

UNIVERSITES PARIS XII VAL-DE-MARNE ET COCODY-ABIDJAN

---

U.F.R DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

---

CENTRE D'ETUDES FRANCOPHONES (C. E. F)

---

## **THESE**

EN VUE DE L'OBTENTION DU DOCTORAT

OPTION : LITTERATURE COMPAREE

PRESENTEE ET SOUTENUE PAR : **TROH-GUEYES LEONTINE**

# **APPROCHE PSYCHOCRITIQUE DE L'OEUVRE LITTERAIRE D'HENRI LOPES**

SOUS LA CODIRECTION DE :

M. le professeur Papa. S. DIOP

M. le professeur LEZOU D. Gérard

Université de Paris XII-Val-de-Marne

Université de Cocody-Abidjan

ANNEE ACADEMIQUE 2004-2005

# SOMMAIRE

**AVANT-PROPOS**

**DEDICACE**

**REMERCIEMENTS :**

**INTRODUCTION GENERALE**

**PREMIERE PARTIE : LA VOIX NARRATIVE**

INTRODUCTION

CHAPITRE I : CARACTERISATION DES INSTANCES NARRATIVES  
PRINCIPALES

*1 – Les narrateurs noirs*

*2 – Les narrateurs métis*

*3 – Les narrateurs principaux, une passion partagée : l'art*

CHAPITRE II : LA REPRESENTATION DES INSTANCES NARRATIVES  
INTRUSES

*1 – Les narrateurs-personnages du récit*

*2 – Typologie des narrataires*

**DEUXIEME PARTIE : LES ACTEURS DU RECIT OU  
L'EXPRESSION OSTENTATOIRE DE PERSONNALITE  
MARQUEE**

INTRODUCTION

### CHAPITRE III : CARACTERISTIQUES PHYSIQUES ET BLASONS

*1-Les cheveux et l'élément capillaire*

*2- L'apparat vestimentaire : des attitudes antinomiques*

### CHAPITRE IV : TENDANCES PSYCHOLOGIQUES ET REPARTITIONS SOCIALES DES DOMAINES D'ACTIVITES

*1 - Les personnages féminins ou la récupération des caractéristiques de la masculinité*

*2 – L'homme ou la recherche d'une féminité*

*3 – Sexualité et pratiques sexuelles des personnages*

### PREMIERES CONCLUSIONS

## **TROISIEME PARTIE : MYTHE PERSONNEL ET INTERPRETATION**

### INTRODUCTION

### CHAPITRE V : ELEMENTS BIOGRAPHIQUES ET GENESE DU MYTHE PERSONNEL

*1 - Racines congolaises et concept du mythe personnel*

*2 – Contexte sociofamilial et apports du milieu originel*

*3 – Développement affectif et imaginaire infantile.*

### CHAPITRE VI : MYTHE PERSONNEL : VIE SOCIALE ET ETAPES DE

## CONSOLIDATION

*1 - La vie universitaire ou la recherche d'une maturité  
intellectuelle*

*2 - Les engagements civiques et individuels : l'écrivain mis en  
« situation »*

## **DERNIERES CONCLUSIONS.**

## **BIBLIOGRAPHIE**

## **INDEX DES AUTEURS CITES**

## **TABLE DES MATIERES**

## Avant-propos

Dans son ouvrage, «L'Œuvre ouverte», Umberto Eco développe une vision plurielle de l'œuvre littéraire en raison de la richesse infinie des sens qu'elle recèle : « *Toute œuvre d'art, écrit-il, alors qu'elle est une forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.* »<sup>1</sup> Cette perception de l'œuvre rejoint celle du symbole énoncé par Roland Barthes. Le critique, en effet, pousse les limites de la lecture et de la compréhension de l'œuvre qui deviennent pour cela diverses. Le symbole ouvre une infinité de possibles dans l'interprétation du sens : « *L'œuvre, affirme-t-il, détient en même temps plusieurs sens par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent. C'est en cela qu'elle est symbolique, le symbole ce n'est pas un mirage, c'est la pluralité même des sens.* »<sup>2</sup> En d'autres mots, le texte littéraire est un vaste champ d'investigation qui ne peut être épuisé. La tâche des critiques est de débusquer ces sens. A cet effet, notons que l'œuvre n'est pas un énoncé exclusivement conscient. Sa dimension inconsciente vaut autant et même davantage que le texte consciemment élaboré. Cette dernière peut être le socle de l'écriture. Son caractère inconscient peut s'interpréter comme « le feu intérieur » qui inspire l'écrivain.

C'est justement « ce feu intérieur » dont les traces sont perceptibles au sein des romans d'Henri Lopes qui nous intéresse. Pour y accéder, nous avons pris le risque de faire appel à la méthode psychocritique théorisée par Charles Mauron. En effet, si cette approche du texte littéraire est de plus en plus battue en brèche par certains critiques qui la trouvent restrictive, désuète, paradoxale, voire anachronique, elle semble, à notre avis, la mieux indiquée pour pénétrer les méandres des récits lopésiens. Son auteur, ne dit-il pas qu'elle présente l'avantage d'« *explorer une certaine profondeur de l'hinterland inconscient.* »<sup>3</sup> ?

---

<sup>1</sup> Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 17.

<sup>2</sup> Roland BARTHES, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966, pp. 54-55.

<sup>3</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962, p. 30.

## DEDICACE

A défaut de Lui chanter un cantique :

Mon âme glorifie le Seigneur  
Et mon esprit exulte de joie  
En Dieu, mon sauveur  
Car il a jeté les yeux sur son humble servante !

Luc 1, versets 46-50

Enseigne-moi tes voies, Eternel !  
Je marcherai dans ta vérité.  
Donne-moi un cœur tout simple, que je craigne ton nom.  
Je te célébrerai de tout mon cœur, Seigneur, mon Dieu !  
Et je glorifierai ton nom toujours.  
Car ta bienveillance est grande envers moi.

Psaume 86 versets 11-13

## REMERCIEMENTS :

Nos remerciements vont à tous ceux qui nous ont aidée et soutenue tout au long de la présente recherche.

Aux professeurs Papa Samba Diop et Gérard Dago Lezou, pour la rigueur scientifique de leur encadrement, leur patience et leur dévouement.

Qu'il nous soit permis d'ajouter, parce que nous en ressentons le besoin du plus profond de nous même, que les professeurs Lezou et Diop, selon l'allégorie des métaux de Platon, sont de l'or dans leur humanisme et leur chaleur, de l'or dans leur tolérance et leur générosité. Puisse Dieu vous le rendre infiniment de nous avoir aidée à réunir toutes les conditions pour mener à terme cette thèse.

A Marie-Rose Maurin, Ange-Sévérin Malanda, aux professeurs Janos Rietz, Grégoire Bioyogo et à tous les enseignants du département de lettres modernes de l'université de Cocody pour leurs remarques pertinentes, leur nombreux et judicieux conseils tant méthodologiques que conceptuels qui nous ont été d'un secours constant dans la réalisation de ce travail.

A notre, époux, Célestin-M. Gueyes, pour son soutien permanent et pour nous avoir permis de disposer de moyens matériels et du temps libre nécessaire pour faire cette recherche.

A notre belle famille, la famille Gueyes, M. et Mme Langlat, M. et Mme Buleon, M. et Mme Mah, ...pour leur prière et leur soutien.

A tous nos parents, pour nous avoir donnée très tôt le désir et les moyens nécessaires de mener à terme nos études. Nous pensons à nos frères et sœurs, M. et Mme Jean-Baptiste Monté, Michel, Edmond-Basile, Madeleine, Jeannette, Toussaint, Marie-paule, Pélagie, Flore... ; nos oncles et tantes, M. et Mme Badia, M. et Mme Koho...

A tous nos amis pour nous avoir apporté leurs conseils et pour leurs soutiens moral et spirituel permanents. Nous pensons à E. Adjoumani, E. Casteran, P. Dah, S. Casseron, A. Otré, E. Gbouabré, Adamou D., Traoré D., Diagana S.M., Nguettia M., D. Akinocho...

A nos enfants, Nènièhidé D.-G, Kéadakan C., Kéaniawé G., wiowi E., Misédjé Y., Kéadouan A., et Koulin J.M. pour leur compréhension.

Enfin, nos pensées les plus vives vont à vous, notre mère et notre père (+) : vos conseils, vos encouragements, votre amour, votre foi en nous ont soutenue tout au long de nos études et particulièrement lors de l'élaboration de cette thèse, dont malheureusement vous n'avez pas pu voir l'achèvement.

A toi aussi très chère grand-mère, ton amour, tes encouragements ne m'ont pas quittée... Et toi aussi Dénis Kahan, à ta manière, tu as posé les jalons de cette recherche.

Reposez en paix !

## INTRODUCTION GENERALE

La littérature africaine francophone subsaharienne connaît, depuis les indépendances politiques, une nouvelle orientation thématique et discursive. En effet, toutes les formes de rigidité et de conformité empruntées à l'Occident sont, de plus en plus, foulées aux pieds. Les écrivains africains pour ainsi dire s'accordent de plus en plus de liberté en subvertissant les règles qui régissent la composition littéraire traditionnelle. L'oralité, les langues locales, une thématique préoccupée des réalités actuelles plutôt que du passé idyllique de l'Afrique sont autant de nouvelles voies adoptées par ces écrivains dits de la seconde génération. Dorénavant, pour les écrivains africains francophones subsahariens, tels Ahmadou Kourama, Yambo Ouologuem, Sony Labou-Tansi, Henri Lopes pour ne citer que ceux-là, le talent ne se mesure plus à la capacité de satisfaire aux exigences d'un goût normatif ou d'un quelconque canevas littéraire. Zézézé Kalondji résume bien ce nouveau souffle littéraire lorsqu'il affirme :

« Débarrassée du fétichisme de certains modèles occidentaux, la littérature francophone d'Afrique s'est ancrée dans le terroir des bidonvilles peuplés et les couloirs dorés des palais présidentiels, se mettant à l'écoute des langages chavirés, tordus de douleurs et de rires fracassants, enrichis d'un humour parfois autodestructeur, mais toujours et sans cesse unique et originaux par leurs marques sociales [...] »<sup>4</sup>.

Dans le souci de rester fidèles à eux-mêmes et à une sorte de liberté créatrice, la transgression des canons littéraires traditionnels devient pour les auteurs une préoccupation essentielle, une marque de distinction et d'expression de la différence.

Le point de départ de la présente étude est la recherche d'indices de cette novation littéraire. Si l'objectif plus ou moins affiché de ces nouvelles écritures est une affirmation identitaire, force est de constater que cette originalité sous-tend, parfois, des non-dits riches de sens. Comme le souligne avec justesse Zézézé Kalondji, les auteurs parviennent donc, par divers procédés de déguisements, à

---

<sup>4</sup> Zézézé KALONDJI, *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu NKASHAMA*, Paris, L'Harmattan, 1972, pp. 16-17.

restituer, chacun selon ses sensibilités et ses motivations, des réalités sociales certes collectives mais individuelles.

Notre travail voudrait s'interroger sur les sens latents des différentes prises de position identitaires et ce, en approchant dans le détail, les textes de l'un des pionniers de cette seconde génération d'auteurs. Il s'agit de l'écrivain francophone d'origine congolaise, Henri Lopes. Nous voulons contribuer à rechercher ce que son écriture peut cacher de particulier. Toutefois, nous n'avons pas la prétention d'épuiser la richesse de celle-ci.

*Tribaliques*<sup>5</sup>, son premier texte narratif, est une nouvelle de huit récits dont le dénominateur commun est la peinture des sociétés africaine et occidentale de l'époque coloniale et post coloniale. Les personnages principaux, dont les nouvelles portent souvent soit le nom, soit la caractérisation d'une fonction ou d'un état, sont à cheval sur deux cultures. Ils sont ou les victimes des tenants du pouvoir, ou leurs complices. Certains, excédés par des abus et des exactions de toutes sortes, se révoltent pour une réelle révolution des mentalités.

*La Nouvelle Romance*,<sup>6</sup> le second ouvrage, est un roman. Ce récit relate l'histoire de trois amies, à savoir Awa, Elise et Wali. Mais en toile de fond, il semble convoquer toutes les sociétés du monde. Wali est une femme au foyer. Elle est dominée par un époux d'une médiocrité intellectuelle et morale inouïes. La seconde, Elise, couturière et courtisane, refuse cette vie au foyer que mène son amie. La troisième, Awa est une institutrice. Si elle est célibataire comme Elise, Awa s'est assignée la mission de mener une vie vertueuse et intellectuelle. Malgré cette différence de statuts sociaux, toutes ces femmes se sont engagées, chacune, à sa manière, dans un combat à portée universelle : la libération de la femme que des pesanteurs sociales et culturelles maintiennent en état d'esclavage.

*Sans Tam-Tam*,<sup>7</sup> le troisième récit de Lopes, est un roman épistolaire. Le narrateur, Gatsé, enseignant au collège dans une bourgade, est nommé conseiller culturel à l'ambassade de la République populaire du Congo à Paris. Il doit cette nomination à un ami, cadre influent du parti. Mais, fonctionnaire soucieux de

---

<sup>5</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, Yaoundé, CLE, 1971.

<sup>6</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, Yaoundé, CLE, 1976.

<sup>7</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-tam*, Yaoundé, CLE, 1977.

l'avenir du pays et du petit peuple, Gatsé décline cette « promotion ». Lorsque son ami affirme lui offrir l'opportunité de se faire soigner à Paris d'un mal mystérieux dont il souffre depuis son enfance, il ne change pas pour autant d'opinion. Pour Gatsé, ces favoritismes et abus de pouvoir, véritable effet de mode dans tous les continents, doivent être bannis pour un réel épanouissement de toutes les classes sociales. Le personnage s'adonne alors à une véritable entreprise de bouleversement des structures dans ce roman épistolaire qui oscille entre essai, pamphlet et récit ordinaire.

*Le Pleurer-Rire*<sup>8</sup> relate l'histoire du règne du Président Bwamakabe. Parvenu au pouvoir à la suite d'un coup de force, cet ancien soldat de l'armée coloniale installe une véritable dictature militaire avec la complicité des pays occidentaux, au grand dam du petit peuple qui s'emmure dans le silence et la peur. A cette intrigue centrale viennent se superposer plusieurs autres récits faisant allusion aux exactions résultant d'un quelconque pouvoir dans les nouvelles sociétés qu'elles soient en Afrique, en Occident ou partout dans le monde. C'est donc un véritable puzzle dans un registre de langue et une syntaxe distordues que l'on découvre dans ce récit que se propose de relater Maître d'hôtel du président Bwamakabe.

Le roman intitulé *Le Chercheur d'Afriques*<sup>9</sup>, traite de la quête identitaire du narrateur à travers la recherche de son père biologique. Dans ce récit satellite, le narrateur alterne contes, chants et autres procédés littéraires oraux. En effet, André Leclerc, personnage central est fils d'un commandant médecin blanc. Abandonné par son père comme tous les métis de cette époque, il vit au quotidien un malaise psychologique inhérent à toutes les minorités visibles : le racisme des Africains. En France, où André Leclerc se rend pour poursuivre ses études, il est aussi en proie à la même hostilité des Occidentaux. Cette hostilité ne l'empêche pas de vivre pleinement ses deux cultures. La recherche du père, secrètement nourrie et encouragée par sa mère et son oncle, s'avère catastrophique car l'ascendant recherché feint de ne pas le reconnaître. Après quelques années

---

<sup>8</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-rire*, Paris, Seuil, 1982

<sup>9</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990

d'enseignement dans un collège de la banlieue parisienne, il opte pour le retour en Afrique où il se sent plus utile.

Un autre roman, *Sur l'Autre Rive*<sup>10</sup>, donne à voir une trajectoire contraire. Il est l'histoire d'une jeune femme : Marie-Madeleine Ngambou ou Marie-Eve. A travers divers procédés oraux, Marie-Eve raconte avoir vécu quelques années de vie maritale régentée par des coutumes désuètes et par sa belle famille. Excédée, elle disparaît une nuit et s'exile aux Antilles sous une nouvelle identité. Si elle y mène désormais une vie artistique et maritale plus épanouie, elle constate que les pratiques sociales demeurent les mêmes.

*Le Lys et le Flamboyant*<sup>11</sup>, septième roman de Lopes, retrace l'histoire d'une jeune dame métisse. Dans une double narration, le récit de Kolélé, est en réalité celui de tous ces métis des rives du Congo ballottés entre deux cultures. Kolélé, comme toutes les métisses de cette époque vit en concubinage avec plusieurs colons avant de regagner la France. Ce séjour lui fait découvrir les mensonges coloniaux. Elle comprend désormais que l'homme est partout le même, sous tous les cieux. Devenue combattante contre toutes les formes de ségrégation (raciale, sexuelle...), elle s'engage dans la lutte pour la quête de la liberté aux côtés de grandes figures politiques et artistiques du monde entier.

Enfin, *Dossier classé*<sup>12</sup>, est le dernier roman de Lopes. Lazare, devenu citoyen américain, est journaliste dans un magazine aux Etats-Unis où il s'est exilé depuis quelques années. Désigné par son journal pour faire un reportage sur un pays africain, Lazare découvre que le pays dont il est question est le sien. Il avait dû le quitter à la suite de l'assassinat de son père. Ce voyage en Afrique est donc l'occasion, pour ce métis, de mère française, de mener une enquête sur l'assassinat de son père.

Il résulte de ces résumés que l'écriture romanesque de H. Lopes est traversée de toutes parts par la critique de la colonisation et des bouleversements

---

<sup>10</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>11</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.

<sup>12</sup> Henri LOPES, *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002.

aussi bien esthétiques que sociaux qui en découlent. Les personnages mis en scène sont également préoccupés par des questions identitaires ou sont en proie à des crises d'identité.

Dans la mesure où on retrouve au centre de toute sa production romanesque une telle préoccupation, l'œuvre devrait être davantage questionnée. Depuis Freud, on sait que la création artistique peut être le lieu d'une satisfaction imaginaire de phénomènes inconscients. Charles Mauron, dans son approche du texte littéraire s'inspirant des théories freudiennes, a montré que, comparativement à une cure analytique ou à un rêve, la création littéraire peut être le lieu d'un « *examen d'inconscience* ». Ainsi, nous voulons tenter de voir si l'on peut parler d'une « *autoanalyse* » chez l'écrivain Henri Lopes.

Pour ce faire, la psychocritique est tout indiquée pour mener à bien cette réflexion. La méthode d'approche des textes littéraires de Charles Mauron pourrait enrichir l'ensemble des études consacrées à l'œuvre d'Henri Lopes, qui, du reste, ne se sont inspirées jusque-là que des méthodes traditionnelles. Il est connu que : « *La critique classique ignore ou renonce à étudier l'inconscient. Traditionnellement, elle s'attache à l'analyse de ce qu'a pensé, senti, voulu l'auteur.* »<sup>13</sup> Or, comme le laisse entendre André Blanc, l'on se doit de « *relire l'œuvre selon trois dimensions de la psychanalyse, de l'étude structurale et de la sociologie [...] Alors seulement [...] on pourra espérer connaître et comprendre cet ensemble littéraire.* »<sup>14</sup>

De ce fait, en plus d'être une contribution, cette étude se veut un complément aux nombreuses analyses de l'œuvre d'Henri Lopes.

Par ailleurs, si la psychocritique est d'obédience psychanalytique, elle en reste distincte : « *Le psychocritique, affirme Charles Mauron, n'est pas un thérapeute. Il ne songe pas à guérir...* »<sup>15</sup>. Il « *recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte* »<sup>16</sup>. C'est dire que cette méthode littéraire a pour fondement la découverte de la charpente autour de laquelle s'organise l'ensemble de la production littéraire d'un écrivain.

---

<sup>13</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963, p. 30.

<sup>14</sup> André Blanc, *Les Critiques de notre temps et Montherlant*, Paris Garnier, 1973, p. 15.

<sup>15</sup> Charles MAURON, op. cit., p. 25.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 23.

L'analyse consiste à trouver, au-delà de la diversité des sujets énoncés, le thème central qui s'émancipe de tout acte conscient. L'œuvre, par conséquent, demeure « *son objet central* »<sup>17</sup>. Elle satisfait, par ce fait, à la fois, à la méthode d'approche formaliste qui prône la clôture et l'autonomie du texte et la critique psychanalytique, qui vise essentiellement l'expression de l'inconscient dans l'œuvre. Aussi, si la psychanalyse est-elle à la fois une théorie psychologique et une méthode thérapeutique qui ne s'appliquent qu'à des sujets manifestant des pathologies, la psychocritique, en revanche, ne considère pas l'artiste comme un malade. Madame Janine Chasseguet-Smirgel précise, à cet effet, la différence entre la création consciente ou inconsciente et le symptôme névrotique en dépit de leur affinité. Elle écrit :

« Du point de vue psychanalytique, il est évident que l'artiste a une issue tandis que le névrosé, celui qui ne crée pas n'en a pas [...] Il n'y a certes pas de différence d'essence entre le malade et le bien portant et l'artiste. Tous ont un inconscient et c'est l'inconscient qui donne la source créatrice. L'un a véritablement cette possibilité merveilleuse de pouvoir ce que le malade lui ne peut utiliser autrement que sous forme de symptômes.»<sup>18</sup>

De ce point de vue, l'œuvre d'art ne peut être considérée comme un symptôme. Du moins, le souci original de la psychocritique n'est pas de repérer dans l'œuvre littéraire des symboles névrotiques. L'état mental de l'auteur est moins l'objet des réflexions que son œuvre en tant que signe linguistique et ce qui a présidé à son existence. Aussi, comment la théorie critique de Charles Mauron procède-t-elle pour élucider les éléments inconscients susceptibles d'avoir donné naissance à l'œuvre ? Comment déchiffre-t-elle de façon scientifique la formulation littéraire de l'inconscient, à partir du matériau formel conscient qu'est le texte ?

Pour répondre à ces questions, la psychocritique fonctionne selon Charles Mauron « *à peu près comme on utilise un écran radioscopique pour*

---

<sup>17</sup> Charles MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris ; Genève, Champion-Slatkine, 1986, p. 18.

<sup>18</sup> Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, in *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967, p. 474.

*percevoir sous la chair, le squelette* »<sup>19</sup>. C'est à partir d'une telle approche minutieuse d'une production littéraire que peuvent être décelées les relations obsédantes qui trahissent involontairement une obsession inconsciente pouvant suggérer un drame personnel ; lequel serait à l'origine de la vocation littéraire. Pour atteindre ces objectifs, la méthode préconise la superposition des œuvres par une lecture globale. Celle-ci consiste à mettre en évidence des relations ou des traits structurels récurrents qu'un examen distinct ne peut faire apparaître. Des réseaux de figures et des situations dramatiques dessinent l'image d'un mythe personnel. Ce mythe est défini par Charles Mauron comme un fantasme inconscient persistant qui fait pression sur la conscience de l'écrivain lorsqu'il écrit. Celle-ci s'exprime dans le texte de façon souterraine.

Pour conclure, la dernière opération procède à une comparaison entre le portrait psychique établi et la personnalité consciente de l'auteur déduite de sa biographie. Cette confrontation à la biographie de l'auteur permet de confirmer ou d'infirmer l'analyse des textes. Ce clin d'œil à la biographie de l'auteur n'intervient qu'à titre de contre-épreuve. Dès lors, la psychocritique ne peut et ne doit pas être confondue avec la psychobiographie malgré quelques affinités qui peuvent les rapprocher.

En effet, la psychobiographie part de la vie pour aboutir au texte. Celle-ci est plutôt une psychanalyse de la vie d'un auteur qu'une psychanalyse de son œuvre. Or, comme nous le disions plus haut, notre étude se veut, avant tout, littéraire et particulièrement immanente. Nous entendons apporter une contribution à la connaissance d'une œuvre, à sa genèse et non à la vie d'un auteur. Nous ne prétendons pas non plus relever des éléments pathologiques. Notre sujet de recherche « *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire de Henri Lopes* » veut tenter de déceler, si possible, les manifestations de la personnalité inconsciente de l'écrivain Henri Lopes dans son œuvre. Nous émettons l'hypothèse que, de cette recherche pourrait ressortir le fantasme inconscient ayant, peut-être, présidé à la création de l'œuvre littéraire lopésienne. Il s'agit de voir, en d'autres termes, comment, au-delà des combats sociaux et esthétiques dont les récits sont l'illustration, se déploient, de façon inattendue et souterraine, l'inconscient et les traces d'un traumatisme psychique

---

<sup>19</sup> Charles MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p.19.

personnel. Lequel traumatisme est à l'origine de la vocation littéraire et des idéaux sociaux de l'auteur. Pour percevoir ces sens « *imprévus* » dans un texte littéraire, Charles Mauron préconise une approche qui diffère d'un genre littéraire à un autre dans la mesure où les sens s'exercent différemment d'un genre littéraire à un autre. Aussi, précise-t-il que, si pour une œuvre lyrique l'émergence de l'inconscient peut être décelée par des réseaux de métaphores, en est-il autrement des œuvres dramatiques ou romanesques : « *la personnalité inconsciente, affirme-t-il, exprime ses subdivisions, ses conflits, ses projets en personnages, en situations et actions dramatiques* »<sup>20</sup>. Et, il ajoute : « *Il n'est pas difficile en effet, dans chaque cas concret, de découvrir le personnage qui représente le Moi. Puissant ou faible, il marque, pour ainsi dire, le centre de gravité du système. Les autres personnages se groupent autour de lui* ».<sup>21</sup>

Aussi, comme nous y invite la psychocritique « *des œuvres qui contiennent une histoire* » allons-nous focaliser notre analyse sur les personnages. Cette démarche nous permettra de faire apparaître les situations dramatiques répétitives qui les lient puis les conflits inconscients de l'auteur ; l'objet étant, à terme, de découvrir les personnages représentant le Moi de l'auteur ainsi que le mythe personnel.

Pour y parvenir, nous nous proposons de superposer les différents types de personnages. Par ce jeu d'interaction entre ces figures textuelles, nous pensons déterminer les caractéristiques de chacun d'eux ainsi que la hiérarchisation à laquelle obéit le système qu'il forme.

Toutefois, avant d'aller plus loin, il importe de préciser la notion de personnage. Que recouvre, en effet, l'étymologie de ce concept ?

A l'origine, le personnage désigne « *un dignitaire ecclésiastique* », puis une personne influente, c'est-à-dire un être humain qui joue un rôle social important. Par analogie, dans les œuvres artistiques, le personnage est un acteur qui joue le rôle d'une personne. Comme le dit Alain Robbe-Grillet, le portrait et les rôles assignés aux personnages artistiques ne sont qu'une représentation de la société réelle :

---

<sup>20</sup> C. MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 220.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 35.

« Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un « il » quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimé par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession [...] Enfin, il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là [...] C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. »<sup>22</sup>

Les théories psychanalytiques emboîtent le pas aux critiques sociologiques. Considérant l'œuvre littéraire comme proche d'un rêve diurne, Freud et certains de ses disciples affirment que le personnage peut être saisi comme le représentant d'une instance psychique. Il ne doit pas être appréhendé comme une simple création d'un auteur. Les personnages ne sont pas, par conséquent, de purs sujets fictifs. Le critique doit s'interroger sur la nature des liens qui unissent le créateur à sa créature. Le personnage peut être le lieu de toutes les identifications sociales et psychologiques de l'écrivain. A cette conception réaliste des personnages longtemps en usage dans les œuvres littéraires, dans les théories littéraires et chez les lecteurs, les écrivains et les critiques modernes opposent de plus en plus une approche linguistique.

Pour cette dernière, le personnage est avant tout un « être de papier », un être « sans épaisseur sociale ni densité psychologique. » Autrement dit, le personnage n'est pas et ne doit pas être assimilé à un quelconque être humain, ni moins encore à son créateur. En somme, pour les disciples des théories d'analyse immanente du texte, le rapport du personnage à une réalité véritable ou prétendue est à proscrire dans toute étude ou lecture. Le personnage littéraire n'est pas une personne réelle ; c'est un sujet fictif. Il ne doit pas être confondu avec une personne. Le personnage et l'écrivain ne se trouvent pas nécessairement en rapport de concordance. Le lecteur ou le critique ne peut pas se fonder sur les œuvres pour réunir des données certaines sur l'existence de l'écrivain. Pour éviter toute confusion, en lieu et place du concept de personnage, les sémioticiens proposent les termes d'actant, d'acteur, de rôle, de figure, de protagoniste, de patient etc. En clair, les sémioticiens appréhendent le personnage littéraire comme un être de langage et de papier.

---

<sup>22</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *Pour le Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 27.

Au regard de ces postulats, qu'en est-il du statut des personnages d'Henri Lopes au sein des événements dans lesquels ils évoluent ou/et qu'ils font évoluer ? Peut-on faire un lien entre eux et la personnalité de l'écrivain ? En d'autres termes, sont-ils les représentants du Moi de l'auteur ou sont-ils des inventions imaginaires sans référence sociale ? En un mot, qui sont-ils ?

Ainsi, nous nous proposons de conduire notre analyse, qui se structure autour de trois axes de réflexion, selon la démarche de la psychocritique.

Le premier volet consistera à superposer les voix narratives. Une telle orientation s'explique par l'importance accordée à la place centrale de ces instances textuelles dont le rôle est de raconter l'histoire dans les limites du livre. S'il est vrai, en effet, que tout récit a pour fonction de communiquer, chez Henri Lopes, raconter le récit est un acte salvateur. C'est le lieu d'un témoignage chez tous les sujets de la parole narrative. Cette partie tentera, par conséquent, de découvrir d'abord les particularités des narrateurs principaux, ensuite celles des narrateurs secondaires de la narration puis les situations dramatiques répétitives qui les nouent. Enfin, elle verra en dernier ressort, s'ils représentent le Moi de l'auteur.

La deuxième partie aura les mêmes objectifs que la première partie. D'abord, elle proposera un questionnement des caractéristiques essentielles aussi bien des protagonistes que des comparses dans l'univers textuel ; conjointement, sera menée l'étude de leurs rapports les uns aux autres. Ensuite, elle s'interrogera sur leurs rôles et leurs rapports aux figures narratives. Enfin, elle montrera s'ils incarnent le Moi de l'auteur.

La troisième partie procédera à l'interprétation du mythe personnel dégagé de l'étude des personnages. La genèse et l'histoire du mythe personnel constituera l'objet du premier chapitre. La confrontation de la personnalité inconsciente ou du mythe personnel avec la biographie de l'auteur sera la seconde et dernière composante de cette partie.

## PREMIERE PARTIE : [La voix narrative](#)

## Introduction

Parler en littérature de voix paraît d'emblée incongru et paradoxal dans la mesure où voix et littérature sont portés par deux concepts contradictoires.

En effet, la littérature, du latin « *litteratura* » signifie écriture. Elle est définie comme la représentation de la parole et de la pensée par des signes. De fait, l'écriture est un objet muet. La voix, en revanche, est définie par *Le Robert* comme l'ensemble des sons produits par les vibrations périodiques des cordes vocales. C'est, en d'autres termes, la faculté d'émettre des sons par la parole ou par le chant. Son utilisation en littérature est donc métaphorique. La voix représente, à l'évidence, autre chose dans un texte écrit. Qu'est ce qu'une voix lorsque l'on est en littérature et plus particulièrement une voix narrative ?

En raison des correspondances analogiques, la voix narrative, appelée aussi « la voix de papier » par les théoriciens de la littérature, désigne celui qui raconte les événements dans un texte écrit. Aussi, Gérard Genette fait-il remarquer que cette figure du récit renferme l'ensemble des sujets qui concourent à la productivité du discours fictif, « *fût-ce passivement ou activement à l'activité narrative.* »<sup>23</sup> Elle feint, par ailleurs, une communication orale avec des interlocuteurs internes et externes, notamment les protagonistes et les comparses du récit et les lecteurs. Elle peut être un personnage du récit ou être étranger à l'histoire racontée. Pour tout dire, la voix narrative renvoie à tous ceux à qui sont confiés la prise en charge de la narration des événements dans un texte écrit. Ce sont donc les instances intermédiaires entre l'auteur et le texte littéraire. Ce qui implique, d'une part, que l'œuvre littéraire, quelle que soit l'influence référentielle, constitue une réalité autonome avec ses propres structures. D'autre part, dans toute investigation littéraire, il faut distinguer deux pôles de production discursive. D'un côté, il y a l'auteur, personne biographique, ayant une vie psychique et sociale et de l'autre, son porte-parole qui joue le rôle de médiation entre lui et son œuvre. Tout texte écrit mentionne, par conséquent, trois instances : l'auteur, le narrateur et le sujet de la narration<sup>24</sup>. C'est forts de ce postulat que Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer soulignent que : « *les questions de voix concernent les relations entre héros (protagonistes), narrateur et auteur. De*

---

<sup>23</sup> Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.

<sup>24</sup> Jean-Philippe MIRAUX, *Le Portrait littéraire*, Paris, Hachette, 2003, p. 18.

*manière plus précise il s'agit des questions touchant la relation temporelle entre l'acte narratif et l'histoire, les enchâssements narratifs, les relations entre le narrateur et le récit, ainsi que celles entre l'auteur et le narrateur »<sup>25</sup>.*

Au regard de ce qui précède, l'étude de la voix narrative, consiste à identifier avant tout l'instance productrice du discours au niveau des différentes couches diégétiques que constitue le récit. Ensuite, il s'agit de rechercher son rapport à l'histoire et la caractéristique essentielle des faits rapportés. Est-il présent ou absent de l'univers du roman ? Raconte-il son histoire lui-même ou est-il l'objet d'un récit fait par un ou d'autres narrateurs ? Il importe de voir, enfin, sa relation avec l'auteur.

Aussi, dès qu'on superpose les œuvres de Henri Lopes, en réponse à la question qui parle et quelle est sa particularité ? constate-t-on que, quelle que soit l'œuvre, le dispositif narratif renferme une pluralité de voix narratives entrelacées ou successives. Les instances narratives se relaient comme engagées dans une conversation libre sous l'œil attentif et actif des autres acteurs du récit et des instances réceptives.

Dans la première partie, nous commencerons par examiner tous les participants à la production du récit. Le premier chapitre sera consacré à la superposition des narrateurs dits principaux. Dans ce même but, nous terminerons cette partie par une superposition des narrateurs secondaires au nombre desquels figurent les instances réceptrices, en l'occurrence les narrataires. Conjointement, seront examinées leurs relations avec les narrateurs principaux. A terme, nous voulons déterminer les caractéristiques de toutes ces instances narratives, leur relation avec l'histoire racontée, les structures inconscientes qui les sous-tendent et enfin leur rapport avec l'auteur.

---

<sup>25</sup> Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 722.

## Chapitre I : Caractérisation des instances narratives principales

L'œuvre d'Henri Lopes, présente deux types d'instance narrative. Le premier comprend cinq récits dont *Tribaliques*, *La Nouvelle Romance*, *Sans Tam-tam*, *Le Pleurer-rire* et *Sur L'autre rive*. Dans ces romans, les narrateurs principaux sont d'origine africaine. Ils sont tantôt nommés tantôt anonymes et d'origines sociales différentes. Le second type renferme les trois derniers en l'occurrence *Le Chercheur d'Afriques*, *Le Lys et le flamboyant*, *Dossier Classé*. Dans ces derniers romans, en revanche, tous les narrateurs sont nommés et sont des métis biologiques. Les narrateurs principaux sont également issus de divers milieux sociaux. Quelle manifestation inconsciente peut-on déduire d'une telle variation de voix narratives ?

### 1 – Les narrateurs noirs

Dès les premières lignes des récits, ces narrateurs principaux se présentent d'entrée de jeu comme des témoins privilégiés d'un nombre de drames. Ils se donnent ensuite à voir comme des personnages dotés d'un grand savoir et d'un regard comparable à celui de Dieu. En un mot, ils sont omniscients et érudits.

La première œuvre de Henri Lopes, le recueil de nouvelles *Tribaliques*, est le point de départ de ce statut de personnage central du narrateur principal. Le recueil, en effet, contient huit nouvelles. Dans quatre nouvelles (première, troisième, sixième et septième), le narrateur est extérieur à l'histoire qu'il raconte. Il est hétérodiégétique selon la terminologie de Gérard Genette. En revanche, dans les quatre autres, il raconte sa propre histoire. Il est homodiégétique, toujours selon G. Genette. Toutefois, quel que soit son statut, aucune réalité n'échappe à son regard.

Dans la première nouvelle qui ouvre le recueil, « *La fuite de la main habile* » par exemple, le narrateur témoigne d'une grande connaissance aussi bien de l'univers diégétique qu'extradiégétique. Autrement dit, le « je » narrateur anonyme apparaît comme un personnage ayant une parfaite maîtrise de la fiction

et de son lieu d'ancrage référentiel. Il rapporte que « *La fuite de la main habile* » est le récit du parcours scolaire et des choix professionnels de trois jeunes amis : Mbouloukoué, Elo et Mbâ. Si Mbouloukoué et Mbâ, au terme de leurs études, optent pour l'enseignement, Elo décide de devenir un ouvrier qualifié. Pour jouir d'une bonne carrière professionnelle et sociale, Elo émigre en France. Connaissant, comme nous le disions plus haut, les habitudes, les projets et les actes les plus secrets de tous dans les moindres détails, lorsqu'il fait allusion à l'insomnie de Mbouloukoué dans l'avion lors d'un voyage, le narrateur précise : « Il ne dormait jamais en avion »<sup>26</sup>.

La négation relative « ne... jamais » porte sur l'habitude de Mbouloukoué à rester éveillé dans tous ses déplacements en avion. Cette structure grammaticale traduit de façon absolue et précise un trait de caractère propre au personnage. Quoiqu'intime, il n'échappe pas au narrateur. L'utilisation de l'imparfait « dormait » renforce sa continuité dans le temps. C'est un fait vrai et, en dépit de sa situation dans le passé, il dure encore au moment de la parole. Ce qui revient à dire que le narrateur connaît la vie passée et présente du personnage. Aussi, plus loin, le narrateur révèle le profond amour qu'a toujours éprouvé ce dernier pour Mbâ, avec la même constance : « [...] Tout cela séduisait Mbouloukoué. Mais il ne l'avait jamais dit à Mba. D'ailleurs, il se rendait parfaitement compte qu'elle écoutait toujours plus volontiers Elo. »<sup>27</sup> L'adverbe de manière « parfaitement » atteste une fois de plus la connaissance absolue de l'intimité de chaque personnage. Son savoir dépasse celui des acteurs du récit. Aussi, témoigne-t-il, parlant d'un autre personnage notamment de Mba, qu'elle avait toutes les qualités pour plaire. Elle fut une élève studieuse et une enseignante exemplaire soucieuse du devenir de son pays : « Mbâ, était préoccupée par le sort de la femme. Elle voulait y consacrer ses forces. »<sup>28</sup> Toutefois, ajoute-t-il, les soucis de Mbâ ne semblent pas être partagés par la plupart des jeunes filles de son âge. Elles sont plus enclines à s'attirer les charmes des hommes que de se soucier de leurs études ou du devenir de leur pays :

---

<sup>26</sup> Henri LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, p. 1.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 4.

« Certaines d'entre elles se vantaient même d'avoir un enfant de tel directeur général (ou) [...] allaient brûler des cierges à Sainte Anne et donner de l'argent à certains féticheurs infirmes et célèbres pour qu'ils attirent sur elles quelques jeunes cadres. »<sup>29</sup>

La révélation de ces actes très intimes prouve une fois de plus l'omniscience du narrateur. De plus, la symbolique des concepts convoqués « *Sainte Anne* » et « *Féticheurs infirmes* » est symptomatique de la connaissance d'un nombre de faits inhérents à différentes sociétés. En effet, dans la tradition chrétienne, Sainte Anne, la mère de la sainte Vierge Marie, est réputée être une intermédiaire des vivants et une « psychopompe » efficace auprès de Dieu. De même, dans la société africaine, majoritairement animiste, toute forme d'anormalité (handicap inné ou gémellité) étant signe de puissance surnaturelle, tout individu de cet acabit est censé disposer d'un pouvoir divin. Ce dernier est capable de changer l'existence ou de la rendre meilleure en résolvant tous les problèmes. Il est clair que ce narrateur, pétri des cultures occidentale et africaine, dévoile ainsi implicitement que dans toutes les régions du monde, l'homme est un intermédiaire entre les dieux et la nature. Il peut, par conséquent, « négocier » avec eux grâce aux rituels, aux prières et aux incantations. Dès lors, chrétienté et paganisme sont présentés dans une relation non de contradiction mais d'homologie. Par ailleurs, ce narrateur rappelle également, de façon implicite, la vision trinitaire de l'univers constitué des dieux, de l'homme et de la nature consubstantielles à toutes les sociétés. Il manifeste ainsi une connaissance parfaite de ces deux mondes.

Outre ce savoir, le narrateur laisse également transparaître une amertume d'abord au regard de l'inconscience et la propension à la débauche puis à la facilité de ces jeunes filles. L'emploi de l'adverbe « même » dans l'affirmation « Certaines d'entre elles se vantaient même d'avoir un enfant de tel directeur général » traduit le mépris et le dédain que suscitent en lui de telles attitudes. A cette critique qui sous-tend un malaise social, le narrateur exprime parfois de façon explicite ces ressentiments. S'il met, en effet, en exergue l'insouciance de certaines jeunes filles, il apparaît explicitement souffrir de l'attente vaine de Mbâ du retour de son fiancé. Aussi, paraît-il très angoissé de l'annonce de son exil définitif en France par Mbouloukoué. Il s'interroge : « *Que va-t-il lui dire, bon*

---

<sup>29</sup> H. LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 3.

*Dieu ?* »<sup>30</sup> Loin d'être une interrogation, cette phrase est une suite de paroles qui expriment de douloureux sentiments. Elle passe pour un cri de lamentation. Les personnages inspirent la compassion. De fait, le narrateur semble clairement souffrir d'un nombre de vécus quotidiens dramatiques des personnages. Il connaît toutes les données des drames. Il sait le malheur qui va s'abattre sur eux. Ces derniers et notamment les concernés, en revanche, l'ignorent totalement. La motivation première de cette nouvelle est donc un constat de faits sociaux affligeants. Il est clair que le narrateur qui en est meurtri veut en témoigner.

Dans la seconde nouvelle, c'est au tour de Raphaël, narrateur-principal, de faire le récit d'une tranche de sa vie estudiantine. Ex-séminariste, Raphaël, se raconte. Tout est rapporté selon son seul prisme. Autrement dit, c'est lui qui organise cette autobiographie selon sa perception des événements. Aussi, commence-t-il par donner son histoire dans une rétrospection où il est auteur et acteur à la fois.

Son récit s'ouvre sur la pathétique conversation qui a précédé son départ du séminaire avec son professeur de philosophie, le père Flandrin. Présenté comme un excellent dialecticien, le père Flandrin est selon Raphaël celui qui l'initia à une doctrine (la philosophie), véritable source de savoir. Ses principes, avoue-t-il, ont non seulement fortifié son caractère mais ont guidé au quotidien tous ses actes. Car, les cours de philosophie du père Flandrin ont dessillé ses yeux sur l'unicité de l'espèce humaine. Ils lui permirent, affirme-t-il : « La découverte du sens de l'humain où la logique et le cœur étaient réconciliés pour un monde de bonté et d'humanité ».<sup>31</sup> Il en fut de même chez tous les élèves du père Flandrin : « Lorsque je revois aujourd'hui mes promotionnaires, je retrouve toujours, quel que soit le sens dans lequel ils ont évolué cet état d'esprit, fruit de la graine qu'y a semée le père Flandrin. »<sup>32</sup> Les cours du père Flandrin éveillent en lui des potentialités intellectuelles insoupçonnées. Ce qui vaut à Raphaël, étudiant de première année, d'être sollicité par des étudiants, non des moindres. Le narrateur témoigne :

---

<sup>30</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 12.

« Plus âgé que nous tous, (Kodia) nous dépassait par sa maturité. C'était pour nous une manière de père jeune [...] Kodia était un grand militant, il dirigeait le mouvement étudiant avec une flamme communicative [...] La philosophie l'intéressait et il me posait beaucoup de questions sur les philosophes tels que Husserl ou Kierkegaard. »<sup>33</sup>

Ce qui revient à dire que Raphaël domine de loin, par son savoir, tous les personnages. Kodia, malgré son statut social, son âge et la maturité psychologique, intellectuelle puis sociale que lui reconnaît tout le monde, a recours à lui. Il sollicite de façon permanente l'aide intellectuelle de Raphaël : « il me posait beaucoup de questions sur les philosophes » confie-t-il. En somme, ces propos de Raphaël soulignent son caractère de « suprême savant ». C'est « *un divino artista* »<sup>34</sup>, possédant une connaissance et une sagesse supérieures à tous. Cela est d'autant plus vrai que l'enseignement qu'affirme donner désormais cet étudiant en première année d'université, ne se limite plus à une seule personne mais à une population plus importante. Il rapporte fièrement : « Un jour l'Union m'a envoyé dans la Sangha. Je devais y faire une série d'exposés sur l'aliénation [...] Ce furent peut-être les seuls jours où je ne pensais pas à elle (Apolline) »<sup>35</sup>. C'est dire que, outre ses parcours scolaire et syndical reluisants et réussis, le récit de Raphaël est aussi émaillé d'un drame vécu au quotidien, à savoir sa séparation d'avec Apolline mariée de force par la famille de cette dernière. La souffrance que lui cause cet échec sentimental est exacerbée par le sarcasme de son entourage : « même s'ils n'osaient pas me le dire, je sentais qu'ils remarquaient que celui qui paradait tant avec la belle Apolline se trouvait bien seul aujourd'hui. Ah ! Ah ! Ah ! J'entendais leurs ricanements intérieurs. »<sup>36</sup> Raphaël atteste ainsi être en butte au mépris de son entourage et tourné en ridicule au quotidien. Raphaël est un personnage abandonné, meurtri et la risée de tous. Il lit dorénavant dans les pensées de tous les personnages : « j'entendais leur ricanement intérieurs » signifie-t-il. Outre son savoir encyclopédique et syndical, Raphaël manifeste ainsi dans tout son récit sa puissance informative. Il rapporte les dialogues selon son vouloir, au discours indirect, semi-direct ou direct. Par endroits, il interrompt ses interlocuteurs afin de clarifier, rectifier ou donner son appréciation des faits. A ce

---

<sup>33</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 36.

<sup>34</sup> Sébastien HUBIER, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003, p. 127.

<sup>35</sup> *Tribaliques*, p. 38.

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

titre, Apolline n'eut pas la possibilité de rapporter elle-même, en intégralité, le chantage et la pression dont ses parents firent preuve pour l'amener à contracter son mariage forcé :

« (...) Ce fut à son tour de me broyer le cœur involontairement.

Elle n'avait en fait pas passé de vacances. Dès le lendemain de son arrivée, elle avait subi les assauts répétés et successifs de son père, de sa mère et du conseil de famille. On savait qu'elle « vivait » avec un Lari. Ces gens à la tête dure en qui il ne fallait jamais avoir confiance. Et elle avait osé repousser le diamantaire, qui pourtant était de Mossaka comme elle. Oubliait-elle que son père ne devait sa situation qu'à ce dernier ? »<sup>37</sup>

Lorsqu'il la fait parler à nouveau, la présence de point de suspension justifie une interruption de sa voix. Il s'immisce ainsi constamment dans le discours des personnages pour clarifier leurs propos ou porter un jugement de valeur sur lui-même et les autres, exprimer une douleur indicible : « elle me broyait le cœur ». Psycho-récit, monologue intérieur narrativisé, rapporté<sup>38</sup> et discours prononcé se superposent, alternent sans qu'aucune marque formelle ne signale le passage de l'un à l'autre :

« - Si cela ne tenait qu'à moi, poursuit Apolline, je ne céderais pas. Je ne peux pas capituler devant ces vieux préjugés. Mais je ne me sens pas le droit de réduire mes parents à la mendicité et de compromettre l'avenir de mes sœurs. Et puis, sait-on jamais ? Avec leurs fétiches...

- Continue, Apolline. Dis ce que tu peux. Mes oreilles n'écoutent plus. Comment peux-tu ainsi parler sans te douter que tu m'assassines ?

Et moi aussi j'aurais eu à m'expliquer dans ma tribu.

Et moi aussi j'aurais subi les pressions pour m'amener à t'abandonner. Je ne t'en ai jamais rien dit. Tout comme j'ai tu les maux que suscitait en moi la seule idée que le qu'en-dira-t-on religieux devait me désigner du doigt, parce que j'avais pris compagne à peine sorti du séminaire. Mon amour pour toi supposait aussi des combats contre le milieu et les préjugés que celui-ci suscite. C'était, m'imaginai-je, notre lot commun, et qu'il

---

<sup>37</sup> Henri LOPES, *Tribalique*, op. cit., p. 34.

<sup>38</sup> Dorrit COHN distingue trois modes de représentation de la vie intérieure d'un personnage dans un récit : le psycho-récit ou discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage ; le monologue rapporté ou discours mental d'un personnage ; le monologue narrativisé ou discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur. In *La Transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris, 1981, pp. 28-29.

n'était pas besoin d'en parler. Va, je te croyais plus mûre, plus forte que moi. Puis-je sceller ma vie à plus frêle que moi quand le monde est fréquent en combats cruels ? »<sup>39</sup>

Dans cette longue diatribe, nous l'avons constaté, se mêlent déception, frustration et impuissance contre anéantissement psychique. En effet, ces différents types de discours intérieurs et prononcés sont pour Raphaël le lieu d'exprimer sa douleur, sa panique, l'angoisse qui s'est emparée de lui et torture son être. Il éprouve une peur grandissante contre le monde, « fréquent en combats cruels ». Il se décrit comme un être sans défense contre cette oppression physique et psychique. Il ne possède aucun pouvoir de l'écartier, d'y échapper. De même, sont révélées, sa naïveté, l'attitude supposée irresponsable et immature d'Apolline. Il martèle dans un ton empreint de désespoir : « je te croyais plus mûre ...plus forte que moi. Puis-je sceller ma vie à plus frêle que moi... ». Conscient du poids de la tradition dans leur société, il avoue ainsi avoir cru trouver en elle une alliée « forte », intrépide et opiniâtre de combat pour faire changer les mentalités et les coutumes désuètes dont il semble avoir une parfaite connaissance. L'aveu est pathétique : « Mon amour pour toi supposait des combats contre le milieu et les préjugés que celui-ci suscite ». Raphaël voit, ainsi, s'écrouler, comme un château de cartes, cette ferme conviction qu'il nourrissait secrètement. Désormais se percevant comme souffrant seul et impuissant face à cette fatalité, il s'accuse et se culpabilise si bien qu'il ironise au point de ne plus vouloir écouter l'argumentaire de la jeune fille. Mieux, la souffrance le laisse sans force. Un épuisement intérieur mine sa capacité à parler et à raisonner. Il met un terme à la communication ; cette prise de décision s'énonce sur le mode de l'impératif : « va ». Acculée par ce doigt accusateur et comme frappée par le sort, Apolline s'emmure dans le silence. Résignée, elle prend conscience que dorénavant, elle n'a plus droit à la parole. Que ce soit dans la société régie par les coutumes ou dans la conversation que dirige ce narrateur désespéré, résigné et au fait des connaissances tant occidentales qu'africaines, Apolline choisit, par conséquent, de se taire.

On remarque ainsi que les relations d'analogie se répètent dans cette deuxième nouvelle entre les narrateurs principaux, même si les circonstances ont

---

<sup>39</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, *op. cit.*, p34.

varié. Ces nouvelles restent donc de tristes récits de vie dans lesquels le narrateur relate les conditions d'existence du groupe social auquel il appartient et leur tragique impact sur les personnages. Y alternent mélancolie et douleur. L'amour est toujours connoté de souffrance indicible vécue soit par l'homme ou la femme, soit par les deux à la fois. En somme, il ressort de la superposition de « La fuite de la main habile » et « Ah ! Apolline », un commun statut des narrateurs principaux et de leurs malaises individuels ou collectifs. Toutes les nouvelles de *Tribaliques* sont construites sur ce schéma. Les narrateurs qu'ils soient présents (je-nous) ou absents de la diégèse (il-elle) se racontent ou racontent des récits d'un point de vue supérieur. Ils dominent tous les autres personnages dont ils rapportent les faits et les dire même les plus intimes. Ils se distinguent également comme ayant une grande culture africaine et occidentale. Ils sont originaires de la société dont ils parlent. Ils rapportent, par ailleurs, de tristes réalités et nourrissent, de façon implicite, le désir de faire changer des pratiques sociales, jugées caduques et liberticides. En un mot, le réseau associatif est le même : séparation, souffrance, mélancolie, impuissance, abandon. Aussi, cette parfaite connaissance des faits sociaux et des personnages évoqués fait-elle de certaines nouvelles le lieu de dévoilement, soit des pratiques sociales soit de l'hypocrisie flagrante ou insidieuse d'un personnage, ou encore des comportements contradictoires. C'est le cas du député, Ngouakou-Ngouakou, dans la nouvelle qui porte son nom. Le discours de ce personnage au congrès des femmes qui ouvre le récit prône l'égalité des sexes. Il soutient :

« Le colonialisme a imposé un système économique qui a asservi nos sœurs. C'est à nous, les hommes, qu'il revient dans l'étape actuelle de libérer économiquement nos couches fondamentales en général, et nos femmes en particulier [...] Le député Ngouakou-Ngouakou a parlé ainsi pendant vingt minutes, montre en main.»<sup>40</sup>

Mais rentré chez lui, « ce féministe » étale sa vraie nature. Tandis que son fils est l'objet d'une attention particulière, il traite son épouse et ses filles comme des domestiques. Quant à sa maîtresse, elle n'est qu'un objet de plaisir.<sup>41</sup> Nous en voulons pour preuve les réflexions à son épouse, sitôt sorti du congrès des femmes : « Non mais depuis quand les femmes ont-elles à faire des remarques à

<sup>40</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 40.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 41-43.

leur mari ? »<sup>42</sup> Ou « mes activités ne sont pas les activités de femme »<sup>43</sup>. Ces réflexions traduisent son despotisme et sa phallocratie. En réalité, le député est un misogyne. Cette image familiale d'un époux et d'un père méprisant des femmes et voulant être seul maître des décisions est contraire à celle qu'il fait paraître à l'extérieur.

Le second cas est perceptible avec le fervent militant anti-impérialiste Ndoté des années coloniales. Aujourd'hui administrateur, Ndoté est acquis à la cause du néocolonialisme. Il trahit ainsi ses premières amours, selon le narrateur, d'une décolonisation vraie et réelle de tous les peuples asservis en pactisant avec les néocolonialistes. Le narrateur-personnage Dahouka, admirateur de ce combattant de la liberté dans les années antérieures le désigne, non sans une pointe d'ironie : « *L'honnête homme* », titre de la nouvelle. Déçu et meurtri par ces attitudes et les dirigeants politiques, le narrateur dans une profonde hargne clame sa haine de l'ordre social : « Il y a en face de moi toute une machine sociale qu'il faudrait faire sauter. »<sup>44</sup> Son environnement social est considéré comme un espace mortifère. Il ajoute plus loin : « Peut-être 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 ». <sup>45</sup> Le témoignage de cet autre narrateur rend compte de douloureuses réalités sociales soit à fuir en raison de son impuissance à les vaincre soit à les bouleverser pour un nouveau ordre social. Les propos observés suggèrent que ces narrateurs principaux passent pour des personnages principaux qui vivent des situations de malaise profondes dont ils veulent témoigner. Ils y ont pris part en tant qu'acteur ou témoin principal. Le récit met également en évidence la mission qu'ils ont conscience d'assumer au sein des événements et leur désir d'un changement social. Mais selon Charles Mauron, pour attribuer une origine probablement inconsciente à « *ses grandes houles affectives* », il faut démontrer son caractère obsessionnel, son rapport de coïncidence avec d'autres figures narratives principales. S'il possède une qualité de hantise, nécessairement, il reparaitra dans d'autres récits et la superposition le révélera.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 73.

Dans la seconde œuvre de H. Lopez, *La Nouvelle romance*, le narrateur ne s'écarte pas de ce statut de regard en « surplomb » et de malaise individuel puis social. En effet, le récit est raconté par une voix anonyme à la troisième personne. Le narrateur, malgré ce statut, est fortement impliqué dans le récit. Ses marques transparaissent çà et là à travers les pronoms de la première personne (« je », « nous ») ou des pronoms correspondants. Il s'illustre, lui aussi, comme un expert des faits culturels. Il n'hésite pas, en conséquence, à les expliquer et à les interpréter ici et là dans son récit : « Les vieilles mamans venues de la campagne, ou qui n'en ont pas perdu le souvenir : pieds nus, en pagne noir, tant à leur âge elles connaissent les membres de la tribu qui meurent chaque mois et dont il faut porter le deuil ». <sup>46</sup>

Par moments, il s'identifie aux personnages comme l'illustre cette affirmation : « Chacun de nous en Afrique a poussé dans une famille où la mère a vécu, d'une façon ou d'une autre, les soucis de Wali ». <sup>47</sup> Ces propos confirment qu'il est, à l'instar des narrateurs précédents, issu du même terroir que les personnages qu'il évoque et a vécu ou vit les événements dont il est question. Il en a même une parfaite connaissance dans la mesure où il prend la responsabilité d'en rendre compte. Il passe pour être un témoin ou un acteur qui veut communiquer au lecteur ses expériences et son point de vue d'un événement historique. Le récit est raconté, de fait, plus à la première qu'à la troisième personne. C'est ainsi que Roland Barthes pouvait écrire à propos des marques de l'énonciateur dans le récit :

« En fait, la narration proprement dite (ou code du narrateur) ne connaît, comme d'ailleurs la langue, que deux systèmes de signes : personnel et a-personnel » ; ces deux systèmes ne bénéficient pas forcément de marques linguistiques attachées à la personne (je) et à la non-personne (il) ; il peut y avoir, par exemple, des récits, ou tout au moins des épisodes, écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant la première personne. » <sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., pp. 77-78.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 117.

<sup>48</sup> Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 40.

C'est ce principe qui a été mis en place dans ce roman. *La Nouvelle Romance*, deuxième roman de Henri Lopes, est loin d'une histoire sentimentale et romantique comme le titre le suggère. De même, ce passage de *Tribaliques* qui semblait prélude d'un contenu semblable est également loin du sujet réel de l'œuvre :

« 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 ni 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. »<sup>49</sup>

Ce second roman est encore « une autopsie sociale » et un témoignage de douloureuses situations vécues par un narrateur à la troisième personne imprégné des cultures africaines et occidentales. Marie-Rose Abomo-Maurin, sensible à cette feinte de l'auteur, est aussi éloquente à ce sujet : « *Lorsque paraît La Nouvelle Romance, le lecteur de Lopes s'attend à une grande histoire d'amour, peut-être entre Bienvenu [...] et de Wali, son épouse. L'histoire d'amour est ailleurs.* »<sup>50</sup>

En réalité, le narrateur se propose, particulièrement, d'entretenir son lecteur sur un événement historique : la situation sociale de la femme, ravalée au rang d'objet et des abus sociaux de toute sorte. Il rapporte, par exemple, que le mariage, acte d'amour, n'est rien d'autre qu'une grossière transaction. La femme est livrée au plus offrant par sa famille. Il rapporte :

« *Si ton fils veut notre fille, nous te la donnerons. Mais avant, il faudra verser trois cent mille francs. Ça sera pour la mère, et moi. Quant aux oncles et aux tantes ce sera dix dames-jeannes de vin. Pas n'importe lequel. Du Nabao. Cinq casiers de whisky, dix de bières, un bœuf, trois cabris.* »<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 4.

<sup>50</sup> Marie-Rose ABOMO-MAURIN, « *Volonté d'enracinement et besoin d'ouverture : le cas de La Nouvelle Romance*, » in Henri LOPES, *Une Écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 31.

<sup>51</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle Romance*, op. cit., p. 96.

C'est donc à juste titre qu'un personnage, Wali, rapproche la situation de la femme à celle d'un esclave : « Les véritables esclaves qui ont intérêt à la grande lessive de l'Afrique, ce sont les femmes. »<sup>52</sup> Toutefois, le narrateur, fort de son savoir, lui fait observer que le statut ainsi dévolu à la femme n'est pas consubstantiel à l'Afrique. Lors d'une conférence en Belgique, Wali apprend d'une syndicaliste belge que dans toutes les sociétés humaines, la place et le traitement de la femme riment avec les grands problèmes sociaux : « Notre émancipation est liée à celle du prolétariat. »<sup>53</sup>

Le narrateur, qui se révèle ainsi un expert des faits et coutumes de sa société, a aussi le pouvoir de lire dans les pensées de tous. Il observe et épie tout le monde. Lors des conversations, il a accès à la conscience des personnages et rapporte leurs pensées intimes. Une discussion portant sur les gestes efféminés d'un chanteur s'engage entre Wali et son amie Elise. Tandis que Wali désapprouve cette attitude qui donne à ce chanteur l'air d'un pédéraste, Elise, au contraire, y trouve un charme irrésistible. Incapable de raisonner son amie, Wali abdique. Néanmoins, sa déception et sa tristesse traduites et rapportées par le narrateur principal dans ce monologue intérieur, sont profondes : « A quoi bon continuer à discuter ? La vie a formé Elise à sa manière. Ce ne sont pas mes paroles qui la changeront [...]. »<sup>54</sup> Outre les faits, le narrateur principal a le pouvoir de lire dans les pensées du lecteur. Les propos tels que : « Le lecteur d'aujourd'hui sait que Rudyard Kipling était un impérialiste de la pire espèce »<sup>55</sup>, ou encore « Peu importe si le lecteur ne comprend pas le raisonnement de Wali. Tout cela est d'ailleurs bien embrouillé dans sa tête comme dans la vôtre »<sup>56</sup> parsèment le récit.

Parallèlement aux mœurs de son terroir, aux personnages et aux lecteurs, les pratiques culturelles et sociales de certains peuples autres que le sien n'échappent pas à l'œil inquisiteur de ce narrateur principal. Il en a aussi une parfaite connaissance. Il voyage ainsi d'un continent à un autre avec une grande aisance. Il accompagne ces propos d'exemples clairs et précis. Les habitudes vestimentaires des personnages, en autres, en sont la parfaite illustration :

---

<sup>52</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, p. 186.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 164.

« [...] Ils (Les hommes) sont en costumes et cravates, certains en trois-pièces, d'autres en smoking [...] comme en « France », sur les catalogues de mode. [...] Les dames sont belles dans ces robes que les mannequins de la dernière semaine commerciale ont présentées : robes de chez « Cléopâtre », de chez « Tanagra » mais aussi [...] de chez Dior, Fath ou Coco Chanel »<sup>57</sup>.

Son savoir est donc indiscutable. En effet, les personnages décrits ont un goût prononcé pour l'élégance et le luxe. La perfectibilité est érigée en principe de vie. Les vêtements sont choisis chez les meilleurs couturiers de la planète. Chanel ou encore Chasnel Gabrielle s'illustre en France par l'élégance de ses créations tout comme Tanagra, village grec réputé pour l'excellente qualité de ses statuettes. Il en est de même de Fath en réalité Fathpur-Sikri, une des plus grandes œuvres architecturales de l'art des Grands Moghols en Inde. Les reines égyptiennes Cléopâtre et particulièrement la dernière sont l'incarnation de la beauté divine. C'est une véritable déesse qui régna sur toute la Méditerranée orientale ; elle fut convoitée par les plus grands hommes parmi lesquels l'empereur romain, Jules César.

Ce savoir phénoménal sur tous les peuples du monde lui permet de faire ces comparaisons. En réalité, il brocarde ces bourgeois qui masquent leurs décrépitudes mentales et morales sous des appareils divers. Ils parquent dans des habits de luxe alors que le peuple croupit et meurt dans la misère et le dénuement total. D'où le décès quotidien des populations. C'est ce qui vaut, en conséquence, aux dames venues des campagnes ou respectueuses de leurs traditions d'être en permanence dans des vêtements de deuil. Il voue une affection et un respect religieux à ces femmes désignées par le vocable « *Vieilles mamans* ». Il rehausse l'image de ces femmes, socialement démunies mais intègres et courageuses. En revanche, les hommes et les bourgeois exhibitionnistes sont plongés dans une bestialité qui les cheville au niveau zéro de l'humanité. Impuissant et ahuri, le burlesque de ce tableau fait s'écrier le narrateur : « Ah ! Qu'il nous manque un Daumier pour croquer avec la férocité qu'elle mérite cette Afrique en pourriture, toute parfumée, pour oublier son odeur ».<sup>58</sup> Comme pour séduire davantage son lecteur de son érudition, le narrateur déplore, non sans une note de tristesse,

---

<sup>57</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, p. 77.

<sup>58</sup> Henri LOPES, *La nouvelle romance, op. cit.*, p. 83.

l'absence du virulent caricaturiste français Daumier. En effet, Honoré Daumier (1808- 1879) s'est illustré comme le plus grand caricaturiste français de son époque en raison de l'audace de sa facture. Avec la verve féroce qu'on lui connaît, les notabilités politiques et les mœurs sociales en vigueur passèrent sous son pinceau. Ce qui revient à dire que toutes les sociétés, qu'elles soient africaines ou occidentales, vivent les mêmes maux et sont en proie aux mêmes turpitudes. L'Occident autant que l'Afrique possèdent, chacun, ses classes sociales et ses travers. Daumier ne fut-il pas emprisonné en son temps pour le réalisme de ses sujets et pour son engagement dans la réalité sociale ? Meurtri et mélancolique, ce narrateur anonyme, comme les précédents, témoigne d'une souffrance et d'une impuissance devant tant de misère.

On voit ainsi que *La Nouvelle Romance* nous présente un narrateur à cheval sur deux sociétés dont il exhibe la parfaite maîtrise des us et coutumes. Son savoir est donc encyclopédique. C'est un savant qui s'est senti le devoir de dire les malheurs des siens. Par ailleurs, sous cette érudition du narrateur gît une souffrance indicible. N'est-ce pas, par ailleurs, ce souci de se raconter et de témoigner d'un certain nombre d'affects qui amène l'auteur à opter pour le genre épistolaire dans son troisième roman ? Observons là une variante de la structure qui tient au changement du genre mais qui n'occultera certainement pas le faisceau d'associations.

En effet, *Sans Tam-tam*, la troisième œuvre, est un roman épistolaire. La lettre, unique véhicule de la narration, est selon Gatsé, le narrateur-principal, le meilleur canal pour faire comprendre à son ami son refus du poste de conseiller diplomatique à l'ambassade du Congo en France : « Une lettre, affirme-t-il, n'est ni un devoir ni quelque autre contrainte. C'est le plaisir de deviser avec un ami cher. »<sup>59</sup>

M. Cabakulu corrobore ces propos lorsqu'il dit : « *De l'usage ordinaire à l'art littéraire, la pratique épistolaire est [...] liée au besoin ressenti par les hommes d'échanger et de dialoguer, même à distance.* »<sup>60</sup> Aussi, même si les réponses des correspondances ne sont pas données à lire, la correspondance a lieu

---

<sup>59</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, op.cit., p. 65.

<sup>60</sup> Mwamba CABAKULU, *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone. Etat des lieux*, Saint-Louis, XAMAL, 1996, p. 13.

entre deux personnages. Les protocoles d'en-tête et de clôture l'attestent. Par ailleurs, dans l'échange, certains indices confirment la présence de l'une ou de l'autre partie : « J'ai bien reçu ta lettre du 13 courant... »<sup>61</sup> , « Sache que la dernière lettre a mis plus d'un mois pour me parvenir par la voie postale... »<sup>62</sup> ; « Ma précédente lettre aura au moins un résultat : en obtenir une longue de ta part ». <sup>63</sup> Ou encore : «... Il est une autre de tes critiques qui m'a beaucoup ébranlé. Celle où tu taxes certains passages de ma lettre de nostalgie à l'égard de l'époque coloniale »<sup>64</sup>. De ce fait, on assiste bel et bien à un dialogue. Mais il s'agit d'échange où un seul partenaire, Gatsé, est à la fois l'émetteur et celui qui reproduit les réponses du destinataire. Dans « *cette monodie épistolaire* », ce duo dont on ne perçoit qu'une seule voix, celle de l'émetteur en l'occurrence Gatsé, si on procède à une superposition en faisant coïncider les statuts des narrateurs, la constance des traits de ressemblances entre les narrateurs principaux se trouve réaffirmée malgré la variation des événements racontés. Pour tout dire, Gatsé est le seul organisateur de ce récit dans lequel il veut témoigner d'un certain nombre de faits personnels et collectifs dramatiques : « Si tu lis bien entre les lignes, c'est surtout moi que tu découvriras [...] A me raconter pour faire comprendre une décision, je me suis mis à me raconter tout bonnement [...] Dans la suite, je continuerai cette autobiographie malsaine. »<sup>65</sup> L'autobiographie, composée à partir de trois racines grecques « *auto* » par soi-même ; « *bios* », la vie ; « *graphein* » écrire, se définit selon Philippe Lejeune comme un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'il met l'accent sur l'histoire de sa personnalité.* »<sup>66</sup> Ce qui revient à dire que l'autobiographie est un récit à la première personne où l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste se confondent. Ce récit veut donner une image fidèle de son auteur notamment celle de Gatsé. Il ambitionne être également le personnage principal. S'il se présente dès les premières lignes comme un Noir, son statut social diffère des Noirs de son époque. C'est avec fierté qu'il affirme que ses parents font partie de l'élite sociale. A ce propos, il dit être le : « Fils d'un boy modèle de commandant de brousse », « un nègre comme on n'en trouvait plus, un cuisinier

<sup>61</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, op cit., p. 7.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>66</sup> Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p. 14.

hors pair.»<sup>67</sup> Sa famille avait droit aux privilèges réservés aux Blancs : « Dès que mon père ou tout autre membre de la famille, était malade, Monsieur Gensac se démenait pour nous faire soigner par les médecins réservés aux Blancs [...]. »<sup>68</sup>

En plus d'appartenir à l'élite sociale et d'être le personnage central, Gatsé témoigne être doté d'un caractère exceptionnel qui lui a permis de survivre à toutes sortes de jougs sociaux. Il affirme à ce propos être l'un des : « Dignes héritiers biologiques de ceux que les traitements des négriers, de l'indigénat et du travail forcé n'ont pu éteindre. »<sup>69</sup> A l'instar des narrateurs principaux précédents, Gatsé atteste être vieux de plusieurs milliers d'années. Il se définit hypermnésique, pourvu, de fait, d'une mémoire « polybiographique ». Pour tout dire, il se perçoit comme la mémoire de l'humanité. Il se veut également un monument historique qui ne peut être daté. De fait, au détour de l'expression du « moi », Gatsé veut partager avec le destinataire ses expériences et sa vision des événements historiques vraies, séculaires et vécues. Gatsé s'identifie, en d'autres mots, à un mémorialiste. Il confère une dimension testamentaire à son récit. Le personnage y laisse alors transparaître son érudition et son souci didactique. Il invite au fil des pages les personnages et le lecteur à réfléchir sur la condition humaine. Il pourfend les abus de pouvoir passés et/ou vécus au quotidien par l'homme et par tous ceux qui aspirent à un bien-être social pour leur peuple. Il prône une attitude politique responsable et mature. Gatsé écrit non sans une pointe de mélancolie :

« Le jour où toutes les directions politiques, hommes d'Etat ou de parti auront, avant d'être parvenus au pouvoir, lu, compris et assimilé Voltaire, Diderot, Rousseau, *L'Idiot*, *Crime et châtement*, *Souvenir de la maison des morts*, ou *Ubu roi*, alors il ne sera plus nécessaire qu'ils aient subi l'humiliation de la cellule et de la salle de torture pour avoir une vision plus humaine des droits de l'opposant politique. »<sup>70</sup>

Pour parvenir à une telle maturité politique et sociale d'où découlera un changement de mentalité, il exhorte dirigeants et peuples à lire les figures

---

<sup>67</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, p. 20.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 83

marquantes du monde littéraire et politique dont Césaire, Damas ou Rilke, Peter Abrahams, Stephen Alexis, Jacques Roumain, Gorki etc. Le choix de ces auteurs réside dans le fait que leurs «[...] Romans sont des expériences et des possibilités de mûrir avant même les occasions de la vie.»<sup>71</sup>

Si le narrateur s'illustre comme un héros, un pédagogue et un érudit, il avoue être un personnage omniscient. Il voit tous les faits et gestes de tous : « Senghor finalement sourit peu, ne danse pas ou très peu et vit au bout du compte un emploi du temps strict et rigoureux ». A toutes les dates de l'histoire et en tous les lieux, ce professeur de collège veut séduire lui aussi son lecteur par sa connaissance de tristes réalités sociales vécues, son grand savoir livresque et son omniscience. Il se peint tantôt en autobiographe tantôt en mémorialiste, témoin de son temps. Ces structures s'énonçant avec la même récurrence dans les romans de H. Lopes, l'on peut affirmer qu'elles relèvent plus d'un fantasme que d'une réflexion consciente. Ceci est d'autant plus vrai que dans la cinquième œuvre, *Le Pleurer-Rire*, nous avons le même schéma.

En effet, dans cette autre variante du roman épistolaire, le narrateur principal qui domine toute l'œuvre est Maître d'hôtel. Dans une autre forme de correspondance, il échange avec un personnage, le jeune directeur de cabinet en exil à Paris, sur le manuscrit d'un roman en cours de rédaction. Dans ce roman, intitulé précisément *Le Pleurer-Rire*, il dit vouloir : « écrire une tranche de vie d'un dictateur », en l'occurrence le président Bwamakabé, qu'il a servi.<sup>72</sup> En effet, sa fonction de Maître d'hôtel a exigé sa présence constante auprès de ce personnage : « *J'étais dans un coin de la pièce, debout et silencieux.* »<sup>73</sup> Cette omniprésence lui a permis également : « *d'entendre bien des entretiens à caractère de secret d'Etat* ». <sup>74</sup> Il veut donc en témoigner par écrit dans un ouvrage :

« Je ne dirai pas ses couleurs que le soleil met en valeur comme sur une diapositive. Je ne dirai rien de ses sons, de ses odeurs, du rythme des hanches des femmes qui s'en vont, des charges en équilibre sur la tête. Les écrivains de l'exotisme, ceux de la négritude, les rédactions des écoliers, ont déjà suffisamment décrit nos villages et les marchés. A moins

---

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 56

<sup>72</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 23.

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 74.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 38.

d'être ce génie que le siècle attend et qui n'a plus que quelques années pour se présenter ». <sup>75</sup>

La répétition des négations totales « ne... pas » ou « ne... rien », ou encore « ne... plus » qui structurent ces propos, sont les marques du désir ferme du narrateur de faire du règne politique du président Bwamakabé le point focal de son récit ; ceci en raison de sa connaissance parfaite des faits. En d'autres mots, ce qui intéresse Maître, c'est de passer à la loupe, au jour le jour, la gestion politique de Bwakamabé. L'ouvrage est, de fait, un récit de vie. Comme les narrateurs principaux précédents, sa motivation fondamentale demeure celle de rapporter une histoire vécue. Le jeune directeur de cabinet à qui est constamment soumis le manuscrit de l'ouvrage qui peut être considéré comme un journal intime, témoigne de l'objectivité de son récit : « A vous lire, on se demande dans quel genre sera classé l'ouvrage. Tantôt, vous vous astreignez à la précision de l'historien ou du sociologue, tantôt vous ressemblez à ces griots. » <sup>76</sup> Ce constat est d'autant plus vrai que le narrateur est issu et vit à Moundié, le quartier populaire de la capitale ; sa condition sociale ne lui permet pas de vivre au Plateau, le quartier de l'élite. Aussi, bénéficie-t-il, de façon permanente, des informations secrètes du peuple en plus de celles des faits et dires intimes des autorités politiques.

Aussi, le regard de ce narrateur griot-historien est très imprégné, lui aussi, des coutumes dans un premier temps. Il n'hésite pas à en parler dans le récit. Par exemple, face à la jalousie excessive de son épouse qui refuse de recevoir ses sœurs chez elle, il s'évertue à lui rappeler les lois coutumières en la matière :

« Et moi, je lui faisais remarquer que, suivant la coutume, les sœurs de l'épouse sont les petites femmes de l'homme [...] Les femmes modernes ne sont plus les femmes. Elles combattent la coutume alors que nos mamans transmettaient la tradition, enseignaient bien qu'une épouse qui veut garder un homme pour soi seule est une égoïste. Que la mort fauche seulement un de vos beaux-frères... Il faudra bien accepter alors de voir votre mari récupérer sa femme. Telle est la loi des anciens, tel l'ordonne notre sens de la solidarité ». <sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>76</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, *op. cit.*, p. 51-52.

