibotama.⁸⁸

Ainsi, lorsque Jacques le Fataliste est cité⁸⁹, reconnaissons-nous la présence de l'auteur, car il est exclu que Maître, si ignorant, ait pu jamais lire Diderot. Et, si nous tenons compte du fait que ce passage cité est une justification au passage érotique qui précède, nous ne pouvons voir dans cette auto-défense érudite qu'une intervention de l'auteur lui-même. Car précédemment, jamais le narrateur ne répond aux critiques du jeune compatriote concernant ces passages osés.

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 ?⁹⁰

Mais le récit continue imperturbablement. Il semble donc que l'auteur intervient, avec Diderot, en aide à son personnage-narrateur en manque d'arguments.

Ainsi, le dialogue narratif démultiplie la voix narrative, montrant la complexité du réel qui ne peut s'appréhender qu'à la réunion de différents points de vue. La plupart du temps, ce dialogisme narratif reste dans le cadre de la focalisation interne, mais, parfois, il révèle l'empreinte de l'auteur qui jusqu'ici privilégiait ses personnages-narrateurs. La structure narrative dialogique de notre corpus nous a donc permis de cerner les limites de la focalisation interne. En réalité, au milieu de cette débauche de paroles, l'auteur intervient comme pour rétablir l'ordre : dans le débat qui a opposé Maître au jeune compatriote tout au long du roman, il donne, à la fin du Pleurer-Rire, son verdict en faveur de Maître, lui donnant ainsi la prépondérance dans la fonction narrative. Jean Rousset insiste sur cette fonction du narrateur, dans la littérature moderne.

Conformément en effet à une technique moderne de la première personne, qui fait de celle-ci la source visible de la narration, le romancier confie à ce narrateur, comme s'il voyait en lui sa propre image, le soin de découvrir, par ses tâtonnements et ses angoisses, la

⁸⁸Ibid., p. 17.

⁸⁹Ibid., p.p. 254-256.

⁹⁰Ibid., p. 123.

forme qui est celle de son roman. Ainsi lisons-nous l'aventure d'une structure temporelle de la narration moderne, qui se cherche à travers l'aventure de son personnage-narrateur.⁹¹

L'auteur s'est donc manifesté dans un acte de ré-appropriation de l'œuvre, mais ses personnages n'en restent pas moins les principaux moteurs du récit, comme l'étude de la structure chronologique des œuvres va le montrer.

* * *

⁹¹Narcisse Romancier, op. cit. p.29.

3. Une structure chronologique bouleversée

Dès lors que la narration est assumée par un personnage focal, se pose le problème de la structure chronologique du récit. Trois choix sont possibles que Jean Rousset trouve déjà dans les réflexions de l'Abbé Prévost.

[...]ou bien «l'ordre des événements», le déroulement chronologique objectif, indépendant du sujet qui y est impliqué ; ou bien «le temps de mes connaissances», l'ordre dans lequel les faits se sont dévoilés à l'esprit du héros à l'époque où autrefois il les vivait ; ou enfin [...] «la situation de mon âme», dont les souvenirs confondus surgissent en désordre [...].⁹²

Nous verrons qu'Henri Lopès choisit plutôt ces deux dernières formes, privilégiant ainsi la perception du temps qu'ont les personnages. b.

3. 1. L'ordre des connaissances du héros

Nous avons déjà vu que, dans les nouvelles de Tribaliques relatées à la première personne, la chronologie est toujours liée au point de vue du personnage principal : que ce soit dans "Ah! Apolline !", "Ancien combattant" "L'honnête homme" ou "Le complot", nous découvrons les faits en suivant l'ordre des connaissances du héros.

Dans La Nouvelle Romance, où la narration est si exclusivement dépendante de chacun des personnages principaux, la chronologie du récit est aussi intimement liée à leur propre psychisme. Le style indirect libre rend parfaitement compte de leur relation au temps. Nous pénétrons ainsi dans les souvenirs des personnages. Ce dimanche où Wali pile les feuilles de manioc lui rappelle et nous ramène à son enfance et aux durs travaux qu'exécutait sa propre mère. idem

Tôt le matin, elle l'accompagnait à la plantation. C'était loin ! [...] Le chemin était long et, malgré son jeune âge et ses petites jambes elle ne pouvait demander à sa mère de la porter. Sur le dos et la tête, la

⁹²Ibid., p. 24.

mère était chargée. Le père, lui, restait au village. wali n'avait jamais compris pourquoi.⁹³

Cette incompréhension que Wali ressent maintenant sur sa propre situation lui rappelle, par association d'idées, le sort de sa mère. Dans un roman de type balzacien, le récit aurait commencé par cette enfance auprès de la mère fourbue par le travail. De même, au cours du voyage qui conduit Wali à Bruxelles, elle se souvient des retrouvailles avec Kwala, son premier amour, au cours de la noce où Elise l'a emmenée. Le déroulement de la noce est déjà relaté aux chapitres 12 et 13. Cette reprise, au chapitre 15, à travers les souvenirs de Wali, permet de remonter plus loin encore, à l'époque où ils ont failli se marier.

La belle histoire, la belle histoire de la première orange d'adolescence que chacun n'a eu qu'une fois. Et quand on veut la répéter, c'est dans une boue gluante que l'on patauge.⁹⁴

Au gré des souvenirs du personnage focal, ou au gré de sa fantaisie, la chronologie des romans ne suit jamais une logique objective, et Le Pleurer-Rire en témoigne tout autant. Si, globalement, le roman raconte la dictature de Bwakamabé sur le Pays, il est pourtant difficile, même si l'on écarte les récits secondaires, d'établir une chronologie des faits relatés. Il suffit de relire le début des chapitres concernés : "Tonton, ce jour-là, avait fait venir dans un salon de la résidence le clairvoyant le plus célèbre du Pays, [...]"⁹⁵, ou bien : "L'événement se situe au cours de la Journée Internationale du Livre. Je ne me souviens plus très bien de l'année. Qu'importe d'ailleurs..."⁹⁶, ou encore : "Je n'ai pas raconté tous les voyages de Tonton. Mais, même si je me suis volontairement limité à quelques uns, le Chef adorait les déplacements"⁹⁷. Le narrateur du Pleurer-Rire se donne plus pour tâche de conter certains événements ponctuels, que de donner une chronique détaillée des faits et gestes de Tonton.

Le même pointillisme caractérise la narration de Le Chercheur d'Afriques. Nous avons vu que neufs récits différents composent ce

⁹³NR, p. 14.

⁹⁴Ibid., p. 98.

⁹⁵PR, p. 74.

⁹⁶Ibid., p.131.

⁹⁷Ibid., p. 198.

roman, correspondant à neuf périodes de la vie du personnage-narrateur. Ces récits s'entremêlent dans un ordre variable : le roman commence au milieu du second séjour à Nantes, puis, alterne avec l'enfance lointaine en pays batéké, pour revenir, plus loin, sur l'arrivée à Nantes et l'accueil par Vouragan⁹⁸. Il en sera ainsi pendant tout le roman pour les neuf périodes. Ainsi, allons-nous indifféremment d'un temps à un autre, et d'un espace à un autre.

Le lecteur n'a même pas accès à la logique interne qui régit ces alternances. Aucune analogie ne nous étant apparente, nous restons hermétiques aux ressorts qui meuvent le récit. De rares fois, une transition s'ébauche entre deux récits. Deux souvenirs sont rattachés par un bruit commun de claquement de fers sur le sol. A la fin du chapitre consacré à la rencontre de Kani, il est dit : "Nous nous sommes engagés sur l'esplanade du Trocadéro [...] Les fers de nos chaussures claquaient sur les dalles". A la page suivante, un nouveau chapitre commence : "Ce soir aussi, chaque pas résonne sur le trottoir des rues désertes. de mon précédent séjour, j'avais emporté une autre image de Nantes"⁹⁹.

Un phénomène de projection dans le passé du personnage (analepse) ou dans son futur (prolepse) détermine le récit à la première personne qui relève alors du "temps de l'âme".

3. 2. Analepses et prolepses : le sujet intermédiaire

Le "temps de l'âme" qui fait de la narration une sorte d'exposé de la mémoire du personnage focal donne lieu à une démultiplication de ce dernier. Jusqu'ici, nous distinguons simplement le personnage du narrateur. Mais le bouleversement de la chronologie donne lieu à une démultiplication analogue à une poupée russe. Le *je* narrateur fait le récit d'un *je* révolu, le personnage, qui lui-même devient à son tour narrateur de ce *je*, mais à une époque plus lointaine encore. C'est ce que Marcel Muller nomme le *Sujet intermédiaire*, "un relais, qui assure la transmission

⁹⁸Ch, p;p. 9-25.

⁹⁹Ibid., p.p. 40-41

narrateur de souvenirs qui ont le héros pour objet"¹⁰⁰. Plus loin il précise sa définition.

A mesure que nous progressons dans l'œuvre, le Héros lui-même voit son passé s'épaissir et ceci lui permet de porter (comme plus tard le narrateur qu'il deviendra) un regard nostalgique sur tel ou tel épisode de son histoire.¹⁰¹

Cette notion introduit donc une distinction entre le temps du récit et le temps de la narration, qui est très nette dans Le Pleurer-Rire et Le Chercheur d'Afriques.

En effet, Le Pleurer-Rire contient des passages dont la situation temporelle est complètement indépendante du reste du roman. La typographie en italique les en distingue : ce sont l'aventure amoureuse avec Mme Berger, et les soirées du personnage en exil, avec la figure dominante de Boubeu. Ces récits sont plutôt des évocations oniriques, antérieures au récit premier dans le premier cas, et postérieures dans le second. La relation du jeune Maître avec Mme Berger renvoie aux premiers émois adolescents et à un temps révolu.

*A cette époque, aucun oncle n'aurait laissé un indigène s'approcher de lui et encore moins le toucher [...] Quand elle s'approchait ainsi, que je sentais son parfum discret, le mouvement de ses jambes qui se croisaient comme en un geste de protection, alors la paralysie gagnait tous mes membres. [...] Dans tout cela il n'y avait, bien sûr, qu'innocence d'adolescent.*¹⁰²

La tournure sensuelle de ces passages fait écho aux aventures érotiques de Maître qui jalonnent le récit premier. Par conséquent, ces souvenirs qui jalonnent la première partie du roman¹⁰³ sont ceux de Maître, protagoniste et sujet intermédiaire.

En revanche, les passages concernant l'exil, et dans lesquels on retrouve également Mme Berger, occupent la seconde partie du roman¹⁰⁴. La première fois qu'apparaît ce récit sur l'exil correspond, en effet, à la période décadente du personnage de Tonton, pendant la tentative de coup d'Etat, à la suite de laquelle la paranoïa de Bwakamabé sera portée à son paroxysme, jusqu'à

¹⁰⁰ Marcel Muller, op. cit. p. 36.

¹⁰¹ Ibid., p. 41.

¹⁰² PR, p. 43.

¹⁰³ Il y en a six au total : p.p. 43, 59, 66, 86, 96, 127.

¹⁰⁴ Il y en a cinq : p.p. 150, 203, 217, 264, 334.

soupçonner Maître de complot. Le récit sur l'exil est donc une prolepse par rapport à Maître protagoniste. Il relève d'une instance qui connaît le destin de Maître, c'est-à-dire du narrateur en exil en France. Cela explique le ton amer qui y domine par contraste avec la tendre nostalgie qui émane de l'histoire avec Mme Berger .

*Le dépaysement, l'exil, tous ces souvenirs et les échos qui parviennent du Pays ne me poussent guère à tenter de nouvelles amitiés.*¹⁰⁵

Il y a donc toujours un décalage entre le temps du récit et le temps de la narration qui ne coïncident que lors du dernier passage sur l'exil : *"J'ai cessé de rêver depuis mon départ du Pays. Du moins de cieux et d'heures bleues"* ¹⁰⁶, ainsi que dans les dernières lignes du roman .

Ici finit la relation d'un chapelet de rêves et cauchemars qui se sont succédés à la cadence d'un feuilleton et dont je n'ai été débarrassé qu'une fois le dernier mot écrit.¹⁰⁷

En effet l'étrangeté de ces récits achroniques est légitimée par la dimension onirique qui les caractérise : *"Elle m'avait poursuivi dans le mystère de ma nuit"*,¹⁰⁸ lit-on à propos de Mme Berger ; de même, alors qu'il l'a retrouvée mais qu'il ne l'a pas encore reconnue, le narrateur interroge la partie de lui-même qui, comme le rêve, est mystérieuse : *"Visage lancinant. Mais où donc ? Dans une autre vie ?"*¹⁰⁹.

Cependant, il est des cas, dans notre corpus, où le temps de la narration est soigneusement occulté : il en est ainsi dans Le Chercheur d'Afriques. Le présent est employé indifféremment dans les neuf récits, même si parfois il alterne avec des temps du passé : *"Je rêve souvent de forêts oppressantes. [...] Nul ne s'est jamais rêvé cadavre. Mais un cauchemar peut vous tuer. Personne ne me l'a dit mais je le sais déjà"*.¹¹⁰

¹⁰⁵Ibid. p.150.

¹⁰⁶Ibid., 304.

¹⁰⁷Ibid., p.315.

¹⁰⁸Ibid., p.86.

¹⁰⁹Ibid., p.217.

¹¹⁰Ch, p., 144.

On pourrait voir en ce présent, apparemment actuel, la présence du narrateur. mais le *déjà* qui suit indique le regard de l'adulte sur l'enfant qu'il a été, et qui faisait ces rêves oppressants. *Déjà* est le seul signe du narrateur, le présent est, en fait, ancré dans le passé : c'est un présent atemporel de narration. Seul le tout dernier chapitre du roman révèle la situation temporelle du narrateur par des termes qui actualisent et enracinent le récit dans le présent : "Mon deuxième voyage à Nantes remonte *maintenant* à plus d'un an [...] *Demain* , ma première visite sera pour le fleuve"¹¹¹.

Que la voix narrative s'exprime par *je* ou *il* , le roman d'Henri Lopès est donc principalement focalisé sur les personnages à tel point que l'omniscience occasionnelle du narrateur trouve toujours une justification interne au récit. La focalisation interne détermine la structure narrative, qui, jusque dans sa chronologie, est mimétique de la situation des personnages.

Même si, parfois, la présence de l'auteur affleure dans le texte, le roman continue d'émaner du personnage-narrateur. Ce privilège des personnages ne cesse de grandir au fur et à mesure des romans. Dans Le Chercheur d'Afrique, l'être actuel du narrateur est presque totalement occulté. Pourquoi cette prépondérance des personnages? Qu'apporte la personnalité de ces êtres fictifs au roman ?

* * *

¹¹¹Ibid., p.300. Les termes qui actualisent le récit sont en italique.

DEUXIEME PARTIE

LES PERSONNAGES

"et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête et nous savons maintenant que le soleil tourne autour de notre terre éclairant la parcelle qu'a fixée notre volonté seule et que toute étoile chute de ciel en terre à notre commandement sans limite."

Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal.

Les personnages étant le principal ressort du récit, il est important de définir leur apport au texte. L'importance d'une certaine figure, le rôle annexe d'une autre sont déterminants pour la portée du roman. Il convient donc d'examiner le portrait psychologique des personnages, ainsi que leurs caractéristiques sociales, qui, dans la mesure où le personnage principal est souvent aussi le personnage focal, sont décisifs.

Il ne s'agit pas d'une étude sur le réalisme des œuvres de Henri Lopès, comme cela a déjà été annoncé. Cependant, on ne peut pas ignorer l'existence de types spécifiques de personnages dans notre corpus. Mais, loin d'être le fondement d'une théorie déterministe, les personnages - même si, parfois, leurs portraits sont prévisibles - finissent toujours par avoir un destin surprenant. Ils finissent toujours, dans un mouvement de libération parfois dramatique, par échapper au déterminisme. Nous verrons que la lecture et le livre ne sont pas étrangers à cette métamorphose.

1. Des personnages de peu d'épaisseur psychologique

Les portraits des personnages de notre corpus sont caractérisés par un apport minime d'informations quant à leur psychologie. Cela n'est pas une défaillance des récits, mais plutôt une pratique en accord avec le principe de focalisation interne. En effet, étant donné que le récit est généré par la sensibilité d'un personnage, il serait pour le moins contradictoire que l'auteur s'introduise dans le récit pour dévoiler les ressorts psychologiques d'un personnage.

1. 1. La primauté de l'acte

On pourrait dire que les personnages d'Henri Lopès sont ce qu'ils font.¹ Car, comme aucun regard extérieur n'apporte d'informations sur leur personnalité, c'est en les regardant agir qu'on apprend à les connaître. Ce constat que peut faire le lecteur à propos des personnages principaux, ceux-ci en font l'expérience par rapport aux autres personnages du roman.

Le mystère qui entoure le silence d'Elo dans "La fuite de la main habile", ainsi que l'incompréhension que suscite son mariage à Nantes, alors qu'il sait que Mbâ l'attend, sont de cette nature. La nouvelle est à la troisième personne, mais, par le biais du style indirect libre, le récit est filtré tour à tour par la conscience de Mbouloukoué, puis par celle de Mbâ, jamais par celle d'Elo. Aussi n'avons-nous d'Elo que l'acte brut, non justifié : "Puis, il [Elo] resta deux mois sans écrire. Et un jour, elle [Mbâ] ne reçut plus rien"²; quant à Mbouloukoué, il est "complètement désarçonné. S'il est franc avec lui-même et s'il veut exprimer ce qu'il ressent, il doit engueuler Elo, lui casser la figure même"³. Jusqu'au dialogue final entre Mbouloukoué et Elo, nous ignorons les motivations d'Elo, et même quand celui-ci les explique, elles demeurent sommaires, plus

¹Cela s'accorde avec le principe de liberté inhérente à l'homme, développé par exemple chez Sartre, qui condamne la "mauvaise foi", autrement dit, l'attitude qui consiste à être conforme aux préjugés des autres.

²TR, p.19.

³Ibid. p. 21.

révélatrices d'un phénomène socio-économique de migration, que de sa psychologie.

— Et puis, je ne crois pas que je rentrerai au pays. Ici, un ouvrier qualifié c'est pas un capitaliste, mais ça vit mieux que chez nous. Je me suis résigné. Au pays avec mon métier je gagnerai 30 000 francs CFA. Ici j'ai plus du triple avec double pouvoir d'achat. Mon cher, toi qui es près des dirigeants, avertis-les : s'ils ne prennent garde, il n'y aura pas que la fuite des cerveaux, mais aussi celle des mains habiles..."⁴

La révélation de soi par l'acte, loin d'être réductrice, est parfois fondamentale pour définir la psychologie d'un personnage. C'est le cas pour le Député Ngouakou-Ngouakou : l'écart entre son discours et ses agissements est saisissant. "Le colonialisme a imposé un système qui a asservi nos sœurs"⁵, dit-il dans son discours, où il se propose de libérer la femme. L'argumentation fallacieuse qu'il met en place (ce serait le colon qui aurait asservi la femme noire, et La Fontaine qui aurait dit "A travail égal, salaire égal" !) signale sa mauvaise foi qui est confirmée par sa vie privée.

- _ Emilienne, crie Ngouakou-Ngouakou, Emilienne !
- _ Elle révisé sa composition, crie la mère de la cuisine.
- _ Composition ? C'est pas en composant qu'elle apprendra à être agréable à son mari. Qu'elle m'apporte mes babouches.
- _ 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 vas m'apprendre comment élever ma fille ?⁶

C'est aussi dans leurs actes et leur façon d'être que les personnages annexes de La Nouvelle Romance nous apparaissent. Ainsi en est-il de Ray Candy, "ce monsieur dont la peau était noire, mais qui en tout point paraissait un blanc, jusque dans sa manière de parler français sans aucune trace d'accent"⁷. La seule apparence de Ray Candy de Nionze, dont le vrai nom est Raymond Nyounzou, ses manières mondaines, son goût excessif des femmes et des plaisirs suggèrent sa personnalité de jouisseur insouciant, seulement préoccupé par la volonté de plaire, et son bien-être

⁴Ibid.

⁵TR, p.54.

⁶Ibid., p.56.

⁷NR, p.72.

personnel. "C'est pour avoir la paix qu'il avait finalement dit à un copain d'écrire à sa famille qu'il avait été tué"⁸. D'autre part, sa fonction de compagnon de débauche de Delarumba n'exige pas que son portrait psychologique soit plus précis.

Pour la même raison, les Impanis, grâce auxquels Wali persévérera dans sa quête d'indépendance, nous sont présentés dans leur façon de vivre et dans leur activité militante. C'est un couple équilibré qui partage les mêmes convictions égalitaires, et cela, ainsi que l'influence qu'ils ont sur Wali, est plus important que leurs motivations psychiques. Les Impanis représentent un idéal pour la jeune femme qui trouve en eux de quoi stimuler ses ambitions. Chez eux, pour la première fois, elle voit un mari aider sa femme.

Wali aurait voulu pouvoir filmer cette scène et ensuite la projeter à la section de son quartier de la Fédération des Femmes du Parti Démocrate National [...] Quelle bombe dans les ménages ! ⁹

La même réserve caractérise le portrait du capitaine Yabaka, dans Le Pleurer-Rire. Pour définir sa personnalité, le lecteur oscille entre le portrait admirable qu'en fait Maître, et le tableau d'un hypocrite qu'en fait Tonton. Ce sont les deux extrêmes qui font que tous ses actes peuvent être interprétés de deux manières opposées.

Il invitait chacun à se mettre à l'écoute de la voix du peuple, à entendre cette rumeur grandiose qui s'élève au-dessus de sa marche collective, et qui annonce ses travaux, ses productions, ses créations, ses joies et ses labeurs, ses efforts pour vivre ou survivre. C'étaient ses mots exacts. Un lyrisme à secouer les viscères.¹⁰

L'enthousiasme de Maître, homme du peuple, est-il simplement révélateur de la démagogie de ce militaire qui, en réalité, ne chercherait qu'à s'approprier le pouvoir ? C'est l'avis de Tonton. Aussi le capitaine est-il suspecté d'être l'auteur de l'attentat contre le Président.

⁸Ibid. p.73.

⁹Ibid. p.122.

¹⁰PR, p.98.

Tonton, dans ses déclarations publiques, vantait la loyauté et le courage de Yabaka, mais au cours des audiences accordées à ses intimes, laissait entendre qu'il fallait surveiller le capitaine-là.¹¹

L'absence de portrait psychologique nourrit l'ambiguïté de ce personnage partagé entre ses convictions personnelles et sa place dans un pouvoir abusif et tyranique. La conversation qu'il a avec le jeune compatriote montre plutôt un démocrate résigné et cynique.

Yabaka fronça les sourcils et se lissa les moustaches.

— 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 ?

[...] Je savais que Yabaka était le militaire le plus proche des jeunes intellectuels. Ils rêvaient tous (sans précisément savoir comment) qu'ils remplaceraient un jour Bwakamabé. Mais ce soir-là, je sentis qu'un profond fossé les séparait.¹²

Le capitaine reste suspect, même si le jeune compatriote le défend : "Je suis convaincu que s'il avait été consulté, Yabaka n'aurait pas donné son accord"¹³.

Tout aussi opaques sont les personnages du Chercheur d'Afriques. Leurs motivations nous sont obscures comme elles le sont au personnage principal. Le roman étant celui d'une recherche, les personnages ne peuvent pas être donnés dans leur entier. Ils se dévoilent au fur et à mesure ; le plus bel exemple en est la découverte de la véritable identité de la dame au péplos, qui n'est autre que Fleur, celle-ci étant elle-même la fille du Docteur Leclerc, le présumé père d'André.

L'opacité qui entoure tous ces personnages vient de leur rôle secondaire dans le récit : la focalisation interne fait que seule la conscience du personnage focal nous est claire. En plus de cet impératif que nous qualifions de technique (le personnage focal ne peut matériellement pas pénétrer dans la conscience des autres), se dessine un principe éthique : nul n'est habilité à proférer un jugement sur les actions d'autrui.

¹¹Ibid., p.165.

¹²Ibid. p.172.

¹³Ibid. p.180.

1. 2. L'absence de jugement explicite

Jamais un narrateur omniscient n'intervient pour donner un jugement sur tel ou tel personnage. Les actes sont présentés comme un matériau brut sujet à interprétation. Cela explique le recours souvent utilisé au récit à la première personne. Le protagoniste prend la parole et se raconte sans intermédiaire. Le lecteur doit procéder à une analyse de ce discours pour saisir la personnalité du locuteur : ici, c'est le discours qui est acte.

Que ce soit pour Raphaël, l'ancien combattant, Gatsé, Maître, Tonton, le jeune compatriote ou André, la clé de leur personnalité se trouve dans leur discours. Cela ne signifie pas qu'ils procèdent consciemment à leur introspection, mais que leur parole les révèle, parfois malgré eux.

Comme je suis d'une tribu qui a toujours commandé à celle de Takana [le Président de la République], 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.¹⁴

L'ancien combattant croit faire un portrait flatteur de lui-même en insistant sur son aptitude génétique à exercer le pouvoir. Mais son discours montre surtout qu'il est victime du pouvoir colonial qui a fait de lui un instrument de répression contre ses semblables, en lui donnant l'illusion du pouvoir. En fait, tout lecteur attentif est à même de saisir, dans la subtilité du récit, matière à exercer son jugement.

Chez Raphaël, nous percevons la mauvaise conscience d'un intellectuel que son savoir a écarté de la réalité populaire africaine. C'est une personnalité torturée par la volonté de faire progresser son pays, et obsédée par la servitude passée et actuelle de l'Afrique.

[Je] 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 laissé[e] surprendre par les peuples plus austères, qu'elle en avait été déportée et asservie.¹⁵

¹⁴TR, "Ancien combattant", p. 66.

¹⁵Ibid., "Ah, Apolline !", p.29.

La force de révélation subjective de la parole n'est jamais aussi claire que dans Le Pleurer-Rire. Les différences de points de vue entre les parties du récit vues par Maître, Tonton ou le jeune compatriote sont issues non seulement de leur capacité plus ou moins grande à analyser les événements, mais surtout à leurs personnalités très diverses. Il est évident que le plus limité en la matière est Bwakamabé. Le portrait qu'il fait de lui-même est assez proche de celui de l'ancien combattant, dans la mesure où il souffre du même complexe de supériorité, ce qui, vu sa soif de pouvoir, le rend encore plus dangereux.

J'aurais pu après la guerre (la Grande contre les Boches) me retirer dans la vie civile. Avec toutes mes médailles et ma pension. Faire comme beaucoup d'autres [...] C'est pas une vie pour un Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa. Moi, j'ai préféré rempiler. Préféré l'action. L'action.¹⁶

Si Tonton se prend pour un héros, tel n'est le cas ni de Maître, ni du jeune compatriote, le premier à cause de la modestie de ses origines (un homme de Moundié, le quartier populaire de la capitale), le second à cause de son niveau d'instruction qui fait qu'il s'efforce de toujours rester raisonnable et lucide.

Le jeune compatriote est un homme ouvert au dialogue et à la critique, ses nombreuses interventions dans le roman en témoignent : "Mais vous êtes injustes dans les portraits que vous croquez des jeunes *intellectuels*"¹⁷, écrit-il à Maître. Cette remarque montre aussi que la modestie de Maître n'est pas innocente, puisque son point de vue peut destabiliser un *intellectuel*. Cette fois encore, c'est au lecteur de dénouer l'écheveau de ces témoignages multiples.

Les romans d'Henri Lopès fuient le didactisme, à tel point que même Sans tam-tam, qui pourrait être l'exposé d'une introspection prête à consommer, détient les ressources d'une lecture plus subtile. Le choix de Gatsé de se raconter à son interlocuteur, avec ce que cela comporte d'omissions et de grossissements, est tout aussi important que le contenu du récit. En effet, le récit de Gatsé n'est pas continu ; deux périodes sont surtout éclairées : l'enfance à la propriété coloniale et la vie adulte, avec la rencontre de Sylvie et ce

¹⁶PR, p.104.

¹⁷Ibid. p.51.

qui s'ensuit. Bien sûr, il est dit quelques mots sur son adolescence, mais le choix de ces épisodes est révélateur, si l'on se souvient du projet qui guide son autobiographie.

C'est pourquoi, il me faut dire tout ce qui m'explique. Tout ce qui peut révéler qui je suis. [...]

Laisse-moi donc te dire ce qui ne cesse de me hanter avant que tu ne dises qui je suis.¹⁸

La conscience de savoir son discours destiné à un autre fait du récit de Gatsé un exercice de style (comment expliquer et convaincre), plus qu'une confession spontanée. En cela, Gatsé nous apparaît comme un homme pudique qui, au lieu de justifier son refus par la conscience qu'il a de sa mort prochaine, oriente son discours vers un futur qu'il sait limité, se consacrer à son pays. Ses lettres sont "les lettres de la mort"¹⁹.

Ainsi, le peu d'épaisseur psychologique qui caractérise les personnages d'Henri Lopès est le signe d'un choix de l'auteur de ne pas intervenir directement dans la perception que l'on peut en avoir. Ce choix se justifie, d'une part, par la conviction que l'être se révèle dans l'acte, et, d'autre part, par la fonction des personnages dans le récit, qui ne nécessite pas toujours l'exposition d'une psychologie profonde.

1. 3. Structure actantielle des personnages

Outre l'analyse strictement narratologique que nous avons faite du récit, une analyse structurale des personnages comme actants du récit peut étayer la caractérisation des personnages. La notion d'*actant* du récit implique que l'on considère le personnage non pas pour ce qu'il est mais selon la fonction qu'il assume dans le récit.²⁰ Ce procédé permet d'établir un paradigme, un schéma à peu près constant pour les mêmes types de récit²¹.

¹⁸ST, p.15.

¹⁹voir Ange-Séverin Malanda, Henri Lopès et l'impératif romanesque, Silex, II "Le tombeau de Gatsé", p.27.

²⁰voir Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" op. cit. p. 7.

²¹voir Ibid., "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique" par A.J. Greimas qui établit un schéma qui s'adapte à tout récit mythique.

Les actants d'un récit sont principalement constitués en trois couples : le destinataire et le destinataire, le sujet et l'objet, l'adjuvant et l'opposant. Le *destinateur* ou *donateur* (D1) est celui qui est à l'origine de l'action du récit ou qui la provoque, tandis que le *destinataire* (D2) est celui qui est tenu de mener cette action, (exemple : la maman du Petit Chaperon rouge (D1) l'envoie (D2) rendre visite à sa grand-mère). Le *sujet* est le héros de l'action, il correspond souvent au destinataire ; et l' *objet* est le motif de cette action : cela peut être une chose ou une valeur. Enfin, l' *adjuvant* est un personnage favorable au sujet, tandis que l' *opposant* lui est défavorable. Toutes sortes de combinaisons sont possibles ; parfois, plusieurs personnages correspondent au même actant.

L'exemple le plus représentatif et le plus complet dans notre corpus est celui de la structure actancielle du Pleurer-Rire. Nous avons donc choisi de traiter principalement de ce roman dans notre analyse. La structure des autres œuvres qui est analogue est présentée dans le tableau qui suit (tableau, Annexe 1).

L'étude de la structure actancielle du Pleurer-Rire porte sur l'ensemble de l'œuvre et non sur des séquences particulières qui donneraient lieu à de multiples cas de figures. Ainsi, durant la campagne de Résurrection nationale, Tonton, en tant que héros national, serait le sujet, tandis que dans d'autres parties du roman, c'est Maître qui est le sujet. En réalité, nous l'avons suggéré dans notre première partie, le véritable personnage central du roman est Tonton, et Maître n'est qu'un témoin. Cependant, dans la mesure où tous les événements sont relatés par rapport à la vie de Maître, nous choisissons, pour plus de commodité, de considérer Maître comme l'actant sujet du Pleurer-Rire.

Au niveau de l'ensemble du roman, la fonction de destinataire est remplie par le personnage de Tonton, qui impose à Maître le rôle de maître d'hôtel ; celui-ci est donc le destinataire. Cette fonction de destinataire, il la partage avec le jeune compatriote et Yabaka, qui, comme lui, dépendent de Tonton. De la même façon, la fonction de destinataire est partagée avec Ma Mireille. En effet, dans la seconde partie du roman, la jeune femme prend possession de Maître et de son destin, puisque c'est elle qui organise sa fuite en

exil. Ainsi les fonctions de destinataire et de destinataire correspondent-elles à des relations de pouvoir.

Les fonctions d'opposant correspondent aussi à une pratique du pouvoir. Ces figures qui représentent l'oppression sont celles de Gourdain, Aziz Sonika, et ... Tonton ! Le personnage de Bwakamabé est à la fois destinataire et opposant ; c'est là une innovation du code actantiel. En effet, le destinataire est théoriquement un personnage favorable au sujet-héros : la mère du Petit Chaperon rouge ne cherche pas à nuire à la petite fille. Ici, la double fonction du personnage de Tonton correspond au thème de la perversion du pouvoir dictatorial. Bwakamabé, qui est censé faire le bien de la Nation, est le pire danger pour elle !

L'autre particularité du code actantiel du Pleurer-Rire est dans l'absence d'objet. Comme Maître est engagé malgré lui dans le sillon de Tonton, le sujet n'a pas d'autre alternative que de se préserver des foudres de Tonton. Notre sujet n'est donc pas un héros, mais un personnage sans motivation autre que de survivre dans un monde qui ne lui est pas familier. Cette fois encore, l'organisation du code actantiel traduit une thématique majeure du roman : la soumission des individus à un pouvoir tyrannique. Le seul espace de liberté de Maître est dans sa vie privée et dans ses relations avec les femmes. Ce sont Mme Berger, Soukali, Ma Mireille et Cécile qui tour à tour seront l'objet de la quête du sujet ; en même temps, elles constituent un univers paisible au milieu des vicissitudes de la vie au Pays.

Dans le tableau général qui reproduit les structures actanciennes de notre corpus, nous remarquons la fréquence avec laquelle les fonctions d'opposant sont tenues par des personnages qui représentent le pouvoir, ce qui condamne le sujet à l'impuissance, voire à l'échec. C'est le cas de la relation de Ngouakou-Ngouakou avec ses filles et Marie-Thérèse, de Ndoté avec Dahounka. Comme Tonton, ils sont à l'origine d'un espoir dont ils sont eux-mêmes l'obstacle. Les filles de Ngouakou-Ngouakou doivent désespérer de jamais avoir le soutien de leur père pour leur émancipation, tout comme Dahounka ne peut pas compter sur Ndoté pour mener à bien la mission que celui-ci lui a pourtant confiée. Il est remarquable que le personnage focal correspond souvent au sujet aliéné : Raphaël, Marie-Thérèse, Dahounka, Kalala, Wali, Maître.