<sup>77</sup> *Ibid.* pp. 19 -20.

Si de par son statut social et professionnel, Maître connaît tous les événements et détient leurs explications, il a aussi la capacité de pénétrer les pensées de tous. Comme les narrateurs précédents, Maître est omniprésent et omniscient. Ayant accès au tréfonds des sentiments les plus intimes, il interprète chaque fait et geste de tous les protagonistes et particulièrement le sujet de son récit, le président Bwakamabé. La nuit, lorsque celui-ci dort, Maître est présent et rapporte ses pensées et ses projets les plus secrets :

« Dans son lit, Tonton dormait du sommeil des guerriers vainqueurs, la conscience apaisée. Il avait pris toutes les précautions pour que Dieu, les ancêtres et les autres forces naturelles et surnaturelles protègent son mandat jusqu'à son terme. Tous ses ennemis seraient écrasés ... ». <sup>78</sup> .

Il rapporte et commente également tout ce qui se passe au conseil des ministres alors que sa fonction ne peut lui permettre d'y assister :

« Les ministres se levaient comme des enfants. Tonton pouvait alors faire son entrée, les lèvres ornées de ce sourire bienveillant que lui avait enseigné le coopérant conseiller en matière de protocole [...] Il serrait la main de chacun de ses collaborateurs en effectuant patiemment un tour complet de table, toujours dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, respectant ainsi les indications de son clairvoyant » <sup>79</sup> .

De même, tous les actes les plus secrets, autrement dit toutes les exactions du pouvoir de Bwakamabé sont décrits dans leurs moindres détails. A ce propos, l'épisode de l'arrestation, de la torture d'abord par le président, ensuite par ses sbires suivie de la mort du capitaine Yabaka en est l'illustration. Soupçonné d'avoir fomenté un coup d'Etat contre le régime de Bwakamabé :

« Le capitaine fut arrêté en pleine nuit et conduit au palais, affirme le Maître. Ficelé comme un manioc, on le jeta aux pieds de Tonton [...] Transféré dans les locaux de la police, le capitaine fut pris en charge par une équipe qu'avait formée Monsieur Gourdain et connue sous le nom de « commando bazooka ». <sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 97.

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 29.

Le sadisme du président et de ses sbires atteint son apothéose lorsque le président tortionnaire pousse le cynisme jusqu'à s'adonner à des actes dont l'objectif est d'avilir davantage sa victime : « Ouvrez-moi sa gueule, maintenant, je vous dis [...] Et Bwakamabé d'uriner copieusement en visant la victime. »<sup>81</sup> Lorsque le jeune directeur de cabinet reproche à Maître ce réalisme cinglant, il rétorque n'être pas le premier en la matière :

« A sa (le jeune directeur de cabinet) vénérable et doctorale éthique et à mes banalités et platitudes, tour à tour ridicules dans leurs convictions de s'imaginer révéler des vérités nouvelles, j'ai préféré la voix oubliée du bonhomme Diderot.  
« Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, 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. Pourquoi ne froncez-vous le sourcil à Catulle, à Martial, à Horace, à Juvénal, à Pétrone, à La Fontaine et à tant d'autres ? »<sup>82</sup>

En se référant à ces auteurs, Maître s'identifie, à l'instar des narrateurs précédents, aux grands historiens du monde dont Suétone, Catulle, Martial, Horace, Juvénal ou Pétrone. Comme eux, il pense exhumer des crimes et drames sociaux réels. Il se pose comme un témoin de son temps. Par moments, afin de couvrir quelque peu la barbarie que dévoilent les récits, Maître émaille son propos de quelques scènes humoristiques. Nous en voulons pour preuve cet extrait : « A la fin du Beau Danube bleu, les messieurs raccompagnaient à leur place les dames en crinoline avec des gestes de prince surgis des contes de Perrault. »<sup>83</sup>

Conscient de ces tableaux ironiques, l'auteur corrobore nos propos :

« *Le Pleurer-rire n'est pas un pamphlet. Le rôle du roman est autre : il doit faire réfléchir tout en étant agréable à lire. Or je me suis rendu compte, que grâce à l'humour, il était possible de dévoiler, avec plus de force, les aspects intolérables des tyrannies [...] Il (l'humour) nous a permis de survivre chaque fois que nous nous trouvions opprimés. Ainsi, durant la colonisation, l'humour qui sous-tendait les chansons populaires, traduisait le refus des Africains de se plier à un système imposé par les Européens* »<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 229.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 224.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>84</sup> Henri LOPES, Propos recueillis par Christiane Fagayrette in « *Afrique-Asie* », n°282, novembre 1982, p. 50-51, ici p. 50.

Ce qui revient à dire que le recours à l'humour s'avère important. L'effet comique permet d'atténuer le tragique des événements décrits.

En somme, les narrateurs principaux veulent apparaître comme des personnages instruits désirant rapporter des drames vécus ; lesquels faits tragiques suscitent par moments le rire, les sentiments de colère et de révolte. Or :

« *Ce que nous éprouvons en lisant un livre, témoigne A. Clancier, peut être le reflet des fantasmes inconscients de l'auteur que le texte convoque en nous. Les affects (gaieté, tristesse, angoisse, dégoût, ennui, etc) et les fantasmes suscités en nous par la lecture sont l'écho en nous-mêmes, lecteurs, des fantasmes de l'auteur.* »<sup>85</sup>

Est-ce la raison inconsciente qui a poussé l'auteur à une autre biographie dans son cinquième roman ? Ce qui est certain, c'est que *Sur l'autre Rive* est un autoportrait. Selon Loïc Marcou, « *L'autoportrait n'a pas en effet pour dessein de raconter l'histoire d'une personnalité, mais d'offrir une image de soi, peinte d'après nature et souvent dans l'instant, à la manière de nombreux peintres comme Rembrandt, Poussin ou encore Van Gogh* »<sup>86</sup>. Le grand nombre des pronoms de la première personne « je » et de sa variante tonique « moi » marque d'emblée une présence manifeste du narrateur dans le récit. A ces signes textuels de l'expression du moi, s'ajoutent les aveux du narrateur. Pour lui, la description de ses traits de caractère, de ses qualités et de ses défauts est irrésistible :

« Si ma mère savait lire et avait connaissance de cette confession, elle me conseillerait de m'arrêter, de brûler ces feuilles et d'en semer les cendres au vent. Ce n'est pas seulement affaire de pudeur et de bienséance. Les péchés magiques doivent demeurer blottis dans leur écrin. Dès qu'on les en sort pour les exhiber, leur parfum se dissipe à jamais. Mais plus je vois les gens passer dans la rue, moins j'ai honte d'être montré du doigt.»<sup>87</sup>

Ainsi, Marie-Eve s'assigne pour mission « *d'anatomiser son cœur et de le disséquer aux yeux de tous.* »<sup>88</sup> Son récit est identique à des pages arrachées à un journal intime au sens où, selon elle, son acte de dévoilement du moi est comparable au rite religieux de la confession ; mieux, il est identique à l'acte du

---

<sup>85</sup> Anne CLANCIER, *Raymond QUENEAU et la psychanalyse*, Paris, Edition du Limon, 1994, p. 60.

<sup>86</sup> Loïc MARCOU, *L'Autobiographie, Anthologie*, Flammarion, Paris, 2001, p. 83.

<sup>87</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive, op. cit.*, p. 94.

<sup>88</sup> Loïc MARCOU, *op. cit.*, p. 25.

fidèle qui avoue au prêtre catholique ses péchés, ses vices, son moi intime, ses propres interrogations sur lui-même et sur le monde qui l'entoure. C'est grâce à l'expression de la contrition (regret d'avoir offensé Dieu) ou de l'attrition (douleur d'avoir offensé Dieu) par le biais de cet aveu, que le croyant est lavé de ses fautes. De fait, du haut de ce confessionnal, de cette peinture de soi, les premiers propos de Marie-Eve laissent, d'abord, transparaître son érudition. Son récit apparaît, dès les premières lignes, comme un véritable cours de géographie des peuples. Cette enseignante de collège semble vouloir impressionner, elle aussi, son auditoire par son savoir encyclopédique. La précision des informations, puis les apparentements établis explicitement ou implicitement, entre les actants d'origines et de races différentes sont les premiers signes du savoir du narrateur sur tous les peuples de la terre. Par exemple, le narrateur parlant « D'une métropolitaine »<sup>89</sup> trouve que « Ses cheveux noirs (sont) de type asiatique... »<sup>90</sup> et « ses épaules ont un teint qui rappelle celui des métisses de chez nous »<sup>91</sup>. Pour terminer le portrait physique de cette Française, il précise sa région d'origine, l'Ile-de-France, dans un semblant de doute : « Ses r sont si bien prononcés à la parisienne. »<sup>92</sup>

A ce tableau de type européen s'ajoute le portrait d'autres personnages. Ray, à ce propos, bien qu'étant d'origine antillaise et ayant la corpulence de ses aïeux, anciens esclaves, possède un trait physique caractéristique d'un Russe : « Ray est grand, bien fait, porte des moustaches à la Staline »<sup>93</sup>. Plus loin, de la Russie, le narrateur nous amène en Grande-Bretagne puis en Europe de l'Est par l'évocation des paysages : « La photo n'a pas été prise dans nos climats... Le o barré d'un trait en diagonale, plusieurs trémas sur d'autres lettres et le style des habitations laissent penser que la série a dû être prise dans un pays scandinave ».<sup>94</sup> Après quelques paysages et peuples de l'Europe, c'est au tour des peuples d'Afrique d'être décrits dans les moindres détails :

---

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 56.

« A leur mise, j'avais aussitôt identifié les Nigériens... mais lui était différent. Chief Olayade avait dans son maintien cette élégance princière que les Sénégalais et les Maliens possèdent comme un attribut de leur race ».<sup>95</sup>

Ou encore :

« Il (Chief Olayade, d'origine nigérienne) était assis sur son lit défait et se caressait les pieds comme aiment à le faire les Ouest-Africains ».<sup>96</sup>

Le continent américain ne reste pas en marge de ce tableau des peuples. Pour le narrateur, la voix du Nigérien Chief Olayade est pareille à celle des Américains : « D'une voix dont le timbre et les inflexions s'apparentent à ceux des chanteurs de Gospel quand elles célèbrent le Seigneur ».<sup>97</sup> Le style vestimentaire du Gabonais Obiang est semblable, selon le narrateur, à celui d'un Américain : « Vêtu d'un tee-shirt frappé d'un crocodile et chaussé de tennis neuves à bande diagonale, Obiang aurait pu passer pour un touriste américain. »<sup>98</sup>

Ces comparaisons incessantes foisonnent dans le récit. Par moments, comme dans une salle de classe, le narrateur épie tous les personnages afin de mettre au jour leur carence intellectuelle : « Je n'ai pas voulu traduire ce que disait le ministre tant ses propos étaient inconsistants. J'inventais autre chose. »<sup>99</sup> Ses conversations avec les personnages ont les allures d'un interrogatoire :

*« Je souris avec maladresse tandis qu'elle apporte une précision : Il s'agissait d'une femme*

*-Oui une Congolaise*

*-Vous voulez dire une Zairoise (c'est le narrateur qui interroge)[...]*

*-Non une Congolaise. Du Congo-Brazza.*

*D'habitude, les gens confondent toujours ».*<sup>100</sup>, conclut le narrateur comme pour lever toute ambiguïté. La moindre occasion est pour lui le lieu de montrer son savoir et de dévoiler à tous sa supériorité intellectuelle comme souligné ici : « J'ai refait mon numéro de guide cultivé »<sup>101</sup>.

---

<sup>95</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive, op. cit.*, p. 92.

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 170.

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 77.

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>100</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive, op. cit.*, p. 149.

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 92.

Sûr de son savoir, les exemples comparatifs ne se comptent plus. Chaque propos met en évidence l'unicité des pratiques sociales. Outre les ressemblances des traits sociaux, chaque propos met également en exergue la similitude des pratiques et des comportements d'un continent à un autre. A ce propos, il témoigne du fait que les doctrines les plus illustres qui font tant la fierté et caractérisent l'Occident ne sont pas inconnues en Afrique. Chaque Africain, même les parias ou les couches taxées d'inférieures en possèdent la fibre. C'est le cas de Félicité dont la force de persuasion, et le raisonnement, est comparable à celle de Socrate :

« Félicité possédait une foule d'arguments et un don de persuasion que j'enviais. A la voir agir et plier la vie à sa volonté, selon ses désirs, j'en venais à douter que ce fût dans les livres et dans la solitude qu'on se préparât le mieux à la vie [...] Plus j'y réfléchis aujourd'hui, plus j'en viens à me demander si sa maïeutique n'était pas la forme méditerranéenne de notre palabre. »<sup>102</sup>

Comme dans les récits des narrateurs précédents, souffrance indicible, impuissance et séparation riment avec amour.

Marie-Eve, en effet, affirme être considérée à l'origine des problèmes auxquels est confronté son couple : « Il (Anicet, son époux) rétorquait que tout irait mieux le jour où je me déciderais à soigner ma frigidity. »<sup>103</sup> Aux reproches intempestifs de son époux, s'ajoutent les sarcasmes de sa belle-famille : « Les parents d'Anicet me déclarèrent stérile et pressèrent leur fils de répudier cette femme frappée de malédiction. »<sup>104</sup> Ainsi, la belle-famille n'éprouve aucune affection ni sympathie pour elle. Elle ne reconnaît pas Marie-Eve comme l'épouse de leur fils. Son appellation « cette femme », où se lit un refus de sa reconnaissance comme la compagne de leur fils et dorénavant faisant partie de la famille en est l'illustration. Marie-Eve est ainsi marginalisée par sa belle famille qui refuse de l'intégrer en son sein. Aussi, est-elle nommée non par son nom mais par une appellation imprécise « cette femme ». L'emploi du déterminant démonstratif « cette » traduit cette mise à distance. En outre, elle est l'objet de jugements subjectifs : « ses parents me déclarèrent stérile ». Ils prétendent ou ils

---

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 225.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 98

révèlent ainsi l'existence d'une réalité propre à Marie-Eve quoiqu'il n'existât aucun lien entre eux et qu'il ne partageât pas son intimité. Le clou de cette antipathie est la condamnation dont est l'objet Marie-Eve. Selon eux, elle est une personne « frappée de malédiction ». Ce qui revient à dire qu'elle portera malheur à son époux, leur fils, en lieu et place du bonheur censé découler de leur union. Subséquemment, elle est une menace aussi bien pour le fils que pour la famille quoique ce jugement soit dénué de fondement objectif. D'où l'ordre donné à leur fils de la « répudier ». Marie-Eve est ainsi mise au ban de la société.

Artiste-peintre, ce sont les toiles du narrateur qui portent les stigmates de sa marginalisation aussi bien au sein de son couple que de son environnement social :

« Dans mon atelier, la toile que j'avais ébauchée était là, triste, abandonnée [ ... ] Dans mes tableaux, chaque personnage, chaque fleur, chaque arbre, c'est finalement moi [ ... ] Le tout traité dans une dominante de couleurs vertes, rouges et jaunes, très vives, comme l'était la plupart des tableaux de ma première manière.»<sup>105</sup>

Peindre « dans son atelier » apparaît pour elle comme un lieu privé où se recueillir et se réfugier hors du monde. Le commentaire de l'état d'âme étant explicite, voyons ce que les couleurs peuvent révéler.

Selon Daniel Beresniak, en effet, : « *Les couleurs parlent.* »<sup>106</sup> Elles ouvrent en quelque sorte l'âme. Aussi, la couleur permet-elle de mieux connaître autrui, de lire son intérieur : « *Vous aimez une telle couleur ! Cela signifie quelque chose* »<sup>107</sup>, ajoute-t-il plus loin.

La première couleur qui revient sur les toiles peintes, affirme plus haut le narrateur, est le vert. Or, le symbolisme des couleurs révèle que l'influence du vert sur le psychisme est dangereuse. Couleur dominante des végétaux, sa première caractéristique est la froideur et la mort :

---

<sup>105</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive, op. cit.*, p. 136

<sup>106</sup> Daniel BERESNIAK, *L'ABC des couleurs*, Paris, Ed. Jacques GRANCHER, 1987, p. 37.

<sup>107</sup> *Idem.*

« L'empereur Néron, affirme D. Bereniask, de sinistre mémoire, aimait regarder combattre les gladiateurs à travers une grosse émeraude dont l'effet optique grossissait comme le fait une loupe. A travers l'émeraude verte, le sang paraît noir et cela procurait à Néron une grande satisfaction. »<sup>108</sup>

La présence du vert sur la toile illustre un sentiment de déprime et donc une mort lente, physique et psychologique, du narrateur. Nous en avons pour preuve la profonde passivité qui anime le narrateur : « la toile que j'avais ébauchée était là, triste, abandonnée. »<sup>109</sup> Dans le même registre, la seconde couleur est le rouge, couleur du sang et du feu. Le feu est un agent de destruction, la flamme et la chaleur consomment tout corps, le transforment à l'image du travail du forgeron. Cette couleur évoque donc aussi la combustion, le changement d'état. La couleur du sang suggère également l'idée du cœur qui le propage par saccades dans le corps entier. Le cœur étant le centre des émotions, comme le feu, ébranlé, le cœur, consume le corps et peut détruire la vie. Le rouge comme le vert symbolise le cœur du narrateur en proie à un profond drame psychologique. Enfin, le jaune, dernière couleur est la couleur du soufre, symbole de la mort et de la destruction. En effet, le soufre fut l'instrument de la colère divine selon la Bible : « l'Éternel fit pleuvoir du ciel sur Sodome et Gomorrhe du soufre et du feu. »<sup>110</sup>. De même, couleur inaltérable, l'or symbolise tout ce qui résiste aux souillures. Sa présence sur les toiles illustre un drame enfoui et profond qui ronge l'âme et le cœur du narrateur. L'or comme les métaux précieux n'est-il pas dissimulé dans les entrailles de la terre ? Le jaune, par ailleurs, est aussi la couleur des excréments et donc de la putréfaction : urine et matières fécales. Les pigments qui colorent ces excréments contiennent aussi du soufre. A cet effet, le jaune traduit sans aucun doute, à l'instar des couleurs précédentes, la lente désagrégation psychique du narrateur et donc de son moi intérieur. Toutes les couleurs indiquent le drame psychique. Elles témoignent d'un malaise sentimental et mental. C'est dire que Marie-Eve, malgré son prestige social et intellectuel, vit au quotidien un drame qui semble profondément l'affecter. D'où son exil dans une île des Caraïbes sous une autre identité. Ici encore se lit mélancolie, souffrance, séparation, disparition,

---

<sup>108</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive, op. cit.*, p. 33.

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>110</sup> *La Sainte Bible*, édition Louis SEGOND, (Genèse. 10, V, 24.)

accusation. L'amour à nouveau connote la souffrance. A l'immixtion des parents dans le couple, véritable problème de société, la réponse à apporter est la fuite.

Toutefois, une réflexion plus poussée conduit à découvrir que cette dualité de son être se reflète également dans la vision bipartite des couleurs utilisées. Autrement dit, les couleurs choisies se structurent autour d'une double opposition. En ce sens que, la couleur froide et d'onde courte, le vert est associé aux deux couleurs chaudes et d'onde longue, le jaune et le rouge. La dominance des dernières en l'occurrence, les couleurs chaudes et d'onde longue, ne nous semble pas fortuite. De plus, le qualificatif « *vives* » adjoint aux dites couleurs, déjà dominantes, vient insister sur cette préséance. Dès lors, cette mise en évidence ostentatoire est significative. Elle dénote, semble-t-il, le désir de mettre en évidence, parallèlement à une tristesse de l'âme, les nobles qualifications que les couleurs peuvent posséder. Ceci est d'autant plus vrai que chaque élément possède en lui-même les germes de son contraire. A ce propos, il s'avère que le jaune est aussi la couleur du soleil et de l'or. Son caractère lumineux l'apparente à l'intelligence, à la sagesse et à la divinité. L'histoire des divinités, affirme Daniel Beresniak, nous apprend que Mithra, le dieu perse source de lumière, a le soleil pour symbole. Du haut de la montagne d'or et assis sur un tapis d'or et vêtu d'or, il frappe les génies impurs de sa masse d'or. De même l'archange Saint-Michel, est nimbé d'or. Saint-Pierre, père et symbole de la foi chrétienne est représenté dans des vêtements d'or. Les Rois mages déposent de l'or aux pieds de Jésus.<sup>111</sup>

En définitive, l'or est la couleur consacrée à la déité, à tous les intermédiaires entre l'homme et Dieu, aux dépositaires des secrets divins. Le jaune se réfère par conséquent à la puissance divine. « *Comme altus peut signifier profond, témoigne Charles Mauron, le bas dans la pensée inconsciente, peut être plus proche du haut ou le noir plus voisin du blanc que toute autre chose* »<sup>112</sup>. Dès lors, le vert, symbolise un aspect de la noblesse de son caractère. En effet, le vert est associé chez les Grecs à la déesse des origines : Vénus. Celle-ci personnifie la nature et la mère nourricière. Elle est aussi le symbole de l'amour et de la beauté. Symbole également du printemps, le vert est synonyme de la régénération de la nature, de l'esprit, des conceptions. Il rend ainsi compte de l'excellence

---

<sup>111</sup> Daniel BERESNIAK, op. cit., p. 37.

<sup>112</sup> Charles MAURON, « Les personnages de Victor HUGO, Etude psychocritique », in *Les oeuvres complètes de Victor HUGO*, Paris, Edition Chronologique, Tome II, 1967.

intellectuelle de Marie-Eve. C'est dans cet ordre d'idées que s'inscrit le rouge, synonyme de la puissance. Son possesseur est celui qui détient la gnose et la manifeste dans ses actes. Marie-Eve se veut une fois de plus dans le choix des couleurs comme un être prestigieux en dépit de l'hostilité de son environnement social. D'autre part, elle aspire à être le personnage central de son récit.

Une fois encore, si les mots sont conscients, les structures dramatiques et les caractéristiques des narrateurs ne le sont pas. Malgré la différence des faits rapportés, les liens de ressemblances restent immuables et obsédants. On peut donc en déduire qu'elles semblent échapper au contrôle de l'écrivain. Qu'en est-il dans les trois derniers romans ?

## 2 – Les narrateurs métis

Les narrateurs principaux des trois derniers romans de Henri Lopes, André Leclerc, Victor Augagneur et Lazare Mayélé ont les mêmes caractéristiques biologiques : ce sont des métis. A l'image des narrateurs précédents, ils se présentent comme des personnages dotés d'une grande connaissance et d'origine noble. Ils s'assignent pour mission de relater des récit-témoignages<sup>113</sup> dans lesquels ils veulent faire partager l'expérience de leur statut de métis biologique. L'exigence de la sincérité et de l'authenticité du récit est mentionnée comme un absolu.

André Leclerc, dans *Le Chercheur d'Afriques*, pense que le vainqueur de la guerre de Bir-Hakeim dont il a lu des exploits dans un journal est son père. Nous lisons, à ce propos :

« En revenant de l'école, j'avais ramassé une revue abandonnée sur le trottoir. On y parlait de la guerre en métropole [...] Selon la revue ramassée, la guerre n'est qu'une histoire de Blancs. J'ai feuilleté de la première à la dernière page, pas de Noirs. Mais on y parlait du général Leclerc... Ses troupes volaient de victoire en victoire.

---

<sup>113</sup> Le récit-témoignage, selon Loïc Marcou, est un texte à caractère autobiographique dans lequel l'auteur tend à partager une expérience personnelle tout en incitant son lecteur à se départir d'un nombre de comportements et de préjugés pouvant conduire à des misères et à des atrocités humaines. Loïc MARCOU, *L'Autobiographie, Anthologie*, op. cit.

*Leclerc, c'était mon nom, avant que nous allions sur l'île d'Ebalé ! Leclerc, qui donc pouvait-il être sinon le commandant ? Avec le temps, il sera devenu général. Mon cœur bondit.*

*Je le savais. Il ne nous avait pas abandonnés. J'avais envie de crier la nouvelle dans le quartier. C'était par devoir, devoir de la patrie, que le commandant était retourné en métropole. Bientôt le héros reviendrait près des siens ! »<sup>114</sup>*

Il se convainc, par ailleurs, que si ce héros n'est pas l'ascendant disparu, il pourrait être un membre de sa famille : «Le Leclerc du Fezzan-là, s'il n'était pas vraiment le commandant devait, au moins, être mon oncle. Mon Ngantsiala roupéen quoi.»<sup>115</sup> Las d'attendre le retour du père, il entreprend sa recherche. Les témoignages de tous ceux qui ont côtoyé de près notamment sa mère et son oncle ne le satisfont pas au sens où ils ne lui permettent pas de débusquer des zones d'ombres qui entourent ses origines. Il confie non sans une note de tristesse :

«Ni les souvenirs de ma mère ni la tradition orale que rapporte Ngantsiala ne me permettent de me faire une idée claire du profil de mon père.

Était-il administrateur des colonies ou bien l'appelait-on commandant par déférence ? Beaucoup de Blancs reçoivent ce titre seulement pour indiquer la place qu'ils tiennent dans la hiérarchie de notre société ou pour bien souligner le rôle qu'ils y jouent.

Quel était son prénom ? Suzanne, affirment avec constance Ngalaha et Ngantsiala. D'après les archives de la rue Oudinot, il y a eu, dans ces années-là, deux Leclerc dans l'administration coloniale au Moyen-Congo. Rien n'indique s'ils avaient ou non des liens de parenté. L'un deux se prénomme Simon, l'autre César, qui me semble plus proche de Suzanne, encore que, j'en conviens, on puisse en débattre. »<sup>116</sup>

La présence de plusieurs mots de négation ou de procédés négatifs de type « ne », « ni...ni » , « non », « rien.. .que » doublée d'interrogations traduit la remise en question des faits rapportés en raison de leur caractère incertain et/ou incomplet. Seule, la recherche personnelle des informations authentiques pourrait confirmer ou infirmer des informations que l'environnement social a fortement contribuées à corrompre. Les erreurs de la mémoire ou les faux-sens renforcent son refus à prendre pour argent comptant les témoignages de sa mère, de son

---

<sup>114</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., pp. 204-205.

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 216.

<sup>116</sup> *Ibid.* p. 208.

oncle et de son environnement. La déformation du nom du père est significatif à cet égard. Ngalaha et Ngantsiala attestent avec conviction que le prénom de son père est Suzanne ce qui, à la lumière d'une enquête, s'est avéré faux. Deux commandants répondant au nom de Leclerc ont exercé à cette période dans cette région de l'Afrique. Néanmoins, aucun ne se prénommait Suzanne mais César et Simon. En conséquence, même les écrits du docteur Leclerc, Carnets de voyages, ne comblent pas son attente en dépit de son réalisme. En effet, le Carnet de voyage comme notations quotidiennes et classées chronologiquement, a permis à Leclerc de conserver les faits marquants de son périple africain. Toutefois, cette peinture réelle de la vie de Leclerc ne satisfait pas pour autant le narrateur. Il écrit : « Ces *Carnets de voyages* ne me font guère avancer dans la recherche de mes origines ». <sup>117</sup> Ceci, en raison également de leur caractère selon lui, théorique <sup>118</sup> et par ricochet incomplet, inauthentique. La carence dont souffrent ces informations est à l'origine du tourment de son âme. Celle-ci, pour ainsi dire, ne connaît pas de sérénité. Il confie : « Mon esprit ne retrouvera pas la tranquillité tant que je n'aurais pas obtenu ma consultation » quoique ne souffrant d'aucun mal. <sup>119</sup> Ce qui sous-entend un désir de l'approche du père dans son intimité. Leclerc, en effet, est médecin et possède un cabinet. Cette obstination de rencontre du père d'André sous-tend, par ailleurs, deux objectifs. Le premier consiste à approcher son père dans son intimité, à avoir un contact réel et vrai avec lui afin de le voir, le connaître et par ricochet se connaître lui-même de façon profonde. Son récit gagnerait, de ce fait, également en crédibilité. Le vœu de rapporter ce qu'il a vu lui-même est patent. La tendance à nier le caractère fictionnel du récit y est également évidente. Son entreprise est un mode d'approche profond, ce que Socrate appelle « *le connais-toi toi-même* ». Sa motivation essentielle, en somme, est de donner la voix à cette seconde voix enfouies dans les tréfonds de l'âme ancestrale. Ainsi seront détruites les contresens et les incompréhensions de l'histoire. Aucun lien, aussi fort soit-il, ne peut le dissuader dans cette quête des origines. La négation totale « ni...ni » en est l'illustration. Dans le second cas, il s'agit, au-delà de cette volonté de rendre crédible son récit, d'exprimer une soif d'être au centre des événements. A cette

---

<sup>117</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., pp. 208-209.

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 208

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 111.

personnalisation intime du récit s'ajoute, nous voulons dire, son désir d'être perçu comme le témoin oculaire et/ou l'acteur principal des faits.

Aussi, à l'issue de ses enquêtes et de sa rencontre avec le père, en sus des témoignages de sa mère puis de celui de son oncle, il rapporte que son père, le commandant Leclerc est un personnage prestigieux, doté de qualités morales et physiques exceptionnelles. Le narrateur est épaté par son savoir, impressionné par la clarté et la richesse du contenu de ses conférences :

« D'une voix bien timbrée, il s'exprime avec aisance. Il jette à peine un regard sur ses notes tel un joueur de cartes étalant sa réussite, il enlève et replace ses fiches sur la table.

Je savoure la structure de l'exposé [...] l'homme aux cheveux rouges s'exprime comme on voudrait écrire. Sans hésitation ni répétition, il évolue, trouvant la nuance exacte ou le mot juste avec la facilité et l'élégance des classiques. Je reçois les phrases de son discours comme celles d'un morceau de musique envoûtant. Il faudra que je me procure l'ouvrage de Poliakov et l'étude de l'Unesco auxquels il s'est plusieurs fois référé.»<sup>120</sup>

A l'instar du narrateur, tous les auditeurs sont, mentionne-t-il, admiratifs du talent d'orateur et de la grandeur intellectuelle du docteur Leclerc : « Maître de son souffle, la voix du baryton se fait ample et termine sur un morceau de bravoure [...] Il est chaleureusement ovationné. Longuement. »<sup>121</sup> L'accumulation des adverbess de manière « chaleureusement » et « longuement » révèle l'enthousiasme, l'émerveillement et la satisfaction du public. Par ailleurs, si le docteur Leclerc se distingue comme un grand tribun sachant plaire à son auditoire, il sait aussi le convaincre. L'intensité et l'insistance des acclamations traduites par les adverbess « chaleureusement » et « longuement » sont les preuves de leur approbation et de l'honneur qu'ils rendent à cet homme exceptionnel. De fait, Leclerc est un homme accompli, pétri de connaissances. Il passe, en dehors de ses qualités, pour un être qui possède toutes les valeurs : « La main droite du conférencier présente l'esprit cartésien, la tradition humaniste et celle de gauche le romantisme anglo-saxon [...] Il cite de mémoire un auteur. »<sup>122</sup> Il allie, en d'autres termes, à sa culture occidentale, celle de l'écriture, la culture orale où

---

<sup>120</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>122</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 21.

seule la mémoire sert de stockage des faits sociaux. Le docteur Leclerc est en somme présenté par Victor comme un humaniste qui s'ingénue dans ses conférences et ses ouvrages à soutenir que : « [...] toutes les races possèdent les mêmes aptitudes. »<sup>123</sup> Il s'inscrit, conclut le narrateur, dans la droite ligne de la pensée « d'Einstein [...] : « Nous avons tous les mêmes origines : le singe. » »<sup>124</sup> Cette noblesse d'esprit qui force respect, admiration et honneur amène, de façon incessante, le narrateur à comparer son père soit au lion, soit à un être mythique : « C'est sa crinière rousse qui frappe d'abord »<sup>125</sup>, ou encore « l'homme aux cheveux rouges. »<sup>126</sup>

La mère à l'instar du père, est aussi de rang noble et appartient à l'élite sociale : « Non seulement fille de chef »<sup>127</sup>, elle fut également « épouse du commandant. »<sup>128</sup>

Le fils rapporte avoir hérité de la noblesse de ses parents : « J'ai souvent entendu maman s'émerveiller de notre ressemblance. »<sup>129</sup> Ou encore « Mes yeux [...] sont ceux du lion [...] Les détails qui me différencient des autres gamins du village ne sont pas des signes de malédiction, mais la marque du sacré. »<sup>130</sup>

A cette caractéristique noble ancestrale et innée, s'ajoutent des qualités personnelles. André affirme posséder une force physique et un courage qui lui valent d'être surnommé le bélier : « on me surnommait le bélier, et j'en bombais le torse. »<sup>131</sup> Une autre qualité d'André Leclerc qui s'adjoint à sa bravoure, réside dans son instruction et sa lutte pour la liberté et le bonheur de tous les peuples. Lors de la recherche de son père à Nantes, il donne une conférence sur les luttes émancipatrices : « mon exposé par un tableau des méfaits de l'enseignement dans une langue étrangère sur le développement de la personnalité...Habitué de ce genre d'exercice, je sentais physiquement mon auditoire. »<sup>132</sup>

En somme, André est un héros. Il est d'une origine noble. Son récit est centré sur sa propre existence. Il est le lieu d'expression de ce qu'il a de plus

---

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 209.

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>126</sup> *Idem.*

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 76.

<sup>128</sup> *Idem.*

<sup>129</sup> *Ibid.* p. 238.

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 109.

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 75.

<sup>132</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques, op. cit.*, pp. 68-69

intime afin d'assurer le continuité d'une identité à travers le temps. Il est incontestable que son récit rejoint ainsi les enjeux d'un récit autobiographique :

« En règle générale, affirme Loïc Marcou, les autobiographes ne cherchent pas à relater leur vie in extenso mais plutôt à cerner leur existence dans ce qu'elle a de plus profond : sa genèse. Dans cette quête des origines qui anime l'autobiographe, la recherche du ou des premiers souvenirs revêt alors une dimension considérable. Elle permet à l'écrivain de marquer d'une pierre blanche le début de son histoire individuelle et de cerner la naissance de sa personnalité »<sup>133</sup>.

Dans *Le Lys et le Flamboyant*<sup>134</sup>, Victor Augagneur, le narrateur principal, est sollicité, à l'inverse par M'ma Eugénie pour porter à la connaissance de tous la biographie familiale :

« Avant de me laisser prendre congé d'elle, M'ma Eugénie m'a supplié de raconter notre histoire et de ne pas laisser la vie de sa fille se décomposer dans les sables du cimetière.  
- Notre histoire ?  
- Oui-a-t-elle insisté celle de notre famille [...]»<sup>135</sup>.

Il appert ainsi que le récit est motivé par un devoir de mémoire. Arracher à l'oubli l'histoire d'abord d'un personnage « Kolélé » et subsidiairement celle de la famille sont les motivations essentielles qui incitent M'ma Eugénie à solliciter cette biographie. Aussi, dès les premières lignes de son récit, l'idéal de sincérité et de vérité est-il posé comme un préalable. Il est le critère distinctif de son récit. Nous en voulons pour preuve le prologue qui semble être une prestation de serment :

« La logique aurait commandé d'intituler cet ouvrage Kolélé puisque tel est le nom de mon héroïne [...]  
Lopes a transformé en roman des souvenirs dérobés à Simone Fragonard. Moi, c'est la vie réelle de cette femme que je vais vous raconter.»<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Loïc MARCOU, *op. cit.* p. 40.

<sup>134</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*

<sup>135</sup> *Ibid.* pp. 23-24.

<sup>136</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 7.

Le narrateur veut se montrer dans toute sa sincérité. Comme le note avec insistance Cavanna, « *c'est du vrai. [...] Il n'y a rien d'inventé* »<sup>137</sup>.

Contrairement aux auteurs précédents dont Lopes et Marcia Wilkinson, Victor se veut et se révèle comme un témoin crédible. Il n'est pas un banal conteur de récits imaginaires. Dire la vérité est l'acte qui donne une assise à son récit, le décrit, par la même occasion, différent des premiers auteurs. La volonté et le besoin de Victor de rétablir une vérité ignorée de tous est donc sans équivoque : « Lopes a transformé en roman des souvenirs dérobés à Simone Fragonard. Moi, c'est la vie réelle de cette femme que je vais vous raconter. »<sup>138</sup> Aussi, Victor, comme s'il avait eu très tôt conscience de ce devoir, dit avoir un esprit de curiosité qui date de la prime enfance : « Derrière la porte, j'entendais tout, je pouvais tout suivre. »<sup>139</sup> Ce trait de caractère voyeur-écouteur de Victor se révèle être une autre forme de l'omniprésence des narrateurs précédents. Comme s'il était à l'affût de la moindre information, il avoue mettre en place des subterfuges pour tromper la vigilance de ses parents : « Moi derrière la porte... je déplaçais mes soldats de plomb pour ne pas attirer l'attention, au cas où il prendrait envie à l'une d'entre elles de s'assurer que je ne laissais pas traîner mes oreilles. »<sup>140</sup>

Enfin, devenu adulte, Victor dit être le seul personnage crédible et digne de confiance. C'est ce qui a motivé M<sup>me</sup> Eugénie à lui demander la narration de l'histoire familiale. Il en fut, par ailleurs, de même pour Kolélé. De son vivant, Victor a été le seul à qui elle confia ses peines, ses espoirs et ses projets les plus intimes de même que les secrets de famille. A lire ce témoignage ci-dessous du narrateur, il se délectait de ces moments de confidences et de cette expérience : «[...] Son récit m'enchantait et je le lui faisais reprendre encore et encore jusqu'à savoir chaque phrase par cœur. »<sup>141</sup> Ces circonstances montrent que seul Victor peut témoigner de l'histoire familiale. En effet, il a en sa possession des confidences et des récits qu'aucun membre de sa famille ne possède ou n'est à même de rapporter de façon crédible. En outre, pour plus de crédibilité de son récit, il avoue avoir ajouté à l'information détenue une série d'enquêtes lui aussi : « mon assertion repose sur une enquête approfondie réalisée par moi-même

---

<sup>137</sup> Loïc MARCOU, *L'Autobiographie, Anthologie, op. cit.*, p. 36.

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 7.

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 37.

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>141</sup> *Ibid.* p. 119.

auprès des familles les plus anciennes tant de Baongo que de Poto-Poto. »<sup>142</sup>

Dès lors, il parsème son récit des différents témoignages recueillis :

- Lomata, le premier époux de Kolélé ainsi que ses anciens collaborateurs, retrouvés dans leur dernier retranchement : « Le vieux Lomata, que je suis récemment allé interroger à Liboulou, se souvient de cet original [...] Il m'a aussi décrit dans les détails [...]. »<sup>143</sup>

- M'ma Eugénie, la mère de Kolélé : « M'ma Eugénie, à qui je dois nombre de ces détails, que le temps a effacé de ma mémoire... »<sup>144</sup>

- Les amis de Kolélé : « J'ai réussi à identifier le lieu avec précision grâce à l'aide de quelques contemporaines de Monette dont j'ai pu retrouver la trace. »<sup>145</sup> Les témoignages ainsi recueillis auprès des personnages sont l'objet d'une vérification personnelle ou à défaut, confrontés aux sources documentaires : « Les sœurs de Saint-Joseph-de-Cluny en possèdent également une copie dans leurs archives. »

<sup>146</sup> Seul Victor peut donc donner la vraie version de l'histoire de sa famille. Si M'ma Eugénie, la mère de Kolélé, peut encore témoigner sa « [...] Mémoire commençait à vaciller. »<sup>147</sup>

Le narrateur veut s'illustrer, en somme, comme le seul personnage détenant des informations sur sa famille. Il se donne à voir comme un témoin objectif et crédible. Mais plus encore, l'éloge constant de la sincérité ajouté à la récurrence des pronoms de la première personne font correspondre l'identité de ce narrateur à celle d'un autobiographe. En un mot, ces structures conduisent à considérer le récit de Victor comme l'expression évidente d'une expérience personnelle d'autant que cet idéal de sincérité est consubstantiel à tous les autobiographes. Ce que soutient Loïc Marcou lorsqu'il écrit :

« L'autobiographie fait souvent précéder le récit de sa vie par un préambule en forme de déclaration d'intention. Cette entrée en matière rituelle, que l'on a coutume d'appeler un « pacte autobiographique » ( Philippe Lejeune) a une double fonction.

Une fonction littéraire, tout d'abord. En établissant l'identité auteur-narrateur-personnage, le pacte autobiographique pose en effet l'intention du récit de vie et définit d'emblée l'« horizon d'attente » de l'œuvre : ce que le lecteur va lire est un récit retraçant

---

<sup>142</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 52.

<sup>143</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 170.

<sup>145</sup> *Ibid.* p. 283.

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>147</sup> *Ibid.* p. 23.

l'histoire d'un personnage réel (une autobiographie) et non un texte imaginaire mettant en scène des personnages de fiction (un roman).

Une fonction morale ensuite. Dans les premières pages de son autobiographie, l'auteur passe en effet avec son lecteur une sorte de contrat de confiance, au terme duquel il s'engage à dire toute la vérité sur lui-même. En lisant mon récit, dit en substance l'autobiographe à son lecteur, tu ne liras rien que je n'aie effectivement vécu ; je n'ai donc nullement altéré la vérité en camouflant mes défauts ou en exagérant mes mérites, mais j'ai écrit un récit véridique relatant ma vie la plus fidèlement possible. »<sup>148</sup>

En relatant l'histoire de Kolélé, il parle de lui. Qui plus est, à l'image des narrateurs précédents, l'éloge du père est récurrent. Il soutient que son père figurait jadis au nombre des : « travailleurs infatigables. »<sup>149</sup> « Il évoqua mon père, puis mon grand-père maternel, un administrateur français dont on se remémorait encore la poigne d'acier dans la région d'Alima avec un sentiment où la crainte et l'admiration se confondaient. »<sup>150</sup> Jean-Bertrand Pontalis qui avait constaté cette ruse chez certains auteurs affirme :

« Après tout, nous connaissons des autobiographies qui – par pudeur, peur de la complaisance à soi, souci de s'en tenir à la factualité, incapacité à transmuier le mémorial des événements en fiction du possible – ne font guère que développer un *curriculum vitae*. Nous en connaissons, surtout parmi les modernes, dont le projet autobiographique ne se justifie que si le moi y est traité comme autrui observé par un autre (je pense à *L'âge d'homme de Leiris*, dans une certaine mesure aux *Mots* où Sartre accuse les traits de l'enfant de Poulou. »<sup>151</sup>

Ce modèle autobiographique, continue le critique : « *apparaît comme une nécrologie anticipée, comme un geste ultime d'appropriation de soi, et par là peut-être comme un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien.* »<sup>152</sup>

On voit ainsi que si le sens prosaïque varie, une composition constante relie et oppose à la fois une réalité psychique et une hantise<sup>153</sup> d'assumer un rôle de premier plan et de témoigner d'une origine noble.

---

<sup>148</sup> Loïc MARCOU, *op. cit.*, p. 35.

<sup>149</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant, op. cit.*, p. 88.

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 201.

<sup>151</sup> Jean-Bertrand PONTALIS, « Derniers, premiers mots » in *L'autobiographie, VI<sup>es</sup> rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Ed. Les Belles lettres, 1988, p. 50.

<sup>152</sup> Jean-Bertrand PONTALIS, *op. cit.*, p. 51.

<sup>153</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores au mythes personnel. Introduction à la psychocritique.*

Qu'en est-il dans l'œuvre suivante ?

Le narrateur-personnage de *Dossier Classé*<sup>154</sup>, Lazare, a le même statut que les précédents. Le roman relate les vécus du narrateur et d'un personnage : Bossuet Mayélé. Autrement dit, le je-narrant, Lazare Mayélé, fils du héros du récit raconte, parallèlement au drame de son père, son exil forcé en France puis en Amérique. Il décrit, lui aussi, les événements avec une minutie d'orfèvre, signe de sa parfaite connaissance des faits :

« L'enlèvement de mon père eut lieu le 22 mars 1966 [...] La veille du forfait, la radio avait mis en garde contre l'imminence d'une invasion de mercenaires... Une semaine plus tôt, mon père avait été élu bâtonnier de l'ordre des avocats et pour célébrer ce succès, il avait organisé une soirée à l'intention de ses pairs, d'amis chers et de quelques relations [...] Vers deux heures du matin, le chien aboya. Mama Motema entendit une rafale d'armes... Ils ont enfoncé la porte, et un commando a surgi dans la maison. Leur chef agitait une lampe torche. Lorsqu'il a capté le visage de Bossuet Mayélé dans le faisceau lumineux, le chef a vociféré des ordres et ses hommes se sont jetés sur mon père. Mama Motema qui tentait de s'interposer, a été ceinturée par plusieurs hommes, puis jetée à terre et frappée à coups de crosse [...] Ils ont sauté dans leur 4 x 4 en emportant leur colis humain. »<sup>155</sup>

Ce regard « pointilliste » est doublé d'une autre particularité tout aussi significative : le voyeurisme ; au sens où constamment « Dissimulé dans un coin de la pièce, un livre sous les yeux, (il) ne perdai(t) aucun mot de leur conversation. »<sup>156</sup> Ce trait de comportement de Lazare rappelle également l'omniprésence, l'omniscience et la place centrale qu'occupe le récit des faits vécus par le narrateur précédent. Ce narrateur assure ainsi, par ailleurs, que le réseau associatif est resté autonome en dépit de la variation des traits apparents des narrateurs et des événements. En effet, Lazare est sensible aux moindres événements personnels, historiques et quotidiens. De plus, sa tendance à laisser traîner l'oreille lui permet d'entendre les substances et la teneur du drame familial qu'il reconstitue plus tard en intégralité :

---

*op. cit.*, p. 42.

<sup>154</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, *op. cit.*

<sup>155</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>156</sup> *Idem.*

« Bribe par bribe, j'ai glané des lambeaux de l'histoire en écoutant aux portes lorsque, rue Théophraste-Renaudot, Goma tentait de lui arracher des détails. Quand elle s'est résolue à informer le jeune homme que j'étais devenu, ses révélations ne m'ont appris guère plus que ce que je savais déjà. »<sup>157</sup>

Ici encore, le fils écrit à la place du père mais parle de lui-même en sourdine. « *Je ou Il*, qu'importe, écrit J. B. Pontalis, quand le je se définit, se raconte comme un il, se présente en lui pour s'absenter de soi »<sup>158</sup>. Une fois de plus, la répétition comportementale omnisciente justifie assez son caractère inconscient. Car, dans tous les cas, ne : « *s'agit(-il pas ainsi) de structures obsédantes qui se répètent d'œuvre en œuvre et dont chaque nouvelle apparition est expliquée par des motifs conscients nouveaux* »<sup>159</sup> ? L'expérience, une fois, le montre assez nettement.

Par ailleurs, si Lazare, à l'image de tous les métis, pense secrètement être d'une beauté divine, il ne manque pas d'exalter son ascendance noble. Sa mère est issue d'une famille aristocrate :

« Mon père m'a reconnu et ma grand-mère maternelle m'a recueilli dans les circonstances qui me demeurent obscures.

Je n'ai aucun souvenir de cette grand-mère. Elle se serait opposée à son mari, un général au nom à particule, et m'aurait un temps élevé contre le gré de celui-ci. Ma couleur et mon statut d'enfant naturel gênaient cet homme fier de ses quelques quartiers de noblesse.»<sup>160</sup>

Si, en outre ce récit rapporte le destin tragique de sa mère, il dévoile également le drame d'un enfant et de celui d'un homme rejeté pour la couleur de sa peau en dépit de l'éminent cursus scolaire et universitaire. A cet effet, tous les concitoyens de Bossuet Mayélé, le père de Lazare, sont unanimes sur ses qualités intellectuelles :

« Bossuet Mayélé : aucun redoublement, jamais-jamais-jamais ; major du concours de bourse pour la métropole ; et l'enfant avait étudié au petit séminaire, et l'enfant-là savait

---

<sup>157</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, op. cit., p. 78.

<sup>158</sup> Jean-Bertrand PONTALIS, op. cit. p. 50.

<sup>159</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, op. cit., p. 195.

<sup>160</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, op. cit., pp. 113-114.

lire le latin, le grec et d'autres langues anciennes aussi compliquées que l'hébreu ou le sanscrit ! »<sup>161</sup>

ou «[ ...] Dans ces exercices oratoires, aucun d'entre nous, aucun n'égalait Bossuet Mayélé.»<sup>162</sup> Bossuet est donc un homme d'exception. Il était d'une intelligence remarquable et fascinante. Son cursus scolaire et professionnel brillant le rendit célèbre. Aussi, la presse nationale et internationale fit-elle écho de sa tragique disparition : « Je les (articles de journal) avais consultés à l'extérieur : à Paris, à la bibliothèque nationale, puis à Washington, à la bibliothèque du Congrès. »<sup>163</sup> En définitive, Bossuet Mayélé est un personnage ayant vécu de façon singulière. Il a suscité l'admiration de ses contemporains. Il a joué un rôle décisif dans la lutte pour les indépendances et la liberté vraie et réelle des peuples colonisés. C'est une figure marquante de son époque qui jouissait d'un prestige extraordinaire bien au-delà des frontières.

Ces trois narrateurs métis, malgré leur illustre statut social confient vivre au quotidien un drame commun. En effet, ils rapportent les exactions et les violences verbales dont ils sont constamment l'objet. A la moindre occasion, témoigne Victor :

« Nous avons droit à l'énumération de tous nos grades : cafés-au-lait, Blancs-manioc, bâtards, enfants de pères inconnus, nègres blancs, demis-demis, chauves-souris, chicorées améliorées, enfants de putains ... Je m'en bouchais les oreilles.»<sup>164</sup>

Ainsi, tout le monde y allait-t avec des propos injurieux à leur égard. Aussi, ceux qui veulent faire montre de plus de cruauté, précèdent ces qualificatifs de déterminants indéfinis à valeur de mépris et de rejet total : « cet albinos, ce mal blanchi, ce Blanc-manioc »<sup>165</sup> « un chacal, un cancrelat ou une méduse... »<sup>166</sup> Parfois ce sont des agressions verbales puisées dans le champ animalier du genre :

« Retourne dans ta forêt, eh ! sale guenon ! »<sup>167</sup> « Macaque » , « Négrresse, sale guenon, salope, poufiasse. »<sup>168</sup> et pour les plus gentils, rapporte André, « Sidi

---

<sup>161</sup> Henri LOPES, Dossier Classé, op. cit., p. 38.

<sup>162</sup> Ibid. p. 95.

<sup>163</sup> Ibid. p. 74.

<sup>164</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 200.

<sup>165</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 45.

<sup>166</sup> Ibid. p. 242.

<sup>167</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 254.

cacahuète, le bicot<sup>169</sup> « Antillais<sup>170</sup> » « Arabes<sup>171</sup> » « Fellagahs<sup>172</sup> », ou de « Ben Barek. »<sup>173</sup> Quel que soit l'espace dans lequel se trouvent ces métis, ils sont en proie aux mêmes quolibets. Les témoignages se succèdent, identiques : « Un peu comme à Brazza, témoigne André, lorsque j'entrais dans la salle de Poto-poto ou Bacongo. Là-bas on montrait le moundélé du doigt, ici (en Occident) on ricane du moricaud.»<sup>174</sup> Blessé dans son amour propre, pour laver l'affront, André affirme insulter « les regards grossiers braqués sur [sa] peau. »<sup>175</sup> Parfois, lorsque le mépris est explicite, il riposte par un coup de poing : « Je ne laissais jamais terminer la phrase et me servais aussitôt de mes poings. Surtout de mon front.»<sup>176</sup> Comme André, Kolélé rapporte également avoir été victime des mêmes hostilités dans un village français :

« Les vieilles tapies derrière les voilages de leurs fenêtres, le nez écrasé contre la vitrine, guettaient chacune de ses allées et venues. Elles la détaillaient avec curiosité tâchant de déterminer si la négresse tenait plus de l'être humain ou de la bête. Monette était si pétrifiée qu'elle décida de réduire ses sorties.»<sup>177</sup>

A la raillerie et/ou à la violence de l'environnement, s'ajoute la solitude fort pesante due à l'absence du père ou de la mère. En effet, fils naturels de colons dont les épouses ont en aversion la vie des colonies, ces métis sont des enfants illégitimes ou non désirés. Ils ne peuvent, par conséquent, suivre leur père en métropole. Ils restent donc dans les colonies avec leur mère ou mis dans des pensions aménagées à cet effet. Privés ainsi de l'amour d'un parent, ce sont des personnages profondément meurtris. On ne décèle pas chez eux le sourire mais une attitude qui force respect et considération comme en témoigne André : « Comme le commandant, je ne souris pas et considère le monde alentour de toute la hauteur de ma petite taille. »<sup>178</sup> En effet, sa condescendance et par ricochet celle de tous ces métis n'est que l'expression d'une blessure psychique,

<sup>168</sup> *Ibid*, pp. 245-255.

<sup>169</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 202.

<sup>170</sup> *Ibid*. p. 37.

<sup>171</sup> *Ibid*. p. 25.

<sup>172</sup> *Ibid*. p. 202.

<sup>173</sup> *Idem*.

<sup>174</sup> *Ibid*. p. 45.

<sup>175</sup> *Ibid*. p. 46.

<sup>176</sup> *Ibid*. p. 75.

<sup>177</sup> *Ibid*. p. 254.

<sup>178</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p., 12.

d'une âme objet d'incessantes frustrations, de meurtrissures et de contrainte à la solitude.

Séparé très tôt de son père, le narrateur Victor affirme : « Je n'ai pas de souvenir de mon père. Tout juste quelques souvenirs. » En effet, passionné de chasse, son père d'origine chinoise, mourut d'une mort sanglante au cours d'une partie de chasse. Une panthère, après l'avoir « [...] terrassé, piétiné...(l'ont) traîné dans sa gueule sur plusieurs mètres, avant de lui arracher la tête [...] ». <sup>179</sup> Il est alors recueilli avec sa mère par un compatriote de son père. Cette solitude se retrouve chez Lazare qui rapporte, non sans une note de tristesse ceci :

« Je suis un fils d'étudiant né une année avant l'Indépendance ; un enfant non désiré, la pilule n'existait pas ». Etudiante en droit, comme mon père, ma mère l'avait rencontré à la faculté, place du Panthéon. Sa grossesse fut une épreuve. Etre fille-mère, à l'époque, constituait un scandale pour la famille. Un drame pour l'intéressée. Elle est morte en couches. » <sup>180</sup>

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, cette situation douloureuse amène André à s'identifier à tous les opprimés. « D'ailleurs... je suis juif. Je suis palestinien, gitan, chicano. » <sup>181</sup> Il coule ainsi le métis dans la grande famille des dominés et des opprimés. Pour lui, au-delà de leurs individualités, tous les opprimés, quels que soient leur origine sociale, leur statut ou leur sexe, se ressemblent : le pauvre, la femme, le juif, le colonisé ont le même destin. Mais mieux, le narrateur aspire à une abolition de l'ordre social et de toutes les vieilles identités. Il prône l'égalité des ensembles entre lesquels existent des relations hiérarchiques et des différences de valeurs, d'autorité ou d'un pouvoir quelconque. Son propos peut s'interpréter comme un cri du cœur de tous ces narrateurs principaux désireux d'effacer les hiérarchies sociales, l'identitaire traditionnel avec son corollaire de drames personnels. Leurs récits mêlent réalités personnelle et historique.

En somme, ces narrateurs se présentent comme les personnages principaux du récit. Ils vivent au quotidien des situations douloureuses dues à un malaise social ou psychique. Ces faits sont à l'origine de leur état mental mélancolique. L'obsession de se raconter et l'aspiration à une humanité édénique

---

<sup>179</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 99.

<sup>180</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, op. cit. pp. 113-114.

<sup>181</sup> *Ibid.* p. 284.

découle de ces malaises. En d'autres mots, tous les récits sont des formes de témoignages personnels dans lesquels le narrateur comme personnage principal relate un événement ayant profondément marqué sa vie. Les récits aspirent à refléter une image fidèle du « moi ». Autobiographies, biographies, autoportraits, journal intime, essai, mémoires, lettres s'imbriquent et s'alternent. Il se lit dans l'œuvre une oppression du besoin d'une expression intime. Toutefois, cette révélation du moi ne s'arrête pas au témoignage. Parallèlement aux dévoilements, les récits recouvrent une autre ambition : la reconnaissance d'une vocation artistique.

### **3 – Les narrateurs principaux, une passion partagée : l'art**

Anne Clancier, dans l'étude de l'œuvre de Raymond Queneau, constate que la thématique de son premier récit n'a pas varié dans ses écrits postérieurs. Le critique ajoute que bien d'autres écrivains étudiés présentent ces caractéristiques. Elle écrit : « *Ces textes me paraissent avoir une valeur matricielle, ainsi que j'ai pu le constater pour les premiers écrits d'autres auteurs, comme s'ils avaient surgi mus par une source inconsciente, par un « noyau pulsant. » selon l'expression du poète Claude Vigée* »<sup>182</sup>

La tendance des récits ultérieurs à revenir sur les sujets déjà abordés dans le premier texte est manifeste dans les textes de Henri Lopes. Le besoin d'écrire et de publier une écriture du moi, apparu dans *Tribaliques*, traverse toute son œuvre ; ce qui souligne toute son importance.

Dans la seconde nouvelle de *Tribaliques*, en effet, Raphaël, le narrateur principal, avoue être incompris de sa famille et de ses amis. Seule, son amie, Apolline, semble mieux comprendre son mal-être psychique et sa difficulté à s'insérer dans la société. Toutefois, malgré leur intimité, il éprouve des difficultés à lui dévoiler des sentiments profonds. Le personnage confie :

« Je lui (Apolline) racontai mon enfance. Comment entré très tôt au juvénat puis au séminaire, je m'étais coupé du monde. Je lui dis mes aspirations, mes grands problèmes [...] Elle était la première personne qui semblait me comprendre ... Cependant, je n'avais jamais pu lui dire certaines choses.

---

<sup>182</sup> Anne CLANCIER, Raymond QUENEAU et la psychanalyse, op. cit., p. 248.

Je songe quelque fois à l'écrire. J'ai, je crois dans ma vie amassée assez d'expérience pour un roman. »<sup>183</sup>

Il ressort de cette révélation que Raphaël est un personnage solitaire. De plus, il est en proie à des pensées qu'il ne parvient pas à communiquer à autrui. Aussi nourrit-il secrètement le désir d'écrire un récit qui serait centré sur ses émois, impossibles à partager avec autrui. C'est un projet qui le talonne par ailleurs. L'adverbe de temps « quelque fois » adjoint au verbe de réflexion « songer » souligne la persistance puis la permanence de ce projet dans son esprit. L'emploi du présent de l'indicatif et notamment du présent d'habitude renforce la persistance de cette idée. L'intention d'écrire est certes présente en lui au moment où il parle mais plus encore elle existait déjà en son esprit dans le passé et se prolonge dans le présent. Mieux elle déborde de part et d'autre le cadre du moment de l'énonciation. L'ouvrage qu'il ambitionne d'écrire ne prendrait en compte que les événements les plus marquants de sa petite enfance et de sa jeunesse. Y seront surtout décrites les relations complexes qu'il entretient avec son environnement social. L'insistance que traduit l'apposition des pronoms personnels « je » et « j' » contenue dans l'affirmation « j'ai, je crois dans ma vie amassée d'expérience pour un roman » traduit avec évidence sa ferme volonté de rendre publiques ces expériences personnelles. Mieux, il se propose de réaliser une œuvre à mi-chemin entre le roman et l'autobiographie. De fait, Raphaël transposerait, dans cet ouvrage, à travers le masque de la fiction, des connaissances, des expériences vécues personnellement. Cet ouvrage serait « *La dialectique de ce que Hocke appelle la « révélation dans la dissimulation* »<sup>184</sup> et Sébastien Hubier une « *réorganisation, par l'écrivain, de ses expériences* »<sup>185</sup>. Pour tout dire, André aspire à écrire une autofiction. La définition que donne S. Doubrovsky de cette variante de la littérature du moi traduit explicitement en d'autres mots les propos précédents de Raphaël : « *L'autofiction, c'est une fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement du point de*

---

<sup>183</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 24.

<sup>184</sup> Verena von der HEYDEN-RYNSCH, *Raconter la vie, Trois siècles de journaux intimes féminins*, Gallimard, Paris, 1998, p. 12.

<sup>185</sup> Sébastien HUBIER, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris, 2003, p. 122.

vue thématique mais dans la production du texte »<sup>186</sup>. Tout auteur d'une telle littérature se pose comme son propre objet de questionnement. Le moi devient un objet herméneutique dans la mesure où l'autofiction est à la fois autoanalytique et autoréférentielle. Ce qui amène S. Doubrovsky à justifier la pratique de l'autofiction comme « *une littérature de « friction », aux lisières de l'existence réelle et de la vie imaginaire, à l'orée de l'autobiographie et du roman.* »<sup>187</sup>

Partant, l'ambition de Raphaël pour l'écriture personnelle explique, par ailleurs, que seule la littérature et notamment l'autofiction peut lui permettre la résolution de ce qu'il appelle « mon grand problème ». Le propos passe dès lors pour le témoignage d'un être à la recherche de la compréhension et de l'analyse des lieux presque insaisissables de son être profond. C'est au terme d'une telle entreprise qu'il retrouvera un équilibre psychique. La réduction d'emblée par le narrateur de l'usage de cette écriture du « moi », selon Verena Von der Heyden-Rynsch à l'état de « *mur de Lamentations* »<sup>188</sup> se justifie au sens où elle passe pour « un dépôt où stocker l'interdit », ses désirs et ses rêves. Ce qui revient à dire que les relations complexes et ambiguës que Raphaël dit entretenir avec le monde qui l'entoure pourraient s'y exprimer sans aucune retenue avec une entière et sincère vérité. Cette écriture est, pour ainsi dire, le lieu propice d'une confiance sincère. Plus encore, son œuvre comblerait l'insuffisance et le déficit communicationnel avec les hommes dans la mesure où la famille et la société, lieu d'aide à la construction, à l'édification et à l'épanouissement personnel, ne lui ont pas permis cette forme de communication. L'aveu de Raphaël est explicite à ce propos : « Je lui (Apolline) racontai mon enfance. Comment entré très tôt au juvénat puis au séminaire, je m'étais coupé du monde. » Cette affirmation atteste que son développement s'est fait en dehors de son cadre familial et social originel. C'est dire que les valeurs culturelles sont de moins en moins transmises par ces institutions sociales traditionnelles ; les fonctions traditionnelles de transmission du patrimoine culturel, moral de la famille et de la communauté toute entière sont, par conséquent, reléguées au second rôle. Elles passent pour inexistantes ou détruites. Ce qui explique que la socialisation et la construction de l'identité individuelle de Raphaël se sont faites selon des modalités nouvelles notamment

---

<sup>186</sup> S. DOUBROVSKY, cité par Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 126.

<sup>187</sup> *Idem.*

<sup>188</sup> Verena Von der HEYDEN-RYNSCH, *op. cit.*, p. 12.

l'école et l'église que symbolisent « juvénat et le séminaire ». Ces transformations ont pour ainsi dire affecté en profondeur les processus d'identification si bien que la famille et la société d'origine ne peuvent l'aider à se construire et à se définir. En conséquence, il n'existe aucune institution sur laquelle il puisse se reposer et qui puisse lui apporter la sécurité. Aussi, malgré son intimité avec Apolline, celle-ci ne peut répondre à ce besoin d'une part. Les nouvelles structures sociales demeurent impuissantes quant à la satisfaction de ses attentes d'autre part. En clair, aucun lien social ne favorise son intégration sociale. De plus, l'emploi de l'imparfait situe le fait ou la prise de conscience dans le passé, à l'âge de la petite enfance. Toutefois, la prise de parole qui se situe dans le présent montre bien qu'elle perdure à l'âge adulte. De fait, Raphaël présente l'image d'un individu déchiré par des antagonismes profonds. Subsidiairement, il dévoile le tourment de son être face aux transformations sociales. L'expérience sociale vécue reste gravée dans son esprit. L'ouvrage qu'il projette de réaliser remplirait différentes rôles. Outre le réconfort et l'action réparatrice qu'il apporte, il serait un moyen idéal de fuir un espace mortifère. Il lui permettrait par ce fait d'échapper à un anéantissement. A cet effet, son écrit comblerait le manque de communication réel avec sa société. Il lui permettrait, enfin, de faire entendre la voix de l'incompris, du marginal. En somme, le désir de trouver un refuge et un sens à son existence ajoutée à l'expression de sa vocation pour la littérature du moi sont les motivations essentielles de son acte d'écrire. Raphaël est pour ainsi dire un personnage en proie à une solitude, une marginalisation, une impuissance et une souffrance psychique inexprimables. Ce qui explique que pour lui, une écriture nouvelle, située entre la fiction et la réalité exprimerait cette personnalité qui souffre intensément d'un malaise psychique et de son époque. L'amour qu'il éprouve pour Apolline ne peut le retenir ; mieux, aucune force humaine aussi forte soit-elle ne peut annihiler sa vocation littéraire. L'écriture devient de fait une thérapie idéale.

On retrouve cette même tendance chez le narrateur principal de *Le Pleurer-Rire*. En effet, après avoir servi Bwakamabé, Maître affirme avoir eu envie d'écrire la biographie de celui-ci. Révolté par sa dictature, il veut faire connaître au peuple et à tous les complices de tels dirigeants politiques, son identité réelle. Il confie, dès lors, ce projet à son ami qui, en retour, lui propose son aide. Mais, en lieu et place de la biographie de Bwakamabé, le récit prend

l'allure d'un récit qui oscille entre l'autobiographie, le journal intime, les mémoires, l'essai, en un mot, une écriture intime. Perplexe, son ami attire son attention :

« Lorsque vous m'avez, pour la première fois, fait part de votre projet d'écrire ces chroniques, critiques et satiriques sur une tranche de vie d'un dictateur de la fin de notre siècle, je vous avais encouragé, vous proposant même mon concours. Il s'agissait, je le répète, à mon sens, de contribuer à la lutte contre le tyran Bwakamabé. Or, voici qu'aujourd'hui, tel qu'évolue votre manuscrit, je crains que cédant trop à des souvenirs intimes, vous mêlez les genres et perdiez de vue l'objectif fondamental de tout écrit engagé.»<sup>189</sup>

Le constat du jeune directeur de cabinet laisse transparaître que le combat social que désire mener Maître est un prétexte d'autant plus que l'aspect personnel est plus manifeste ; son ouvrage, moins qu'un récit engagé, n'est, en réalité, qu'une compilation de « trop de souvenirs intimes ». Maître n'y ressasse que des turpitudes d'ordre privé. Dabla Sewanou fait lui aussi la même observation : « *Maître se pose à la fois comme sujet et objet de sa propre narration* »<sup>190</sup>. Ainsi, au lieu de stigmatiser le pouvoir tyrannique de Bwakamabé, de révéler ses abus du pouvoir politique et ses fourvoiements quotidiens, les révélations sur la vie intime de Maître constituent l'objectif essentiel de son ouvrage. Il y consigne sans réserve ses expériences personnelles afin de les communiquer à l'opinion publique. Ce qui revient à dire que le roman de Maître demeure, de façon évidente, une littérature du moi proche d'un journal intime au sens où selon Loïc Marcou le diariste est :

« *En effet sensible aux moindres événements du quotidien, faisant preuve d'un souci du détail qui peut parfois paraître fastidieux. De fait, tous les événements du jour, des plus futiles (en apparence) aux plus dramatiques, sont passés au scalpel de l'analyse : les événements de la vie privée, bien sûr [...] mais aussi les événements historiques.* »<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 123.

<sup>190</sup> Sewanou DABLA, *Les Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 148.

<sup>191</sup> Loïc MARCOU, op. cit., pp. 20-21

L'attitude de Maître laisse percevoir également qu'à l'instar du narrateur précédent, son malaise social se double d'un malaise personnel plus important à faire connaître et à partager avec autrui. Ce qui est à l'origine du dédoublement permanent de la narration. Le récit devient l'instrument de la confiance et de l'analyse d'un moi en proie à un malaise psychique. Maître révèle par la même occasion son don pour la littérature intime. Ainsi, une déficience ou une perte est comblée permettant de retrouver un réconfort et un bien-être à nul autre pareil. Il écrit pour exorciser ses peines, ses refoulements. De même, son ouvrage, à l'instar de celui que Raphaël ambitionne d'écrire, remplit, par ce fait, une fonction à la fois thérapeutique et novatrice. Elle participe à la naissance et à la confirmation de nouvelles formes littéraires. Elle refuse de se laisser confiner à une écriture précise de la littérature en « mêl(ant) les genres ».

Le narrateur de *Sans Tam-tam*, le roman suivant, ne déroge pas à ces penchants. Les structures souterraines convergent vers les mêmes motivations.

En effet, dès sa première lettre, Gatsé avoue son goût pour l'écriture à son ami. Il répond à son ami après qu'il lui eût annoncé sa nomination au poste de conseiller culturel à l'ambassade de son pays à Paris :

« Conseiller culturel à Paris ? Le titre est en lui-même prestigieux, alléchant. Encore que mes supérieurs attendront de moi des tâches administratives quand j'y verrai, moi, un abri de luxe où je pourrai lire tout mon saoul [...] et peut-être même avoir enfin le loisir d'écrire. »<sup>192</sup>

Dans les correspondances qui suivent, il ne cesse d'évoquer son projet : « 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 la rate. »<sup>193</sup> On lit un peu plus loin encore : « je fomenté le complot de commettre, moi-même, quelque jour un ouvrage. »<sup>194</sup> Ces propos reviennent de façon régulière dans ses correspondances. Ces affirmations révèlent que le don de l'écriture de soi est aussi perceptible chez Gatsé. Il passe pour une obsession : « j'ai souvent songé à écrire cette période de ma vie », mentionne-t-il. L'écriture demeure, de ce fait, le

---

<sup>192</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, op. cit., pp. 7-8.

<sup>193</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, op. cit., p. 36.

<sup>194</sup> *Ibid.* p. 103.

mode d'expression appropriée du moi. Subsidiairement la vocation littéraire est assimilée peu ou prou à une activité professionnelle. Ecrire est un devoir auquel il a de moins en moins du mal à se soustraire : « J'y verrai...et peut-être même ... enfin le loisir d'écrire », mentionne-t-il. L'adverbe « enfin » à valeur conclusive marque la fin de sa longue attente liée aux difficultés ou son impossibilité à satisfaire ce penchant. Sa propension à vouloir se soustraire à ses tâches professionnelles au profit de l'écriture laisse transparaitre qu'elle est un moyen de survie. Autant sa profession lui permet de subvenir à ses besoins vitaux autant l'écriture est un acte de régénérescence. Outre sa caractéristique à maintenir en vie, elle est un exil fictif que traduit le syntagme « un abri de luxe où je pourrai lire tout mon saoul ». Le travail de l'écriture est un travail pour se soustraire. C'est un acte solitaire et un refuge délibéré qui s'impose à lui. Gatsé exprime ainsi son envie de goûter aux délices de l'introspection. De fait, l'espace du dehors paraît pour Gatsé également un monde angoissant. La caractérisation, enfin, de l'écriture comme « un complot » c'est-à-dire un acte antisocial, un délit criminel vient corroborer la perception par le narrateur de l'écriture comme une arme de lutte contre un malaise personnel. Il est ainsi incontestable que Gatsé réprouve l'ordre social dans lequel il vit. Il existe des relations conflictuelles entre lui et son espace social. Le vœu de l'ébranler pour un ordre nouveau se profile à l'arrière-fond de son besoin d'écrire. Produire une œuvre littéraire est non seulement une prédisposition naturelle, mais il revient surtout à retrouver un bien-être personnel dès lors que le narrateur y voit une promesse de vie et de bonheur. Ces affirmations « je pourrai lire tout mon saoul », « la beauté du sujet ne mérite pas qu'on le rate » illustrent avec éloquence cette conviction. C'est dire également que ce mouvement régressif est synonyme d'un retour à une harmonie psychique. Gatsé se peint lui aussi comme un être de solitude, un marginal, un individu impuissant face à des conflits. L'écriture, un repli sur soi constitue la seule solution qui s'offre à lui comme palliatif d'un anéantissement personnel, d'une dépression réelle.

Les objectifs du projet littéraire des narrateurs sont essentiellement la survie, la recherche d'un bien-être personnel, d'une nouvelle esthétique et enfin d'une thérapie contre des refoulements. Malgré la diversité des sujets abordés, leur projet littéraire révèle une prédisposition à l'écriture intime. L'ensemble de

leur œuvre réaffirme cet état d'esprit. Le réseau de solitude, de séparation, de mélancolie, de marginalisation et d'impuissance s'y perçoivent peu ou prou. Le besoin d'écrire de tous ces narrateurs s'affirment, en somme, avec une évidence certaine :

*« comme un acte de retrait, de mise à distance du monde par une entrée en solitude dans un lieu retiré. Composée dans l'isolement de celui ou de celle qui se retire dans une obsessionnelle et compulsive nécessité d'intimité, elle choisit volontairement la distance à l'écart, se construit un exil fictif et dans la focalisation de l'écriture met entre parenthèse le monde pour le récréer suivant ses normes propres. Ce mouvement narcissique de reconstruction du monde à partir de soi, exalte l'intimité d'un Moi qui affirme la toute puissance de sa vision. »*<sup>195</sup>

Toutefois, pour prouver le caractère inconscient de cette propension, voyons si ces structures reviennent dans les récits suivants.

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, la beauté du spectacle d'un carnaval auquel a assisté André suscite également en lui le désir d'écrire un ouvrage. Il fait remarquer : « Il fallait rentrer écrire avant que ne s'évaporent ces impressions dont j'étais tout imbibé : l'ambiance du carnaval, les chars, prendre des notes en vue d'un ouvrage encore très vague dans mon esprit [ ... ] »<sup>196</sup>. Quelques pages plus loin, ce besoin est à nouveau exposé :

*« Un projet secret auquel je consacre mes moments libres : la traduction en lingala de mes poèmes de chevet. Une anthologie selon ma conception. Un bouquet patiemment composé au gré du hasard, répondant aux seuls penchants d'un réseau mystérieux. Oubliant les leçons d'histoires littéraires et les manuels de prosodie, je choisis Annabel Lee ou Le Pont Mirabeau, comme on préfère une mangue ou un jus de corossol à un éclair au café ou à un verre de cognac. Rien à voir dans mes critères de sélection avec la méthode qui président à la confection de ces herbiers où chaque espèce est classée, dans la rigueur d'une logique froide, soucieuse de ménager les équilibres face aux thèses contradictoires des différentes coteries académiques. Si je dois vivre la fête de notre indépendance, ce recueil constituera mon cadeau au nouveau pays. Et si la lutte doit prendre le temps de celle du Viêt-Nam ou de l'Algérie, ces vers y contribueront.»*<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Alain MONTANDON, (sous la direction de) *De Soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-ferrand, 2004, p. 10.

<sup>196</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 219.

<sup>197</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., pp. 254-255.