Le tableau inspire une autre remarque concernant l'absence ponctuelle de destinataire ou d'adjuvant. Cette particularité caractérise les sujets marqués par une grande solitude. Carmen, cette pauvre nourrice qui lutte pour la survie de son fils dans l'indifférence générale, en fait partie. De même, la destinée suicidaire de Kalala n'a pas de destinataire (et Nzodi est un adjuvant peu convaincu), car il a fait le choix d'engager un combat perdu d'avance.

Il n'est que Le Chercheur d'Afriques pour présenter une structure plus habituelle. Ici, les destinataires (la mère et l'oncle d'André) sont aussi les adjuvants du sujet. Cela est dû à la cohérence qui caractérise la quête d'André, soutenu par sa famille qui le charge de rechercher son père disparu. Cependant, le sujet détourne en partie son désir sur un autre objet : Fleur. Cette bipolarisation de l'objet soutient, en partie, la polyphonie du roman et la multiplicité des récits.

L'analyse de la structure actantielle des récits nous a donc permis de dégager des schémas de relations qui éclairent les personnages romanesques, surtout dans leur relation au pouvoir. Cela nous a permis de justifier l'action du personnage principal qui agit selon son rapport aux autres individus qui l'entourent. L'environnement social est effectivement un facteur important pour définir les personnages. Il convient donc d'examiner quels types d'individus habitent l'univers romanesque d'Henri Lopès.

* * *

2. Des types et des caricatures

Le roman moderne et contemporain a pour constante de représenter non plus des héros, au sens originel du terme²², mais des personnages, c'est à dire des êtres que l'on peut reconnaître comme appartenant à une société ou à un groupe donné. Michel Zéraffa analyse cette distinction historique du roman et du mythe.

Saisi désormais à tel point de son existence, le héros a le temps derrière et devant lui. Aussi doit-on dès lors le nommer personnage, car il représente la personne. [...] La personne, c'est l'individu cessant d'appartenir tout autant à un genre humain global et indifférencié qu'à un ordre divin ou semi-divin. La personne correspond à une société constituée, ayant tel ordre, telle hiérarchie et surtout tels valeurs ou idéaux propres à les garantir. Le personnage littéraire représentera cette société et ses niveaux.²³

Le personnage romanesque est donc une entité à laquelle on peut s'identifier en tant qu'individu, mais surtout en tant que groupe. Les romans d'Henri Lopès se situant pour la plupart du temps en Afrique, au Congo, et les personnages étant souvent africains, c'est à juste titre que l'on se demandera quel type d'Africain et quel type d'Afrique sont représentés.

2. 1. Typologie des personnages

D'un roman à l'autre, le milieu social représenté est sensiblement le même. Les personnages sont issus pour la plupart de la classe des *évolués* ²⁴ qui est apparue après les indépendances

²²La définition originelle du terme est issue de la conception mythologique du héros : "Nom donné dans Homère aux hommes d'un courage et d'un mérite supérieurs, favoris particuliers des dieux, et dans Hésiode à ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel". (Littré, Dictionnaire de la langue française).

²³Michel Zéraffa, "Le mythique et le romanesque" in Roman et Société, p.97.

²⁴voir Georges Balandier, Sociologie des Brazzavilles noires, p.155. Il distingue trois catégories d'évolués : évolués éduqués, évolués économiques et évoluant.

"Le critère d'abord retenu est d'ordre *culturel* ; les individus sont classés dans l'une ou l'autre catégorie selon la distance qu'ils ont prise à l'égard du milieu socio-culturel dont ils sont issus. [...] le mot évolution « signifie abandon plus ou moins complet de l'état de civilisation africaine en faveur de la civilisation européenne »."

africaines. Il est vrai que l'ensemble de l'œuvre de Henri Lopès présente l'Afrique post-coloniale aux prises avec ses problèmes. Aussi est-il naturel que plus de la moitié des personnages principaux soient de cette classe destinée à reprendre le pays en main ; ce sont les cadres de la Nation : des enseignants (Mbâ, Mbouloukoué, Kodia, Gatsé), des médecins (Kalala), des intellectuels (Raphaël, le jeune compatriote).²⁵

Mais les évolués sont surtout constitués par la classe dirigeante qui est aussi largement représentée chez Henri Lopès. Ces hommes qui ont réussi de manière éclatante focalisent en eux la grande contradiction de l'Afrique contemporaine, car bien souvent ils ne le méritent guère. En effet, si l'on observe le tableau, force est de constater leur inaptitude à assumer les hautes fonctions qui sont les leurs, vu leur formation quasi inexistante. Ni Ngouakou-Ngouakou, ni l'ancien combattant, ni Delarumba, ni Tonton n'ont fait d'études supérieures. Ils ont accédé au pouvoir par faveur, ou bien grâce à des relations tribales.

Aussi la dialectique qui anime l'œuvre romanesque d'Henri Lopès est-elle dans cette contradiction qui condamne les individus qualifiés à l'impuissance, et donne tout le pouvoir à des hommes sans mérite et dangereux.

Les Dahounka, Kalala et Yabaka peuplent l'Afrique, quand, comme Elo, ils n'ont pas choisi la fuite. Bâillonnés, ils se complaisent dans une inaction cynique et résignée, comme Ndoté ou Yabaka ; parfois, comme Kalala, ils s'engagent dans le militantisme ou dans des actes de révolte durement réprimés. Seul Tiya, dans Le Pleurer-Rire, continue de penser librement. Voici ce qu'il dit à propos de Tonton.

— L'homme-là n'a jamais étudié le latin. Un militaire... Si encore c'était un vrai cyrard, sorti de corniche. Allez, va, tu aurais mieux fait de rester là où tu étais. Tu travaillais plus pour l'Afrique en exerçant ton métier, oui. Aujourd'hui, tu sais, ce n'est pas par tout ce bruit que vous faites que le drapeau de l'Afrique gagnera du

²⁵ voir Michel Zéaffa, Roman et Société, chap. 2 "les sociologies du roman" : "En instaurant des personnages auxquels il confère en quelque sorte des grades (ils vont de l'« épisodique » au « central »), un romancier pratique une critique sociale fondamentale [...]". p. 36.

terrain (il fit non de la tête). C'est dans le monde du travail et de l'étude...²⁶

L'attitude de Gatsé est conforme aux conseils du vieux Tiya : il renonce au militantisme non pas par manque de conviction mais parce que sa conviction est si profonde qu'il ne voit dans le militantisme que verbalisme et rhétorique. L'originalité de Sans Tam-Tam (surtout en 1977, année de sa parution) est de condamner la vanité des discours révolutionnaires et progressistes, en faveur d'une lutte personnelle et quotidienne qui doit commencer par soi-même. C'est là la signification profonde du refus de Gatsé.

Mises à part Mbâ et Awa, les femmes sont exclues de la classe des évolués, par manque d'instruction. Elles sont *ndumba* comme Elise ou Marie-Thérèse, et au mieux, femme au foyer, comme Wali, Mme Ngouakou-Ngouakou ou Elengui, la femme de Maître. Seules, elles peuvent à peine survivre, les difficultés de Carmen, héroïne de "L'avance", en témoignent. Il arrive que, comme Wali, ou Soukali (Le Pleurer-Rire), elles se révoltent contre leur condition. Mais la fin ouverte de La Nouvelle Romance, si elle n'ôte pas tout espoir, annonce que la route vers "la femme des temps modernes" en Afrique (nous reprenons la citation d'Aragon) est encore longue.

Henri Lopès ne dépeint pas l'Afrique traditionnelle et mythique : les personnages sont des citadins actuels pris dans les difficultés de la modernité.

Ce n'est que dans Le Chercheur d'Afriques que l'on a une peinture quelque peu nostalgique de l'Afrique traditionnelle, avec les récits de l'enfance d'André en pays batéké. Les portraits hauts en couleur de Ngalaha, la mère expansive du narrateur, Ngantsiala l'oncle *ndzimi* ²⁷ appartiennent à l'Afrique des mythes. Cependant, loin d'être un laisser-aller à l'exotisme facile, ce tableau inhabituel chez Henri Lopès trouve trois justifications. D'une part, les récits concernés sont les souvenirs lyriques de l'enfance lointaine du

²⁶PR, p.220.

²⁷"Dans la société tékée, le *ndzimi* apparaît comme un artiste complet doté d'un savoir d'érudit. Son art consiste à explorer le passé des aïeux d'une personnalité dont il chante les louanges ou raconte les exploits des ancêtres. De ce fait, le *ndzimi* est à la fois historien, chroniqueur et généalogiste." in Notre Librairie n°92-93 sur la littérature congolaise, "Le *ndzimi*, griot congolais" par J.P. Ngampika-Mperet et G.N. Sam'ovhey-Panquima, p.162.

narrateur. D'autre part, l'époque à laquelle ces récits se déroulent est révolue, puisque c'est l'époque coloniale. Enfin, en tant que "chercheur d'Afriques", le narrateur se doit d'interroger aussi l'Afrique traditionnelle.

Dans l'ensemble, les romans d'Henri Lopès présentent des situations et des personnages de l'Afrique moderne. Nous en avons un exemple probant dans la comparaison entre l'étude d'un type individuel, dans la Sociologie des Brazzavilles noires, et un personnage comme Delarumba ou Ray Candy. Il s'agit du cas de M.B.

Likouba d'origine, M.B. est maintenant âgé d'une trentaine d'années. Il a l'aspect d'un homme sportif, très élancé et d'une beauté assez rare. On est venu lui demander d'être photographié pour servir de symbole « africain » à une revue nouvelle. Toujours bien vêtu, très accueillant et aimable, il donne l'impression d'être parfaitement adapté en toutes circonstances.

[...]

B.M., resté à Brazzaville dès la fin de ses études, a d'abord été employé comme instituteur durant quelques années. Il prétend avoir quitté l'enseignement par manque de goût pour le travail d'éducation ; certaines personnes indiquent qu'il a été renvoyé à la suite « d'histoires avec les femmes ». En 1947, B.M., qui vient de travailler comme comptable, est engagé en tant que commis contractuel dans un des services nouvellement établis. Il a bénéficié de l'appui d'un chef de service qui avait eu pour concubine, durant un séjour en Oubangui, l'une de ses sœurs et s'était alors occupé quelque peu de son éducation. En 1951, B.M. est à nouveau licencié pour avoir permis certaines irrégularités du chef européen qui le commandait. Ses difficultés financières fréquentes, son endettement ont servi de « preuves » et transformé la présomption de complicité en certitude.

[...]

Il donne l'impression d'un homme doué d'une grande capacité d'action et d'esprit d'entreprise, mais qui ne parvient pas à appliquer ses dons. Attiré par la société des blancs, il ne peut occuper qu'une situation marginale vis-à-vis de cette dernière ; renvoyé à la société noire où il bénéficie — tout au moins auprès des évolués éduqués — d'un certain prestige, il s'y affirme par ses exploits sportifs et ses succès féminins. Il semble vivre d'activités de remplacement. [...] ²⁸

On n'aurait pas trouvé d'autres mots pour décrire un Ray Candy élégant et superficiel, ou un Delarumba instable et dont la situation professionnelle est souvent compromise par son manque d'investissement personnel ou ses imprudences amoureuses (que l'on se souvienne de l'intervention du père d'Olga à l'ambassade pour réclamer réparation de l'honneur de sa fille).

²⁸ "M.B. ou l'impossible assimilation" p.216.

Les romans d'Henri Lopès abondent en types de Nègres jouisseurs dont les portraits ne sont pas toujours flatteurs. Dans "Ah, Apolline !", Le jeune Raphaël ne cesse de déplorer l'insouciance de son camarade de chambre Samba.

Car Samba aimait la musique. Dès qu'il se trouvait seul, l'électrophone ou le transistor gueulait les derniers airs à la mode, et tout seul, devant la glace, Samba s'entraînait au yéké-yéké, se balançant avec souplesse d'une jambe sur l'autre, [...]. C'est dire que j'effrayais Samba par ma façon d'étudier [...]²⁹

Le même type de personnage se retrouve dans Le Chercheur d'Afriques en la personne de Vouragan.

— Mon cher, y'a deux tailleurs seulement, dans ce pays. Blima et Guy Taylor. Des artistes de la coupe ! Leur griffe, c'est comme la signature de Picasso sur un tableau. Chacun des costumes que les hommes-là créent ressemble à une rumba du pays ou à un morceau de Charlie Parker. Regarde la chute : un pincement de guitare hawaïenne ! [...]³⁰

André lui-même n'est pas insensible au charme de la musique : "Je me levais, une main sur le nombril, l'autre enserrant une cavalière imaginaire"³¹.

Dépeint avec une pointe d'humour bienveillant ou critiqué, le type du Nègre danseur traverse toute l'œuvre de Henri Lopès ; même Raphaël est ému en dansant la rumba avec Apolline.

Nous avons dansé. Avez-vous déjà dans[é] la rumba avec une Congolaise ? Si oui, je n'ai pas besoin de vous expliquer. Si non, ce sont les hanches de la mer qui vous portent dans un roulis au rythme du morceau.³²

Car quoi qu'on en pense c'est une réalité incontournable, comme le déclare l'homme au bar dans "Monsieur le Député", en regardant danser Marie-Thérèse avec Ngouakou-Ngouakou : "— Oui, ma sœur, c'est ça l'Afrique. Notre négritude. La civilisation de la danse, en dépit des âges"³³. Est-ce une allusion amère de l'auteur

²⁹TR, "Ah, Apolline !", p.28.

³⁰Ch, p.107.

³¹Ibid. p. 30.

³²TR, "Ah, Apolline !", p.32.

³³Ibid, "Monsieur le Député" p.63.

face à ce politicien déplorable, ou l'expression d'une composante de l'identité nègre ? Les deux interprétations ne s'excluent pas, celle-ci cautionnant celle-là.

Tels sont donc les personnages qui filtrent la narration romanesque, racontant leur malaise et leur difficulté d'exister. Mais l'auteur ne s'abstient pas d'ajouter à leurs portraits une touche d'humour sarcastique, notamment quand les personnages ne sont plus seulement des types mais des caricatures.

2. 2. Les caricatures

La particularité des caricatures de personnages que l'on rencontre dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopès est dans le fait qu'elles sont liées très souvent à une situation sociale. Ce ne sont pas des caricatures qui visent une personnalité singulière, mais plutôt des types de personnes. En ce sens, la caricature s'apparente à la critique de mœurs. Dans la comédie de Molière, nous avons des caricatures qui portent sur des traits de caractère : Arpagon est une caricature de l'Avare, et son avarice lui est ontologique. Chez Lopès, nous avons affaire à des caricatures de types de comportements spécifiques à un groupe ou à une classe.

La caricature prend principalement pour cible les tenants du pouvoir, ces personnages à la fois destinataires et opposants (tableau, Annexe I), et à la fois marqués par leur inaptitude intellectuelle à exercer le pouvoir qu'ils possèdent (tableau, Annexe II).

Nous considèrerons de manière similaire Ngouakou-Ngouakou et Tonton, celui-là n'étant que la genèse de celui-ci. En effet, le personnage du despote tyranique et grotesque du Pleurer-Rire est déjà en germe dans la nouvelle "Monsieur le Député". Tout l'art de la caricature réside dans la mise en relief du caractère grotesque du dictateur, et, tout particulièrement, de l'inanité de sa culture. Le député, affublé du nom ridicule et sonore de Ngouakou-Ngouakou, n'hésite pas à attribuer à La Fontaine la formule "A travail égal, salaire égal" ; quant à Tonton, il manie la langue de façon tout aussi approximative, confondant tribu et nation, sans doute à cause de sa conception tribaliste du pouvoir.

Et il se lança dans une longue explication pour bien me convaincre qu'il connaissait parfaitement et mon père et ma mère et leurs pères et leurs mères, qu'il savait que les uns étaient originaires de Libotama et les autres de Kinassi, qui n'est qu'à dix kilomètres du premier. Il haussa les sourcils.

— Nous sommes donc bien des compatriotes, Maître
[...] Un subalterne comme moi ne pouvait pas se mettre dans un bureau aussi solennel pour infliger un cours à un président.³⁴

C'est pourquoi, tant de fois dans le roman, l'application du président à prononcer ses discours est sujet à dérision.

Différenciant bien les *é* des *è* et des *ai* d'une part, les *au* des *o* d'autre part, les *i* des *u* enfin, [...] le général se mit à lire le discours que lui avait tendu son officier d'ordonnance.³⁵

Le discours de Tonton est, en réalité, caractérisé par une débauche verbale qui véhicule une thématique paranoïaque typique des régimes totalitaires. C'est un homme grossier qui ébranle la foule dans ce discours contre l'ethnie djassikini, bouc-émissaire de la nation.

Et l'animateur nous demandait d'insulter.

Quand le chœur se taisait, c'était Tonton baryton.

— Con de leur mamaaan !

Et il s'applaudissait. Et nous l'applaudissions. Et il disait que le Pays était un paradis où il faisait bon vivre depuis lui.³⁶

La caricature a donc l'avantage de ne pas occulter l'aspect effrayant ou dangereux d'un personnage, en même temps qu'elle le rend grotesque. Ainsi, en même temps que son ignorance est affirmée, la dignité qui échoit à sa haute fonction est refusée au président Bwakamabé Na Sakkadé, dont la longueur du patronyme n'est comparable qu'à ses nombreux travers. Son second prénom est le signe de sa bêtise, Ideloy étant l'inscription abrégée du calendrier pour Ignace de Loyola.

Tout aussi ridicule et effrayante est la façon dont Tonton se vexe de ne pas être mentionné à la Journée Internationale du livre, suite à quoi a lieu un remaniement ministériel.

³⁴PR, p.33.

³⁵Ibid., p.88.