Le projet littéraire d'André obéit à un double mouvement. D'un côté, il veut y consigner des faits vécus au jour le jour. Son désir de rentrer consigner les festivités du carnaval dans le premier extrait en est la parfaite illustration. Ces vécus quotidiens vrais seraient, par ailleurs, décrits avec objectivité. Le narrateur projette d'y mentionner sa lutte sociale notamment la défense opiniâtre de la cause de l'indépendance politique. Il fait remarquer : « si la lutte doit prendre le temps de celle du Viêt-Nam ou de l'Algérie, ces vers y contribueront ». De fait, l'œuvre littéraire devient un moyen de conservation de ce que l'actualité offre de marquant. C'est une mémoire publique. André aspire à laisser lui aussi une œuvre de souvenir où la critique sociale serait décrite sans aucune complaisance. Son œuvre doit participer à la refondation de son environnement social afin de rétablir l'harmonie du monde et de retrouver le vrai ordre dont l'univers a été dépossédé. Son œuvre se voudrait un document riche et édifiant pour la postérité. C'est dire qu'André désapprouve de ce fait l'ordre social dans lequel il vit. Il exprime le vœu pour que s'opère un changement social. Une recherche permanente d'un bien-être collectif se dessine clairement. Son ambition d'ouvrir la voie à une nouvelle conscience sociale, son « cadeau au nouveau pays » est de fait manifeste. De l'autre, André lutte pour une liberté d'expression. Au cœur de son projet littéraire, il n'est mentionné aucune norme esthétique. Mieux, son ouvrage n'obéit pas aux impératifs d'une volonté littéraire précise. Il aspire à mettre l'accent sur les processus créatifs. Ce qui justifie d'abord le combat pour se libérer des conventions et des tabous esthétiques. Il soutient avec une conviction teintée de mépris : « *Rien à voir dans mes critères de sélection avec la méthode qui préside à la confection de ces herbiers où chaque espèce est classée, dans la rigueur d'une logique froide, soucieuse de ménager les équilibres face aux thèses contradictoires des différentes coteries académiques* ». Il refuse de façon radicale de s'associer à l'esprit du temps qui se perd en rêverie et prétend changer le monde en confectionnant des écrits inappropriés. L'emploi en début de phrase du pronom indéfini « rien » traduit cette conviction de réduire à néant toutes les formes traditionnelles, de se rebeller contre les étiquettes où est confiné l'art. André se voudrait, en d'autres mots, un écrivain de la révolution, le créateur d'un style littéraire nouveau : « Une anthologie selon (sa) conception », « Oubliant les leçons d'histoires littéraires et les manuels de prosodie ». Les règles esthétiques rigides en vigueur ne lui conviennent pas. Sa poésie formule le désir de déroger

aux règles classiques au sens où elle refuse de s'accommoder de principes classificatoires. Il ambitionne de sortir l'art du carcan. Il parodie les formes classiques taxées de « ces herbiers ». La forme doit être redéfinie. Son œuvre se veut un espace de liberté et de libération. A cette exigence d'avoir ses propres critères de « sélection », de jugement, se superpose à sa volonté de donner une forme spécifique à un vécu personnel. Cette intention est traduite et symbolisée par le groupe nominal ces « poèmes de chevet ». Il établit ainsi avec cette poésie en germination et dite de « chevet » une relation intime. En d'autres termes, l'intimité d'André avec son ouvrage est capitale. Son ouvrage devient l'espace où se cristallise ce qu'il ressent d'intime, de personnel. Il est le lieu de la description d'une réalité à la fois intérieure et extérieure. Subsidiairement, son activité créatrice constitue pour lui un refuge où il expose sans complaisance ses nostalgies, ses désirs, ses folies et aussi ses échecs. Ecrire est un plaisir solitaire. De fait, son dévouement n'exclut pas une affirmation de sa propre personnalité. Par cet acte, le texte d'André rejoint la forme d'un journal intime à travers le rapport personnel qu'il établit avec elle d'une part et par la franchise avec laquelle il se dévoile puis la passion intrépide qu'il met à défendre ses convictions sociales et esthétiques. Aussi, pour Philippe Lejeune, une telle œuvre ne peut-elle être qu'une autobiographie. Le critique écrit « *L'autobiographie, au sens strict [...] est une écriture seconde, dans laquelle l'écrivain reconvertit, en la retournant sur lui-même, l'écriture qu'il avait d'abord élaborée pour « dire le monde »*<sup>198</sup>. Outre l'accent mis sur sa vie individuelle, l'ouvrage d'André lui permet de se soustraire à son environnement : « un projet secret auquel je consacre mes moments libres ». Comme Gatsé, pour lui, écrire signifie également se retirer du monde. Il correspond à un désir réparateur. En somme, la critique sociale voisine avec la poésie lyrique, la peinture de la littérature du moi. L'ouvrage d'André passe enfin pour un récit d'une formation individuelle. En effet, en plus de servir à traduire un malaise individuel, son incapacité à une intégration sociale, le récit lui sert également à exercer et affiner sa nouvelle esthétique littéraire. Il nourrit l'idée de se perfectionner dans cette écriture originale. Il aspire à trouver une forme poétique qui exprime son moi intime. C'est une mission confiée par une instance supérieure, « un réseau mystérieux » confie-t-il. Cette quête exprime avec

---

<sup>198</sup> Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 246.

évidence une fois de plus une tension avec son environnement social. Souterrainement, la forme d'écriture choisie est une arme de combat plus personnelle que collective. L'œuvre passe alors pour une tentative de survie à une réalité, de mettre à distance une réalité obsédante inconnue. Pour tout dire, à l'instar des narrateurs précédents, André vit en marge des institutions sociales. Il est un spectateur impuissant. C'est dans son œuvre qu'il aspire à donner libre cours à son indignation et à son malaise psychique. Ce qui sous-tend un cathartique. Les propos d'Alain Montandon illustrent parfaitement les motivations secrètes d'André et confirme son caractère autobiographique :

« *La poésie est également une forme d'écriture dans laquelle le poète peut s'adresser à lui-même. Il ne s'agit pas d'effusion lyrique telle que le romantisme l'a développé à l'extrême, mais d'une écriture qui trouve dans la forme poétique le beau miroir de l'accueil de soi dans sa dérélition, sa souffrance ou ses joies* »<sup>199</sup>.

Du reste, l'écriture d'André, quoique au stade d'esquisse de son œuvre future, constitue une œuvre lyrique dans une nouvelle esthétique. Ce lyrisme serait à la fois ce que R. Barthes appelle « *la diction d'un émoi central* » et J. Prigent la « *béance baveuse du Moi* ». En d'autres mots, la célébration du Moi, l'effusion d'une douleur indicible personnelle s'y côtoieraient. L'idée d'une régénération personnelle y est également manifeste. Ces motivations rejoignent celles de la vocation picturale du narrateur principal du roman suivant, notamment *Sur L'autre rive*.

Marie-Eve, en effet, est saisie par la passion de l'art, et particulièrement celle de la peinture. Les premières pages du récit qui s'ouvrent sur le vernissage de ses toiles en présence d'une critique, attachée de presse chez Antonioni et Visconti, une grande galerie parisienne de la rue de Seine<sup>200</sup> illustrent ses talents artistiques. Peintre amateur, elle est le modèle de ses toiles. Loïc Marcou confie à ce sujet que se peindre soi-même n'est pas interdit en peinture au sens où : « *De nombreux peintres se sont pris pour modèle. Ces portraits - à une époque où la*

---

<sup>199</sup> Alain MONTANDON, *op. cit.* p. 13.

<sup>200</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive, op. cit.*, p. 11.

*photographie n'existait pas encore - nous renseignent sur la physionomie de leurs auteurs, sur leur art mais aussi sur le regard qu'ils portent sur eux-mêmes ».*<sup>201</sup>

L'exemple de sa toile, *Le Fleuve*, est exemplaire à cet égard :

« La toile s'intitulait *Le Fleuve*. Une occasion pour une étude sur les eaux, leurs couleurs et leurs mouvements dans la zone des Cataractes, mais aussi un prétexte pour exprimer quelque chose que j'étais seule à comprendre. N'est-ce pas toujours ainsi ? Besoin de confier son secret pour le faire partager ou se chanter sa propre chanson et, en même temps, en contrepoint, les scrupules de la pudeur, la peur de s'exhiber dans sa nudité. Et chaque fois, je finis par brouiller les pistes [...] Je me cache derrière les travestis et les masques de mes personnages. En fait, même pas, c'est bien plus compliqué encore. »<sup>202</sup>

Il en est de même d'un autre tableau :

« Je cherchais alors à fixer sur la matière le désordre qui prévalait dans ma tête et dans ma poitrine. Les rouges incandescents du feu, les bruns opaques de la terre font penser à un univers en proie à des explosions volcaniques, au déferlement cataclysmique des éléments primordiaux. »<sup>203</sup>

Ces esquisses restituent l'atmosphère psychique tumultueuse qui marque au quotidien la vie de Marie-Eve. D'abord, ses ébauches reçoivent la confiance désenparée de ses états d'âme que traduisent les emplois métonymiques de « tête » et « poitrine » qui ne sont selon Samuel Beckett que « [...] *Tout cet espace intérieur qu'on ne voit jamais, le cerveau et le cœur et les autres cavernes où sentiments et pensées tiennent leur sabbat* »<sup>204</sup>. Le cœur et la tête étant les sièges des sentiments et des pensées secrètes, la vie intérieure cachée de Marie-Eve est comparable à un grand ébranlement du cosmos. Ce bouleversement de son être est traduit par l'image croissante, d'abord d'un incendie, ensuite d'une effusion volcanique, enfin d'un déluge de feu qui embrase tout l'univers. Elle écrit : « Les rouges incandescents du feu, les bruns opaques de la terre font penser à un univers

---

<sup>201</sup> Loïc MARCOU, *op. cit.*, p. 126.

<sup>202</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>203</sup> *Ibid.* p. 201.

<sup>204</sup> Samuel BECKETT, cité par Dorrit COHN, *La Transparence intérieure, Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 14.

en proie à des explosions volcaniques, au déferlement cataclysmique des éléments primordiaux ». Les tableaux attestent donc reprendre la misère et le désastre psychique catastrophique de son être intérieur. Nous voulons dire, les toiles représentent le lieu de prédilection de la confiance de ses états d'âme, des scènes quotidiennes ou de ses impressions. De fait, l'œuvre picturale de Marie-Eve laisse voir sous « des masques » et par allusion des refoulés, des secrets intimes multiples. Les tableaux résument pour tout dire l'atmosphère de son intimité : « quelque chose que j'étais seule à comprendre ». Ils redonnent forme à son vécu intérieur. Tout en travestissant ou défigurant les réalités quotidiennes consignées, elle aspire à être véridique, authentique : « je me cache derrière les travestis et les masques de mes personnages ». Marie-Eve confie peindre des toiles « *aux lisières de la vie et de la fiction* » ; ce qu'elle avait déjà signifié plus explicitement ailleurs : « Mais je ne devais pas raconter cela. Les femmes n'ont pas à chanter leurs passions sans les habiller ». Subséquemment, le vœu de Marie-Eve, comme celui des narrateurs précédents, réside dans le partage du tourment de son être et de ses rapports conflictuels, de même que des sentiments de solitude, de marginalisation, d'impuissance sous des masques divers. Elle accorde, pour tout dire, à son moi le premier plan dans ses toiles. Les tourments de son âme s'y s'expriment alors de diverses manières dans la mesure où : « chaque fois, je finis, dit-elle, par brouiller les pistes ». Peindre est un « prétexte » pour s'exprimer, pour partager sans être démasquée, pour chercher secours face à une menace certaine. En d'autres mots, peindre c'est exprimer le refoulement de sorte à se soulager, à se guérir. C'est aussi brouiller les pistes afin que l'histoire réelle ne soit pas découverte. Le narrateur peut s'y exprimer sans risque de devoir affronter l'opinion publique. Ainsi, la peinture n'est plus une œuvre artistique au sens propre ; elle est un espace de confiance, un journal intime, un ami. Du reste, la peinture lui offre une infinie possibilité de l'analyse de soi. La comparaison de son intériorité à un bouillonnement de l'univers rend compte de cette profusion de la parole. L'épanchement de son malaise se double de celui de son besoin et son rêve de se reconstruire, de retrouver une harmonie avec soi-même et avec le monde. Elle y réalise de façon sincère, confiante et libre un vœu de restauration de l'unité perdue. De fait, l'art pictural représente pour le narrateur non seulement un espace de liberté d'expression mais aussi un lieu propice à la réconciliation avec le monde et avec soi-même. Sa peinture dévoile un champ où se retrouver pour

fondre harmonieusement les entités antinomiques. Telle peut être la seconde interprétation de cette symbiose de couleurs représentée sur le tableau : « Les rouges incandescents du feu, les bruns opaques de la terre font penser à un univers en proie à des explosions volcaniques, au déferlement cataclysmique des éléments primordiaux ». De façon plus perceptible, les tourbillons de couleurs rendent compte également d'une vision haute en couleurs de la vie qu'elle aspire faire régner dans son cœur et autour d'elle. Elle exalte ; ainsi, la dimension transcendante par excellence de l'art qui peut être le lieu d'une symbiose des éléments de l'univers. Ce dernier possède cette capacité d'unir toutes les composantes de l'univers. Tout ce qui est matériel peut être fondu dans le creuset de la peinture. C'est l'apparenté à toute chose. Tous, hommes, flore, faune, terre se côtoient en toute liberté et égalité. La créature, en somme, est unique. Dans cet enthousiasme, elle fait implicitement les éloges de la peinture pour l'avoir délivrée d'une destruction certaine suite à l'invasion des désastres psychologiques. L'œuvre picturale se révèle être dès lors une aide efficace, une forteresse, un brasier de protection, un abri et un refuge sûr. L'image met, certes, en évidence son état d'assiégée mais celui-ci est pourvu d'un catalyseur. C'est la toile Fleuve qui symbolise cette force neutralisante notamment l'image de l'eau. A l'abri de l'art, Marie-Eve peut résister, mieux vaincre toutes puissances destructrices. Elle peut les transformer en des forces positives. De façon plus claire, à la pression du monde et des diverses forces puissances destructrices, l'art lui assure secours, plénitude, paix et triomphe. Elle ne peut être ébranlée par les assauts des « cataclysmes ». Ces derniers entrouvrent de meilleures perspectives. Les eaux vives de l'art coulent à flots en elle, en cascade. Elle est imprégnée de « leurs mouvements dans la zone des Cataractes » au point qu'elle formule le vœu de s'en baigner davantage. Elle confie : « La toile s'intitulait Le Fleuve. Une occasion pour une étude sur les eaux, leurs couleurs et leurs mouvements dans la zone des Cataractes ». « La Cataracte », nom commun, écrite en majuscule dépasse sa nature d'une chute d'eau ordinaire ou d'une pluie pour recouvrir le sens d'une eau, source de vie et de régénérescence. L'intitulé de la toile « le Fleuve » obéit à cette même motivation.

En somme, la peinture constitue pour Marie-Eve une solution aux problèmes de l'existence humaine au sens où elle lui permet de surmonter toute forme de conflits. Peindre est, en d'autres mots, un secours sûr dans la détresse.

C'est un acte de régénérescence. Il est à la fois l'expression d'une dualité intérieure et le lieu de quête d'un bien-être personnel. Tout y est possible, l'expression de soi, la confiance, l'exorcisation des peines, les explorations intérieures et extérieures, la paix, la joie. Les expériences sociales et psychologiques peuvent s'y faire connaître et maîtriser. La peinture est l'espace idéal où se fixent les désirs, les ambitions les plus folles. C'est une soupape de sécurité. Dès lors, la peinture de Marie-Eve passe pour une palette de perception, de techniques riches qui doit résonner dans l'histoire de l'humanité avec une originalité et une intensité irréductible. L'ouverture de son récit sur le vernissage de ses toiles est significative à cet effet. Nous voulons dire que cette ambition fait de ses toiles une œuvre à part entière qui mérite d'être connue dans le monde entier. Par ce fait, Marie-Eve est aussi réfractaire à l'art conformiste. Elle opte pour un art vivant, fécond, qui se nomment « les rouges incandescents du feu » « les bruns opaques de la terre » « le déferlement cataclysmique des éléments primordiaux ». Cet art refuse tout suivisme. Il doit être cultivé. Elle part ainsi en quête des voies nouvelles afin de restaurer le lieu perdu. Peindre signifie avant tout, explique-t-elle : « Une occasion pour une étude sur les eaux, leurs couleurs et leurs mouvements dans la zone des Cataractes ». Sa peinture n'est pas un statut définitivement acquis mais un mouvement qui pousse au dépassement de soi. Elle tente de se familiariser avec les principes ; elle exerce et affine sa technique, ses processus créatifs. C'est une technique nouvelle qui reflète de façon fidèle la lutte de son moi, les angoisses, les désarrois et les complexités de sa personnalité. Cette esthétique naissante lui paraît apte à rendre l'atmosphère de trouble et de bouleversement de son âme engluée dans des questions complexes, de même que des espoirs secrets, des joies intenses. De fait, pour elle, le grand art naît d'une grande masse de difficulté et d'incertitude. C'est un art qui n'est pas confiné dans les formes classiques. Ce dernier n'est pas fructueux, vivant. C'est dire que l'art qui ne s'enracine pas dans la vie réelle est sans intérêt, improductif, ennuyeux, médiocre. Marie-Eve rejoint ainsi le mouvement de l'Art nouveau. Elle participe à la destruction des anciennes valeurs artistiques en manifestant une distance vis-à-vis de l'art conservateur. Son art prône de repartir à zéro par la destruction totale des procédés traditionnels. Seules la vitalité et la créativité doivent désormais être cultivées. Il ouvre ainsi d'autres horizons. Au total, Marie-Eve rêve d'un art irradiant et fécond. C'est une source de stimulation, de rajeunissement, d'émotion.

Il lui tient de forme pour s'exprimer. Ce sont des moments d'intense espérance ; le moi devant être toujours présent au centre de cette préoccupation et de cette novation. De même, se lit en filigrane le rôle de la peinture comme un cri de délivrance, un moyen pour l'âme solitaire et désespérée de se trouver puis de se réaliser. Il conduit à long terme à l'équilibre. De ce fait, l'art demeure, pour le narrateur un parcours initiatique, une quête esthétique et sociale, une thérapie.

Si on superpose, enfin, le narrateur principal du roman suivant notamment *Dossier classé* à ses prédécesseurs, il ressort un désir d'écrire un roman biographique. La motivation demeure la même. Les structures ne varient pas. L'écriture est installée dans une logique de quête permanente de bonheur. Lazare, en effet, éprouve de façon lancinante le besoin d'écrire un ouvrage qui rendrait compte de l'assassinat de son père eu égard au mutisme de son environnement social :

« Je lui (Goma, l'ami de son père) ai alors confié mon projet d'écrire un livre sur mon père. Goma a émis un sifflement d'admiration et je me suis demandé s'il estimait le projet au-dessus de mes forces [...] C'est bien *man*,<sup>205</sup> écris. Mais sache aussi qu'un vrai livre, un livre bien senti, un livre qui, comme dirait l'autre, se moque de la littérature, ça vous expose et vous fragilise. Même ceux qui ne lisent pas craignent de tels pavés et traquent leurs auteurs».<sup>206</sup>

Son roman, selon lui, consignerait le drame familial, la relation tendue entretenue avec l'environnement social. Elle passerait pour le moyen de parvenir à une connaissance plus réelle de soi-même et à la compréhension des tréfonds de l'âme du père. « L'objet de ma quête : qui étaient les assassins de mon père ? Et pourquoi l'avaient-ils tué ? » ou « J'ai déjà rédigé plus d'une centaine de pages mais mon récit souffre de lacunes. Par exemple, je ne comprends pas ce qui s'est passé. Comment et pourquoi ils l'ont tué ? Qui a exécuté le forfait, qui l'a commandité ? »<sup>207</sup> La mise en scène du drame permettrait de situer un « originaire » à partir duquel la narration pourra prendre forme. L'aveu est donc impératif. L'œuvre devient le lieu où tous les secrets du moi sous des artifices

---

<sup>205</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, op. cit., p. 27

<sup>206</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, op. cit., p. 235.

<sup>207</sup> *Ibid.* p. 236.

diverses sans aucun souci de censure pourraient s'exprimer. Elle seule lui offre l'opportunité de s'affirmer dans toute sa liberté, de révéler une vérité qui sans elle demeure cachée notamment le combat et l'assassinat de son père. Du reste, son récit ébranlerait les pactes et les formes sociaux habituels dans la mesure ou son récit « se moque de la littérature » ; Lazare cherche à obtenir les réponses à des questions essentielles : Arracher de l'oubli la mémoire paternelle et donc de soi. Seule l'écriture anticonformiste lui apporterait force et consolation. Elle apaiserait les antagonismes. Il est le confident par excellence et le refuge idéal. Ce dessein sous-tend également l'œuvre cinématographique de Victor, le narrateur, dans *Le Lys et le flamboyant*. C'est dire que la vocation artistique qui talonne les narrateurs n'est pas seulement littéraire ou picturale. Pour le narrateur de *Le Lys et le flamboyant*, en effet, c'est l'art cinématographique qui aiguillonne son esprit. A l'instar des narrateurs précédents, son film se veut objectif :

« Dans le film suggéré par M<sup>me</sup> Eugénie, le spectateur ne sera pas choqué par ce saut. Le langage cinématographique tend de plus en plus à présenter des séquences brèves et à dépouiller la narration, la réduisant à l'essentiel. Foin de bavardage ! Il suffit de regarder, et le spectateur comprend qu'on a bougé dans l'espace ou dans le temps »<sup>208</sup>.

Ainsi, la précision y est privilégiée : « foin de bavardage », « séquences brèves » et « dépouillée » « la réduisant à l'essentiel » insiste-t-il. Il est impérieux d'être concis et clair. Le réalisateur répugne au gaspillage de temps et au superflu de parole. Cet idéal de l'objectivité ne va pas sans conséquence. Le film est un échec. Le public est frappé par l'originalité de la mise en scène et du thème du film : « Malgré quelque articles encourageants [...] ce long métrage connut une durée de vie réduite sur le continent et ne fut projeté en France que dans quelques cinémas d'art et d'essai dont les propriétaires appartenaient à mon réseau de relations. »<sup>209</sup>

La réprobation du public se justifie-t-elle ? Le narrateur y répond : « Comme n'ont pas manqué de le déceler plusieurs critiques de cinéma, Simone Fragonard constitue en fait la véritable source d'inspiration de mon premier film, Wali [...] »<sup>210</sup>. Le film retrace de ce fait un parcours individuel, celui de Simone

---

<sup>208</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 194.

<sup>209</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 335

<sup>210</sup> *Ibid.* p. 335.

Fragonard. Le primat du moi apparaît clairement exprimé. Victor expose le « moi intime » de l'héroïne à l'écran au sens où les secrets y sont dévoilés dans leurs moindres détails. C'est dire que dans son film, tout a eu droit de cité, tout a été exposé et examiné librement. La quête ardente de la vérité se double de celle de la liberté de mettre à nu l'interdit. De plus, la caractéristique essentielle de l'héroïne du film constitue son indépendance vis-à-vis des lois sociales. Aussi fait-elle remarquer :

« Je suis une femme libre, moi [...] Moi, je trie. Je tiens à distance les hommes dont je ne veux pas et je choisis mes proies moi-même. Les mâles sont si bouffis d'orgueil qu'ils s'imaginent conquérir [...] or, si dans ce métier je ne fais pas le tri de ce qui se présente, je sombrerais vite. »<sup>211</sup>

Plus loin, le témoignage du narrateur vient renforcer l'affirmation de Simone Fragonard. Il écrit qu'elle fut « la ndoumba la plus convoitée des dancings mondains de Poto-Poto et du Belge. Sa silhouette cambrée, sa démarche et son port de tête dérèglent le souffle des jolis cœurs et inspirent les paroliers des rumbas de ces années-là. Jouant son charme, Wali les asservit tous, prenant plaisir à ce jeu enivrant. »<sup>212</sup>

De ce fait, Simone Fragonard appartient à un groupe social qui se marginalise pour son comportement antisocial. Appelée encore ndoumba, le narrateur les décrit plus loin en ces termes :

« Les ndoumbas n'étaient pas femmes qu'on sifflait en exhibant quelques billets de banque. Elles choisissaient elles-mêmes leurs proies, fondaient sur elles au moment qu'elles décidaient, les pliaient à leur volonté, les agenouillaient puis les commandaient et les dirigeaient au gré de leurs fantaisies tandis que les épouses fidèles et modèles, toutes honorables et vénérables qu'elles fussent, s'étiolaient dans une vie de femme de ménage. »<sup>213</sup>

En somme, les ndoumbas sont, physiquement, de très belles femmes. Elles sont décrites comme des idoles de beauté, objets de désir de tous les hommes. Simone de Fragonard confie au narrateur à ce effet : « Si dans ce métier je ne fais pas le tri de ce qui se présente, je sombrerais vite ». Les hommes demeurent pour

---

<sup>211</sup> *Ibid.* pp. 236, 238.

<sup>212</sup> *Ibid.* p. 335.

<sup>213</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant, op. cit.*, p. 336.

la plupart sensibles à leur charme et à la séduction qu'elles éveillent au point qu'elles « les pliaient à leur volonté, les agenouillaient puis les commandaient et les dirigeaient au gré de leurs fantaisies ». Cette attirance réduit, pour tout dire, tous les hommes en un état d'esclavage et de soumission. La seconde caractéristique de la ndoumba est de renoncer au mariage quoique l'acte sexuel occupe une place de choix dans leur vie. Elles font, en effet, de la prostitution leur profession. Ce sont, nous voulons dire, des prostituées professionnelles. Ainsi, vivent-elles leur indépendance. Qui plus est, ces femmes pratiquent la prostitution non aux fins de s'assurer le confort matériel mais pour le plaisir du sexe. Pour preuve « les ndoumbas n'étaient pas femmes qu'on sifflât en exhibant quelques billets de banque ». Elles recherchent une satisfaction sexuelle. Outre cette sensualité prononcée, cet emportement de la fièvre du goût du sexe, elles passent pour des femmes qui luttent pour se libérer de la soumission, de la docilité. Aussi « pliaient »-elles les hommes et la société à « leur volonté ». Ndoumba est donc synonyme de frivolité, de caprice, de tyrannie, de transgressions des règles sociales. Quoique bravant les interdits, les hommes les suivent servilement.

Il résulte de ces traits de caractères des ndoumbas que le thème du film choque les bonnes mœurs. Son échec se justifie. La sexualité figurant au nombre des sujets dits tabous doit être tue. Elle ne doit pas être portée sur la place publique. Mieux, la dépravation morale et les pratiques ignobles auxquels se sont livrées les ndoumbas doivent être dissimulées. Porter de tels comportements immoraux à nu signifie faire leurs éloges, leur rendre honneur, célébrer leurs mérites et les acclamer. C'est en d'autres mots apporter son approbation. De façon claire, le film de Victor se présente comme une entorse aux mœurs sociales. En plus de l'exhibition de ce qui doit être tu ou caché en raison des lois de la décence qu'ignorent et qu'ont longtemps ignoré les pratiques et le mode de vie du personnage central, le film affiche des drames sociaux : la solitude, l'abandon et la souffrance, des épouses légitimes de même que de la souffrance de leurs époux en raison des sévices qu'elles infligent à leur partenaire. A ce propos, selon le narrateur : « les épouses légitimes n'avaient pas de mots trop sévères pour qualifier la conduite de ces insolentes »<sup>214</sup>. Ce qui revient à dire que le film inspire un sentiment de révolte et de dégoût de la société. Le public est bouleversé de la

---

<sup>214</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 335.

reprise d'un tel thème avec une originalité et un tel réalisme qui du reste frise la provocation, un affront à la société. Cette volonté fait du film de Victor une œuvre à part entière. Victor aspire ainsi lui aussi à une forme cinématographique nouvelle. Par ailleurs, l'excès de cette dépravation morale s'opposant à la réalité sociale, ces femmes passent pour être en exil dans la société. Toutefois, cet exil étant librement choisi et assumé, le groupe social auquel appartiennent les ndoumbas se distingue, de fait, comme des femmes obsédées par le conflit entre l'héritage de la tradition et des voies nouvelles qui s'offrent à la société nouvelle. Simone Fragonard revendique, quoiqu'au ban de la société : « Je suis une femme libre ». Cette volonté de ne pas déroger, quelles que soient les circonstances, à leur mode de vie révèle un exil intérieur qui les pousse à s'accrocher de toutes leur force au projet d'élan vers l'autre qu'elle ne cesse de poursuivre : « elles fondaient sur leurs proies au moment qu'elles le décidaient, les pliaient à leur volonté, les agenouillaient puis les commandaient et les dirigeaient au gré de leurs fantaisies ». Ces pratiques attestent qu'un évident besoin de l'autre teinté de trouble habite ces femmes. Le sadisme de leur comportement est exemplaire à cet égard. Le primat de l'irrationnel sur la raison tout aussi lisible est caractéristique d'un trouble psychique ou d'un acte délibéré et provocateur.

Pour elles, vivre c'est se donner, livrer à aux autres son corps, c'est offrir son intimité la plus absolue. Il a été constaté de voir que les ndoumbas n'ont pour seule activité que la prostitution. En d'autres mots, cette livraison totale de leur corps aux autres traduit une volonté manifeste de s'ouvrir entièrement à l'autre, d'aller à la rencontre de l'autre, de se donner à l'autre. C'est comme arracher sa vie à la dévastation et aux déceptions de la vie pour une vie nouvelle plus harmonieuse. C'est l'œuvre sacrificatoire pour une vie nouvelle plus épanouie. La confiance de Simone de Fragonard est pathétique : « je sombrerais ». L'acte sexuel devient une obsession de l'impossible. C'est une expérience traumatique traduit par le paradoxe de leurs actes qui provient du caractère « fantaisiste » et destructrice de leur mode de vie, de leur instabilité sexuelle. Une telle tendance ne peut être appréhendée que comme un fait à l'encontre de la logique. Le mode de vie que poursuit les ndoumbas est, en somme, significatif d'un acte de survie qui vient équilibrer un mal et rendre supportables les souffrances qui les accable : « Je suis une femme libre, moi » martèle Simone Fragonard. Au regard du comportement excentrique des héroïnes, le film révèle les problèmes

fondamentaux de l'amour dans toutes ses altérations, ses subtilités. Mieux encore, cette transgression impudique des règles sociales et sexuelles sous-tend une révélation conflictuelle entre la raison et les folies du désir. Il s'agit à la fois pour les ndoumbas et Victor d'explorer par tâtonnement une réalité inconnue, des processus historiques et psychologiques complexes, inextricables. Sébastien Hubier n'affirmait pas autre chose lorsqu'il soutient : « *L'autobiographie insiste sur l'intimité et, accordant à la sexualité un rôle important de ce qui, en lui, échappe à l'ordre de la rationalité et refuse de se laisser réduire à la logique simpliste de la domination sociale* »<sup>215</sup>. L'éloge de l'immoralité contre l'opinion reçue traduit la quête de voies nouvelles d'où la destruction des anciennes valeurs qui anime le cinéaste. A l'instar des narrateurs précédents, il aspire à restaurer les lieux perdus. Aussi, quoique désapprouvé officiellement par l'opinion publique, Victor s'obstine à réaliser un autre film dans les mêmes tonalités. Il poursuit, nous voulons dire, avec une intrépidité son projet cinématographique. A l'origine de cette obstination, sa volonté de faire connaître l'histoire de son héroïne, devenir un cinéaste accompli ajouté à l'insistance de M'ma Eugénie. Celle-ci ne cesse de le supplier :

« Elle m'a regardé dans les yeux ...elle m'a saisi la main et chuchoté :

- Sinoa, s'il te plaît, pour que la mélodie ne s'arrête pas [...]

- Tu as compris ? Il faut le faire, Sinoa...Raconter...Il faut.

Elle a pressé ma main contre la sienne, calleuse et rugueuse.

« Sinoa, s'il te plaît, pour que la mélodie ne s'arrête pas »<sup>216</sup> ou « « Toi, au moins, avec tes films-là, tu pourrais capter les mémoires ».<sup>217</sup> ou encore « Toi seul peut dire l'histoire de notre famille. Fais-le. Il ne faut pas que cesse la mélodie. »<sup>218</sup> Le trouble du narrateur consécutif à l'insistance de M'ma Eugénie est immense. Le monologue qui s'ensuit en est l'illustration : « L'histoire de ma famille ? C'est un sujet que personne n'évoque comme si nous en avions honte, comme si le fait de secouer cette cendre allait nous porter malheur [...]. Ainsi ma famille, honteuse de son péché originel, n'a de cesse de se fondre dans la masse anonyme »<sup>219</sup>. Pourtant, quoique son bouleversement fût perceptible, M'ma Eugénie persiste :

---

<sup>215</sup> Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 61.

<sup>216</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le Flamboyant*, *op. cit.*, p. 24

<sup>217</sup> *Idem.*

<sup>218</sup> *Ibid.* p. 134

<sup>219</sup> *Ibid.* p. 24.

« Le regard fixe, ignorant mon désarroi, elle (M'ma Eugénie) m'a rappelé que l'époque n'était pas éloignée où l'on se transmettait encore d'une génération à l'autre les hauts faits de ceux qui s'en étaient allés. Chaque enfant, en apprenant à désigner les choses et les situations avec les mots et les expressions de la tribu, en apprenant le rythme des berceuses, des chants d'initiation, des noces et des deuils...pouvait indiquer avec précision, et sans hésitation, sa place dans la généalogie multiséculaire. Il savait par cœur la vie de l'ancêtre dont il avait reçu le patronyme en héritage »<sup>220</sup>.

Le propos de M'ma Eugénie traduit un discours de sagesse riche de sens qui suscite un vif sentiment de panique chez Victor. La première leçon de son obstination met en évidence le devoir du narrateur à l'égard de sa communauté et de lui-même. Elle lui rappelle et l'exhorte à prendre ses responsabilités en tant qu'un membre du groupe social. Aussi, quelle que soit l'hostilité de l'environnement, Victor doit-il accomplir son devoir social avec constance et rigueur sans se perdre dans l'abattement, la peur, les plaintes et les gémissements. Victor ne doit pas se laisser intimider par l'adversité. Car tout passé d'une communauté humaine a une valeur, un secret, un scandale à révéler. La mise en scène apparaît aussi comme un retour aux « deuils » « aux hontes » et donc à l'expression de traumatismes. Il ne faut donc pas renier sa personnalité réelle au nom des contingences sociales. Il faut extirper de soi ce qu'on a de vrai, de « bête », de mauvais et fortifier ce qu'on possède de meilleur. C'est au prix d'un tel sacrifice et courage que l'âme réelle du groupe, mieux, le Moi profond peut être révélé.

La seconde leçon est relative à la sincérité de la relation des faits. Il appartient à chaque génération, chaque époque d'exploiter à sa façon les valeurs du passé. Il est essentiel de revendiquer ou de laisser resurgir ce passé pour la reconstruction de l'unité collective certes mais surtout personnelle autour de l'origine passée enfouie.

La troisième leçon est liée à la nécessité et à l'urgence de révéler le passé. Celui-ci doit être réactivé parce que les circonstances présentes l'exigent. Pour ce faire, M'ma Eugénie exhorte Victor à cette expérience solitaire, insurrectionnelle afin d'apercevoir les bas-fonds et les profondeurs qu'il n'aurait jamais soupçonnés. Ce qui amène M'ma Eugénie à croire de façon ferme que seul l'art du spectacle offre la possibilité de se confronter à des secrets et des problèmes interdits d'où sa

---

<sup>220</sup> *Ibid.* p. 23

supplication « Sinoa, s'il te plaît ». Lui seul peut mettre à nu cette personnalité individuelle enfouie. Lui seul peut « capter les mémoires ». Il est impératif pour ainsi dire de mettre à nu l'existence dans sa dimension la plus personnelle, la plus intime afin d'apporter une conscience sociale nouvelle. Car, confesse M'ma Eugénie, « la mélodie », la métaphore de l'histoire individuelle doit continuer. Le personnage, en d'autres mots, doit contribuer à la continuité de l'identité en dépit de toute adversité. Aucun événement ne doit remettre en question les mécanismes culturels et sociaux de pérennisation et de consolidation de l'individu et du groupe. Ils ne doivent pas le dissoudre ni le déposséder de ces valeurs. En d'autres mots, la mise en scène cinématographique se perçoit comme un mode d'approche impératif et sans faille d'une identité individuelle. C'est un retour au passé, aux sources d'une existence individuelle afin d'exhumer les vestiges du passé. C'est une reconstruction impérative à travers les sinuosités de la mémoire et les formes de représentation d'une image de soi-même. L'art est ainsi perçu comme un reflet de la vie de soi. Il est également perçu comme l'instrument de l'analyse du moi, la lutte contre le temps, la solitude, la quête du moi, l'aveu de ses hontes et de ses lâchetés, la volonté de se dire dans son unité et dans sa diversité. Il est l'une des voies les plus appropriées et les plus disponibles pour permettre l'accession aux tréfonds de l'âme personnelle. En somme, il est impératif, en effet, selon la perception de M'ma Eugénie, de représenter une nature vraie, non idéalisée, non figurée des profondeurs psychiques. L'art doit donner une image psychologique réelle et inhabituelle de l'homme afin que soient surmontés les conflits de son existence.

La quatrième leçon est consécutive au rapport entre la création et le créateur. L'histoire, en effet, doit laisser une empreinte ineffable sur l'œuvre artistique ; laquelle est entrevue à la manière d'une scène théâtrale qui révèle le tréfonds insondable personnel. Pour M'ma Eugénie, en définitive, le cinéma est une scène privilégiée pour l'homme, un domaine irremplaçable où il peut se connaître, maîtriser ses expériences intérieures ou extérieures. L'art du spectacle est ainsi décrit comme une thérapie, comme le récit de cure.

Au regard de cette leçon de sagesse, le projet de Victor est identique à ceux des narrateurs précédents. En effet, sa société que symbolise M'ma Eugénie exerce sur lui un pouvoir teinté de malaise qui l'incite à une production artistique axée sur des faits personnels et réels avec en toile de fond le besoin de

reconnaissance, d'affirmation identitaire, de nouvelle naissance. En réalité, son film est une œuvre autobiographique au sens où l'histoire de Simone Fragonard est en réalité celle de tous les métis. Pour Loïc Marcou, « *c'est un tour de force réussi par de nombreux écrivains* » qui parle de soi en disant « il »<sup>221</sup>. Ces derniers, à l'instar des écrivains comme Patrick Chamoiseau et Nathalie Sarraute, pour ne citer que ces deux auteurs, suggèrent d'autres voies d'écriture de soi par l'emploi d'autres formes narratives. Patrick Chamoiseau raconte sa vie à la troisième personne du singulier, dans son autobiographie, intitulée *Une enfance créole*<sup>222</sup>. Nathalie Sarraute, en revanche, dans *Enfance*<sup>223</sup>, adopte deux voix, « je » et « tu » dans un dialogue permanent pour évoquer sa vie passée. Ce qui est aussi nouveau c'est l'intégration de l'autobiographie dans des formes artistiques peu susceptibles de les accueillir. « [...] *Après la guerre, témoigne Philippe Lejeune, les pratiques autobiographiques ont été étendues par la radio (invention de l'entretien radiophonique d'écrivain), par la commercialisation du magnétophone à bandes (1948) puis à cassettes (1966) et par l'apparition dans les années 70 de documentaires « autobiographiques » à la télévision [...]* »<sup>224</sup> Le théâtre, le cinéma et même la bande dessinée n'échappent pas à ce nouveau phénomène, continue plus loin le critique<sup>225</sup>. Partant, Victor, rejoint ces novateurs en inaugurant un dispositif narratif original sur l'autobiographie. Le faisant, il veut rompre les amarres avec le conformisme et bouleverser les règles sociales. Son œuvre cinématographique entre en résonance avec de nouvelles pratiques autobiographiques. Il aspire lui aussi, de ce fait, à « fomenteur un complot » en instaurant une nouvelle écriture autobiographique et une voie nouvelle de divulgation.. C'est au prix de cette solution marginale qu'il peut se recréer, se reconquérir, triompher du temps et de la mort : « *On ne doit pas perdre de vue, soutient Sébastien Hubier que l'autobiographie est avant tout une reconstruction, une remise en ordre du passé* »<sup>226</sup>.

---

<sup>221</sup> Loïc MARCOU, *op. cit.*, p. 119.

<sup>222</sup> Patrick CHAMOISEAU, *Une Enfance créole*, Gallimard, Paris, 1993.

<sup>223</sup> Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983.

<sup>224</sup> Philippe LEJEUNE « Peut-on innover en autobiographie ? » in *Autobiographie*, VIèmes rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>225</sup> *Idem.*

<sup>226</sup> Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 61.

Pour résumer, tous les narrateurs principaux expriment leur prédisposition évidente à l'expression du « moi » face à un sentiment vif de malaise social et individuel. Leur Moi profond est morcelé et socialement perturbé. Ils aspirent avec ardeur aux changements sociaux. Leur ouvrage s'appliquerait aussi bien à l'individu qu'au climat social. Il reflèterait la lutte du créateur, sa marginalisation, sa frustration, sa solitude et son impuissance à parvenir à un bien-être social et psychique. Les événements renverraient aux expériences personnellement vécues, les symptômes de leur solitude intérieure. L'œuvre a figure de ce qui sauve de l'anéantissement. S'adonner à une œuvre artistique (écrire, peindre, réaliser un film) leur apparaît comme le seul moyen de dépasser ce conflit. Quoiqu'offrant une vision différente de leur projet artistique, la quête de rédemption du Moi sont les fils conducteurs qui les unit. La création qu'elle soit littéraire picturale ou cinématographique est le lieu de conquête, de reconquête de soi. Les narrateurs agissent au nom de la défense de leur identité mais aussi avec la certitude qu'ils sont menacés de mort. Ils sont convaincus de l'existence d'une menace susceptible de porter atteinte à leur existence. L'interprétation du monde se double de l'analyse du Moi. Dès lors, le problème d'identité posé comme leur rapport aux autres est la motivation essentielle de leur projet artistique. La dimension autobiographique de l'œuvre artistique s'offre, pour eux, comme le lieu de cette reconquête originelle et collective. Ce que confirment les propos de Loïc Marcou lorsqu'il soutient :

*« Au fond de toute autobiographie, on trouve en effet une méditation sur le moi et sur son identité. Quel rapport a-y-t-il entre celui que j'étais et celui que je suis ? Comment et pourquoi suis-je devenu « moi » ? Telles sont les questions que pose de manière obsédante tout individu faisant le récit de sa vie. Cette quête de l'identité prend souvent l'apparence d'une quête des origines. En règle générale, les autobiographies ne cherchent pas à raconter leur vie in extenso, mais plutôt à cerner leur existence dans ce qu'elle a de profond : sa genèse. On comprend dès lors la place occupée par le récit d'enfance dans le texte autobiographique. »<sup>227</sup>*

---

<sup>227</sup> Loïc MARCOU, *op. cit.*, p. 15.

C'est donc à raison que Marcel Proust atteste que « *le Moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres* ». <sup>228</sup> Aussi, dès l'instant où toutes les formes de représentation de la pensée deviennent le moyen de satisfaction d'un désir viscéral, d'une projection de soi et mieux encore d'une « ré-invention de soi », il n'y a aucun doute que nous nous situons, en partie, dans le rêve, et subsidiairement dans la pensée inconsciente : « *C'est le principe fondamental de l'œuvre littéraire*, affirme C. Mauron, *celui : « d'osciller entre la réalité et le rêve. »* <sup>229</sup> A. Malraux et A. Bazin disaient la même chose de la peinture et du cinéma. <sup>230</sup> « *La peinture tend bien moins à voir le monde qu'à en créer un autre.* » <sup>231</sup> Quant au cinéma, continuent les critiques, il substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. On rencontre également à raison cette opinion de Rousset selon laquelle « *L'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose, il écrit pour se dire, comme le peintre peint pour se peindre* ». <sup>232</sup> L'art devient ainsi le miroir où ils peuvent se projeter. En plus de faire du Moi et particulièrement d'un trauma personnel le thème dominant de leur œuvre, les narrateurs principaux prônent une forme nouvelle de communication, une écriture nouvelle. Nous voulons dire l'expérience vécue éveille en eux une vocation artistique. Plus encore, cette nouvelle esthétique doit parvenir à créer une œuvre qui exprime ce qu'ils sont et ce qu'ils ressentent. En clair, en plus d'une quête sociale, il y a une quête à trouver une forme artistique correspondant exactement à leur Moi. Le contenu de l'art et la forme qu'ils veulent créer ne doit faire qu'un. C'est dire, au centre de leur projet artistique, il n'existe aucune esthétique originale comme ils l'affirment ou qu'ils le croient tous mais les narrateurs eux-mêmes. Journal de voyage, carnet de notes, recueil de rêves, biographie, autobiographie, en somme, ils prônent l'art de ceux qui s'observent, s'analysent et se dévoilent. Leur œuvre naît du désespoir, de l'espérance, de la liberté intérieure la plus absolue. Ils reprennent ainsi tous les termes de Montaigne dans ses essais « *Je suis moi-même la matière de mon livre* ». Du reste, ils revendiquent une nouvelle esthétique qui se situe à la fois dans le domaine de la « mimésis » et de la représentation. De fait,

---

<sup>228</sup> Marcel PROUST, cité par Jaap Linvelt, Essai de typologie narrative. *Le point de vue, théorie et analyse*. Paris, José Corti, 1981, p. 19.

<sup>229</sup> Charles MAURON, *Les personnages de Victor HUGO, étude psychocritique*, op. cit.

<sup>230</sup> Josette REY-DEBOVE et Alain REY, in *Dictionnaire de la langue française, Le Petit Robert*, Paris, VUEF, 2003, pp. 400, 1885.

<sup>231</sup> Idem.

<sup>232</sup> Jean ROUSSET, cité par Jaap LINVELT, op. cit., p. 19.

l'art se veut un « miroir » de leur vie, mais un miroir déformant. Or, l'expérience vécue et relatée, est-il utile de le rappeler, aspirant à être coulée dans une forme originale est symptomatique d'une contradiction fondamentale, de conflit personnel non résolu, d'une identité écartelée. Leur caractéristique essentielle est, en d'autres mots, de faire de l'art une « aventure ambiguë ». Car il se perçoit nettement en filigrane sous l'originalité revendiquée et affirmée, le roman naturaliste, la poésie lyrique, le documentaire autobiographique, l'écriture du Moi, la peinture impressionniste.... Cette ambiguïté est maintenue tout au long des récits. L'ambition obsessionnelle de créer un art irréductible est, dès lors, mise en doute. Elle peut être récusée. Au cœur de leur projet artistique, il n'existe en réalité, aucune norme esthétique nommable ou inexistante mais le narrateur lui-même avec ses contradictions. La structure des œuvres n'est donc pas artistique mais « psychique » au sens où, quoique les œuvres témoignent s'inspirer de la réalité, elles dénotent une volonté ferme de donner forme à des refoulements inconscients et à des rêves. C'est cette motivation qui exerce sur eux une pression irrésistible. Le projet artistique n'obéit donc pas aux impératifs d'une volonté artistique nouvelle réelle. Leur œuvre, en clair, indique des voies nouvelles dans les rapports entre le créateur et son œuvre, notamment une représentation objective de son Moi. L'expression d'une vocation artistique et la volonté obsessionnelle des narrateurs d'écrire des œuvres de telle facture donnent tout son sens à l'hypothèse de la logique fantasmatique d'une réécriture d'une réalité personnelle. Nous voulons dire qu'il est évident que ce désir de représentation semble moins un dessein d'écrire une œuvre d'art qu'un rêve de changer un fait existant en un autre plus conforme, à un vouloir être. Michelle Perron Borelli, dans la pensée des critiques précédents, estime aussi que : « *Rêve et fantasme sont inséparables car ils relèvent tous deux d'un même processus qui consiste à exprimer, sous une forme consciente plus ou moins déguisée un désir inconscient refoulé.* »<sup>233</sup>

Dès lors, cette passion obsessionnelle de l'art qui hante tous ces narrateurs n'a de sens que dans leur esprit, c'est-à-dire dans leur inconscient.

Que retenir de ce premier chapitre ?

---

<sup>233</sup> Michelle PERRON-BORELLI, *Les fantasmes*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2001, pp. 4-5.

D'un roman à un autre, la figure du narrateur principal et les situations dramatiques sont les mêmes. Tous les narrateurs principaux se font remarquer comme des savants, ou encore comme des êtres nobles et divins. Dotés d'une grande connaissance ou d'origine divine, ils connaissent et sondent tout. Ils affirment avec la même constance que rien ne peut, par conséquent, échapper à leur regard. Comme un faisceau de lumière, ils pénètrent les recoins les plus secrets. Autant tous les personnages sont transparents dans leur champ de vision, autant tous les faits sont connus d'emblée. L'exercice obsessionnel d'une carrière artistique se profile également à l'arrière-plan de ces traits de caractère. En clair, le statut du narrateur tourne autour de l'expression ostentatoire d'une même image prestigieuse d'où transparaît une propension à sublimer un statut social. A cette caractéristique, s'ajoute la volonté de jouer le rôle prééminent. Toutefois, enfin, nous l'avons constaté, loin d'être des personnages épanouis, eu égard à cette prestigieuse identité dont ils se prévalent tous, ces narrateurs sont en proie à des tourments dus à une hostilité sociale. En d'autres mots, sous l'expression ostentatoire de grandeur d'âme gisent des malaises psychologiques qui se nomment : marginalisation, solitude, mélancolie, séparation, abandon et impuissance. Leur élan artistique postule un souhait de se soustraire à ces réalités oppressantes en se réfugiant dans l'imaginaire. Les œuvres artistiques qu'ils ambitionnent de faire paraître aspirent à remplir une fonction éthique, esthétique et thérapeutique. L'idée d'une régénérescence y est également présente et prégnante. Cette écriture personnelle semble être perçue et interprétée, en effet, selon l'expression de Béatrice Didier comme « *un refuge matriciel* »<sup>234</sup> au sens où « *La fiction protège et permet « d'aller au plus loin possible dans l'exposition du non-dit familial [et] sexuel.* »<sup>235</sup>

Que dire des structures et des situations dramatiques récurrentes et identiques ? S'il est possible que certaines structures latentes soient conscientes, il est fort probable qu'elles ne le soient pas toutes. L'invariance du réseau associatif, dans cette première approche du statut et des relations de parenté entre les narrateurs, incite à les considérer comme une projection de l'inconscient. Sentant leur identité bafouée, menacée, ces narrateurs s'attribuent des qualificatifs nobles et recherchent un refuge dans l'imaginaire comme une panacée d'un ou plusieurs

<sup>234</sup> Béatrice DIDIER cité par Verena Von der HEYDEN-RYNSCH, *op. cit.*, p. 13

<sup>235</sup> Anne ERNAUX, cité par Sebastien HUBIER, *op. cit.*, p. 108.

dramas personnels. N'est-ce pas à raison que Marcel Proust souligne « *Qu'un livre est le produit d'un autre Moi que celui que nous manifestons* »<sup>236</sup> ?

Mais pour l'instant, laissons répondre l'expérience et passons à l'étude des narrateurs seconds. En effet, les narrateurs principaux, malgré leur supériorité informative et le rôle central qu'ils s'assignent dans le récit, ne s'érigent pas en connaisseurs absolus de l'histoire. Par souci de sincérité et de vérité, ils partagent la connaissance de l'histoire avec d'autres narrateurs. Les récits se trouvent alors nourris d'une multiplicité de points de vue.

Comment ces seconds narrateurs se définissent-ils et quels rapports entretiennent-ils avec les premiers ? Tel sera l'objet de notre deuxième chapitre.

---

<sup>236</sup> Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Seuil, 1954, p. 137.

## Chapitre II : La représentation des instances narratives intruses

Il faut entendre par instances narratives intruses les personnages du récit et les instances réceptrices qui s'octroient le statut de narrateurs principaux. Ces acteurs du récit sont en réalité pour les premiers des narrateurs secondaires, pour les seconds les destinataires du récit pour ainsi dire, ceux à qui s'adresse le discours énoncé. Mais bien qu'ils jouent un rôle secondaire, ils s'imposent comme des narrateurs principaux aussi érudits, acteurs privilégiés, omniscients et héros des événements rapportés que les narrateurs principaux.

### 1 – Les narrateurs-personnages du récit

Ces narrateurs secondaires sont présents comme personnages dans l'univers spatio-temporel des récits. Ils se caractérisent par deux types de relais de narration. Certains prennent la parole après avoir été sollicités en raison du rôle joué au sein des faits rapportés. En d'autres termes, la prise en charge du récit leur est confiée par les narrateurs principaux. D'autres, en revanche, sans être sollicités, s'octroient le droit de raconter les faits rapportés.

#### *a – Le narrateur spontané ou la prise de parole autoritaire.*

Dans ce premier cas de délégation de la parole, le narrateur initial ou principal s'efface momentanément derrière un autre personnage. Ce dernier prend en charge la narration du récit, un tant soit peu, pour confirmer les faits rapportés par le narrateur principal. Cette prise de parole donne naissance à un fragment de récit. Il en est ainsi dans la première nouvelle de *Tribaliques*. Le narrateur anonyme avait adopté, tout au long du récit, le style direct égrené de deux dialogues pour relater l'amour pour les études et la conscience professionnelle de Mbâ, Mbouloukoué et Elo. Mais, contre toute attente, Elo prend la parole d'abord pour donner lui-même les raisons objectives de son exil en France :

« Je ne crois pas que je rentrerai au pays. Ici un ouvrier qualifié c'est pas un capitaliste, mais ça vit mieux qu'un fonctionnaire bachelier chez nous. [...] Un jour, si je fais des économies, on ira faire un tour là-bas. Pour le moment pas question. Je sais comment

c'est, le pays. Toute ma solde pour nourrir des neveux et nièces, fils de soi-disant cousins qui ne foutent rien [...] Et puis tu connais mon vieux. Il faudra que j'accepte une fille mariée coutumièrement. »<sup>237</sup>

Elo, à l'image du narrateur principal, a une bonne connaissance aussi bien de sa société que de celle de l'Occident. Aussi affirme-t-il que contrairement à l'Occident, lieu par excellence de la rétribution plus ou moins juste de l'effort fourni et de la liberté, sa société d'origine est une société spoliatrice. Malgré le temps, elle est restée ancrée dans des traditions ancestrales qui ne profitent qu'à une couche de la population. Pour lui, l'exil en France s'impose à lui pour échapper à certaines traditions telles que le parasitisme des siens, le mariage coutumier obligatoire, etc. A ce propos, ses parents ne lui auraient jamais permis d'épouser celle qu'il aime, en l'occurrence Mbâ. Il justifie ainsi sa séparation d'avec Mbâ et son mariage avec une femme de son choix. Si l'exil implique la solitude et la séparation douloureuse d'avec des êtres chers, il est, en revanche, la seule voie pour jouir d'un revenu quelque peu substantiel et un peu d'épanouissement personnel après les sacrifices consentis lors de son parcours scolaire. Dès lors, son mariage avec une Française puis son projet de ne se rendre dans son pays que pour des vacances, démontrent qu'il se veut dorénavant un citoyen du monde. Constatant, par ailleurs, un taux grandissant de candidats à l'immigration dans les pays occidentaux, Elo termine son récit en interpellant son ami et les responsables politiques : « 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... »<sup>238</sup>. Ainsi, autant les pratiques coutumières et les hommes politiques exploitent le peuple, autant l'Occident continue de dépouiller l'Afrique de ses bras valides. Il est entendu que ces actions, quoique différentes dans le fond, possèdent le même dénominateur : de douloureuses séparations et un malaise social. Les personnages s'exilent avec toutes les conséquences que comporte un tel choix, de peur d'être broyés par leur société ou de vivre des situations parfois plus dramatiques. Carmen, un autre personnage de l'œuvre en est la parfaite illustration.

---

<sup>237</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 9.

<sup>238</sup> Idem.

En effet, c'est dans « L'Avance », sixième nouvelle de *Tribaliques*, que le récit de Carmen est relaté. Bonne d'enfants chez des Européens, cette jeune fille est exploitée aussi bien par ses employeurs, un couple européen, que par sa société.

Le féticheur, présenté dans les sociétés traditionnelles comme celui qui est censé détenir les pouvoirs surnaturels et communier avec les forces surnaturelles, est un escroc notoire. Sollicité par la mère de Carmen pour guérir ses deux premiers enfants, il lui a extorqué, affirme-t-elle : « chaque fois l'équivalent de son salaire »<sup>239</sup> sans avoir satisfait la jeune fille. Carmen est aussi exploitée par sa famille. En dépit de sa précarité financière, elle est obligée de répondre aux charges familiales et aux sollicitations ponctuelles des autres membres de la famille. Lorsque Carmen sollicite une avance sur salaire pour les soins médicaux de son fils, sa patronne lui reproche d'être dépensière. En réponse, la jeune fille, la rage au cœur, ressasse son drame. Elle prend alors de façon autoritaire la parole au narrateur principal pour témoigner elle-même de son drame quotidien :

« Comment vouloir que je fasse des économies avec cinq mille francs ? D'ailleurs le mois dernier elle m'a remis que quatre mille francs. Elle m'a retenu – comme tous les mois depuis six mois – les cinq cents francs avec lesquels je rembourse ma montre. Ma seule folie. Ensuite j'ai dû donner mille francs à la tontine de notre société, mille francs à ma mère, mille francs pour payer le retour au village de la tante et des cousins qui s'étaient incrustés chez nous depuis un mois. Il ne restait plus que mille francs. Qu'est-ce que c'est que mille francs ? Madame les dépense rien qu'en nourriture chaque jour [...] »<sup>240</sup>

Le jugement que porte la jeune fille sur ceux qui partagent son quotidien est empreint d'une profonde amertume. Carmen ne voit autour d'elle qu'insensibilité et indifférence. Aussi, la charge sémantique du verbe « s'incruster » met-elle en évidence le parasitisme des siens. L'exploitation de ses patrons est aussi stigmatisée. Spoliée et dépouillée par tous, Carmen ne peut ni jouir du fruit de son labeur ni subvenir aux besoins médicaux de ses enfants. Toutefois, elle ne désespère pas. Elle croit en un avenir meilleur. Comme Elo, Carmen veut désormais solliciter les services d'un médecin : « Ah ! Pourvu que Madame n'oublie pas de lui donner l'argent des médicaments demain » prie-t-elle.

---

<sup>239</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>240</sup> *Ibid.* p. 75.

En prenant cette décision, elle met en évidence son esprit cosmopolite. Mais, à peine sortie de ses réflexions qu' : « Elle entendit des cris de femmes dans le noir [...] Elle comprit que médicament ou féticheur, il était trop tard. »<sup>241</sup> Son deuxième fils, Hector comme l'aîné, à défaut de soins médicaux vient de décéder. Meurtrie, Carmen pleure son fils : « Ah ! Mon fils s'en est allé O mon Hector. Ah ! mon fils s'en est allé »<sup>242</sup>

Elo ou Carmen sont des personnages qui aspirent à se définir comme les personnages principaux de ces nouvelles. Leurs récits se veulent des récits-témoignages. Amers et impuissants en face de jougs sociaux à l'origine de douloureuses séparations d'avec leur famille, leurs enfants ou tout autre être aimé, ils se révoltent et luttent, chacun à sa manière, contre toutes ces pratiques oppressives aussi bien africaines qu'occidentales. Si l'orientation des deux nouvelles a varié, la constance des situations dramatiques demeure intacte : mélancolie, douloureuse séparation et impuissance devant des faits sociaux. En un mot, toutes les relations dramatiques se croisent également en eux comme chez les premiers narrateurs principaux. Mais avant toute déduction, superposons une autre nouvelle, en l'occurrence « L'ancien Combattant » aux premières. Voyons si le statut du narrateur second de même que les structures dramatiques restent les mêmes.

En effet, l'ancien combattant, le narrateur-personnage dont la nouvelle porte le nom, entretient des relations extraconjugales avec une jeune fille, Nadia. Dans un geste de tendresse, il l'appelle l'alouette. Celle-ci fond en larmes à la grande surprise du tendre amant. Elle prend spontanément la parole et confie que l'alouette était le sobriquet que lui avait donné sa mère tragiquement tuée durant la guerre d'Algérie. Elle se remémore alors des pans d'une existence dramatique :

*« C'était une femme remarquable, avec un courage que j'ai vu chez peu de gens. Elle n'a pas voulu dénoncer mon père [...] J'étais fier d'être la fille d'une femme qui était une héroïne. Au bout d'un mois, ils l'ont sortie. Ils n'avaient rien retenu contre elle. Mais elle avait changé. Elle, jadis si belle et fraîche, avait des cheveux blancs et des rides. A sa sortie de prison, je ne suis pas retournée au lycée. Elle m'a fait évacuer au Maroc. Elle*

---

<sup>241</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 75.

<sup>242</sup> *Idem.*

*est partie dans les montagnes. Non comme une infirmière, mais comme combattante. Elle est morte les armes à la main... »*<sup>243</sup>

Nadia, comme les narrateurs précédents, révèle ainsi sa vie intérieure : la mort héroïque de sa mère et la disparition de son père, deux combattants chevronnés du Front de Libération Nationale (FLN) en Algérie. Elle dénonce, pour ainsi dire, son tragique destin. Son père, comme tous les résistants à l'action coloniale française a rejoint les combattants de la lutte anticoloniale. A la disparition de son père, s'ajoute l'emprisonnement de sa mère. Les violences physiques dont celle-ci fut l'objet, lors de son incarcération, laissent des séquelles corporelles et psychiques indicibles aussi bien à la mère qu'à la fille. Aussi, à sa sortie de prison, la mère s'enrôle dans l'armée des combattants pour la libération de l'Algérie. Nadia est ainsi abandonnée très jeune à des inconnus par ses parents au profit de la lutte contre le colon. Le récit de Nadia, en somme, est consacré à la révélation des événements marquants de son existence. Pris de remords et d'une crise de conscience, le narrateur principal confirme le témoignage de la jeune fille :

« [...] Moi non plus, je ne peux oublier ce combat que j'ai livré en 1960 face aux fellagahs. Ils se sont bien battus et sont tous morts sur place. Effectivement, il y avait une femme parmi leurs morts. Nadia, je ne te reverrai plus. Je ne veux 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. J'ai hâte qu'on me relève de mon poste. »<sup>244</sup>

« *L'imagination profonde (inconsciente)*, confie Charles Mauron, *n'assemble pas [...] des sensations, des souvenirs à peine colorés de sentiments. Elle ordonne des mouvements de désir ou de crainte, des recherches ou des fuites de contact.* »<sup>245</sup> Si le récit de Nadia est un pathétique témoignage d'un drame psychologique, le second provoque un sentiment de culpabilité, de remords intenses, puis « *de fuite de contact* » chez cet ancien soldat colonialiste. Ainsi, à l'instar d'Elo et de Carmen, Nadia témoigne d'une douloureuse séparation d'avec

---

<sup>243</sup> Henri LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>244</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>245</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, op. cit.*, p. 195.

ses parents et d'un drame familial : la disparition de son père, la mort tragique de sa mère et sa solitude.

On voit donc que les structures dramatiques n'ont pas varié. Tous les narrateurs secondaires, à l'image des principaux narrateurs des nouvelles de *Tribaliques*, exhument, dès que l'occasion leur est accordée, des réalités psychologiques individuelles tristes. Ils ont, par ailleurs, une connaissance parfaite des événements pour les avoir vécus. Des situations sociales tragiques, de douloureuses séparations et de désarrois sont aussi révélés par les narrateurs seconds. Cependant, seule leur présence dans toute l'œuvre certifiera qu'elles constituent une hantise et qu'elles consolident leur origine inconsciente. Passons donc au second roman.

Dans *La Nouvelle Romance*, le narrateur principal anonyme s'efface, par moments, dans des séquences du récit. « Les lettres jouent le rôle de relais dans la narration de l'histoire de Wali et de son mari », affirme Cabakulu<sup>246</sup>, d'autant plus que la correspondance qu'entretiennent Wali, Elise et Awa alterne avec le récit du narrateur dans un premier temps. Si la lettre d'Awa permet à Wali d'être informée des nouvelles de sa famille et de son pays, ce sont les siennes qui sont, de loin, celles qui viennent en complément de façon détaillée au récit du narrateur principal. De plus, seule Wali écrit régulièrement à ses amies et fait preuve d'un esprit d'analyse. Awa reste très brève dans le récit des faits sociaux car pour elle « Les choses n'ont pas changé »<sup>247</sup>, confie-t-elle dans l'unique lettre écrite à Wali. Reléguée au bas de l'échelle sociopolitique comme toutes les femmes, elle en reste distante. Wali, par contre, totalise quatre lettres. Ses correspondances constituent des chapitres entiers, à savoir les chapitres 17, 19 et 25. Sa dernière lettre constitue l'essentiel du dernier chapitre du roman (chapitre 35). C'est dire que Wali est le narrateur secondaire le plus important.

Dans ses correspondances, en effet, Wali entretient ses amies de sa découverte d'un environnement social différent du sien et de ses cours à l'université populaire de Bruxelles où son époux est en fonction à l'ambassade du

---

<sup>246</sup> Mwamba CABAKULU, *Forme littéraire en Afrique francophone, état des lieux*, Saint-Louis, Xamal, 1996, p. 43.

<sup>247</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle Romance, op. cit.*, p.130.

Congo. La joie d'acquérir ces connaissances est très lisible. Wali semble d'autant plus ravie que ce savoir nouveau lui permettra d'être plus compétente dans sa fonction d'« éducatrice populaire dans son pays »<sup>248</sup>. Cette formation est également l'occasion pour elle de comprendre que les préoccupations des Hommes sont, sous tous les cieux, les mêmes. Les luttes émancipatrices, constate-t-elle, ne sont pas spécifiques au continent africain. C'est un processus universel. Tous les êtres humains y attachent une importance capitale. Wali confie à cet égard : « Mon séjour chez les Européens m'a ouvert les yeux... Il y a dans les sociétés des hommes et des femmes, engagés dans la même aventure que nous et qui ont déjà arraché des droits (européens ? Non. Modernes) qui sont des conquêtes appartenant au monde. »<sup>249</sup>

Cependant, à ces certitudes et ces joies alternent des sentiments de tristesse. La vie conjugale de Wali n'est qu'amertume et souffrance permanentes. Toutes ses correspondances y reviennent de façon répétitive :

« Au fond, tout remonte au pays. Peu après mon mariage, déjà mes rapports avec mon mari se sont gâtés. Rapidement, je me suis aperçue que mon cœur l'avait paré de qualités qu'il n'avait pas en réalité... L'atmosphère a empiré quand, après mon premier avortement, au lieu de m'aider, il s'est conduit à mon égard comme un goujat, me reprochant de n'être « même pas capable de lui faire un enfant... Que d'ailleurs, il ne tarderait pas à me rendre à mes parents qui l'avaient trompé en lui donnant une femme stérile et il faudrait bien qu'on lui rembourse sa dot »<sup>250</sup>.

Le nouvel environnement du couple ne représente aucune donnée susceptible d'atténuer ou de métamorphoser le traitement humiliant, dépourvu de sensibilité et d'amour que l'époux de Wali lui a toujours infligé. Ses conduites abusives et son mépris à son égard ne varient pas en dépit de la solitude que vit au quotidien Wali, désormais loin du lieu natal. Il ne fait en outre état d'aucune affection, de compassion et de respect. Fidèle à ses habitudes, il multiplie ses infidélités : « Il découche, comme au pays. Oh. Quel scandale ! »<sup>251</sup> A l'abandon du domicile conjugal et à la négligence de son épouse, il adjoint la

---

<sup>248</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle Romance*, op.cit., p. 46.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>250</sup> *Ibid.* p. 191.

<sup>251</sup> *Ibid.* p. 140.

violence physique : « Il continue à me battre. »<sup>252</sup> Le ressentiment de Wali est grand. C'est une femme rongée par la désolation et par le désespoir. La confiance à son amie est significative à cet égard : « Je n'en peux plus. Je suis à bout ! »<sup>253</sup> Plus qu'une confiance, ses propos sont l'appel d'une personne en détresse. Les exclamations en plus des interjections qui scandent les fragments de texte rendent compte d'un vif mal-être physique et psychique permanent. De fait, chez Wali, l'amour est aussi synonyme de souffrance. Aussi, pour pallier cette souffrance, opte-t-elle pour le divorce puis l'exil en France.

« J'ai acquis la conviction que je devais me dresser contre cette condition, dût même le scandale en naître. Voilà pourquoi je ne veux pas revoir Bienvenu. Qu'il demande le divorce si cela lui chante. Je serais libre. Sinon, je le suis quand même. Oui, déjà... Adresse mon courrier chez Awa, 42, rue des Bernardins, Paris (5<sup>e</sup>). »<sup>254</sup>

Wali, à l'image d'Elo, de Carmen et de Nadia, vit la souffrance, l'abandon, la séparation, la solitude. Leurs récits portent la même empreinte : la marque du « moi ». Wali en témoigne au jour le jour en qualité de personnage principal. Parallèlement à une réflexion faite sur les événements sociaux, elle communique à ses amies ses angoisses, ses désarrois, ses désillusions, ses luttes et son impuissance à vivre une vie heureuse. Son récit abonde en critiques lucides de son espace social. Son moi laisse, de fait, transparaître les misères de son existence. Le second aspect de l'affirmation de M. Cabakulu selon laquelle *La Nouvelle romance* est « *l'histoire de Wali et de son mari* » trouve ainsi sa justification.

Dans le roman suivant, en l'occurrence *Sans Tam-tam*, le narrateur secondaire est l'ami du narrateur, destinataire de ses lettres. Il intervient dans le récit de façon explicite après la mort de Gatsé, le narrateur principal. Ses premiers mots laissent percevoir un malaise psychique lié, d'entrée de jeu, à la mort de son ami Gatsé : « Je n'ai pas été au bureau pendant trois jours. J'ai aidé comme j'ai pu Sylvie et Marie-Thérèse, pour les formalités à accomplir, les « courses », les veillées, l'enterrement ; je les ai aidées à supporter l'insupportable. »<sup>255</sup> Le second

---

<sup>252</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p. 146.

<sup>253</sup> Idem.

<sup>254</sup> *Ibid.* p. 186.

<sup>255</sup> *Ibid.* p. 120.

aspect de son mal-être a trait à la situation sociopolitique de son pays, notamment celui de la prise de conscience de l'inadéquation entre les attentes du peuple et la politique sociale instituée par la classe dirigeante dont il fait partie : « Depuis la mort de Gatsé, tout ce qu'il me disait, m'écrivait, me revient en mémoire et souvent agite mes moments de repos. »<sup>256</sup> Plus loin, il confie à nouveau : « Mon commerce avec Gatsé m'a effectivement dessillé les yeux. »<sup>257</sup> C'est donc un personnage profondément affecté, « contrarié » et au repos « agité ». La correspondance avec son ami a fait naître en lui un regard nouveau sur lui-même, son environnement social et la gestion politique de la classe dirigeante dont il fait partie.

Par ailleurs, le personnage est instruit et pourvu d'une grande culture. Conscient, Gatsé justifie de façon incessante ses défauts rédactionnels : « veuillez bien m'excuser du désordre de ma pensée »<sup>258</sup>. De tels propos parsèment sa correspondance. Ils sont l'expression de ses lacunes face à un personnage cultivé. De plus, ces intentions alternent avec de fréquentes allusions se référant à sa connaissance des peuples : « C'est de toi que je sais que Senghor finalement sourit peu, ne danse pas ou très peu et vit au bout du compte un emploi du temps très strict et rigoureux »<sup>259</sup>. Outre ces pensées dont le dessein est de faire étalage du savoir de ce second narrateur, Gatsé lui reconnaît une conscience professionnelle. Il passe pour un citoyen modèle dévoué à son peuple et à son pays :

« Tu dois chaque jour assister à des séances de travail, organiser des réunions, répondre au téléphone, tenir à jour une correspondance administrative, rédiger de nombreuses interventions, lire les revues, les journaux et les brochures doctrinales, surveiller la radio, entretenir le contact des masses...être présent à de nombreux matanga. J'ai toujours regardé avec émerveillement ce don qui te permet de t'astreindre aussi bien ceux qui croient au Grand soir que ceux qui en font semblant : gratter ici et là quelques millions de crédits, obtenir là une école, un dispensaire, ou une adduction d'eau, ailleurs un terrain à bâtir ou, modestement, la promotion à titre exceptionnel d'un militant oublié, la mutation d'un enseignant ou d'un infirmier, une bourse ou un départ en stage ou à l'étranger [...]. »<sup>260</sup>

---

<sup>256</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, op. cit., p. 121

<sup>257</sup> *Idem*.

<sup>258</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>259</sup> *Ibid.* p. 76.

<sup>260</sup> *Ibid.* p. 73.

Au regard de ces activités professionnelles et politiques, ce narrateur secondaire se présente comme un personnage jouant un rôle social prééminent. De plus, à l'arrière-plan de cette conscience professionnelle et politique, l'impression que veut produire ce narrateur est celle d'un personnage érudit et partout à la fois. Il doit remplir de nombreuses tâches administratives, être présent à toutes les rencontres politiques et toutes les cérémonies à caractère heureux ou malheureux. Il se doit également d'être à l'écoute du peuple et de répondre à leurs besoins quotidiens, etc. Fort de ces compétences physiques et intellectuelles, ce second narrateur atteste que sa correspondance avec Gatsé renferme des vérités éternelles et universelles. Elles sont semblables, selon lui, à : « ces chants populaires dont nul ne connaît l'auteur et que chaque peuple se transmet de génération en génération et des siècles »<sup>261</sup>. Ou encore : « Gatsé ne fait qu'enfoncer des portes ouvertes « depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent [...]. Ils écriront peut-être même d'autres choses plus féroces. »<sup>262</sup> Mais plus encore, le contenu recèle une richesse instructive pour la jeunesse actuelle et future. Il écrit : « [...] Dans ces lectures (lâchons le grand mot), un message auquel au demeurant d'autres jeunes gens que ceux de ce continent pourront être sensibles. »<sup>263</sup> Ce qui revient à dire, en somme, que sa correspondance avec Gatsé est une œuvre dans laquelle ils laissent une trace d'eux à la postérité à l'instar de ces « auteurs inconnus » mais dont les chants sont toujours d'actualité. A l'exemple de « ces auteurs inconnus », leurs écrits doivent leur survivre au-delà de la tombe et leur permettre d'accéder à l'immortalité. A ce vœu de triompher du temps et de la mort de ce narrateur secondaire se lit également une autre motivation, celle de témoigner de son sens critique et d'une vision illimitée aussi bien de l'espace que du temps. Autant il exhorte d'autres peuples à lire leur correspondance, autant il invite ardemment les peuples africains à s'ouvrir aux autres : « Il ne faut plus que nos musiciens continuent à ignorer le solfège. »<sup>264</sup>

A l'instar des narrateurs précédents, l'ami de Gatsé entretient l'idée tout au long du récit de son rôle central et de témoin-acteur des faits rapportés. Leur correspondance passe pour une sorte d'acte testamentaire dans lequel il lègue un message et une image de lui et de son ami Gatsé aux générations à venir. Il laisse

---

<sup>261</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, op. cit., p. 116.

<sup>262</sup> *Ibid.* pp. 120-121.

<sup>263</sup> *Ibid.* p.122.

<sup>264</sup> *Ibid.* p. 121.

transparente, en outre, des sentiments de solitude, de séparation et de souffrance en raison de la disparition de son ami et de la misère sociopolitique qui prévaut dans son milieu social. On retrouve les mêmes structures chez les narrateurs secondaires dans l'œuvre suivante à savoir *Le Pleurer-Rire*.

L'une des caractéristiques de ce roman est la multiplicité du discours et des voix narratives. Le premier narrateur personnage secondaire qui intervient dans le récit sans être sollicité est Soukali. Epouse d'un haut fonctionnaire, elle est secrétaire à l'ambassade de Bulgarie. Elle téléphone régulièrement au Maître, son amant. C'est à la fin du texte, dans une correspondance au Maître, désormais en exil, qu'elle prend la parole :

« 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 [...] Même si les noms de personnes et de lieux sonnent étrangers à nos oreilles [...] La plus myope des taupes reconnaîtra « Le Pays ». Il y a, entre ton histoire et notre actualité, à peine plus de différence qu'entre Van Gogh, un Cézanne ou un Modigliani et la photocopie du modèle original. »<sup>265</sup>

Le témoignage épistolaire de Soukali met en avant, d'entrée de jeu, sa grande culture. L'évocation des peintres issus du monde entier en est l'illustration : Van Gogh est néerlandais. Il est à la fois peintre et dessinateur. Le peintre Paul Cézanne est d'origine française. Enfin d'origine juive et de nationalité italienne, Amédée Modigliani est à la fois peintre et sculpteur. Ainsi, le Maître est présenté comme un peintre dessinateur ou sculpteur. Conséquemment, la caractéristique du récit de Maître, à l'image de tout créateur artistique réside, dans son penchant à allier réalisme et imagination. La comparaison établie par Soukali entre les toiles, le récit et le pays participe du réalisme du récit du Maître : « le myope reconnaîtra le pays ». Une des forces de son récit repose, pour ainsi dire, sur la vraisemblance, avec les faits tels qu'ils sont dans leur environnement social et dans d'autres sociétés. Nous voulons dire l'originalité de son œuvre et la spécificité des faits n'en occultent pas la portée universelle.