³⁶Ibid., p.184.

Mais hélas, la caricature n'est pas mensongère, elle est simple grossissement de faits authentiques ; c'est pourquoi "certains risqueraient de croire que c'est dans leur pays que vit Bwakamabé Na Sakkadé [...]"³⁷. [Le but subversif de la caricature est atteint] : tout habitant d'un pays sous régime dictatorial et totalitaire aura reconnu son président en Tonton. Le procédé de la caricature implique donc une littérature qui non seulement prend pour référent le réel, mais le juge, en faisant sentir ainsi la présence de l'auteur responsable de cette transposition.

Principe subversif masqué par la prétendue naïveté du narrateur, la caricature est aussi un principe généralisateur qui invite à prendre de la distance par rapport à une réalité ponctuelle. Aussi une même figure peut-elle se retrouver de part et d'autre de l'œuvre. Le personnage de Tonton est parent de celui de Ngouakou-Ngouakou, tout comme il est parent de celui de l'ancien combattant. Ces deux derniers sont tous deux anciens combattants d'Algérie, ils racontent avec autant de fierté leurs faits d'armes. Cet épisode de leur vie est un prétexte à se glorifier, et à faire l'éloge de sa vaillance et de son héroïsme ; sa relation donne lieu au dévoilement de la mégalomanie de l'ancien combattant,

[...] Je me suis battu pendant quatre ans contre les fellaghas tout comme je m'étais battu avant au Maroc et en Tunisie. C'est d'ailleurs là que j'ai gagné mes galons d'officier.³⁸

et de celle de Tonton,

En Algérie, contre les fellaghas, je comandais déjà une compagnie. Environ cent cinquante gars aguerris et aimant le casse-pipe.³⁹

La même figure peut aussi se dédoubler dans un roman : c'est le cas des apparitions de Za Hélène, la sœur de Tonton, et de la propre mère du narrateur, deux femmes au tempérament pour le moins excessif. Ici, la technique du grossissement résulte moins du génie littéraire que de la transcription d'une réalité africaine, la tendance à l'hyperbole tragique et à l'exagération des sentiments.

³⁷Ibid., p. 58.

³⁸TR, p.68.

³⁹PR, p.117.

La requête de Za Hélène à Tonton après qu'elle a été agressée est particulièrement théâtrale.

[...] Ayay' hé, ayay' hé (claquement d'une main frappée dans l'autre). Hannibal, Hannibal, c'est moi Za Hélène qui te parle. Des voleurs... sans doute des Djassikini (le vagin de leur mère !) — Jamais les Djabotama n'ont fait une chose pareille — sont venus chez nous. [...] Hannibal, mon frère, faut nous venger. Faut nous venger. Au nom de Dieu (elle se tranche la gorge de l'index), si tu ne punis pas ces voleurs, ces sales indigènes — des Djassikini, tous — c'est ton pouvoir que tu vas perdre.⁴⁰

Pendant la disparition de Maître, lors de l'attentat contre Tonton, sa mère joue parfaitement son rôle de pleureuse.

Ma mère avait surgi à la maison en compagnie des tantes et, après avoir constaté mon absence, avait dénoué son madras, s'était décoiffée, puis, le buste nu, s'était mise à pleurer sur mon malheur. Elengui, maîtresse d'elle même, mais quelque peu agacée, avait tenté de la calmer.

— Ah ! nous le savions bien, nous le savions bien, tu n'aimais pas notre fils. [...] ⁴¹

Ngalaha, la mère du narrateur dans Le Chercheur d'Afriques, est moins caricaturale parce qu'elle est nimbée de la tendresse filiale du narrateur nostalgique. De plus, les sentiments qui l'animent la rendent plus attachante. Elle défend avec vigueur Vouragan contre son mari Joseph.

Exécutant une série de moulinets menaçants de l'index, elle ajoutait qu'elle était fière de ses habitudes de négresse ; que s'il ne voulait pas accueillir Vouragan, elle s'en irait pour elle avec ses deux fils. Le Congo ne manquait pas d'hommes !...

Et elle tchipa d'un mouvement de lèvres insultant.⁴²

Ainsi, un même trait peut être traité sur le mode de la dérision, ou sur un ton tendre et amusé. La caricature réside dans l'état d'esprit plus ou moins agressif de l'auteur qui dénonce, ou se moque.

Types ou caricatures, les personnages semblent de toutes les manières pouvoir entrer dans des schémas qui seraient

⁴⁰Ibid., p.125.

⁴¹Ibid. p.156.

⁴²Ch, p.166.

caractéristiques de l'Afrique contemporaine. Doit-on, en conséquence, voir dans cette schématisation une théorie déterministe de l'existence ?

L'univers romanesque d'Henri Lopès n'est pourtant pas seulement peuplé d'opresseurs et d'opressés, de monstres et de victimes. Nous y avons aussi des personnages nuancés et attachants, dont la volonté les fait sortir du déterminisme de leur condition. C'est ainsi que Gatsé, en refusant le poste de conseiller culturel à Paris, se préserve des éventuelles compromissions de la vie politique. D'autres personnages manifestent également leur désir d'échapper à une destinée aliénante.

* * *

3. Des personnages en cours d'évolution

Certes, nos personnages ont une valeur documentaire sur l'Afrique actuelle. Mais, ne voir dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopès que cet aspect réaliste serait réducteur, car les personnages ont toujours une marge d'action certaine. Ils possèdent un espace de liberté qui leur permet d'évoluer.

3. 1. Le cas des femmes

Les premiers personnages à attirer notre attention par leur volonté de changer sont les femmes. Elles sont, comme l'écrit Wali, "les véritables esclaves qui ont intérêt à la grande lessive de l'Afrique"⁴³. Car, dans cette Afrique où l'on tente de s'affirmer, elles sont laissées pour compte. Et certaines, comme Wali font un effort sur elles-mêmes pour sortir de cette condition.

Tout comme Mbâ, l'héroïne de "La fuite de la main habile", elle a pris conscience que sa situation n'était pas irrémédiable, et c'est dans l'étude et l'instruction, que toutes deux trouvent une issue. Ce n'est plus la même femme qui, au début de La Nouvelle Romance, "pile, résignée et rageuse"⁴⁴, et qui à la fin du roman affirme enfin sa personnalité : "Certes, je trouve tous ces diplômes stupides, mais il me les faut pour m'affirmer dans cette société à détruire"⁴⁵. Mais si la révolte est présente dans sa décision, Wali, comme Mbâ, a surtout le projet de servir ses semblables, "pour nous toutes, pour notre pays"⁴⁶, dit Wali. Toutes deux se consacrent déjà à "enseigner aux adultes qui ne savent pas lire"⁴⁷. Dans leur détermination, il y a aussi une vocation civique, servir les autres. Et Awa, l'amie de Wali, confirme cette motivation.

Les enseignants sont, chez nous, les seuls serviteurs de l'Etat à avoir le plus d'occasion de ne pas s'encroûter et la possibilité de garder un œil critique à l'égard des régimes du genre que nous avons⁴⁸.

⁴³NR, p.193.

⁴⁴Ibid., p.14.

⁴⁵Ibid., p. 193.

⁴⁶Ibid.

⁴⁷TR, p.20, et NR, p44..

⁴⁸NR, p.135.

Servir les autres tout en se préservant, tel est l'impératif (partagé avec Gatsé), de ces femmes en quête de leur indépendance.

Le sens profond de l'histoire de ces femmes est le refus de la résignation. La seule issue est de lutter contre son sort, et cette lutte commence par soi-même ; Wali " [a] compris que la vie [qu'elle menait] avec Bienvenu et qui [lui] apparaissait normale et comme la marque du destin, était anachronique au regard du monde qui se fait et encore plus de celui vers où va l'humanité"⁴⁹.

Dans Le Pleurer-Rire, Soukali cherche également à s'émanciper. Bien que l'épisode soit relaté sur le mode humoristique, les motivations de la jeune femme sont comparables à celles de Mbâ, Wali et Awa.

Elle voulait sortir, travailler, gagner son propre argent et en disposer à sa guise, pour les besoins de sa famille (bien distincte de celle de son époux) et les siens propres. Idée de femme. Si elle avait été mon épouse, ce qu'on appelle épouse, je l'aurais remise à sa place depuis belle lurette.⁵⁰

Maître ne comprend pas que cette femme, mariée à un inspecteur des douanes, et qui n'est donc pas dans le besoin, ait de telles idées. Pour lui, ce sont des idées de Blanche, ce qui laisse entendre ce présupposé : ce qui est normal pour une femme blanche ne l'est pas pour une femme africaine. Ainsi, derrière l'humour de l'incrédulité de Maître, se dessinent les préjugés africains : la place de la femme est au foyer.

Mais, Soukali est une femme entreprenante à tous les niveaux (elle impose à Maître un érotisme tout droit sorti de revues spécialisées), et elle obtiendra du travail par ses propres moyens. Parfois, ses réflexions semblent empruntées à l'Occident sans être bien assimilées, mais son désir d'émancipation est sincère, et n'est pas seulement dû à un phénomène de mode, comme voudraient le faire croire les autorités.

Soukali s'était mise en tête des idées de Blanche. Travailler ? Comme si les enfants, le ménage, le marché, la cuisine et la couture ne suffisaient pas à la vie d'une femme. [...] Toutes les femmes du Pays commençaient à vouloir faire leur Blanche-là, oui. [...] Aziz Sonika

⁴⁹Ibid., p. 192.

⁵⁰PR, p. 161.

avait dénoncé cette tendance dans quelques éditoriaux, mais je n'y avais pas prêté beaucoup d'intérêt, jusqu'alors.⁵¹

Cette volonté de changer, de ne plus tenir le rôle plus ou moins annexe imposé par une société, est le critère qui distingue les personnages principaux des autres. L'héroïne de La Nouvelle Romance est Wali et non pas Elise, qui se complaît dans son rôle de *ndumba*, tout comme dans Le Pleurer-Rire, Soukali tient plus de place qu'Elengui, l'épouse conforme de Maître.

La décision que prennent les personnages de se transformer n'est pas de l'ordre de la révélation soudaine. Elle est souvent le fruit du contact avec les autres. Michel Zérafra souligne cette dialectique qui détermine le roman moderne : "A la fatale réalité sociale de la personne doit être opposée sa vérité, qui se compose de contacts directs avec autrui, et avec soi"⁵².

3. 2. L'importance des relations avec les autres

Montrer des personnages capables d'échapper à l'emprise sociale pour s'enrichir au contact d'autres individualités est un parti pris caractéristique du roman moderne et contemporain. En effet, cela implique non pas que la personne s'exclut d'une société donnée, mais plutôt qu'elle y expérimente de nouveaux types de relations dans lesquelles elle affirme sa personnalité propre. La réflexion de Michel Zérafra sur l'évolution du roman occidental s'adapte à notre propos.

[...] une individualité ne peut s'épanouir, gagner en profondeur et en intelligence qu'en vertu d'une expérience « sociale » que l'on peut qualifier d'antibalzacienne, car chez Balzac l'on expérimente point la société ; celle-ci faisait au contraire des individus, par la médiation du romancier omniscient et souverain, un objet d'expérience.⁵³

L'épanouissement individuel des personnages d'Henri Lopès n'a rien d'une activité marginale. Certes, ce sont des personnages révoltés contre leur société, mais en aucun cas ils ne conçoivent de vivre en dehors d'elle ; ils ont toujours le dessein de l'améliorer.

⁵¹Ibid. , p.72.

⁵²Roman et Société, op. cit. p.27.

⁵³Ibid. p. 43.

Aussi les rapports interpersonnels positifs qu'ils peuvent y avoir sont-ils fondamentaux.

Les expériences interpersonnelles positives de notre corpus correspondent, en ce qui concerne la structure romanesque, aux relations sujet-adjutant (voir le tableau, annexe I).

Le personnage principal trouve souvent au contact d'une autre personne une aide morale ou intellectuelle. Ainsi, le jeune Raphaël de "Ah, Apolline !" trouve-t-il un réconfort en la personne de Kodia, après sa séparation d'Apolline. Après le vide créé par cette absence, Kodia lui permet de donner un sens à son existence en l'introduisant dans l'action militante.

C'était pour nous une manière de père jeune. Quelqu'un qui forçait notre respect, mais comprenait nos problèmes, que nos pères véritables, hommes d'un autre âge, ne pouvait pas soupçonner. Kodia était un grand militant. Il dirigeait le mouvement étudiant avec une flamme communicative.⁵⁴

Raphaël se consacre avec ardeur au syndicalisme étudiant, mais sans pour autant oublier complètement Apolline. En fait, Kodia lui a donné l'occasion de trouver une activité de compensation, tout en sachant parfaitement que Raphaël oubliera difficilement sa peine.

— Tu as peut-être raison. Mais à quoi bon se lamenter. Une assiette cassée quand elle est cassée, c'est terminé, il faut la jeter. [...] Je comprends ta douleur, cela montre que ton cœur est riche. Mais si tu ne surmontes pas cela tu seras une épave.

Kodia est un homme désabusé quant à son propre mariage, et la seule solution qu'il peut proposer à Raphaël est de militer comme lui. Ce n'est certes pas la réponse idéale au désarroi du jeune homme (à la fin de la nouvelle, il évoque encore Apolline) ; cependant, cela lui permet de ne pas sombrer dans le dépit.

La nouvelle semble établir une hiérarchie au profit de l'action politique, et au détriment de la vie sentimentale. Mais, dans la mesure où sa structure est ouverte, rien ne rend cette conclusion définitive. Kodia est une figure passagère dans la vie de Raphaël ; nous ne savons pas si le jeune homme continuera de militer ou reprendra ses études. En revanche, Raphaël ayant toujours déploré

⁵⁴TR, "Ah, Apolline !", p.50.

l'insouciance de ses camarades étudiants, sans doute retiendra-t-il de Kodia la nécessité d'œuvrer pour son pays.

L'enrichissement de Wali au contact des Impanis, dans La Nouvelle Romance, est du même ordre. A les fréquenter, la jeune femme apprend à analyser sa situation et entrevoit une issue à ses problèmes. Sa prise de conscience se sent dans la lettre qu'elle écrit à Awa.

[...] J'apprends beaucoup auprès d'eux. C'est d'ailleurs sur leur conseil que je suis les cours de l'Université Populaire. [...] Depuis que je suis étudiante populaire, [...] j'ai une autre appréciation des livres que je lis. Je crois qu'en peu de temps j'ai beaucoup changé.⁵⁵

En effet, non seulement Wali voit en eux la réalisation du couple idéal, mais elle s'engage, grâce à eux, dans une voie nouvelle, qui lui permet d'envisager sa vie à partir de nouveaux critères. Ce qui, avant leur rencontre, eut été une hardiesse devient un geste naturel : Wali décide enfin de prendre en main sa vie de femme.

Il est remarquable que l'évolution de nos personnages soit toujours liée à une activité politique : Kodia est un grand militant et les Impanis sont communistes. L'intérêt de Wali pour eux "se confondait avec un intérêt pour leurs idées et leur vie politique"⁵⁶. L'affirmation de soi dans le monde passe par une affirmation militante. C'est du moins ce qui apparaît dans ces deux romans, qui sont les premiers de l'œuvre d'Henri Lopès.

Dans Le Pleurer-Rire, il en est autrement. Tiya, le père spirituel de la jeunesse intellectuelle du Pays a certes été un homme politique. Il reçoit encore les visites de "vieux compagnons, d'anciens électeurs, [...]"⁵⁷. Mais retiré de la vie politique, sa fonction est celle d'un Sage prodiguant ses conseils plutôt que celle d'un meneur militant. Analyste lucide de la situation du Pays, il éclaire Maître et les jeunes intellectuels de ses réflexions. Car, si Tiya est un homme d'un autre âge, qui a vécu une époque de glorie politique révolue, la vision qu'il en tire du temps actuel n'est pas seulement nostalgique. A travers ses récits, il laisse entrevoir la possibilité d'un monde meilleur qui ne dépend que de la bonne volonté des

⁵⁵NR, p.141.

⁵⁶Ibid., p. 130.

⁵⁷PR, p.219.

volonté des hommes ; pour lui, les responsables du mal actuel de l'Afrique sont aussi les Africains eux-mêmes. A sa mort reparaissent tous ses compagnons exemplaires.

Ceux des premiers noyaux des organisations de résistance, ceux de la prison, ceux dont la fidélité ne se trouva jamais en défaut, mais aussi ceux qui se séparèrent de lui, [...] Tous étaient là comme pour affirmer une époque meilleure. Hier, demain?⁵⁸

Le discours de Tiya est non pas une charge contre le pouvoir colonial ou impérialiste, mais une incitation à s'affirmer par le travail, à refuser la fatalité d'une Afrique condamnée.

Et les nègres d'oublier toujours. Et de vouloir reprendre la route, le dos à la mer. Et de repartir pieds nus, mains nues, le chasse-mouche en bouclier, le verbe en tam-tam, le verbe en talisman, comme l'agneau déjà promis.[...] Ainsi va, comme la vie, la graisse du ver palmiste, en pourriture. Mais dans la décrépitude du temps, respecte encore la grandeur passée.

Tiya tonnait comme au jour du réveil des tombes.⁵⁹

Dans son propos agrémenté de formules sybillines, le vieux rappelle aux Africains le sens de leur dignité, non pas pour qu'ils se glorifient d'un passé auquel ils n'ont pas participé, mais pour qu'ils envisagent le futur de façon plus active.

Auteur de prédictions prophétiques, mais capable aussi de cynisme, Tiya force ses interlocuteurs dans leurs derniers retranchements. Comme Socrate, il accouche les âmes en posant les questions essentielles. Ainsi en est-il de sa conversation avec le jeune compatriote sur son rôle dans le gouvernement de Bwakamabé.

— Mais dis-moi un peu, qu'est ce que tu fabriques dans cette équipe?

— Suis pas dans l'équipe vraiment-vraiment, quoi. A côté. Juste un fonctionnaire qui prête ses services.

[...]

— Peux-tu lui dire la vérité, au moins ?

Le jeune compatriote haussait vaguement les sourcils.

⁵⁸Ibid., p.245.

⁵⁹Ibid. p.120.

Aussi, après une discussion avec Tiya, n'est-on plus tout à fait le même, la narration s'en ressent, reprenant les expressions du vieux, comme la formule "L'air est infesté de microbes"⁶⁰.

Soutien spirituel et créateur d'un espace de libre pensée, la figure de Tiya est fondamentale dans l'économie du roman. Parallèlement à l'effet clarificateur de son discours, les passages où Tiya est présent sont caractérisés par la justesse du ton qui contraste avec l'atmosphère délirante du reste du récit.

L'autre grand guide spirituel du corpus est Ngantsiala, l'oncle *ndzimi* du personnage principal du Chercheur d'Afriques. Fortement ancré dans la tradition ancestrale et possesseur d'un savoir inconnu d'André, Ngantsiala est le médiateur entre le jeune homme et ses origines.

Ne m'avait-il pas enseigné au temps de l'initiation que les jeunes doivent périodiquement aller s'asseoir auprès des vieux et recevoir leur bénédiction ? Car l'odeur d'un ancien qui a vu se coucher de nombreux soleils porte chance et fait avancer la sagesse.⁶¹

Pour le métis qu'est André, inconfortablement partagé entre ses origines blanches lointaines et sa terre natale, où il est un objet de curiosité — "Dans les villages, les enfants métis gênaient"⁶²— Ngantsiala est le garant de l'authenticité de ses origines africaines. Le *ndzimi* contribue à lui redonner l'estime de soi ; en tant qu'oncle maternel, il seconde la mère Ngalaha dans l'éducation du jeune André.

Chaque fois qu'une pierre m'atteint et m'écorche, chaque fois que la salive d'une bouche sale me touche, chaque fois que j'entends l'arrogance et la grossièreté de ceux qui s'imaginent leur sang pur, c'est à tes paroles, Ngalaha, et à celles de l'Oncle Ngantsiala que j'ai recours pour répliquer et reprendre la marche.⁶³

Cette déclaration du narrateur adulte prouve le rôle fondamental du verbe de Ngantsiala sur l'esprit d'André.

⁶⁰Ibid., à propos des usurpateurs du pouvoir, dans la bouche de Tiya (p. 121), puis, repris par le narrateur (p.122).

⁶¹Ch, p.50.

⁶²Ibid., p.178.

⁶³Ibid., p.182.

Les personnages s'enrichissent aussi de leurs relations avec des personnalités moins édifiantes qui, sur le tableau, ont une fonction d'opposant. Mais la particularité de ces opposants est dans le fait qu'ils sont initialement censés être bienveillants envers le sujet-héros. C'est le constat désenchanté de la négativité de ces personnages qui est formateur.

Dans "L'honnête homme", Ndoté, brillant aîné du narrateur à qui il a inculqué le sens de la camaraderie et de la lutte pour l'indépendance de l'Afrique, décevra pourtant Dahounka par sa soumission à l'autorité du directeur français de la Somian, Monsieur Vuillaume. Ndoté, qui fut un exemple pour le jeune Dahounka est devenu le contre-exemple. La nouvelle se termine par un appel à la révolte.

Il y a en face de moi toute une machine sociale qu'il faudrait faire sauter. Je sais que cela viendra. Ce jour-là je ne sais ce que l'on fera d'un homme charmant et honnête comme Ndoté.⁶⁴

La fonction de Ngouakou-Ngouakou dans "Monsieur le Député" est identique. Mademoiselle Ngouakou-Ngouakou qui, au réveil, entend son père insister à la radio "sur la nécessité de libérer la femme qui n'est pas un être inférieur à l'homme"⁶⁵ sait très bien à quoi s'en tenir. Son père est celui qui s'oppose le plus à son émancipation.

Un autre contre exemple, en opposition totale avec Ngantsiala, est le griot décadent du Pleurer-Rire, Aziz Sonika. Encenseur du pouvoir, dévoué corps et âme au dictateur Bwakamabé, Aziz Sonika est l'incarnation de la malhonnêteté intellectuelle théoriquement étrangère au griot. En effet, en tant que journaliste, il est une sorte de griot moderne, dans le sens où son rôle serait d'être la conscience du pouvoir, le juge de son époque et l'éducateur du peuple. Comme journaliste officiel, il pervertit sa fonction. Ainsi, lorsque Tonton réalise son projet de campagne de Résurrection culturelle, Aziz Sonika, "notre talentueux griot"⁶⁶ chante ses louanges.

Aziz Sonika en conçut un éditorial sur le prestige interplanétaire de Tonton, depuis les contrées où se lève le soleil jusqu'aux mers où

⁶⁴TR, "L'honnête homme", p.83.

⁶⁵Ibid., "Monsieur le Député", p.65.

⁶⁶PR, p. 113.

se couche le grand astre, sans oublier l'hommage fraternel à ces braves citoyens d'adoption du Pays, que sont nos Oncles, qui avaient, dans la journée, organisé un carnaval pour fêter leur Saint Patron.⁶⁷

Qu'elles soient édifiantes ou qu'elles donnent lieu au désenchantement, les relations avec l'autre demeurent fondamentales pour l'être social qu'est le héros lopèsien. La structure narrative actantielle d'adjuvants et d'opposants est justifiée par le sens des relations interpersonnelles entre les personnages. Mais si l'être s'épanouit dans le social, il est une autre étape, plus intérieure, dans la trajectoire évolutive des personnages, et ce complément à leur expérience personnelle se trouve dans la lecture.

3. 3. Le rôle du livre

Les personnages principaux des romans d'Henri Lopès lisent beaucoup, et confrontent leur propre situation à leurs lectures. Objet d'identification ou de découverte d'horizons nouveaux, la littérature, occidentale ou africaine, leur permet de "murer avant les occasions de la vie"⁶⁸.

Dans "La fuite de la main habile", Mbâ est profondément marquée par le personnage de Clara Zetkin dans le roman d'Aragon, Les cloches de Bâle⁶⁹.

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, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai.⁷⁰

La citation, inspirée du discours de cette militante féministe socialiste du début du siècle, encourage Mbâ dans l'engagement qu'elle prend d'éduquer ses semblables. Au contact de ce

⁶⁷PR, p. 228.

⁶⁸ST, p.56.

⁶⁹Le roman relate l'histoire de l'émancipation de trois femmes dont Clara Zetkin, militante féministe bien connue du début du siècle.

⁷⁰citation des Cloches de Bâle dans "La fuite de la main habile", in TR, p.15.

personnage révolutionnaire, la jeune femme prend définitivement le parti de l'action sociale.

Le même espoir existe en Raphaël, le jeune protagoniste de "Ah, Apolline !", qui a pu bénéficier de la solide formation spirituelle du Père Flandrin, cet homme "qui redonnait espoir en l'existence de quelque chose de bon dans l'homme"⁷¹. Car le père jésuite lui a donné le goût de l'étude et de la lecture. C'est ce qui lui permettra de soutenir avec Kodja des discussions sur Husserl ou Kirkegaard, et de se rendre compte que des thèmes comme la mort ou la liberté ne sont pas de vaines élucubrations scholastiques. Ses lectures lui ont donné la rigueur et le goût du travail qui seront la source de son engagement militant.

Dans la lecture, les personnages prennent conscience de l'universalité des idées, et dépassent leur situation particulière. C'est ainsi que Wali, l'héroïne de La Nouvelle Romance, se prend de passion pour la littérature à la lecture d'Alfred de Musset. "La grande Ecole de la vie"⁷² suffit à comprendre les grands auteurs.

De même, Gatsé prétend éduquer les Africains avec des auteurs français illustres.

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.⁷³

C'est aussi ce sentiment qui anime André, dans Le Chercheur d'Afriques, lorsqu'il se propose de traduire Aragon, Guillén, Langston Hughes en lingala. Son goût pour ce dernier poète n'est pas gratuit dans le roman. Langston Hughes, poète noir américain de la Nègro-Renaissance évoque "le malaise du Nègre dans la civilisation du Blanc [...], la nostalgie de l'Afrique perdue [...]"⁷⁴, sentiments que ressent André. Mais surtout, la poésie de Langston Hughes est directement inspirée du rythme du blues, qui avec le jazz est très présent dans la vie d'André. En effet, dans le roman, la littérature est associée à la musique. En écoutant Paul Robeson, le jeune homme se sent pénétré d'un sentiment de communion

⁷¹Ibid., p.50.

⁷²NR, p.49.

⁷³ST, p.62.

⁷⁴Lilyan Kesteloot, Anthologie nègro-africaine, p.22.

étrange : "on dirait quelque chose de notre enfance"⁷⁵. Avec son dernier roman, Henri Lopès nuance son point de vue : la littérature n'a pas le monopole de la culture.

Cependant, même dans Le Chercheur d'Afriques, la littérature reste primordiale. André est professeur de Lettres et non musicien. L'univers littéraire des personnages est un élément précieux pour cerner leur univers mental. La prédilection de Dahounka, le personnage principal de "L'honnête homme", pour Chinua Achebe nous éclaire sur les états d'âme du personnage. Ce romancier nigérian, engagé, dépeint l'impuissance et l'échec des intellectuels africains. Avec lui s'exprime le divorce qui existe en Afrique entre les intellectuels et les politiciens, comparable au différend qui, désormais, séparera Dahounka de Ndoté. Dahounka est comme Obi, dans Le Malaise, "incapable de surmonter les contradictions de la société africaine contemporaine"⁷⁶.

Chez Henri Lopès, la littérature est l'occasion d'une remise en question de soi, qui transforme les personnages de façon irréversible. C'est pourquoi, dans "La bouteille de whisky", Nzodi refuse de lire Marx, Engels, Tolstoï ou Ghandi, et ne lit plus que des romans policiers. Le choix de Nzodi est une démission⁷⁷, mais Kalala ira jusqu'au bout de ses lectures, et se perdra dans un acte de rébellion condamné à l'échec. Car la lecture n'est pas un divertissement, sa fonction est décapante et subversive. Aussi est-elle l'objet d'une vigilance particulière dans Le Pleurer-Rire. Non seulement Tonton impose ses écrits (leur absence à la Journée du Livre déclenche ses foudres), mais l'entrée de la presse étrangère est interdite dans le Pays. C'est par la littérature sous le manteau que Maître découvre l'état réel de la situation politique du Pays.

Il fallait lire les journaux de l'étranger pour s'inquiéter de notre sort. [...] Moi j'avais mis au point une combine pour me procurer toute cette littérature que je dévorais avec le même plaisir qu'à une époque les illustrés et à une autre les ouvrages de l'Alliance française.⁷⁸

⁷⁵Ch, p.95.

⁷⁶Jacques Chevrier, Littérature nègre, p.137.

⁷⁷Ange-Séverin Malanda (op. cit.) souligne cette difficulté de lire :

"L'itinéraire des personnages lopésiens est un parcours dérivé ou dérivant, ou décrivant la difficulté d'être lecteur". (p.23)

⁷⁸PR, p.61.

Après l'expulsion des professeurs français, accusés de complot communiste, Maître fait encore allusion à cette presse enviée.

A leur arrivée à Paris, le Français chevelu et la jeune fille en jean firent des déclarations. La presse de gauche et d'outre gauche s'en fit largement l'écho, tandis qu'un grand quotidien français du soir en publia un court extrait, en page intérieure. [...]

De toute façon, toute cette belle littérature ne pénétrait pas au Pays.⁷⁹

La littérature transforme la vision du monde des personnages jusque dans leur vocabulaire. On sent l'inspiration baudelairienne de cette phrase, de Wali décrivant à Elise son spleen à Bruxelles : "Le ciel y est toujours boueux"⁸⁰.

Qu'elle soit classique, africaine francophone ou anglophone, la littérature nourrit les personnages, jusqu'à leur donner parfois le dégoût de toute autre activité. Awa "avait envie de lire, mais elle constatait que plus elle le faisait plus elle se séparait de ses amies"⁸¹. Quant à Gatsé, il avoue "ne valoir guère plus qu'un fumeur de chanvre" quand il s'enferme pour "s'adonner à [son] vice"⁸².

Mais les personnages résistent à la tentation de l'enfermement, pour à nouveau retourner dans le monde, tel le philosophe élu de la cité idéale de Platon⁸³, avec le désir de partager leur expérience littéraire. Awa prête ses livres à Wali, et Gatsé séduit Sylvie, en lui faisant découvrir la littérature congolaise. "Quand tu le récites, on dirait que c'est toi qui l'as écrit"⁸⁴, lui dit la jeune fille. Car dans le don du livre, ou simplement le partage du plaisir littéraire, il y a aussi le don de soi-même. Le livre révèle à soi-même, et nous révèle aux autres.

La lecture n'est pas une activité vaine, mais le moyen de combler un vide existentiel ; elle inspire aux personnages une

⁷⁹Ibid. p, 113.

⁸⁰NR, p.109.

⁸¹Ibid., p.67.

⁸²ST, p.56.

⁸³voir La République, livre VII : le philosophe après avoir séjourné dans le monde des Idées, doit retourner dans le monde matériel, en vue de guider les autres hommes.

⁸⁴ST, p.46.

éthique à laquelle ils tentent de rester fidèles. Cependant, le livre n'a pas que cette fonction didactique : il n'est pas rare qu'il communique aux personnages l'envie d'écrire.

* * *

TROISIEME PARTIE

QUAND LES PERSONNAGES “ENJAMBENT LA FENETRE DU ROMAN”

(Le Pleurer-Rire)

“ Considérez, je vous le demande, où les choses en sont enfin venues ! Parmi tant de choses utiles offertes par la Nature, ils n'ont pu manquer de trouver bon nombre de choses nuisibles, telles les tempêtes, les tremblements de terre, les maladies, etc..., et ils ont admis que de telles rencontres avaient pour origine la colère de Dieu excitée par les offenses des hommes envers lui ou par les péchés commis dans son culte ; [...] Ils ont trouvé plus expédient de mettre ce fait au nombre des choses inconnues dont ils ignoraient l'usage, et de demeurer dans leur état actuel et natif d'ignorance, que de renverser tout cet échafaudage et d'en inventer un autre.”

Spinoza, L'Ethique.

Les personnages lopésiens sont doublement caractérisés par leur attrait pour la lecture, et la tentation de l'écriture. Riches de leur expérience personnelle ajoutée à leurs expériences littéraires, convaincus d'avoir le devoir de la partager avec les autres, les personnages voient dans l'écriture le moyen de se réaliser enfin. Ils voient dans leur propre vécu le symbole d'un vécu collectif.

Aussi, plutôt qu'une aventure esthétique, l'écriture est-elle conçue comme un engagement civique. Le statut des personnages est donc ambivalent, d'autant plus que, souvent, l'auteur leur accorde une fonction qui déborde de la fiction romanesque. Il leur confère ainsi une place à ses côtés.

1. L'idée d'un projet littéraire

Le projet littéraire des personnages est toujours lié à leur condition. Etre social à part entière, le personnage qui déclare sa vocation littéraire, ne peut la concevoir en dehors de cette société qu'il récuse mais dont il est aussi un élément. Le constat de l'"écart irrémédiable, et absurde, entre une idée universelle de l'homme et la réalité sociale contingente"¹ fait qu'il ne parvient pas à se résoudre au silence.

1.1. Mbâ et Awa

Mbâ, l'héroïne de "La fuite de la main habile", et Awa, la jeune bachelière de La Nouvelle Romance, ne conçoivent l'activité littéraire que dans le but de témoigner et d'analyser leur situation de femme africaine. Toutes deux l'affirment clairement. Mbâ "dit à Mbouloukoué que de toute cette expérience elle compte écrire un livre sur la femme congolaise"². Pour Awa, comme il a déjà été constaté, l'important n'est pas de s'affirmer en tant que femme, mais de se montrer l'égal des hommes. "Tu es la seule par ailleurs à savoir que je voudrais devenir écrivain"³, écrit-elle à Wali.

Chez les deux femmes domine le sentiment qu'elles ont le devoir de révéler aux autres la connaissance à laquelle elles ont eu accès. C'est aussi la mission que s'assigne Wali, bien qu'elle n'affirme pas une vocation à l'écriture.

Pour cela je rentrerai un jour. [...] pour engager la lutte, dussé-je être jetée en prison ou en mourir. Ce sera long, mais l'issue en est assurée.⁴

C'est donc dans un élan héroïque, avec l'idée sous-jacente de devenir un martyr, que Wali décide de lutter contre la condition traditionnelle de la femme africaine.

Mbâ et Awa, quant à elles, envisagent la lutte sur le plan théorique. Mais dans l'écriture, le don de soi n'est pas physique,

¹Michel Zéraffa, op. cit. p.59.

²TR, p. 20.

³NR, p.135.

⁴Ibid., p.193.

comme dans l'action militante. Doit-on voir dans ce choix une preuve de lâcheté ? Sans doute que non. Car le combat que veulent engager les trois femmes vise la même issue, mais ne passe pas par les mêmes moyens. Mbâ et Awa se consacrent à l'aspect intellectuel, tandis que Wali a choisi la voie de l'action et de l'exemple : tout le monde ne lit pas. En ce sens, les activités des trois femmes sont complémentaires.