A cette expression de son érudition et de l'objectivité du récit de Maître, Soukali adjoint son malaise et son combat social puis son héroïsme. Mariée à un

---

<sup>265</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, pp. 313-314.

haut fonctionnaire qui « ne vivait que pour découvrir les resquilleurs ou faire des rapports pleins de méchancetés [...] et pour gonfler son compte d'épargne [...] », son rôle ne se limite qu'à la procréation. « S'il (son époux) entendait Soukali soupirer trop fort, témoigne-t-elle, il daignait lui faire un enfant, juste l'espace d'une signature ». Elle se rebelle contre sa condition sociale et affective. Pour sortir de sa solitude conjugale dans laquelle la tradition l'a confinée, elle entretient des relations extraconjugales avec Maître. Une fois cette étape franchie, elle refuse d'être dorénavant une femme au foyer et une procréatrice. Elle recherche un emploi qu'elle obtient à l'ambassade de la Bulgarie en qualité de secrétaire. Son indépendance financière et l'amélioration de son état affectif acquises, Soukali s'engage aux côtés de l'opposition armée. Elle lutte pour ainsi dire aux côtés de ceux qui luttent pour un changement social. Elle apporte son aide « au groupe Téléma »<sup>266</sup>. Arrêtée et incarcérée, elle échappe à la peine de mort grâce à l'intervention de Ma Mireille, l'épouse de Bwakamabé. Soukali est répudiée par son époux mis « en demeure de choisir : sa situation ou cette « trottoir-qui couche avec les terroristes. »<sup>267</sup> Elle vit dorénavant en résidence surveillée dans son village natal où selon Maître elle ne connaît personne : « Pauvre Soukali ! Elle est née à Moundié. Connaît-elle donc quelqu'un là-bas, dans ce village d'origine ? »<sup>268</sup> C'est dire que Soukali se présente dans le récit comme une héroïne. Elle s'est émancipée des réalités sociopolitiques contrairement à certaines femmes qui en sont restées prisonnières. Elle fait partie de ceux qui luttent pour la liberté et l'émancipation de la femme et de tous au prix de leur vie. Ses engagements lui ont valu le rejet de ses parents et de son époux. Erudition et affects de solitude, de souffrance, d'abandon, d'impuissance, expérience personnelle telles sont les caractéristiques de ce second narrateur non sollicité.

Bwakamabé, un autre narrateur secondaire spontané, se présente dans le récit sous cette image. Dans de nombreux monologues intérieurs recueillis dans le récit, le chef de l'Etat relate son passé et se décrit comme un héros en lutte perpétuelle contre une oppression sociale.

Comme l'atteste ce passage, Bwakamabé demande au Maître, contrairement à son habitude, de sortir de la salle. Commence alors, contre toute

---

<sup>266</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 288.

<sup>267</sup> *Ibid.* p. 295.

<sup>268</sup> *Ibid.* p. 296.

attente, sur trois pages, le récit de son parcours militaire. Son récit est aussi résolument tourné sur lui-même :

«- Maître, du Chivas ! Et laisser la bouteille ici.

En Algérie, contre les fellagas, je commandais déjà une compagnie. Environ cent cinquante gars aguerris et aimant le casse-pipe. » Deux sections de tirailleurs sénégalais [...] une section de Harkis qui connaissait bien la région... et une section de bérets rouges français (des professionnels de la technique militaire) [...] Des hommes. Des hommes véritables. Y avait plus de race. Tous unis dans un même sang [...].»<sup>269</sup>

A l'instar de Soukali, le président laisse transparaître son statut de combattant de la liberté. Après avoir bénéficié d'une formation militaire de pointe à Pau, il est devenu un chef militaire. C'est donc un soldat professionnel. Il déclare de façon explicite être un « professionnel de la technique militaire ». Son courage et sa bravoure sont reconnus par tous si bien que les soldats préfèrent combattre sous son autorité : « M'aimaient les Harkis. Un jour, ces jeunes gens étaient venus me trouver et m'avaient dit : « Mon capitaine, nous irons avec vous... », car « quand les fellaghas les attrapaient, s'en encombraient pas. Pas de quartier. Pas de prisonniers. » Il va sans dire qu'il est le protecteur des faibles, des opprimés contre tous les coupables du mal et des crimes sociaux. Ses supérieurs hiérarchiques éprouvent à son égard les mêmes sentiments de confiance. Ils sollicitent, de façon permanente, ses interventions lors des opérations militaires périlleuses. Bwakamabé révèle : « Le commandant de La Martinière, Pierre de la Martinière, qui était mon chef opérationnel, m'a alors dit : « Nous partons à Khenchela. Et de là, capitaine Bwakamabé, c'est vous qui dirigez les opérations. » Ou encore : « L'opération Batna avait déjà fait grandir ma réputation... Nous avons capturé Si Lacheref, le grand fellaga des Aurès [...] Au début de septembre 19... on me fit savoir qu'on avait absolument besoin d'un groupe de choc pour la région des Aurès [...] Avec mes Noirs, mes Harkis et mes Blancs, j'ai entrepris l'opération Tebessa... Et je l'ai achevée. En quelques semaines... »<sup>270</sup>.

Ainsi, le récit-témoignage de Bwakamabé le décrit comme un être exceptionnel en lutte contre les forces du mal. C'est un conquérant qui a dirigé avec succès de grandes batailles notamment lors de la Deuxième Guerre

---

<sup>269</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 117.

<sup>270</sup> *Ibid.* p.117-119.

mondiale, lors de la guerre d'Algérie et lors de celle du Maroc<sup>271</sup>. Il a capturé, sans coup férir, de redoutables chefs de guerre. C'est un militaire modèle, dévoué et aimé aussi bien de ses supérieurs hiérarchiques que des soldats. Bwakamabé se dépeint, à cet égard, comme un personnage qui a horreur de l'inactivité et des oppressions. L'action est son essence, confie-t-il : « L'action, c'est toute ma vie. J'aurais pu après la guerre (la Grande, contre les Boches) me retirer dans la vie civile...non. C'est pas une vie pour Bwakamabé Na Sakkadé. »<sup>272</sup> Aussi, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale et de celle de l'Algérie, il s'engage aux côtés de ceux qui luttent pour les indépendances politiques, économiques et nationales. Dès sa prise de pouvoir politique, à la suite d'un coup de force, ses premiers mots sont ceux d'un personnage soucieux du devenir de son peuple et conscient d'avoir à sa charge un Etat à construire. Il veut amener le peuple à s'adapter à un nouvel ordre social : « C'est moi le patron du pays maintenant. J'appelle Maître ou docteur qui je veux. Que celui qui n'est pas content se présente. Va voir un peu. »<sup>273</sup> Ou encore « pas besoin de conseil, petit. Décide moi-même... sinon, plus la peine d'être chef »<sup>274</sup>. La conception politique de Bwakamabé est, par conséquent, avant tout militaire. « Vec moi, pas de crainte. Y aura la stabilité politique. Plus d'opposition [...] Je serai jamais un ancien président [...] »<sup>275</sup> Bwakamabé réorganise les structures politiques selon les systèmes militaires. Il se veut le personnage central du pays. Il détient tous les pouvoirs et instaure une dictature à la dimension de sa formation militaire comme cela ressort dans cette litanie de ses titres officiels et de ses fonctions :

« [...] Maréchal Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, président de la République, président du Conseil des ministres, président du Conseil National de Résurrection nationale, père re-créateur du pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l'ordre hiérarchique sans oublier un seul, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, la poitrine toute colorée de plusieurs étages de décorations... »<sup>276</sup>.

<sup>271</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 27.

<sup>272</sup> *Ibid.* p. 104.

<sup>273</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>274</sup> *Ibid.* pp. 34-35.

<sup>275</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>276</sup> *Ibid.* p. 87.

Après avoir été un héros de guerre, Bwakamabé se voit comme étant le personnage principal du pays et le héros national. Il clame avoir débarrassé le pays de Polépolé et de son gouvernement, fossoyeurs de l'économie du pays et responsables de la misère dans laquelle croupit le peuple. Selon lui, ils ont « conduit le pays au bord de la ruine »<sup>277</sup> et à l'indolence, « les gens ne travaillent plus. Les gens volent »<sup>278</sup>. Bwakamabé ne manque, par conséquent, aucune occasion pour stigmatiser l'inertie et l'incompétence de Polépolé de même que celle de son gouvernement. Pour pallier ces maux qui gangrènent le pays, notamment l'apathie des populations, l'incompétence, l'immaturation politique des dirigeants que connote le lexème « politicard », il préconise désormais le travail acharné et la gestion militaire : « Avec moi sera pas comme avant. Avec moi, plus de blablabla. De l'action, de l'action, de l'action et toujours de l'action. Tout le monde va marcher. An, di, an, di, an, di, an...C'est l'action qui comptera. »<sup>279</sup> Ou : « Réintroduire la chicotte »<sup>280</sup>. Autrement dit, Bwakamabé se veut un patriote et un nationaliste inconditionnel, soucieux de la prospérité et du bien-être de toute de la communauté. Il apparaît comme un révolutionnaire qui a foi en une nouvelle identité de son peuple et à la réalisation d'un Etat prospère par le travail. Dans son récit, il s'érige tantôt en Bonaparte ou en Roi Christophe, tantôt en Napoléon. Outre ses exploits et son héroïsme, il s'assigne une puissance mystique. A la faveur d'un coup de force tentant de renverser son régime, il en fait la démonstration : « Un putschiste avait réussi à évoluer vers Tonton et allait lui planter sa baïonnette dans le dos quand, wo ! le chef disparut pour ressurgir derrière l'assaillant et l'étendre par terre, m'mah !...Ce n'était pas seulement un brave maréchal, c'était l' élu des dieux. »<sup>281</sup> Cette invulnérabilité dont il jouit conduit Bwakamabé à se comparer au messie<sup>282</sup>, à identifier sa mère à Marie<sup>283</sup> et son village à Bethléem<sup>284</sup>. Il est convaincu d'être l'envoyé de Dieu et d'accomplir une mission divine : « si le peuple voulait, dans un mouvement d'égarement, que je parte, Dieu me demanderait de revenir faire mon devoir. Chaque nuit, il me le

---

<sup>277</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 34.

<sup>278</sup> *Ibid.* p. 124.

<sup>279</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>280</sup> *Ibid.* p. 124.

<sup>281</sup> *Ibid.* p. 156.

<sup>282</sup> *Ibid.* pp. 134-268.

<sup>283</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>284</sup> *Ibid.* p. 134.

répète. « Hannibal, mon fils, si tu démissionnes, t'es lâche. »<sup>285</sup> Bwakamabé se perçoit comme un demi-dieu. Fort de ces convictions, le peuple le vénère. Il est présent dans tous les foyers : « Ces yeux allaient désormais regarder tout le Pays, sous la lumière du soleil, comme celle des ampoules et des lampes à pétrole, aussi bien que dans le noir. » Cette présence de Bwakamabé aussi bien dans les lieux privés que publics atteste son omniprésence. Il est à cet égard aussi sensible aux moindres événements du quotidien.

Ainsi, Bwakamabé est le centre des événements et de l'espace social. Il se fait connaître comme un héros international et national invulnérable. Il jouit d'un statut supérieur aux autres personnages qui ne gravitent qu'autour de lui. Dans toutes ses interventions, il se peint sous des traits laudatifs. Il a lutté pour l'instauration de la paix dans le monde par sa participation aux guerres mondiales. Le dessein de ce demi-dieu est de sauver l'Homme de la barbarie et de l'oppression d'autres personnages.

La superposition de Soukali et de Bwakamabé révèle une structure commune. Tous sont en lutte avec leur milieu social. Ils se désignent comme des justiciers, des libérateurs, des personnages principaux qui résistent à une situation dramatique. Ils témoignent d'un destin héroïque. Ces deux narrateurs secondaires non sollicités présentent donc des points communs. Dès lors que le héros, à savoir le personnage central en qui toutes les situations se retrouvent, confie Charles Mauron, « *peut être multiple.* »<sup>286</sup>, un autre narrateur second opportun, Radio-Trottoir, superpose sa voix à celle du narrateur principal et de ces deux narrateurs secondaires tout au long du récit sans avoir été également sollicité ; ceci contrairement à Soukali qui intervient à la fin du récit ou à Bwakamabé qui prend la parole de façon épisodique,

Comme son nom le suggère, Radio-Trottoir, c'est la radio du trottoir, de la rue, des gens du peuple. Il est le réseau de communication du petit peuple, cible de la dictature de Bwakakabé et de ses sbires. La première lettre de cette instance écrite, par ailleurs, en majuscule fait de cette voix plurielle et sans visage un statut de personnage plein. Le personnage, « *n'est pas une notion exclusivement anthropomorphe*, affirme à ce propos Phillip Hamon [...] *L'Esprit dans l'œuvre*

---

<sup>285</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 296.

<sup>286</sup> Charles MAURON, *Etude psychocritique des personnages de Victor Hugo*, op. cit.

*de Hegel peut être considéré comme un personnage [...] De même l'œuf, la farine, le beurre, le gaz sont des « personnages » mis en scène par le texte... »*<sup>287</sup>

Radio-Trottoir est, par conséquent, un sujet producteur de récit ayant une grande audience. C'est la voix du peuple pour ainsi dire : « Tu ne sais pas ce que Radio-trottoir parle, c'est la vérité même. Les crapauds ne coassent que quand il pleut, dé ».<sup>288</sup> Autrement dit, les informations de Radio-Trottoir sont perçues par tous comme plus objectives et conformes à la réalité que celles des médias proches du pouvoir : « La version d'Aziz Sonika, (journal officiel) pouah ! on la crachait. Celle de Radio-Trottoir avait meilleur goût. C'était frais, c'était pur. »<sup>289</sup> Aussi, Radio-Trottoir est-elle perçue comme un média parallèle aux médias officiels. Elle distille tous les faits même ceux qui ont un caractère secret : « Ainsi parlait Radio-Trottoir qui le tenait des agents du pouvoir de Monsieur Gourdain chargés d'interroger les complices »<sup>290</sup>. Elle est, par conséquent, dotée d'un réseau efficace d'informations. En même temps qu'elle informe, elle se délecte à étaler la vie privée du président et de ses collaborateurs. Ses abus de pouvoir et la forte influence qu'exerce son épouse sur lui sont rapportés dans leurs moindres détails. Par exemple, Radio-Trottoir rapporte que deux femmes condamnées par le président à la peine capitale n'ont pu être graciées, malgré plusieurs interventions nationales et internationales. Les condamnées ont pu obtenir sa clémence sur l'intransigeance et les menaces de son épouse :

« Tout était déjà réglé, et Tonton ne voulait rien entendre des demandes de clémence qui montaient vers lui. Une fois encore, c'est Ma Mireille qui a jeté tout son poids dans la balance [...] La première dame n'aurait pas toléré qu'on tuât des femmes. Radio-Trottoir prétend que Bwakamabé a même menacé la présidente, mais Ma Mireille n'a pas cédé. [...] Tonton impressionné aurait pleuré à genoux, quémandant l'arrêt de telles hostilités. Soukali et Malaïka ont été libérées [...] ».<sup>291</sup>

A ses réseaux d'informations objectives, Radio-Trottoir ajoute également son aptitude à pénétrer le psychisme des personnages : « Selon Radio-Trottoir, il

---

<sup>287</sup> Philippe HAMON, « Pour une sémiologie du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 118.

<sup>288</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 36.

<sup>289</sup> *Ibid.* p. 156.

<sup>290</sup> *Ibid.* p. 159.

<sup>291</sup> *Ibid.* pp. 295-296.

(Bwakamabé) avait toujours soin d'emporter dans ces occasions (de voyage), les disponibilités du Trésor public de manière à paralyser ceux à qui pousserait l'idée de lui jouer le coup que lui-même avait joué à Polépolé.»<sup>292</sup> Ainsi, la population lui doit la connaissance des stratégies d'ascension au pouvoir de Bwakamabé et de sa pérennisation. Il a accédé au pouvoir par un coup d'Etat. C'est un président tortionnaire. Par ailleurs, outre l'objectivité et l'omniscience que lui reconnaissent tous ses auditeurs, Radio-Trottoir se définit aussi comme un organe satirique comme on en trouve sous tous les cieux. Ce qui explique sa comparaison avec le journal satirique français, *Le Canard enchaîné* :

« *Quelle pâture pour « Gavroche aujourd'hui » ! Il n'en fallait pas plus pour que le fameux journal satirique de Paris publiât aussitôt sous sa rubrique « le mur du con est dépassé », la photocopie du texte officiel, l'agrémentant de commentaire fort proche de ceux que Radio-Trottoir diffusait dans son anonymat éternel, à travers le quartier Moundié. »*<sup>293</sup>

En dépit de son caractère caustique, Radio-Trottoir élève les héros et tous ceux qui sont mus par le désir de révolutionner les mentalités. Les assassinats et les tortures sont les thèmes sur lesquels Radio-Trottoir entretient son public de façon permanente comme l'illustre ce passage :

«[...] Les compagnons de supplice de Yabaka auraient été atteints à mort, dès la première salve, selon la version de Radio-Trottoir. Le capitaine, lui, se releva trois fois. Pas une goutte de sang sur son corps. Les balles le bouscuaient seulement, le jetant, au pire des cas, contre le sol. Trois fois, il se remit sur ses pieds en disant [...] Moi, je suis innocent. Je ne pourrai même pas vous haïr [...] Le brouillard des saisons sèches se leva à peine [...] Il ouvrit grand les bras et regarda vers le ciel.»<sup>294</sup>

La mort du capitaine, savamment orchestrée par Bwamakabé et ses tortionnaires, ressemble à celle du Christ. Sa fin tragique, comme celle du Christ, est suivie d'un bouleversement de la nature. A cette perturbation atmosphérique, s'ajoutent les paroles d'innocence « *Je suis innocent* » et d'amour pour ses

---

<sup>292</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 196.

<sup>293</sup> *Ibid.* p. 236.

<sup>294</sup> *Ibid.* p. 309-310.

tortionnaires : « *je ne pourrai même pas vous haïr* ». « *Lire, selon Charles Mauron, c'est reconnaître entre les mots des systèmes de relations* ».P ?

Radio-Trottoir, à l'instar de tous les personnages secondaires des récits précédents, relate des faits tragiques vécus. Elle se distingue comme la voix du peuple, objet de la tyrannie du pouvoir en place. Elle coordonne tous leurs témoignages. A ce titre, elle passe pour le personnage central vivant au quotidien la barbarie et la tyrannie des autorités politiques.

Si l'on passe du *Pleurer-Rire* au *Chercheur d'Afriques*, les relations structurelles s'accusent. Le témoignage de Joseph est identique à ceux des narrateurs secondaires précédents. En effet, à l'initiative du gouvernement, Joseph, comme tous les métis de son époque, affirme avoir été séparé des siens. Après avoir été mis dans un orphelinat, ils sont envoyés en France en raison de leur citoyenneté française :

« Des ordres parvinrent à Brazzaville : arracher de la brousse tous les gamins mulâtres qu'on repérait dans les villages. Au cours d'une battue, Joseph fut récupéré... Quand, plus tard, l'identifiant, des gens de son village tentèrent de le contacter, il ne les reconnut plus... Mais lui, prenait peur, disait qu'il ne comprenait pas ce dialecte, se débattait, leur tournait le dos et se sauvait en criant au secours. Les gens de la tribu rentraient en rapportant que leur enfant avait été ensorcelé... Ah ! comment lui dire, comment que la mère était décédée...Il devait avoir dix ans ou à peu près. »<sup>295</sup>

ou :

«Un Mouroupéen l'a pris par la main et lui a parlé avec gentillesse. Lorsqu'ils se sont embarqués à Boma, l'homme lui a tendu une carte d'identité : il ne s'appelait plus Joseph Velours mais Veloso [...]dans la ville.»<sup>296</sup>

Malgré l'obtention de prix scolaires et une excellente mention au baccalauréat, son nom, Joseph Veloso, a une forte connotation portugaise : « Au moment de l'inscription au concours, on s'aperçoit qu'il n'est pas un citoyen, ce qu'on appelle un citoyen français. »<sup>297</sup> Afin de prouver le contraire, Joseph s'engage aux côtés des Français lors de la Deuxième Guerre mondiale. Mais son

---

<sup>295</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 178.

<sup>296</sup> *Ibid*, p. 179.

<sup>297</sup> *Idem*.

patriotisme ne porte pas les résultats escomptés. A la fin de la guerre, la mentalité des Blancs ne changea pas pour autant à son endroit. Le vaillant combattant et excellent élève n'eut droit qu'à peu de considération et à des emplois ennuyeux et rebutants comme tous les métis. Déçu et révolté, Joseph décide de retourner au Congo.

Si le récit de Joseph, à l'instar des précédents, est empreint de douloureuses situations de séparation, de déception et de mélancolie, il le présente comme le héros des événements relatés dans le récit.

Nous voyons ainsi que malgré la diversité des circonstances, les structures d'association entre ces figures narratives secondaires n'ont pas varié. Ces instances narratives s'offrent à la fois comme les personnages centraux, des héros et des victimes d'un ordre social contre lequel ils sont en perpétuelle lutte.

Qu'en est-il des narrateurs sollicités ?

#### *b – Le narrateur requis ou la prise de parole autorisée*

Le narrateur requis est, contrairement au narrateur opportun, introduit dans le récit par le narrateur principal. Celui-ci fait appel, de façon explicite, à des personnages pour leur crédibilité et le rôle joué dans les événements. Ils jouent tous dans les récits le rôle d'actants et ou de témoins oculaires. C'est dans *Le Pleurer-Rire* que commence cette forme de relais informatif : « manquant de confiance en moi, affirme Maître - le narrateur principal -, 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 »<sup>298</sup>.

Outre ce statut de témoin oculaire qui confère à son témoignage une crédibilité, le jeune directeur de cabinet est peint sous des traits laudatifs. Il fait partie de l'élite sociale. Il possède, par conséquent, selon le narrateur principal, la dialectique des jeunes intellectuels qui « *Philosophaient en des termes trop compliqués à suivre, avec des mots obscurs qui finissaient par des ismes ou des istes. Des savants, je vous dis !* »<sup>299</sup> C'est dire que ce narrateur secondaire sollicité est un personnage instruit en raison de son statut d'« ancien élève de Sciences-Po ». Maître lui voue un grand respect eu égard à sa formation pointue et à ses

---

<sup>298</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 51.

<sup>299</sup> *Ibid.* p. 17.

fonctions au sein du gouvernement de Bwakamabé. Écoutons le jeune directeur de cabinet, à ce sujet :

« Ma position auprès de Bwakamabé et mes relations avec Yabaka me permettent cependant de témoigner avec autorité [...] Il est peut-être même possible que mon absence du pays, ce jour-là, confère à mon analyse le recul et l'objectivité qui font défaut à beaucoup d'autres observateurs.»<sup>300</sup>

Ainsi, le jeune directeur se présente comme le personnage qui a véritablement vécu les événements. Il a été au centre de tous les faits comme un « observateur » averti. Mieux informé que quiconque, son témoignage se veut un récit objectif et impartial :

*« En fait, dit le directeur de cabinet, les directeurs de la sécurité successifs n'ont tous été que des prête-noms [...] Le véritable inspirateur de la répression est ce monsieur Gourdain [...] Il y a lieu de dévoiler au public la carrière du véritable chef de nos tortionnaires. Il possède pour tout diplôme le brevet élémentaire, selon son curriculum vitae que j'ai pu consulter à l'époque dans le dossier le concernant. »*<sup>301</sup>

ou encore :

« Le coup d'Etat du colonel Haraka constitue une tragédie capitale dans l'histoire du pays [...] Je suis, par ailleurs, convaincu que s'il avait été consulté, Yabaka n'aurait pas donné son accord. Le capitaine était profondément démocrate. La démocratie n'était pas chez lui un principe d'action, mais une foi profonde.»<sup>302</sup>

Tout au long du récit et dans une correspondance qui a tout l'air d'une enquête, le jeune directeur de cabinet va donc s'atteler à corriger, expliquer, éclaircir ou justifier les événements sociopolitiques que relate le narrateur principal. Ainsi, pour lui, les collaborateurs du président, qu'ils soient Noirs ou Occidentaux, sont, pour certains, la parfaite incarnation du bourreau. D'autres, en revanche, sont de vrais démocrates préoccupés du sort de la population et d'une gestion politique saine et transparente. Ses critiques n'épargnent personne :

---

<sup>300</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 179.

<sup>301</sup> *Ibid.* p. 77.

<sup>302</sup> *Ibid.* pp. 179-180.

« Mon cher Maître... Nous (Intellectuels) avons certes commis une grave erreur tactique en acceptant d'occuper des postes dans le gouvernement de Bwakamabé... C'est que nous sous-estimions le bonhomme, croyant que notre foi, notre niveau de formation, notre expérience de la vie militante auraient facilement raison d'un soudard primaire dans tous les sens du terme. Mais ces erreurs méritent-elles une condamnation aussi tranchante de notre groupe que vous semblez l'insinuer ?... »<sup>303</sup>

Si précédemment les desseins du témoignage du jeune intellectuel furent d'éclairer l'opinion publique, ici, il s'agit de justifier, non sans une note de tristesse, les actes des intellectuels collaborateurs des dirigeants dictateurs. Nous voulons dire, son récit est une sorte de « réponse à un acte d'accusation ». Pour le maître, ces intellectuels ont fait preuve d'inculture politique et de complicité. Ils ont, d'une manière ou d'une autre, contribué, d'une part à l'installation de ces régimes et d'autre part, à leur pérennisation. Le jeune directeur de cabinet, en revanche, conteste cette opinion. Pour lui leur participation à ces gouvernements était motivée par un réel désir d'opérer des changements, eu égard à leur compétence intellectuelle et leur militantisme. Toutefois, leur échec est dû, en partie, aux désaccords politiques avec les dirigeants. La conséquence de telles discordances de points de vue justifie leur impossibilité à mettre en pratique leur savoir au service de leur pays. Ensuite, leur retrait de la vie politique, leur exil et la tristesse qui transparaît dans ses aveux en sont des preuves indéniables. On remarque encore que ce narrateur décrit un sentiment d'inconfort dû à une situation sociopolitique. Il apparaît comme un contestataire de l'ordre social. Toutefois, contrairement à certains opposants atrocement assassinés, il a réussi à échapper à la dictature. Il s'exile et se range aux côtés de l'opposition en exil, « le groupe de Téléma », comme le montre sa confiance au Maître :

« Le jeune compatriote, ancien directeur de cabinet est passé ici, à N..., il y a quelques jours. Il se rendait dans un Etat frontalier du Pays et, de là, devait regagner directement Paris. A travers les demi-mots et un vocabulaire militaire, j'ai compris qu'il serait en liaison avec « ceux de l'intérieur » et que les moments étaient « décisifs » et « historiques ». »<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, p. 51.

<sup>304</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 287

En face de la dictature musclée installée dans le pays, une opposition armée dirigée de l'extérieur s'active pour renverser le régime de Bwakamabé. Le jeune directeur passe pour celui qui coordonne toutes les actions et qui la dirige. Si l'on tient compte de son exil, de ses propos et de ses différents déplacements dans les Etats de la sous-région, il n'y a aucun doute qu'il n'est pas seulement un membre actif de cette résistance. Ses activités quotidiennes semblent se limiter désormais aux actions de cette organisation politique clandestine qui œuvre pour un changement politique présenté, par ailleurs, comme imminent :

« Il (le jeune directeur de cabinet) assure que le processus est maintenant irréversible. D'ailleurs, les Oncles se replient, apeurés, chez eux. On assiste à un vaste mouvement de transfert de fonds vers l'Europe et Tonton lui-même aurait fait évacuer sa famille sur Genève. »<sup>305</sup>

Au regard de tous ces exemples, le constat qui peut être fait est que le jeune directeur de cabinet est un personnage cultivé et courageux. Il consacre dorénavant, toute son énergie et ses compétences à la libération de son peuple. Son engagement politique pacifique n'ayant pas pu porter les fruits escomptés, il milite dorénavant et de façon active au sein d'une opposition armée. C'est un défenseur de la liberté. Il rêve de contribuer au changement sociopolitique de son pays. Ses actions augurent d'un succès certain car la fin de la dictature de Bwakamabé se dessine à l'horizon. Le transfert à l'étranger des biens matériels et le rapatriement de personnes peuvent être considérés comme étant des signes tangibles. Tout comme Bwakamabé, le jeune directeur de cabinet est un personnage craint pour son courage et ses exploits aussi bien par le président que par ses collaborateurs étrangers de plus en plus « apeurés » ; d'où les actions de désolidarisation d'avec leur « poulain ». Ce que suggère la confiance du jeune directeur de cabinet : « les Oncles se replient ».

Si les motifs de la séparation, du malaise social et du sentiment d'impuissance reviennent sous les propos du jeune directeur de cabinet, il veut se distinguer également comme un personnage cultivé et un héros, combattant de la liberté à travers un récit tout aussi centré sur sa personne. C'est l'impression que

---

<sup>305</sup> *Ibid.* p. 289.

veut laisser paraître Clarisse, le personnage secondaire sollicité par Marie-Eve dans le roman *Sur l'Autre Rive*.

Afin d'avoir des nouvelles de sa famille et de son ex-époux, Marie-Eve sollicite un entretien de type journalistique avec Clarisse, croisée au détour d'une rue dans l'île où Marie-Eve vit dorénavant. Clarisse y est en vacances. Elle fut autrefois son amie. Aussi, de peur « *d'être reconnue* »<sup>306</sup>, Marie-Eve cache son identité réelle. Elle se déguise puis se présente à son amie comme étant la sœur jumelle de Marie-Eve. Lorsque Clarisse prend la parole, elle rapporte :

*« La veille, c'était l'anniversaire d'Anicet. Pris par son travail, il l'avait oublié mais elle avait tout organisé en secret ... J'ai pu interroger tous les convives. Tous sont catégoriques. Madeleine n'a dansé cette nuit-là avec personne d'autre qu'avec son mari. Quand Anicet raconte ça, ma chère, il se prend la tête entre les mains et pleure. Il pleure comme un enfant et dit que ce n'est pas juste ... Le pauvre Anicet s'est déplacé, a lancé des avis de recherche, suivi mille pistes, dépensé de l'argent auprès de gens qui lui avaient fourni des bribes d'informations, payé des gens féticheurs et toutes sortes de clairvoyants, tout ça pour rien, oh... »*<sup>307</sup>

Clarisse passe pour celle qui a une parfaite connaissance des événements pour lesquels elle a été sollicitée. Son observation se double d'une enquête auprès de personnages témoins « J'ai pu interroger les convives ». A cela s'ajoute la confiance de l'ex-époux de Marie-Eve, Anicet. Les révélations de Clarisse sont, par conséquent, objectives et incontestables. Emaillées de complainte, d'exclamation et de suspension, ses affirmations rendent compte à la fois de sa douleur encore vivace et de celle de l'époux de Marie-Eve. Clarisse, en effet, est visiblement marquée. Ses gestes et ses attitudes ont du mal à cacher sa peine : « L'Africaine toussote plusieurs fois et a du mal à chasser le chat dans sa gorge »<sup>308</sup> ou, « J'ai eu l'impression que les yeux de mon invitée avaient légèrement rougi, mais elle a tourné la tête. »<sup>309</sup> ou encore « Elle (Clarisse) soupire... Le silence est dur à supporter. »<sup>310</sup> Lorsqu'elle reprend la parole, l'interrogatoire se transforme d'abord en un monologue : « Moi, je ne comprends pas ! ». Ensuite, il prend un élan de confession : « Moi aussi, dit-elle sur un ton

<sup>306</sup> Henri LOPES, *Sur L'autre rive*, op. cit. p. 7

<sup>307</sup> *Ibid.* p. 235

<sup>308</sup> *Ibid.* p. 232.

<sup>309</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive*, op. cit., p. 231.

<sup>310</sup> *Ibid.* p. 234.

de confiance, moi aussi quand j'ai quitté mon premier mari, personne n'a compris. Et pourtant...vous savez, madame, personne ne sait ce que voient les draps entre lesquels dort un couple [...] »<sup>311</sup>. Parallèlement à l'histoire de son amie Marie-Eve, Clarisse relate également la sienne et, implicitement, des drames sociaux vécus au sein de leur environnement social. Son regard sur leur société est critique. C'est une société enracinée dans une tradition libéricide. Comme le rappelle Marie-Eve, aucun couple n'existe et ne peut survivre sans la famille et le respect scrupuleux des normes traditionnelles : « Deux époques cohabitent dans notre société, confie-t-elle. J'ai eu peur de l'une d'entre elles. On peut, au pays, affronter l'Etat, on peut défier la loi, on peut blasphémer et faire des incartades, il existe à chaque occasion des formules de repêchage. Pas pour ceux qui osent se dresser contre la coutume »<sup>312</sup>.

Dès lors, le divorce du témoin Clarisse d'avec son premier époux, traduit un acte de rébellion. Clarisse a bravé l'ordre social pour son bonheur et son épanouissement. Libérée de la domination, de l'oppression des traditions, c'est à elle qu'il incombe de diriger désormais sa vie. A l'image de son amie Marie-Eve, elle veut être libre de toutes les aliénations pour bâtir elle-même son devenir. Elle passe pour une femme qui veut s'assumer. Toutefois, contrairement à Marie-Eve qui a trouvé une échappatoire dans l'exil, Clarisse a défié l'ordre établi en tout en continuant à vivre au sein de sa société nonobstant son rejet.

Il ressort de ce témoignage, le combat de Clarisse pour le changement des conditions de vie de la femme et de tous les assujettis. A l'opposée de son amie Marie-Eve, elle se veut un exemple de personnage qui assume ses engagements et clame sa dignité confisquée par une minorité plus intéressée à défendre ses intérêts propres que ceux de la majorité. Par son action, elle aspire à mener les femmes et les hommes à une transformation des structures et des rapports sociaux. Ses vacances hors de son pays, dans l'île où s'est exilée Marie-Eve, peuvent être analysées, dès lors, comme l'expression de sa liberté et du bonheur retrouvés. Elle parcourt dorénavant le monde, libérée de ses frustrations et de ses humiliations conjugales et sociales.

Clarisse, outre la parfaite connaissance qu'elle a des événements pour lesquels elle a été sollicitée, proclame son héroïsme. Soucieuse du bien-être des

---

<sup>311</sup> *Ibid.* p. 234.

<sup>312</sup> *Ibid.* p. 227.

femmes et de tous les opprimés, elle est en lutte perpétuelle contre la société réfractaire à toute oppression sociale. Elle ne recule pas devant l'adversité. Elle gère avec détermination son destin et assume ses engagements sociaux. Confirmer les douloureuses situations vécues et se peindre comme un combattant de la liberté, tels sont également les traits caractéristiques de Goma, le narrateur secondaire sollicité par le personnage principal dans *Dossier Classé*.

Tout au long du récit, en effet, Lazare fait appel à Goma, l'ami de son père en raison de sa parfaite connaissance des circonstances exactes de la mort de Bossuet Mayélé. Goma révèle :

*« Même l'Europe, même l'Amérique, toutes leurs démocraties-là, elles n'avaient pas ce beau visage il y a seulement quarante ans. Quand nous sommes arrivés en France, ton père et moi, on mettait encore en prison pour délit d'opinion, on avait encore la censure et pourtant c'était déjà un régime républicain. Démocratique ! Quant à l'Amérique, à la même époque, elle légalisait encore le racisme. Je ne parle pas du XIX<sup>e</sup> siècle, man, je parle de ce siècle, le XX<sup>e</sup>. Et pourtant, malgré ces avatars, l'Amérique était considérée comme une démocratie modèle ! »<sup>313</sup>*

Goma déclare ainsi connaître Bossuet Mayélé. Ses propos informent en outre de sa connaissance de tous les peuples et de son instruction dans la mesure où elles expliquent que la dictature et tous les maux qui sévissent dans leur société ne sont pas spécifiques à l'Afrique. Ils sont consubstantiels à toutes les sociétés humaines. Seul le changement des mentalités peut les endiguer. Ce qui justifie son engagement au nombre des premiers combattants de la liberté réelle. Par ailleurs, son récit, marqué par de profonds ressentiments liés à l'assassinat jamais élucidé de son ami, est pathétique. Il développe des sentiments de profondes déception et de souffrances psychiques. Son drame est plus manifeste lorsqu'il avoue que le procès de l'assassinat de son Bossuet Mayélé a été une parodie de procès : « Il y avait bien eu un procès à huis clos, une quinzaine d'années plus tôt, mais les débats avaient été tenus secrets et les protagonistes se taisaient. »<sup>314</sup> Il ajoute plus loin : « D'ailleurs, on ne peut pas savoir la vérité chez les Zoulous. »<sup>315</sup>

---

<sup>313</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, op. cit., p. 238.

<sup>314</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, op. cit., p. 236.

<sup>315</sup> *Ibid.* p. 236.

Goma après avoir figuré au nombre des premiers combattants de l'impérialisme et de toutes formes d'oppressions se présente comme un contestataire de l'ordre social actuel. Toutefois, à l'inverse de Bossuet Mayélé, qui a opté pour les postes politiques, il choisit une carrière artistique. C'est par la chanson qu'il décide de combattre les pouvoirs politiques, comme le soulignent quelques uns des couplets de ses chansons : « Vois comment ils ont dévasté ma plantation »<sup>316</sup> ou « Ils ont détruit mon jardin ! »<sup>317</sup> ou encore « Aïe, mama, mama, hé ! Que sont donc nos hibiscus devenus ? Quel vent, quel tonnerre, les a donc saccagés ? Quel buffle les a piétinés, quelle hyène les a arrachés ? »<sup>318</sup> « Un jour, une flamme descendra foudroyer les incendiaires un jour, ce sera la panique dans les rangs des barbares. »<sup>319</sup>

De prime abord, les caractéristiques fondamentales des chansons de Goma sont d'être des plaintes. Les points d'exclamation, d'interrogation et les interjections qui les parsèment illustrent, de prime abord, le ton plaintif. L'état tragique de son pays et de ses valeurs culturelles symbolisés par « ma plantation » « mon jardin » et « nos hibiscus » sont le champ essentiel de ses lamentations. En deuxième lieu, ses chansons, quoique lyriques, sont profondément engagées. Elles font une critique acerbe des puissances de ce monde comparées tantôt à des fauves tantôt à des forces naturelles foudroyantes. « Vois comme ils ont dévasté ma plantation. » Le mode de l'impératif « vois » met en exergue un appel à constater les atrocités de ces puissances. C'est un acte de dénonciation. Le pays et ses valeurs sociales « hibiscus » sont anéantis sous l'effet de forces impérialistes comparables à une action rapace et meurtrière. Les animaux cités ont la caractéristique d'être des fauves dotés d'une férocité sanguinaire. De même, l'impétuosité qui sous-tend l'action des forces de la nature à savoir le vent et le tonnerre traduit leur caractère dévastateur et meurtrier. La chanson dénonce, en d'autres termes, la sauvagerie, la barbarie et la cruauté des puissances de ce monde. Ces pouvoirs se comportent comme des carnassiers, des criminels, des assassins. Goma voit partout « *la force, la brutalité, la cruauté ... Aucun contact humain, mais des rapports de domination et de soumission* », selon les mots de

---

<sup>316</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>317</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>318</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>319</sup> *Ibid.* p. 14.

Aimé Césaire<sup>320</sup>. Le peuple ne peut que s'incliner devant cette étonnante bestialité et cette fougue destructrice. Les rapports de force qui existent désormais entre les peuples et ces puissances sont des rapports d'hommes dominés - hommes dominateurs.

Les chansons développent la caractéristique anti-impérialiste de Goma. A la dénonciation des affres de la domination des politiques, il adjoint des œuvres humanistes. Il œuvre pour l'amélioration des conditions de vie en organisant des concerts, mieux des œuvres caritatives avec le concours « du Rotary »<sup>321</sup>.

Quoiqu'il soit un artiste adulé de tous, Goma réprouve les honneurs. Il arbore dans les lieux publics des lunettes noires. A une jeune fille qui lui demande un autographe, il l'exhorte à assister à son concert de bienfaisance. Goma passe donc pour une idole. Il montre à tous que son engagement est une œuvre désintéressée. Elle est faite pour la cause de sa communauté. Par ailleurs, Goma, par son intelligence, a pu échapper à la censure et à la répression des autorités politiques malgré ces critiques acerbes :

« je m'étonne toujours, affirme Mowudzar, qu'ils n'aient jamais censuré la chose-là. Car si tu lis bien entre les mots, c'est une critique de nos politiques.  
- C'est que nous sommes au temps de la démocratie maintenant.  
- Où ça ? protesta-t-il dans un cri »<sup>322</sup>.

Goma est décrit, par conséquent, comme un être exceptionnel. Il entretient tout au long du récit également l'idée de son rôle central et des situations dramatiques vécues. Il a su faire preuve d'une intelligence inouïe laquelle lui a permis d'échapper aux pouvoirs politiques. Il n'aspire qu'à opérer un changement social. Il incarne une force combative. C'est un combattant averti et lucide contrairement à son ami. Il refuse de faire preuve de cécité intellectuelle et politique lesquelles ont été à l'origine de son assassinat. Goma ironise le combat politique de Bossuet Mayélé, qualifié d'utopique au point de l'appeler « l'évêque de Meaux »<sup>323</sup>. Cette méconnaissance de sa société est un indice de la

---

<sup>320</sup> Aimé CESAIRE, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1989, p.19.

<sup>321</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé, op. cit.*, p. 227.

<sup>322</sup> *Ibid.* p. 225.

<sup>323</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé, op. cit.*, p 225.

naïveté de Bossuet Mayélé mais mieux, cela jette un discrédit sur sa capacité à gérer de façon efficace ses responsabilités politiques.

Une fois de plus, quel que soit le procédé utilisé, le statut du narrateur et les structures dramatiques restent les mêmes d'autant plus que Goma, ce second narrateur sollicité se présente, en définitive, comme un héros. A l'image des premiers, il possède une connaissance tant de l'Occident et de l'Afrique que des faits dont il parle. Il révèle vivre, lui aussi, des drames sociaux à l'origine de douloureuses séparations et déceptions. Hostile, par ailleurs, à tout milieu aliénant, il prône un changement des mentalités et des structures sociales existantes. Impuissant et mélancolique, il vit dans la clandestinité tout en luttant contre le régime totalitaire en place. Ce choix le met à l'abri de la répression cinglante des autorités politiques. Il affiche un idéal de justice sociale qui se départit de la violence et de l'utopie. Ses chansons engagées aspirent à réveiller la conscience des peuples. Goma se veut un guerrier défenseur de la liberté. Il est également un anti-impérialiste. Ses chansons mettent en lumière son drame et celui de la communauté. Elles revendiquent la liberté vraie. Goma, enfin, se distingue également, comme un personnage héroïque et vivant des circonstances douloureuses.

On retient de cette analyse que tous les narrateurs secondaires sollicités, à l'instar des premiers, possèdent une très bonne connaissance des faits pour lesquels ils prennent la parole. Ils se donnent à voir comme des personnages qui occupent, également, le centre du récit. Ils éprouvent les mêmes sentiments de mélancolie, de souffrance, de séparation, de solitude, d'abandon, de rejet et d'impuissance. Autrement dit, malgré les divergences thématiques, le réseau structurel reste le même. Les narrateurs principaux et les narrateurs secondaires s'inscrivent, tous, dans une même chaîne, celle de personnages au statut incontournable et profondément marqué. Ils sont soit des victimes, soit au centre des drames qu'ils racontent. Dans toute l'œuvre, cette détermination du récit-témoignage du « Moi » s'exerce avec la même insistance. On ne peut donc plus parler de hasard. La persistance du réseau structurel nous permet d'affirmer que les structures relèvent d'un fantasme inconscient qui inspire l'auteur à son insu.

Toutefois, « *L'interprétation*, avertit Charles Mauron, *qu'on n'y prenne garde, ne porte pas sur tel personnage précis [...] mais sur le groupe entier [...] sur des liaisons* »<sup>324</sup>.

Voyons donc à présent le statut du deuxième groupe de narrateurs secondaires, en l'occurrence les narrataires, de façon plus perceptible, ceux à qui s'adresse le récit.

## 2 – Typologie des narrataires

Le narrataire se définit comme le premier interlocuteur du narrateur dans la fiction. A l'image d'un auteur qui écrit pour un lecteur réel ou virtuel, le narrateur, qui parle dans la fiction, a, lui aussi, son propre lecteur interne et fictif, à qui il s'adresse explicitement ou implicitement. En somme, narrateur et narrataire sont de pures inventions appartenant à la sphère fictionnelle comme le laisse entendre Gérard Prince : « *Dans une narration-fiction, dans un conte, une épopée, un roman, le narrateur est une création comme son narrataire.* »<sup>325</sup> Si : « *En oralité*, signifie Jean Cauvin, *l'émetteur et le récepteur doivent être présents l'un à l'autre [...] (et) tiennent compte l'un de l'autre* »<sup>326</sup>, il n'en est pas de même dans le récit-fiction où cette interrelation est pratiquement nulle. Seul le narrateur s'y affirme explicitement. Le narrataire doit paraître le plus souvent inaperçu et discret. Ce qui amène Gérard Genette à déclarer : « *Lorsqu'un auteur ou son lecteur s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble.* »<sup>327</sup> L'intrusion du narrataire dans le récit est une transgression des principes qui régissent les genres littéraires écrits. Cependant, certains auteurs dérogent, parfois, à ces carcans de genre littéraire pour n'obéir qu'à leur créativité. D'où l'apparition de récits-fictions *métaleptiques* (le terme est de Genette). L'exemple le plus célèbre est celui de *Jacques le fataliste* de Diderot<sup>328</sup>. Le narrateur du récit de Diderot, qui

---

<sup>324</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, op. cit. p. 220.

<sup>325</sup> Gérard PRINCE, « *Introduction à l'étude du narrataire* », Coll. *Poétique*, n°14, Paris, Seuil, 1973, p. 178.

<sup>326</sup> Jean CAUVIN, *Comprendre la littérature orale traditionnelle*, Paris, éd. Saint Paul, 1980, p. 42.

<sup>327</sup> Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. *Poétique*, 1983, p. 58

<sup>328</sup> Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, J. Tallandier, 1966.

pourrait être confondu avec un narrateur-conteur, s'adresse directement à son narrataire avec qui il dialogue tout au long du récit. Dans cette même logique, s'inscrit le scénario de Woody Allen, *La Rose pourpre du Caire*.<sup>329</sup> Le scénariste fait aussi usage des métalepses en mettant en scène un personnage cinématographique qui sort de l'écran pour discuter de vive voix avec les spectateurs. Ces exemples valent pour nombre d'auteurs francophones subsahariens dont les narrateurs miment aussi un semblant de dialogue avec leur narrataire. *La vie et demie*<sup>330</sup> de l'écrivain congolais Sony Labou-Tansi, pour ne citer que ce roman, en est une illustration. A l'instar de ces auteurs, Henri Lopes propose, à travers la superposition de ces textes, une forme de narrataire qui transgresse les principes narratifs du récit-fiction précédemment énoncés par Gérard Genette. Le narrataire y est représenté et participe, de façon active, à la narration des événements. Il se montre comme un narrateur-personnage principal du récit au même titre que les narrateurs réels. Toutefois, cette présence couvre des fonctions très variées. Tantôt il abonde dans le sens du narrateur en étant familier et complice, tantôt il s'offre comme un interlocuteur hostile et opposé. La communication entre le narrateur et le narrataire prend alors la forme d'une conversation au sein de laquelle la prise de parole n'est soumise à aucune discipline. Le dialogue devient une vive discussion ; ce qui produit une impression de mésentente, d'affrontement, de confusion, de débat houleux entre des personnages aux thèses contradictoires. Cette ambiguïté du narrataire couvre sûrement un non-dit riche de sens.

*a – Narrateur-narrataire, un tandem intime ou discours de soi avec soi*

Narrateur et narrataire entretiennent dans tous les textes d'Henri Lopes une communication quasi-permanente placée d'emblée sous le signe de la familiarité et de la complicité. Cependant si une telle relation entre le couple narrateur-narrataire est omniprésente, c'est particulièrement deux romans, *Tribaliques* et *Le Lys et le flamboyant* qui illustrent, de façon explicite, la présence de ce couple.

Ces deux entités se manifestent, d'abord dans son premier récit, ensuite dans celui de la période du narrateur métis. Elles sont similaires à deux frères aux

<sup>329</sup> Allen Woody, *La Rose pourpre du Caire*, 1985.

<sup>330</sup> Sony LABOU-TANSI, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1970.

comportements sociaux et aux portraits psychologiques identiques. Dans *Tribaliques*, nous lisons :

*«Je songeais aussi que chaque soir que nous dansions à Poto-Poto, des savants, des stratèges, des militaires étudiaient et s'entraînaient au sud de notre continent pour mieux nous asservir. Que ferions-nous le jour où ils se présenteraient à nos frontières ? Les désarmerions-nous par le charme de nos voix et de nos mélodies ? Notre musique les arrêterait-elle et entreraient-ils dans la danse pour savourer le rythme d'une conga bien sentie ? Et je me demandais si les quelques experts chinois qui venaient d'arriver dans le pays pour nous aider dans certains projets économiques, nous prenaient au sérieux et ne se moquaient pas en leur for intérieur de ces hommes qui criaient Marx plus fort que les gardes rouges, et ne pouvaient renoncer aux divertissements les plus futiles. »<sup>331</sup>*

Le « je narrant » ou « le moi narrateur » est Raphaël. Toutefois, la récurrence du pronom personnel « Nous » installe le discours dans une allocution collective. Raphaël s'adresse probablement soit à un interlocuteur, soit à une instance de réception très large au sens où le pronom personnel « Nous » n'est, ici, un « nous » ni de majesté ni de délibération. A l'inverse, ce pronom est l'indication de deux ou d'une pluralité de personnages. Par conséquent, ce pronom signifie « je + tu » ou « moi + toi » ou encore « moi + eux ». Les pronoms suivants : « tu », « toi » ou « eux » renvoient au destinataire du récit. Tous ces personnages sont identiques et très intimes dans la mesure où narrateur et narrataire ont connaissance de la politique des militaires ou des experts chinois qui s'activent, de près ou de loin, à leur assujettissement ou encore à leur développement. Ils ont lu Marx et ils sont informés des grands principes de sa doctrine. De fait, le « Je narrant » est le porte-parole de deux ou d'une pluralité de personnages avec lesquelles il entretient des rapports très étroits. L'appartenance à la même communauté, aux mêmes croyances culturelles, l'obsession pour les mêmes activités distractives, et une connaissance parfaite des réalités sociopolitiques nationales et internationales illustrent leur intimité. A travers cette évocation des points de ressemblance, chacun détient des connaissances précises et réelles sur l'autre. Toutefois, si le narrateur fait de sa vie sociale et de celle de celui à qui il s'adresse une description précise, il n'en est pas de même des sentiments de tourments de l'âme. Seul le narrateur se remet en

---

<sup>331</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 17.

cause en attirant l'attention de son interlocuteur. Lui seul a, en effet, conscience de leur incapacité à résister à l'influence des réalités sociales, mieux à la pression irrésistible des « divertissements les plus futiles » ; de même, il insiste sur leur impuissance à adopter un comportement conséquent. Le narrateur se rend compte à quel point ils sont tous dépendants de faits inexplicables et inexplicables qui les empêchent de vivre une vie selon leurs désirs. D'où les questions qu'il pose afin de justifier cette irresponsabilité et cette immaturité inhérentes à leur personnalité. L'adresse à l'autre est donc aussi un prétexte pour mettre à nu l'absurdité des comportements qui sont les leurs après une prise de conscience personnelle : « *Que ferions-nous le jour où ils se présenteraient à nos frontières ? Les désarmerions-nous par le charme de nos voix et de nos mélodies ? Notre musique les arrêterait-elle et entreraient-ils dans la danse pour savourer le rythme d'une conga bien sentie ? Et je me demandais si les quelques experts chinois...nous prenaient au sérieux et ne se moquaient pas de nous...* ». S'il appert une volonté de révéler l'ambiguïté de leurs actes, une autoanalyse se profile à l'arrière-plan de cette adresse à l'autre. Le changement de sujet « nous à je », mieux le dédoublement permanent du personnage à travers l'alternance des pronoms de la première personne du singulier et de celle du pluriel « je et nous » renforcée par les verbes de réflexion « demander » et « songer » dans les phrases : « je me demandais », « je songeais » illustrent ce questionnement personnel et permanent. Les déclarations d'ordre général se confondent en une expérience personnelle. Il est perceptible sous cette adresse à l'autre une lamentation personnelle. C'est comme si le personnage qui parle le fait pour lui-même ; comme s'il se parle à lui-même. L'emploi du verbe de réflexion « je songeais » fait état d'une parole non prononcée, une forme de fiction non narrative. L'usage de l'imparfait défini comme le temps qui « *montre un fait en train de se dérouler dans une portion passée mais sans voir le début ni la fin du fait* »<sup>332</sup> renforce cette impression. Le dialogue cesse dès lors d'en être pour devenir un discours intérieur, un examen de soi, la traduction d'une interrogation personnelle qui perdure et apparaît de façon spontanée dans le cours du récit. C'est, en d'autres mots, un discours solitaire où se reflète l'angoisse profonde du narrateur, l'interrogation douloureuse sur le sens de la vie et de son existence après un constat. Le narrateur, en somme, se parle à

---

<sup>332</sup> Maurice GREVISSE, *Le bon usage, grammaire française*, Paris, Duculot, 1993, p.1251.

lui-même. Il tente de comprendre ce qui arrive non seulement à lui mais aussi aux siens. Il recherche les causes de ce penchant culturel. Il établit alors entre les faits des liens qui pourraient élucider ce qui lui arrive. Mais les liens s'avèrent illogiques. Rien ne le prédispose à de tels penchants. Des sentiments confus, des exigences contraires envahissent le narrateur. Il recherche une possibilité de s'en sortir. « Que ferions-nous le jour où ils se présenteraient à nos frontières ? » martèle-t-il. L'emploi du conditionnel constitue en partie cette recherche de solution afin de sortir d'un état permanent de malaise, de solitude et de marginalité présent. En somme, l'adresse au destinataire et la familiarité cachent un aspect de la vie intérieure du narrateur qui ne parle que pour lui.

Ainsi, le narrateur pénètre dans la conscience du narrataire pour terminer par une fusion des deux protagonistes qui aboutit à un monologue intérieur au sens où selon Sébastien Hubier, fondé « *sur l'illusion de la parfaite coïncidence du locuteur et du destinataire, il (le monologue intérieur) ne saurait donc rien désigner d'autre que la vie intérieure du protagoniste* ». <sup>333</sup> Dorrit Cohn corrobore cette assertion. Le critique soutient que le monologue intérieur est « *une technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe des pensées dans le contexte d'un récit et, d'autre part, un genre narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait de lui-même.* » <sup>334</sup> Ce qui revient à dire que le monologue intérieur est un processus qui consiste à détourner le récit à l'analyse de la vie intérieure, à une méditation silencieuse sur soi-même. Aussi, Dorrit Cohn souligne-t-elle que la caractéristique formelle la plus essentielle de cette mise en scène de la personnalité psychique est :

*« L'alternance libre entre les pronoms de la première personne et ceux de la deuxième personne, en référence au même sujet. Ignorant la distinction normale qui dans le langage fait que « tu » se réfère toujours à la personne à qui l'on s'adresse, « je » à celle qui parle, la langue du monologue fait coïncider l'une et l'autre, chacun de ces deux pronoms contenant l'autre. On a donc ce paradoxe que c'est lorsque la syntaxe du monologue se met à ressembler le plus au dialogue que sa sémantique est le plus*

---

<sup>333</sup> Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 107.

<sup>334</sup> Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 30.

*typiquement monologique : cette structure apparaît avec netteté lorsqu'un monologue prend la forme d'un dialogue avec un interlocuteur. »<sup>335</sup>*

La succession des pronoms personnels « je » et « tu » observée dans le récit de Raphaël permet par conséquent au narrateur d'explorer sa vie intérieure, mieux, d'exprimer une réalité psychologique permanente. Cette allusion à autrui est le prétexte d'une adresse à soi-même et de l'expression d'un conflit intérieur. Le narrateur tente aussi d'arriver à une solution. Est-il de le rappeler, dans ce moment de grande tension psychique, il recherche une issue possible. L'omniscience, la solitude, l'impuissance, la mélancolie, la rétrospection s'y lisent, s'y chantent même. Le narrateur exhale une douleur, une contradiction qu'il ne peut garder et taire.

Qu'en est-il du roman suivant en l'occurrence *Le Lys et le flamboyant* ? Dans cette œuvre, d'entrée de jeu, le narrateur et le narrataire ne se distinguent guère. Ils sont unis par des liens très intenses de ressemblance. Le récit du narrateur, en effet, est parsemé de fréquentes réflexions et tourments relatifs au couple narrateur-narrataire. Le narrateur suspend soit fugacement soit longuement, ici et là son récit, pour s'adresser à son narrataire. Cet interminable passage est significatif à cet égard :

*« Dans son Kolélé, où il s'est façonné une biographie de circonstance, il va se prétendre « un enfant de Poto-Poto » qui aurait fréquenté l'école indigène [...] Comme s'il était nécessaire de recourir à de telles supercheries pour affirmer sa congolité !...*

*Moi aussi mon cher Lopes, aux temps des études en France, quand nous militons pour l'indépendance, il m'arrivait d'être la proie d'angoisse. Non pas des risques de notre action. Au contraire, j'étais le premier à lever le doigt pour les missions périlleuses. Transporter des valises remplies de tracts et brochures interdites, héberger un camarade algérien en fuite, se réunir avec des groupes clandestins m'étaient des exercices grisants. Peut-être ai-je souhaité, comme toi, me faire arrêter par la police.*

*Non, mon inquiétude était ailleurs.*

*Demain, quelle serait ma place au pays ?*

*Quand les choses se corseraient, quand viendrait l'ordre d'incendier la brousse et de lancer l'assaut contre les femmes des colons, ne me prendrait-on pas aussi pour cible, dans la confusion ? Car mon histoire personnelle, par mon élocution, par ma peau, je ne*

---

<sup>335</sup> Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 111.

*possédais aucun des traits distinctifs de la famille. Encore moins que toi, Lopes. Quel combattant, quel maquisard peut encore distinguer, dans la tornade et dans la nuit, les nuances de teinte ? Lequel prend encore le temps de prêter l'oreille au cas particulier ? Les exceptions, Lopes, ne confirment pas la pureté. Celui qui ne porte pas son uniforme est un ennemi ou un suspect, dans tous les cas un indésirables.*

*Moi aussi je me suis demandé dans les moments de solitude ce qu'il adviendrait de moi [...]*

*Ne me demanderait-on pas des comptes sur mon identité, sur mes origines, sur le nombre de mes quartiers ? Pourquoi cette couleur ambiguë, d'où vient ce nom inconnu dans nos quarante et quelque tribus, ces cheveux, ce nez, cet accent ou, cette absence d'accent ? Pourrais-je fournir la preuve que j'avais moi aussi marché pieds nus et dormi sur la natte ? Savais-je ce qu'avoir faim signifiait ? Qui se souviendrait d'avoir été mon coéquipier de mwana-foot, sinon dans la cour d'une école de quartier, du moins dans les rues de Poto-poto et de bacongo ? [...]*

***Mais trêve de pédantisme, revenons au temps de Cocktail tropical.*** »<sup>336</sup> (c'est nous qui soulignons)

Pour la compréhension du discours du narrateur et de ses implications, nous avons jugé utile de rapporter un long passage de ce métacommentaire qui, selon Gérard Prince, apporte « *toujours des détails intéressants sur la personnalité d'un narrataire* ». En effet, continue le critique : « *Tout en surmontant ses résistances, tout en triomphant de ses préjugés, tout en calmant ses appréhensions, (il) le (le narrataire) dévoile.* »<sup>337</sup>

Le premier constat que l'on fait est que cet extrait est un métalangage. Autrement dit, ce récit est différent de celui que le narrateur est en train de relater à son auditoire. C'est pourquoi il essaie de capter à nouveau son attention, après cette longue digression : « ***Mais trêve de pédantisme, revenons au temps de Cocktail Tropical*** ». Comme on le voit, ce métarécit a un rapport avec un personnage métis nommé Lopes qui prétend être d'origine congolaise. Contrairement au récit précédent, le narrateur s'adresse ici à un narrataire individualisé et nommé.

La deuxième remarque concerne la connaissance parfaite que ces deux personnages ont l'un de l'autre. A ce savoir réciproque, s'ajoute le désir de dire mieux, de tout raconter au sujet de l'un et de l'autre, de révéler de façon

<sup>336</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., pp. 133-134.

<sup>337</sup> Gérard PRINCE, op. cit., p. 185.

chronologique leur vie cachée à un moment particulier. En racontant réciproquement leurs pensées intérieures, ils se distinguent, selon Dorrit Cohn, comme la « *toute puissance éternelle qui peut lire dans le cœur de l'autre parce qu'il règne sur lui.* »<sup>338</sup> Enfin, la troisième remarque consécutive à cette connaissance approfondie est donc relative à la familiarité entre ces deux entités au point de retracer de façon chronologique les étapes antérieures, présentes et à venir de leur existence. Ils semblent avoir le même âge. C'est à travers l'emploi récurrent des pronoms personnels de la première personne du pluriel (nous) à valeur inclusive et des actes communs que cette intimité et cette coïncidence dans le temps de leur position s'expriment. Ils prennent plaisir à détailler, à disséquer, à élucider cette existence. Les personnages témoignent, en effet, avoir grandi à Baongo puis poursuivi leurs études en France où ils ont connu les mêmes joies et les mêmes peines. Des affirmations telles que : « j'avais moi aussi marché pieds nus et dormi sur la natte » ou : « aux temps des études en France quand nous militions pour l'indépendance » illustrent le partage des mêmes réalités sociales où se décèlent des espoirs secrets, des vibrations, des frictions, des amertumes et des angoisses identiques. D'où leur engagement dans le combat contre tout assujettissement de l'homme par d'autres hommes traduit par leur soutien aux Algériens en France lors de la guerre contre l'occupation française. Ces deux personnages professent également éprouver les mêmes lamentations, les mêmes tourments de peur et de crainte eu égard à leurs caractéristiques biologiques exprimées par : « mon histoire personnelle, par mon élocution, par ma peau, je ne possédais aucun des traits distinctifs de la famille. Encore moins que toi, Lopes... ». Au nom de cette commune identité et cette de connaissance de la vie intérieure du narrataire, le narrateur s'adresse à ce personnage-frère, avec une volonté de communication, d'échange. C'est dire que cet interlocuteur est une voix amie avec laquelle il aime à causer, à échanger. La récurrence des structures syntaxiques à valeur comparative : « Moi aussi, mon cher Lopes » ou « Moi aussi, je me suis demandé dans les moments de solitude » ou encore « J'avais moi aussi marché pieds nus et dormi sur la natte » est symptomatique de leur présence l'un à l'autre, de leur rapport très important et de leur échange permanent. Elle confirme par ailleurs la présence en chacun du même symptôme obsessionnel d'espoirs, de

---

<sup>338</sup> Dorrit COHN, op. cit. p. 16.

peines, d'affects indicibles. L'autre est considéré comme soumis au même destin et souffrant des mêmes angoisses et appréhensions. L'autoanalyse du métis Lopes fait écho à celle du narrateur-personnage métis Victor : « Je ne possède aucun des traits distinctifs de la famille. Encore moins que toi, Lopes. » Cette symbiose biologique, intellectuelle et géographique aboutit au fait que la crainte liée à leur condition sociale et à la difficulté à apporter les preuves de leur appartenance à la sphère sociale sont très lisibles. Cet ami comprend le drame intérieur et peut compatir à la douleur, aux malaises ressenties. C'est un confident ou un personnage qui accueille ses confidences ultimes. Cette communication devient le seul moment au cours duquel il peut se réconcilier avec le monde et avec lui-même. L'aveu, mieux la confidence est pathétique : « Qui se souviendrait d'avoir été mon coéquipier de mwana-foot, sinon dans la cour d'une école de quartier, du moins dans les rues de Poto-poto et de baongo ? » Plus qu'un besoin de dialogue, le narrateur et son ami aspirent et essaient ainsi de revivre ce passé. Cette remémoration met aussi à nu l'absurdité de leur présent, l'incertitude de leur avenir. Cette incapacité à comprendre et à analyser les faits à venir se discerne dans l'émotion traduite par l'emploi redondant du conditionnel de même que des formes interrogatives : « Demain quelle serait ma place au pays ? », « Je me suis demandé...ce qui adviendrait de moi... », « ne me demanderait pas des comptes sur mon identité » ? « Pourrais-je fournir la preuve que j'avais moi aussi marché pieds nus... » ? Ce serrement de cœur se perçoit également au travers des suspensions et des ruptures syntaxiques. De fait, le récit est le moment d'une extrême agitation consécutive à la prise de conscience d'un écart entre le passé et le présent ; la représentation idéale profondément ancrée dans leur esprit s'oppose à une réalité qui menace de les détruire. C'est avec cet ami que chacun peut affronter sa propre vérité, ses inquiétudes et cette part insaisissable qui leur échappe. Les personnages sont donc interchangeables. La remémoration, pour tout dire, est pathétique ; elle montre la capacité d'analyse des situations passées et présentes ; elle tente de se projeter dans l'avenir avec des incertitudes sur les comportements de leurs compatriotes. Qu'il nous soit permis de mentionner à nouveau ces sentiments de déchirement :

*« Peut-être ai-je souhaité, comme toi, me faire arrêter par la police.*

*Non, mon inquiétude était ailleurs.*

Demain, quelle serait ma place au pays ?

*[...] Car mon histoire personnelle, par mon élocution, par ma peau, je ne possédais aucun des traits distinctifs de la famille. Encore moins que toi, Lopes....*

*Moi aussi je me suis demandé dans les moments de solitude ce qu'il adviendrait de moi...*

*Ne me demanderait-on pas des comptes sur mon identité, sur mes origines, sur le nombre de mes quartiers ? Pourquoi cette couleur ambiguë, d'où vient ce nom inconnu dans nos quarante et quelque tribus, ces cheveux, ce nez, cet accent ou, cette absence d'accent ? Pourrais-je fournir la preuve que j'avais moi aussi marché pieds nus et dormi sur la natte ? »*

En somme, l'adresse à l'autre met à nu certes la capacité du narrateur à entrer dans les pensées du narrataire ou du narrateur, mais elle illustre surtout une solitude intérieure, une agitation intérieure violente, un débat intérieur tumultueux et une souffrance indicible. Mais, plus encore, le dialogue est une aide à la canalisation des émotions et des troubles qui les assaillent. L'appel à l'autre constitue une sorte de catalyseur des pensées qui les hantent : les inquiétudes d'appartenance à un groupe social mieux une perplexité identitaire. Il est ainsi évident que le discours est aussi au-destiné. Cette consonance du couple narrataire-narrateur montre ici encore un seul être qui, à un moment donné du parcours de sa vie, tente par une rétrospection de se reconstruire. Loin d'être un dialogue avec un alter ego, c'est un dialogue avec soi-même : une voix intérieure adressée à soi-même. Il est question, en somme, d'un locuteur solitaire qui se rappelle son passé, vit des moments d'extrêmes confusions et d'appréhension. « *Le monologue autobiographique - appelons ainsi ce type de récit- crée un effet rhétorique très élaboré, car il n'est guère convaincant, psychologiquement parlant, de se raconter sa propre biographie. Ou plutôt, le processus ne paraît plausible que si le locuteur agit ainsi dans un but bien déterminé, celui d'une confession publique ou intime* »<sup>339</sup>. A l'origine de ce discours de soi pour soi un aveu, un besoin impérieux de comprendre, d'analyser ajouté à une quête d'une permanence face à un anéantissement. C'est ce qui motive, continue Dorrit Cohn, la profusion de structures interrogatives et exclamatives : « *Le monologue offrira d'ordinaire des rafales de questions sans réponses, d'exclamations, d'invocations, d'invectives, de malédiction, le tout adressé à diverses personnes*

---

<sup>339</sup> Dorrit COHN, *op. cit.* p. 208.

*absentes, humaines ou divines. De même, il présentera une profusion de phrases inachevées, indiquées comme telles par des points de suspension... »*<sup>340</sup>

Pour Nathalie Sarraute « *ces rafales de questions* » couvent :

*« un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une forme nouvelle, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télescripteur, le flot ininterrompu des mots »*<sup>341</sup>.

En d'autres mots, derrière cette abondante syntaxe heurtée, fragmentée, se cache un flux intérieur. Ce sont, pour ainsi dire, des phénomènes psychiques non verbalisés symptomatiques d'une âme tourmentée, d'un esprit troublé et fortement agité.

Il ressort dans ce deuxième roman d'Henri Lopes que la dyade moi et toi est intimement liée. Le dialogue avec l'autre se double d'une autoanalyse. Le dialogue devient un moyen de l'analyse du Moi et de son époque. Le dialogue est un prétexte pour s'analyser, pour se comprendre. Il est également le lieu de partage de son angoisse et de refuge. Le Moi brisé, remis en question et exalté peut se refléter, s'observer d'un œil critique dans ses contradictions intimes. Le dialogue rejoint la méditation intérieure sur soi, la confession secrète ou « *le dialogue libérateur de la psychanalyse* ». Il se réfléchit dans l'autre pour se fortifier, s'édifier. Platon affirmait donc avec raison que « *c'est le dialogue sans voix de l'âme en elle-même avec elle-même que nous appelons pensées* »<sup>342</sup>.

Grâce à cette introspection de l'âme, le narrateur s'explique avec soi-même, se confronte enfin clairement aux projets de vie, aux choix, aux priorités qu'il s'est fixés lui-même ou qui lui ont été imposés par sa condition physique, par son environnement, par son histoire sociale. Les thèmes de la solitude, de la mélancolie, de l'impuissance, de l'omniscience sont encore présents.

Aussi, eu égard à cette relation très intense entre le narrateur et son narrataire, laquelle reflète une communication à priori auto destinée et salvatrice -

---

<sup>340</sup> Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 114.

<sup>341</sup> Nathalie SARRAUTE, citée par Dorrit Cohn, *op. cit.* p. 99.

<sup>342</sup> Platon, cité par Koffi NIAMKE, *Les Images éclatées de la dialectique*, Abidjan, Presse universitaire de Côte d'Ivoire, 1996, p. 21.

l'expérience le prouvera ainsi que son caractère inconscient - le narrataire se refuse-t-il au rôle d'écouteur passif. Il encourage la relation des faits et soutient la dynamique du récit. Par ailleurs, afin de ressortir les sens sous-jacents de cette autre présence familière du narrateur et du narrataire dans les autres romans, nous ferons sienne cette recommandation de Wolfgang Kayser, parlant du narrataire et de son narrateur, « *Ce sont les poignées d'une même porte, il faut éviter de lâcher la première pour mieux saisir la seconde.* »<sup>343</sup>

*b - Le narrataire, le principe actif du récit ou une intériorité tumultueuse ?*

La caractéristique du partenariat entre le narrateur et son narrataire fait du second celui qui concourt à la vitalité du récit. Cela se constate déjà dans *Tribaliques*. En effet, le narrateur-personnage, l'ancien combattant dans la nouvelle qui porte son nom, ne peut clore le développement d'une idée sans un clin d'œil de complicité à son narrataire :

« Moi j'aime les grandes villes modernes, avoue ce narrateur, avec de l'animation et où l'on passe anonyme. Dakar, Abidjan, Kinshasa, ça ce sont des capitales. Tenez, si j'avais pris le pouvoir (ça viendra peut-être un jour) moi j'aurais demandé aux Américains d'embellir ainsi notre capitale... Et puis Alger a de belles femmes. Oui monsieur ! ça compte, ça. Ainsi, avant que la mienne ne vienne j'ai pu en connaître une, mon vieux. Si vous la voyez... Elle s'appelle Nadia.»<sup>344</sup>

La précision parenthétique, loin d'être ici une explication, est une confidence que fait cet ancien commandant à ses narrataires au sujet de ses ambitions politiques. Devenu ambassadeur à la suite d'un coup d'Etat, il aspire maintenant à la magistrature suprême du pays. Très avide également de plaisirs sensuels, cette autorité politique énumère les noms de « *vraies capitales* ». Mais, dans son esprit, ces villes ne sont ainsi citées que parce qu'elles sont étendues et le nombre des lieux de plaisir y est pléthorique. L'insistance « Moi j'aime » contenue dans cette apposition de pronoms personnels de la première personne ajoutée à son intention de cultiver la discrétion dans ces villes en sont la preuve. Cette tendance est loin d'être un acte d'humilité mais une attitude à satisfaire dans

---

<sup>343</sup> Wolfgang KAYSER, « *Qui raconte le roman* », in *Poétique du récit*, op. cit., p. 70.

<sup>344</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit. p. 54.

le secret ses desseins immoraux d'autant qu'il n'éprouve aucun scrupule à dévoiler publiquement sa relation extraconjugale avec une jeune fille. L'abondance des pronoms de la première personne, des interpellations et des exclamations, des suspensions de son jugement sont les marques d'un discours d'abord tourné vers lui-même. Aussi, après avoir interpellé le narrataire : « *Tenez* », il lui laisse le soin, par le biais de la suspension, une marque d'ordinaire d'un arrêt de la parole, d'imaginer la beauté de sa maîtresse afin d'achever certaines phrases. Aussi, si la seconde suspension à savoir : « j'ai pu en connaître une, mon vieux. Si vous la voyez... » veut amener l'auditoire à imaginer la beauté sublime de sa maîtresse, Nadia ; la première suspension sous-tend par contre : « ... comme Dakar, Abidjan ou Kinshasa ». L'intonation de la voix du narrateur semble connaître, de fait, une baisse ou une légère pause. Ainsi, le narrateur donne-t-il la parole à l'assistance afin de terminer ses propos. Cela lui permet, par ailleurs, de mêler sa voix à la sienne. Ce procédé donne l'impression de créer une sorte de délire collectif. Cette attitude du narrateur contribue à une participation de l'auditoire à la narration du récit. Cependant, la turpitude de cet ambassadeur ne rencontre pas souvent l'assentiment de son auditoire. Celui-ci semble stigmatiser en sourdine, pour certain, les comportements immoraux si bien que pour convaincre cette frange de l'auditoire de l'importance de cet état de fait, le narrateur lui rétorque de manière ferme : « Oui, monsieur ! ça compte, ça »<sup>345</sup>. L'ancien combattant évoque sans aucun fard pour ainsi dire ses frasques comme un besoin biologique vital devant un auditoire gai, au fait des réalités sociales, qui désapprouve, pour certains, sa conduite et que le narrateur connaît parfaitement. Son propos l'illustre : « Samedi dernier, je lui ai promis de l'emmener à Tipaza. Elle m'avait dit qu'un orchestre congolais y jouait pour la saison. Vous savez comme ils sont maîtres de cet art ces gens-là. »<sup>346</sup>

C'est dans ce même registre de familiarité, d'échanges permanents, de confiance de faits intimes, d'hilarité que s'inscrit la conversation qui s'instaure entre cet autre narrateur, en l'occurrence Raphaël et son narrataire, dans la nouvelle « *Ah ! Apolline*. » En effet, l'échange du narrateur avec son narrataire est le lieu d'une confiance et d'un véritable moment de gaieté et de persiflage des Congolais plus enclins à s'adonner à des activités distractives qu'instructives.

---

<sup>345</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 54.

<sup>346</sup> *Ibid.* p. 54.

Écoutons Raphaël à ce sujet : « Nous avons dansé. Avez-vous déjà dansé 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. »<sup>347</sup>

Après avoir ainsi interpellé son auditoire « Avez-vous dansé la rumba avec une Congolaise ? », Raphaël s'attelle à partager, avec lui, un moment, ce bonheur en raison du caractère érotique du spectacle. L'image choisie, à cet effet, est concrète et impudique du fait de sa correspondance parfaite à la réalité qu'elle illustre. Le rapport métaphorique entre les mouvements ondulatoires de la mer et les rythmes de la danse, à travers la catachrèse « Les hanches de la mer », apparente ces mouvements à des déhanchements érotiques. Cette image rend ainsi compte d'un mouvement réel et du type de plaisir que procure cette danse. Dans une autre mesure, l'emploi de ce trope atteste par la même occasion la volonté de s'appuyer sur des réalités tirées de la vie concrète. Son choix illustre un désir de faire voir et de faire comprendre les faits rapportés. De fait, la structure imagée participe de la vitalité du récit. À l'image du premier narrateur, le narrataire de Raphaël aime écouter et revivre une ambiance sensuelle qu'ils (narrateur et narrataire) connaissent très bien pour l'avoir vécue. L'envie incite les narrataires à extorquer, à réclamer le maximum d'informations au narrateur. L'affirmation suivante de Raphaël ne peut s'inscrire que dans l'optique notamment de répondre à une demande de l'auditoire : « Mais vous savez qu'on ne peut danser la rumba que l'un contre l'autre. Et nous dansions bien. Le morceau se fit en silence. »<sup>348</sup> C'est dire que la description qui suit n'a été faite par le narrateur que sur une injonction de l'assemblée. Cela n'a pour fonction que d'obtenir, comme nous le disions tantôt, des révélations d'ordre intime mieux, érotique, qui causeraient sans aucun doute de la gaieté, du chahut et de l'hilarité. Le narrateur qui connaît son auditoire révèle, par cette allusion lapidaire mais gaie et euphorique, n'éprouver, par ailleurs, aucun intérêt à s'appesantir sur des souvenirs ou des réalités que connaît parfaitement son auditeur.