Toutes trois sont mues par la volonté de servir les autres, en dépassant leurs situations particulières. Ce dépassement s'effectue tant par la théorisation de l'écriture, que par la solidarité qu'implique l'action militante. En outre, étant donnée la fonction subversive de la littérature qui a été soulignée plus haut, Mbâ et Awa s'exposent tout autant à la répression. C'est dans la lecture qu'elles ont pris conscience de l'injustice de leur condition ; par l'écriture, elles cherchent à provoquer ce même éveil chez d'autres femmes, et à alerter aussi les hommes qui entretiennent cette situation. La littérature est donc conçue comme fondement, au sens propre du mot, de toute entreprise qui vise à transformer les mentalités.

1.2. André Leclerc

Dans Le Chercheur d'Afriques, le projet littéraire n'a pas de but politique. André projette également d'écrire un livre, mais sur la vie de son père adoptif, Joseph.

En tout état de cause, il y a là de la pâture pour un écrivain. Peut-être Joseph sera-t-il le personnage central de mon premier roman ? Il faudrait traiter le sujet sans sombrer dans l'autobiographie facile ; [...] dépasser l'historique pour atteindre l'existentiel.⁵

L'allusion à un "premier roman" suppose qu'André envisage une carrière d'écrivain. L'écriture n'est pas une activité contingente (raconter la vie de Joseph), mais le but de son existence. Il est remarquable que, contrairement à Mbâ et Awa, André ne conçoit pas de s'impliquer personnellement dans ce roman. Pourquoi ne pas écrire plutôt un roman sur César Leclerc, le présumé père qu'André

⁵Ch, p.180.

a cherché ? En fait, le jeune professeur fait le choix d'abandonner la quête chimérique d'un père lointain, pour se consacrer à une personne de son propre univers.

Quel est le sens de cete quête ? Au bout du compte, je n'ai pas d'autre père que Joseph. Plus je réfléchis, plus je me reproche de n'avoir pas su déclencher le dialogue quand nous étions seuls comme cette nuit de fin de saison des pluies.⁶

Si Joseph appartient bien à l'univers familial d'André, il n'en est pas moins inconnu. Il fait songer à ce personnage d'une nouvelle de Sembene Ousmane dont parle Bernard Mouralis.

Ancien combattant en Indochine, au Maroc et en Algérie, Tanor a complètement oublié son milieu d'origine et l'auteur nous le montre circulant toute la journée dans le village, littéralement possédé par les souvenirs de sa vie militaire.⁷

Ainsi, le jeune homme a-t-il abandonné une entreprise sans issue pour en commencer une autre aussi complexe. En effet, que va-t-il bien pouvoir écrire sur cet homme qui "ne parlait jamais de lui" ?

Chaque fois que je médite sur l'étrange solitude de Joseph, je songe au prince Muychkine, ou bien l'inverse.⁸

Pourtant, ce n'est pas seulement ce parallèle avec Dostoïevsky qui inspire à André l'idée d'un roman sur Joseph. Le mystère qui entoure la vie de Joseph rappelle au personnage le mystère qui entoure ses propres origines. Ecrire la vie de cet homme serait une manière de dépasser la quête personnelle qu'a entreprise André sur lui-même, "dépasser l'historique pour atteindre l'existentiel".

De plus, ce projet de roman dans le roman procède à la néantisation de celui-ci. Personnage focal reponsable de la narration, André annule, par cette déclaration, le sens du roman que nous avons entre les mains. Son projet d'écriture renvoie à une échéance plus lointaine, et incidemment plus féconde, que le roman actuel. Dans Le Chercheur d'Afriques, le projet littéraire est conçu

⁶Ibid., p.277.

⁷Il s'agit de la nouvelle "Véhi-Ciosane" dont parle Bernard Mouralis dans Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française, Annales de l'université d'Abidjan, p. 71.

⁸Ibid., p.210.

comme la promesse d'une maturation ultérieure, comme l'aboutissement futur d'une meilleure connaissance de soi-même et des autres.

La conception de l'écriture est semblable dans Sans tam-tam. Gatsé reporte sans cesse son projet par crainte de ne pas être à la hauteur de son ambition.

J'ai souvent songé à raconter en un roman cette période de ma vie. J'ai sans cesse reculé devant l'entreprise car la beauté du sujet ne mérite pas qu'on le relate.⁹

Ici, l'écriture est appréhendée dans ses limites esthétiques, et dans son inadéquation éventuelle à communiquer l'intensité du vécu. C'est un acte de création et de recreation. Il ne suffit pas d'avoir quelque chose à dire pour écrire, encore faut-il savoir le dire.

Les personnages d'Henri Lopès se trouvent confrontés à ce dilemme de l'activité littéraire, et parfois, forcés de constater la limite de leurs talents. Cependant, ils ne cessent de voir dans l'écriture une activité essentielle qui leur permettra enfin de réaffirmer leur personnalité.

1.3. D'acteurs devenir auteurs

Objets de l'oppression morale et politique qui caractérise leur société, les personnages revendiquent le statut d'écrivain afin de se sentir non plus acteurs forcés d'événements qui leur échappent, mais auteurs de leur société et d'eux-mêmes. Car ce n'est pas un hasard si les personnages tentés par l'écriture correspondent aux personnages principaux (exception faite d'Awa, dans La Nouvelle Romance, qui, somme toute, est exemplaire pour Wali). Pour ces personnages dont l'essence est d'être torturés, l'écriture est le seul salut.

L'acte d'écriture est un acte de révolte contre la fatalité. En étant auteur, on devient créateur de nouvelles données sociales, morales ou politiques. Lecteurs reconnaissants, les personnages se proposent à leur tour de confronter leurs propres idéaux à la structure de leur société.

⁹ST, p.35.

Nous avons ainsi des personnages qui, en tant que tels, vivent quotidiennement un écartèlement entre des structures sociales contraignantes et leurs propres valeurs, mais qui, en tant qu'auteurs vont créer un espace où celles-ci pourront s'exprimer. Ils résolvent de cette façon la contradiction qui leur est inhérente. En définitive, ils ne trouvent leur plénitude que dans la réalisation du projet littéraire, même si le livre va mettre en scène un personnage à leur image.

Aussi la tentation de l'écriture ne reste-t-elle qu'à l'état de projet. Le roman se termine toujours avant la réalisation du livre, et le personnage ne fait qu'envisager l'horizon littéraire.

La littérature ayant pour eux une fonction strictement sociale et engagée, les futurs écrivains que sont les personnages n'ont quasiment pas de préoccupations esthétiques. On n'en dira pas autant de l'écriture d' Henri Lopès qui procède à diverses fantaisies formelles.

* * *

2. La pratique de la métalepse narrative

La structure ouverte des romans se double d'une tendance à y inclure des interventions relevant de la *métalepse narrative*¹⁰. Ce terme emprunté à Gérard Genette renvoie au fait qu'en marge du récit principal, se développe un récit qui dépasse les limites de la fiction. Par la métalepse, un personnage romanesque peut s'échapper du livre, et devenir une sorte de relais de l'auteur.

2. 1. Les relais de l'auteur

Comme dans les Six personnages en quête d'auteur de Pirandello, où les personnages se révoltent contre la fiction et décident de prendre leur sort en main en devenant acteurs, Soukali accède à un niveau extra-diégétique¹¹ du récit. A la fin du Pleurer-Rire, la jeune femme, qui, tout au long du roman, n'a été qu'un personnage de la fiction, sort du récit, et, comme le jeune compatriote, propose son appréciation du roman.

QUAND SOUKALI ENJAMBE LA FENETRE DU ROMAN OU (AU CHOIX) DE LA REALITE

Bandit,

Apprends à ne pas oublier ton cartable chez les dames que tu te permets de troubler et d'honorer en l'absence de leur mari. Mon cher, j'ai tout lu d'un bout à l'autre, et plusieurs fois certains passages.

[..]

Le traître me livre au public dans la tenue où je m'offre innocente à ses mains expertes, dans son cabinet de travail d'où pourtant (ne l'a-t-il pas prôné dans son serment d'Hippocrate ?) aucun secret ne devait filtrer.

Je te grifferai !

*Imagine qu'Adolphe découvre qu'il est « Monsieur l'Inspecteur » !
J'espère que mes étudiants ne reconnaîtront pas Soukali...*

¹⁰ voir Gérard Genette, op. cit., p. 243 C'est "l'acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. [...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique [...]".

¹¹ Ibid., p. 238 : "tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit" ; ce premier niveau que l'on distingue de celui de la fiction est le niveau extra-diégétique.

Le tableau que tu fais d'elle m'émeut et me remplit de confusion.
[...]¹²

Ecart paradoxal dans la fiction, ce passage remet en cause la tranquillité du lecteur confiant, et persuadé de l'inoffensivité de la création romanesque. Comme le titre du passage le suggère, on peut s'interroger sur les limites de la fiction. Car, si Soukali est bien réelle, peut-être que le lecteur est un être de la fiction.

Cet oscillement entre la fiction et le réel a pourtant été présent dans tout le roman. Le Pays, que tout Africain est censé reconnaître, n'est pas dénué de réalité, et le narrateur le souligne.

Ah, oui, le Pays, le Pays, le Pays, le Pays, quel Pays ?
[...] Les géomètres et les théoriciens hausseront les épaules, mais les Africanologues et les Africains (sans oublier les hommes d'affaire de toutes nationalités), confirmeront que tel est bien le plus court chemin.¹³

L'irruption de Soukali fait pendant — tout en l'annulant — au SERIEUX AVERTISSEMENT qui introduit le roman. L'Association interafricaine des Censeurs francophones affirme que "Les vrais Africains sauront rire d'ailleurs comme il convient de l'in vraisemblance des personnages et des situations"¹⁴. Pourtant Soukali confirme que Tonton existe bel et bien, et que Maître est non pas un modeste maître d'hôtel, mais médecin !

Tout cela modifie la portée du roman qui s'achève. Ainsi, au cas où le lecteur ne s'en serait pas douté, Le Pleurer-Rire n'est pas la vision fantaisiste d'un homme sans discernement, mais le fruit de la réflexion d'un cadre sérieux de la Nation. Au lecteur tenté de rire en lisant le roman, il ne reste plus qu'à pleurer...

Le narrateur principal du Pleurer-Rire assure aussi la fonction de relais de l'auteur. C'est ainsi que Maître se met à agrémenter son propos d'une allusion à un roman de Sony Labou Tansi, antérieur au Pleurer-Rire¹⁵.

¹²PR, p. 313.

¹³Ibid., p. 53.

¹⁴Ibid., p. 11.

¹⁵La Vie et demie est paru en 1979, et Le Pleurer-Rire en 1982.

Yéhé ! Vous allez croire que je me vante, mais je vous assure qu'alors, c'était vraiment « la vie et demie », comme je l'ai lu quelque part, depuis lors.¹⁶

Dans les Tribaliques, c'est Mbâ, l'héroïne de "La fuite de la main habile", qui annonce la prochaine publication romanesque d'Henri Lopès.

[...] elle avait été fascinée par un personnage féminin d'un roman qu'elle avait trouvé à la bibliothèque. Elle en avait même appris par cœur le dernier paragraphe.

« Maintenant, ici, commence la nouvelle romance. Ici finit le roman de chevalerie. [...] »¹⁷

Cette même citation fera l'exergue de La Nouvelle Romance.

Les personnages d'Henri Lopès ont cette sorte de capacité surnaturelle à penser, ou discourir sur une réalité qui les dépasse. Le Destinataire de Sans Tam-Tam compose ainsi l'épilogue du roman par sa lettre à l'éditeur. Et son statut romanesque n'est pas sans ambiguïté.

Comme dans Le Pleurer-Rire, un schisme se produit entre l'"AVERTISSEMENT" et l'"EPILOGUE"¹⁸. Dans le premier, le lecteur est averti que tout, dans ce livre, "est fruit d'une imagination fantaisiste : le lieu, les personnages, les situations, leurs pensées, sentiments et paroles". Or, la lettre à l'éditeur fait du Destinataire une personne réelle, puisqu'il concourt à l'élaboration du roman que l'on a entre les mains. En effet, c'est de lui que vient l'agencement actuel du livre : "Je n'ai pas cru important de faire figurer dans ce recueil les lettres qui suivirent". Non seulement cette intervention fait du Destinataire, jusqu'ici muet, un narrateur à part entière — sa lettre est un complément d'information de celles de Gatsé —, mais elle lui confère le statut de véritable auteur.

Le trouble suscité par Gatsé ne fait que croître si l'on s'en réfère à la présentation de Sans Tam-Tam. La couverture indique que c'est un roman, mais le Destinataire parle de recueil de lettres. Aussi, peut-on supposer que sa lettre à l'éditeur concerne la publication des lettres, mais uniquement dans l'espace de la fiction. Ce qui est recueil dans la fiction devient donc roman dans la réalité.

¹⁶PR, p. 195.

¹⁷TR, p. 15.

¹⁸ST, respectivement p. 5, et p. 115.

Mais même dans cette hypothèse, la lettre du Destinataire reste problématique, puisqu' elle se propose de résumer les lettres non publiées de Gatsé. Aussi, la lettre à l'éditeur nécessite-t-elle d'être publiée aussi dans la fiction. Le Destinataire sait donc que sa lettre sera l'épilogue du roman. Pourquoi en faire une lettre à l'éditeur ? Il semble que la fiction se situe sur deux niveaux, celui diégétique de l'échange épistolaire, et le second, extra-diégétique, étant un simulacre du réel.

Quoi qu'il en soit, la lettre du Destinataire a une double fonction: celle de justifier la publication du recueil dans l'espace de la fiction, mais aussi, celle de faire des lettres de Gatsé un élément romanesque.

Dans Le Chercheur d'Afriques, on peut identifier aussi un relais de l'auteur, dans le personnage du médecin militaire César Leclerc. Ses Carnets de voyage forment une enclave qui introduit le lecteur dans un espace distinct de ceux du roman. Composant trois chapitres¹⁹, le récit est la description de l'une des Afriques du Chercheur d'Afriques. Son étude, issue de ses tournées dans les contrées congolaises, dépeint des lieux mythiques et légendaires, qui ne sauraient avoir de place dans le roman.

Eh bien ! j'y suis allé dans ce Mayomba ! J'ai gravi les pentes assez raides de ses montagnes ; je me suis hardiment enfoncé dans ses sinuosités boisées ; [...] j'ai dormi au milieu des bois, entouré des grands feux rouges de mes porteurs, entendant bien souvent le cri guttural du babouin velu ; [...]

Ainsi, alors que le personnage principal parcourt des espaces urbains (Brazzaville, Nantes, Paris), le procédé du roman dans le roman permet d'appréhender un espace supplémentaire, mais vierge, et dans un temps antérieur — le récit date de 1933²⁰, alors que le personnage-narrateur se situe dans les années cinquante.

Les carnets de voyage de César Leclerc présente un des aspects de l'Afrique à partir duquel André pourra recomposer sa perception du continent et de son pays.

La lecture de César Leclerc m'a troublé.

Ses comparaisons entre notre côte et ce qu'il a découvert sur son trajet depuis Dakar en passant par le Gabon sont à l'avantage de

¹⁹Ch, p.p. 26, 113, 222.

²⁰Ibid., p. 26.

notre pays. [...] Il convient de faire la part de la rhétorique démodée qui accompagne la description du Mayombe. Mais n'avons-nous pas, nous-mêmes, notre anthologie de légendes et d'histoires fantastiques à propos de cette jungle. César Leclerc se propose aussitôt après de restituer à la réalité sa véritable dimension.²¹

Comme Soukali et le Destinataire, César Leclerc tient une double fonction dans le roman, celle de personnage (le père présumé d'André), et celle de relais extra-diégétique de l'auteur.

2. 2. L'illusion référentielle

Toujours à la limite de la fiction et de la réalité, les romans d'Henri Lopès posent le problème de la référence au monde réel.

Soukali laisse entendre que les personnages du Pleurer-Rire existent bel et bien. Mais ses déclarations, comme la lettre du Destinataire à l'éditeur, doivent être imputées à un dédoublement de l'espace romanesque. Car son intervention s'adresse à Maître et non pas à l'auteur.

Malgré les avertissements de l'auteur sur le caractère entièrement fictif des romans²², le lecteur est tenté de chercher, dans l'œuvre d'Henri Lopès, des références à la réalité.

Certes, des organes de presse existant réellement sont cités, comme la revue *Dipanda* que l'épistolier de Sans Tam-Tam dit avoir lu dans sa jeunesse²³, ou *Le Monde* qui est cité dans Le Pleurer-Rire²⁴. La topographie renvoie également à des lieux réels : la Nkényi et le village d'Ossio²⁵ ; les quartiers de Brazzaville : le Plateau, Poto-Poto, le Pool qui sont le cadre de tous les romans ; enfin les quartiers de Nantes : les quais de la Fosse²⁶, la rue Crébillon²⁷.

Mais, il serait vain de chercher à voir absolument, dans les romans d'Henri Lopès, des éléments autobiographiques, et dans les personnages des êtres réels. Les Tonton sont hélas répandus en

²¹Ibid.

²²en avant-propos de Sans Tam-Tam et du Pleurer-Rire.

²³ST, p. 36.

²⁴PR, p.p. 29, 272.

²⁵dans TR, "Ah, Apolline !", p. 14, et dans Ch, p. 76.

²⁶TR, "La fuite de la main habile", p. 21

²⁷la description est très précise dans Ch, p. 28.