Il apparaît clairement que le narrataire contribue, autant que le narrateur, à la relation des faits et à sa vivacité. Conscients de ses connaissances, tous les narrateurs sont unanimes pour soutenir que certains propos ne méritent pas d'être rapportés. Ils se refusent, alors, à donner des détails ou à faire des digressions.

---

<sup>347</sup> Ibid. p. 19.

<sup>348</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 19.

Soucieux d'aller à l'essentiel, d'éviter les sarcasmes de leur auditoire, ils veulent éviter que leur narrataire ne soit distrait ou par crainte de désapprobation de leurs actes. Ces quelques extraits le démontrent : « Mais je vous ennuierais vite à raconter tout ce qu'était notre vie »<sup>349</sup>, ou « C'est ainsi qu'après les aventures qui n'intéresseront pas mon lecteur... »<sup>350</sup> ou encore : « Cela ne mérite pas d'être rapporté ici... »<sup>351</sup>

A partir de ce qui précède, les narrataires de Raphaël, comme ceux de l'Ancien Combattant sont loin d'une assemblée inculte, discrète et vertueuse. « *Il donne l'impression d'être atteint d'une sorte de logorrhée chronique* »<sup>352</sup> Il se dévoile également comme un personnage qui aime à transgresser les lois morales, à exhiber leurs immoralités et leurs exploits sexuels. Leur mode de vie est peu soumis au contrôle de la raison, de la responsabilité eu égard à leur âge et leur fonction sociale. La logique narrative choisie également renvoie à celle de l'inconscient au sens où elle est en rupture avec la loi de la décence, de la bienséance. Les récits rapportés et les images choisies traduisent leur déchéance morale. Leurs justifications ne parviennent pas à persuader l'auditoire. Il n'arrive pas non plus à masquer leur désintégration, leur dépersonnalisation. En clair, l'adresse à l'autre s'attache à un « réalisme psychologique », au dévoilement parfait d'une vie intérieure et affective. Elle traduit une exploration des zones interdites, de l'avilissement, de toutes formes de déviations contraires aux normes sociales, à la morale. Elle révèle un manque d'intégrité morale. En somme, le couple narrateur-narrataire, désormais devenu un, aime à évoquer des souvenirs, à se plonger dans leurs propres pensées. C'est le langage égocentrique tourné vers soi-même. Cette mise à nu de l'intériorité du narrataire avec en sourdine des rappels à l'ordre fugace ajouté au temps de l'histoire identique à celui du temps de l'énonciation rappellent une fois de plus les marques du monologue au sens où il passe pour le discours qui, selon Sébastien Hubier, se « *distingue par son immédiateté, la coïncidence du temps de l'histoire, du temps du récit, et du temps de la lecture. Il débute in medias res. Le lecteur se trouve pris irrémédiablement dans le flux, résolu et pourtant désordonné d'une conscience qui énonce en*

---

<sup>349</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 27.

<sup>350</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>351</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>352</sup> Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 107.

*silence ses tourments immédiats* »<sup>353</sup> Le narrataire a donc figure de la seconde voix. Il possède à la fois les qualités d'un allié qui aide le narrateur à exprimer ses penchants triviaux et celles d'un être hostile qui désapprouve ses manquements aux règles morales. Le premier est acquis à sa cause ; le second l'incite à sortir de l'immoralité dans laquelle il se vautre. Cette dernière voix est exhortative. Quoique sporadique, elle passe pour celle de l'âme. C'est elle qui l'amène à faire usage de « *mensonge vital* ». La réprobation de l'auditoire précédemment observée dans le récit de l'ancien combattant « Oui monsieur ! ça compte, ça » est exemplaire à cet égard. L'effet recherché ayant été la justification et la dissimulation de ses pulsions érotiques. Le désir de préserver l'image parfaite qu'il veut donner de lui-même est aussi patent. Il y recourt pour annuler tout témoignage contraire afin de dissimuler sa vraie nature. C'est, en d'autres mots, la voix de la conscience au sens où elle renvoie au guide, à la part idéale. Dorrit Cohn fait remarquer à ce propos que :

« La rhétorique très particulière de ces mises en garde, de ces jugements, de ces questions, semblerait confirmer l'idée freudienne selon laquelle la voix de la conscience, le Surmoi, provient de l'intériorisation de la voix parentale, ou de la voix d'autres figures d'autorité. L'emploi de la seconde personne dans les monologues de fiction concorde en tout cas avec un phénomène bien connu par l'introspection, et que de nombreux psychologues ont remarqué : le Moi tend à se prendre lui-même pour interlocuteur. Il est important de bien distinguer cette rhétorique, celle d'« un je s'adressant à son moi » comme le dit G. H. Mead, de la rhétorique, adressé au lecteur, des monologues pré-réalistes : cette dernière contrevient aux normes du roman réaliste à la troisième personne, alors que la première vise à la vraisemblance psychologique »<sup>354</sup>

De fait, le narrateur est écartelé entre une pluralité de voix intérieures avec les sentiments d'omniscience, d'impuissance, d'indicibles souffrances.

Dans *La Nouvelle Romance*, on retrouve le même délire collectif d'un auditoire incitateur, cultivé, immoral et hostile. A ce propos, les jeux de questions-réponses auxquelles s'adonnent ces deux figures narratives sont plus qu'illustratifs d'une assemblée pourvue d'une bonne culture générale. Une erreur

---

<sup>353</sup> Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 106.

<sup>354</sup> Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 113.

commise est aussitôt rectifiée. Nous lisons : « (...) Au fond qui était le premier communiste ? Non... Jésus-Christ bien sûr. »<sup>355</sup>

D'autre part, lorsqu'un personnage du récit fait étalage de son inculture ou d'une indécence, le narrataire ne cache pas sa gêne et sa protestation. Il en est ainsi de l'inspecteur Zikisso. Sous le charme de Wali, il l'invite à dîner. Le discours qu'il tient pour l'émerveiller est incohérent et inconsistant. Narrateur et narrataire affichent alors un rire sarcastique qui met fin au spectacle de la courtoisie de Zikisso :

*« Zikisso continua en faisant remarquer que lui aussi avait flirté avec ces idées...Tenez, il se souvenait même qu'avec ses promotionnaires, tous les premiers lundis du mois ils allaient à la Mutualité écouter un certain Ribard. Un type fort, celui-là ! Il avait tout lu et vous montrait toujours ce qui se passait aujourd'hui, Lénine et Staline l'avaient prévu bien avant. Et qu'est-ce qu'il passait au Vatican ! Maman, maman, maman ! »*<sup>356</sup>

L'interpellation de l'auditoire « tenez » ajoutée aux exclamations collectives et aux interjections locales « maman, maman, maman », laisse paraître l'hilarité et l'hystérie générale, un chahut digne d'un garnement. Le narrataire participe, ici encore et de façon active, aux côtés du narrateur, à la narration du récit. Il se donne à voir comme un personnage cultivé et tapi dans les marges du récit, quelques fois mal à l'aise eu égard à des conduites immorales et ridicules. L'emploi du vocatif, des exclamations, des interjections ajouté aux ruptures de phrases passent pour des protestations. Toutefois, elles entretiennent l'illusion d'une expression instantanée, immédiate. Le narrataire et le narrateur se dispensent de faire des phrases correctes, omettent des composantes indispensables. Dorrit Cohn n'affirme pas autre chose lorsqu'elle souligne : « Cette syntaxe tronquée fait penser à des formulations primitives : aux phrases exclamatives d'un seul mot que les philosophes attribuent à l'homme primitif (« Feu »), ou bien les phrases rudimentaires des enfants en bas âge »<sup>357</sup>.

Le langage des personnages est donc semblable au langage primitif. Ce qui fait ainsi obstacle à la lisibilité au sens où il entretient par moment des brouillées qui perturbent la compréhension du récit. C'est la voix de la nature ; mieux

---

<sup>355</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle Romance*, op. cit., p. 169.

<sup>356</sup> *Idem*.

<sup>357</sup> Dorrit COHN, op. cit., p. 117.

l'expression de l'état de nature dans le récit. Elles actualisent une pensée tout venant que le protagoniste adresse à lui-même. C'est ce que semble affirmer Sébastien Hubier : « *L'enchaînement des phrases est gouverné par des associations obscures de mots et d'idées, l'absence d'interlocuteur permet au monologue de se rire des lois de la bienséance, de la morale et des habitudes littéraires elles-mêmes. Le lecteur éprouve le pénible sentiment en quelque sorte tenu à l'écart du jeu, toujours désavoué.* »<sup>358</sup> Mais, nous situant dans la psychocritique pour attribuer un caractère inconscient à ces structures, il faut qu'elles réapparaissent dans d'autres récits.

Superposons ce narrataire à l'auditoire du Maître dans *Le Pleurer-Rire*. Celui-ci, dès les premières lignes, apparaît comme un auditoire très actif. Ses interventions sont courantes comme l'illustre cette confidence du narrateur de la jalousie excessive de son épouse :

*« Plus possessive qu'une armée de femmes instruites, elle (Elengui, l'épouse du narrateur principal) avait cessé, depuis le début de notre cohabitation, de fréquenter ses amies pour leur ôter le prétexte de venir à la maison. Elle interdisait la maison même à ses jeunes cousines et sœurs, et préférait se déplacer pour aller les voir. De belles lianes aussi, celles-là... Et quand je le disais à Elengui, elle se mettait dans une colère encore plus grande que la tornade. Plaisanterie ? De mauvais goût, monsieur ! Que voulez-vous ? les femmes modernes ne sont pas des femmes. »*<sup>359</sup>

Les tendances stylistiques adoptées sont les mêmes. Le dialogue s'instaure entre narrateur et narrataire sans aucune marque formelle. Son expression est rendue par la suspension du jugement, l'exclamation, les interrogations et l'affirmation. L'omniscience du narrataire est également explicite. Aussi, semble-t-il surpris de l'insoumission d'Elengui aux lois coutumières. Il s'exclame : « Plaisanterie ? ». Pour ajouter à son étonnement, mieux à la simultanéité de l'acte et de l'expression, le narrateur lui rétorque que de tels comportements sont courants chez les jeunes femmes d'aujourd'hui. « De mauvais goût, monsieur ! Que voulez-vous ? les femmes modernes ne sont plus des femmes ». Il ressort une fois de plus que le narrataire est un personnage imprégné des réalités sociales.

---

<sup>358</sup> Sébastien HUBIER, *op. cit.*, p. 107.

<sup>359</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 19.

Fort de son savoir, lorsque le narrateur omet de mentionner le lieu d'action du récit, le narrataire lui exige de pallier cette omission. Un dialogue s'instaure à nouveau entre les deux pôles de la communication :

« Ah, oui, le pays, le pays, le pays, le pays, quel pays ?

Quelque part, sur le continent, bien sûr.

Choisissez, après mille raisonnements ou suivant votre fantaisie, un point quelconque sur l'Equateur et de là, dirigez-vous, à votre convenance... »<sup>360</sup>

L'auditoire ne veut se satisfaire d'une réponse si incomplète, globalisante et donc confuse. Le narrateur lui demande, alors, de ne notifier que le caractère étendu, abstrait, imprécis du cadre du récit : « En vérité, je vous le dis, le pays n'est pas sur la carte. Si vous tenez à le retrouver, c'est dans le temps qu'il faut le chercher.

Allez, tournez la page ! »<sup>361</sup>

Ainsi, le récit est ponctué de tels extraits notamment d'énumérations mécaniques, d'ellipses, d'exclamation, d'interjection, de répétition, d'omissions, d'impératifs et de ruptures syntaxiques ou sémantiques qui entretiennent une opacité lexicale et un problème de lisibilité. Ces structures grammaticales traduisent l'ivresse de l'auditoire, sa spontanéité. C'est le règne de l'*infans*, du refoulé. Le narrateur, visiblement, est en proie aux délires d'un auditoire cultivé, asocial, hostile et désireux d'entendre un récit intégral qu'il semble très bien connaître. Il est désire prendre la parole. Le récit est, en d'autres mots, émaillé de ces constructions syntaxiques, signe d'interventions impromptues du narrataire qui veut de plus en plus prendre la parole, ou apporter des corrections, des précisions ou des explications. Cet autre extrait illustre ces propos :

« Oui, un complot avait été éventré. Les meneurs sont ceux qu'on soupçonnait depuis belle lurette. » « Mais Chut ! On n'en parlait pas. Secret. Il ne fallait pas le répéter, car le travail n'était pas terminé. De nombreux coups de filet restaient à donner. Chut, chut, chut, ne pas éveiller surtout les soupçons des derniers complices (il y avait beaucoup, beaucoup, beaucoup) et éviter des fuites. »<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 53.

<sup>361</sup> *Ibid.* p. 58.

<sup>362</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 292.

Il n'y a aucun doute que le dialogue est doublé d'une complicité-hostilité entre Maître et son narrataire. A l'intervention du narrataire, le narrateur lui répond par l'affirmative : « *Oui* ». Maître exprime ainsi être en accord avec les secrets qu'il possède et qu'il dévoile. Par conséquent, narrataire et narrateur se confondent de plus en plus. Pour calmer les réactions intempestives de ce second narrateur, Maître lui susurre la discrétion pour ne pas compromettre la suite de l'enquête : « Chut, chut, ne pas éveiller surtout les soupçons des derniers complices (il y avait beaucoup, beaucoup, beaucoup) ... ». Chaque articulation du récit porte dorénavant la marque d'un dialogue permanent du narrataire et du narrateur doublé d'une indistinction entre les deux pôles de la communication. Quelque fois, les ruptures syntaxiques du genre « ne pas éveiller les soupçons », « éviter des fuites » montrent que le narrateur a du mal à maîtriser son narrataire qui, ne partageant pas l'opinion des personnages, veut de plus en plus s'introduire dans la diégèse pour apporter des rectificatifs. Le narrateur l'en dissuade. De simples rappels discrets à l'ordre : « Chut, chut », il passe à des injonctions plus véhémentes : « [...] Mais allez donc intervenir quand vous n'avez pas la chance de posséder la dialectique, vous. »<sup>363</sup> Outre la complicité que tisse le narrateur avec son narrataire, celui-ci laisse transparaître son érudition, son hystérie, sa participation active à la narration du récit et son mal-être. On assiste ainsi à un flux de pensées qui assaille le narrateur. Pour tout dire, cette expression spontanée de la pensée est encore caractéristique du monologue intérieur. Le plaisir d'expliquer parvient au détournement du récit à l'épanchement, à une représentation, à une profusion soudaine d'une intimité caractéristique du discours monologique.

Dans *Le Lys et le flamboyant*, on voit aussi s'afficher cette exubérance du narrataire si bien que le narrateur lui concède parfois une partition narrative. Dans cet extrait, par exemple, le narrateur invite l'auditoire à des vérifications suite à une intervention : « Si vous ne me croyez pas, regardez mieux et essayez. »<sup>364</sup> Conscient également de la connaissance de son narrataire, Victor suspend certains commentaires qu'il juge inutiles et en appelle à son savoir :

---

<sup>363</sup> *Idem*.

<sup>364</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 339.

*« Les adultes criaient si fort et appuyaient leurs arguments de telles gesticulations qu'il était difficile de déterminer s'ils blaguaient entre eux ou se chamaillaient. Vous connaissez les palabres des Noirs et des métis ! ... Je ne me suis donc pas inquiété de la chaleur de la discussion [...] »<sup>365</sup>*

Le partenariat entre le narrataire et le narrateur ne varie donc pas d'un roman à un autre. Loin d'être un personnage discret, naïf et ignorant des faits, le narrataire se présente comme un être d'humeur joviale. Il possède, en outre, une ressource narrative et une soif d'expression de son savoir. C'est un personnage, par ailleurs, mal à l'aise car soucieux d'entendre l'intégralité du récit ou de blâmer des conduites ou encore des réalités sociales. Le narrataire est partout un hôte parasite, « un invité abusif ».<sup>366</sup> Il impose sa présence jusqu'à confondre les rôles narratifs. Aussi, dans cet extrait, dans la mesure où le narrateur s'attache-t-il à des expériences individuelles, des réactions instantanées, « les palabres des Noirs et des métis » mieux « la chaleur de la discussion » dont parle le narrateur est en réalité psychique. Nous voulons dire, le débat dont il est question peut être interprété comme un débat intérieur. C'est la mise en scène extérieure d'un rythme intérieur agité, de deux voix discordantes : « *Cherchant toutes à parvenir simultanément à l'expression discursive, ces voix nombreuses sont contraintes, par la dimension linéaire du langage, d'attendre chacune son tour. Elles s'annulent ou se confirment l'une l'autre, s'interrompent de diverses façons et se superposent, pour imposer généralement au monologue intérieur une organisation syntaxique extrêmement heurtée* »<sup>367</sup> Aussi, le moi écrivain finit par reconnaître sa défaite. Il cède la parole à cette voix envahissante. Aussi, l'ivresse collective fait-elle, alors place, dans certaines séquences du récit à des réflexions critiques ou acerbes. Que révèle cette autre forme de la confession, de l'extériorisation spontanée des pensées intérieures de solitude, d'omniscience, de souffrance, d'impuissance et d'érudition ?

*c – Le narrataire : un narrateur critique ou le regard lucide de soi sur soi ?*

---

<sup>365</sup> *Ibid.* p. 204.

<sup>366</sup> Selon Michel SERRES, l'hôte parasite est à la fois perçu comme « rupture de message » et « invité abusif »

<sup>367</sup> Dorrit Cohn, *op. cit.*, pp. 113-114

Le narrataire, dans certaines séquences du récit, prend de façon explicite la place du narrateur. Nous voulons dire, il prend distinctement la parole pour tirer les conclusions ou commenter les événements que le narrateur est en train de raconter sous son regard approbateur dès lors que celui-ci ne fait aucune opposition. De fait, le narrataire se présente en censeur et critique sous l'œil approbateur de son narrateur dans la mesure où il ne fait preuve dorénavant d'aucune opposition à l'intrusion du narrataire dans la fiction.

Dans *Tribaliques* et particulièrement dans la nouvelle « *Ah Apolline !* », nous lisons :

*« Nous sommes allés vers le fleuve, rapporte le narrateur-personnage Raphaël. Il y avait là un hôtel. Nous sommes montés au dernier étage où une terrasse s'ouvrait sur le Stanley Pool. Nous suivions le rythme lent des multiples îles vertes qui vont comme une foule à l'enterrement vers le Djoué. Un jeune homme et une jeune fille buvaient ce soir-là devant deux verres. Ils étaient pleins de tendresse l'un pour l'autre. Leurs yeux et leur propos le chantaient. Ce que nous disions était d'un romantisme lugubre et résigné. Mais je me demande encore aujourd'hui si ce ne fut pas le soir où nous fûmes les plus délicats l'un pour l'autre ? Nous avons vécu le temps de la passion ... »<sup>368</sup> (c'est nous qui soulignons)*

Dans ce passage, le narrateur passe sans transition de la première personne du pluriel à la troisième personne puis revient à la première personne. Ce changement inattendu de niveau narratif illustre la présence d'un personnage qui semble ne plus être le narrateur-personnage Raphaël. Hormis, le narrateur, cette deuxième instance narrative pénètre ainsi dans le domaine réservé à la première personne et s'attache à l'intériorité des personnages. Il est évident que Raphaël, le narrateur, n'a aucune possibilité de se voir à cet instant. Il ne peut donc présenter la scène en gros plan : « *Un jeune homme et une jeune fille buvaient ce soir-là devant deux verres. Ils étaient pleins de tendresse l'un pour l'autre. Leurs yeux et leurs propos le chantaient.* » Un narrateur autre que Raphaël entre en scène. Ce dernier semble assister à la scène de rupture entre Raphaël et Apolline. Ainsi, les faits et gestes de même que les pensées de Raphaël et d'Apolline sont mises au jour et rapportées par une voix qui ne peut être que celle d'un personnage non représenté dans le récit. Celui-ci rapporte ce qu'il voit, ressent à travers une

---

<sup>368</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., pp. 34-35.

description précise des gestes, des regards, des souffrances psychiques qui s'y lisent. Les événements sont décrits comme celui d'un témoin rendant compte de ce qui se passe sous ses yeux. Aussi, de focalisateur, Raphaël est-il à son tour vu, décrit et donc focalisé. Cette vision externe et panoramique de Raphaël et d'Apolline ne peut être qu'un reportage en direct d'un fait par un témoin oculaire. C'est la vision par derrière qui consiste à mettre à nu des informations intimes. Selon Jean Pouillon, cette perception interne de l'intériorité d'un personnage dans les moindres détails est « *non dans le roman [...] qu'elle décrit mais « derrière » lui, soit comme un démiurge, soit comme un spectateur privilégié qui connaît le dessous des cartes.* »<sup>369</sup> Mieke Bal explique, par ailleurs que : « *Le focalisateur n'est pas tenu de garder pour soi son pouvoir tout au long du récit. Comme le narrateur peut céder la parole, le focalisateur peut céder sa focalisation. C'est alors que le récit est raconté du point de vue d'un personnage.* »<sup>370</sup> Ce personnage qui domine toute la scène et « du point de vue » dont le récit est rapporté ne peut être que le narrataire. Il connaît aussi bien les événements que les personnages. Il se donne pour tâche de décrire les mouvements et les pensées dans les moindres détails comme s'il voulait les faire revivre au lecteur. Informé également de leurs pensées profondes, le narrataire a une vision interne ce qui lui permet de décrire leur affliction. A l'instar des narrataires précédents, celui-ci insiste sur le réalisme psychologique après avoir fait irruption dans « le tissu fictionnel », sous l'œil complice et approbateur du narrateur. Ce dernier lui cède son rôle de narrateur. Ici encore, le récit met en évidence l'effet très particulier de fusion de deux en un. On remarque ainsi un flux de pensée, une présence d'une vie intérieure spontanée doublés d'un attendrissement engendré par l'absurdité d'une expérience. De tels discours rapportés, quoique appartenant au passé, semblent se jouer sous les yeux, sont aussi des monologues et notamment selon Dorrit Cohn des monologues narrativisés. Comme tout monologue, la caractéristique de cette autre variance de ce discours intérieur est la fusion des deux pôles de communication. Le critique écrit : « *L'effet du monologue intérieur narrativisé est de réduire au minimum l'écart entre narrateur et personnage.* »<sup>371</sup> Ce qui aboutit continue le critique au

<sup>369</sup> Jaap LINVELT, *Essai et de typologie narrative*, « Le point de vue » *Théorie et analyse*, op. cit., p. 44.

<sup>370</sup> Mieke BAL, *Narratologie et essais sur la signification narrative de cinq romans*, Paris, ed H et S, 1984, p.37.

<sup>371</sup> Dorrit Cohn, op. cit., p. 136.

fait que : « la coïncidence des points de vue s'associe à la consonance des voix, le langage du texte se faisant momentanément l'écho de celui, intérieur, du personnage. Et c'est dans ce sens qu'on peut considérer le monologue narrativisé comme l'essence même du récit focalisé. »<sup>372</sup> Il conclut alors plus loin : « son surgissement dans le roman réaliste au XIX<sup>e</sup> siècle, correspond en gros à la prépondérance des narrateurs « objectifs » par rapport aux narrateurs envahissants de l'époque précédente ; son expansion dans le roman psychologique du xx<sup>e</sup> siècle, à cause de l'importance nouvelle donnée au roman de la conscience »<sup>373</sup>. Dès lors, au-delà de cette présence de l'un à l'autre des instances narratives, la distance introduite par l'utilisation du pronom de la troisième personne dans un récit à la première personne traduit l'image d'un homme lucide contraire à l'agitation violente précédente. Dans sa douleur, l'énonciateur se perçoit seul en scène. C'est une expression passive de la douleur. Mieux, la raison domine la manifestation de la douleur psychique. De fait, il ressort l'expression, une fois de plus, d'une conscience écartelée, solitaire qui se rappelle son propre passé et se le raconte. Le personnage cherche à faire face à l'obstacle, à démêler ses contradictions intérieures passées. Ce monologue se rattache à la méditation lucide, calme et silencieuse.

Dans *Le Pleurer-Rire*, nous constatons cette même attitude chez le narrataire. Maître rapporte que pour endormir ses enfants, Soukali, son amante utilise une solution psychotrope. Ainsi, ils peuvent s'adonner, dans une quiétude parfaite, à leurs moments de plaisir :

« Toutes les précautions étaient prises. Ses petits anges avaient bu une cuillerée inoffensive de sirop de Phénergan.

- C'est pratique et pas dangereux

Elle tendait son museau d'antilope jusqu'à hauteur de mes lèvres et j'aimais sentir son corps enroulé ... »<sup>374</sup>

La phrase précédée d'un tiret laisse envisager l'existence d'un dialogue. Pourtant, dans ce récit de deux pages, il n'y a aucun échange de propos entre des

---

<sup>372</sup> *Ibid.* p. 135.

<sup>373</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>374</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, *op. cit.*, pp. 21-22.

personnages. Seul le narrateur principal rapporte ses ébats sexuels avec son amante, Soukali. Cette intervention impromptue peut être imputée au narrataire : « - c'est pratique et pas dangereux ». Celui-ci, à travers cette affirmation, atteste adhérer « aux précautions prises » par Soukali notamment l'administration d'un somnifère à ses enfants. Pour le narrataire, le sirop de phénergan ne présente aucun danger pour la santé des enfants mais surtout il sied très bien aux circonstances. Sombés dans un profond sommeil, ces derniers ne représentent pas d'obstacle à la satisfaction de leurs ébats sexuels. Les deux amants peuvent donc s'adonner à leur parade amoureuse ; ce qui amène la mère à « tendre son museau ». Toutefois, cette adhésion du narrataire à l'acte de Soukali et de son amant a du mal à cacher son inconfort. Le narrataire, en effet, semble s'identifier par dérision à un comportement qu'il désapprouve en réalité. Elle connote, en effet, une ironie. C'est à travers le décalage entre le dire et le faire que se perçoit cette contradiction. En effet, caractérisé « inoffensif » l'administration de produit chimique à des enfants, mieux détourner l'utilisation d'un produit destiné à être utilisé dans un cas précis à des fins autres, révèle une absurdité qui ne se masque pas. De plus, soutenir une telle attitude comme « pratique » renforce l'inconséquence et l'incohérence du propos. Cet adjectif qualificatif remet en question le caractère anodin, mieux « inoffensif » prêté au produit. En réalité, phénergan est nuisible. Il est choisi en raison de son caractère « pratique », de son efficacité, de son action instantanée et durable sans aucune réflexion sur les conséquences néfastes. Le discours met ainsi à nu, de façon détournée, l'irresponsabilité des personnages et notamment d'une mère. Implicitement, le narrataire se dissocie des personnages. Il feint la sympathie et établit une fausse analogie. L'ironie domine dès lors de bout en bout. C'est donc à juste titre que Vladimir Jankélévitch fait remarquer que cette figure de pensée à savoir l'ironie « en mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer [...] à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues [...] elle charge l'absurde d'administrer lui-même la preuve de son impossibilité »<sup>375</sup>. Au travers de l'ironie, la conscience se détourne des vérités gênantes. Aussi, ajoute le critique :

« Elle (l'ironie) fait rire sans avoir envie de rire, et elle plaisante froidement sans s'amuser ; elle est moqueuse, mais sombre. Ou mieux : elle déclenche le rire, pour

---

<sup>375</sup> Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 107.

*immédiatement le figer. Et la raison de cela est qu'il y a en elle quelque chose de contourné, d'indirect et de glaçant où l'on pressent la profondeur inquiétante de la conscience : aussi la gaieté a-t-elle tôt fait de se changer en malaise et tension. L'ironie regarde ailleurs. Et le rire, lui, ne regarde pas ailleurs ni ne simule rien, mais justement il rit [...] Le rire n'a ni intention ni arrière-pensées»<sup>376</sup>*

Plus qu'un propos innocent, ou une adhésion à un acte, ou encore un témoignage rassurant d'un tiers, cette courte intervention est une réflexion sérieuse qui n'incline pas au rire. Le propos ne vise pas à railler. A contrario, elle est une critique acerbe de l'attitude de Soukali. Le narrataire condamne sans complaisance l'irresponsabilité d'une mère prête à sacrifier ses enfants et notamment des vies innocentes pour satisfaire son appétit sexuel. C'est le propre de l'ironie certifiée Vladimir Jankélévitch au sens où « *elle pense une chose et, à sa manière, en dit une autre* »<sup>377</sup>. La figure, en somme, veut attirer l'attention sur l'acte dépourvu d'humanité de Soukali. Aussi, le narrateur, quoique consentant, épouse-t-il aussi le point de vue du narrataire. Dans la phrase qui suit : « elle tendait son museau d'antilope... », il se désengage du comportement de son amante. Il devient lui aussi ironiste. Il identifie Soukali à un animal féru de sexe. Soukali est une antilope. Or cet animal signifie habileté, grâce, beauté. C'est dire que Soukali excelle aussi bien dans la tromperie que dans la séduction. Elle ruse avec tout son environnement à savoir son époux, ses enfants, avec dextérité et grande intelligence. Elle subjugué le narrateur qui apparaît comme son complice. Dès lors, il n'existe aucune distinction entre lui et Soukali : « Elle tendait son museau d'antilope jusqu'à hauteur de mes lèvres et j'aimais sentir son corps enroulé ... » ; dans ce propos, la dernière affirmation : « et j'aimais sentir son corps enroulé » suggère son identification à Soukali. Loin de se dissocier de ses actes, il témoigne encourager ses actes. Il avoue, dès lors, sa fuite de responsabilité du fait que toute critique exprimée à son amante peut lui être préjudiciable. Il peut, en d'autres mots, perdre le privilège d'être son amant, de bénéficier de ces moments en sa compagnie. Il manque de courage pour exprimer sa désapprobation. « Je », « tu » et « il » sont donc interchangeable et identiques. De ce fait, il est évident que ces instances renvoient au narrateur dès lors qu'il n'existe plus de distinction entre soi et autrui. La représentation fidèle de l'autre

---

<sup>376</sup> Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie ou la bonne conscience*, Paris, PUF, 1950, p. 119.

<sup>377</sup> *Ibid.* p. 45.

renvoie à celle de soi. Loin également de s'extasier sur sa beauté et son ingéniosité, la figure métaphorique révèle la perfidie, la sensualité débridée de Soukali et de Maître. Autrement dit, le non-dit du discours apparaît comme une critique sans complaisance des actes déshumanisants de l'autre mais aussi de soi. De fait, l'ironie permet au narrateur, dans ce double langage de vérité et de son contraire, de consonance et de dissonance, de confesser un acte commis dans le passé qu'il désapprouve après avoir pris du recul. L'ironie comme le « mensonge vital » est une image ambiguë qui fait ressortir une inadéquation entre le faire et le dire. Il est mensonge à soi-même d'abord puis remis en question par soi-même en raison de l'incohérence entre l'énoncé et le fait. Comme l'ironie donc, le « mensonge vital » dit ce qu'il n'est pas. Ce que corrobore Vladimir Jankélévitch lorsqu'il mentionne que :

*« L'ironiste joue sérieusement, severe ludit, mais tantôt l'accent est sur sevrée, tantôt sur ludit. Incontestablement il y a une ironie sociale qui est faite de railleuse urbanité et dont la sanction est le rire, « brimade sociale » : c'est l'ironie des grands classiques de Socrate, Voltaire et notre XVIII<sup>e</sup> siècle en général. Mais il est une autre qui n'a pas envie de rire et qui exalte, au contraire, la solitude du moi : celle-là est lyrique et romantique »<sup>378</sup>.*

Eu égard au drame que peut générer l'acte de Soukali et de son amant, la critique cinglante domine au détriment de la plaisanterie. Cette ironie n'incite pas donc au rire. Elle traduit en revanche une « solitude du moi » qui conduit progressivement à une confession du narrateur. Narrateur et narrataire ne faisant plus qu'un, il se donne à voir comme un méditant accablé, un personnage à l'esprit troublé. Absorbé par ses pensées, le narrateur dit ironiquement à haute voix ce qu'il pense intérieurement. La présence inattendue du signe du dialogue dans ce récit traduit non seulement la spontanéité de la pensée mais son expression involontaire. Cette intervention peut donc s'appréhender comme une pensée refoulée qui a échappé à la censure et a surgi dans le fil du discours. Le narrateur ne s'est pas rendu compte d'avoir prononcé à haute voix cette phrase. Partant, ce discours intérieur *« se fait là l'instrument d'une sorte d'acte manqué trahissant l'impuissance du raisonnement conscient face à l'inconscient compulsif*

---

<sup>378</sup>Vladimir JANKELEVITCH, *L'Ironie ou la bonne conscience*, op. cit., p. 117.

à l'aveu. »<sup>379</sup> Ce que le narrateur pense est connu à son insu par l'autre. Ce qui amène Victor Egger à affirmer qu'« *A tout instant, l'âme parle intérieurement sa pensée. Ce fait [...] accompagne la presque totalité de nos actes* »<sup>380</sup> L'introspection étant donc permanente, cette ironie exprime donc des processus inconscients réels de la vie intérieure du narrateur.

Prenons un dernier exemple avant de conclure.

Dans *Le Lys et le flamboyant*, Victor, le narrateur, fasciné par la beauté de ses tantines se plaît à mener des descriptions minutieuses de leur charme. Mais une voix vient aussitôt le rappeler à l'ordre. Le narrateur rapporte :

« ...Dieu ! qu'elles étaient belles avec leur port de tête royal, leur démarche chaloupée de mannequin et leur chevelure de satin noir ! [...] Chaque fois, je couvre d'un voile de tartufe les braises qui réchauffent mon sang nègre, car ce serait péché, Sinoa, que de batifoler avec les jeunes filles de sa famille. Chut, chut ! on ne marivaude pas, monsieur, avec ses sœurs non plus qu'avec les filles des reines Néfertiti ou bien du Karomama. »<sup>381</sup>

Si dans la deuxième phrase le narrateur se reprend de ses délires érotiques, la dernière phrase, en revanche, invite Victor à ravalier dorénavant de tels propos incestueux. Cette intervention ne peut être que le regard aigu d'un narrataire qui a la faculté de déceler les arrière-pensées sous-jacentes d'un personnage qu'il connaît parfaitement. Ici encore, le narrataire s'offre une courte remarque critique : « Chut, chut ! on ne marivaude pas, monsieur, avec ses sœurs non plus qu'avec les filles des reines Néfertiti ou bien du Karomama ». On constate, par ailleurs, l'emploi des termes savants, contrairement au narrataire gai. Les interjections locales précédentes du genre « Maman ! maman ! ... » et les prises de paroles collectives font place à des interjections onomatopéiques génériques. Le hors texte est tout aussi savant. « Néfertiti » est une reine égyptienne, noire, reconnue pour sa beauté. Le monème « Marivauder » est littéraire et recherché. Il signifie un badinage galant. Il vient de Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain, écrivain français connu pour avoir renouvelé la comédie française. Le narrataire se présente ici comme un personnage intègre, au style et aux manières raffinés. Le délire incestueux du narrateur est débarrassé de ses dénnotations obscènes pour

---

<sup>379</sup> Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 103.

<sup>380</sup> Victor EGGER, cité par Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 97.

<sup>381</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant, op.cit.*, p. 27.

revêtir des sentiments purs : « Chut, chut ! on ne marivaude pas, monsieur, avec ses sœurs ». Cette tendance au raffinement des manières et du langage témoigne du savoir et de l'esprit du narrataire, de sa connaissance tant des interdits sociaux que des règles syntaxiques et sémantiques de la langue française. Ses propos dévoilent sa personnalité, son érudition et ses pensées intimes. A l'image des narrataires précédents, celui-ci passe pour un personnage bienséant, cultivé. Il maîtrise les arcanes de la langue. Il se distingue également comme un personnage mal à l'aise, ivre de changement à l'image de Marivaux et de toutes les instances narratives.

A cette mise en scène de la personnalité intellectuelle du narrataire s'ajoute celle de son intériorité. Celle-ci révèle une méditation profonde et lucide. Nous voulons dire, ces propos fonctionnent comme des réflexions personnelles, les pensées propres au narrateur. D'abord, un air de sincérité de contredire à ses propres vérités s'y dégage. Ensuite, le ton neutre, impersonnel laisse entrevoir un détachement doublé d'un vœu de faire ressortir toutes les fausses notes avec objectivité. « C'est la conscience sévère, profonde », la distance du moi aux objets, l'indifférence froide, le sérieux des grandeurs. En un mot, quoique le flux de pensées jaillisse spontanément, le narrateur se juge avec calme et objectivité. Il se parle à lui-même, il rumine une parole. Ce qui correspond à une intention explicitement avouée de faire une description critique de son âme. Le narrateur ressent le désir de se dire et de s'analyser de façon sincère sans aucun inconfort et sans réticence. Il n'éprouve aucun complexe à exhiber son intériorité dans toute sa souffrance et dans toute sa dualité. Seules comptent la vérité, la sincérité et l'analyse de soi. Le dialogue devient incontestablement un soliloque, une réflexion de l'homme sur lui-même. Il exprime le conflit qui le déchire et tente d'arriver à une solution. De fait, le soliloque reflète une angoisse profonde. Il est l'expression d'une douleur, d'un écartèlement, d'une réflexion sur les comportements humains. Il est aussi l'image d'un homme qui affronte seul un malaise, qui tente d'expliquer cet état. L'idée de solitude, de mélancolie et d'impuissance apparaît ici encore nettement.

Il ressort de cette dernière variante du narrataire, les mêmes structures. Celui-ci se distingue comme un personnage résolument moralisateur, hostile et cultivé. A l'instar des premières figures narratives, on constate une fois de plus

que cette supériorité informative récurrente semble compenser un non-dit riche de sens car toute « *Structure obsédante*, nous rappelle Charles Mauron, *possède toujours une signification profonde que n'épuisent pas les relations de métaphores, d'allégorie ou de symboles* »<sup>382</sup>. En effet, le ton sermonneur cache un Moi désarmé, seul aux prises avec des contradictions intérieures. Le dialogue avec le narrataire se révèle être un monologue, la mise en évidence du langage intérieur de souffrance, d'impuissance et de solitude de façon récurrente dès lors que : « la convention même sur laquelle se fonde le monologue autonome : le silence. »<sup>383</sup> Le monologue est une fiction d'une intériorité silencieuse et donc solitaire.

Concluons :

Deux paliers de perception ressortent de cette étude du narrataire.

D'abord, il a été donné de constater que dans toute l'œuvre, le narrataire est omniprésent, omniscient et érudit. Ensuite, le second constat est que le narrataire ne cache pas son malaise social et individuel. Le narrateur s'adresse directement à lui soit pour lui donner les informations sur la conduite de son récit, soit pour l'associer à la narration comme si le temps de l'écriture correspondait au temps de la lecture. Tantôt appelé « lecteur », « public » ou « monsieur », tantôt désigné par le pronom personnel de la deuxième personne « vous » ou « tu », le narrataire fait, enfin, à son tour, irruption dans le récit par ses remarques ou ses critiques. Dès les premières lignes, cet être de papier du lecteur, semble assister à l'acte d'écriture. Il apparaît à la fois comme un être familier avec qui s'établit une relation intense de fraternité d'abord et de complicité-hostilité ensuite. On l'a vu, enfin, le « Je » du discours ne peut se passer de sa présence. Nous convenons, par conséquent, avec Emile Benveniste que : « *Dès qu'il se déclare locuteur [...] il plante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet Autre.* »<sup>384</sup> Ce dernier se distingue par son dynamisme et sa connaissance des événements. En d'autres mots, plus informé que les personnages, l'auditoire connaît toutes les dénotations et connotations de la langue et du récit. Il se fait

---

<sup>382</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, op. cit., p. 45.

<sup>383</sup> Dorrit COHN, op. cit., p. 289.

<sup>384</sup> Emile BENVENISTE, « *L'appareil formel de l'énonciation* » in *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1974, p. 82.

alors pédagogue et érudit, manifestant à la fois sa supériorité et son intention d'instruire les personnages. En somme, à l'instar des narrateurs, le narrataire se présente comme un personnage érudit tout aussi déterminé à témoigner de ses réalités sociales et personnelles. En outre, de tous ces voix narratives *l'imagination de l'auteur n'en fait donc qu'un seul personnage*<sup>385</sup> unis dans la même solitude et dans les mêmes préoccupations. La récurrence de leur lien relationnel semble donc « *obéir à une logique affective et à une réalité intérieure.* »<sup>386</sup>. Cette « logique » consiste au témoignage d'une réalité psychologique personnelle. Tel apparaît le deuxième palier des caractéristiques du narrataire. Elle est en partie liée à une forme de théâtralisation de la perplexité identitaire du narrateur au sens où il se sent à la fois familier et étranger à lui-même. Le dédoublement permanent est solidaire pour ainsi dire d'une dualité intérieure du narrateur au point de rechercher, de façon permanente, une certaine sérénité et une pérennité face au déséquilibre psychique. Danièle Corroda abonde dans le même sens lorsqu'elle affirme :

« La présence du narrataire s'avère une contrainte bénéfique, une altérité nécessaire pour opérer un retour distancié et donc critique sur soi, pour se gouverner en cherchant à harmoniser les mois contradictoires, à réduire l'écart entre le moi écrivant et le moi idéal, pour répondre finalement à cette question [...] « Comment faut-il que je vive ? ». Forme privilégiée par de nombreux diaristes, l'interrogation instaure ainsi un dialogue entre les différentes instances du moi et fait du journal un lieu où prend forme et consistance la polyphonie intérieure de chacun. Instrument classique de l'apprentissage, le dialogue est ici au service de la quête de soi »<sup>387</sup>.

Le dialogue avec le narrataire apparaît incontestablement comme un dialogue de soi avec soi-même.

Que conclure de cette première analyse ?

Les voix narratives incarnent-elles la figure du héros selon la perspective de Charles Mauron ? Autrement dit, sont-elles au centre des relations dramatiques ? Peuvent-elles être considérées, par conséquent, comme le

---

<sup>385</sup> Charles MAURON, « *Les personnages de Victor Hugo, étude psychocritique* », op. cit., p. XI.

<sup>386</sup> Charles MAURON, op. cit., p. 109.

<sup>387</sup> Danièle CORRADO, op. cit., p. 88.

représentant du Moi de l'auteur ? Telles sont les questions auxquelles nous avons voulu répondre dans cette première partie de notre analyse. Pour répondre à ces interrogations, nous avons, dans un premier temps, superposé chaque type de narrateurs puis les narrataires afin de déceler leurs caractéristiques essentielles et s'ils existent, des réseaux de relations dramatiques récurrentes et identiques.

Déliée de leurs fils syntaxiques, les narrateurs principaux, secondaires de même que les narrataires se présentent comme des personnages cultivés, omniscients, singuliers et en lutte perpétuelle contre leur société. Quel que soit le récit, les instances narratives ont la même particularité et le même statut. Elles se veulent les personnages principaux. Elles occupent, pour ce faire, le centre du récit comme personnages-narrateurs et focalisateurs olympiens. Aucune réalité, aussi infime soit-elle, n'échappe à leur attention. Ils scrutent jusqu'au psychisme des différents protagonistes. Ils témoignent d'une vocation artistique. Le récit est centré sur le « moi ». Tous les récits contribuent à donner une image physique ou psychologique fidèle du « moi ». Autoportrait, autobiographie, journal intime, mémoire, essai, correspondance, poésie lyrique, alternent et s'imbriquent. H. Lopes coule son oeuvre dans le schéma de l'écriture du moi.

Cette omnipotence et cette valorisation identitaire couvent un malaise psychologique personnel. La récurrence des motifs de la séparation, de la solitude, de la douleur, de l'impuissance et de la mélancolie, l'introspection est symptomatique de ce mal-être psychique. L'ignorance dans laquelle se complaisent les personnages et l'oppression dont tous sont victimes en sont les causes essentielles. Aussi, forts de leur savoir et révoltés par les oppressions sociales, consacrent-ils, d'une part, leur énergie à instruire que l'homme est partout le même quels que soient son sexe et son origine sociale. D'autre part, ils combattent d'une manière ou d'une autre les forces oppressives pour l'amélioration des conditions sociopolitiques, parfois au prix de leurs vies. Les figures narratives se présentent pour ce faire comme des êtres héroïques.

L'on aura également remarquer que les premières structures dégagées groupent « *Non point des représentations abstraites, immobiles mais des images chargées d'affects, des buts [...]* »<sup>388</sup>. Si « l'événement raconté » varie d'un

---

<sup>388</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 195.

roman à un autre l'identité des figures narratives et les situations dramatiques sont restées les mêmes. Le retour des mêmes motifs de malaise marque leur invariance. Nous voulons dire qu'ils constituent un réseau autonome par rapport aux structures conscientes.

Ainsi, cette première étude, partie d'une superposition, révèle des structures récurrentes qui peuvent être perçues comme des formations inconscientes propres à l'auteur. Car : « *La remarquable constance des réseaux associatifs et des figures suggèrent en outre, souligne Charles Mauron, que ces conflits doivent être eux aussi, permanents, intérieurs à la personnalité de l'écrivain et inhérents à sa structure.* »<sup>389</sup>

Au regard de ce qui précède, nous sommes tentée d'affirmer que les figures narratives représentent le héros et par conséquent le Moi de l'écrivain. Les questions qui affleurent alors à notre esprit sont de savoir quels conflits profonds sous-tendent ces structures qui obsèdent H. Lopes au point de l'inciter à instruire tous les peuples, à lutter pour sa communauté, dans le cas échéant à recourir à une rétrospection. En d'autres mots, quelle angoisse se profile à l'arrière de ces structures et conduit l'auteur à une telle valorisation narcissique identitaire et ce refuge dans un univers fictif ?

A ce stade de notre analyse, il nous semble prématuré de chercher à débrider l'écheveau de la formation inconsciente. Il serait, nous semble-t-il, judicieux de laisser l'expérience répondre. Seules les analyses ultérieures nous situeront dans la mesure où les narrateurs et les narrataires ne sont pas les seules composantes du récit. Ils ne sont qu'un signe à l'intérieur d'un système de signes. Nous voulons dire que l'univers conçu par les voix narratives tire tout son sens et sa cohésion du nœud compact que constituent les autres protagonistes avec lesquels elles entretiennent des relations. Charles Mauron note à ce propos qu' :

*« Il (le personnage central) a des relations directes avec diverses personnalités qui ne communiquent qu'à travers lui [...] Nous devons avoir recours à l'analyse des relations avec les autres personnages, considérés eux aussi comme des éléments structurels »*<sup>390</sup>.

---

<sup>389</sup> *Idem.*

<sup>390</sup> C. MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris - Genève, 1986, p. 35.

La seconde étape de notre étude consistera à relier ces premières structures aux autres protagonistes. Nous verrons si nous retrouverons ces mêmes formations inconscientes si caractéristiques. Nous espérons, également, que les résistances du voile inconscient vont aller en s'effritant.

DEUXIEME PARTIE : LES ACTEURS DU RECIT OU  
L'EXPRESSION OSTENTATOIRE DE PERSONNALITE  
MARQUEE

## Introduction

Cette partie porte sur les personnages du récit. L'analyse s'articule autour de deux axes. Le premier prend en compte les traits distinctifs des acteurs, leurs fonctions au sein de la diégèse et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Le second point s'émancipe du texte pour voir si les éléments de la diégèse se confondent avec le Moi de l'auteur. Il s'agit du mouvement escaladant qui part du texte, éléments fictionnels, vers la personne civile de l'auteur.

En effet, si le narrateur assume l'acte narratif pour un narrataire, le rôle essentiel des personnages du récit est de participer comme « *dramatis persona* » à l'action romanesque. Comme au théâtre, ces personnages sont des acteurs qui peuvent être des protagonistes et/ou des comparses. Ils n'ont d'autre existence que verbale. Roland Barthes corrobore ces propos lorsqu'il estime que : « *Narrateurs et personnages sont essentiellement des êtres de papier.* »<sup>391</sup> C'est pourquoi Jaap Linvelt note pour sa part que quel que soit le type de récit, il n'y a aucune confusion entre le personnage acteur et le personnage narrateur. Il écrit : « *A l'intérieur du personnage il faudra distinguer entre le personnage-narrateur, assumant la fonction narrative, et le personnage-acteur, remplissant la fonction d'action.* »<sup>392</sup> La précision du critique, plus loin, est aussi significative à cet égard : « *Pour éviter cette ambiguïté, je préfère qualifier le personnage agissant de héros ou d'acteur.* ».

En somme, c'est à partir de la fonction assumée au sein du récit que peut être décelée la différence entre le personnage-narrateur et le personnage-acteur. Le personnage-narrateur relate le récit ; il le situe dans un espace et un temps avec des personnages qui contribuent à l'évolution des événements. Les personnages-acteurs remplissent, à l'inverse, la fonction d'action. Ils sont les « je-narrés », objet de l'acte narratif.

De ce qui précède, on pourrait s'interroger sur la caractéristique des personnages-acteurs de H. Lopes. Existe-t-il un lien entre eux et la personnalité de l'écrivain ?

---

<sup>391</sup> Roland BARTHES, cité par Jaap LINVELT, *Essai de typologie narrative « le point de vue » théorie et analyse, op. cit., p. 24.*

<sup>392</sup> *Ibid.* p. 29.

Les superpositions successives des caractéristiques physiques, psychologiques des acteurs et le rôle joués dans l'univers diégétique comme éléments résistant aux superpositions des textes, peuvent permettre d'obtenir des éléments de réponse à ces interrogations. Il s'agira comme le souligne Jean-Philippe Miraux, de « repérer les modalités de l'être, du faire et du vouloir. »<sup>393</sup> Ce qui consiste, continue le critique à « effectuer une analyse de la première apparition de chacun des protagonistes importants du roman, de leur portrait physique (traits, vêtements ou vêtue, apparence, taille, sexe, procédés de synecdoque les désignant), de leur portrait moral (caractère, trait psychologiques, opinions) et de leur portrait social (métier, propriétés, argent, situation géographique, place dans une hiérarchie). »<sup>394</sup>

En un mot, il s'agit de superposer et de questionner les portraits des différents personnages et leurs fonctions dans l'économie générale du texte. Cette étude débouchera sur la compréhension des sens inconscients de ces représentations physiques, psychologiques, fonctionnelles et leur rapport à l'auteur.

---

<sup>393</sup>Jean-Philippe MIRAUX, Le Personnage de roman, genèse, continuité, rupture, Paris, Nathan,

1997, p. 11.

## Chapitre III : Caractéristiques physiques et blasons

Dès qu'on superpose les personnages acteurs d'Henri Lopes, l'obsession pour la séduction physique se perçoit comme le premier trait caractéristique qui s'impose au champ de vision du narrateur.

Dans l'œuvre, en effet, tous les personnages vouent un culte à leur apparence physique ; ce qui motive le narrateur à une description empruntée au mode de la technique du blason. Ce type de représentation consiste à décrire de façon détaillée une personne ou une collectivité en énumérant chacune de ses parties ou l'ensemble des signes distinctifs. Etant entendu que les caractéristiques physiques représentent, selon les termes de Duflot-Priot, « *Le corps et les objets portés par lui.* »<sup>395</sup> En relevant dans l'œuvre les différentes représentations physiques décrites selon les règles du blason, nous révélerons les messages sous-jacents. A ce propos, les portraits capillaire et vestimentaire prédominent dans un premier temps.

### 1-Les cheveux et l'élément capillaire

#### a – *La chevelure, emblème de revendication identitaire*

Les femmes, de façon générale, accordent une attention à leurs coiffures. Tous les romans du corpus reviennent de façon récurrente sur la vénération dont l'élément capillaire est l'objet. Certaines vouent un culte aux artifices capillaires, aux formes exubérantes et diverses. D'autres, à l'inverse, éprouvent une prédilection pour les coiffures masculines.

#### a1 - Les coiffures exubérantes ou l'exacerbation des hauts de forme

Il faut entendre par coiffures exubérantes, les coiffures aux formes démesurées.

Dans *Tribaliques*, Raphaël, le narrateur, rapporte avoir été frappé, lors d'une fête estudiantine, par les goûts exacerbés des jeunes étudiantes d'origine africaine pour des parures capillaires excentriques : « Toutes celles qui étaient là ce soir-là

---

<sup>395</sup> Duflot-Priot, citée par Michèle PAGES-DELON, *Le Corps et ses apparences, l'envers du look*,

Paris, L'Harmattan, 1989, p. 10.

avaient des perruques, les unes géantes, les autres en boules [...] »<sup>396</sup> L'adoption commune de ces coiffures occidentales chez toutes ces jeunes étudiantes peut s'interpréter comme une aspiration à s'affranchir des coiffures de leur environnement social, en l'occurrence, africain. De plus, le choix des « perruques » aux formes et au faciès exubérants traduit inéluctablement cette intense expression ou affirmation de leur modernité. La diversité, par ailleurs, des formes « les unes géantes, les autres en boules » exprime le désir d'ouverture de ces jeunes filles à une pluralité de cultures. Ainsi, au travers de ces fantaisies capillaires, s'agit-il pour ces femmes, de redéfinir leur identité d'origine ? Se récréent-elles leur être originel afin de s'imposer dans une société moderne multiculturelle ? Seule la superposition le prouvera.

Dans *La Nouvelle romance*, le narrateur constate que les femmes ont une prédilection pour :

« Toutes les gammes de perruques, crêpées, frisées, en forme de chignons, de nattes ou hautes comme des termitières, (lesquelles) transforment des visages qui vous sont habituels et dont vous risquez de devenir subitement amoureux. »<sup>397</sup>

Le narrateur, en effet, témoigne ici aussi que les femmes, à l'exemple des jeunes étudiantes de l'œuvre précédente, rivalisent, à toutes les occasions, de coiffures importées aux allures diverses et conquérantes. A l'image de ces étudiantes, il va sans dire que ces femmes, d'origine africaine, sont toutes animées par un désir intense de se faire remarquer en étant imposantes avec des coiffures remarquablement visibles « hautes comme des termitières ». L'objectif premier de ce choix capillaire est de se créer une personnalité autre et surtout prestigieuse d'autant plus que ces coiffures « transforment des visages ». Ainsi métamorphosées, elles impressionnent au point de susciter le désir de tous. Le narrateur instruit et/ou avise les personnages non avertis de la menace ou de l'influence irrésistible qu'ils encourent : « Vous risquez de devenir subitement amoureux ».

Il est clair que le port de ces coiffures occidentales, ostentatoires est destiné à gagner tous les cœurs. Les femmes usent tous les moyens pour mieux

---

<sup>396</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 18.

<sup>397</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle Romance*, op. cit., p. 77.

subjuguer les cœurs afin d'attirer l'attention de leur entourage. Par cette séduction ostentatoire, elles se présentent comme des êtres aux pouvoirs séducteurs irrésistibles. La comparaison de leur forme aux hauteurs gigantesques « Hautes comme des termitières » exprime, au-delà d'une séduction exacerbée, leur détermination à imposer une nouvelle identité féerique à leur environnement social. Cette attitude démontre, par ailleurs, une volonté commune aux personnages féminins de promouvoir un changement social fondé sur la diversité culturelle et sur une ouverture au monde renforcé par le déterminant indéfini « toutes » dans le groupe nominal « Toutes les gammes » ajouté à la multiplicité des types et des formes tantôt plates, tantôt longues ou rondes traduit par les qualificatifs suivants : « crêpées, frisées, chignons, nattes ».

Les femmes dans *La Nouvelle Romance*, à l'instar de celle de *Tribaliques*, se proclament, par conséquent, comme des femmes modernes et universelles qui transcendent les lieux et les temps. Mieux, elles prônent ainsi leur appartenance à une pluralité de sociétés. Il est également manifeste sous cette attitude séductrice et multiculturelle le désir de jouir d'un pouvoir irrésistible sur leur environnement social. Le refus d'une exclusion sociale s'y profile également.

Si on superpose ces femmes à celles de *Sans Tam-tam*, les réseaux d'association demeurent les mêmes. Nous voulons dire que cette même détermination pour la chevelure se retrouve chez les personnages féminins de ce roman. La passion aussi bien de Mme Gensac, d'origine occidentale, que de ses clientes de toutes origines, de la coiffure relève plus d'un besoin de séduction. Écoutons le narrateur à ce propos : « Quand (Mme Gensac) elle nous regardait, c'était d'abord par la chevelure. C'était comme si la manière dont on coiffait, soignait ou négligeait celle-ci, révélait, à ses yeux, la véritable nature de chacun. »<sup>398</sup> Ou encore :

« Elle avait ouvert un salon de beauté où toutes les femmes de la colonie venaient se faire retoucher le visage. Comme son mari, son métier lui était passion et obsession. Je me souviens l'avoir plusieurs fois vue en négligé sur sa véranda, mais jamais un fil de cheveu au vent. »<sup>399</sup>

---

<sup>398</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-tam, op. cit.*, p.19.

<sup>399</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-tam, op. cit.*, p.17.

Mme Gensac et ses clientes se réclament, à l'instar des femmes africaines, d'un courant pour lequel les cheveux représentent l'interface, la seule manière d'exprimer la valeur intrinsèque de l'être humain. Prendre soin de la chevelure, c'est « se faire retoucher le visage ». En d'autres termes, c'est refonder l'être originel. Aussi, le salon fait-il office de lieu originel qui transforme afin d'être apprécié ou d'impressionner l'entourage. L'attention excessive pour les cheveux chez les femmes d'origine occidentale, participe également d'un désir de transformation d'une identité première afin de plaire et de se soustraire au rejet et à la marginalisation. Le salon devient le giron maternel qui transforme radicalement, embellit et permet de maintenir sous sa domination les hommes et la société.

Dans *Le Pleurer-rire*, on observe le retour des mêmes structures de transformation et de régénération. Les femmes décrites dans ce récit sont d'origine africaine. Elles ont la même passion pour les coiffures occidentalises aux formes saillantes, longues ou rondes. Elles en possèdent toutes les variétés. Tous les jours, elles portent toutes, dit le narrateur : « des nattes tressées en fines cordes noires sur des crânes propres, des postiches et toutes autres choses qui ont heureusement sonné la défaite des perruques. »<sup>400</sup>

Sous ces passions pour ces coiffures, se lit la même obsession de subjuguer ; l'attention excessive à la coiffure ne va, en effet, pas sans une note de souffrance physique. Le syntagme prépositionnel « sur des crânes propres » en est la preuve. La tête, débarrassée de ses cheveux originaux, est comparée à un crâne qui ne porte aucune chevelure. L'acte de se tondre les cheveux originels précède la pose des coiffures occidentalises. Cette attitude dénote une action de violence sur soi afin d'affirmer une identité nouvelle, embellie et radicalement différente de la première. La transformation totale connote, à cet effet, une souffrance à la fois physique et psychique. Elle est psychique en ce sens qu'il y a une note d'insatisfaction d'un état d'être antérieur en raison de la destruction permanente des cheveux originels ou des soins permanents apportés à la coiffure. Cette mutilation leur confère l'aura du martyr. Les femmes subissent le supplice

---

<sup>400</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 68.

au nom d'une volonté de s'affranchir d'une condition sociale afin de paraître divines et supérieures à tous.

Les femmes plus nanties, outre la possession de tous les types de fantaisies capillaires et ces actes de tonsure, vivent de façon permanente avec des spécialistes de la coiffure. Ces dernières les accompagnent dans tous leurs déplacements. Tel est le cas de Ma Mireille, la première dame : « Ma Mireille [...] décida aussi d'emmener dans sa délégation la coiffeuse afro. »<sup>401</sup>

Au regard de ces exemples, il ressort que les personnages féminins cherchent, au prix d'une automutilation, à séduire leur entourage en masquant ou en améliorant l'aspect naturel de leur être. Ils proposent une modification de leur identité, ce qui démontre qu'ils vivent mal leur situation actuelle. La mode de la séduction par la coiffure apparaît comme un combat social pour s'imposer dans leur société. C'est probablement ce constat qui fait affirmer Baudelaire que : « *la mode doit donc être considérée comme symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature [...].* »<sup>402</sup>

L'adoption de ces coiffures participe d'une rectification et d'une métamorphose du corps. Elle contribue à assurer un pouvoir sur les autres. La récurrence des structures incline à voir dans cette attention obsessionnelle de la coiffure et/ou ces « hauts de forme » un fantasme, une fois de plus, inconscient. Toutefois, que peut signifier pour l'inconscient cet attrait pour les formes exubérantes restées persistantes tout au long de l'œuvre ? C'est Michel Fain qui nous en donne la réponse :

Tout ce qui fonctionne, dit le critique, de façon adéquate a pour l'inconscient une signification pénienne. L'origine fonctionnelle de cette valeur pénienne est confirmée par le fait que non seulement les objets allongés ont une signification pénienne comme il est classique de le dire mais les objets à formes sphériques également.<sup>403</sup>

Les coiffures de prédilection des femmes, avec leur centre dressé et leurs boules, peuvent être perçues, par conséquent, comme des symboliques des

---

<sup>401</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p.68.

<sup>402</sup> C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1980, p. 810.

<sup>403</sup> Béla GRUNBERGER, *Le Narcissisme, Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2003, p. 244.

organes génitaux mâles. Les coiffures sont longues, rondes ou forment des figures tétraèdres parce qu'il s'agit de revendiquer une identité puissante et par conséquent masculine. En d'autres termes, cette masse imposante d'artifices capillaires que les femmes exhibent sur leur tête, de façon récurrente confirme qu'il s'agit d'exprimer une double identité dès lors que ces coiffures sophistiquées représentent des effigies substitutives masculines. Les femmes militent pour une société où n'existeraient plus de différences aussi bien sexuelles que raciales. Selon Pierre Barucco : « *Le projet est de toutes les cultures. Il s'agira de se réapproprier, après la phase séparatrice, cette intégrité originelle, à travers une symbolique plus ou moins élaborée.* »<sup>404</sup> Pierre Barucco fait remarquer ensuite que la mode des perruques qui connaît son apogée à Versailles est issue des souhaits des monarques de masquer une calvitie ressentie comme une impotence infamante et donc une destruction physique. Ainsi, pour corriger cette difformité disgracieuse ou cette dégradation physique, ces nobles ont recours à un substitut artificiel. D'où le projet postiche, en son temps, aux hauteurs délirantes. C'est dans cette perspective que s'inscrit, également, l'utilisation des bonnets, des mouchoirs noués sur la tête et des postiches par les bambaras et les Aborigènes d'Australie dans certains rites observés par Germaine Dieterlen et l'anthropologue Geza Roheim. Après les cérémonies de la circoncision ou de l'excision, ces coiffures permettent de restaurer la totalité entamée au moyen de symboles : « *Après qu'on ait coupé son prépuce [...] Immédiatement, on lui fait le pokutti (coiffure où les cheveux effrontément saillants par derrière.* »<sup>405</sup> De même, dans les sociétés africaines, témoigne Germaine Dieterlen, le morceau de tissu blanc que la jeune fille initiée porte autour de la tête joue le même rôle que le bonnet des circoncis.<sup>406</sup> Comme le roi qui corrige ou le jeune initié pour lequel l'on compense une dégradation physique par le port de coiffure, l'objectif principal de ces coiffures est de se réapproprier les attributs perdus.

Pour revenir à notre œuvre, la vénération des coiffures sophistiquées constatée chez les personnages féminins est un mécanisme d'affirmation du Moi. Les femmes usent de leurs chevelures pour affirmer une identité double. Nous en

---

<sup>404</sup> Pierre BARUCCO, *Les Yeux interdits, Etude psychocritique de l'œuvre de Pier Antonio QUARANTOTTI-GAMBINI*, Lille, P.U.Lille, 1979, p. 307

<sup>405</sup> Géza ROHEIM, *Psychanalyse et anthropologie*, Paris, Gallimard, 1967, p.126.

<sup>406</sup> Germaine DIETERLEN, *Essai sur la religion bambara*, Paris, PUF, 1951, p. 187.

voulons pour preuve le choix radical de certaines femmes pour les coiffures qui ne les distinguent guère des hommes. Leurs cheveux sont de façon permanente l'objet de coups de ciseaux.

## a2 - Les coups de ciseaux permanents ou les coiffures à la garçonne

Dans *Tribaliques*, et particulièrement dans la nouvelle « *Ah Apolline* », la caractéristique du personnage éponyme est sa coiffure à la manière des garçons : « Apolline avait, elle, les cheveux coupés à la garçonne »<sup>407</sup> affirme le narrateur.

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, le narrateur rapporte : « une jeune fille, l'ouvreuse, a placé à côté de moi un couple de jeunes [...] La fille a les cheveux coupés à la garçonne. »<sup>408</sup> De même dans *Le Lys et le Flamboyant*, on lit : « Un cortège avançait avec à sa tête la chanteuse sud-africaine, Myriam Makéba, coiffée à la garçonne. »<sup>409</sup>

Dans *Sur l'Autre rive*, c'est Marie-Eve, le narrateur qui avoue, lui aussi, avoir fait sienne ce type de coiffure. Aussi, ne cesse-t-il pas d'attirer l'attention de son auditoire sur son style capillaire également atypique. Tout au long de son récit, elle en parle également de façon insistante : « J'avais des cheveux courts, coupés à la garçonne »<sup>410</sup> ou « J'étais coiffée ras, à la garçonne »<sup>411</sup>, ou encore : « Je préférais comme je l'ai déjà signalé, me coiffer à la garçonne [...]. »<sup>412</sup>

L'insistance de ces narrateurs sur ce trait de caractère observé ou adopté marque leur intention ou celle des personnages de se présenter comme des êtres différents des autres par leurs cheveux. N'est-ce pas une manière de s'octroyer les attributs masculins ? En revendiquant n'affirment-elles pas ainsi leur volonté de jouer le rôle de l'homme dans leur environnement social ? Elles transgressent, en effet, par le port de cette coiffure d'ordinaire masculine les règles sociales qui

---

<sup>407</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 18.

<sup>408</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 46.

<sup>409</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le Flamboyant*, op. cit., p. 338.

<sup>410</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>411</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>412</sup> *Ibid.* p.68.

établissent une différence physique entre l'homme et la femme. Si à première vue, elles semblent vouloir se prévaloir de deux identités sexuelles, elles refusent de se confiner dans les rôles sociaux dévolus à leur sexe. La personnalité et les projets d'Apolline dans le premier extrait, bouleversent les clichés sociaux. Ces attitudes illustrent cet état de fait. Lors d'une discussion avec elle, le narrateur avoue son admiration pour ses capacités intellectuelles :

*« Depuis ma sortie du séminaire c'était la première fois que j'avais une discussion d'un tel niveau. Les rares fois où j'avais voulu entamer un échange d'opinions avec mes camarades j'avais été frappé par la pauvreté des arguments. leurs conversations ressemblaient à l'attitude des gens oisifs [...] Tel n'était pas le cas d'Apolline. »<sup>413</sup>*

Le savoir de la jeune fille domine de loin les personnages masculins de son environnement social. Elle consacre, en effet, toute son énergie à ses études. Elle ne rêve que de s'ouvrir au monde afin d'acquérir le maximum de savoirs. En deuxième année d'anglais : « Elle voulait devenir interprète du moins si elle pouvait obtenir une bourse pour aller faire cette spécialisation à l'étranger. »<sup>414</sup> Apolline émet cette hypothèse car elle est consciente d'être issue d'une société où l'instauration de l'école occidentale est récente. De plus, l'instruction occidentale est souvent exclusivement réservée aux hommes. La scolarité de la jeune fille peut être interrompue à tout moment. Aussi, le député Ngouakou Ngouakou déplore que « Certains pères [...] refusent de faire continuer des études à leurs filles. »<sup>415</sup> Mais, la raison essentielle est que les hommes considèrent que la place d'une femme est de rester au foyer non à l'école comme le souligne à nouveau le député à sa fille : « N'oublie pas que tu es une femme. Le premier travail d'une femme c'est le travail domestique. »<sup>416</sup> L'école est donc réservée aux hommes. Les filles, en conséquence, sont considérées comme étant incapables de faire des études. Aussi, l'aptitude d'Apolline, mieux, son intellect, élevé au-dessus de celui de l'homme, lui fait donc perdre sa caractéristique féminine et la hisse au rang d'un homme. Elle déroge aux critères féminins tels qu'ils sont dictés par la société. Elle est, par conséquent, perçue comme une femme-garçonne, c'est-à-dire un personnage qui refuse l'exclusion et le statut conférés à la femme. Elle veut qu'on lui reconnaisse ces privilèges qui ont toujours été attribués aux hommes. Son

---

<sup>413</sup> Henri LOPES, *Tribaliques. op. cit.*, p.21.

<sup>414</sup> *Idem.*

<sup>415</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>416</sup> *Ibid.* p. 60.

ambition est la preuve de sa volonté à jouer les rôles masculins en contestant le confinement qui lui est réservé par la société d'où cette volonté et cette ambition de devenir interprète.

Comme le démontre le narrateur de la nouvelle « *Ah Apolline* », Marie-Eve témoigne également que le coup de ciseaux est un acte de rébellion : « Me coiffer à la garçonne [...] était pratique et constituait de surcroît une attitude politique, reliquat du temps de Cornell, à l'époque où les Noirs Américains redécouvraient leurs racines. »<sup>417</sup> Le port permanent de cette coiffure, d'ordinaire masculine, procède donc d'une redéfinition de l'identité originelle de cet autre personnage. Ce type de coiffure traduit la destruction d'une identité première sous l'influence d'une situation également de déni social, mais dans ce cas spécifique, à l'échelle internationale : l'asservissement d'un peuple par un autre et notamment l'esclavage. Chez Marie-Eve, le désir de reconstitution de traits physiques à la fois masculins et féminins répond également à un intense désir d'émancipation. Elle refuse d'être exclue de la société sous quelque prétexte que ce soit. L'acte de tondre de façon permanente ses cheveux connote l'idée de séparation et donc d'anéantissement total d'une caractéristique gênante et destructrice. Il se présente, ensuite, comme un acte de violence sur soi afin d'annihiler ces stigmates qui prédisposeraient à l'exclusion. Enfin, il est la voie, par excellence, vers l'épanouissement social et la liberté.

Dès lors, ces personnages se présentent comme une population jugée différente qui nourrit le désir de revendiquer un nouveau statut social. Le rapport précédemment établi par Marie-Eve avec l'œuvre de l'artiste américain Joseph Cornell et de celle des esclaves noirs d'Amérique en est une illustration. De même, le choix d'Apolline d'être angliciste s'inscrit dans cette affirmation identitaire originelle. Ainsi, ces personnages confessent par le biais de la coiffure la similitude de leur situation à celle d'un peuple asservi et catégorisé. La présence de la chanteuse sud-africaine, Myriam Makéba, reconnue mondialement pour ses luttes émancipatrices, au sein de ce groupe de « femmes- garçonne » est plus que significative. En cherchant donc une fusion organique dans le corps masculin et féminin puis noir américain, ces femmes sont désireuses de franchir la

---

<sup>417</sup> Ibid. p.68.

frontière imposée par l'origine sociale ou sexuelle. Elles semblent vouloir refondre leur existence afin de renaître affranchies des préjugés discriminatoires.

Par ailleurs, leur aspect physique doublé d'une revalorisation de leur identité sexuelle ou culturelle célèbre une identité plurielle, elle-même sous-tendue par une situation d'antagonisme au sein de leur communauté d'origine. Comme le souligne Roger Thoumson, le métissage procède du même argumentaire :

*« C'est au sein d'une structure racialisée dans le cadre de la société esclavagiste d'habitation et de plantation que le métis fait son apparition. Né d'une faute charnelle, sous le signe d'une fatalité généalogique, le métis est prédestiné à réincarner l'archétype du réprouvé primordial. »<sup>418</sup>*

L'idée du métissage fondée sur une différence liée à plusieurs appartenances culturelles ou raciales ne va pas sans un déchirement psychique. Elle justifie certaines luttes émancipatrices. De plus, l'une des marques biologiques des métis nés d'Européens et de femmes autochtones des colonies d'Afrique est la chevelure. Sa texture capillaire est génétiquement transmise. Celle-ci ne peut par conséquent être définitivement abolie sous l'effet d'une volonté humaine. Ainsi, la revalorisation identitaire « des femmes-garçonnes » ou des femmes aux coiffures exubérantes ne suggère-t-elle pas une valorisation identitaire hybride inconsciente ? Les structures, en effet, font soupçonner le désir des personnages de se débarrasser de l'objet d'exclusion qui est la chevelure afin d'intégrer l'environnement dans lequel ils vivent. Les coups de ciseaux sont motivés par le refus du sentiment d'exclusion et de rejet. La violence permanente sur soi ou l'exhibition tout aussi permanente sont consécutives à un désir de s'affirmer ou de s'imposer dans une société hostile du fait d'un aspect physique atypique. Or, nous nous rendons compte que les personnages féminins se présentent comme des êtres singuliers revendiquant les attributs masculins/féminins ou multiculturels. Ils vivent un malaise psychique qu'ils ne peuvent surmonter qu'en arborant ces fantaisies capillaires après une automutilation.

---

<sup>418</sup> Roger THOUMSON, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, Coll. « Ecritures francophones », 1998, p. 134.

Comme il a été donné de le constater dans l'attitude des instances narratives, les personnages féminins sont cultivés et luttent contre l'aliénation sociale. Ils se présentent comme des martyres qui oeuvrent pour la reconnaissance des mêmes aptitudes intellectuelles et identitaires que les hommes. La coiffure sert à contester le système social en vigueur. Leur intense désir d'ouverture y ajoute une note multiculturelle avec son corollaire dramatique : souffrance, solitude et exclusion ; les coups de ciseaux permanents ou les coiffures ostentatoires les enfoncent dans une sorte de « marécage » où ils se sentaient déjà enlisés. Leur identité, leur colle comme la peau à leur chair. Dès lors, à l'arrière-plan du combat de la femme, ne se cache-t-il pas dans l'inconscient d'Henri Lopes l'affirmation de l'identité métisse perçue comme une identité prestigieuse et tous les avatars qu'elle recèle ? Les personnages féminins et les narrateurs ne représentent-ils pas, alors, le Moi de l'auteur ?

Il serait judicieux, afin d'éviter toute déduction hâtive et comme le préconise la méthode, de laisser la récurrence des structures confirmer ou infirmer cette hypothèse. Voyons ce qu'il en est des portraits capillaires des hommes et des sens sous-jacents qui ont motivé leur adoption.

#### *b – La coiffure masculine ou le brouillage des repères*

L'attitude des personnages masculins en matière de coiffure est semblable à celle des personnages féminins. Dans *La Nouvelle romance*, les personnages masculins ont la même attention passionnelle pour leurs cheveux. Jupiter, par exemple, rapporte le narrateur, est féru de coiffure afro. Affublé de cette coiffure, il connaît du succès auprès de la gent féminine comme l'illustre ce passage :

« Tu vois celui qui a la coiffure afro ? Hé bien c'est Jupiter [...] C'est donc lui Jupiter ! Wali le regarde un moment avec un sourire mi-amusé, mi-méprisant. Elle le détaille de bas en haut et se demande bien pourquoi les femmes se pâment pour lui ? »<sup>419</sup>

Au-delà de cette volonté de séduire les femmes par sa coiffure, Jupiter aime s'identifier aux Noirs Américains. Il apparaît comme un personnage hybride sans repère identitaire fixe. La coiffure afro, en effet, est le symbole d'esclaves africains. Elle symbolise un désir d'adopter la culture occidentale en sus de celle

---

<sup>419</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., pp. 80-81.

de l'Afrique. Mieux, c'est brasser et affirmer une multiculturalité. De plus, aux Etats-Unis, cette coiffure est asexuée. Les deux sexes l'utilisent. C'est donc une manière pour Jupiter de promouvoir les attributs des deux sexes. Ecoutons le portrait de Jupiter que fait le narrateur à ce propos :

« Il (Jupiter) est, pour un homme, de taille au-dessous de la moyenne. A la vérité, il a plutôt une silhouette de femme en pantalon. Sa chemise cintrée, son pantalon à pattes d'éléphant accentuent d'ailleurs cette impression. [...] Comme il passe à la hauteur de la table des deux amies, Wali remarque que cet homme est visiblement maquillé. Il s'est passé indubitablement du crayon noir pour se faire les cils, les sourcils, et appliqué de la crème pour améliorer sa peau. Elle se souvient maintenant qu'Awa lui avait déjà parlé de cette nouvelle mode [...]. »<sup>420</sup>

Jupiter présente une physionomie « homme-femme ». Son penchant pour le maquillage et l'utilisation de tous les accessoires de beauté féminins font de lui un être efféminé. Le contour des cils et des sourcils est redessiné avec des crayons de beauté comme en ont d'habitude les femmes. Le corps n'en est pas exempt. Il est en permanence nourri de crèmes adoucissantes comme on le constate d'ordinaire chez les femmes. Outre ses goûts efféminés, Jupiter a une silhouette féminine qu'il entretient et exhibe pour se faire admirer et désirer par la gent féminine. Sa caractéristique physique efféminée, loin d'être un complexe, a gagné, au contraire, la gent masculine. Le narrateur secondaire, Wali témoigne : « Elle (Wali) se souvient maintenant qu'Awa lui avait parlé de cette nouvelle mode ». Ainsi, transformé, ils sont adulés de tous et ont accès à l'estime publique. Ainsi, il ressort que ce penchant exacerbé et affiché pour les attributs féminins fait d'eux des êtres « mi-hommes, mi-femmes » notamment des êtres singuliers et hybrides et muticulturels. Ils militent pour une transgression de l'ordre établi entre les sexes et entre les hommes.