Afrique, et ailleurs²⁸. Quant à voir dans Le Chercheur d'Afriques une autobiographie romancée de l'auteur, on peut toujours se poser la question. Effectivement, pour la première fois dans l'œuvre d'Henri Lopès, le personnage principal est un jeune métis, et le rapprochement avec l'auteur est tentant... Cependant, sans nier l'apport que le vécu peut avoir dans la création romanesque, ce genre d'interrogation est quelque peu stérile. Ce qui est important chez André, c'est le fait qu'il soit au carrefour de deux cultures, et la quête d'identité qui en découle. François Mauriac insiste sur l'impasse à laquelle conduit l'illusion référentielle.

Ces héros et ces héroïnes que le véritable romancier met au monde, et qu'il n'a pas copiés d'après des modèles rencontrés dans la vie, sont des êtres que leur inventeur pourrait se flatter d'avoir tirés tout entiers du néant par sa puissance créatrice, s'il n'y avait, tout de même, autour de lui, — non dans le grand public, ni dans la masse de ses lecteurs inconnus, mais dans sa famille, chez ses proches, dans sa ville ou dans son village, — des personnes qui croient se reconnaître dans ces êtres que le romancier se flattait d'avoir créés de toute pièce. N'empêche que s'ils s'y reconnaissent, [...], n'est-ce pas déjà la preuve qu'à son insu il a puisé, pour composer ses bonshommes, dans cette immense réserve de souvenirs que la vie a accumulés en lui.²⁹

* * *

²⁸notamment en Amérique Latine, où il existe toute une littérature qui mêle dictature et grotesque ; voir, par exemple, le roman du Paraguayen Augusto Roa Bastos, Yo el Supremo.

²⁹François Mauriac, op. cit. p. 33.

3. Intertextualité et renouvellement littéraire

Outre l'intervention des personnages comme relais de l'auteur, d'autres voix sont sollicitées pour soutenir la démarche littéraire du romancier. Ces voix sont celles d'illustres écrivains dont l'intervention peut être directe dans le roman, ou bien manifeste dans les recours méthodologiques de l'auteur. C'est dans le domaine de l'intertextualité que se situent les interférences verbales ou méthodologiques entre les romans de Lopès et ceux d'autres auteurs. De cette intertextualité, naît le mélange des genres qui caractérise une partie de notre corpus.

3. 1. Les voix de Diderot et d'Aragon

Il a été déjà constaté qu'un extrait d'un roman d'Aragon sert à la fois d'impératif moral à la jeune Mbâ, et de liaison entre les Tribaliques et La Nouvelle Romance. Ainsi, Aragon, poète et romancier réel, participe à la fiction romanesque.

De même, le "bonhomme Diderot" est pris comme défenseur de la conception littéraire de l'auteur du Pleurer-Rire.

Je fais grâce au lecteur des longues pages de rhétorique où mon jeune compatriote ancien directeur de cabinet, au nom de la pudeur révolutionnaire, s'en prend à la littérature érotico-pornographique [...] A sa vénérable et doctorale éthique et à mes banalités et platitudes [...], j'ai préféré la voix oubliée du bonhomme Diderot.

« Premièrement lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une hstoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone, quand il nous transmet les débauches de Tibère. Cependant vous lisez Suétone, et vous ne lui faites aucun reproche. [...] »³⁰

La citation de Jacques le Fataliste se poursuit pendant tout le chapitre, devenant ainsi partie intégrante du roman.

Il est évident qu'ici, c'est l'auteur qui prend la parole, et non Maître. En effet, l'expression "mon jeune compatriote ancien directeur de cabinet" ne peut être attribuée qu'à l'auteur, qui

³⁰PR, p. 254.

considère sa création romanesque. De plus, l'allusion à Diderot est présente dans un autre roman, Sans Tam-Tam, ce qui nous amène à voir, dans cette prédilection pour l'encyclopédiste, une trace de l'auteur. Effectivement, Gatsé se propose de "désaliéner les consciences"³¹ dans l'étude de la Pléiade, de Diderot et de Voltaire.

Henri Lopès fait mieux que citer "la voix oubliée du bonhomme Diderot", il en adopte la démarche littéraire. Le lecteur attentif n'est donc pas étonné que l'auteur soit cité dans Le Pleurer-Rire. Car les romans présentent les mêmes caractéristiques de polyphonie narratives que Jacques le Fataliste³².

La liberté que prend l'auteur par rapport à son récit s'apparente à la manière dont Diderot et Aragon introduisent l'auteur dans le roman.

Sur ce point, la distinction de Marcel Muller entre l'auteur — la personne historique, l'homme Diderot, Aragon ou Lopès — et l'*Auteur*³³ — celui qui se manifeste comme tel dans le récit — est des plus intéressantes. On verra que, dans le corpus, l'Auteur ne renvoie pas toujours à Henri Lopès.

Les manifestations extradiégétiques qui jalonnent les romans concernent surtout l'esthétique littéraire ; l'Auteur intervient pour prendre la défense du roman. Les intrusions extradiégétiques du Pleurer-Rire, contrairement aux interventions brutales de l'Auteur de Jacques le Fataliste, prennent la forme de chapitres, qui contribuent à la multiplicité tonale du roman.

Ainsi, en plus du chapitre déjà cité où l'Auteur a directement recours à la voix de Diderot, d'autres passages présentent sensiblement les mêmes caractéristiques.

³¹ST, p. 62.

³²Ce sont surtout les variations entre le récit romanesque (les aventures personnelles de Maître) et la critique littéraire (le dialogue entre Maître et le jeune compatriote), qui sont communes à Henri Lopès et Diderot qui nous intéressent. Cependant, Le Pleurer-Rire mêle divers autres genres littéraires: la chronique (la vie du président Bwakamabé), le journal (les confidences du narrateur sur Mme Berger), l'autobiographie (les souvenirs de guerre de Tonton), et le pastiche (l'avertissement qui introduit le roman).

³³voir Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu, op. cit. p.8 ; l'étude étant consacrée à Marcel Proust, la définition de l'*Auteur* est la suivante : "Marcel Proust en tant qu'il avoue la présence de son moi créateur dans le roman. Cet aveu peut être mensonger".

La première manifestation de l'Auteur dans le roman concerne l'adéquation de l'instrument littéraire pour décrire un conseil des ministres de Tonton.

Pour bien faire revivre les séances du conseil des ministres, ce n'est pas un livre que j'aurais dû écrire. Un film m'aurait fourni plus de possibilités.³⁴

Ailleurs, l'Auteur dévoile l'agencement initial du roman.

A ce stade du récit devait venir une scène de rencontre avec Ma Mireille [...] Je l'ai effectivement écrite, mais, en la relisant, j'ai moi-même frêmi, [...]

*Aussi, toutes choses bien considérées, ai-je préféré éviter un affrontement inégal avec la censure.*³⁵

Contrairement à Diderot dont les interventions relèvent du moi réel de l'Auteur, ces interventions ne peuvent être attribuées à Henri Lopès lui-même. D'une part, la typographie le signale, ces deux interventions ne relèvent pas du même Auteur. La première renvoie au narrateur-personnage qui a vécu les événements cités. Quant à la seconde, qui s'apparente au passage où l'Auteur se défend de plagier Benoist-Méchin³⁶, elles renvoient à un Auteur mensonger, une instance interne à la fiction qui craindrait l'Association interafricaine des Censeurs francophones, et serait influencée par un auteur tout aussi fictif. L'Auteur est donc une instance fuyante, qui se manifeste sous différents déguisements.

Cependant, il y a une parenté conceptuelle certaine entre Henri Lopès et Diderot ; Ange-Séverin Malanda la souligne dans la mise en scène du Maître et du Valet. Maître, comme Jacques, est celui qui mène véritablement du récit.

Comme Diderot, Henri Lopès a su inverser, dans Le Pleurer-Rire, les rapports qui lient les maîtres à leurs valets. Parce qu'il y a une grande collusion et une grande rivalité entre les maîtres et les serviteurs, ces derniers peuvent, en rusant, dominer leurs maîtres.³⁷

³⁴PR, p. 97.

³⁵Ibid., p. 174.

³⁶Ibid., p. 154.

³⁷voir o. cit., p. 114.

Dans le reste du corpus, l'on trouve aussi des interventions de l'Auteur, qui, le récit étant à la première personne, présentent toujours la même ambiguïté. Dans "La fuite de la main habile", des détails estimés peu importants sont passés sous silence.

C'est ainsi qu'après des aventures qui n'intéresseront pas mon lecteur, ce vendredi après-midi, Elo et Mbouloukoué marchent sur les quais de la Fosse, à Nantes.³⁸

Il en est de même dans "Ah, Apolline".

Nous discutâmes près d'une heure. Cela ne mérite pas d'être rapporté ici.³⁹

Le Chercheur d'Afriques ne fait pas exception à la règle. Le lecteur y est sollicité, pour excuser le trouble d'André dansant avec Fleur.

J'avais honte de la bête en moi, mais dîtes un peu, ô vous-là, dîtes comment se maîtriser ? Vous connaissez le sang gangoulou...⁴⁰

Signes du pouvoir de l'Auteur, mais aussi clins d'œil humoristiques au lecteur, ces interventions dévoilent les ressorts de la création romanesque, et attirent l'attention du lecteur sur des aspects particuliers. Ce sont des preuves qu'un récit ne se génère pas de lui-même, et que c'est selon le bon vouloir de l'auteur que la prépondérance est donnée à tel ou tel personnage.

Ainsi, s'il y a bien intertexte avec Diderot dans la façon de rompre la continuité du récit, la technique est renouvelée et rendue plus complexe : l'Auteur devient un personnage romanesque, porte-parole d'Henri Lopès.

Les rencontres intertextuelles avec Aragon ne présentent pas exactement les mêmes caractéristiques.

Comme pour Diderot, les romans d'Aragon se caractérisent par l'exposé ponctuel des difficultés de l'Auteur à mener son roman. Un passage des Cloches de Bâle en fournit un exemple.

³⁸TR, p. 20.

³⁹Ibid., p. 29.

⁴⁰Ch, p. 157.

On dira que l'auteur s'égare, et qu'il est grand temps qu'il achève par un roulement de tambour un livre où c'est à désespérer de voir soudain surgir, si tardivement, cette image de femme qui aurait pu en être le centre, mais qui ne saurait venir y jouer un rôle de comparse. On dira que l'auteur s'égare, et l'auteur ne le contredira pas. Le monde, lecteur, est mal construit à mon gré, comme à ton gré mon livre.⁴¹

Aragon n'est certes pas cité dans Le Pleurer-Rire, mais la fin du roman n'est pas sans rappeler l'incipit des Cloches de Bâle : l'écriture est conçue comme une catharsis. Le Pleurer-Rire se termine sur cette déclaration.

En fait, je n'ai rien emprunté à la réalité, ni non plus inventé. Ici finit la relation d'un chapelet de rêves et cauchemards qui se sont succédés à la cadence d'un feuilleton et dont je n'ai été débarrassé qu'une fois le dernier mot écrit.⁴²

Et, Les Cloches de Bâle est ainsi introduit.

[...] Moins peut-être qu'une décision d'écrire ainsi plutôt qu'à la façon d'hier, c'est à la faveur de cette tempête autour de moi, avec les branches qui s'écartent, retrouver en soi ce que tant d'années on avait évité de voir ; [...]⁴³

L'intertextualité n'est pas le signe d'un plagiat, mais plutôt celui d'une rencontre et d'une communion spirituelle entre des auteurs, qui consacre l'universalité des idées et de la littérature. D'ailleurs, la tradition africaine du conte n'exclut pas les commentaires du conteur sur l'histoire, ainsi que la participation des auditeurs. Tchicaya Utamsi en parle dans son introduction aux Légendes africaines.

Il arrive qu'une seule personne raconte et que les autres écoutent, en ponctuant d'exclamations, quand le conteur sollicite cette ponctuation, dans le but de s'assurer qu'on l'écoute.⁴⁴

Aragon est aussi apprécié pour sa thématique communiste. C'est pourquoi, dans Le Chercheur d'Afriques, il est fait allusion à

⁴¹Aragon, Les Cloches de Bâle, Gallimard Folio, p.425.

⁴²PR, p. 315.

⁴³Les Cloches de Bâle, op. cit., p. 9.

⁴⁴Tchicaya Utamsi, Légendes africaines, Seghers, p. 14.

lui, quand André parle de la contribution révolutionnaire qu'il compte apporter à l'indépendance.

Et si la lutte doit prendre le temps de celle du Viêt-Nam ou de l'Algérie, ces vers y contribueront. J'ai déjà traduit quelques poèmes d'Aragon, de Nicolas Guillen et de Langston Hughes.⁴⁵

Mais c'est, sans conteste, dans La Nouvelle Romance, que l'intertexte avec Aragon est le plus important. En effet, le roman n'est pas sans rappeler Les Cloches de Bâle, qui retrace également l'histoire de trois femmes en quête de leur émancipation. L'Elise de La Nouvelle Romance fait penser à la Diane des Cloches de Bâle. Toutes deux ont fait le choix de se servir des hommes pour leur réussite sociale. Quant à Awa, sa conception très stricte de l'émancipation féminine peut être rapprochée du refus de Catherine de se marier. Enfin, Wali, qui ne conçoit pas son émancipation en dehors de sa féminité, a quelque parenté avec Clara Zetkin, qui, selon Aragon, est "la femme de demain". Clara parle "comme une femme, pour les autres femmes, pour exprimer ce que pensent toutes les femmes d'une classe"⁴⁶. On se souvient que Wali écrit ceci à Elise : "Ce que je me destine à faire, ce n'est pas pour moi, mais pour nous toutes, pour notre pays"⁴⁷.

Cependant, la comparaison des deux romans est limitée. Elise n'a pas l'envergure mondaine de Diane, et, ni Awa, ni Wali — même si cela est imminent pour cette dernière — ne sont des militantes, contrairement à Catherine Simonidzé et Clara Zetkin.

L'intérêt de La Nouvelle Romance est de montrer l'universalité du comportement d'une femme qui refuse d'être inférieure à l'homme ; c'est aussi d'en référer, comme Gatsé, "à des événements et des noms extra-africains"⁴⁸. C'est ainsi qu'Henri Lopès lui-même explique les motivations qui le poussent à écrire.

Mon envie d'écrire est sous-tendue par notre absence dans le livre. L'absence de nos voix. L'absence de nous en tant que personnages.⁴⁹

⁴⁵Ch, p. 254.

⁴⁶Les Cloches de Bâle, op. cit., p. 437.

⁴⁷NR, p. 193.

⁴⁸ST, p. 40.

⁴⁹"Propos recueillis par Edouard Maunick" in Notre Librairie, op. cit., p. 130.

L'intertextualité rencontrée dans les romans d'Henri Lopès n'est pas seulement dans l'interférence avec d'autres auteurs. Elle s'observe également, chez l'auteur, d'un roman à l'autre.

3. 2. L'intertextualité à l'intérieur de l'œuvre d'Henri Lopès

L'œuvre romanesque d'Henri Lopès permet d'esquisser une parenté entre certains personnages. Il n'est pas rare que, d'un roman à l'autre, des personnages expriment les mêmes idées, ou donnent les mêmes points de vue. L'identification ultérieure des types de personnages⁵⁰ a déjà donné lieu à des regroupements de personnages. Ici, ce qui est intéressant, c'est de saisir la présence du romancier dont la trajectoire littéraire correspond, en fait, à l'approfondissement perpétuel du même livre. François Mauriac souligne ce paradoxe de l'écrivain.

Bien loin d'accuser le romancier de se répéter, et au lieu de le pousser au renouvellement par des procédés artificiels, et en changeant arbitrairement de manière, j'estime qu'il faut admirer ce pouvoir qu'il a de créer des êtres capables de passer d'une destinée à une autre, d'un roman dans un autre, et qui, supérieurs aux créatures vivantes, peuvent recommencer leur vie dans des conditions nouvelles.⁵¹

Chez Henri Lopès, les personnages ne sont pas toujours voués au changement. Le Samba insouciant et jouisseur de "Ah, Apolline !" se retrouve bien dans le personnage de Vouragan, dans Le Chercheur d'Afriques. En revanche, une seconde chance est donnée à Marie-Thérèse, maîtresse bafouée de Ngouakou-Ngouakou dans "Monsieur le Député". Dans Sans Tam-Tam, l'on retrouve une Marie-Thérèse, maîtresse de Gatsé, qui, elle aussi, tombe enceinte. Mais, à l'inverse du député, Gatsé assume sa paternité, et se résout à vivre avec la jeune femme, même si cela le contraint à la polygamie.

Gatsé concentre en lui des traits de caractère et des attitudes morales qui sont éparés chez différents personnages de l'œuvre.

En troisième position dans la production romanesque d'Henri Lopès, Sans Tam-Tam se présente comme l'aboutissement des

⁵⁰ dans notre deuxième partie, p.p. 52-57.

⁵¹ François Mauriac, Le Romancier et ses personnages, Presses Pocket, p. 62.

Tribaliques et de La Nouvelle Romance. Le discours de Gatsé est une sorte de bilan du vécu des personnages antérieurs.

Comme Dahounga, le personnage principal de "L'honnête homme", il en appelle à l'intégrité politique. Mais son constat n'a pas la violence de la révolte de Dahounga qui préconisait de "faire sauter"⁵² cette machine sociale. La réflexion de Gatsé est celle d'un homme mûr.