Si on superpose ces personnages à ceux de l'œuvre suivante, *Le chercheur d'Afriques*, les personnages masculins observent une attitude qui se veut prestigieuse et à la fois « féminine-masculine » comme l'illustre ce jeune Européen à Nantes :

« L'ouvreuse a placé à côté de moi un couple (européen) de jeunes qui venait d'entrer [...] Son cavalier [...] extrait de son portefeuille un petit peigne et s'applique à recoucher

---

<sup>420</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, pp. 83-84.

une tignasse grasseuse, en veillant à sa raie, surtout à bien rebâtir la vague juste au sommet du front. »<sup>421</sup>

S'il n'est pas interdit aux hommes en Occident de porter des cheveux longs, l'excès de soin que suggère l'adjectif qualificatif « grasseux » est la preuve d'un désir de recherche d'attributs féminins. De plus, en dépit de ces cheveux surchargés de pommade, expression d'un soin capillaire excessif, le personnage n'éprouve aucun embarras, par ailleurs, à se coiffer dans les lieux publics. Mieux, c'est un homme qui a une propension outrancière pour le maquillage comme une femme. Il se présente comme un homme-femme et un contestataire des différences sexuelles.

La demande du vieil instituteur Babela d'un panama à son ancien élève, Lazare, s'inscrit dans cette même continuité de féminisation de la coiffure chez les personnages masculins : « Lazare, j'aimerais vous demander un service [...] - Pourriez-vous me faire parvenir un panama, je fais 61 de tour de tête. »<sup>422</sup> rapporte le narrateur de *Dossier Classé*.

Le Robert définit le panama comme suit : « Chapeau large et souple, tressé avec la feuille d'un latanier d'Amérique. » Dès lors, l'une des caractéristiques essentielles de ce type de coiffure est le velouté. C'est un chapeau souple. D'autre part, il est d'origine américaine. Il est, par conséquent, le symbole d'une identité plurielle. Le panama plus qu'une coquetterie, apparaît comme un symbole d'une féminisation et l'expression d'une identité autre. La préférence du personnage du récit pour ce type de coiffure sous-tend une tentative de déssexualisation, de lutte pour un ordre nouveau. Il s'y profile également une expression multiculturelle.

Il ressort de ces extraits que si les femmes usent à outrance des coiffures longues et agressives à connotation masculine comme des symboles émancipateurs, on voit que les hommes en font autant. Ils optent tous pour les coiffures débarrassées de toute âcreté et ouvertes à l'altérité. Le choix et l'attrait pour les coiffures sensuelles, caractéristiques traditionnellement dévolues aux femmes, est symptomatique à la fois d'une féminisation de leur être et de l'expression d'une identité hybride qui conteste les différences sexuelles.

---

<sup>421</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 46.

<sup>422</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé*, op. cit., p. 246.

L'exemple des personnages du roman *Sans Tam-tam* est également révélateur de cette remise en cause des lois sociales. Dans ce roman, en effet, Gatsé témoigne que les cheveux sont des objets d'adoration chez tous les personnages masculins, qu'ils soient d'origine occidentale ou africaine. Tous, avoue le narrateur, leur accordent une attention particulière : « C'était comme si la manière dont on coiffait, soignait ou négligeait celle-ci, (la chevelure) révélait [...] la nature de chacun. »<sup>423</sup> Aussi, tous les personnages s'attèlent-ils à prendre soin de leur coiffure. Son professeur, un Indien de Pondichéry : « prenait, dit-il, un soin excessif de sa mise, particulièrement de sa chevelure velours d'ébène [...] »<sup>424</sup>.

Les hommes dont les cheveux ne possèdent pas une beauté naturelle comme celle de monsieur Pannikar se dépensent à leur donner des soins susceptibles de leur procurer le caractère douillet et éclatant. C'est le cas du père du narrateur. Il utilisait « [...] un procédé qu'elle (Mme Gensac) avait fait venir des Etats-Unis pour défriser les cheveux. Le vieux se prêtait avec sérieux à cette fantaisie qui lui donnait l'impression de ressembler à Tino Rossi son idole ».<sup>425</sup>

Les personnages, en choisissant de faire usage des produits importés censés leur permettre d'avoir les mêmes cheveux que les Occidentaux, nient explicitement ou implicitement leurs cultures d'origine. Ils essaient, par cette démarche, de s'identifier à l'autre. La preuve est que le fils comme le père veulent s'identifier aux Occidentaux et non des moindres : des notoriétés. Le père aspire : « ressembler à son idole Tino Rossi », une star de la chanson française tandis que le fils désire plaire à Mme Gensac, l'épouse de l'employeur de son père, un colon : « *La vérité est qu'elle me subjugue. Chaque jour, je prenais soin du coton noir de ma tête.* »

En le faisant, le père se débarrasse de ses cheveux originaux. Seules les femmes, en effet, en Afrique se défrisent les cheveux et utilisent les produits d'entretien. Nous voulons dire, les cheveux devenus lisses à force de soin sont le fait des femmes. Tout homme qui en fait usage est atypique. D'où la critique du fils à propos de l'apparence capillaire de ceux qui défrisent leurs cheveux : « Moi

---

<sup>423</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-tam*, op. cit., p. 19.

<sup>424</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>425</sup> *Ibid*. pp. 19-20.

je lui trouvais un air de rat »<sup>426</sup>. Joseph se mue en un être double au regard des siens. Il se présente, certes, comme une star mais son aspect physique est « mi-animal, mi-homme et mi-femme ». Il apparaît à la fois comme un être sans identité et sans culture et sans espace social de référence précis. « Peau noire masque blanc » pourrait s'appeler Joseph et son fils aux cheveux « *coton noir* » de même que tous les personnages masculins férus de cette mode. De fait, sous ces sentiments d'adoration de coiffures douillettes se dissimule la célébration de l'identité multiculturelle, prestigieuse, la contestation du formalisme social et de la hantise de l'exclusion. En outre, il se profile, à l'arrière-plan de cette adoration de la coiffure douillette, un malaise psychique, une insatisfaction de l'état originel. Ceci est d'autant plus vrai qu'être fait comme un rat c'est être pris dans un piège. Joseph passe donc pour un personnage rongé par un souci d'où son identification permanente à une idole occidentale. Là s'origine sa transformation physique. De même, l'oxymore « *Coton noir* » met en évidence un fils, qui semble filer un vilain coton. Autrement dit, le fils est aussi en proie à un malaise psychique : l'amour pour Mme Gensac. Par ailleurs, l'apparence physique, semblable au rat, fait du père un rongeur et du fils une matière végétale entourée de filaments. Les graines de coton, en effet, avant ou après leur éclosion sont protégées par ces fibres. Si le rongeur vit dans les entrailles de la terre, les graines de coton sont entourées d'une enveloppe protectrice. Par conséquent, Joseph et son fils en acceptant d'entretenir ces coiffures, qui révèlent une apparence prestigieuse et double, au travers de cette attitude, par ailleurs, consubstantielle à tous les personnages masculins, ne nourrissent-ils pas implicitement un désir secret de retrouver le stade fœtal ? Leur attitude de déssexualisation peut s'analyser comme un désir de retrouver le sein maternel pour échapper à l'exclusion, à la solitude et donc à un malaise social.

La vision qui ressort, en définitive, des descriptions capillaires des personnages faites par les narrateurs n'a guère varié d'un sexe à un autre. La coiffure apparaît pour les personnages masculins comme une arme de combat. Elle leur permet de contester les stratifications sexuelles et sociales. La démonstration de la possession de deux tendances sexuelles est voulue, confirmée

---

<sup>426</sup> Henri LOPES, *Sans tam-Tam*, op. cit., p. 20.

et assumée par tous les personnages. La récurrence des structures traduit une seule et même hantise inconsciente : valoriser et exprimer une identité prestigieuse à la fois féminine et masculine. André Fermingier témoigne à ce sujet suite à une analyse des toiles du peintre suisse Fussli :

« Et il y a surtout ces invraisemblables, ces ahurissantes chevelures, ces pyramides de boucles, de bigoudis, de papillotes huilées, collées, étagées en jardins suspendus qui crètent la tête de ses héroïnes. Satires des modes du temps ? C'est trop vite dit. La chevelure, on le sait, est un symbole sexuel phallique, et ce n'est pas pour rien qu'Achille se coupe les cheveux en dansant la gigue autour du corps de Patrocle. »<sup>427</sup>

La remise en cause des distinctions sexuelles et sociales ajoutée à l'aspiration au stade fœtal traduit par le refuge dans l'imaginaire observé chez les figures narratives transparaissent comme la préoccupation essentielle aussi bien des personnages acteurs que des narrateurs. Ils oeuvrent pour une société juste qui accorde à tous les mêmes droits quels que soient son origine sociale et son sexe. Le premier aspect de cette lutte est, par conséquent, tourné vers l'opresseur social. La quête du sein maternel comme second point est manifeste.

Mais, sous ces actes de dépersonnalisation et cette régression au stade infantile secrètement nourris comme espoir d'un bien-être social et d'une réconciliation entre les sexes, les hommes d'horizons divers, il a été aisé de reconnaître que le comportement des hommes et des femmes marque deux attitudes bien distinctes.

La quête des femmes, en effet, s'énonce sous des élans sacrificiels. Elles s'offrent comme des martyres. Les coups de ciseaux permanents correspondraient, ainsi, à la mutilation ou l'automutilation que s'infligent les saints ou des figures héroïques pour ne pas céder à la tentation de la chair. L'exemple de Léon ou de saint Paul ermite est illustratif. La légende rapporte que Léon se coupe la main qu'une dame avait baisée parce que ce geste avait excité une violente tentation. Quant à saint Paul, ermite, tenté par le diable sous la forme de caresse d'une dame, il se tranche la langue avec les dents et vainc ainsi la tentation par la douleur.<sup>428</sup> L'exhibition de coiffure aux formes exubérantes et le supplice que les

---

<sup>427</sup> A. FERMINGIER, « *Le parti du diable* », in « *Le Monde* » 2 -V- 1975

<sup>428</sup> Jacques de Voragine dans « *La légende dorée* » citée par Madeleine JEAY, « *Figure de la perfection aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles : Les topoï de l'héroïsme masculin et féminin* » in « *Féminités et*

femmes s'infligent par les coups de ciseaux permanents impliquent, par conséquent, une valeur guerrière et héroïque.

Dans le cas des personnages masculins, par contre, le modèle proposé illustre certes une attitude héroïque mais celle-ci sous-tend un effort obstiné à l'assimilation, au renoncement à soi en réaction à des conditions sociopolitiques oppressives. Leur ambition est destinée à égaler le modèle prestigieux du colonisateur et de « lui ressembler jusqu'à disparaître en lui. »<sup>429</sup>

Pour tout dire, les personnages masculins subissent les épreuves sociologiques et historiques qui se présentent à eux, à leur environnement social contrairement aux femmes. A la conquête et à la valeur guerrière de la femme, s'oppose, par conséquent, celle du dépouillement de soi, de l'asservissement de l'homme. L'apparence vestimentaire confirmera ou infirmera ce premier constat.

## **2- L'apparat vestimentaire : des attitudes antinomiques**

Le second point du physique sur lequel porte le regard du narrateur en raison de son caractère particulier est le vêtement. Défini comme l'ensemble des objets servant à couvrir le corps, le vêtement permet de protéger, de parer et de cacher la nudité de l'Homme. L'objectif principal du vêtement est, par conséquent, de protéger le corps et de voiler sa nudité contre les agressions extérieures. Toutefois, le lien d'intimité entre les personnages et les toilettes dans l'œuvre donne à voir une dimension autre que la fonction protectrice. L'usage que font les personnages des toilettes outrepassa la fonction primordiale de protection corporelle qui diffère d'un sexe à un autre.

### *a - L'homme ou l'appétence pour la coquetterie vestimentaire et corporelle*

Les personnages masculins perçoivent le vêtement comme ce qui peut donner consistance et contenance à la perception de leur corps par autrui. Ils désirent leur présentation vestimentaire irrésistible. Ils lui accordent, par conséquent, un soin religieux. Tous rivalisent alors de tenues et de parures

---

*masculinités dans le texte narratif avant 1800, la question du « Gender », actes de colloque de la Sator, Paris-, édition Peeters, p.32.*

<sup>429</sup> Albert MEMMI, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985, p. 138.

miroitantes. C'est à l'exhibition d'une telle apparence vestimentaire chatoyante chez les hommes que nous convie toute l'œuvre d'Henri Lopes.

Dans *La Nouvelle Romance*, lors d'une cérémonie de mariage, le narrateur s'aperçoit que :

« [...] les hommes sont tous en costumes et cravates, certains en trois-pièces, d'autres en smoking. Ils sentent la sueur couler d'abord en gouttes subites et isolées, puis coller les chemises à leurs dos [...] qui donc songerait à déboutonner son col et à desserrer sa cravate ? ... On est fier d'être habillé comme « en France », comme sur les catalogues de mode. »<sup>430</sup>

Ce qui ressort de cette description vestimentaire des personnages masculins du récit demeure le goût du somptueux et la recherche ostentatoire de l'élégance. Il s'agit, en d'autres termes, par le moyen de l'habillement, de montrer une image sociale sublime analogue à celle des mannequins d'où la mise en relation introduite par le comparatif « comme » dans le syntagme prépositionnel : « comme sur les catalogues de mode ». Le but ultime reste dans un premier temps de s'imposer à tous comme des modèles sociaux. Le vêtement est perçu, dès lors, comme un moyen d'accéder à une certaine vision physique idéale parfaite, de même qu'à véhiculer cette image. L'apparat vestimentaire tient, ensuite, pour le lieu d'expression de la connaissance de l'art de s'habiller. Comme des modèles, mieux des mannequins, l'apparence physique ne doit souffrir aucune disgrâce. Le choix vestimentaire fait, pour ainsi dire, état de la maîtrise de l'art vestimentaire occidental. Par le biais du vêtement, les personnages masculins qui sont d'origine africaine veulent également montrer leur connaissance experte de l'univers occidental. Ils font, par ailleurs, état d'une ubiquité spatiale dès lors qu'originaires et vivant en Afrique, leurs vêtements passent pour des modèles récents. Ces derniers viennent de paraître sur le marché mondial de la mode. Outre ce goût prononcé de la toilette et cette expression multiculturelle, les vêtements rangent les personnages masculins, enfin, dans une classe sociale privilégiée. Le vêtement demeure le lieu d'une valorisation identitaire.

---

<sup>430</sup> H. LOPES *La Nouvelle romance*, *op. cit.*, p. 77.

Cependant, cette image valorisante et occidentale qu'affiche l'apparence vestimentaire ne va pas sans une note de souffrance physique et psychique. La sueur qui ruisselle sur leur corps comme s'il eût fourni des efforts physiques en est la preuve. Bien que transpirant à grosses gouttes, les personnages se refusent à découvrir une partie même infime de leur corps. Ils supportent avec courage la rigueur de la chaleur. Ils prônent ainsi une forte détermination à montrer une apparence qui se veut l'incarnation de la beauté et des valeurs occidentales. La chaleur torride à l'origine de la sudation ne peut arriver à bout de leur volonté ; celle-ci se veut par ailleurs permanente du fait que dans leur quotidien, ils font également montre de la même fascination pour l'élégance et l'usage excessif des toilettes. Tel se présente le portrait vestimentaire du vieux caméléon, un autre personnage du récit :

« [...] Le vieux caméléon était habillé avec la même rigueur qu'il s'imposait, il y a de cela dix ans, quand il était conseiller territorial. Son titre d'évolué, et ses indemnités l'astreignaient et lui permettaient alors de « paraître ».

Bienvenu détailla la veste en tissu pied-de-poule, la cravate, le pantalon à plis impeccables, et des lunettes à grosses montures noires. Ce n'était pas en vérité des verres correcteurs, mais des vitres qui permettaient de se donner l'air intellectuel. »<sup>431</sup>

La toilette distinguée apparaît ici encore comme une règle de l'environnement social de ce personnage. Le vieux Makouala comme les personnages précédents est très soucieux de son apparence vestimentaire. En visite chez Bienvenu, il est paré d'une tenue de cérémonie. Malgré l'insuffisance de ses revenus de retraite, il s'astreint à une tenue vestimentaire qui inspire respect et admiration comme au temps où son pouvoir d'achat le lui permettait. Les accessoires qui peuvent renforcer son prestige tels que les « lunettes à grosses montures noires » sont associés aux toilettes flamboyantes. Le vieux caméléon se veut donc un personnage imposant et impressionnant par son aspect vestimentaire et ses attitudes de grand seigneur. Si une telle tenue corporelle soignée lui permet de vivre en conformité avec une image sociale, elle ne va pas sans conséquence. « La rigueur qu'il s'imposait » à porter des vêtements dont la beauté enchante la vue et lui donne un « air d'intellectuel » et d'« évolué », sous-tend une souffrance morale permanente. Elle suppose tout aussi des efforts constants pour conserver une rigueur vestimentaire irréprochable. Malgré la précarité de sa

---

<sup>431</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p.21.

situation sociale actuelle, il reste fidèle à l'image qu'il a toujours montrée. Pour tout dire, le vieux caméléon aspire véhiculer des attitudes d'un personnage à la fois prestigieux et multiculturel. C'est la même impression que donne à voir la tenue vestimentaire de Raymond quelques pages plus loin : « [ ...] Il (Bienvenu) vit entrer dans la salle un jeune nègre (Raymond) avec des lunettes fumées et la mise d'une élégance et d'un chic qui força son admiration. »<sup>432</sup> La tenue flamboyante de Raymond révèle la même obsession de la coquetterie et du sentiment de valorisation identitaire. Bien que d'origine modeste, Raymond fait pâmer d'admiration tout son entourage.

En effet, Bienvenu est fils d'un boy à la retraite. Ses parents peinent à subvenir aux frais que nécessite son séjour à l'étranger. Tous les originaires de son village, dans un élan de solidarité, se cotisent pour financer ses études. Le témoignage de son père est éloquent à ce sujet :

*« Je l'avais envoyé en France. On avait pu lui obtenir une bourse quand son oncle faisait la politique. Au début tous les originaires de notre village se cotisaient pour lui envoyer [...] Ce n'est pas avec mes 10.000 francs (CFA) que je gagne comme cuisinier que je pouvais continuer [...] je lui ai écrit plus de cinq lettres, jamais de réponse...Toi qui t'en vas, pardon papa, pardon fais ça pour moi. Va voir s'il est bien vivant. »*<sup>433</sup>

A contrario, la description de la tenue vestimentaire de Raymond à Bruxelles présente un jeune étudiant très soucieux de sa mise. Une rencontre ordinaire devient pour lui une occasion pour exhiber sa connaissance de l'art de l'habillement. Raymond partage également le goût des lunettes noires. Si elles sont considérées comme des parures, elles dissimulent le regard de par leur opacité. Ces lunettes ne passent-elles pas pour un masque qui leur permet de voir leur image chez autrui sans être vu ? Ce qui est évident, c'est que la rencontre ayant lieu la nuit, les lunettes fumées de Raymond ne sont que des parures qui n'ont, pour l'instant, pour objectif que de parfaire son goût de la perfection et de l'élégance vestimentaire. Les personnages ne cherchent qu'à valoriser leur origine sociale. Si Makouala est un Noir affranchi et donc un personnage noir ayant le statut du colon, Raymond Niounzou, en effet, se fait appeler en Belgique Ray Candy de Nionze. Ce nouveau nom à consonance bourgeoise contribue à lui donner une identité noble et singulière. En somme, Raymond, comme les

---

<sup>432</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p.70.

<sup>433</sup> *Ibid.* p. 68.

personnages précédents, s'expose comme un être féru de coquetterie. Il se fait connaître comme un personnage multiculturel, exceptionnel, noble et désireux de se débarrasser d'un statut dévalorisant.

Si on superpose ces personnages à ceux du *Chercheur d'Afriques*, les structures restent identiques. Les personnages ont tous le même penchant pour une belle apparence vestimentaire.

En effet, à l'instar de Bienvenu, c'est au tour d'André, dans *Le Chercheur d'Afriques* d'admirer la garde-robe de son cousin, Vouragan, étudiant à Nantes.

D'origine également modeste, ce jeune étudiant se laisse guider par ses penchants pour la prestance vestimentaire et le raffinement. C'est un passionné de toilettes de luxe et de parures scintillantes :

« Dans les tiroirs de la commode, étaient empilées suffisamment de chemises pour orner une vitrine de magasin. Des blanches, des bleues, des rayées, style cinquième Avenue au col soigneusement glacé. Mesquin, je comptais les paires de chaussures. Plus d'une par jour de la semaine : mocassins noirs, marron, vernis, Richelieux à boucle, Weston à doubles ou triples semelles, toutes astiquées avec soin. La garde robe était d'un chic égal. Une penderie de costumes, tous dans les tons bleus ou gris. Il suffisait de regarder à hauteur de la poche intérieure de chaque veste pour y voir la griffe de Blima ou de celle de Guy Taylor, les deux grands tailleurs des nègres de France. »<sup>434</sup>

Les toilettes de Vouragan sont l'objet d'un soin religieux. Les vêtements, sélectionnés avec goût, sont impeccablement dressés et éclatants de propreté. Le nombre exact ne peut être déterminé. En un mot, la quantité pléthorique des vêtements de cet étudiant dépasse l'entendement humain. Les chaussures, aussi nombreuses que les vêtements, d'une brillance irréprochable, font également l'objet d'une grande attention : « plus d'une paire par jour ... mocassins noirs, marron, vernis, Richelieux à boucle, Weston à doubles ou triples semelles, toutes astiquées avec soin ». Le goût du luxe de Vouragan pour les couturiers de renom couronne la quantité excessive, la multiplicité et la brillance des toilettes. L'excès de luxe qui exhale de cet étalage vestimentaire donne l'apparence d'un personnage fortuné à cet étudiant issu d'un milieu social très défavorisé.

En somme, Vouragan, Raymond, Makouala et tous les personnages masculins sont des adeptes de la mode et des parures flamboyantes. Ils accordent un soin religieux à leurs tenues vestimentaires. La brillance et le caractère

---

<sup>434</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, p. 29

impeccable de ces toilettes passent à la fois pour une satisfaction et une inclination à s'imposer aux autres et à démontrer une surqualification identitaire en particulier lorsque Vouragan souligne quelques pages plus loin : « Avec Blima sur le dos, le colon ne peut pas te chasser du restaurant, même pas le Belge de Léo. Qu'il veuille ou pas, une force l'oblige à t'appeler monsieur »<sup>435</sup>.

Les propos de Vouragan révèlent que les traits descriptifs restent les mêmes, notamment la volonté de séduire par l'habit. Cultiver une image de la perfection vestimentaire contribue à masquer une réalité à la fois génétique et sociale. Il s'agit, par le biais du vêtement, de forcer l'admiration, le respect et l'autorité. A l'image des acteurs, ils usent des artifices pour suppléer aux personnages qui ne sont pas admis « à jouer et/ou à être » dans leur environnement social. Le vêtement devient le lieu d'une valorisation identitaire exacerbée et de l'effacement d'un statut perçu comme un motif d'exclusion. Le témoignage de H. Pauwels sur la rigueur de la discrimination sociale dans les colonies illustre nos propos :

*« Il n'y a aucune cohabitation des Blancs d'une part, des Noirs et des Mulâtres d'autre part. Ceux-ci sont nettement séparés de ceux-là. Les Noirs et les Mulâtres sont rigoureusement exclus des cités qu'habitent les Blancs, des endroits que ceux-ci fréquentent. Les Blancs ont leur cité, les lieux de divertissement et de repos, leurs wagons de chemins de fer, leur quartier dans les bateaux. Les Noirs et les Mulâtres ont aussi les leurs, mais ce sont d'autres, ils ne sont admis dans les lieux et endroits qu'habitent ou que fréquentent les Blancs, que dans l'exacte mesure où leur service le requiert. »*<sup>436</sup>

Les conditions d'existence, les nécessités de la survie obligent consciemment ou inconsciemment les personnages à recourir à une image sublime afin d'intégrer un groupe social, d'imposer un point de vue, une image sociale valorisante. A l'instar des personnages, le même lien d'intimité est instauré entre le narrateur de ce roman et le vêtement. Il avoue, par conséquent, être aussi expert dans l'art vestimentaire que les personnages :

« Le regard de Fleur me gênait. Je crois qu'elle recherchait quelque chose sur mes vêtements. Ses yeux inspectaient avec attention mon costume, ma chemise et ma cravate, et son front se plissait [...]

- Longogna ! cria Vouragan...

- Longogna, littéralement, c'est le caméléon. Mais le caméléon n'est pas, chez nous, le symbole de l'opportunisme. Sa capacité à changer de robe, aussi vite et fréquemment, est,

---

<sup>435</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, p.107.

<sup>436</sup> H.PAUWELS, *Le Syndicalisme et la colonie*, Bruxelles, éd. De la CSC, s.d., p. 66.

pour les Bantous, un signe de suprême élégance... Lorsqu'on interpelle quelqu'un en lui criant longuement, c'est donc comme de siffler d'admiration. »<sup>437</sup>

Ainsi, les personnages expriment le vœu ardent de se défaire par le vêtement de l'étreinte d'un stigmate d'exclusion et de la catégorisation des hommes. Le vêtement devient pour eux le moyen de lutter contre une exclusion et d'exprimer leur multiculturalité puis de revendiquer un statut social noble.

Dans *Le Pleurer-rire*, la fascination des personnages pour les toilettes et les accessoires de mode reste la même. La mode, « se transmettait, témoigne le narrateur, de Paris au Pays plus vite que le courrier postal d'un bureau à un autre au sein du même ministère. »<sup>438</sup> Aussi, lors des cérémonies festives, le narrateur avoue que, comme tous les convives, il se mit dans son « [...] plus beau de smoking récemment commandé [...] chez Serge de Ruyvère, le grand couturier parisien ». <sup>439</sup>

Les personnages masculins, qu'ils soient d'origine modeste ou qu'ils aient des responsabilités importantes, restent très attachés à leur aspect vestimentaire, à l'art de plaire et de s'imposer dans leur environnement. Ils sont tous des adeptes de la mode. Aussi, à l'instar du peuple, le désir de plaire et de s'imposer aux autres gouverne-t-il les choix vestimentaires du président Bwamakabé et de ses homologues. Ils aiment, comme tous, paraître dans des toilettes somptueuses :

« Un président qu'on voit deux fois avec le même costume, avoue Bwakamabé, n'est pas pris au sérieux.[...] Au Libéria, au temps de Tubman, le protocole imposait même des teintes de costumes différentes suivant l'heure....Clair le matin, bleu en début de soirée, noir ensuite. »<sup>440</sup>

Aussi, afin d'adopter le même mode vestimentaire que ses homologues :

« On fit venir, témoigne le narrateur, voyage payé en première classe, séjour à la charge du Trésor public, Serge de Ruyvère, le grand couturier parisien du Faubourg-Saint-Honoré, qui s'engagea à réaliser la commande [...] deux bonnes

---

<sup>437</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, p.81

<sup>438</sup> *Ibid.* p. 139.

<sup>439</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>440</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-rire*. pp. 67-68.

douzaines de trois-pièces, quelques demi-Dakar, des chemises et des cravates innombrables [...]. »<sup>441</sup>

La seule et unique priorité de Bwakamabé afin de ne pas déroger aux lignes de conduite générale reste son prestige vestimentaire. Il ne se soucie ni du contenu de ce tête-à-tête des dirigeants africains ni de l'objectif de cette organisation africaine. Prendre soin de sa présentation vestimentaire, son apparence corporelle reste donc sa préoccupation essentielle. Egalement, adepte de l'élégance comme les personnages précédents, outre la commande d'une panoplie de vêtements, Bwakamabé aspire à paraître orné de toutes ses médailles décoratives : « Il s'attardait à l'inventaire des costumes. Il fit le recensement de toutes ses décorations, envisageant d'apparaître, à sa descente d'avion, en tenue de général, étoiles aux épaules, médailles sur la poitrine. »<sup>442</sup>

Nous retrouvons, de ce fait, cette même soif de métamorphose par le biais de toilettes, de parures scintillantes et les accessoires de coquetterie. Le port de lunettes dites « vues claires », dorénavant perçu par tous les personnages comme un critère de beauté vient parachever une transformation physique tendant vers la perfection physique :

« Monsieur Girard arrivait, les bras encombrés de deux valises plates qu'il déplia devant tonton. L'une contenait toute une gamme d'hosties en verre, l'autre un riche échantillonnage de montures [...] Et tonton, qui s'était levé, chaussait déjà certaines montures. Il choisissait les plus grosses et les plus épaisses, en écaille. »<sup>443</sup>

Ainsi, le corps avec les traits du visage modifiés, Bwakamabé peut se montrer en public. Si Raymond et Makouala dissimulent leur regard derrière des lunettes noires, Bwakamabé se veut dans une position d'observation en hauteur « à sa descente d'avion ». Ainsi, paré et portant des lunettes épaisses, il est non seulement le point de mire mais peut embrasser d'un seul regard tous ceux qui le regardent. Pour Bwakamabé, l'adoption de toutes ces toilettes peuvent lui permettre d'intégrer une classe sociale. Toutefois, cette métamorphose des personnages par l'utilisation excessive de parures, ne préfigure-t-elle pas un désir de renaissance ? L'on peut répondre par l'affirmative. Car Bwakamabé

---

<sup>441</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-rire, op. cit.*, p. 68.

<sup>442</sup> Henri LOPES, *Le Chercheurs d'Afriques, op. cit.*, p. 67.

<sup>443</sup> Idem.

envisageait « d'apparaître, à sa descente d'avion, en tenue de général » en lieu et place d'une tenue qui rende compte de son identité de chef d'Etat. De plus, le choix de grosse lunettes sous-tend un désir de transformation de son être. Il révèle en sourdine un désir de retour au stade foetal, temps des origines. D'autre part, en choisissant des lunettes en écaille, il cherche à s'identifier à un animal aquatique. Cette attitude sous-tend également un désir de replonger dans le liquide amniotique. L'avion, allusivement, peut renvoyer au ventre de la mère. Sa sortie passe pour une nouvelle naissance d'autant plus le désir de se couvrir de toutes les médailles mieux des parures, caractéristique à tous ces personnages, manifeste le même désir de renaître : « *Un autre de ce caractère brillant, doit être montré [...] La chaussure que l'on fait reluire, le « ciré », l'imperméabilité [...], enfin le miroir lui-même [...] gardent tout en étant voilé qui dissimule, cette qualité de surface lisse, de réflexion, de renvoi et surtout d'impénétrabilité.* »<sup>444</sup> Ainsi, pour Guy Rosaloto, dans l'inconscient collectif, la brillance est l'insigne d'une armure invincible. L'amour excessif pour les parures, les toilettes irréprochables observées chez tous les personnages apparaît alors comme une tentative de se couvrir d'une enveloppe protectrice, à savoir le sein maternel protecteur.

Les narrateurs des deux derniers romans témoignent que c'est une tendance qu'ont en commun tous les personnages de son récit ; la difficulté à y accéder entraîne, parfois, des conséquences dramatiques. tels sont les témoignages des narrateurs de *Le Lys et le flamboyant* et de *Sans Tam-tam* :

« Bien que doté d'une vue de lynx et ne fumant pas, Lomata s'était muni [...] d'une bouffarde et d'une paire de lunettes dites « vues claires » [...] Ainsi appelait-on dans Poto-Poto, ces lunettes à verres non correcteurs qui conféraient au visage le sérieux et le prestige du lettré.»<sup>445</sup>

et :

« [...] Ils cherchent à s'imposer par leurs tenues vestimentaires et les accessoires. Les costumes se font couper à Paris, et la main tient un attaché-case... et l'on éprouve le besoin de se cacher derrière de grosses lunettes noires. Même la nuit ! Mais le déguisement ne donne, ni le secret de l'intelligence, ni de

<sup>444</sup> Guy ROSOLATO, « Le Fétichisme dont se dérobe l'objet » in *Objet du fétichisme*, Revue de la psychanalyse, n°1-2, Paris, Gallimard, 1970, p. 36.

<sup>445</sup> H. LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, op. cit., p. 60.

*la compétence que l'on quête. Alors, on se console avec l'alcool, puis le chanvre.»<sup>446</sup>*

En définitive, tous les personnages masculins dans l'œuvre d'Henri Lopes, quels que soient leur âge et leur statut social sont férus de coquetterie. Or la coquetterie, dit le sociologue Pagès-Delon Michèle, ne va pas de pair avec la virilité : « *Appliquée aux hommes, celle-ci (la coquetterie) est négativisée parce qu'elle renvoie à l'univers des valeurs féminines.* »<sup>447</sup> A. Adande corrobore cette idée. Pour lui, la coquetterie, c'est l'illusion et « *l'art féminin par excellence.* »<sup>448</sup> La récurrence de la recherche de l'élégance excessive dans la tenue vestimentaire et ces ports de parures sous-tendant une aspiration à une acquisition des attributs féminins est clairement mise en évidence. D'ordinaire, ce sont les femmes qui possèdent une garde-robe aussi fournie et une toilette objet de tant de soins méticuleux. L'on peut conclure que cette tendance exagérée des personnages masculins à porter toutes ces nombreuses parures et vêtements peut être interprétée comme l'expression d'une identité hybride doublé d'un désir de renaissance ?

La deuxième remarque que l'on fait est la présence d'un désir de distinction et de reconnaissance sociale. Ce sentiment conduit les personnages à une forte attention à l'image qu'ils projettent. Ils se veulent des modèles sociaux. L'aspiration à la perfection, à l'absolu est un combat permanent. Le but ultime de la toilette distinguée est de montrer leur statut particulier, de s'imposer et donc de lutter contre la marginalisation. Ainsi, on retrouve le même système de valorisation identitaire et de contestation de l'ordre social que chez les figures narratives. A l'instar des narrateurs, ils montrent qu'ils sont des êtres exceptionnels et combattent contre l'exclusion et l'oppression sociale. L'utilisation abusive des parures est donc destinée, d'une part à montrer et à maintenir un pouvoir sur les autres et d'autre part, elle concourt à s'élever au dessus de la nature pour mieux subjuguier l'environnement social. « *Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de*

---

<sup>446</sup> H. LOPES, *Sans Tam-Tam*, op. cit., p. 42.

<sup>447</sup> DUFLIOT, op. cit., pp. 98-99.

<sup>448</sup> A. DANDE, « *Fonctions et signification sociales des masques en Afrique Noire* » in *Présence Africaine*, Avril-Juillet 1955, numéros 1-2, p. 5.

*l'âme humaine.*»<sup>449</sup> soutient Baudelaire. L'usage des parures témoigne, par conséquent, d'une forme d'autodivinisation. Les personnages, au travers de ces parures aspirent à retrouver une dimension sacrée et prestigieuse.

Les parures ne sont donc pas de simples ornements. Elles véhiculent un message : conférer une dimension quasi religieuse aux personnages qui les portent. Cette soif de paraître permet aux personnages d'occulter leur identité première pour une identité prestigieuse. Ils manifestent, en somme, la même auto contemplation narcissique constatée chez les voix narratives.

Le dernier constat est l'expression d'une régression à l'arrière-fond de cette valorisation identitaire plurielle à caractère combatif. Aussi, convient-il également de s'interroger sur les caractéristiques et les fonctions du mode d'habillement chez les personnages féminins.

#### *b – La femme ou le rejet de l'apparat vestimentaire*

Contrairement aux hommes, les femmes mises en scène par les narrateurs, qu'elles soient d'origine occidentale ou africaine, s'habillent de façon sobre et conventionnelle. Dans *Tribaliques*, on lit que les jeunes filles d'origine africaine ont une préférence pour les pagnes ou les tenues occidentales classiques comme le fait percevoir ces extraits :

« elles (les jeunes filles) se disaient les filières qui permettaient d'avoir moins cher les pagnes [...]. »<sup>450</sup>

ou

« Un jour à un cocktail il fut littéralement charmé par une jeune beauté [...] elle avait ce soir-là un grand boubou (robe très ample) sénégalais blanc et semblait sortir des mains du plus fin créateur.»<sup>451</sup>

ou encore :

---

<sup>449</sup> C. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 810.

<sup>450</sup> H. LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, p. 3.

<sup>451</sup> Henri LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, p. 45.

« Marguerite est une jeune veuve d'une beauté remarquable. Traits réguliers [...] sous la camisole, longue jambe de façon qu'on s'attarde à regarder lorsqu'elle met sa robe collante et ses souliers à talons. »<sup>452</sup>

Il ressort de ces extraits que les femmes décrites dans les nouvelles alternent les tenues vestimentaires d'origine africaine et occidentale. Elles s'habillent dès lors tantôt en pagne, tantôt en robe comme il a été donné de constater dans ces quelques présentations vestimentaires. C'est aussi dire qu'elles sont enracinées dans leur société d'origine et ouvertes à d'autres valeurs culturelles. Les femmes, ensuite, ne font pas étalage de multiples toilettes vestimentaires comme il a été donné de constater chez les personnages masculins. La présentation vestimentaire ne bénéficie ici d'aucun commentaire développé. Les descriptions vestimentaires sont, par conséquent, pauvres. L'ancien combattant dans la nouvelle qui porte son nom avait déjà fait constater la sobriété vestimentaire et corporelle contrairement aux hommes. Selon lui, sa maîtresse Nadia avait « les yeux si noirs qu'elle n'avait pas besoin de les maquiller. »<sup>453</sup> Mais, malgré cette discrétion vestimentaire, les toilettes contribuent à la transformation radicale des personnages. Elle leur permet de se métamorphoser.

Le personnage féminin du premier extrait, affirme le narrateur, arboré de son boubou « semblait sortir des mains du plus fin créateur ». De même, « sous la camisole » et « lorsqu'elle met sa robe serrée », la beauté du second personnage féminin est semblable à celle d'un personnage qui n'a pas encore subi l'effet du temps d'où ses « traits réguliers ». Comme la première femme, celle-ci est ainsi présentée comme une femme dotée d'une beauté naturelle, harmonieuse et proportionnelle. Le syntagme adjectival « ses traits réguliers » concourt à l'expression de la beauté scripturale d'Alphonsine. Subsidiairement, c'est dire que leur beauté a été refaite. C'est comme si le vêtement opérait une action transformatrice sur le corps pour le rendre captivant. Il passe pour remodeler, donner douceur, fermeté. Il confère un pouvoir de séduction. Il va sans dire que le vêtement fait du corps « un champ de labour » où le pinceau pénètre dans les chairs pour y opérer des transformations radicales. Seul, ce travail douloureux de

---

<sup>452</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>453</sup> *Ibid.* p. 54.

modelage du corps est à l'origine de leur beauté angélique. Après ce travail acharné a surgi une forme nouvelle qui permet aux femmes d'éblouir et d'être aimées de tous. Le vêtement sous sa forme certes sobre contribue donc à la transformation des personnages. Il permet aux femmes d'acquérir une élégance et un pouvoir de séduction sans pareil. Les personnages, au sortir de cette épreuve, apparaissent comme des déesses de beauté ; d'où la récurrence du substantif « beauté » dans les groupes nominaux « une jeune beauté » « une beauté remarquable ». La caractéristique de cette beauté est de revêtir des canons esthétiques imprécis. C'est la beauté, dira Philippe Pierrot, « *affirmée plus que décrite des contes de fée.* »<sup>454</sup> De plus, la couleur, « le boubou blanc » puis l'adjectif « jeune » ajouté à la comparaison des jambes à celles d'un faon, symbolisent aussi bien la pureté naturelle du vêtement que des personnages. Si le contenant incarne l'état d'innocence et donc de nature, le contenu fait état d'une beauté permettant aux personnages d'échapper au temps et à l'espace. Il en fait des êtres hors du temps et de l'espace d'origine. Le vêtement devient « un rite qui sacralise et permet de devenir « autre » ». Il embellit et transforme l'identité première notamment l'identité sociale. Il change la personnalité et lui permet d'échapper à la reconnaissance de l'autre.

Le vêtement de la femme, en dépit de son caractère sobre, la métamorphose en lui donnant une identité prestigieuse. Elle devient un personnage merveilleux et surnaturel qui échappe à l'histoire et au temps présent. Il lui permet également d'acquérir un pouvoir sur les autres personnages et de montrer « une noblesse primitive » qui ne nécessite aucune surcharge de coquetterie. Enfin, le vêtement est un moyen pour le personnage d'affirmer une identité autre.

Si l'on superpose ces femmes à une autre description vestimentaire d'un autre personnage féminin, les structures restent les mêmes : « le retrait de deuil a eu lieu il y a un mois. C'était ce samedi-là, grande fête au Démocratique : deux orchestres, trois cents invités, bière et champagne en « pagaille » ; la veuve avait changé par trois fois de pagne. »<sup>455</sup>

---

<sup>454</sup> Philippe PIERROT, *Le Travail des apparences ou les transformations du corps féminin au XVIII-XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.178.

<sup>455</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 31.

La tenue vestimentaire d'Alphonsine, ainsi décrite, la présente comme une femme prude qui camoufle son corps dans un seul type de toilette. Car le pagne est un vêtement fait d'une pièce de tissu enroulé autour du corps. Il est porté à hauteur des hanches et couvre le corps de la taille aux genoux ou aux pieds. Il dissimule le corps en l'enrobant. C'est dire que la présentation vestimentaire de ce personnage féminin est également austère. En dépit de sa stature sociale, eu égard au nombre d'invités « trois cents », « deux orchestres » et la grandeur de la cérémonie « bière et champagne en pagaille » le pagne reste l'unique tenue arborée. Le narrateur souligne : « Par trois fois, elle change de pagne ». De plus, le personnage n'arbore aucun accessoire de beauté ni aucun bijou. On ne peut imputer une telle absence à une discrétion du narrateur. Il n'est fait état d'aucun bijou d'aucun accessoire de beauté parce que l'apparence vestimentaire ne comporte aucune surcharge vestimentaire. Le personnage se présente comme un emblème de vertu, d'austérité et de grandeur morale. Plus importante encore est la récurrence du chiffre trois, « trois fois » et « trois cents convives » ; chiffre de la déité, il suggère la perfection physique presque divine du personnage sous la tenue vestimentaire. La description vestimentaire permet d'entrevoir, ainsi, la supériorité identitaire du personnage. Elle lui donne une dimension quasi religieuse. L'attitude connote ici un acte sacrificiel. C'est une martyre. Comme le Christ ressuscité le troisième jour, le narrateur semble implicitement comparer son attitude à une Passion. Elle incarne un idéal social de vertu et de respect scrupuleux des normes sociales eu égard à la cérémonie de retrait de deuil de son époux.

La superposition d'Alphonsine et des personnages féminins précédents permet des remarques analogues. L'aspect vestimentaire des personnages obéit à cette motivation identitaire et austère comme le suggère le narrateur dans *La Nouvelle romance* :

« Le ciel est bleu, les dames sont belles de ces robes que les mannequins de la dernière semaine commerciale ont présentées ... L'argent a métamorphosé les femmes en baronnes de la cour du Roi Christophe [...] *Elise et Wali(sont) en pagne telles que la nature les a faites* [...] <sup>456</sup> tandis que « [...] *Les vieilles mamans venues de la campagne, ou*

---

<sup>456</sup> H. LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p. 78.

*qui n'en n'ont pas perdu le souvenir : pieds nus, en pagne noir tant à leur âge elles connaissent les membres de la tribu qui meurent chaque mois et dont il faut porter le deuil. »<sup>457</sup>*

Comme on peut s'en apercevoir, une notation physique suffit. Le portrait des personnages est réduit : « les femmes sont belles de ces robes que les mannequins de la dernière semaine ont présentées » tandis que d'autres « sont en pagnes telles que la nature les a faites » et « les vieilles mamans .... en pagne noir. » La description vestimentaire prend la forme d'une synthèse en une ou deux phrases. Elle se limite à des informations essentielles : l'origine et la caractéristique des toilettes et leur impact sur les personnages. Cette condensation extrême des informations vestimentaires suggère une tenue certes soignée mais austère.

Par ailleurs, la tenue vestimentaire des femmes, à l'inverse de celle des hommes est variée. Le spectacle vestimentaire n'est donc pas homogène. Certaines femmes optent pour la tenue vestimentaire traditionnelle ; d'autres, en revanche affirment leur prédilection pour les tenues modernes. On note donc une diversité vestimentaire. Elle illustre la diversité humaine quasi infinie. Chaque classe sociale ou type humain possède ses habits spécifiques. Chacun s'habille selon ses goûts, ses valeurs culturelles et la mode tantôt « en baronne de la cour du roi Christophe » et « les mannequins de la dernière semaine commerciale » tantôt « en pagne telles que la nature les a faites » ou encore « pieds nus ... en pagne noir ». Leur aspect vestimentaire s'analyse donc comme le lieu d'expression de la diversité humaine et culturelle.

Cependant, quel que soit leur choix, elles sont l'objet d'admiration. Les tenues confèrent à certaines une noblesse originelle à l'image « des baronnes de la cour du roi Christophe ». A d'autres, elles en font des modèles de beauté. A une autre frange, elles révèlent une pureté originelle naturelle « comme la nature les a faites ». Par le biais du vêtement, de façon générale, ce sont des êtres idéalement supérieurs, dotés d'une perfection physique et possédant une physionomie distinctive : « celles qui étaient belles, le sont plus encore et deviennent des déesses sculptées par Phidias ». Le vêtement contribue à imposer un statut social et une grandeur naturelle nouvelle et différente de la première. Toutefois, au-delà de cette supériorité identitaire que confèrent les tenues vestimentaires, ce qui

---

<sup>457</sup> *Idem.*

consacre ces femmes, c'est leur souci de la collectivité. Le choix des tenues vestimentaires n'est pas fortuite. Il ne s'agit pas seulement d'un plaisir personnel ou d'un simple correctif corporel. Pérenniser un idéal social et un devoir paraît comme les objectifs essentiels. Leurs tenues vestimentaires apparaissent comme des nécessités et des devoirs sociaux. D'abord, elles permettent d'exprimer la diversité humaine comme il a été démontré. Ensuite, les tenues se présentent comme respectant des faits culturels. Par ailleurs, de même que les personnages précédents, leur métamorphose physique ne va pas sans une épreuve douloureuse. Les expressions : « déesses sculptées » ou « comme la nature les a faites » ou encore « pieds nus » sont les preuves d'une sobriété ou gît une souffrance à la fois physique et psychique. Leur action séquestre, violente leur corps jour et nuit. Elles soumettent leur physique à une astreinte dont l'objectif essentiel est d'obéir un devoir social et d'exprimer un état psychologique. Le vêtement est par conséquent soumis à une loi rigoureuse où se lisent une pénitence et un idéal de société.

Il en est de même, si on superpose ces femmes à celles de l'œuvre suivante, à savoir *Le Chercheur d'Afriques*, le narrateur témoigne du retour des mêmes structures :

« [...] Ngalaha accompagnée d'Olouomo s'est présentée. Elle était vêtue de son pagne indigo aux motifs bleu ciel. Quand elle s'en drapait devant moi, je lui disais qu'elle était jolie, jolie plus jolie que toutes les fleurs [...] Ce pagne [...] rehaussait ses traits de princesse. Le nouveau commandant a regardé Ngalaha des pieds à la tête et de la tête aux pieds. Lorsqu'elle est arrivée à sa hauteur, il s'est levé et lui a tendu la main. »<sup>458</sup>

ou :

«Quelle grande dame vous étiez alors dans ce tailleur anthracite ... ! vos talons soulignaient votre cambrure, le galbe de vos jambes et votre port de tête »<sup>459</sup>

ou encore :

« Au premier rang, une femme en cardigan de laine, les yeux rivés sur ses lèvres [...] Son profil évoque un dessin de Cocteau. Un fil déroulé, tracé d'un seul mouvement, sans hésitation ni reprise, ainsi qu'une signature ».<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., pp. 82-83.

<sup>459</sup> *Ibid.* 231.

<sup>460</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 9.

De tels brefs portraits vestimentaires des personnages féminins fourmillent dans les récits. Ces descriptions vestimentaires sont révélatrices d'une présentation physique liminaire. L'accent est mis davantage sur les transformations opérées par le vêtement que sur sa description détaillée. Elle n'offre aucun intérêt en raison de sa sobriété et de sa discrétion. De plus, ces femmes ne portent aucune parure vestimentaire. Elles portent des vêtements certes ancrés dans leur société d'origine mais qui sont discrets. Ngalaha était « drapée » dans un pagne. Seul le talon de la dame au péplos était visible dans un tailleur classique. De même, couverte d'un cardigan, seul le profil de Mme Leclerc laisse entrevoir son physique.

Cependant, malgré la sobriété et la pauvreté numérique des éléments vestimentaires illustrant l'austérité vestimentaire de ces femmes, elles se présentent comme des êtres dotés également d'une beauté naturelle et scripturale. Le vêtement les métamorphose et fait d'elles des reines de beauté. Elles ont toutes une allure naturelle de déesse qui suscite admiration et respect. Grand air, démarche et allure noble sont les caractéristiques de Ngalaha, de la dame au péplos et de Mme Leclerc. Ainsi, le vêtement permet d'échapper à la reconnaissance de l'autre. Il leur permet d'acquérir une identité noble ou de mettre davantage en évidence leur noblesse mais surtout leur caractère universel. La preuve est que le vêtement de Ngalaha avec ces différentes couleurs forme un mixte de couleur. La couleur de fond, l'indigo est une couleur certes bleu foncé mais avec des reflets violets ou rougeâtres. Elle concentre, par conséquent une pluralité de couleurs, mieux une symphonie de couleurs ce qui suggère une multitude d'identités. De plus, la couleur « bleu ciel » couleur de l'espace illimité suggère un brouillage identitaire. Le profil de Mme Leclerc qui évoque un dessin de Cocteau donne la même impression. La caractéristique de cet écrivain, peintre et dessinateur français est de cultiver l'universalité des drames et des personnalités par le recours délibéré à l'insolite et à l'anachronisme. Au regard de ces exemples, les portraits présentent ainsi une conjonction de traits humains différents, des images composites où se profile une multiplicité d'identités. Ils concourent à créer des êtres universels et à les hisser au rang d'êtres nobles et supérieurs à tous.

Un effet semblable transparait chez les personnages de l'œuvre suivante, en l'occurrence *Sur l'autre rive*. La simplicité vestimentaire des personnages est aussi soulignée. C'est le cas de Solange, une Française. Elle fait partie de l'élite sociale. Solange, en effet est une critique artistique dans une grande galerie de Paris. Toutefois, sa tenue vestimentaire est sobre et cultive la discrétion : c'est un tailleur classique. « Elle était vêtue d'un ensemble blanc qui faisait ressortir sa chevelure jais. »<sup>461</sup> Cette tenue discrète rehausse sa beauté naturelle et primitive. Elle fait d'elle un être aussi marqué au sceau de l'identité plurielle. La comparaison de la chevelure de cette critique française à un « jais », pierre précieuse de Gagás, une ville d'Asie Mineure en est l'illustration. C'est l'objectif que veulent atteindre les tenues de cet autre personnage : démontrer sa beauté plastique et son identité plurielle :

« En plus d'une robe de cocktail dont j'avais besoin pour le vernissage, je me suis laissé tenter par trois ensembles. Maddi m'assure que je ne regretterai pas mon choix. Elle fait de moi une description qui ressemble à celle de Cendrillon, la nuit de sa gloire. »<sup>462</sup>

La comparaison avec Cendrillon, un personnage de conte, est hautement significative. Le personnage témoigne ainsi, qu'à l'instar de Cendrillon, il est persécuté par son environnement social. Il croit qu'il apparaîtra au cocktail transformé en une princesse comme Cendrillon au bal grâce à une fée. Le vêtement est perçu comme le lieu d'une renaissance pour échapper à un malaise social. A l'arrière-plan de cette identification se profile un désir d'exprimer une identité double, noble et un état de souffrance psychique.

Si on superpose ces personnages à ceux de l'œuvre suivante, *Le Lys et le flamboyant*, les structures demeurent identiques : lors d'une cérémonie de deuil à Brazzaville, le corps des femmes, selon le narrateur, est tapi dans l'ombre de l'étoffe : « Sur des nattes, à même le sol, les femmes s'étaient tassées....Les unes, momies allongées ou recroquevillées en chien de fusil étaient enroulées dans leur pagne des pieds à la tête... »<sup>463</sup> De même à un concert à Paris, un autre personnage adopte la même attitude. On lit :

---

<sup>461</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive*, op. cit., p. 44.

<sup>462</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>463</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le Flamboyant*, op. cit., p. 18.

Dans un cercle de lumière qui se déplaçait avec elle, elle répondit aux applaudissements en fléchissant les genoux et saluant les mains jointes à la manière asiatique. La tête recouverte d'un foulard, elle était vêtue d'un pagne aux couleurs éclatantes, noué à la mode d'Afrique centrale [...].<sup>464</sup>

A un festival international au Japon, les attitudes vestimentaires ne varient pas :

« Une délégation de femmes noires. Des princesses à l'allure superbe [...] sur la terrasse, les conversations s'étaient interrompues. Un des membres de mon équipe de tournage siffla d'admiration. A leurs boubous et à leur manière de nouer leur foulard, ce doit être des Guinéennes [...]. »<sup>465</sup>

Le portrait vestimentaire des femmes, quels que soient le lieu ou les circonstances, fait état d'un corps tout entier dissimulé à la pression du regard et empaqueté dans des morceaux de pagnes, des boubous ou des tailleurs de type classique. Il prône la pluralité des cultures. Ainsi vêtus, les personnages suscitent des sentiments quasi idolâtriques. Ils sont perçus comme des statues, c'est-à-dire des idoles faites pour être adorées et par conséquent des êtres divins devant lesquels tout le monde se prosterne : « les conversations s'étaient interrompues. Un des membres... siffla d'admiration. » fait remarquer le narrateur.

Au total, il ressort de notre analyse du portrait vestimentaire des personnages que la rigueur vestimentaire de la femme, s'oppose à la passion pour la coquetterie chez l'homme. L'homme, en effet, se caractérise par son vif intérêt pour les accessoires et les vêtements à la mode en Occident. Ils soignent tous leur corps dans le but d'être agréable à regarder. Ils font du vêtement des buts et des raisons de vivre. Qu'il soit d'origine occidentale ou africaine, qu'il fasse partie du peuple, de l'élite sociale ou des pouvoirs politiques, il nourrit l'idée d'avoir un goût de l'élégance qui transcende le temps et les espaces. La présentation vestimentaire s'inscrit, de fait, sous le sceau du paraître et de l'universel chez tous. Cependant, quelle que soit leur origine sociale ou raciale, les personnages féminins aspirent à une apparence simple, austère et multiculturelle. Il semble ainsi être révolue la tradition selon laquelle la coquetterie est une caractéristique féminine et l'austérité vestimentaire celle de l'homme. Les personnages entendent, à travers l'interversion des habitudes vestimentaires, œuvrer pour la disparition des frontières entre les sexes et les

---

<sup>464</sup> *Ibid.* p. 216.

<sup>465</sup> *Ibid.* p. 338.

rares. Ce choix participe, en d'autres termes, à un désir d'émancipation au regard du formalisme social, sexuel ou culturel. L'austérité vestimentaire et subséquemment la violence qui en découle puis l'utilisation excessive de toilettes élégantes que s'imposent les personnages illustrent un héroïsme fait de renoncement et de sacrifice de soi.

Pour tout dire, les personnages, à l'instar des voix narratives se veulent des êtres à la fois universels, nobles et héroïques. De même que chez les figures narratives, les motifs de refus de solitude et d'exclusion sous-tendent leur combat contre les réalités sociales.

Par ailleurs, si ce fantasme est commun à tous les personnages, l'expression de leur fermeté exceptionnelle devant l'oppression comporte une légère différence qu'il importe de signaler. Il a été donné de constater, en effet, que l'héroïsme féminin est âpre. Il est fait de sacrifices et ponctué de violences physiques incessantes (coups de ciseaux, hauts de forme gigantesques, austérité vestimentaire et pieds nus permanents) contrairement à celui de l'homme doux et moins agressif (culte du paraître, soumission à la mode). La femme semble ainsi être le personnage qui se distingue par son courage exemplaire. Elle fait preuve d'un héroïsme différent de celui de l'homme. Son héroïsme est fait de résignation et de silence (passion de la mode et de la coquetterie) contrairement à celui de la femme. Ses actes de courage exceptionnel et remarquable devant l'adversité sont constamment mis en évidence.

Les caractéristiques physiques n'épuisant pas tous les sens que recèlent ces portraits, les qualifications psychologiques viendront probablement compléter, confirmer ou infirmer ces structures récurrentes révélées par la présentation physique.

## Chapitre IV : Tendances psychologiques et répartitions sociales des domaines d'activités

Nous entendons par tendances psychologiques et répartitions sociales des domaines d'activités, l'éthopée du personnage. Selon Pierre Fontanier, l'éthopée s'oppose à la prosopographie, définie comme la description des caractéristiques physiques. L'éthopée, a contrario, apparaît comme « *une description qui a pour objet les mœurs, les caractères, les vices, les vertus, les talents, les défauts enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif.* »<sup>466</sup>. L'objectif de ce type de représentation consiste à compléter, parfaire le portrait physique dans la mesure où, soutient P. Fontanier, la définition du portrait implique à la fois l'aspect aussi bien physique que moral : « *On appelle souvent du nom de portrait soit l'éthopée, soit la prosopographie, toute seule ; mais le portrait, tel que l'on l'entend ici, doit les réunir l'une et l'autre. C'est la description tant au moral qu'au physique, d'un être animé réel ou fictif.* »<sup>467</sup>

On note alors que les attributs psychologiques et mentaux sont l'ensemble des conduites morales d'un individu par rapport aux mœurs et aux habitudes admises et pratiquées au sein de sa société. On adjoint les rôles sociaux tels que définis par son environnement social. Cela implique une attitude à agir conformément aux règles sociales à l'égard de soi-même et des autres membres de la communauté. Cependant, les personnages-acteurs de H. Lopes ont une prédisposition marquée à la transgression des principes sociaux. L'élément marquant de cette transgression est une interversion sexuelle. Les femmes font le culte de la masculinité et les hommes celui de la féminité.

### **1 - Les personnages féminins ou la récupération des caractéristiques de la masculinité**

De façon générale, les termes de la masculinité et de la féminité sont synonymes, dans l'opinion générale respectivement, de force et de faiblesse, d'activité et de passivité. C'est ainsi que Simone de Beauvoir commente les travaux de nombreux critiques et savants :

---

<sup>466</sup> Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 425.

<sup>467</sup> *Idem.* p. 428.

« Aristote imagine que le fœtus est produit par la rencontre du sperme et de menstrues : dans cette symbiose, la femme fournit seulement une matière passive. C'est le principe mâle qui est force, activité, mouvement, vie. C'est aussi la doctrine d'Hippocrate qui reconnaît deux espèce de semences, une faible ou femelle, et une forte qui est mâle. La théorie aristotélicienne s'est perpétuée à travers tout le Moyen Age et jusque dans l'époque moderne. »<sup>468</sup>

Hegel, à la suite de ces critiques est aussi catégorique : « L'homme est ainsi par suite de cette différenciation le principe actif tandis que la femme est le principe passif »<sup>469</sup>.

L'infériorité de la femme ne relève pas seulement des mythes ou des traditions. Elle a un fondement théologique. L'autorité de l'homme sur la femme est exprimée dans la Bible sans aucune ambiguïté : « *Le Chef de tout homme c'est Christ ; le chef de la femme, c'est l'homme. Le Chef du Christ c'est Dieu.* »<sup>470</sup> Aussi, la femme doit-elle obéissance à l'homme. Ce dernier, en revanche, doit adoucir son caractère et faire preuve de compassion à l'égard de son épouse. L'apôtre Paul écrit : « *Femmes, soyez chacune à votre mari, comme il se doit dans le Seigneur. Maris, aimez chacun votre femme, et ne vous aigrissez pas contre elle.* »<sup>471</sup>

D'autres arguments, en l'occurrence ceux de la biologie, ont également concouru à renforcer l'inégalité des sexes et la subordination de la femme à l'homme. Pour les biologistes, en effet, la caractéristique essentielle de l'ovule est d'être une matière inerte, massive et volumineuse. Le gamète féminin présente une forme volumineuse en raison des matériaux nutritifs et protecteurs de l'embryon qu'il renferme. Ces réserves l'alourdissent alors considérablement. La masse du gamète du sexe opposé, le spermatozoïde, en revanche, est extrêmement réduit. Il a une queue filiforme, une petite tête allongée. Cette constitution le voue à la mobilité. Cela explique le fait que c'est le gamète mâle qui va à la recherche des cellules reproductrices du sexe féminin. De plus, toujours selon les biologistes, lors du processus de la fécondation, la féminisation ne s'opère qu'en l'insuffisance ou en l'absence d'hormones actives mâles, la testostérone.

---

<sup>468</sup> Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1976, p. 43.

<sup>469</sup> Hegel, cité par Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe I*, op. cit., p. 44.

<sup>470</sup> La Sainte Bible, édition Louis SEGOND, Corinthiens 11 verset 3.

<sup>471</sup> La Sainte Bible, op. cit. Colossiens 3 versets 18-19.

Au regard de ces constats, Simone de Beauvoir conclut alors que la femme a été subordonnée à l'homme en raison de sa constitution physiologique : « *La division des sexes est une donnée biologique non un moment historique. C'est au sein d'un mitsein originel que leur opposition s'est dessinée* »<sup>472</sup>.

Dans toutes les sociétés, en effet, l'homme est considéré comme le sexe fort eu égard à la possession de ces qualités génétiques (virilité, courage, etc). En revanche, leurs prédispositions naturelles portent inévitablement les femmes à la passivité, à la paresse, à la mollesse et à la langueur.

Cependant, la femme, dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes est loin d'être cet être fragile et faible. Elle fait preuve d'une conduite virile. Toujours en activité, elle est nantie d'une force masculine presque militaire.

Dans *Tribaliques*, en effet, le narrateur la montre parcourant des kilomètres à pied, tous les jours. Dès la première nouvelle, il rapporte qu'au village, afin de subvenir aux besoins de leur famille : « les femmes [...] faisaient tous les jours dix kilomètres à pied pour aller à la plantation, cultiver la terre et revenir. »<sup>473</sup>

Il en est de même des jeunes filles scolarisées. Dans la nouvelle « *La fuite de la main habile* », elles font également des kilomètres à pied comme les garçons pour aller à l'école : « Mbâ ( une jeune fille), Elo et Mbouloukoué étaient nés tous trois au village Ossio. Ensemble tous les matins, ils avaient traversé la Nkéni et fait des kilomètres à pied pour aller à l'école de Ngamboma. »<sup>474</sup>

Les citadines en font de même. C'est le cas de Carmen dans la nouvelle « *L'Avance* ». Son lieu de travail se trouvant à des heures de marche de son lieu d'habitation, elle s'y rend quotidiennement à pied : « De Makélékélé à Mpila, elle (Carmen) a tout les jours deux heures à faire à pied. Et comme madame veut qu'elle soit là à sept heures et demie plus tard, il suffit de calculer [...]. »<sup>475</sup>

Ainsi, les femmes sont présentées comme des personnages pourvus d'un courage impressionnant. Elles sont soucieuses de subvenir aux besoins de leur famille. A cette caractéristique s'ajoute la soif d'une indépendance. En effet, bien que la vie de Carmen soit faite de privation et de précarité, elle récusé le piège de certaines traditions, la polygamie notamment : « *Quel que soit l'Etat d'Afrique*

---

<sup>472</sup> Simone de BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 22.

<sup>473</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, *op. cit.*, p.4

<sup>474</sup> *Ibid.* p. 2

<sup>475</sup> *Ibid.* p. 71

noire, écrit Awa Thiam : [...] *La polygamie sévit partout* ». <sup>476</sup> Elle ajoute plus loin :

*« L'exemple le plus probant est celui des petites filles mariées ou fiancées dès leur naissance. C'est ainsi que dans un pays comme le Mali et particulièrement dans la région de Ségou, il est possible de voir des familles où toutes les filles sont fiancées en bas âge ou même à la naissance [...] »* <sup>477</sup>

Aussi, Carmen, malgré les supplications de ses parents, refuse : « depuis cinq ans le mari qu'(ils) voulaient lui donner ». Or, le prétendant affirme le narrateur « [...] pourrait lui permettre de ne pas travailler. » <sup>478</sup> Carmen reste indifférente à sa richesse, aux pressions de sa famille, aux dangers auxquels elle est constamment exposée. Elle affronte tous les jours, outre de nombreux périls, l'inhumanité de ses compatriotes pour être à son lieu de travail afin de subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille :

*« Les voitures passaient dans les rues mal éclairées. Celles qui croisaient l'éblouissaient, celles qui allaient dans le même sens qu'elle manquaient de l'écraser, et personne ne s'arrêtait pour la prendre. Et elle savait qu'au moins une voiture sur deux était conduite par un nègre comme elle. Aujourd'hui chacun va sa vie. »* <sup>479</sup>

Comme Carmen, Mbâ sort également de la sphère assignée à la jeune fille de son âge qui se nomme mariage précoce et tâches domestiques comme le souligne le député Ngouakou Ngouakou : « le premier travail d'une femme c'est le travail domestique. » <sup>480</sup> Aussi, pour échapper aux règles sociales traditionnelles, afin d'acquérir le savoir et conquérir son autonomie, Mbâ brave, quotidiennement et de bonne heure, toutes formes d'obstacle. La distance, la nuit noire et le fleuve « la Nkéni » n'entravent pas sa volonté et son caractère intrépide. Loin de l'intimider, ils lui permettent de faire preuve d'une grande force morale. Son désir de s'affranchir de la tradition et des réalités socioculturelles actuelles est ainsi perçu comme indéfectible.

---

<sup>476</sup> Awa THIAM, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978, p. 74.

<sup>477</sup> Awa THIAM, *op. cit.*, p. 73.

<sup>478</sup> Henri LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, p. 71.

<sup>479</sup> *Ibid.* p.75.

<sup>480</sup> H. LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, p. 44.

S'il est donc de coutume d'affirmer que la femme est moins robuste que l'homme, celle mise en scène dans l'œuvre de H. Lopes fait montre d'une abnégation extraordinaire et d'un courage exceptionnel. Elle ne se complaît pas dans l'inaction. C'est un personnage qui veut sortir de l'enlèvement des traditions et des contingences sociales. Elle transcende les sexes. De ce fait, toutes veulent prouver qu'elles ont les mêmes qualités et les mêmes attributs que les hommes. Elles désirent, d'une part, échapper à un certain contrôle social pour acquérir une certaine autonomie et, d'autre part, exprimer leur émancipation. A ce propos, certaines femmes s'engagent dans les luttes armées. Nous en voulons pour preuve la mère de Nadia dans la nouvelle « *L'ancien combattant* » :

« C'était une femme remarquable, avec un courage que j'ai vu chez peu de gens. Elle n'a pas voulu dénoncer mon père [...] J'étais fière d'être la fille d'une femme qui était une héroïne [...] Elle avait changé. Elle jadis si belle et fraîche, avait des cheveux blancs et des rides. A sa sortie de prison [...] elle m'a fait évacuer sur le Maroc. Elle est partie dans les montagnes non comme une infirmière mais comme une combattante. »<sup>481</sup>

Cette femme incarne dans les champs de bataille la figure de l'héroïne. A l'origine de cet engagement militaire, la mère de Nadia a été incarcérée et torturée en raison de son silence sur les activités politiques de son époux. A sa libération, elle s'engage aux côtés des combattants de la liberté, regroupés au sein du Front National de Libération (FNL). Sa fille témoigne avec fierté et respect du combat de sa mère dans la lutte contre l'opresseur colonial. Le narrateur, un ancien soldat ayant participé à la guerre d'Algérie et témoin oculaire de son acte de bravoure, confirme tout en lui rendant un hommage mérité : « Ils se sont bien battus et sont tous morts sur place. Effectivement, il y avait une femme parmi leurs morts. »<sup>482</sup>

La mère de Nadia, Carmen, Mbâ et subsidiairement toutes les femmes bravent avec les forces naturelles, les dogmes sociaux et les pouvoirs politiques de leur environnement social. Par leurs actions, elles veulent dénoncer les travers des sociétés traditionnelles et coloniales. Par ailleurs, elles souhaitent restructurer la société en imposant un réexamen des valeurs sociales, raciales et sexuelles. En d'autres termes, en réponse à une oppression sociale, les femmes revendiquent leur place dans la société. Elles refusent de s'inscrire dans certaines pratiques

---

<sup>481</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., pp. 55-56.

<sup>482</sup> *Idem*.

anciennes ou actuelles. Elles ne rechignent pas devant l'adversité. Dorénavant, elles décident de leur propre devenir et se comportent en fonction de leurs intérêts. Mais, éprises de liberté et de changements, leur radicalisme les conduits quelques fois aux conséquences désastreuses, parfois à un élan sacrificatoire. Il a été donné de constater que malgré la mort successive de ses enfants par manque de soins médicaux, la pénibilité du travail et la surexploitation dont elle est l'objet, Carmen, réfractaire aux conseils de ses parents, s'obstine à exercer un emploi pénible avec tous les risques que représentent ses conditions de travail ; tous ses efforts pour ne percevoir qu'un maigre salaire ne couvrant pas l'ensemble de ses besoins primaires. D'où le décès successif de ses enfants faute de soins médicaux appropriés. De même, pour protéger son époux, la mère de Nadia se fait injustement incarcérer. Malgré le bas âge de sa fille, la fuite de son époux, cette mère se fait enrôler dans la lutte émancipatrice armée où elle trouve la mort. C'est la même attitude chez Mbâ. Elle est présentée comme une femme instruite, généreuse et soucieuse du devenir de sa société. Son ami Elo l'a quittée. Elle reste sourde et insensible aux nombreuses demandes en mariage et particulièrement à l'amour de Mbouloukoué, amoureux d'elle depuis leur enfance. De plus, malgré son âge, elle n'éprouve aucune appréhension ou un quelconque sentiment d'inconfort à mener une vie de célibataire dans une société où dit Georges Balandier : « *le mariage et la maternité – exaltée par certaines œuvres des sculpteurs kongo - sont les conditions de son insertion dans la société, de son accession à la plénitude sociale.* »<sup>483</sup>

En somme, rien n'évoque la féminité chez ces femmes. La force, la fermeté, l'insensibilité, la sécheresse excessive du cœur sont ainsi déclarées féminines à travers leurs comportements. Elles ont, en d'autres termes, perdu leurs caractéristiques féminines aussi bien dans leurs manières excessives d'exécuter les activités sociales que dans leurs comportements quotidiens. Pour elles, il n'est plus question d'accepter le modèle social tel qu'il est. Elles utilisent, de ce fait, les attributs dits masculins pour exprimer un statut différent de celui que leur reconnaît la société. Autrement dit, jeter une passerelle identitaire par dessus les frontières entre l'homme et la femme et entre différentes cultures reste l'obsession de ces femmes. Aucune épreuve aussi rude soit-elle n'entrave leur obstination et

---

<sup>483</sup> Georges BALANDIER, *La Vie quotidienne au royaume de Kongo, op. cit.*, p. 212.

leur aspiration à leur idéal social. Elles font face aux conséquences dramatiques qu'induisent leurs choix. Leurs actes sont marqués du sceau du don de soi. Leurs progénitures et leur famille pâtissent de cette forte détermination à s'affranchir d'une aliénation. Parfois, ils sont sacrifiés sur l'autel de leurs idéaux sociaux. En ce qui les concerne, elles sont tristes, seules et repliées sur elles-mêmes. Physiquement, elles sont ravagées par le travail. Leurs actions, en somme, sous-tendent la mélancolie, la destruction physique et psychique de leur corps similaire à un suicide volontaire. Elles sont marquées par la pulsion de mort dès lors que l'excès de leur détermination contribue à leur propre destruction biologique. S'il ressort ici encore, le motif de la destruction, de l'identité double et de la mélancolie, il n'en demeure pas moins vrai que cette autodestruction traduit une forme d'héroïsation. De fait, les femmes suscitent respect et admiration. Seul le retour des structures confirmera ce constat. Qu'en est-il de l'œuvre suivante ?

Dans *La Nouvelle Romance*, en effet, le narrateur rapporte que le rôle social de la femme tel qu'il est défini par la tradition est formel : « Les femmes à la plantation, à la cuisine et aux enfants »<sup>484</sup>. Mais que constate-t-on ? Les femmes enfreignent ces normes sociales. Quel que soit leur âge, elles sont toutes animées du désir d'apprendre. Si les jeunes filles vont à l'école, les « vieilles mamans » et les femmes moins âgées « se réunissaient à la Maison Commune du quartier ». Lorsqu'elles s'y retrouvent, « les plus instruites leur donnaient des cours d'alphabétisation et d'éducation ménagère. »<sup>485</sup> Outre ces cours de formation, elles assistent « aux réunions organisées par la Fédération des Femmes du Parti Démocratique National » ; « elles apprenaient quelque chose de nouveau sur la vie de leur pays » ajoute le narrateur. C'est dire que les femmes ne restent pas confinées aux rôles que leur assigne la tradition. Elles désirent s'ouvrir au monde pour bénéficier d'une formation intellectuelle et politique. Cette soif d'apprendre et de s'ouvrir aux valeurs étrangères ne leur fait pas perdre de vue leur rôle social.

Pourvues d'un courage inquiétant, elles parcourent tous les jours des kilomètres à pied, ployant sous des charges lourdes :

« Dès l'enfance, elle a eu à observer la vie de sa mère. Tôt le matin, elle l'accompagnait à la plantation. C'était loin ! Combien de kilomètres ? Il n'y a pas de bornes là-bas en

---

<sup>484</sup> H. LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p. 18.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 44.

brousse et personne n'y a notion de distances. Il fallait partir un peu avant le lever du soleil [...] Le chemin était long et, malgré son jeune âge et ses petites jambes elle ne pouvait demander à la mère de la porter. Sur le dos et la tête, la mère était chargée. »<sup>486</sup>

Une fois au champ, elles font face aux tâches les plus âpres sans sourciller :

« Au champ, les femmes du village avaient les reins courbés toute la journée. Binant, sarclant, elles arrosaient de leur sueur la terre rouge d'où germerait, ce qu'elles auront encore à traiter, seules, avant de le préparer en repas.

Lorsque le soleil était haut dans le ciel, elles s'arrêtaient. Sous un manguier, elles partageaient avec les enfants le morceau de manioc et de poisson fumé qu'elles mastiquaient lentement, en silence... Et l'après-midi, à l'heure où la sieste est fraîche à l'ombre, le travail recommençait. Loi dure à laquelle aucune ne tentait de se soustraire, bien que nul « captiva », nulle chicotte, ne fût alentour. »<sup>487</sup>

Ainsi, voit-on que les femmes sont au départ et à l'arrivée des activités qui concourent à la subsistance familiale « Binant, sarclant » « arrosaient de leur sueur ». Autrement dit, c'est à elles seules qu'incombent les labours, les semis, la récolte et les transformations des vivriers. C'est dire que, dans un continent où la population est encore rurale et l'agriculture non mécanisée, les travaux les plus rudes sont assurés par les femmes. Elles affrontent une nature mortifère sans jamais se plaindre ou se soustraire. Les expressions comme « les reins courbés...toute la journée » « elles arrosaient de leur sueur » traduisent la pénibilité et l'excès de travail auquel elles soumettent leur corps. Aussi, si au champ, cultivent-elles seules les vivriers, au village « ... elles auront à traiter, seules, avant de le préparer en repas » confie le narrateur. Elles ne possèdent pas, par conséquent, d'appareils électroménagers qui puissent les décharger un tant soit peu des tâches ménagères.

Les femmes sont toujours en activité et n'ont aucun moment de répit bien qu'une « chicotte ne fût alentour ». Cet excès de travail participe à la destruction progressive et délibérée de leur corps. Le narrateur les montre dévirilisées : « Elles mastiquaient lentement, en silence ». Elles se présentent comme des êtres tristes. Ravagées par le travail, elles communiquent également peu. Wali témoigne qu'elle ignorait, comme tous les enfants en bas âge, les moments de communication et de complicité entre mère et enfant. Elles ne s'adressent aux enfants que : « simplement pour donner des ordres. »<sup>488</sup> « Donner un ordre » est

---

<sup>486</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, p. 17.

<sup>487</sup> *Ibid.* pp. 17-18.

<sup>488</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, pp. 17-18.

une parole mécanique et dépourvue de sa fonction d'échange. L'action symbolise dès lors une parole morte en ce sens qu'elle est dépourvue d'un acte d'échange verbal véritable. La femme est donc perçue comme un être mort vivant car « bien avant de servir à communiquer, le langage sert à vivre » dit E. Benveniste<sup>489</sup>.

Par ailleurs, cet état n'est pas consubstantiel aux femmes rurales. En effet, les femmes citadines ignorent également le repos : « ce jour qui va mourir, c'est dimanche. Dimanche jour de fête, jour de joie, de répit dans la chaîne des bagnardes journées. Elle, dans la cour pile... »<sup>490</sup> La femme citadine est considérée, précise plus loin le narrateur, comme une : « Employée de maison, chargée de l'approvisionnement, du soin et de la garde d'une progéniture plus nombreuse qu'elle n'aurait souhaité et qu'elle n'a pas enfantée. »<sup>491</sup>

Le tableau de la femme citadine que brosse le narrateur suscite également de la compassion. Elle fait preuve d'un courage exceptionnel. Elle est accablée par les tâches domestiques. A cela s'ajoute une nombreuse progéniture. Cet état renforce la dégradation de ses organes de reproduction et de tout son être. Toutefois, si elle ne se dérobe pas à son rôle de procréatrice, il n'existe aucune intimité entre elle et son enfant. Les moments de tendresse à l'égard des enfants sont rares. Ils pâtissent d'un manque affectif maternel. Ils quémangent, quelquefois un peu d'amour et d'attention. C'est par un mouvement d'agacement qu'est accueillie cette demande comme l'indique ce passage suivant : « Ce matin Wali aurait tant voulu faire la grasse matinée mais dès six heures, le petit Nicodème a ouvert la porte de la chambre et s'est planté là, regardant fixement le lit. Ça suffit pour tout gâcher. »<sup>492</sup> Nicodème a été séparée de sa mère. Sa présence dans la chambre de sa belle-mère, le matin lorsqu'il quitte la sienne, semble l'agacer. Or, selon le témoignage du sociologue G. Balandier : « *Durant la première enfance jusqu'à l'âge de cinq ou six ans, garçons et filles restent soumis à l'influence prépondérante de la mère. Ils vivent dans son intimité.* »<sup>493</sup>

Cette attitude est ignorée par la mère rurale ou citadine dans ce second roman de H. Lopes. On ne retrouve en elle ni la tendresse ni la possibilité de vivre

---

<sup>489</sup> Emile BENVENISTE cité par Ruth MENAHEM, « La mort tient parole », in *La Mort dans le texte*, Actes de colloques, Presse universitaire de Lyon, 1998, p. 32

<sup>490</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p. 18.

<sup>491</sup> *Idem*

<sup>492</sup> *Idem*.

<sup>493</sup> Georges BALANDIER, *La Vie quotidienne au royaume Kongo du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 221.

en intimité avec sa progéniture. L'enfant souffre d'un manque de contact réel avec sa mère. La mère s'emmure dans le silence perçu comme le lieu intime de son existence. Au regard de ce comportement, ne cultive-t-elle pas, à l'image des femmes précédentes, une hantise d'assumer sans fléchir une masculinité ? Ne cherche-t-elle pas à faire revoir de fond en comble le statut et les rôles qui lui sont assignés dans la société ? Son action peut être perçue comme le souhait de briser les rôles sociaux et sexuels. « *Ce sont pas des femmes* » *bien qu'elles aient un utérus* »<sup>494</sup> pourrait répondre Simone de Beauvoir. Par ailleurs, la femme, implicitement, confie, par ailleurs, par la voix d'Awa qu'elle « s'était donnée pour tâche de développer en elle ces aptitudes dont les hommes tirent leur prétendue supériorité. »<sup>495</sup> Toutefois, l'excès avec lequel elle accapare les attributs masculins passe pour un suicide rédempteur pour une renaissance et l'avènement d'une société plus juste. Kimpianga Mahaniah explique à ce propos que la mort, dans la philosophie africaine et notamment dans la pensée Kongo, n'est donc pas la cessation de la vie. Elle est un processus qui défie le temps : « *La mort est le passage d'une vie à une autre sans que l'homme ne cesse d'exister en tant qu'homme.* »<sup>496</sup> Cette conception de la mort est contraire à celle de la doctrine occidentale où la mort est la séparation de l'âme et du corps. De ce fait, l'autodestruction qui se traduit par l'excès de la masculinité et de la procréation change le signe de la mort en pouvoir de se recréer soi-même d'une part et, de permettre la naissance d'une nouvelle société d'autre part.

En définitive, que retenir des qualifications psychologiques des personnages féminins dans le deuxième roman de H. Lopes ? Les structures précédentes sont les mêmes, à savoir le cadre familial infernal de la femme. Elle aspire, quel que soit son âge à la connaissance, à une ouverture à d'autres peuples. Son courage exceptionnel et son mutisme traduisent une autodestruction. Les femmes sont fascinées par la mort héroïque. Séparation, destruction, malaise social et dualité sont aussi présentes en dépit de la variation des sujets.

---

<sup>494</sup> Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe I*, op. cit., p. 13.

<sup>495</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, p. 58.

<sup>496</sup> Kimpianga MAHANIAH, *La Mort dans la pensée Kongo*, p. 7.

Si on superpose ces structures au récit suivant notamment celui de *Sans Tam-Tam*, les schémas s'accusent.

Dans le roman, *Gatsé*, le narrateur rapporte, en effet, que Mme Gensac et sa mère comme toutes les femmes sont dotées d'une énergie et d'une infatigabilité masculine toujours en éveil. Elles travaillent avec une cadence extraordinaire. Mme Gensac, par exemple, est présentée comme une femme qui consacre tout son temps et son énergie à sa profession de coiffeuse. « Son métier lui était passion et obsession »<sup>497</sup> confie le narrateur. Quant à sa mère, comme toutes les femmes au foyer, elle est : « Constamment courbée, comme je l'ai dit, tantôt sur ses enfants, tantôt sur la terre nourricière, tantôt sur l'âtre. »<sup>498</sup> Elle est, par conséquent, une femme qui ploie quotidiennement et constamment sous le faix de rudes travaux et de nombreuses maternités sans jamais rechigner. Elle exécute, seule, les tâches les plus rudes avec un courage ferme sans jamais se plaindre :

« [...] ma mère n'eut pas moins de dix accouchements. Je parle des « même père-même mère », car vivaient aussi sous le toit ceux que mon père eut dans « la rue »[...] et puis il y avait la ribambelle de ceux qu'on nous envoyait pour suivre l'école. Aucun d'eux n'aidait ma mère aux travaux du ménage. »<sup>499</sup>

Les personnages sont en proie à la masculinité qui agite toutes les femmes. Ils se jettent de façon inquiétante dans le travail jusqu'à ce que la mort survienne.

« Sont-ce les tâches de reproduction ou celles de production qui ont usé ma mère ? ... Une hernie étranglée l'emporta avant que je n'ai atteint cet âge où l'on éprouve le besoin de lui parler et où on sait l'écouter .... Le jour de sa mort, je n'ai pas seulement versé des larmes sur cette partie de moi qu'on descendait au fond de la terre, mais aussi sur cette vie qui passa comme un éclair et ne fut qu'un trait d'union entre l'enfance et la mort. »<sup>500</sup>

Pour le narrateur, la passion de la masculinité dont faisaient preuve sa mère et toutes les femmes en cumulant les travaux domestiques, champêtres et les nombreuses maternités, sans jamais sourciller, dépassait de très loin leurs forces physiques : « Je me souviens de la réflexion du médecin : « Bizarre ce pays ! Ce sont surtout les femmes qui ont cette maladie » c'est qu'il n'avait pas vu qui

---

<sup>497</sup> H. LOPES, *Sans Tam-Tam*, op. cit., p. 19.

<sup>498</sup> *Ibid.* p. 26.

<sup>499</sup> *Ibid.* p.25.

<sup>500</sup> *Ibid.* p. 26.

peuple nos champs de manioc. Il n'avait pas vu les charges que portent nos paysannes. »<sup>501</sup>

Il ressort de ce roman que le courage de la femme, son sens du devoir, mieux sa très haute opinion de ses responsabilités sociales la haussent au rang d'un être intrépide. Elle apparaît comme un personnage effacé et solitaire. Son zèle pour les travaux rudes et ses tâches quotidiennes font encore pressentir un suicide volontaire, une mort désirée. Les enfants sont sacrifiés comme des agneaux sur l'autel de son obsession à affirmer la possession des attributs masculins. Prenons un dernier exemple.

Dans l'œuvre suivante, en l'occurrence *Le Lys et le flamboyant*, le même courage et cette commune passion à refuser les rôles sociaux qui sont jadis dévolus à la femme sont manifestes. Elles font état d'une force productrice importante. De plus, elles sont présentes dans la sphère politique « plusieurs centaines de milliers » de femmes se mobilisent aux côtés de Tomboka, Josépha et Kolélé pour le combat politique en vue d'un changement social.<sup>502</sup> Lorsque le couple Kolélé et Boucheron s'installent à la Fosse en France, le narrateur constate que les femmes assument les tâches dévolues aux hommes. Les femmes sont décrites comme étant en amont et en aval de toutes les activités, sans : « nulle protestation contre la vie dure entre champs, fermes et mer. »<sup>503</sup> En clair, les femmes sont des personnages qui surmontent dignement l'épreuve quels que soient leur origine sociale et leur âge. Elles exhalent le courage et la combativité masculine.

De l'analyse des qualifications des portraits psychologiques des personnages féminins, il appert que ceux-ci, qu'ils soient citadins ou ruraux, mariés ou célibataires, enfants ou adultes, occidentaux ou africains, pénètrent tous les secteurs socioéconomiques et politiques où ils font preuve de façon excessive d'une force psychologique hors pair. Au prix de leur vie, ils ne capitulent devant aucun danger ; que ce danger ait pour nom douleurs de l'enfantement, durs travaux champêtres et domestiques, champs politiques et guerriers. Ils ne laissent

---

<sup>501</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, *op. cit.*, p. 26

<sup>502</sup> H.LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 368.

<sup>503</sup> *Ibid.* p. 280.

transparaître aucune incapacité à affronter les épreuves aussi rudes soient-elles. Ils sont supérieurs à tous les événements de la vie, transgressant la sphère sociale et sexuelle qui leur est d'ordinaire assignée. Aucun personnage féminin ne proteste pour tout dire contre la dureté de leur destin. Plus qu'une conciliation de son rôle reproducteur et producteur, son attitude se lit comme une passion de la masculinité. Ce culte de la masculinité exacerbée peut s'analyser comme une quête de reconnaissance identitaire bisexuelle. Par ailleurs, la pulsion de mort qui la sous-tend, met aussi en exergue, un acte rédempteur et héroïque au profit de soi et de sa communauté. Car la mort, dans la pensée Kongo, affirme K. Mahaniah est une réinvention de soi et de nouvelles possibilités :

*« La mort n'était pas seulement la disparition du corps physique et la séparation [...] (elle est) source de vie et d'un ensemble de pouvoir nécessaire au bien-être de la communauté [...] Les morts sont les vivants par excellence. Ils sont doués d'une vie « dure » bazingila et d'une puissance surhumaine, qui leur permet de sortir de leur village souterrain pour influencer en bien et en mal toute la nature ».*<sup>504</sup>

Les femmes ne représentent-elles pas dans l'inconscient de l'auteur des héros en quête d'immortalité ? L'expérience répondra. Voyons ce qu'il en est du portrait psychologique des personnages masculins.

## **2 – L'homme ou la recherche d'une féminité**

Si les femmes sont toujours en activité, le grand nombre des personnages masculins de l'œuvre de H. Lopès est décrit comme passif et psychologiquement faible.

Dans *Tribaliques*, les narrateurs rapportent que la plupart des hommes : « discutaient ou dormaient dans le village, à l'ombre, la bouteille de molengué à portée de la main »<sup>505</sup> lorsque les femmes sont aux champs ou à la cuisine. Ils n'utilisent pas, pour la plupart, leurs facultés physiques, morales et intellectuelles.

---

<sup>504</sup> K. MAHANIAH, *La Mort dans la pensée Kongo*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>505</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 5.

Ils se complaisent dans des bavardages inutiles, dans des lieux où l'oisiveté est reine<sup>506</sup>.

Chez les jeunes, l'on constate la même attitude. Ils refusent tout effort. Les activités distractives en l'occurrence le sport, les femmes et la danse passent avant leurs études : « [...] les jeunes gens traînaient à faire leurs études essentiellement pour deux divertissements : le sport et les femmes. »<sup>507</sup> Le narrateur en veut pour preuve l'étudiant Samba Jonas avec lequel il partage un logement. Passionné de sport comme tous les Congolais : « Les revues sportives qu'il achetait et dont sa chambre était pleine, les matches auxquels il était toujours présent, son équipement de sport, et les cotisations en tant que supporter de l'équipe « Tornade du Djoué. »<sup>508</sup> Outre le sport, Samba est aussi un passionné de musique comme ses compatriotes :

« 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, et avançant et reculant la tête comme font les dromadaires quand ils marchent. »<sup>509</sup>

La description de sa bibliothèque conforte ce portrait psychique d'autant qu'elle ne contribue pas à rehausser l'image qu'il veut se donner :

« Dans sa bibliothèque [...] un recueil de poèmes de Senghor, un Saint-Exupéry...Un livre intitulé La clé des songes, Tout sur vous et les astres, et comment devenir un bon orateur. Cette littérature entourait « le petit livre rouge et deux volumes d'une reliure chocolat, qui portait en lettres d'or le nom de Lénine. »<sup>510</sup>

« Je ne sais à quel moment il les feuilletait ou les lisait » s'interroge le narrateur. Samba est un personnage qui aime leurrer son entourage. En réalité, cet étudiant, comme tous ses condisciples, récuse l'effort et évite tout sacrifice. Il a horreur de l'extérieur et des lieux de travail. Il vit, par conséquent reclus et inactif. Il évite les lieux communs : « Samba [...] ne passait pas plus d'une heure par semaine en bibliothèque »<sup>511</sup> témoigne le narrateur. Il ressemble, de fait, aux autres personnages qui traînent à l'ombre des arbres, dans les bars et sur les stades. A ce

---

<sup>506</sup> *Ibid*, p. 24.

<sup>507</sup> *Ibid*. p. 14.

<sup>508</sup> *Idem*.

<sup>509</sup> *Ibid*. p.16.

<sup>510</sup> *Ibid*. p.15.

<sup>511</sup> Henri LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, p.15.

tableau, s'ajoutent les choix politiques, en l'occurrence le marxisme-léninisme et notamment la doctrine « utopique » de Samba et de toute sa société. Contrairement au marxisme-léninisme dit « scientifique » pour qui le changement obéit à des lois que la science peut découvrir et créer pourvu que l'homme disposât de moyens nécessaires, cette dernière stipule que les changements qui peuvent s'opérer dans une société ne sont pas le produit d'un caprice. Ils ne relèvent pas, non plus, de la volonté des hommes ou des masses si puissants soient-ils. Aussi, pour les marxistes-léninistes dit « utopiques » : « *Le changement n'était pas réalisable et tout effort pour en hâter la venue était voué à l'échec tant que le régime capitaliste n'aurait pas atteint la limite extrême de son développement.* »<sup>512</sup>

Samba Jonas vit dans l'inactivité et en dehors de toute action de développement. Il en est de même pour ceux qui sont partisans de cette doctrine. Ceux qui ont un peu de goût pour le travail optent pour des activités illicites et moins contraignantes. C'est aussi le cas de l'ex-fiancé d'Apolline devenu excessivement riche de façon illicite. En dépit de l'interruption très précoce de ses études, il fait désormais partie de l'élite sociale et parade au volant d'une voiture luxueuse : « Ils avaient été ensemble au lycée, rapporte-t-elle au narrateur, puis il avait disparu. Et un jour il avait réapparu, venant de Congo-Kinshasa. Diamantaire, il était cousu d'argent et roulait une « Mercedes » décapotable. »<sup>513</sup>

Les Noirs ne détiennent pas le monopole de ces traits psychologiques. Les colons, dans leurs pratiques et gestes quotidiens, ne sont guère différents d'eux. En effet, les colons s'adonnent aux mêmes loisirs que les Noirs. Ils ont leurs bars et leurs discothèques : « Le quinzième étage, observe le narrateur, c'est celui du bar où chaque soir un orchestre local vient jouer pour les Blancs. »<sup>514</sup> Ainsi, les colons s'isolent à l'instar des Noirs pour s'adonner à leur distraction favorite. Le lieu d'isolement est soit au « quinzième étage », soit au salon mais avec des interdictions formelles du genre : « madame était dans le salon avec monsieur et

---

<sup>512</sup> René MILON, *Marxisme, Communisme, et Socialisme africains*, Édition EDIMPRA, Paris, p.65

<sup>513</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 23.

<sup>514</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 77.

des amis qu'ils avaient invités à jouer au bridge. Elle avait déjà plusieurs fois recommandé à Carmen de ne jamais la déranger ... »<sup>515</sup>

Psychologiquement, les personnages masculins d'origine occidentale n'exercent pas d'activités ou en exercent très peu ; ils aiment les distractions, l'alcool et les activités moins contraignantes. Aussi, malgré l'ascension du pays à l'indépendance, les palais présidentiels fourmillent-ils d'anciens colons. Kalala et Nzodie qui attendent d'être reçus par le chef de l'Etat constatent :

« En face d'eux, un colonel français et un militaire [...] Le colonel regardait les deux amis comme s'ils avaient pénétré dans un lieu sacré auquel ils n'avaient pas accès. De temps à autre passait dans le couloir un Européen qui apercevant le colonel, s'arrêtait et venait lui présenter ses respects. Nzodi expliqua que c'étaient les divers conseillers techniques du président. Il semblait que le palais n'était habité que par eux. [...] Deux Européens, toujours en bras de chemise, sortirent du bureau présidentiel. Ils avaient un rire bête et heureux au visage : c'était, à leur allure, sûrement des anciens paras venus en Afrique à l'époque coloniale, et qui, démobilisés sur place, avaient fait fortune dans quelque entreprise de la place. Kalala reconnut en eux cette mentalité des coqs de faubourg qui, en France, ne leur aurait pas permis de se présenter devant un simple instituteur sans bredouiller... Pour l'heure ils avaient chacun à la main la maquette d'une villa de très haut standing. »<sup>516</sup>

L'itinéraire des Occidentaux est aussi peu reluisant. Il est, en plusieurs points, analogue à celui des Noirs. C'est, probablement, ce qui fait dire à Albert Memmi que : « *Le départ vers la colonie [...] n'est pas la tentation de l'aventure mais celle de la facilité* »<sup>517</sup>. En effet, tout comme les natifs, les colons ne pensent qu'au plaisir et à la facilité. Cette immaturité se voit par leurs passions pour les loisirs, leur attitude inconséquente dans les palais présidentiels que traduit leur : « rire bête et heureux ». Ils semblent avoir fui, également l'école d'où leur bas niveau intellectuel. Faute d'avoir reçu une formation scolaire adéquate, ils sont incapables de soutenir une discussion d'où leur balbutiement « devant un instituteur ». A la carence scolaire s'ajoute un manque de qualification. La preuve est leur licenciement après avoir été « démobilisés sur place ». En clair, le

---

<sup>515</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>516</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>517</sup> Albert MEMMI, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 p. 33.

narrateur montre subtilement que ces personnages n'ayant pas eu accès à des études et à des formations convenables sont dépourvus de compétences professionnelles. La conséquence est leur éjection de la sphère économique de leur pays d'origine d'où leur présence en Afrique. Ils se font passer pour ce qu'ils ne sont pas en réalité. Ils s'investissent, alors, dans des professions libérales et occupent les palais présidentiels où ils font la cour aux chefs d'Etat noirs afin d'obtenir des contrats.

S'ils ne peuvent pas réintégrer leur société d'origine, ils éprouvent des difficultés à s'intégrer à la société dans laquelle ils vivent dorénavant : « le colonel regardait les deux amis comme s'ils avaient pénétré dans un lieu sacré auquel ils n'avaient pas accès ». Il apparaît ainsi qu'ils forment une communauté à part, marginalisée ou se marginalisant.

Le narrateur avoue lui aussi avoir fini par faire siennes les convictions de tous les protagonistes et vivre le même sort : « ...Il (Jonas) avait réussi à ouvrir une brèche en moi. » « je me jetai dans le syndicalisme étudiant. J'abandonnai même mes études. »<sup>518</sup>

Les personnages, Noirs ou Blancs, sont défaits par l'Histoire et éjectés hors de leur société ou des activités de développement en raison de leur analphabétisme ou d'une rupture de l'équilibre social. Ils apparaissent comme des êtres seuls et tristes, écartelés entre deux univers socioculturels, n'ayant aucune emprise sur le cours des événements dans lesquels ils sont projetés d'où leur repli dans les lieux clos : « chambre », « palais » « voiture ». Ce repli peut donc s'analyser comme une volonté d'isolement dans le monde. Il s'avère être une stratégie salvatrice.

En effet, si les colons blancs peuplent les palais c'est parce qu'ils y trouvent la paix et leurs intérêts, le bonheur d'où leur « rire bête et heureux ». Les palais tout comme les chambres, les bars ou la voiture « décapotable » dans lesquels les personnages ont dorénavant élu domicile semble obéir au même principe. Ils préfigurent, dès lors, des asiles. Dans ces lieux, toute communication ou contact avec la société est difficile. Cependant, elle n'est pas interdite. L'échange est non seulement possible mais primordial. Il s'ensuit que la vision édénique (passion pour les activités distractives) dissimule une vision adamique

---

<sup>518</sup> Henri LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, p. 37.

(solitude et retranchement). Les personnages tendent à se circonscrire à l'intérieur d'un espace lui-même protecteur et presque utérin. Ainsi, le culte de la féminité que traduisent les traits d'apathie et d'insouciance de la gent masculine démontrent, d'une part une crise morale, sociale et politique sous l'ère coloniale et, une affirmation hybride d'autre part. Sous la pression des réalités sociales, les personnages vivent dans la solitude, l'exclusion et aspirent à retourner au stade fœtal comme le lieu de régénérescence de la vie.

Si nous superposons ces personnages à ceux de l'œuvre suivante les structures restent les mêmes. Dans *La Nouvelle romance*, en effet, le narrateur rapporte que, dès leur tendre enfance, les hommes sont également pour la plupart des fainéants et des indolents. Ils ne peuvent pas supporter le travail domestique et le rythme scolaire. A l'école primaire, Bienvenu put avoir son certificat d'études primaires grâce à la complaisance de ses maîtres : « ses maîtres [...] lui avaient donné le certificat d'études primaires qu'après trois essais. » Aussi, le père de Bienvenu Delarumba « ...le traitait de « bon à rien ». »<sup>519</sup> Lorsque son épouse s'affaire à la cuisine : « Bienvenu là-bas, observe le narrateur, bavarde dans le salon »<sup>520</sup> ou dans les bars. Ajouté à sa faiblesse physique et son goût pour les activités futiles, Bienvenu passe pour un homme qui refuse de s'astreindre à la morale sociale. C'est sur un ton ironique que le narrateur révèle sa passion pour les parties de plaisir :

*« Il voulait être l'empereur en tout lieu. Non pas uniquement sur la pelouse du stade, mais dans la ville, dans les bars, au dancing, au milieu des femmes qui aimaient s'étendre sur les épais coussins de cuir de (son ) automobile. C'était sa revanche sur tout le monde, sur sa société qui l'avait toujours humilié. »*<sup>521</sup>

Bienvenu est un partisan de l'oisiveté. Il erre dans les lieux qui distillent le plaisir importé. C'est une attitude de revanche sur son environnement social qui « l'avait toujours humilié ». Si les bars symbolisent l'Europe, le dancing est le symbole des Etats-Unis d'Amérique. Bienvenu voulait être empereur en tout lieu », c'est-à-dire devenir un être universel dont le rêve est d'une part de combattre un malaise psychique et, de rapprocher toutes les sociétés d'autre part.

---

<sup>519</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p. 12.

<sup>520</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>521</sup> *Ibid.* p. 12.

Aussi, si l'impact des cultures occidentales est prégnant sur son train de vie, il reste très attaché à la culture africaine : « Il ne put s'empêcher de songer qu'il aurait préféré qu'on se séparât sur les rythmes des chants tribaux de la lagune et de la montagne. »<sup>522</sup>

Ainsi, ce personnage ne se soucie que des activités distractives, indifférent à toute action qui concerne le développement de son milieu social. Les grandes rencontres sociales auxquelles il est convié l'exaspère, impatient d'aller se prélasser dans son environnement de prédilection : voiture luxueuse, bars et dancing :

*« Pour Bienvenu le dîner traînait en longueur et les discussions [...] l'ennuyaient [...] Par plusieurs fois, il se surprit à consulter sa montre. Le repas était presque fini et il voyait arriver le moment de sa délivrance pour une véritable détente... Bientôt il pourrait être libre et aller à son rendez-vous. »*<sup>523</sup>

Bienvenu, par sa conduite et son discours se montre oisif et en proie à un malaise social.

Qu'en est-il des cadres et des nouveaux dirigeants représentés dans ce roman ?

*« En ce moment, rentrent de France, rapporte Awa au narrateur, des contingents de semi-analphabètes qu'on a envoyés, au lendemain de l'Indépendance, faire des stages [...] le cas le plus frappant concerne quelqu'un que tu connais bien. Mbouété [...] il a passé deux années en France. Une à se promener [...] je suis persuadée que les cours de Saint-Cloud sont passés au-dessus de sa tête... Bref tout ce monde roule avec des voitures qui sont trop larges pour les chaussées de nos villes. Leur suffisance, leur impudence et leur contentement de soi en font des gens aussi odieux que les colons .»*<sup>524</sup>

Chez les cadres et les nouveaux dirigeants politiques, le spectacle est le même. Leur niveau d'études est identique à celui des protagonistes de *Tribaliques*. En effet, l'image qu'ils offrent d'eux-mêmes demeure celle d'adeptes de la facilité et de la fainéantise. « Il a passé deux années en France. Une à se promener ». En Afrique, ils sont plus soucieux d'exhiber leur richesse matérielle et leur pseudoascension sociale dans la mesure où le narrateur constate que : « tout ce monde roule avec des voitures qui sont trop larges pour les chaussées de nos villes ». Leur comportement, en d'autres termes, contrevient aux lois sociales

---

<sup>522</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, p. 30.

<sup>523</sup> *Ibid*, p.29.

<sup>524</sup> *Ibid*. pp.130-131.

aussi bien de l'Europe que de l'Afrique. Ecartelés entre deux univers culturels, ils ne peuvent s'identifier ni aux Noirs ni aux Blancs de la métropole. En Europe : « les cours de Saint-Cloud ... passent au-dessus de leur tête ». En Afrique : « leurs voitures sont plus larges que nos chaussées ». Cette attitude fait d'eux des êtres aussi méprisés que les Blancs : « leur suffisance en fait des gens aussi odieux que les colons. » En clair, ni colon ni noir, ils n'ont ni référent symbolique, imaginaire ou culturel. Ce sont des personnages hybrides, marginalisés et qui par conséquent, vivent en dehors des sociétés. Les autres perçoivent en eux deux personnalités qui naviguent entre deux cultures. Ils jonglent, pour ainsi dire avec ces différentes bribes de cultures et de valeurs qui soit leur ont été données (les certificats d'études primaires) ou qu'ils sont quelquefois allés chercher (en France).

C'est le même spectacle lorsqu'on quitte la ville pour la campagne : « Au village, les hommes attendaient, sous un hangar à toit bas, les Calebasses de vin de palme à leurs pieds. Ils parlaient haut et fort, comme s'ils allaient se battre. Quelques-uns, las de la palabre, s'endormaient sur une longue chaise. »<sup>525</sup>

Le spectacle que les hommes de la campagne offrent d'eux-mêmes dans ce deuxième récit est tout aussi humiliant et affligeant que celui des citadins. Ils ont l'air de grands enfants : « ils attendaient, sous un hangar », « à leurs pieds des Calebasses de vin de palme » comme des enfants ou des proscrits sociaux faits pour être entretenus. Ils passent pour avoir perdu toute raison et participation active à la société. Ils se complaisent dans une vie sédentaire et indolente, à l'abri du soleil et de la pluie. Ils sont, par conséquent, dépourvus de sagesse et de maturité. Aussi, s'éloignent-ils tous des lois de la bienséance, de la décence et de l'éthique : « Ils parlent haut et fort comme s'ils allaient se battre ». C'est l'expression de la parole déliée correspondant à cette prodigalité de leur vie de loisirs.

On remarque ainsi que les qualités distinctives et dominantes des personnages masculins sont la fainéantise et l'immaturation psychologique. Lorsque Wali interroge le père sur son refus de cultiver le champ comme sa mère, la confession du villageois est pathétique :

---

<sup>525</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p.15.

« Le père disait que travailler la terre n'était pas affaire d'hommes. Qu'il n'y avait eu que les Blancs pour avilir la race en forçant les hommes à cultiver le champ du commandant. Mais, que c'était fini. Maintenant c'était l'Indépendance. Les choses devaient rentrer dans l'ordre établi par les anciens. Les hommes à la guerre, à la chasse et à la palabre... Mais puisqu'on ne se battait plus entre tribus voisines, mais puisque les Blancs avaient tué tout le gibier [...] que pouvaient donc bien faire les hommes ? »<sup>526</sup>

La passivité des personnages masculins est le témoignage d'une dualité mieux, d'un écartèlement culturel et d'une souffrance psychologique. Le colon, dans sa mission civilisatrice, a détruit toutes leurs structures sociales, c'est-à-dire « l'ordre établi par les anciens ». Il a laissé des hommes aux structures sociales et mentales détruites, bouleversées et disloquées. Ils sont devenus des êtres hagards, désabusés et meurtris. Quel que soit l'univers, urbain ou rural, les hommes sont tous devenus des êtres hybrides : « semi-analphabètes » ou demi-lettrés, demi-blancs, hommes-femmes. Ils sont réduits à la non-existence. Les jeunes préfèrent s'engager dans les activités moins contraignantes et susceptibles de leur apporter rapidement richesse matérielle et célébrité :

« ...Pensez donc ! ils sont quatre-vingts dans la classe, témoigne le narrateur. Et comme ils ne connaissent pas ce monde dont parlent leurs livres, ils se dissipent. Ils en reçoivent des coups de règle sur le bout des doigts, ou sur le crâne. L'école aussi c'est l'enfer. On n'y échappe pas...Plus que la vie c'est le morne du ghetto indigène...Autant choisir un travail qui soit amusant et plaisir. »<sup>527</sup>

C'est dire que, dès sa tendre enfance, le peuple est victime d'un ordre social. Il ne jouit d'aucun droit. Il est soumis au désespoir, à la débauche morale et physique. Ce sont des êtres dépourvus de référence sociale.

Dominés et exclus totalement des structures sociales de leurs environnements sociaux, les personnages masculins de ce récit à l'instar des précédents sont une population dépossédée, livrée à la divagation, à la solitude et à l'abandon le plus total. Bienvenu et tous ces hommes, qu'ils soient blancs ou noirs, sont des êtres accablés, écœurés par leur sort. Ils se réfugient dans l'alcool, les activités illicites et les loisirs. La colonisation est vécue comme séparation, coupure, déssexualisation, dépersonnalisation. Séparation d'avec soi, d'avec ses origines, d'avec autrui. Autrement dit, le temps présent est le symbole du chaos, de la désolation, de la ruine physique et psychologique. C'est le temps de la dépossession et de l'inertie. La conscience, mieux le regard des personnages

---

<sup>526</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romanc*, op. cit., p.18.

<sup>527</sup> *Ibid.* pp. 14-15.

masculins se retire, par conséquent vers les profondeurs de l'intérieur, de la nuit primitive : « ils dormaient » « les Calebasses de vin de palme à leurs pieds ». Cette inertie et ce retour aux valeurs traditionnelles, en Afrique, que traduisent également ces expressions, se lisent comme le retour au sol nourricier comme préalable à toute paix intérieure. En clair, la dévotion à la tradition puis le repli sous ces enclos qui servent à la fois de lieu d'agrément et de domicile avec « les Calebasses de vin de palme sous un hangar » ou « la bouteille de molengué » à l'ombre se confirme être un lieu de bain de re-création. Le hangar ou l'ombre, deviennent par métastase le stade foetal, ce temps éloigné, ordonné et de la non-communication. Un univers paisible dans lequel la nature est généreuse parce qu'elle peut subvenir sans autre concours aux besoins de subsistance des hommes. On n'y manque de rien. C'est un lieu d'agrément et de ressource alimentaire : « ils discutaient » « ils avaient un rire bête et heureux au visage » « ils dormaient ». C'est la même observation chez Bienvenu et ses amis, les intellectuels, lorsqu'ils se retranchent pour une partie de plaisir sexuel avec de jeunes collégiennes :

« Une Mercedes vint s'arrêter à hauteur de celle de Zikisso. C'était Delarumba muni des proies [...] Ils sortirent de la ville. Ils roulèrent pendant une dizaine de kilomètres, puis prirent un chemin sablonneux vers la mer jusqu'à ce qu'ils aperçussent une cabane guère plus haute qu'un être humain. C'était la garçonnière de Delarumba...le terrain descendait en pente douce vers la mer [...].

-Voilà, tu connais les lieux, nous allons d'abord faire un tour à la mer.

Il aimait celle-ci et se laissait toujours séduire par elle. Est-ce la brise, son odeur, son halètement envoûtant, ou ce qu'elle évoquait ? Il n'aurait su exprimer cette magie qui le fascinait et l'emplissait d'un bonheur indicible [...] Sa communication à lui avec cette grande étendue était physique, sensuelle, un peu comme la surexcitation avant le grand cri. [...] Elle l'attirait par son espace ouvert, comme une immense parenthèse jamais close. Il s'assit sur le sable. La fille en fit autant. Il lui passa le bras autour de l'épaule et resta ainsi un moment immobile. »<sup>528</sup>

La première caractéristique de la garçonnière de Bienvenu et de ses amis intellectuels est d'être située en retrait de la ville « ils sortirent de la ville ». Elle est, ensuite, présentée comme un espace familier : « tu connais les lieux » déclare Bienvenu. Mais plus, c'est un lieu intime car « sa communication était physique, sensuelle ». Ainsi, la garçonnière est décrite comme un espace rassurant et propice au bonheur au point que Bienvenu « n'aurait su exprimer cette magie qui le fascinait et l'emplissait d'un bonheur indicible ». En un mot, c'est un espace protecteur, rassurant et procurant une extase indescriptible. Les personnages y

---

<sup>528</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, pp. 35-36.

retrouvent, par conséquent, une paix intérieure différente, en tous points, de la ville. D'ailleurs, le monde communautaire est un lieu carcéral d'où leur retrait dans cet espace protecteur et source de joie intense. Enfin, on accède à la cabane par un chemin sans aucune aspérité « une pente douce vers la mer ». Le confort du chemin procure aux pieds qui le foulent une extase tactile intense. Il est donc un espace à part mais où les sorties et entrées sont possibles car les frontières sont étanches à l'instar de la « Mercedes décapotable » le « hangar », le « Palais présidentiel ». La garçonnière plus qu'un lieu de plaisir est un refuge de bonheur et d'une quiétude profonde, un espace à investir. C'est sans doute ce que Bienvenu et ses amis s'apprêtent à faire lorsqu'ils observent un moment de silence total : « Il (Bienvenu)...resta ainsi un moment immobile ». Au-delà de prôner sa présence au monde par son silence, son inertie, mieux son absence. cette attitude a le caractère d'une sorte de méditation, d'initiation dans la solitude avant l'accomplissement d'un acte important. De plus, l'architecture du logis : « une cabane guère plus haute qu'un être humain » baignée par la mer, est semblable à celui du corps humain. Cette caractéristique achève de présenter la garçonnière des intellectuels comme la métaphore de la matrice utérine, le ventre profond et protecteur maternel, le pré-monde à habiter avant d'être expulsés : « avant le grand cri » de la renaissance, de l'éclosion d'une identité nouvelle, après la purification de l'âme et du corps. En clair, les personnages aspirent à opérer la rupture dans le tissu du temps historique pour se retrouver dans le temps d'origine. L'acte désigne la voie du changement. Les personnages passent donc pour accomplir un chemin à l'envers pour que toute chose devienne nouvelle. Leur partie de plaisir ou de repos est ainsi semblable à un mouvement dans le sein maternel ; le lieu devient donc par où le retour à la vie signale aussi le début de l'histoire de l'homme. Ici encore, on lit les motifs de la souffrance, de l'exclusion et de la solitude. Pour confirmer l'origine inconsciente de ces structures récurrentes, superposons ces récits au suivant.

Dans *Sans Tam-tam*, le narrateur décrit les personnages masculins noirs ou blancs comme des êtres qui ne se distinguent guère les uns des autres. Ils aiment se prélasser comme l'illustre cette interrogation du narrateur : « Est-ce la colonisation qui nous a habitués à la sieste ? N'est ce pas plutôt à notre contact

que nos maîtres ont appris à boire ce délice? »<sup>529</sup> Les colons et les Noirs passent de longues heures à s'enivrer. Tel est le cas de monsieur Gensac et de ses amis. Le narrateur affirme user de ruse pour les y soustraire tant ils ont du mal à réfréner leur passion pour l'alcool :

« Lorsqu'il (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, ils révélait avoir menti pour préserver les bonnes bouteilles des gosiers trop voraces. Les patrons battaient des mains et félicitaient la malice de Joseph. »<sup>530</sup>

Les colons sont aussi présentés comme des demi-analphabètes. Leur ignorance se donne à voir par la pratique incohérente de la langue française :

« ...Mon père avait droit à toute une série de qualificatifs dont je ne saisis le véritable sens que beaucoup plus tard. « Crétin, corniaud, couillon, cornichon, andouille, mon con, ganache, manche, bourrique », furent pour moi, au départ, des mots que j'attribuais au vocabulaire affectif de la langue française. Je dois, pour le moins à monsieur Gensac, d'avoir très tôt eu accès aux mystères de l'argot .»<sup>531</sup>

L'expression orale relâchée et licencieuse du colon d'une langue, censée être sa langue maternelle, résume son analphabétisme et son inculture. De plus, le traitement avilissant dont est l'objet son employé explique également son manque d'éducation et son ignorance des règles de bienséance les plus élémentaires :

« La violence de Monsieur Gensac ne se limitait pas au verbe. Un jour que mon père avait acheté des papayes un peu trop molles, le maître l'appela et lui montrant le fruit littéralement sous le nez, le lui écrasa sur le visage. Mais, je n'en finirai pas de citer toutes les fois où il fut battu, de rappeler les humiliations. Mais mon père les accueillait comme de justes châtiments éducatifs. »<sup>532</sup>

Gensac, à l'instar des colons précédents, est semi-analphabète, incapable de s'astreindre aux sacrifices que nécessite la vie scolaire. Il semble être un exclu de l'élite occidentale. On comprend dès lors sa présence dans la colonie et sa dévotion à sa ferme lorsqu'il est arraché à la consommation de l'alcool avec ses amis. Le narrateur fait savoir à ce propos : « Monsieur Gensac se levant à cinq heures pour parcourir la ferme, vérifier la ponte de la nuit, la santé des lapins, la

---

<sup>529</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-tam*, op. cit., p.67.

<sup>530</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>531</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>532</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, op. cit., p. 22.

ration des cochons et mille autres détails. Je le revois n'abandonner le travail qu'après le dernier manœuvre et n'hésitait pas à sacrifier un dimanche. »<sup>533</sup>

Cette attitude fait de lui un colon qui vit ici encore en marge de la société occidentale et africaine. Cette dévotion à la nature peut s'analyser comme un abandon à la bonté naturelle, une réintégration à la terre-mère, le temps originel pour l'éclosion d'un être nouveau.

Chez les personnages noirs dont le père du narrateur est le modèle type, on note les mêmes attitudes. Le père du narrateur manifeste une admiration excessive pour le colon. Le fils en est ahuri :

« L'homme qui m'éleva toute sa vie en m'apprenant la vénération de tout travail, la simplicité, le mépris de l'argent, la démystification de toutes les puissances voua une admiration sans bornes à ce Français qui, au bout du compte, représentait l'oppression et la dernière image d'un monde en voie de disparition.»<sup>534</sup>

ou

« Le vieux aurait donné sa vie pour monsieur Gensac. Quand plus tard, apprenant ce qui se passait en Algérie, après l'Indochine, le Maroc et la Tunisie [...] Il m'arrivait de craindre que mon père ne se rangeât alors du côté de ses maîtres et se fit ainsi sottement immoler. »<sup>535</sup>

Cependant, malgré son dévouement et ses compétences professionnelles, Joseph n'a pas droit au traitement salarial qu'il mérite. Monsieur Gensac met en place une stratégie qui maintient son employé au bas de l'échelle sociale jusqu'à sa retraite :

«Le prix de cette abnégation stupide ne valut même pas à mon père une amélioration de son salaire malgré quinze années d'assiduité et de persévérance chez un même patron ... Tous les deux ans mon père était un débutant de premier échelon. Il en fut ainsi jusqu'à la fin. »<sup>536</sup>

A cette exploitation et oppression, l'exploité oppose le silence. Il n'exige rien et opte pour la passivité et la soumission la plus totale. Le faisant, Joseph est un personnage indolent, faible. Il perd ainsi lui aussi la participation à l'histoire de son pays. Il vit en dehors de sa société s'adonnant au silence et au vagabondage sexuel : « Je parle de « même père-même mère », car vivaient aussi sous le toit,

---

<sup>533</sup> *Ibid.* p .41.

<sup>534</sup> *Ibid.* p .20.

<sup>535</sup> *Ibid.* p .23.

<sup>536</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam, op. cit.*, p .22.

ceux que mon père eut « dans la rue ». Les qualités de ma mère n'empêchaient pas le vieux d'avoir des « fiancées. »<sup>537</sup> L'assimilation excessive et la faiblesse psychique de Joseph ne lui fait pas perdre de vue sa culture originelle. C'est un personnage respectueux des valeurs traditionnelles. Il exprime avec véhémence son attachement indéfectible à ses valeurs culturelles. Il déclare : « Les plats indigènes étaient depuis des siècles affaires de femmes, et il n'y avait pas lieu de bouleverser l'ordre des choses. »<sup>538</sup>

Joseph, à l'instar des personnages précédents, se réfugie dans la tradition, symbole du sol nourricier pour échapper à une réalité sociale humiliante et oppressive. Le fils, en l'occurrence le narrateur principal, confesse lui aussi avoir une double personnalité et avoir hérité de ces attitudes.

D'entrée de jeu, il avoue aimer les activités distractives :

« J'ai consacré ma matinée au sport, qui remplace de plus en plus la messe...Je me suis remis comme tout bon Congolais à notre petit roi, le football.»<sup>539</sup> Si le sport est une source spirituelle à moins de la préférer à la pratique d'une religion, les femmes représentent sa source vitale : « chaque femme est un goût différent : j'en ai bu d'épicées, de fines, de goût de terre, de mouillées, de poivrées, de pimentées.... »<sup>540</sup>

Le tout corroboré par une inactivité et la consommation abusive de l'alcool à portée de main : « Le sommeil réparateur aux heures les plus chaudes m'a toujours paru un plaisir aussi délicieux que de savourer du palais, à l'ombre, un molégué frais (vin de palme) »<sup>541</sup>

Lorsqu'il se soustrait à la consommation de boissons alcoolisées, il se réfugie dans un repaire pour échapper selon lui aux agressions extérieures :

« Pour échapper aux claquements des mains des mes filles qui jouent au dzango, je me suis réfugié sous une cabane qu'utilisent en semaine les pêcheurs.[...] En face, coule lentement le fleuve malachite. D'où me vient donc depuis l'enfance cette impression que le courant de l'eau est plus lent le dimanche, lui aussi. De ma conscience simplement ?...L'autre rive, ce n'est plus le Congo. Un rideau compact d'arbres et de lianes qui donne tout son sens à la notion de forêt vierge. Quoique je dise, je demeure encore ici sur les terres de la cité et je sens, je vois là-bas, à cinq coups de pagaies, la vie

---

<sup>537</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>538</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>539</sup> *Ibid.* p. 68.

<sup>540</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>541</sup> *Ibid.* p. 68.

sauvage. Elle m'étreint les entrailles, m'envahit, me donne envie de rugir jusqu'aux cieux pour crier mon accord avec la nature. Folie ? Une de plus. »<sup>542</sup>

Gatsé décrit ainsi la brousse, lui aussi, comme un cadre agréable où il règne une grande douceur de vivre. Blotti dans une cabane, il ressent une extase à la vue de la nature vierge où l'homme fait corps d'abord avec l'eau « le courant de l'eau est plus lent », ensuite avec la flore, « la forêt vierge » enfin avec la faune, d'où son « envie de rugir » en lieu et place du cri ou de la parole. De sa symbiose avec la nature, le rugissement symbole du cri inarticulé, par conséquent, le premier cri commun aussi bien l'humain, la faune et la flore lui permet d'exprimer la plénitude retrouvée. Il passe ainsi d'un stade inférieur, jugé infernal, à un stade supérieur et désiré. Aussi, nommé au poste de conseiller culturel à Paris, refuse-t-il de quitter son poste et son métier d'enseignant : « Conseiller culturel à Paris ? Le titre est en lui-même prestigieux, alléchant [...] J'ai compris le secours que tu veux m'apporter et j'y suis sensible. Je ne l'oublierai jamais. »<sup>543</sup> Le village reconnaît-il : « c'est l'Eden. Laisse-moi y mourir. Garde ta pomme, serpent ! Ce n'est pas un fruit congolais. »<sup>544</sup> Pour lui, le village est le symbole du « jardin d'Eden ». C'est un lieu idyllique et protégé. En d'autres termes, il est le lieu idéal d'habitation. Il est doté d'un décor paradisiaque nanti d'un confort sain et protecteur. C'est la retraite confortable où l'on savoure le bonheur par opposition à l'espace de la vie civilisée symbole de la pomme, et par conséquent de l'illusion et de la souffrance humaine. Le thème du fleuve et donc de l'eau à nouveau abordé peut être perçu comme le symbole du liquide amniotique. Le cadre, l'anatomie et la physiologie du village et de la cabane semblables à ceux du corps humain font état ici, une fois de plus, de la brousse la métaphore du ventre maternel. C'est l'espace originel. C'est également l'endroit propice à la germination d'un nouvel être. C'est ce lieu où tout commence et re-commence et présente un visage neuf d'où son rugissement en lieu et place du cri humain.

L'indolence et le goût de la passivité dont font preuve les personnages masculins du roman se résument implicitement à une affirmation identitaire double et à un retour au sein maternel, temps des origines. Il s'agit, en d'autres

---

<sup>542</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-Tam*, op. cit., p. 68.

<sup>543</sup> *Ibid.* pp. 7-8.

<sup>544</sup> *Ibid.* p.9.

mots, d'une identification et d'une fusion à la matière, à la terre-mère, à la mort comme une appropriation féconde. Elles constituent une réponse ou une solution à la dépossession et à la destruction psychique. Le repli sur eux et leurs actions renvoient au royaume de l'enfance humaine, paisible et protégé, préconisant une solution au malaise identitaire. Ils manifestent ainsi leur attachement au sein maternel, figure du temps originel, comme solution à un malaise identitaire.

Si l'on superpose les personnages de *Sans Tam-Tam* à ceux du roman *Le Pleurer-Rire*, en effet, tous les protagonistes affichent leur penchant pour la même attitude. Ils se présentent comme des êtres consommant de façon immodérée les boissons alcoolisées. Par exemple, Tonton, soutient le narrateur, était fidèle à son Chivas tandis que monsieur Karam affirmait que le vin de palme est un délice.

« - Ca vous plaît ? Pas de problème. Maître ! Maître ! Qu'on donne plusieurs litres à monsieur Karam.  
Mais moi, à force de les servir, je connais bien les habitudes des blancs. Je prétendis qu'il n'y en avait plus. »<sup>545</sup>

A l'image des autres personnages le niveau de langue familier du président révèle son inculture. C'est un semi-analphabète. L'agencement syntaxique des énoncés est contraire aux règles grammaticales de la langue française. Ajouté à cela, les cassures syntaxiques ou les mots amputés de leurs premières lettres ou encore l'absence de pronoms-sujets comme l'illustrent ces passages : « sais lire, moi. J'ai mon CEP. Suis pas un illettré. Qu'est ce que vous croyez ? »<sup>546</sup> ou : « Comprenez. Pas confiance à tous ces indigènes, moi. Savent pas se battre. Sont pas comme moi. N'ont jamais fait la guerre. Moi, suis un ancien F.F.L. Regardez. »<sup>547</sup> ou encore « Vec moi pas de crainte » ; « Spèces de bandits ! Spèces d'individus. »

Monsieur Gourdain, le personnage central et déterminant du régime est aussi illettré que le chef de l'Etat : « Monsieur Gourdain [...] possède pour tout diplôme, selon le curriculum vitae de son dossier que j'ai pu consulter à l'époque, le seul brevet élémentaire [...]. »<sup>548</sup>

---

<sup>545</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-rire*, op. cit., p.39.

<sup>546</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire*, op. cit., p. 41.

<sup>547</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>548</sup> *Ibid.* p. 77.

Enfin, le second point de ressemblance des personnages transparaît dans leur propension à l'isolement. Ils vivent retranchés soit sous une paillote : « Monsieur Bruno de la Roncière, l'ambassadeur demanda une audience, qui fut accordé sous la paillote ronde »<sup>549</sup> soit en dehors de la ville : « Protocole, protocole ! Prenez-moi toutes les précautions. Cet après-midi, je vais visiter la ferme de Kaboula. Pas de publicité, pas de journalistes. »<sup>550</sup>

Seules les actions de développement en marge de la société sont financées comme on peut le lire ci-dessous :

« Le diplomate commence par lui annoncer que le FAC avait accepté le financement du pont sur le fleuve qui se trouve à l'entrée de Libotama, le village natal du maréchal, et décidé de l'octroi d'un crédit d'un milliard de francs CFA [...] - Et où en sommes-nous avec ma demande d'augmentation des troupes françaises, chez nous ? J'y arrivais, Monsieur le Président... - L'Elysée suit...euh !...suit de très près le dossier. - Insistez, insistez auprès de l'Elysée. »<sup>551</sup>

L'économie et la gestion politique sont détenues par l'Occident. L'on comprend, dès lors, le retranchement des autorités politiques les plus influentes sous la paillote ou dans les fermes s'abreuvant d'alcool. De même, les cadres nationaux sont exclus des activités socioéconomiques de leur pays. Ils soutiennent tous par la voix du jeune directeur de cabinet être : « juste un fonctionnaire qui prête (leurs) services. ». Le vieux sage corrobore cette affirmation lorsqu'il estime que les fonctions assignées aux cadres « [...] sont souvent l'antichambre. »<sup>552</sup> de la vie économique et politique du pays. Ecartés du développement de leur pays, les intellectuels n'opposent aucune résistance. Ils sont aussi oisifs que les dirigeants. Ils errent dans les cérémonies festives ou à la recherche des plaisirs :

« J'ai quitté le damuka vers minuit. Les jeunes intellectuels aussi. Ils se donnaient la consigne, je m'en souviens encore comme s'il s'agissait d'hier. Qu'aucun ne téléphone chez l'autre. Ils avaient ri. Moi, qui passais près d'eux et recevais leurs paroles à la volée, je riais aussi, car j'étais dans leur cas : nous allions tous nous coucher, mais nul dans le lit régulier. Ils étaient des bandits, je l'étais et nos cœurs s'en gonflaient de bonheur autant de fierté. »<sup>553</sup>

---

<sup>549</sup> *Ibid.* p. 114.

<sup>550</sup> *Ibid.* p. 105.

<sup>551</sup> *Idem.*

<sup>552</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 220.

<sup>553</sup> *Ibid.* p. 19.

De même, le peuple est retranché dans les bidonvilles mal famés. Vaincu, il regarde, lui aussi, s'accomplir son destin, étranger à tout ce qui se passe dans sa société :

« A Moundié [...] vit avec un peu d'eau autour des quelques bornes-fontaines et un peu de lumière le long des quelques grandes avenues, toute une foule travaillant ou ne travaillant pas. Quel que soit son sort, elle (la foule) danse et chante pour se distraire, pour séduire une femme, pour oublier, pour pleurer un mort au damuka. Là passent rarement les services de voiries. Les eaux usées s'évacuent au gré de leur inspiration et les reliefs et autres ordures, se mêlent pour bâtir des monticules dans les venelles, tantôt bouchant des trous, tantôt barrant le chemin. La poussière de la saison sèche, la boue de la saison des pluies, les escadrilles de mouches et de moustiques de toute l'année, se disputent l'espace vital dans une concurrence sournoise avec les hommes. Il y a de ces odeurs qui, dans les ténèbres, deviennent des repères géographiques aux enfants du quartier. Et je n'ai parlé que du centre de Moundié. »<sup>554</sup>

Le vide règne partout dans ce pays. Le président et ses collaborateurs sont des indigents intellectuels. Oisifs, ils vivent, par ailleurs, en marge du pouvoir politique, s'adonnant à l'alcool et aux loisirs. Les cadres et les intellectuels sont marginalisés et écartés de la vie sociopolitique. Ils se vautrent également dans l'oisiveté. Le peuple est confiné dans les lieux insalubres en dehors de la ville. Il a la figure des oubliés de l'Histoire. Il se contente du strict minimum. La récurrence de l'adverbe de quantité « peu » dans les structures comme « peu d'eau » et « peu de lumière » puis l'adverbe de quantité « rarement » : « Là passent rarement les services de voiries » en sont l'illustration. Les produits et les services de première nécessité sont insuffisants ou inexistantes.

En un mot, les expériences quotidiennes des personnages masculins de Moundié sont épouvantables et douloureuses. Cependant, ils restent stoïques : « Quel que soit son sort, elle (la gent masculine de Moundié) danse et chante, pour se distraire, pour séduire une femme, pour oublier, pour pleurer un mort au damuka. »

Le mutisme, l'indolence, les activités distractives et improductives, lot quotidien des populations de Moundié sont désarmants. Ils donnent l'image de personnages qui s'épanouissent dans la boue et les ténèbres. Ils y restent arrimés en dépit des odeurs et de déchets qui y sévissent : « il y a de ces odeurs qui, dans les ténèbres, deviennent des repaires géographiques aux enfants du quartier. » ou encore : « Sur ses marges s'est développé ces dernières années Moundié-Viêtname, »

---

<sup>554</sup> *Ibid.* p. 56.

où s'entassent, débiteurs des chefs de terre, les derniers venus de la brousse. Ils campent en continuant à pratiquer leur élevage ou à cultiver un jardin. »<sup>555</sup>

Dans *Le Pleurer-Rire* donc les habitants de Moundié et notamment les hommes sont des êtres, à l'instar des dirigeants et des intellectuels, démunis, plongés dans la détresse morale et intellectuelle la plus totale. Ils ne peuvent tabler sur rien de sûr ; le temps est monotone et figé en raison de la permanence du vivant et de la mort, du mouvant et de l'immobilisme dont participe le couple déchets/eaux usées : « les eaux usées qui s'évacuent au gré de leur inspiration », « la poussière de la saison sèche » et « la boue de la saison des pluies, les escadrilles de mouches et de moustiques de toute l'année. » Le peuple est donc verrouillé. Il se complaît dans un présent sans issue, enfermés dans un temps immobile, clos. Toutefois, la préférence de tous les protagonistes pour la passivité et le repli dans un lieu clos qui par son architecture passe pour une image du sein maternel « paillote ronde » « antichambre » récurrente et irrécusable ne participe-t-il pas ici encore d'un retour au sein maternel, le temps des origines ?

L'on peut répondre par l'affirmative dans la mesure où il paraît dans un premier temps, sous les actions de développement l'idée à la fois de l'ouverture au monde et de retour au stade fœtal. En effet, sous le projet de pont qui manifeste un souci de relier deux mondes, la ville et le village, notamment le village maternel, se profile un désir de rompre les amarres pour une réintégration dans le ventre maternel. Le pont sous-tend la voie d'accès aux des origines. Sa construction participe d'un désir des dirigeants politiques de rejoindre le stade fœtal protecteur. Cette motivation sous-tend également l'attitude des habitants de Moundié. Ils se replient sur leurs traditions et la fusion à la nature. Il n'y a aucune animosité entre cet environnement malsain et le peuple : « La poussière de la saison sèche, la boue de la saison des pluies, les escadrilles de mouches et de moustiques de toute l'année, se disputent l'espace vital dans une concurrence sournoise avec les hommes. » Ainsi, Moundié est le modèle d'harmonie et de coopération entre l'homme, les déchets, les odeurs, les insectes nuisibles et les animaux. Moundié est, de façon plus perceptible, le réceptacle des rejetés de toutes origines, des débris et des résidus de toutes espèces. Ce sont les parias de la société. Il se lit

---

<sup>555</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 56.

implicitement sous cette entente tacite une assimilation implicite des habitants de Moundié aux excréments. Mieux, la relation peuple-excréments est claire. Or, seule la psychologie infantile conçoit l'enfantement sur le modèle de la défécation. Jean Piaget dans son enquête sur la représentation du monde chez l'enfant fait remarquer que les enfants font descendre l'homme des animaux ou des plantes, et ceux-ci de la nature elle-même : « *Nous avons aussi trouvé, dans les souvenirs d'enfance que nous avons pu collectionner, ces idées, bien connues des psychanalystes, que le bébé est issu de l'orifice anal et vient des fèces [...].* »<sup>556</sup> Mélanie Klein rapporte également à propos du petit Fritz, âgé de quatre ans et neuf mois : « [ ... ] *Il demanda à son père si lui aussi, il avait poussé à l'intérieur de sa maman ; il avait utilisé l'expression « dans l'estomac » de sa maman* »<sup>557</sup>. Puis, elle ajoute plus loin : « *Freud découvrit - et c'est là une des bases de la psychanalyse- que tous stades du développement de la petite enfance se retrouvent chez l'adulte. Ils se retrouvent dans l'inconscient qui contient toutes les tendances et tous les fantasmes refoulés.* »<sup>558</sup>

L'association étroite enfance-excréments fait de Moundié un vase de terreau, une autre variante du sein maternel dans l'inconscient. Les protagonistes s'installent à Moundié tel un enfant dans la chaleur du sein maternel. Dès lors, loin d'une descente aux enfers, d'une indolence, d'une forme de passivité des personnages masculins, c'est le retour à la terre mère, à l'univers de l'intemporel, de l'intériorité, de la non-existence, donc à la mort. Les habitants de Moundié sont persuadés que leurs souffrances auront un effet salvateur qui va ôter toutes les souillures. Par ailleurs, elle se révèle une solution aux malaises des personnages multiculturels et marginalisés comme observés dans les romans précédents.

Prenons un dernier exemple avant de conclure :

Si nous superposons l'avant-dernier roman d'Henri Lopes, en l'occurrence *Le Lys et le flamboyant*, il ne se perçoit aucune ombre de variation des structures décrites. Tous les personnages expriment leur passion pour les activités

---

<sup>556</sup> Jean PIAGET, *La Représentation du monde chez l'enfant*, Paris, PUF, 1991, p. 307.

<sup>557</sup> Mélanie KLEIN, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1978, p. 38.

<sup>558</sup> *Ibid.* p. 211.

distractives, leur faiblesse physique et leur multiculturalité : « c'est dimanche après-midi. Les artères de la ville sont désertes. Nul mouvement, pas un bruit.[...] Européens et indigènes, par des chemins et des moyens différents, se sont rendus au stade Marchand. »<sup>559</sup>

Tous les personnages ayant les mêmes pratiques et les mêmes goûts pour les loisirs cette analyse s'attachera à un seul exemple en l'occurrence celui des personnages d'origine occidentale. Jeannot Boucheron est le modèle représentatif.

En congé en France, Jeannot reçoit de son employeur un avis de licenciement.<sup>560</sup> Il perd donc son emploi. Sans compétence professionnelle comme nombreux colons, « Faute de diplômes »,<sup>561</sup> il ne peut avoir un emploi à Paris. Sa famille et lui décident de s'installer chez ses parents à La Fosse, une commune de l'île de Noirmoutier :

« La commune de La Fosse tient à la fois de la campagne et du port de pêche. Selon les saisons, la direction du vent et la puissance des marées, les indigènes se munissent de leur haveneau, tirent le carrelet, lancent la nasse, se vêtent de leur ciré et chaussent les bottes pour prendre le large ou bien au contraire attellent la bourrique et vont labourer la terre, semer ou vendanger. »<sup>562</sup>

Exilé sur cette île, Jeannot se réapproprie les pratiques ancestrales. Il passe ses journées sur la mer : « Jeannot partait en mer pour des journées entières. »<sup>563</sup> Lorsqu'il n'est pas en mer, il cultive la terre. Son jardin potager ne laisse personne indifférent. Son épouse en est fière. Son ami Battesti, de passage à La Fosse, l'admire en spécialiste :

« Elles se dirigent ensuite dans la courette arrière pour admirer le potager que Battesti examine en connaisseur. Ses questions sur la taille des tomates et des salades l'attestent : - C'est l'œuvre de Jeannot [...] Quand il travaille ici, le reste du monde peut s'écrouler... Nous n'achetons aucun légume, clame fièrement Monette (son épouse) »<sup>564</sup>.

Jeannot s'échappe de l'actualité pour se réfugier au cœur de l'intemporel et dans les profondeurs de la terre et de la mer. Son installation à La Fosse au sein d'une société d'insulaires primitifs qui vit en autarcie puis de pêche, de chasse et de cueillette lui assure une sécurité substantielle. Le village devient une auberge

---

<sup>559</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le Flamboyant*, p. 93.

<sup>560</sup> *Ibid.* p. 246.

<sup>561</sup> *Idem.*

<sup>562</sup> *Ibid.* p. 254.

<sup>563</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>564</sup> *Ibid.* p. 277.

qui pourvoit généreusement chacun en ressources naturelles abondantes. La terre natale, espace clos équivaut à l'univers du sein maternel, pourvoyeur et protecteur : « *On sait que la terre, ainsi que la mer, dans l'inconscient individuel comme dans les mythes collectifs, est une représentation symbolique de la mère.* »<sup>565</sup> dit Anne Clancier. Nous percevons là encore « *la vieille roche de l'inconscient humain.* »<sup>566</sup> Le choix de vie de Jeannot est synonyme d'une régression vers le temps d'avant l'angoisse, le temps de l'insouciance et du bonheur. L'onomastique du lieu habité, La Fosse, micro espace clos suggère non seulement un sépulcre, un lieu protégé mais aussi une ouverture. L'île, moins qu'une terre isolée, de par sa position à l'écart, son isolement et sa petitesse, est un lieu de brassage culturel :

« Hormis les estivants...ceux que la pêche avait attirés vers d'autres ports et sur d'autres mers. La vie des marins, avec ses escales dans d'autres villes qui constituaient autant d'atterrissages sur d'autres planètes, d'immersion dans d'autres langues, de plongée dans d'autres civilisations et cultures. »<sup>567</sup>

Ainsi, le microcosme devient ce lieu de création et de rencontre de différents peuples. Il ressort du récit *Le Lys et le flamboyant* que le retour aux origines constitue également une quête passionnée de la renaissance, de la plongée dans le sein de la terre ou des mers. Le retour à la terre ou aux valeurs ancestrales exprime une identité composite et la volonté d'entrer dans le sein maternel, le temps ancestral. L'on décèle, même imperceptiblement, que les portraits psychologiques du colonisé et du colonisé révèlent la même obsession.

Quelle remarque faire de cette analyse de qualifications psychologiques des personnages masculins ?

Deux constats se dégagent de cette analyse. D'abord, les personnages masculins sont peu virils. L'indolence et la faiblesse physique prononcées sont leurs caractéristiques fondamentales. Ensuite, à l'origine de telles tendances, les bouleversements sociaux et une volonté manifeste de se rebeller contre l'ordre social. Toutefois, leur incapacité à vaincre les réalités sociales les oblige à un repli stratégique que symbolisent d'une part ce culte de la féminité et d'autre part ces

---

<sup>565</sup> Anne CLANCIER, « *Ebauche d'une étude psychocritique de l'œuvre de Guillaume Apollinaire* », in *Revue des lettres modernes* n°327-3 (1972) p. 20.

<sup>566</sup> C. MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 35.

<sup>567</sup> Henri LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, pp. 261-262.

retours aux pays, l'attrait pour la mer, le fleuve, les palais, les lieux mal famés, représentants de la figure maternelle, du temps originel et de la mort. Autrement dit, les nouveaux rapports sociaux conduisent au culte de l'interversion sexuelle, laquelle signifie en réalité, dans un premier moment, une lutte sociale, une affirmation identitaire hybride puis la mort afin d'entrer dans le sein de la mère pour une nouvelle naissance. Il se profile à l'arrière-plan de cet acte, la recherche du bonheur, de la paix de l'âme. Par ailleurs, contrairement aux femmes, peu féminines, les hommes sont moins virils. De plus, ils optent pour une résignation en lieu et place d'une lutte pour le changement social. Il n'est plus à prouver, eu égard à la récurrence de ces structures, la manifestation des fantasmes inconscients ayant leur source dans le champ psychique de l'écrivain. Par ailleurs, la probabilité que les femmes représentent son Moi se confirme de plus en plus.

Voyons à présent les personnages dans leur intimité. Ce dernier caractère psychologique confortera davantage notre certitude.

### **3 – Sexualité et pratiques sexuelles des personnages**

L'étude des conduites sexuelles considérées isolément ou au sein de la société parachève le portrait psychologique des personnages. L'examen de l'intimité sexuelle des personnages se voudrait comme un complément du portrait moral des personnages. Peut-elle autoriser à confirmer que la femme représente le Moi de l'auteur et cette affirmation récurrente de la pensée métisse ? Telles sont les interrogations auxquelles se propose de répondre le dernier point de cette analyse. Aussi, un regard panoramique sur les pratiques sexuelles de prédilection des personnages fait-il état de deux penchants majeurs : les tendances incestueuses et homosexuelles.

#### *a – Les déviations sadomasochistes et incestueuses*

Dans toute l'œuvre, la sexualité est un besoin qui tourmente tous les personnages. Le désir sexuel trouble l'individu et les lois sociales. Il impose sa tyrannie au sujet, l'éloigne de ses préoccupations essentielles et des règles morales.

Dans *Tribaliques* par exemple, nous lisons : « Quant aux femmes qui y échappait ? Elles envoûtaient, rendaient ennemis d'anciens amis d'enfance, engloutissaient l'argent des bourses, bref préoccupaient la gent estudiantine sous une forme ou une autre, vingt-quatre heures sur vingt-quatre. »<sup>568</sup>

Les femmes exercent, pour ce faire, une attirance sexuelle violente et permanente sur les hommes. Cette fascination du corps de la femme n'est pas liée à l'amour mais à l'envie de l'acte sexuel tous azimuts. Aussi, la tendance n'est pas d'avoir un partenaire fixe d'où des amis d'enfance qui deviennent ennemis, des bourses qui sont « englouties ». De plus, le désir violent du corps du sexe opposé est permanent. Il reste la seule préoccupation des personnages : « vingt-quatre heures sur vingt-quatre ». L'appel irrésistible de l'autre et le désordre sexuel sont donc manifestes.

La conduite sexuelle licencieuse du chef de l'Etat est analogue à celle des personnages précédents :

« Il (Takana, le chef de l'état) aimait trop les femmes, affirme le narrateur. Il voulait toutes les avoir dans son lit. Qu'elles fussent célibataires ou mariées, peu lui importait. Il s'estimait un droit de cuissage sur les citoyennes les plus fraîches et les plus éclatantes. »<sup>569</sup>

Loin d'être un dirigeant modèle, le chef de l'Etat s'octroie le droit de cuissage de toutes les citoyennes qu'elles soient « Célibataires ou mariées ».

Les jeunes filles n'échappent pas à cette obsession pour l'acte sexuel :

« Les filles qui allaient au collège [...] ne semblaient pas beaucoup s'intéresser à ce qu'on leur apprenait. Chaque jour, elles allaient au cours un peu avec le même esprit qu'on peut avoir en allant à une surprise partie. Elles étudiaient leur habillement et la manière de tenir leurs cartables [...] tout cela pour plaire aux hauts fonctionnaires ». <sup>570</sup>

Tous les comportements physiques des collégiennes concourent à séduire les hauts fonctionnaires. Ces derniers et « les officiers de l'armée...venaient à la sortie du collège leur fixer les rendez-vous ou tout simplement les emporter dans leurs voitures insolentes. »<sup>571</sup>

---

<sup>568</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 14.

<sup>569</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>570</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 2.

<sup>571</sup> *Ibid.* p. 3.

La conséquence de ces comportements est que tous les personnages, jeunes, adultes, cadres, dirigeants et classes sociales moyennes, tous sont sous l'effet d'une énergie sexuelle ardente. Le corps de l'autre envoûte, enivre puis fait naître le désordre psychique et le trouble social en rapport avec une rupture d'avec les normes sociales. En effet, cette impulsion sexuelle nerveuse se focalise sur une personne bien identifiée. D'abord, ce sont les partenaires illégitimes qui captivent l'un et l'autre sexe. Ensuite, ces personnages doivent être jeunes : « fraîches ou éclatantes » ou « des jeunes collégiennes » ou encore « la gent estudiantine ». La femme mariée tient sous son charme les jeunes garçons : « Elles envoûtaient la gent estudiantine ». Ce sont les hommes mariés, en revanche, que préfèrent séduire les jeunes adolescentes, les collégiennes. Les hommes mariés préfèrent la compagnie des jeunes adolescentes tandis que les jeunes garçons sont attirés par les femmes mariées et plus âgées qu'eux. Raphaël le confirme : « J'évitais la compagnie des jeunes filles de mon âge, mais profitais des désirs passagers de telle femme mûre, souvent mariée, si possible étrangère ou de passage à Brazzaville. »<sup>572</sup> Puis, la personne attirante représente un « *objet sexuel* » pour la personne attirée. Aucun amour n'est ressenti pour l'objet sexuel ; il n'y a que la volonté de satisfaction d'un besoin sexuel physique intense.

L'acte sexuel est donc destiné à soulager un immense prurit de désir, indépendant de l'amour vrai : « C'était ce gâteau-là qu'il fallait réussir à manger » témoignent-ils. Qui plus est, le besoin d'un partenaire fixe n'est nullement perceptible chez les personnages. L'acte sexuel est fait à tout-va-avec n'importe qui, « célibataire ou marié » pourvu qu'il rentre dans les attentes que le personnage s'est fixé.

Cette attirance pour le défendu les transforme en de véritables persécuteurs et des nomades sexuels. C'est la course échevelée vers l'autre. L'usage outrageant de puissants moyens de séduction en est la première étape : « voitures insolentes », « bourses » « prestige social » « charmes physiques ». Vient en deuxième position, la sollicitation de bénédictions pour provoquer des attirances surnaturelles : « D'autres (des jeunes filles) enfin allaient brûler des cierges dans les églises et donner l'argent à certains féticheurs infirmes et célèbres pour qu'ils attirent vers elles quelques jeunes cadres [...] »<sup>573</sup> Les uns et les autres

---

<sup>572</sup> *Ibid.* p.15.

<sup>573</sup> Henri LOPES, *Tribaliques, op. cit.*, p.2.

connaissent les lieux mieux appropriés pour rencontrer leurs objets sexuels. De ce fait, la dernière stratégie consiste en la présence permanente des personnages dans les lieux fréquentés par les jeunes filles ou la gent masculine d'autant que : « les hauts fonctionnaires et officiers de l'armée [...] venaient à la sortie du collège leur fixer des rendez-vous, ou tout simplement les emporter dans leurs voitures insolentes. »<sup>574</sup>

Pour tout dire, dans cette société, il n'y a plus de convenance sociale. L'exhibition du désir sexuel et l'audace qu'elle engendre montrent la décadence, la disparition de la vertu, des règles morales. Les personnages délaissent leurs activités professionnelles et leurs partenaires légitimes ou leurs domiciles conjugaux. Ils rôdent, par conséquent, dans les lieux fréquentés par les jeunes filles ou les jeunes garçons afin de les enlever tels des fauves, qui bondissent sur leurs proies :

« Il (le député Ngouakou Ngouakou) la prend par le bras, la soulève et disparaît avec elle dans la nuit noire [...] Quand elle éteint la lumière, Marie-Thérèse se sent saisie par des bras musclés et solides [...] Son souffle est déjà coupé. C'est comme ça avec lui, il ne caresse pas. Tout de suite il la pénètre. Elle ne peut s'empêcher de pousser un cri du fond de la gorge. Comme si elle pleurait [...] Ses ongles entrent dans la chair de l'homme. Elle sent son gros museau qui parcourt son visage ; [...] C'est toujours très long avec lui. Plus qu'avec les jeunes et elle aime ça. Elle se sait damnée, mais qu'importe. Elle vibre. Elle vit, elle est libre. »<sup>575</sup>

La scène se passe de commentaire. Sous l'impulsion de l'intensité du désir sexuel, la rencontre de l'autre se fait sous le sceau de la brutalité. Elle est, d'abord, semblable à un enlèvement, un rapt : « Il l'emporte, la soulève et disparaît avec elle dans la nuit noire ». Le champ lexical a une connotation extra-humaine et notamment bestiale. Telle est, ensuite, l'intensité bestiale des ébats. L'homme et la femme se sont transformés en des êtres autres. La violence faite au corps de l'un ou de l'autre est primitive, bestiale : « poils, bras musclés, ses ongles, très long, cri, pleure, son gros museau entre dans la chair, etc ». Le lexique est cru « pénètre, chair, cri » Elle/il est semblable à une proie qu'on dévore. Il/elle a figure de l'être animalisé, brutal, repoussant et effrayant. L'homme donne l'impression de violer la femme. Celle-ci résiste et déchire, mue par une volonté de poursuivre et de sortir victorieuse de ce combat nonobstant la souffrance : « elle ne peut pas s'empêcher de pousser un cri ... ses ongles entrent

---

<sup>574</sup> *Ibid.* p.3.

<sup>575</sup> *Ibid.* p.48.

dans la chair de l'homme ». Les ébats ressemblent à un combat à mort. Les deux personnages ont la figure de bête en souffrance. La femme ou l'homme est une proie de l'autre et de son désir. La relation s'établit sur le mode de l'incorporation, l'acte de dévorer de l'autre. C'est comme si l'autre avale, engloutit l'autre. Enfin, l'acte sexuel est perçu comme un rude combat entre deux fauves ou d'un fauve et de sa femelle. Car c'est chez l'animal témoigne le sexologue Angelo Hesnard que la sexualité : « *consiste en un instinct de combativité, qui pousse l'individu à conquérir la femelle, à la solliciter, la poursuivre, l'attaquer et à adopter une attitude plus ou moins agressive.* »<sup>576</sup> La sexualité est perçue comme le lieu, pour reprendre Jean Burgos de « *l'affrontement et le dépassement des antagonistes* » afin d'aboutir à une fusion totale avec l'autre.

Sortie victorieuse de ce rude combat, la femme savoure sa bravoure : « elle se sent damnée, mais qu'importe. Elle vibre. Elle vit, elle est libre ». L'extase sexuelle, pour l'un ou pour l'autre, est une vertu cathartique. Elle est un moment de libération d'un trop grand flux passionnel. Il engendre la vie, le salut psychique par le truchement de la violence, l'anéantissement et l'engloutissement de l'autre. Aussi, en dépit de la souffrance qu'ils éprouvent, l'acte sexuel procure-t-il une paix profonde. L'homme et la femme réduits, à un objet de consommation, transcendent la violence pour jouir pleinement de la satisfaction sexuelle. Le désir sexuel et sa satisfaction sont indispensables pour réveiller le stimulus créateur. Comme le souligne si bien Tanella Boni, « *La consommation de la « viande » ou de la « chair » de l'autre est un repas rituel, qui périodiquement, vient renouveler une partie de leur être, colmater quelques brèches* »<sup>577</sup>. L'acte sexuel s'avère être, par conséquent, un véritable parcours certes suicidaire mais salvateur afin de naître à une vie autre. Cette quête justifie leur disparition dans la nuit noire.