Il y a ainsi dans notre société des choses qu'on s'habitue à accepter, la conscience en paix : les pourboires pour certains métiers, les pots-de-vin dans la haute, le lit du premier vanu pour les femmes, les tortionnaires et les hauts postes pour l'honnête homme.⁵³

Plus loin, les paroles de Gatsé semblent être destinées à Nzodi, le personnage de "La bouteille de whisky" qui affirme, avec cynisme, sa décision de ne pas se révolter⁵⁴.

Mais il est juste que ce continent fourmille de Galilée. Ils savent que la terre tourne, mais n'ont pas le cœur de monter se faire griller sur le bûcher. Pour continuer à vivre, ils abjurent donc.⁵⁵

Mais Gatsé rappelle aussi Awa, la jeune bachelière de La Nouvelle Romance qui se destine à l'éducation de son peuple. Tous deux constatent l'injustice des attributions des hauts postes politiques à des "contingents de semi-analphabètes"⁵⁶, pleins de fatuité et dont les automobiles "sont trop larges pour les chaussées de nos villes"⁵⁷, dit Awa, dont "la voiture s'enfle plus que ne sont large nos rues"⁵⁸, reprend Gatsé.

Sans doute que la forme épistolaire de Sans Tam-Tam n'est pas étrangère à son aspect synthétique. Mise au point de Gatsé sur lui-même, les lettres du roman sont aussi une sorte de mise au point idéologique dans l'œuvre d'Henri Lopès.

⁵²ST, p. .

⁵³Ibid., p. 13.

⁵⁴in TR, p. 99.

⁵⁵ST, p. 87.

⁵⁶NR, p. 135.

⁵⁷Ibid., p. 136.

⁵⁸ST, p. 42.

Mais, en même temps, le discours de Gatsé contient, en germe, des éléments qui nourriront les esprits des personnages ultérieurs, ceux du Pleurer-Rire et du Chercheur d'Afriques.

Le personnage de Maître est dans le prolongement de celui du père de Gatsé, Joseph. Valet dévoué au commandant blanc de la ferme, Joseph exaspère très tôt Gatsé par son "aspect « oui patron »"⁵⁹. Cependant, la malice dont il sait faire preuve caractérisera aussi Maître.

Lorsque [Monsieur Gensac] recevait des invités qu'il avait catalogués parmi les trop grands buveurs, mon père cachait le whisky et le vin pour déclarer à la patronne qu'il n'y en avait plus. Les convives partis, il révélait qu'il avait menti pour préserver les bonnes bouteilles des gosiers trop voraces.⁶⁰

Cet acte d'audace unique chez Joseph caractérisera Maître dans Le Pleurer-Rire. Il dissimule le vin de palme que Tonton souhaite offrir à son hôte libanais.

Mais moi, à force de les servir, je connais bien les habitudes des Blancs. Je prétendis qu'il n'y en avait plus ; que le malafoutier n'était pas passé depuis deux jours. Un deuil au village.⁶¹

Personnage annexe dans Sans Tam-Tam, le valet est personnage principal et narrateur dans Le Pleurer-Rire. Hier soumis, irrévérencieux aujourd'hui, le valet ira jusqu'à s'approprier la femme du chef, en la personne de Ma Mireille.

Dans ce roman, Tiya est le personnage qui se rapproche le plus de Gatsé. Déplorant l'inertie nègre, convaincu que le Blanc n'est pas l'ennemi à abattre mais un éventuel partenaire, le vieux Tiya parle comme Gatsé qui préconise de ne pas "[englober] dans la haines des ennemis le mépris de ce qui fait leur force"⁶².

[...] Faut pas fuir les Oncles. Quand nous les chassons, en fait nous les fuyons. Et nous les fuyons, pour mieux macérer dans le jus de nos babouches. Crois-moi [...], crois-moi, il y a moyen de conserver

⁵⁹Ibid., p. 20.

⁶⁰Ibid., p. 23.

⁶¹PR, p. 39.

⁶²ST, p. 39.

les Oncles non plus en maître, mais en adversaire. En adversaire, pas en ennemi. tout le reste n'est que boniment.⁶³

Pour Tiya, comme pour Gatsé, le salut de l'Afrique est dans l'étude et le travail.⁶⁴

Intellectuel nuancé, persuadé que l'Afrique doit participer à la marche universelle du progrès intellectuel, social et politique, le protagoniste du Chercheur d'Afriques est aussi l'héritier de Gatsé.

André, professeur de Lettres comme son aîné romanesque, interprète la culture occidentale selon sa sensibilité d'Africain.

Sa discussion avec Fleur traduit sa préoccupation de trouver la place de l'Afrique dans l'Histoire universelle.

— [...] mais j'aimerais poursuivre cette discussion sur l'Afrique. Vous savez, vous êtes un problème dans l'histoire.

— Nous sommes un problème pour les Blancs, nous sommes un problème pour nous-mêmes.⁶⁵

D'une certaine manière, le personnage du chercheur d'Afriques est présent dans toute l'œuvre d'Henri Lopès. Le ton intimiste de Sans Tam-Tam fait que ce trait est particulièrement visible chez Gatsé. Mais, en réalité, il est renouvelé dans chaque roman, cautionnant ainsi la cohérence de l'œuvre. La trajectoire littéraire d'Henri Lopès que l'on peut déceler à partir de ses personnages est celle du renouvellement constant du problème de l'identité noire.

* * *

⁶³PR, p. 219.

⁶⁴ST, p. 40 ; PR, p. 220.

⁶⁵Ch, p. 251.

CONCLUSION

"Il faudrait traiter le sujet sans sombrer dans l'autobiographie facile ; éviter le mélo ; bien prendre les choses de l'intérieur ; dépasser l'historique pour atteindre l'existenciel."

Henri Lopès, Le Chercheur d'Afriques.

A l'issue de cette tentative d'élucidation du lien qu'entretiennent les personnages et la structure narrative des romans d'Henri Lopès, le premier constat qui s'impose est celui d'une conception de l'homme comme valeur fondamentale. En effet, le principe de faire se raconter les personnages eux-mêmes, outre le caractère d'authenticité qu'il apporte au récit, interdit tout jugement péremptoire de l'auteur.

Un présupposé de liberté est à l'origine de cette démarche littéraire. Les personnages ne sont pas simplement réductibles à des types de l'Afrique actuelle. Ils font preuve d'une telle détermination à refuser la fatalité, qu'elle confère à leurs préoccupations une portée universelle. Plus que le malaise de vivre dans une société qui ne correspond pas à leurs aspirations, les personnages expriment surtout l'angoisse existentielle du choix entre l'inertie et l'action. Comme Bernard Mouralis le souligne à propos de L'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane,

"L'angoisse d'être nègre peut parfois céder le pas à l'angoisse d'appartenir à la condition humaine"¹.

Ce désir de libération étant souvent suscité par la lecture, Henri Lopès procède à travers eux à une apologie du livre et de l'écriture. Réhabilitant ainsi l'écrivain africain comme collaborateur actif du progrès social et politique, il charge ses personnages de cet espoir qui fait qu'ils se destinent, la plupart du temps, à une activité d'écrivain.

L'écriture est action et catharsis, mais elle est aussi, pour l'auteur, le lieu de recherches formelles et esthétiques.

Henri Lopès fait du roman un espace d'échanges et de dialogue qui lui donne une dimension polyphonique. La polyphonie est à la fois représentative d'une conviction profondément démocratique du droit à la parole, et d'une réalité qui n'est ni linéaire, ni univoque.

Les voix multiples qui composent le roman sont mimétiques du monde et des hommes. La réalité, comme les hommes, est énigmatique. Et rien ni personne n'est exempt de transformations. C'est ainsi que celui que l'on croit ami et allié n'est plus qu'un "honnête homme"² indifférent et lointain. C'est ainsi que la compagne inconnue d'un soir se révèle être une sœur³.

Fort de cette conviction, Henri Lopès s'applique à agencer la narration de façon tout aussi déroutante. Indéniablement présent dans le roman, l'auteur pratique l'art du déguisement narratif, faisant entendre sa voix à travers des relais de la fiction ou de l'érudition.

Acte modeste ou ludique, l'acte littéraire est accompli avec, à l'horizon, le spectre du narcissisme qui guette⁴. Privilégier les personnages, même si l'on se reconnaît en eux, permet de dépasser sa propre subjectivité. Ce jeu de cache-cache ne cesse de troubler le lecteur et de solliciter son activité. Car lire n'est pas un acte vain ; le lecteur, comme le personnage lopésien, expérimente que la littérature n'est pas une matière neutre et inoffensive.

¹Bernard Mouralis, op. cit. p. 93.

²TR, "L'honnête homme", p. 73.

³Fleur dans Ch.

⁴cf. ST, p. 38 : "A me raconter pour faire comprendre ma décision, je me suis mis à me raconter tout bonnement, avec cette pointe de narcissisme qui naît inmanquablement de trop se contempler dans une glace ou sur une photo".

ANNEXE N°1

STRUCTURES ACTANTIQUES

œuvres	Destinateurs	Destinataires	Sujets	Objets	Adjuvants	Opposants
<u>TR</u> (1)	xxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxx	Mbâ *°	Elo	Mboulouk. *°	Elo
<u>TR</u> (2)	xxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxx	Raphaël *°	Apolline syndicalisme	xxxxxxxxxxxx Kodia	la tribu xxxxxxxxxxxx
<u>TR</u> (3)	Ngouakou- Ngouakou*	— Mlles Ngou. — Marie-Thér.	— Mlles Ngou. — Marie-Thér.°	— Etudes — Ngouakou- Ngouakou	—Mme Ngou. _ xxxxxxxxxx	Ngouakou- Ngouakou
<u>TR</u> (4)	colonialisme	anc. combattant	anc. combattant *°	le pouvoir	alliés politiques	alliés politiques
<u>TR</u> (5)	Ndoté	Dahouka	Dahouka *°	enquête à la Somian	xxxxxxxxxxxx	le Directeur, Ndoté
<u>TR</u> (6)	xxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxx	Carmen *°	Hector	xxxxxxxxxxxx	Madame
<u>TR</u> (7)	xxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxx	Kalala *°	sauver Epayo	(Nzodi)	le "timonier"
<u>TR</u> (8)	xxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxx	l'Inspecteur*°	arrêter Mobata	les policiers	le Dir. Gal
<u>NR</u>	le Dir. banque	Delarumba	Delarumba *°	vie de plaisirs	— Zikisso, Ray Candy	Wali, M. Ver- haegen
<u>ST</u>	Delarumba	Wali	Wali *°	indépendance	— Awa°, Elise° les Impanis	Delarumba, Zikisso
	le Destinataire	Gatsé	Gatsé *°	refus de partir	xxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxx

Lire ou écrire n'est donc ni contingent, ni gratuit. C'est le grave constat que font les personnages. L'envie de lire est désir de participer à la communauté universelle des penseurs. Cette motivation majeure justifie les ambitions littéraires des personnages et ressort dans chaque roman.

Ainsi, d'une part, les personnages sont assez énigmatiques pour que leurs actes puissent être interprétés de façons diverses. D'autre part, l'œuvre dépasse les limites du Congo et de l'Afrique.

L'œuvre romanesque d'Henri Lopès est doublement ouverte, ses personnages en sont l'image.

ANNEXE N°1

STRUCTURES ACTANTIELLES

<u>Ch</u>	— Ngalaha, Ngantsiala	André	André *°	quête du père	Ngantsila	xxxxxxxxxxxxx xxxxxxxxxxxxx
<u>PR</u>	— Vouragan — Tonton *	André Maître, le jeu- ne compatri., Yabaka	André *° Maître °	Fleur xxxxxxxxxxxxx (les femmes)	les femmes, Tiya, Boubeu	Tonton, Aziz Sonika, Gourdain
	— Ma Mireille	Maître	Maître *°	plaisir défendu	Cécile	Tonton

* : personnage principal
° : personnage focal

ANNEXE N° 2

CARACTERISTIQUES SOCIALES DES PERSONNAGES

œuvres	cadres ou fonctionnaires	hauts fonctionn. politiques	études supérieures	fortes relations tribales	syndicalistes ou militants
<u>TR</u> (1)	Mbouloukoué *° Mbâ *°	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxxxx
<u>TR</u> (2)	Kodia	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	Raphaël*° Apolline	Raphaël*° Apolline	Kodia
<u>TR</u> (3)	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	Ngouakou *°	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxxxx
<u>TR</u> (4)	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	ancien comb. *°	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	ancien comb. *°	xxxxxxxxxxxxxxxxxx
<u>TR</u> (5)	Dahouka *°	Ndoté	Dahouka*° Ndoté	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	Ndoté (temps révolu)
<u>TR</u> (6)	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	Carmen *°	xxxxxxxxxxxxxxxxxx
<u>TR</u> (7)	Kalala*° Nzodi Epayo	le "timonier" (le Président)	Kalala*° Nzodi Epayo	Pina	xxxxxxxxxxxxxxxxxx
<u>TR</u> (8)	l'Inspecteur*° Mobata	le Directeur Gal	Mobata le Directeur Gal	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	Mobata
<u>NR</u>	Delarumba ° (début du roman)	Zikisso Delarumba °	Zikisso Awa Kwala	Delarumba ° Kwala, Wali	les Impanis
<u>ST</u>	Gatsé *°	le Destinataire	Gatsé *° le Destinataire	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	Gatsé *° & Dest. (temps révolu)
<u>PR</u>	le Jeune Compatriote° Yabaka Mme Berger Boubeu	Tonton°	le Jeune Compatriote° Yabaka Tiya	Tonton°	Tiya
<u>Ch</u>	André *°	le Commandant	André *°	xxxxxxxxxxxxxxxxxx	xxxxxxxxxxxxxxxxxx

* : personnage principal

° : personnage focal

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages généraux

Roger CHEMAIN et Arlette CHEMAIN-DEGRANGE

Panorama de la littérature congolaise

contemporaine, Présence Africaine, 1979, Paris

Jacques CHEVRIER Littérature nègre, Armand Colin, Paris, 1984

Umberto ECO L'œuvre ouverte, Points Seuil, 1965, Paris (1962 pour la version originale parue à Milan)

Lilyan KESTELOOT Anthologie negro-africaine, EDICEF Marabout, Allier (Belgique), 1987

Bernard MOURALIS Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française, Annales de l'université d'Abidjan, 1969

François MAURIAC Le Romancier et ses personnages, Presses Pocket, édition de 1990, Paris

Notre librairie, "Littérature congolaise", n°92-93 Mars-Mai 1988, Paris

M. Kane

2. Ouvrages critiques

Gérard GENETTE Figures III, Seuil, 1972, Paris

Ange-Séverin MALANDA Henri Lopès et l'impératif romanesque, Silex, 1987, Paris

Marcel MULLER Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu, Librairie Droz, 1983, Genève

Jean ROUSSET Forme et signification, Librairie José Corti, 1962, Paris

Narcisse romancier, Librairie José Corti, 1972, Paris

X Michel ZERAFFA Roman et société, P.U.F. collection SUP, 1971, Paris
Communications 8, "L'analyse structurale du récit" Seuil, 1981, Paris (1966 pour l'édition originale, revue Communications)

3. Etudes

Georges BALANDIER Sociologie des Brazzavilles noires, Presses de la
Fondation nationale des sciences politiques,
édition revue et augmentée de 1985 (1955 pour
la première édition)

Oswald DUCROT Le Dire et le dit, Edition de Minuit, 1984, Paris

R.L. WAGNER et J. PINCHON

Grammaire du français classique et moderne,
Classiques Hachette, 1962, Paris

4. Autres

ARAGON Les cloches de Bâle, Gallimard Folio, 1972, Paris (édition
originale 1934 chez Denoël)

Tchicaya UTAM'SI Légendes africaines, Seghers, 1967-1968, Paris

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	1
Première partie : Un récit centré sur les personnages.....	6
1. Procédés de focalisation.....	6
1. 1. Focalisation interne : le JE.....	7
1. 2. Le style indirect libre.....	8
1. 3. Focaliation zéro.....	11
2. Une structure mimétique de lamodalité narrative.....	14
2. 1. Monologue narratif.....	14
2. 2. Dialogue narratif.....	22
2. 3. La structure dialogique des <u>Tribaliques</u>	28
3. Une structure chronologique bouleversée.....	34
3. 1. L'ordre des connaissances du héros.....	34
3. 2. Analepses et prolepses: le sujet intermédiaire.....	36
Deuxième partie : Les personnages.....	41
1.. Des personnages de peu d'épaisseur psychologique.....	42
1. 1. La primauté de l'acte.....	42
1. 2. L'absence de jugement explicite.....	46
1. 3. Structure actantielle des personnages.....	48
2. Des types et des caricatures.....	52
2. 1. Typologie des personnages.....	52
2. 2. Les caricatures.....	57
3. Des personnages en cours d'évolution.....	62
3. 1. Le cas des femmes.....	62
3. 2. L'importance des relations avec les autres.....	64
3. 3. Le rôle du livre.....	70
Troisième partie : Quand les personnages "enjambent la fenêtre du roman".....	76
1. L'idée d'un projet littéraire.....	77
1. 1. Mbâ et Awa.....	77
1. 2. André Leclerc.....	78
1. 3. D'acteurs devenir auteurs.....	80
2. La pratique de la métalepse narrative.....	82
2. 1. Les relais de l'auteur.....	82
2. 2. L'illusion référentielle.....	86

3. Intertexte et renouvellement littéraire.....	108
3. 1. Les voix de Diderot et d'Aragon.....	88
3. 2. L'intertextualité à l'intérieur de l'œuvre d'Henri	
Lopès.....	94
Conclusion	99
Annexe I.....	102
Annexe II.....	104
Bibliographie.....	105