Ainsi, il ressort de *Tribaliques* que l'homme et la femme éveillent un désir cruel. Le corps de l'un exerce une attirance irrésistible sur l'autre. L'acte sexuel est certes un moment d'intense souffrance physique et psychique mais demeure une nécessité vitale, un acte de renaissance. Il passe pour le seul havre de paix, là

---

<sup>576</sup> Angelo HENARD, *La sexologie normale et pathologique*, Payot, Paris, 1959, p. 225.

<sup>577</sup> Tanella BONI, « L'Amour dans l'Anté-peuple de Sony LABOU TANSI » in *Sony LABOU TANSI, Témoin de son temps*, actes de colloques, sous la direction de Gérard Dago LEZOU et Pierre N'DA, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, p. 201.

où les hommes viennent se ressourcer. Il est à la fois un combat contre une excitation psychique et donc contre soi-même et contre les autres (le partenaire et la société). Lui seul permet de transcender ou de domestiquer cette folie furieuse du désir sexuel et de faire peau neuve. En clair, tous les personnages sont captifs de la passion de l'acte sexuel y compris les narrateurs. Ils sont unanimes pour relever le caractère vital de la sexualité : « Alger a de belles femmes, témoigne l'ancien combattant. Oui monsieur !...J'ai pu en connaître une, mon vieux. Si vous la voyez ... »<sup>578</sup> Ceux qui ont essayé de faire le vœu de chasteté en allant au séminaire abandonnent le sacerdoce. Raphaël le confesse sans honte :

« J'étais au terme de deux ans de lourds débats intérieurs, parfois douloureux, qui m'avait convaincu non seulement que je n'étais pas fait pour ce que nous appelions l'abstinence sexuelle, mais encore que le célibat des prêtres était aussi inhumain que certaines mutilations physiques [...] Mon Dieu, comment pouvoir prendre l'engagement de ne jamais réaliser de son corps l'amour avec une femme !...De fréquentes pollutions nocturnes m'avaient convaincu que ce problème m'obsédait. Et pourquoi ne pas l'avouer, j'avais cédé par plusieurs fois à la masturbation. »<sup>579</sup>

On le perçoit, chez les narrateurs, l'acte sexuel est aussi perçu comme une solution à la destruction morale physique, « certaines mutilations inhumaines ». Ces personnages témoignent ainsi qu'ils ont besoin de l'acte sexuel pour s'épanouir. Cette attitude est doublée d'un besoin d'en donner et d'en recevoir. Ceci explique d'abord pourquoi tout le monde nage à contre-courant des normes sexuelles habituelles. Le « nomadisme sexuel », la bestialité de l'acte sexuel et l'attrait pour le défendu et le cannibalisme ont conquis tous les protagonistes au détriment de leur moralité, de leur avenir (allusion aux jeunes collégiennes) et de la souffrance qu'ils s'infligent les uns aux autres. Seul le plaisir du sexe et l'intérêt personnel importent. Cela explique, dans un second temps, les raisons pour lesquelles ils sont, d'abord, tous lâches, volages, incapables de se fixer. Cette irresponsabilité est d'abord associée à l'idée de père mort, d'abandon, ensuite de séparation, de souffrance. Aussi, l'enfant est-il la matérialisation d'un exploit sexuel et d'une virilité sexuelle. Les femmes dans le sens où « Certaines d'entre elles, se vantaient même d'avoir un enfant de tel directeur général » n'aspirent qu'à montrer leur capacité de séduction et leur virilité sexuelle qui surpassent celles de l'homme. Les pères refusent d'assumer leurs devoirs paternels. Ce n'est

---

<sup>578</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>579</sup> *Ibid.* p. 13.

pas l'homme de lois, le député Ngouakou Ngouakou qui objectera. Sans aucun scrupule, le député abandonne sa jeune maîtresse lorsqu'elle lui annonce attendre un enfant :

« - 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 ?»

Marie-Thérèse se tourne sur le ventre et la tête dans l'oreiller qu'elle mord, se met à pleurer. Elle tape le lit de ses deux poings, elle tape des pieds.

- Qu'est-ce qui te prend, petite ?

Salaud, va-t-en, salaud, salaud ... »<sup>580</sup>.

De fait, tous les personnages se caractérisent par des actes d'impulsivité sexuelle, de grandes instabilités comportementales, d'amoralité et d'une sensualité puis d'une sexualité malfaisante et cannibale. L'amour est une épreuve redoutable empreinte de violence et de violation. L'activité sexuelle n'est pas envisagée sous le jour de l'amour tendre et de la reproduction. L'enfant n'est donc pas le fruit d'un amour mutuel. L'enfant est, par conséquent, perçu comme l'œuvre de l'homme. Ce dernier a ravi à la femme sa prérogative de procréation et la femme sa virilité sexuelle.

Ainsi, l'obsession de l'acte sexuel bouleverse les lois sociales. Autant la femme surpasse l'homme dans l'effort musculaire, autant sa virilité sexuelle et sa capacité sont nettement plus élevées que celles de l'homme. Les personnages sont, pour ainsi dire, sous le charme d'une nouvelle sexualité. L'intensité sexuelle abolit les frontières entre l'homme et la femme et les préceptes moraux. La force du désir sexuel s'analyse alors comme une énergie qui aspire à briser l'étau oppressif de tous ceux qui souffrent des préjugés sociaux, des différences entre les sexes. Autrement dit, la sexualité permet de lutter contre un malaise psychique et social. Elle est un acte de survie. Elle est dispensatrice de vie. La prédilection pour tous les personnages pour la jeunesse du partenaire n'est pas fortuite d'autant que souligne A. Hesnard : « *L'attraction de l'adolescent pour la femme mûre, (est) inclination embuée d'attraction incestueuse* »<sup>581</sup> Sigmund Freud note également à ce propos que chez les investis grecs : « *il est évident que ce n'était*

---

<sup>580</sup> Henri LOPES, *Tribaliques*, op. cit., p. 49.

<sup>581</sup> Dr. Angelo HASNARD, op. cit., p. 135.

*pas ce qu'il y avait de viril chez le jeune qui excitait leur désir, mais les qualités féminines de leur corps ainsi que celle de leur esprit. »*<sup>582</sup>

La passion sexuelle des personnages pour les partenaires jeunes et cette transgression du tabou est un inceste qui ne se nomme pas explicitement. Elle fait soupçonner que l'acte sexuel s'énonce comme le retour inconscient au royaume de l'enfance, paisible et protégé par la chaleur du foyer maternel et donc à l'abri des excitations tant internes qu'externes chez l'homme. Quant à la femme, elle s'emploie, une fois de plus, à montrer sa capacité à être au-dessus de l'homme, notamment par sa virilité sexuelle, supérieure à celle de l'homme. La vision de Simone de Beauvoir selon laquelle « *Les femmes d'aujourd'hui sont en train de détrôner le mythe de la féminité* »<sup>583</sup> qui ouvre ses travaux sur les diverses conditions de la femme reflète cette quête de liberté.

Qu'en est-il de l'œuvre suivante ?

Dans *La Nouvelle romance*, les personnages ne semblent pas devoir faire exception à la règle de l'inconduite conjugale, la séduction outrageante et la prédilection pour les rapports tabous. Ces traits sont une réplique des structures précédentes. En effet, le narrateur rapporte que tous les personnages sont animés d'un désir irrésistible d'amour que ne peut assouvir leur partenaire. L'épouse de Bienvenu témoigne, à ce titre, qu'elle mène une existence malheureuse du fait de l'infidélité flagrante de son époux. Il erre afin de se livrer comme un animal à l'assouvissement de sa libido instinctive et insatiable. Il « *découche comme au pays...Je suis à bout* »<sup>584</sup> confie Wali à son amie.

Ou encore :

« Au pays, après avoir fait l'amour avec ses maîtresses (que ce fut avec la même plusieurs fois successivement ou avec plusieurs dans la même nuit) il (Bienvenu) oubliait tout, aussitôt sorti de la dernière chambre et était capable de se présenter à Wali l'esprit libre, pour éventuellement répondre aux sollicitations de celle-ci. »

L'attitude de Bienvenu évoque celle des personnages précédents. Il est sous l'emprise d'une forte excitation sexuelle s'opposant à la morale sociale,

---

<sup>582</sup> S. FREUD, *op. cit.*, p. 29.

<sup>583</sup> Simone de BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 29.

<sup>584</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, p. 136.

l'entendement humain. Ses prouesses sexuelles « avec plusieurs maîtresses » sont exceptionnelles.

Toutefois, si sa capacité sexuelle à assurer l'acte à plusieurs reprises, que ce soit avec la même partenaire ou avec plusieurs se passe sans commentaire, la femme, de quelqu'origine qu'elle soit n'en est pas exemptée. Elles sont décrites comme des personnages assoiffés d'acte sexuel. Bienvenu reconnaît que la virilité sexuelle échoit à la femme, qu'elle soit noire ou blanche. Davantage, cette capacité sexuelle, soutient-il, ne peut provenir que d'un pouvoir surnaturel : « [...] avec cette blonde c'était autre chose ! Les Blanches, malgré leur prétention de ne pas croire aux fétiches, en avaient sûrement des plus puissants que les négresses. »<sup>585</sup>

Par ailleurs, Bienvenu se définit comme un personnage sans scrupule. C'est un père indigne. Il abandonne ses maîtresses dès qu'elles attendent un enfant. En réaction, son épouse exprime la même exigence. Elle passe pour une femme insensible aux souffrances des enfants. Bien qu'ayant des difficultés à enfanter, elle refuse de recueillir sous le toit conjugal mieux d'adopter les fils illégitimes de son époux. Nous en voulons pour preuve l'intransigeance de Bienvenu et celle de son épouse lorsque sa jeune maîtresse belge lui annonce fièrement qu'elle va être mère : « être père d'un métis, ça non », « comme les enfants qu'il avait eus en dehors du mariage et que cette Wali ne voulait pas recevoir à la maison. »<sup>586</sup> Ces personnages agissent sans aucun scrupule.

A la suite de Bienvenu, Jupiter affirme également ses incessantes infidélités conjugales : « Elle (son épouse) connaît que je suis un vicieux, quoi... Alors, elle me pardonne toujours. »<sup>587</sup> Zikisso, haut cadre de l'Etat, avoue avoir les mêmes inclinations sexuelles que Bienvenu et Jupiter. La vue des femmes et particulièrement celle des jeunes filles le perturbe car déclare-t-il : « ces filles sont appétissantes comme des mangues greffées. »<sup>588</sup> Ou encore : « Mon cher, je n'en peux plus. Il y a une de ces antilopes dans ton établissement ! Elle m'a lancé un sort. Elle me turlupine jour et nuit. Je n'arrive plus à travailler. Il me la faut. Arrange-moi ça. »<sup>589</sup> Pour Zikisso, l'acte sexuel se réduit à la substance traduite

---

<sup>585</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>586</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, op. cit., p. 122.

<sup>587</sup> *Ibid.* p. 82.

<sup>588</sup> *Ibid.* p. 36.

<sup>589</sup> *Ibid.* p. 32.

par les métaphores nutritives « mangues mûres » « Antilope ». La femme est un objet sexuel que l'homme doit affronter pour sa liberté, sa quiétude. La femme est un feu aux bourrasques dévastatrices tant intérieures qu'extérieures qui le « turlupine jour et nuit ». Consumé, par conséquent, par l'attrance sexuelle que suscitent les jeunes filles, il avoue de l'amertume d'une attrance charnelle attentatoire à sa quiétude autant qu'à sa liberté. Il tente de s'y soustraire, il lutte avec mais en vain. C'est un homme désarmé par l'orage érotique qui se confie à un ami « arrange-moi ça ». C'est seul dans l'enivrement de l'autre que se trouve la vie, le salut d'autant plus que leur contact passe pour une source qui restaure l'âme et le corps : « Il lui (la jeune fille) était reconnaissant de lui avoir redonné une nouvelle fois la preuve (de sa) virilité. »<sup>590</sup> En somme, Zikisso considère que l'acte sexuel est une source de vie. L'acte conjure les pires maléfices et procure la sérénité. Mais mieux est fait état de sa puissance sexuelle. C'est à raison que Simone de Beauvoir estime que « *Nul n'est arrogant à l'égard des femmes, agressif ou dédaigneux qu'un homme inquiet de sa virilité.* »<sup>591</sup>

Toutefois, si le désir sexuel de Zikisso s'apaise vite quand l'assouvissement est obtenu, il en est autrement de celle de sa frêle partenaire : « Il la sentait savourer la fatigue qu'il lui a infligée [...] Elle retint l'homme [...] Lascive, elle voulait prolonger le plaisir [...] Lui, avait déjà perdu l'ivresse du coup de canon de tout à l'heure. »<sup>592</sup> Mais, la femme, elle, est restée sur sa faim. Une fois de plus dans ce récit, l'acte sexuel est un acte violent « la fatigue infligée » « lascive » traduisent, à ce propos, l'épuisement. La femme porte en elle un feu dévorant et une capacité sexuelle qui surpasse celle de l'homme. Elle échappe à toute emprise et transcende toute force d'assujettissement. Outre ses performances sexuelles, cette jeune fille avoue faire des infidélités à son promis. Sa confiance est éloquente à ce sujet :

« (La jeune fille) - Il n'est pas ici. En ce moment il fait ses études à Paris  
 - Et pendant ce temps, toi tu ... (demande Zikisso)  
 - Tu veux que je meurs pendant ce temps [...] Vous croyez que nous allons continuer, comme nos mères à vous laisser faire ce que vous voulez, aller raconter dans vos discours, pour faire moderne, que nous nous sommes vos égales, et ne pas nous permettre ce que vous vous autorisez. Si un seul, dans un couple est tenu d'être fidèle, n'est-ce pas de l'exploitation ? [...] »<sup>593</sup>

<sup>590</sup> *Ibid.* p. 36.

<sup>591</sup> Simone de Beauvoir, *op. cit.* p. 29

<sup>592</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit.*, p. 36.

<sup>593</sup> *Ibid.* p. 37.

Au nom de l'égalité, elle s'autorise le vagabondage sexuel comme l'homme. L'éducation traditionnelle qui vouait exclusivement la femme à la procréation puis au service de l'homme est révolue. Ainsi, la séduction agressive puis la violence de l'acte sexuel qui en découle-t-elle s'énoncent sous le signe du salut personnel.

Il appert de ces structures que la virilité sexuelle de la femme outrepassé celle de l'homme. Ces personnages se détachent du premier partenaire pour en rechercher d'autres. Ils ont l'inquiétude de la fixation sexuelle. Un sentiment d'incomplétude les anime. Ils tendent, par conséquent, de le retrouver. L'instinct de nutrition et l'instinct sexuel se confondent. L'acte sexuel est une consommation nutritive et un acte violent. En clair, chez l'homme et la femme l'acte sexuel est à la fois une compensation à une ruine psychique et un acte de rébellion contre les lois sociales. C'est dans cette même veine que s'inscrit l'attitude sexuelle d'Elise : « Je choisis mes clients ! témoigne-t-elle. Ne couche pas avec Elise qui veut, mais qui peut. Observe bien, tu ne verras aucun vieillard parmi mes amants. Tous dans la pleine force de l'âge, ma chère [...] Quant au nombre, disons que je suis une polygame-femme. »<sup>594</sup>

Dans un premier temps, c'est sur les jeunes ou des hommes dans la pleine force de l'âge que se porte son choix sexuel pour le motif que, seule cette frange de la population est capable de combler sa soif de sexe. Elle fait l'apologie du vagabondage sexuel. Elle s'en enorgueillit au point de se nommer « polygame-femme ». Elle témoigne, de ce fait, avoir besoin d'amour performant que seuls les jeunes hommes peuvent lui apporter. Implicitement, elle prône, comme chez les personnages précédents, son dédain pour tout ce qui la relierait au monde traditionnel, mieux aux normes sociales. Si elle fait de l'homme un instrument de sa libido, elle montre par la même occasion sa puissance virile. Elle exprime ainsi, sa capacité à se donner à plusieurs, son immoralité sexuelle et son sadisme. Elise n'éprouve aucun sentiment d'amour.

---

<sup>594</sup> *Ibid.* p. 65.

Dans *La Nouvelle romance*, une fois de plus, l'acte sexuel est une épreuve, un acte de transgression du tabou. Aucun personnage n'éprouve la moindre inconvenance ou crainte pour les interdictions sociales ou religieuses. L'homme et la femme s'adonnent à un vagabondage sexuel. Leur partenaire de prédilection est un homme ou une fille beaucoup plus jeune pour les personnages adultes et plus âgés pour les jeunes. Leur vie n'aspire qu'à l'expression de leur inconduite sociale et morale. C'est le désordre général, sur tous les plans. Les personnages sont également décrits comme des parents irresponsables. La femme est dépourvue de la fibre maternelle et n'aspire qu'à exhiber ses prouesses sexuelles. C'est l'homme qui procréé. La vie de couple est, par conséquent, une fuite d'autant qu'elle ne procure aucun épanouissement personnel. Le mariage comme « institution visant à socialiser la sexualité et à assurer la permanence du couple, la procréation et la protection des enfants »<sup>595</sup> n'existe que par le nom. De plus, le rapport femme-homme est perçu par tous comme un rapport fauve-proie avec son corollaire ambivalent de bonheur/souffrance, d'agressivité, émanant soit de l'homme soit de la femme. La femme fait preuve d'une force sexuelle qui dépasse celle de l'homme.

Il ressort de ce roman, en définitive, que la vie sexuelle des personnages est semblable à celle des origines, de la horde primitive inorganisée et insouciante. C'est l'expression de l'instinct sexuel non maîtrisé et non ordonné dans toute sa sincérité primitive. A cela s'ajoute le besoin sexuel qui ne se distingue pas du besoin de nourriture. C'est l'homme à l'état sauvage. L'acte sexuel implique un retour inconscient au stade primitif. Il est une recherche d'un paradis, une lutte victorieuse contre une furie, contre une atteinte aussi bien intérieure (tourment psychique) qu'extérieure (lois sociales) dévastatrice. Les relations sexuelles fusionnelles montrent, par conséquent, des tendances incestueuses qui ne sont en réalité qu'une relation inconsciente mère-enfant. Le refuge dans la chaleur maternelle se superpose à une expression d'un héroïsme féminin.

Si nous superposons ces personnages à ceux de l'œuvre suivante, les structures restent les mêmes. Gatsé, en effet, rapporte dans *Sans Tam-Tam*, que l'inconduite morale et la souffrance liées à l'acte sexuel sont au centre de la vie

---

<sup>595</sup> Dr. A. HENARD, *op. cit.*, p. 270.

quotidienne de tous les personnages y compris la sienne : « Les qualités de ma mère, ajoute-t-il, n'empêchaient pas le vieux d'avoir des « fiancées ». »<sup>596</sup> Son « père eut « dans la rue » des enfants. Il se livre au libertinage sexuel : « Qui tente cette aventure (l'abstinence sexuelle), soutient le narrateur, comprend vite qu'elle ne peut jamais avoir d'issue. Chaque femme est un goût différent. »<sup>597</sup> Pour le narrateur, la fidélité à une femme ou un à homme est une abstinence sexuelle. Elle est au dessus de la capacité humaine mieux, elle est destructrice et meurtrière. Aussi, sous la force du violent désir, Gatsé trompe-t-il aussi, Sylvie, son épouse légitime. Il commence alors à égrener ses aventures sexuelles durant lesquelles il avoue avoir fait la rencontre de femmes à la fois séduisantes et de toutes provenances :

« J'en (les femmes) ai bues d'épicées, de fines, de goût de terre, de mouillées, de poivrées, de pigmentées, d'acidulées, d'âpres, d'ocre, de douces, de fortes, de fruitées, de mielleuses, de suaves, de succulentes, de vanilles, de sirop, de vin de palme, de cognac, de rhum Baccardy. Mais je le jure, d'aucune je ne tombais amoureux. »<sup>598</sup>

La femme est un objet sexuel. C'est une substance liquide et nutritive. L'acte sexuel est la sève nourricière dont la liquidité est en rapport avec l'humidité féconde et fécondatrice. C'est l'eau, hypostase de la femme comme source de vie, force à la fois purificatrice et régénératrice. Elle libère du naufrage et des soubresauts extérieurs. L'acte sexuel ne se distingue donc pas aussi dans ce récit du besoin nutritif qui est d'étancher la soif. Il restaure le corps, l'âme et donne la plénitude charnelle et psychique. Il constitue une preuve par laquelle l'Homme peut sortir extasié ou vaincu. L'eau est non seulement un espace de vie mais aussi un espace des profondeurs, de la descente orphique : « goût de terre », de la douleur « goût épicé, d'ocre ». Comme l'eau, la femme est fluide, insaisissable. Elle porte, subrepticement, en son sein, une violence que l'on ne peut maîtriser : « D'aucune, je ne tombais amoureuse » soutient-il. Dès lors, son malaise intérieur reste intact. Comme la femme, il est marqué par son errance et l'impossibilité d'aimer et de goûter une sexualité heureuse dans lequel le flux sexuel l'engage.

---

<sup>596</sup> Henri LOPES, *Sans tam-tam*, op. cit., p. 25.

<sup>597</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>598</sup> *Idem.*

Ainsi, la femme et l'homme s'attirent mutuellement pour l'assouissement d'un désir sexuel sous l'injonction de l'attirance charnelle. Il y a une attirance sexuelle physique qui génère un désir sexuel irrésistible. Chacun y succombe. C'est un moment d'extase vite oublié. Ils réalisent des prouesses sexuelles exceptionnelles notamment la femme. Le plaisir assouvi, c'est la séparation. Ils sont insatiables et insaisissables. Il n'y a aucune moralité sexuelle. La volonté d'enfreindre les règles sociales afin de goûter à ce qui est interdit est manifeste. Ici encore, la dépendance à la sexualité est pareille à celle de la nutrition. Elle est, par ailleurs, sous-tendue par une volonté d'êtres qui n'aspirent qu'à se rencontrer pour se fondre en un seul être.

En fait, dans cet autre récit d'Henri Lopes, chez l'ensemble des personnages, la sexualité est revendiquée et assumée. Elle est libérée et libératrice. Cette attitude reflète une sexualité bestiale et une régression au stade à la fois infantiles et primitives.

Si nous superposons ces personnages à ceux de l'œuvre suivante, les structures sont une réplique des précédentes. Dans l'œuvre suivante, en l'occurrence dans *Le Pleurer-Rire*, tous les personnages sont sous l'emprise du bouillonnement de l'ardeur sexuelle et marquent leur volonté de violer les normes sociales : « Les jeunes intellectuels [...] se donnaient les consignes [...] Nous allions tous nous coucher mais nul dans le lit régulier. » Comme c'est la règle générale, le narrateur recommande à tout être humain de bannir toute conduite de fidélité dans ses rapports conjugaux : « Un homme qui reste avec une seule femme est un infirme. Même les femmes le méprisent. Elle raconte à qui veut les entendre que l'homme-là, oh ! C'est pas un homme. »<sup>599</sup> Autrement dit, l'inconduite morale est un comportement légitimé par la société. C'est la désorganisation complète des règles sociales. Les personnages justifient leur acte en comparant leur comportement d'abord à un besoin vital. Le corps de la femme est assimilé à un jardin de délices dispensateur d'éléments nutritifs dans un premier temps :

« J'aurais dû nourrir quelques remords à me rendre caresser la femme d'autrui, confesse le narrateur. Mais si votre champ de maïs est loin de votre maison, n'est-il pas normal que

---

<sup>599</sup>Henri LOPES, *Le Pleurer-rire*, op. cit., p. 20

les oiseaux viennent y picorer ? Et puis d'ailleurs, même l'Inspecteur présent, c'était tout comme en ses moments d'absence. Quel supplice ! »<sup>600</sup>

On note dans ce passage les liens établis entre l'acte sexuel subsidiairement le corps féminin et une eau vivifiante : « Et Soukali, belle comme une flambée de liqueur bleue, me redonnait la force des jeunes circoncis. »<sup>601</sup> La femme, « liqueur bleue » consommée par l'homme le régénère en le mettant à l'abri de tout vieillissement physique et psychique, mieux de la mort. L'acte sexuel est perçu comme le retour dans le jardin nourricier et le souterrain qui vivifie. Toutefois, le plaisir qu'il procure rime avec l'agressivité et la souffrance. L'acte sexuel se présente comme le lieu de l'exploration de l'espace à la fois accessible à tous mais dangereux que suggère la femme comme la métaphore de la mer « liqueur bleue » et le terme de « picorer ». A cela s'ajoute la récurrence des substantifs à connotation sadique et animalière « picorer » « flambée » « supplice » « remords » etc.

Par ailleurs, il apparaît ici, en outre, que les femmes sont aussi assoiffées de sexe que les hommes. Aussi, Soukali est-elle en proie à une douleur indicible e, raison de l'absence permanente de son époux de même que de son incapacité à satisfaire son besoin sexuel. C'est la raison pour laquelle Maître avoue remplir un acte humaniste. L'amour est évoqué comme le symbole du salut personnel et du monde : « Je dois confesser que, tout bien calculé, j'avais le sentiment exaltant qu'à ce travail de remplaçant, j'étais un bon Samaritain. »<sup>602</sup> Le désir frémissant et le déferlement du flux passionnel de Soukali lors de l'acte sexuel en est également l'illustration : « Mouvements, caresses, attouchements, soupirs, cris, yeux révulsés, jamais ces longues phrases qui jettent hors du rêve bleu où l'eau devient la plus forte des boissons. L'amour lui redonnait la santé. Ses derniers soupirs me le confiaient. Moi, élément de vie. »<sup>603</sup> Le plaisir et la douleur semblent rimer : « soupir » « cri » « yeux révulsés ». L'acte sexuel a une forte concentration d'agressivité, de la torture de deux fauves ou d'un fauve et de sa proie. La preuve en est également que Soukali exige de son partenaire l'exécution de différentes positions sexuelles puisées dans le champ animalier notamment les animaux dévorants : « Nous nous essayions à celles du gladiateur et de la panthère, puis de

---

<sup>600</sup> *Idem.*

<sup>601</sup> *Ibid.* p.21.

<sup>602</sup> *Idem.*

<sup>603</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p .22.

la brouette de monsieur Pascal, enfin de la chevauchée de l'hippocampe. Bien bon, bien bon, vraiment... »<sup>604</sup> C'est encore l'homme à l'état animal et donc sauvage ou primitif. Le corps avale l'objet sexuel. Parfois, intégré dans l'énonciation et happé par le feu du désir et de l'action, Maître est en proie aux mêmes convulsions érotiques que sa partenaire, d'où la répétition des adverbes « Bien bon, bien bon, vraiment ». Tels sont aussi les ébats sexuels de Maître avec Ma Mireille, l'épouse du chef de l'Etat :

« [...] Le lecteur entend ma gorge serrée...

Kibotama ou français, mes deux langues se bouscuaient [...] Elle s'est mise à se tordre lentement, comme un serpent qui ondule, gémissant d'une voix plaintive et suppliante...Moi j'avais peur et ne comprenais pas bien ce qui se passait. Et mon slip qui ne cessait de me serrer. Ayay'hé ! Si la femme-là mourait ? Une présidente qui meurt en présence d'un de ses boys supérieurs...Yé, yé, yé. Et de la façon dont Tonton aime la femme-là. Ouais. Le poteau d'exécution pour moi.

-Non, Maître. Pas de docteur. J'ai pas confiance en ces gens-là. Ne m'abandonnez pas. Elle s'agrippait à moi et m'attirait vers elle. Et mon slip qui me serrait...Ma Mireille était dans le feu...Je me rendis soudain compte de ma responsabilité. Il fallait me hisser à la hauteur de ce qu'on attendait de moi...Donc c'était comme ça, hein ? Tiens, ma salope, tiens, tiens, tiens, tiens...

Nul vent ne pouvait plus arrêter le buffle musclé. Il donnait, seulement. Il donnait, donnait, donnait. »<sup>605</sup>

Sous l'effet de l'émotion, il avoue avoir perdu ses capacités linguistiques « Mes langues se bouscuaient », affirme-t-il. Aussi, les incorrections foisonnent. Les interjections dialectales, phrases hachées, redondances verbales et les structures syntaxiques incohérentes et sémantiquement perverses, néologismes se télescopent. Par ailleurs, le Maître transpose, dès lors, des structures lingala et kituba en français. Nous en voulons pour preuve : « Le poteau d'exécution pour moi ». En lieu et place de l'expression, « en ce qui me concerne » ou « pour ma part », il fait usage de la locution prépositive « pour moi ». Ensuite, on a l'emploi incorrect de la particule adverbiale là. Alors que le français normatif enseigne que cette particule s'ajoute soit aux formes simples de l'adjectif démonstratif, « ce, cette ... » ou au pronom démonstratif « celui, celle... » ou que son adjonction au nom doit être précédée du pronom démonstratif. Ce méli-mélo du narrateur ajouté à la violence de l'acte sexuel confirment le sentiment à la fois d'un « tout venant » spontané et d'actes proches de l'inconscient ou d'un monde primitif.

---

<sup>604</sup> *Idem.*

<sup>605</sup> *Ibid.* pp. 107-109.

Les dirigeants politiques, militaires et les colons sont logés à la même enseigne sous l'effet du désir sexuel. Le témoignage de Maître est éloquent à ce sujet :

« On connaît au moins cinq autres présidentes noires : « les petites mamans ». Deux sont du pays mais pas de la tribu Djabotama. Les autres proviennent du Mali, de Guinée, de Somalie, du Soudan, du Congo et du Zaïre [...] Si on ajoute une vraie mulâtresse, une Thaïlandaise, une Niçoise, une Suédoise blonde et une Yougoslave (dont on dit qu'elle fut chanteuse)...Sa progéniture est vaste et digne d'un chef de famille authentique, qui n'aime pas le blabla mais entend fournir au clan les preuves de sa virilité. Sans parler des enfants oubliés en Indochine, en Afrique du Nord, ou même en France. Il a fait ce que les Blancs et les laptots sénégalais ont fait chez nous, entre deux coups de feu. »<sup>606</sup>

Sous l'embrasement du flux passionnel, les personnages ci-dessus cités apparaissent, eux aussi, dépouillés de toute humanité et de toute moralité. Ils ne recherchent que la satisfaction de leur besoin intense de plaisir sexuel ou de conquête sexuelle ; parfois entre « deux coups de feu ». Ils sont tout aussi hostiles à la fixité conjugale. Ils restent indifférents à leurs devoirs paternels, à la souffrance et à la solitude de leurs progénitures. En outre, l'homme est perçu également comme le grand pourvoyeur par son ventre inépuisable. Si la femme est dispensatrice de vie, elle semble ne jouer aucun rôle réel dans la procréation. Celle-ci est le fait de l'homme. C'est l'image du père procréant et enfantant seul. Le narrateur parle « d'enfants oubliés » de l'homme dans différents pays. Le fait d'attribuer la procréation seulement à l'homme implique que la progéniture provient de l'orifice du rectum. Or seul l'enfant imagine l'accouchement par la voie anale.<sup>607</sup>

Il apparaît avec évidence que dans ce roman, les structures n'ont pas varié. Les personnages régressent vers les états primitifs de l'incorporation et du cannibalisme. L'œuvre est le lieu d'une scène primitive, d'une relation mère-enfant inconsciente. Car, outre l'insistance trop marquée, une répétition obsédante, l'expression de l'inconscient perce également, dit Charles Mauron, sous la présence de mécanismes primitifs.<sup>608</sup>

---

<sup>606</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>607</sup> Bruno BETTELHEIM, *Les blessures symboliques, Paris, Gallimard, 1991*, p. 220.

<sup>608</sup> C. MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, op. cit.*, p. 20.

Si nous superposons ces structures à celles du récit suivant, elles restent identiques. En effet, dans l'œuvre suivante, en l'occurrence *Le chercheur d'Afriques*, le narrateur rapporte que toutes les femmes exercent une séduction outrageante sur les hommes : « Mfoumous, Nga-mpougous, Ngantsiés, Ngaliens, venaient demander la main de la fille de Nzorobé... Tantôt respectueuse, tantôt moqueuse, Ngala les avait repoussés d'un mouvement de lèvres insultantes. »<sup>609</sup> Cette attitude est, de loin, l'expression d'une quelconque rigueur morale. En effet, elle est motivée par les tendances qui prévalent dans les comportements sexuels des personnages. Le choix du partenaire n'échoit qu'à Ngalaha selon ses critères. Elle multiplie expériences et partenaires. Son fils en est ahuri :

« La veille Ngalaha m'avait annoncé que nous allions quitter Poto-Poto [...] Au lieu de m'en réjouir, j'avais tréigné et crié, comme les malheureuses à qui on annonce que l'âme d'un proche vient d'être dévorée.  
-Je ne veux plus changer de père. C'est trop, j'en ai assez...  
J'ai alors cité Ebalé le pêcheur et encore l'autre-là, qu'elle passait aujourd'hui sous silence, mais que j'avais dû supporter juste après notre arrivée à Brazzaville. L'homme venait lui rendre visite presque chaque nuit [...] Avec ses makangous qui se relayaient suivant les jours de la semaine [...] je m'étais déjà battu dans le quartier parce qu'un gamin avait traité Ngalaha de bordelle. »<sup>610</sup>

Ngalaha affirme ainsi une forte dépendance sexuelle. Elle fait de l'acte sexuel son pain quotidien. « Chaque nuit », elle reçoit un partenaire différent de celui de la nuit précédente dans son lit. Ils « se relayaient suivant les jours de la semaine ». La femme et l'homme sont, par conséquent, incapables d'un désir solide envers leur partenaire. De plus, les femmes sont dotées d'une puissance sexuelle en dichotomie avec les convenances des mœurs. A l'instar de Ngalaha, Mme Vannessieux, d'origine occidentale, est aussi une femme intoxiquée de sexe.

D'abord, seuls les partenaires plus jeunes qu'elleS l'attirent. Sous le feu du désir sexuel, les rencontres avec son petit ami, Vouragan, sont considérées par le narrateur comme un rapt : « [...] Mme de Vannessieux [...] mère poule, elle (est), fidèle à ses instincts kidnappé, son filleul [...] »<sup>611</sup> Ses potentialités sexuelles exceptionnelles dérivent vers la torture. Le jeune amant confie à son cousin son exaspération et son incapacité à satisfaire la faim sexuelle de sa partenaire :

---

<sup>609</sup> H. Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p.76.

<sup>610</sup> *Ibid.* pp. 238-240.

<sup>611</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 140.

« Vouragan bougonna en kigangoulou que cela faisait cinq jours et quatre nuits qu'ils vivaient enfermés dans la suite de l'hôtel, commettant péché magique sur péché magique avec des mi-temps seulement pour s'accorder un somme ou avaler un repas qu'il se faisait servir au lit [...] Vouragan avait beaucoup de mal à décider sa marraine à s'habiller et à aller se détendre au cinéma ou dans quelque dancing [...] Vouragan adore la chose-là. Et en Mougangoulou qui se respecte, il n'a pas honte d'en faire état. Mais quand même. »<sup>612</sup>

Toutefois, le narrateur se rétracte dans sa critique. Il avoue lui aussi avoir les mêmes désirs sexuels, les mêmes inconduites morales que tous les personnages : « Mais je ne devrais pas jouer les tartuffes. Nous avons, Kani et moi, un week-end où son mari était absent, fait quatre fois le tour de l'horloge sans quitter nos draps [...] Et Kani aussi bien que moi aurions doublé, triplé la mise si nous en avions eu la possibilité. »<sup>613</sup>

Le narrateur reconnaît, par ailleurs, son incapacité à maîtriser cette pulsion : « j'avais honte de la bête en moi, mais dites-moi un peu, ô vous-là, dites comment se maîtriser ? Vous connaissez le sang gangoulou. »<sup>614</sup> Aussi, l'acte sexuel avec son amante montre-t-il également une connotation de moment de torture intense. Il est décrit comme un rude combat :

« Dans la chambre chaude, un frisson courait sur nos peaux. Quels dieux surent, dans ces instants brûlants, guider mes doigts pour reconstituer les gestes du pianiste faisant monter les volutes de la mélodie sacrée ? M'effleurant de ses doigts minces, Kani répandait sur ma peau des caresses qui déréglèrent mon souffle [...] j'avais envie d'arracher son linge car un brasier ravageait les barrières de la sagesse... j'ai mangé le galbe de son mollet. Comme un museau de chien qui cherche sa piste, j'ai remonté jusqu'au creux de la pastèque... Elle avait le visage bouleversé. »<sup>615</sup>

Les rapports sont placés sous le signe du viol des lois sociales, dans un premier moment. Madame de Vannessieux et Kani entretiennent des rapports sexuels extraconjugaux. Ensuite, les qualités requises pour éveiller le désir sexuel est la jeunesse. Kani est décrite comme étant un personnage frêle et vulnérable. L'expression « ses doigts minces » et sa comparaison à une « pastèque » en sont l'illustration. Ensuite, sous l'effet du désir sexuel fougueux, les corps sont enflammés et ne peuvent être maîtrisés. Le décor, « dans la chambre chaude », à l'image de la passion qui taraude les corps, est aussi ardent. Le partenaire sexuel

---

<sup>612</sup> *Ibid.* pp. 194-195.

<sup>613</sup> *Ibid.* p. 195.

<sup>614</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>615</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques, op. cit.*, p. 101.

est, enfin, perçu comme un objet, à la fois de libération d'une énergie sexuelle mais aussi de jouissance nutritive. Ainsi, l'objet sexuel doit être absorbé. L'homme s'identifie à un chien dont le « museau » cherche à assouvir son besoin nutritionnel : « j'ai mangé le galbe de son mollet » confirme-t-il. Le corps de sa partenaire se mue en une « pastèque », c'est-à-dire en un fruit désaltérant. Devenu « un chien » il « cherche » à rentrer dans le « creux de la pastèque », fruit à la chair rose ou blanche. Il recherche, en d'autres termes, « la fraîcheur du corps et du ton vital »<sup>616</sup> de Kani. L'homme et la femme, désormais devenus tantôt animal tantôt fruit, se réclament de façon passionnée et douloureuse. André confesse avoir le souffle « dérégulé ». Elle « répandait sur ma peau des caresses qui déréglaient mon souffle ». Quant à sa partenaire, elle a le visage « bouleversé ». L'acte s'analyse alors comme un moment de transformation, de transfiguration. L'homme et la femme retournent à l'état de nature. Les rapports sexuels sont vécus en termes de d'absorption, de manger et être mangé. La rencontre sexuelle est ainsi perçue comme la chaleur du foyer maternel, le lait maternel, source de vie. Par ailleurs, outre le libertinage sexuel, l'irresponsabilité parentale, la solitude, de douloureuses séparations se profilent sous les expressions sexuelles. Les colons ont des rapports sexuels non protégés bien que conscients que leurs partenaires ne deviendront jamais leurs épouses. Les enfants issus de ces relations sont d'abord abandonnés à leurs mères. Ensuite, ils leur sont arrachés parce qu'ils sont considérés comme la propriété de leur père : « Des ordres parvinrent de Brazzaville : arracher de la brousse tous les gamins mulâtres qu'on repérerait » pour « l'orphelinat Saint-Firmin, dans la capitale. »<sup>617</sup>

Dans le roman *Sur L'autre rive*, les structures restent les mêmes. Les actes de sexuels violent les tabous. L'infidélité, l'adultère et la passion du sexe sont érigés en principe de vie. Tous les personnages sont envoûtés par le corps de l'autre. La pulsion sexuelle est un désir brûlant. Les hommes sont nommés des « Bantous aux reins de feu ».<sup>618</sup> La vue de l'homme ou de la femme est cause d'un embrasement des sens et du corps. « Regarde mes délégués-là, témoigne Félicité. Tous des mariés. Or s'ils dorment seuls dans leurs draps cette nuit, ce sera grave

---

<sup>616</sup> Dr. Angelo HENARD, *op. cit.*, p. 135.

<sup>617</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>618</sup> *Ibid.* p.133.

[...] Leur conférence en sera gâchée »<sup>619</sup>. Les femmes ne sont pas aussi à l'abri de ce désir ardent de l'autre. Félicité jubile à l'idée d'avoir, outre son époux, selon elle : « cinq bonshommes à m'occuper... ». Puis, elle croit, sans doute pour se justifier d'être si passionnée de sexe comme toutes les femmes : « Ceux qui ne savaient pas tricher dans notre société finiraient par s'asphyxier, par être victimes de dépression et mourir d'inanition. »<sup>620</sup>

Dans cet autre roman d'Henri Lopes, l'acte sexuel est encore un remède contre la mort d'autant qu'aucune force ne peut surmonter le flux sexuel. Précédemment gâteau, jardin, sève, pour cet autre personnage, il est un arbre édénique et nutritif : « Est-ce qu'on abandonne une jeune femme seule aussi longtemps ? Gare au singe qui délaisse son arbre pour vadrouiller »<sup>621</sup> continue Félicité. Toutes les femmes s'attaquent alors de front aux habitudes sociales et optent pour la mise en place de nouvelles structures sociales. Elles professent une ferme volonté de rupture d'avec les normes anciennes. La société dans son ensemble est désorganisée. Elles désirent une société nouvelle où toutes les tendances sont possibles. Elles prônent la liberté des mœurs. A l'instar des précédentes, dit la narratrice, pour ces femmes tout le monde doit avoir le droit de faire du vagabondage sexuel : Elles « [...] choisissent leurs cavaliers (elles en ont plusieurs, au même titre que ces hommes de chez nous qui possèdent à la fois plusieurs « deuxièmes bureaux »), les congédient quand l'envie leur en prend. »<sup>622</sup> Certaines militent pour l'officialisation de la polygamie et de la polyandrie. « Elle (félicité) a soutenu être en faveur de la polygamie pourvu, précisait-elle, que les femmes bénéficiassent, en contrepartie, du droit à la polyandrie. »<sup>623</sup> En d'autres termes, si les femmes choisissent qui elles veulent, elles les utilisent et après avoir assouvi leurs besoins sexuels les abandonnent. L'autre est un objet sexuel, peu important ses sentiments. Les idéaux sociaux des femmes sont masculins. Elles revendiquent, toutes, l'égalité entre hommes et femmes. Il n'y a plus de tabous ni de normes. Toutes les règles morales et familiales sont détruites. C'est la jungle. C'est à qui s'imposera aux autres ou imposera son point de vue aux autres. Dans cet univers, la palme d'or de la virilité revient à la femme. Elle n'aspire qu'à

---

<sup>619</sup> *Ibid.* p.133.

<sup>620</sup> *Ibid.* p.120.

<sup>621</sup> *Ibid.* p.133.

<sup>622</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive, op. cit.*, p. 64.

<sup>623</sup> *Ibid.* p. 120.

l'exprimer et refuse son rôle de procréatrice. Félicité en témoigne de façon insistante : « Ne pas avoir d'enfant ne constitue pas une infirmité »<sup>624</sup> ou « Félicité me suggérait, affirme la narratrice, d'expliquer à mon mari que, tout bien considéré, faire la chose-là était aussi délicieuse même quand ce n'était pas pour faire un enfant. Pourquoi, dès lors, se mettre Martel en tête ?... »<sup>625</sup> Aussi, la narratrice, par obéissance à l'ordre social et pour échapper aux effets dévastateurs de l'impulsion sexuelle, fait-il des infidélités à son époux. Son incapacité à satisfaire sa sexualité devient difficile à supporter :

« Hardie, j'ai cette nuit franchi les cols, confesse-t-elle. Rompant les attaches, incendiant mes vaisseaux, j'ai pénétré le cercle des interdits. Enfreignant les tabous, j'ai placé le tam-tam entre mes genoux. Tantôt cheval, tantôt violoncelle. Et le guide du batteur guida ma caresse sur sa peau. Tendue, ferme, longtemps, longtemps, tandis que jouait l'appel des profondeurs, l'allongement du temps. Au bord du lac salé, j'ai rencontré le dieu du feu et de l'acier et j'ai offert mes seins en poupe à la bonté tiède de l'eau du ciel. »<sup>626</sup>

La description du désir et de la libération de la pulsion sexuelle est un spectacle empreint à la fois de plaisir et d'effroi. Le narrateur se présente de prime abord comme un être ravagé par une force sexuelle qui bouillonne en lui. Il est incapable de la réprimer parce que violente et intense. C'est pourquoi il cède à sa libération même si l'acte enfreint les normes sociales. Le narrateur en est d'ailleurs conscient : « rompant les attaches, incendiant le feu, l'acier » « le cercle des interdits ». Néanmoins, la transgression de l'interdit s'est avérée indispensable parce que cathartique d'autant plus qu'elle est motivée par « l'appel des profondeurs, l'allongement du temps. » Elle lui permet de se libérer d'une servitude, d'un joug. La transgression est certes brûlante mais victorieuse car elle est retour dans le temps insondable des origines. Il est le liquide revitalisant et régénérateur « le lac salé ». C'est un acte sacrificateur et volontaire. C'est le don de soi pour que la vie soit : « j'ai offert mes seins en poupe à la bonté tiède de l'eau du ciel ». C'est encore l'image du Samaritain qui se profile à l'arrière-fond parce que son acte allie douleur et plénitude : « j'ai rencontré le dieu du feu et de l'acier ». L'acte prône la destruction de l'être ancien par le feu puis le déluge : « J'ai offert mes seins [...] à la bonté tiède de l'eau du ciel » pour l'avènement d'un être nouveau. Ainsi disparaîtront toutes les différences, tous les

---

<sup>624</sup> *Ibid.* p. 98.

<sup>625</sup> *Ibid.* p. 104.

<sup>626</sup> *Ibid.* p. 176.

antagonismes, tous les malaises et tous les maux présents. Le sein est doublement le symbole de la vie de par sa caractéristique nourrissante, et le fil de la vie, car à l'arrière-plan se trouve le cœur, le siège de la vie. Par ailleurs, la femme se veut, d'une part, un acteur actif de cette métamorphose : « tantôt cheval, tantôt violoncelle ». D'autre part, elle se décrit comme un être multiple, tantôt primitif, tantôt civilisé. Le spectacle sexuel se veut le lieu de la recreation d'un monde nouveau. Il y a ici le refus de la prise en compte du temps présent, des convenances sociales. C'est l'homme dans sa nature sauvage que symbolise le cheval. Cet être est aussi civilisé. Le violoncelle en est le symbole. En définitive, la sexualité permet le retour au lieu premier, l'état de nature, à l'eau des origines, l'eau purificatrice. Elle est le lieu de la renaissance. Le sociologue Georges Balandier soutient que dans la société Kongo :

*« [...] l'eau figure de manière symbolique le temps des origines, des commencements, des naissances et des renaissances. Elle est identifiée à la vie qui paraît et s'écoule, elle évoque la féminité et le renouvellement. On le saisit bien dans le cadre de l'une des initiations Kongo où la pêche rituelle aux silures (Bangola) fait suite à la résurrection des initiés. »<sup>627</sup>*

En somme, chez le narrateur, l'amour est un cheminement vers les formes régressives. Ce retour à l'état de nature, des origines, suggère un lieu de refuge sous les pressions meurtrières. La description corporelle de l'amant en est tout aussi éclairante : « Yinka avait un corps de guerrier sculpté dans la pierre luisante »<sup>628</sup> ou « Son corps avait la fermeté d'un fruit mûr et mes mains sculptaient les muscles de son corps, en en célébrant la gloire. »<sup>629</sup>

Le spectacle sexuel est aussi un moment de combat acharné. Nous nous attèlerons à deux exemples. D'abord, l'acte sexuel entre Clarisse et son époux perçu comme le lieu d'une lutte acharnée. Il n'y transparait aucune frontière entre l'expression de l'extase et celle de la douleur :

*« Dans la chambre [...] J'entendis soudain la voix de Clarisse. Elle se plaignait doucement comme si elle avait été prise de douleurs. Puis ses cris devinrent de plus en plus forts [...] La voix de Clarisse devenait grave et rauque et lançait des oui éblouis, encourageant quelquefois de manière explicite l'homme à poursuivre encore, toujours. »<sup>630</sup>*

---

<sup>627</sup> Georges Balandier, *La vie quotidienne au royaume Kongo du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1965, p. 94.

<sup>628</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive*, op. cit., p. 181.

<sup>629</sup> *Idem.*

<sup>630</sup> *Ibid.* p. 77.

De même, le narrateur avoue qu'il en est de même dans son couple :

« Je ne pouvais plus, mère Marie, me retenir et il entendait s'échapper ma plainte [...] Quel cœur de femme, quelle chair de sainte peut encore retenir le cri d'étonnement quand du ventre explose la symphonie des grands espaces. C'est alors que seul, ne se retenant plus, l'homme s'en allait, glissait et s'écroulait en criant, dans sa détresse, le nom de la femme, le temps qu'elle lui tendit la main, il était déjà trop tard. »<sup>631</sup>

Il ressort de ces extraits que les personnages manifestent un double sentiment. Ils se présentent tantôt comme des personnages qui distillent le bonheur, tantôt comme des bourreaux torturant leurs victimes. Les gestes sexuels se révèlent être une lutte entre deux forces pour la survie qui « criant dans sa détresse... il était trop tard.»

Enfin, dans le dernier roman d'Henri Lopes, les structures n'ont point varié. Les personnages, quel que soit leur rang social, délaissent également leurs partenaires légitimes. Ils convoitent les jeunes filles. Le narrateur est déconcerté par la jeunesse de l'épouse de son ancien instituteur aujourd'hui à la retraite : « Elle me paraissait trop jeune pour être l'épouse de notre hôte »<sup>632</sup> ou « lui parlait avec fierté de ses cinq rejetons légitimes, et des quatre autres, qu'il avait eus « à côté » »<sup>633</sup>.

Sous l'impulsion du désir sexuel, les personnages s'adonnent à des aventures extraconjugales. Le père de Lazare vit avec sa mère. Il possède une rigueur morale et intellectuelle. Mais il a des moments d'infidélité « dans quelque hôtel borgne du Paris populaire. »<sup>634</sup> Il est clair que ce comportement est de nature à jeter un discrédit sur un personnage vertueux et intègre. Quant à sa mère, elle l'a abandonné : « Je tente de retrouver celles (les traces) d'une mère qui m'a été arrachée ; aujourd'hui j'ai abandonné cette quête. »<sup>635</sup>

Par ailleurs, les femmes font la cour aux hommes sans aucune retenue : « Gigi, rapporte le narrateur, m'observait d'un œil amusé, et je sentais son regard sur moi. Elle a posé sa main sur ma cuisse et, dans un chuchotement, m'a invité à

---

<sup>631</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>632</sup> Henri LOPES, Dossier classé, op. cit., p. 164.

<sup>633</sup> Henri LOPES, Dossier Classé, op. cit., p. 174.

<sup>634</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>635</sup> *Ibid.* p. 114.

danser. »<sup>636</sup> Lorsqu'il s'échappe des griffes de tantie Gigi, c'est au tour d'une autre jeune femme de le solliciter faisant fi de toute décence : « Mon regard a croisé celui d'une jeune femme [...]. Elle m'a souri en battant des mains. »<sup>637</sup> Quelques pages plus loin, il ajoute qu'elle : « a posé son index sur ses lèvres et m'a souri à nouveau. »<sup>638</sup> Il ressort que les femmes cherchent à plaire par tous les moyens possibles. Ce sont des courtisanes aux manières et gestes qui invitent les hommes à avoir commerce avec elles. Parfois, elles poursuivent les hommes jusque dans leurs derniers retranchements. Leurs comportements sociaux sont masculins. En effet, lorsque le narrateur se réfugie à son hôtel, Gigi l'y suit :

« Le réceptionniste m'a annoncé des visiteurs et, avant que j'aie eu le temps de manifester mon indignation, sa voix (Gigi) a été relayée par celle de Mowudzar.  
- Nous sommes en bas chef.  
- Qui vous ?  
- Eh bien, tantine Gigi et moi. Je vous ai prévenu, chef. Elle veut que vous la dormier  
[...] Je ne veux pas de suicide sur ma conscience, wo. »<sup>639</sup>

On constate dans ce dernier roman que les structures n'ont pas changé. Les femmes font la cour comme les hommes. Elles vont droit au but, sans tarder tant le désir les consume. Elles ne peuvent ni étouffer ni réfréner leur désir. Gigi grimace dans les convulsions de tourments indicibles. Dans la chambre de Lazare, elle est comparable à un fauve voulant bondir sur sa proie : « D'abord hésitante, Gigi a osé quelques pas et je me suis effacé devant elle. Elle s'est assise sur le bord du lit et a dissimulé sa tête dans ses bras [...]

- Je ne sais pas ce qui m'a prise [...] vous ne pouvez pas comprendre. »<sup>640</sup>

La violence du désir de l'acte sexuel est un moment de profonde douleur. Elle s'exprime comme le refus d'une violente et incontrôlable impulsion. L'avertissement ou cette remarque de Mowudzar à Lazare, l'objet de désir de tantie Gigi : « Je ne veux pas de suicide sur ma conscience, wo. » énonce avec évidence que l'énergie sexuelle se confond en un cauchemar. Elle est une connaissance de la douleur et la hantise d'une passion cruciale à défier, à affronter pour une émancipation personnelle et sociale. Pour tout dire, la fièvre sensuelle a une saveur âpre pouvant conduire au drame. Le narrateur avoue également avoir

---

<sup>636</sup> *Ibid.* p. 154.

<sup>637</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>638</sup> *Idem.*

<sup>639</sup> *Ibid.* pp. 179-180.

<sup>640</sup> Henri LOPES, *Dossier Classé, op. cit.*, p. 180.

du mal à canaliser sa pulsion sexuelle : « J'avais beau me féliciter d'avoir refusé le cadeau, avoue Lazare, [...] je me suis masturbé en pensant à Gigi »<sup>641</sup> Par ailleurs, le spectacle de la célébration du retour de Lazare parmi les siens illustre également cette incapacité à contenir sa pulsion sexuelle : « - C'est mon fils (parlant de Lazare), notre fils, vous dis-je. Celui qu'a élevé ma sœur Motema. Elle l'avait emmené chez les Baroupéens (les Occidentaux), où il a grandi ; le voici de retour ! ». Les chants et les pas de danse suivirent les cris de joie. Lorsque Lazare exécute, lui aussi, quelques pas de danse, il cède aux désordres d'une forte sensualité :

«Les femmes avaient repris la chanson de Tante Elodie en frappant dans leurs mains et le sol vibrait de leurs piétinements. Les youyous vrillaient mes oreilles. Gagné par la cadence de la mélopée, j'ai commencé à battre la mesure d'un mouvement discret du pied [...] Mon corps s'est laissé emporter dans un roulis discret et les yeux clos, j'ai levé les bras au ciel et [...] impudique je dansais du ventre et des reins [...] J'ai mimé l'accouplement. »<sup>642</sup>

Si la flexibilité naturelle des hanches de Lazare lui permet des contorsions d'une souplesse féminine, celle-ci balance dans l'obscénité. Cette attitude fait de la sexualité un acte banal. Elle se confond avec les actes sociaux. La difficulté à résister aux gestes sexuels fait d'eux des êtres bestiaux. Ici, on est loin de l'homme réfléchi. Seul le désir, l'instinct primitif est roi et souverain. Ces infractions morales nous apparaissent, une fois de plus, comme des reliquats d'une sexualité primitive. Ajoutées à ces comportements qui portent une entorse aux règles morales, certaines déviances sexuelles, notamment les tendances homosexuelles, font régresser de plus en plus les personnages vers un état primitif archaïque.

#### *b – Développement des pratiques homosexuelles*

Autant que le désir incestueux, il y a dans l'œuvre des cas d'homosexualité implicites qui n'apparaissent qu'obliquement. Certains personnages, en effet, n'éprouvent de l'attirance que pour les individus du même sexe qu'eux.

---

<sup>641</sup> *Ibid.* p.181.

<sup>642</sup> *Ibid.* pp.107-108.

L'homosexualité consiste donc en une attirance sexuelle envers son propre sexe, le désir exclusif d'un personnage du même sexe.

Dans *la Nouvelle romance*, le comportement d'Awa semble fortement évoquer des penchants homosexuels. De prime abord, Awa est décrite comme une institutrice consciencieuse et travailleuse. Elle est la première femme à avoir obtenu le baccalauréat, un niveau d'études jusque-là jamais atteint par les femmes. Elle est l'objet de tous les honneurs. Malgré la pression de sa famille, les nombreuses opportunités offertes par les autorités politiques en vue d'embrasser une carrière plus « prestigieuse », cette institutrice persiste à rester dans l'enseignement. Elle confie à son amie Wali :

« J'ai écouté tout le monde sans contredire personne, mais n'ai opté pour aucun de ces prestigieux métiers. Je fais ma Propédeutique à la Sorbonne, et pense ensuite préparer une licence de Lettres Modernes. Oui, je n'ai pas changé de vocation et je veux retourner à l'enseignement [...] Les enseignants sont, chez nous, les seuls serviteurs de l'Etat. »<sup>643</sup>

Le choix d'Awa exprime un désir d'exercer une profession qui sied à sa qualité de femme. Le choix professionnel s'inscrit dans la continuité du rôle qui est dévolu à la femme dans et par la société, celui de première éducatrice. Mais Awa n'a que le corps et l'âme d'une femme. Son esprit est celui d'un homme. Sa passion pour l'enseignement est constamment doublée d'une volonté de recherche permanente des qualités masculines. D'abord, « elle s'était donné pour tâche de développer en elle ces aptitudes dont les hommes tirent leur prétendue supériorité »<sup>644</sup>. Ensuite, pour elle, son sexe n'est qu'un accident biologique : « 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 eut pu être un homme. »<sup>645</sup>

Enfin, elle cultive une indifférence sentimentale totale à l'égard de l'homme. Elle refuse tout contact sexuel avec lui : « [...] Awa avait souvent eu à

---

<sup>643</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, p. 130.

<sup>644</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>645</sup> *Idem.*

répondre à Elise qui la taquinait et cherchait à découvrir, selon son habitude, si elle avait quelques amants.

-non, que dis-tu là ? Je ne suis pas assez belle pour cela [...] »<sup>646</sup>

Awa n'est pas un homme certes mais elle sait bien qu'elle a peu de caractéristiques féminines pour pouvoir s'unir à un homme. Nous en voulons aussi pour preuve son monologue intérieur :

« Elise était penchée, la tête de côté, sur une machine à coudre Singer avec l'application d'une écolière recopiant un devoir. Awa qui la voyait de dos, regardait, rêveuse, cette échine cambrée et ces cuisses écartées sous le pagne frappé de médaillons du pape Paul VI. Elle trouvait à Elise un je ne sais quel air d'animalité obscène. Tout ce monde de désirs obscurs et intimes qu'Awa portait au fond d'elle et qu'elle laissait échapper en soupir que lorsqu'elle se trouvait seule avec elle-même. »<sup>647</sup>

Le regard d'Awa sur son ami est révélateur d'un double aveu :

Awa d'abord, est envieuse des comportements « sans fausse honte » d'Elise et de ses succès auprès des hommes. Elle avoue implicitement être incapable de faire preuve de séduction ou de « sensualité aguichante ». Non pas parce qu'elle manque de beauté, mais en raison de son incapacité à exprimer publiquement « tout ce monde de désir qu'elle ne laissait échapper que quand elle était seule. ». Elle éprouve, de façon claire, des difficultés à exprimer sa sensualité féminine. Pour ce faire, une force supérieure oblige Awa à dissimuler sa féminité au profit des caractéristiques masculines contrairement à son amie. Ses soupirs en sont les preuves manifestes. Le second aveu découle de la caractérisation dédaigneuse de la séduction de son amie. Elle est « une sensualité aguichante » et donc provocatrice. C'est une conduite inconvenante, « une légitimation du défendu ». Dès lors, sous cette envie des comportements d'Elise et de ses succès se profile une critique acerbe de la séduction exagérée dont fait preuve son amie. Ainsi, Awa abhorre une telle attitude immorale. Aussi, déclare-t-elle : « trouv(er) à Elise un je ne sais quel air d'animalité obscène ». C'est dire, en d'autres termes, qu'elle ne partage pas l'expression ostentatoire de la féminité de son amie parce qu'elle déroge à la bienséance. Mais en réalité, ces critiques sont-elles objectives ? En quoi une position assise « la tête de côté [...] avec l'application d'une écolière recopiant un devoir », de plus, une position appropriée et que nécessite l'exercice

---

<sup>646</sup> *Idem.*

<sup>647</sup> *Idem.*

de sa fonction de couturière est-elle aguichante ? En quoi l'expression d'une féminité chez une femme est-elle « défendue » ? S. Freud y répond en affirmant que chez la femme : « *les investis actifs ont souvent des caractères somatiques et psychiques masculins et recherchent la féminité de leur objet sexuel.* »<sup>648</sup> Dès lors, les critiques d'Awa, désireuse de cultiver la masculinité bien que femme, et incapable d'exprimer sa féminité, peuvent s'analyser comme un regard à la fois amoureux et jaloux. La sensualité féminine d'Elise semble la troubler. Awa est une femme sensible à la sensualité féminine quand elle émane d'une autre femme et surtout lorsque celle-ci est jeune comme une « écolière ». Il s'agit ici pour Awa d'exprimer une identité homosexuelle qu'elle a du mal à assumer et à refouler. Le saphisme est l'inavouable désir qui se profile à l'arrière du soupir que pousse quotidiennement Awa quand elle se retrouve seule.

Dans ce même récit, les pratiques sexuelles de Bienvenu et de Ray font également soupçonner des tendances de relations contre nature. Elles illustrent un cas d'homosexualité masculine :

« Il (Bienvenu) n'avait pas fermé l'œil de la nuit, rapporte le narrateur [...] ils (Bienvenu et Ray) avaient entraîné deux filles à passer la soirée ensemble. Jusqu'à trois heures. Après quoi, ils avaient fait l'amour côte à côte, sans histoire. Puis ils avaient échangé les filles. Deux grosses épatantes, sans préjugés, chaudes à s'en brûler. Elles y allaient celles-là ! [...] Après, elles n'avaient rien demandé. Pas un sou. Elles faisaient ça pour l'art, quoi ! »<sup>649</sup>

« La triangularité du couple »<sup>650</sup> de Bienvenu, de Ray et des deux grosses blanches est suspecte. Elle évoque un amour par procuration. Une homosexualité (Ray-Bienvenu ou les deux jeunes filles) doublée d'un inceste (Bienvenu et Ray sont cousins) se profile derrière cette relation dans laquelle la sexualité est vécue librement car « ils avaient fait l'amour côte à côte, sans histoire ». Outre cet échange hétérosexuel dans lequel se lit en filigrane une homosexualité, les ébats sexuels sont perçus comme des scènes sadomasochistes à travers les métaphores métonymiques : « des grosses chaudes à s'en brûler » ou « il n'avait pas fermé l'œil de la nuit ». Les jeunes filles ou les deux hommes gèrent sans aucun

---

<sup>648</sup> Sigmund FREUD, op. cit., p. 30.

<sup>649</sup> Henri LOPES, *La Nouvelle romance*, p. 111.

<sup>650</sup> Pierre BARCCO, op. cit., p. 401.

complexe ni tabou leur sexualité traduite par le syntagme « sans histoire ». Les jeunes filles s'imposent, par ailleurs, comme des actrices actives dans l'acte sexuel. Elles sont, dit le narrateur, « sans préjugés ». Leurs formes plantureuses et séduisantes font état de cet appétit et de cette liberté sexuelle.

L'acte sexuel demeure également indissociable d'un besoin nutritionnel ayant une saveur gourmande d'où leur état éveillé : « ils n'avaient pas fermé l'œil de la nuit ». Ainsi, les personnages font de la jouissance le but ultime de l'acte sexuel. Dès lors qu'« Après, elles n'avaient rien demandé. Pas un sou. Elles faisaient ça pour l'art ». Ici, encore, il ne se dessine aucun désir de procréation. L'acte sexuel, comme l'art, vise l'esthétique conçue comme perfection. Il se veut une relation libérée de toutes contraintes sociales et morales. Il dépasse la condition amoureuse. Il est aussi indépendant de l'objectif ou de la matérialité utilitaire notamment de la procréation. La sexualité devient, pour ce faire, l'éloge d'un acte puis d'une rencontre qui rassemble hommes et femmes, Noirs et Blancs, toutes races confondues pour en faire un être unique, universel. L'acte devient aussi un lieu d'échange, un lieu de communication où les extrêmes peuvent se rencontrer et tenter d'échapper au déterminisme sexuel, racial et social. C'est la proclamation de l'unité. Dans cette fusion luit également la mort. La métaphore hyperbolique « les filles sont « chaudes à s'en brûler » en est l'illustration. Les personnages passent pour s'immoler dans cette jouissance masochiste comme des victimes consentantes pour l'avènement d'une société unique et universelle. Comme s'ils devaient se sacrifier et mourir pour que la vie soit car le bonheur ne peut se livrer que dans l'effacement des corps. C'est pourquoi « *Cocteau*, déclare Anne F. Garreta, *inscrit l'homosexualité à l'intersection de l'art et de la mort.* »<sup>651</sup> Autrement dit cette déviance sexuelle est implicitement un exutoire pour accéder à l'immortalité.

Si les actes diffèrent, les motivations restent identiques. Les personnages y ont recours pour échapper à la destruction physique et psychique de leur être. Ils aspirent à retrouver une sorte de plénitude à travers le caractère contre nature de l'union de deux sexes de même nature.

---

<sup>651</sup> *Magazine littéraire*, n°426, décembre 2003, p. 41.

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, la fascination du corps de Vouragan et d'André sur l'un et l'autre est aussi suspecte. D'abord, l'admiration de la tenue vestimentaire et du corps de son cousin André est suggestive : « Longogna ! cria Vouragan [...] Fouta, ko [...] »

- Lorsqu'on interpelle quelqu'un en lui criant longogna, c'est donc comme de siffler d'admiration.»<sup>652</sup> explique André à leurs amis. Quelques pages plus loin, c'est au tour d'André de faire un aveu au sujet de l'attirance et du trouble que crée en lui le corps de Vouragan d'où cette réflexion : « Vouragan m'a reçu le corps nu sous un drap noué à l'épaule à la manière des Ghanéens. A vrai dire, la couleur du linge évoquait une toge romaine plus qu'un pagne africain et réveillait les fantasmes et les odeurs du péplos de la nuit magique... »<sup>653</sup>

Le regard d'André passe pour un regard amoureux en ce sens que, pour lui dans un premier moment, l'accoutrement de Vouragan, évoque une forme féminine en robe : « la toge romaine ». Ainsi transformé mieux, féminisé, Vouragan est une figure d'amour et de désir pour André. C'est pourquoi la vue de son corps réveille en lui l'extase ressentie lors d'une nuit d'amour avec une femme rencontrée à un carnaval. Malgré l'insistance d'André et la fin des festivités, cette femme refuse de retirer son masque et de décliner son identité réelle. D'où son nom, « la nuit magique », qui suppose une nuit avec une femme magique outre l'extase ressentie. Les points de suspension semblent être des points de suspicion et renforcent « cette confusion de sentiments » d'André en présence de son cousin. De plus, lorsque la femme masquée retire son masque, André découvre que c'est la petite amie de son cousin. Il décide alors de mettre un terme à cette idylle. Pourtant, Vouragan, loin de s'en offusquer, supplie André afin qu'il continue la relation :

« Vouragan [...] faisait une démarche en faveur de Fleur qui, désespérée de ne recevoir aucun signe de moi, lui a dévoilé notre relation. Il en appelait à ma générosité. Elle avait besoin de moi [...] Je n'avais pas le droit de laisser souffrir ainsi une enfant. »<sup>654</sup>

---

<sup>652</sup> Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 81.

<sup>653</sup> *Ibid.* p. 261.

<sup>654</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive*, op. cit., p. 298.

L'intervention de Vouragan auprès de son cousin paraît surprenante. Son insistance révèle qu'il a délégué son plaisir à Fleur qui médiatise en quelque sorte la relation. C'est à Fleur que le tiers exclu, c'est-à-dire Vouragan s'identifie. Sa demande confirme une relation à la fois incestueuse (les deux cousins) et homosexuelle par une procuration d'amour triangulaire Vouragan, Fleur et André. Ici encore l'acte procède d'un désir d'échapper à la mort, à la dépossession, à l'anéantissement par le recours aux relations taboues. « Je n'avais pas le droit de laisser souffrir ainsi une enfant » martèle Vouragan à son cousin.

Le dernier exemple se présente dans *Sur l'Autre rive*. Marie-Eve soupçonne, comme beaucoup d'autres personnages, un amour qui n'ose pas dire son nom entre un diplomate anglophone et son secrétaire particulier. Le premier indice de cette présomption est le refus du diplomate de se séparer de son secrétaire. Il oppose un non catégorique au fait que celui-ci soit logé dans un hôtel autre que le sien. Les organisations sont désemparées face à son intransigeance dès lors qu'elle perturbe le protocole mis en place :

« Dès le début, je me trouvai confronté à un problème auquel nul ne m'avait préparé. Chief Yinka Olayodé avait exigé que son secrétaire, un homme à l'allure de chimpanzé, soit également logé à l'Olympic Palace. Comme les autres membres de la délégation, une chambre lui a été réservée au Cosmos [...] Dans le couloir les responsables de l'organisation...expliquaient avec des gestes d'impuissance ...»<sup>655</sup>

Le deuxième indice est perceptible dans la très forte intimité entre ces deux personnages.

Logés dans le même hôtel, ils semblent partager la même chambre. Tout contact avec autrui est perçu comme un trouble de leur quiétude : « Lorsque, le lendemain, je (Marie-Eve) frappai à sa porte pour lui (le diplomate) apporter ses médicaments, son secrétaire, silencieux et l'œil noir, m'ouvrit la porte comme à contrecœur. »<sup>656</sup> Autant, le diplomate refuse de se séparer de son secrétaire, autant celui-ci lui reste très attaché. Il lui est très loyal en ce sens qu'il repousse avec dédain, également, tout contact avec autrui et particulièrement avec le sexe féminin. Tout élan de communication est repoussé d'un revers de main : « des hôtes de la conférence avaient traversé la piste pour inviter les délégués à notre

---

<sup>655</sup> Henri LOPES, *Sur L'autre rive*, op. cit., p. 96.

<sup>656</sup> *Ibid.* p. 156.

table. Seul le secrétaire au corps de chimpanzé avait refusé, sans ouvrir la bouche, sans sourire et secouant seulement la tête. »<sup>657</sup> Le secrétaire est un être fruste et asocial dans les relations humaines. Il semble se plaire dans un univers clos et primitif à l'image de son physique animal. Il est fermé sur lui-même. Physiquement et psychiquement, il est intouchable. Aussi, l'apparence de leur relation attire les soupçons. Tout le monde met en doute la bonne foi de cette amitié très intime, objet de bien des commentaires : « [...] Le bonhomme était en fait, selon les uns, le garde du corps du Chief Olayodé, selon les autres, son féticheur. Quelqu'un évoqua même des « mœurs spéciales. »<sup>658</sup> L'expression « mœurs spéciales » connote une relation homosexuelle entre le diplomate et son secrétaire. Cette relation contre nature joue un rôle protecteur en ce sens qu'elle permet, d'une part de se mettre à l'abri d'un danger surnaturel. Tel est le rôle dévolu au « féticheur », habituellement dit être détenteur d'un pouvoir surnaturel. Cette relation anormale est, par conséquent, perçue comme une prophylaxie contre la mort physique et psychique. D'autre part, elle s'interprète également comme un retour au monde primitif que traduit l'anormalité des rapports et les caractéristiques asociales du secrétaire.

Par ailleurs, cette allusion homosexuelle n'est pas spécifique aux hommes. Les attouchements fréquents de Félicité, Clarisse et Marie-Eve font également soupçonner un flirt permanent empreint de saphisme. Félicité, dit le narrateur principal Marie-Eve, « me prenant par la main [...] »<sup>659</sup> ou « et passant son bras sous le mien » ou encore « J'ai pris la main de félicité dans la mienne, elle l'a serrée [...]. »<sup>660</sup> Or, comme le souligne A. Hesnard, il existe différentes expressions de déviations sexuelles. Il écrit :

*« Quant aux modalités d'assouvissement qu'ils adoptent le plus souvent, les homosexuels diffèrent les uns des autres. En général, pourtant, ils se contentent facilement de simples rapprochements corporels et de caresses plus ou moins raffinées, ne recherchent pas la possession physique pénétrante qui est le but unique et ultime de l'homme normal. »*<sup>661</sup>

---

<sup>657</sup> *Ibid.* p. 146.

<sup>658</sup> *Ibid.* p. 96.

<sup>659</sup> Henri LOPES, *Sur l'autre rive, op. cit.*, p. 86.

<sup>660</sup> *Ibid.* p. 133.

<sup>661</sup> A. HESNARD, *op. cit.*, p. 380.

On retient, en définitive que les personnages dans l'œuvre d'Henri Lopes incarnent les « sans patrie du sexe ». Hors nature, asexués, demi-sexe, invertis, sans sexe parfois, tel semble, pour conclure le portrait psychologique des personnages. Ils prônent tous la mort du dimorphisme, de la différence sexuelle et raciale. L'intimité sexuelle des personnages est construite sur un renversement. Homme-femme, femme-homme, homme-homme ou femme-femme. Les personnages tout comme les narrateurs, en fin de compte, témoignent d'un état psychique archaïque renvoyant à un sujet non socialisé et réfractaire à toutes les normes sociales. P. Barucco estime à ce propos que :

*« La sexualité infantile d'avant l'affrontement oedipien justement parce qu'elle était infantile, était indifférenciée. Aussi, l'inconscient souhaite recouvrer cette androgynie de l'enfance pour la restauration de l'intégrité narcissique, c'est-à-dire pour un refus de la mort. »<sup>662</sup>*

Cette tendance homosexuelle est un retour inconscient au monophormisme archaïque. D'autre part, elle émane d'une perturbation psychique et sociale. La sexualité, ici encore, apparaît comme une voie inconsciente d'insertion dans le monde à travers une régression au stade infantile. A. Hesnard note à ce propos :

*« Les traits de caractères inhabituels ou plus ou moins analogues à ceux qu'on rencontre normalement dans l'autre sexe, ne sont certainement pas toujours des éléments d'homosexualité. Ils traduisent habituellement des survivances infantiles, des compensations affectives, des réactions à certaines influences excessives du milieu familial, des conséquences de certains conflits intimes. »<sup>663</sup>*

La remarque qui ressort de notre analyse, au terme de ce chapitre, reste l'obsession des personnages pour une intersexualité. Le comportement intersexuel se définit comme l'ensemble des conduites qui, chez un individu d'un sexe défini physiquement, apparaissent comme reproduisant – réellement ou analogiquement le comportement de l'autre sexe<sup>664</sup>.

La femme surpasse l'homme dans l'effort musculaire. Elle est un être actif et pourvu d'un courage exceptionnel. L'homme, passif et physiquement faible, vit à sa charge. De même, dans leur rapport sexuel, sa capacité sexuelle dépasse celle

---

<sup>662</sup> Pierre, BARUCCO, *op. cit.*, p. 397.

<sup>663</sup> A. HESNARD, *op. cit.*, p. 233.

<sup>664</sup> *Ibid.* 231.

de l'homme. L'expression de la sexualité bouscule la morale et va jusqu'à faire chavirer les clichés et créer un décalage entre la sexualité telle que l'édicte la société et telle qu'elle est vécue par les personnages. Cette sexualité débridée prône les relations incestueuses, homosexuelles et sadiques dignes du règne animal. Pour tout dire, la sexualité dérive vers un état primitif. C'est ce qui vaut à A. Hesnard de soutenir par ailleurs et comme nous l'avons constaté tout au long des analyses, que : « *La psychanalyse du sadomasochisme formule l'hypothèse que la tendance primaire qui s'exprime dans la violence se confond à l'origine avec l'activité vitale elle-même...* »<sup>665</sup> Aussi pour Freud, continue le critique :

« Dans les organismes complexes, multicellulaires, règne une sorte de tendance à la destruction, à la mort, et que c'est l'impulsion sexuelle primitive qui a pour fonction biologique de saturer, de neutraliser cette tendance. Pour ce faire, elle en dérive l'énergie en grande partie vers le dehors, sur des objets extérieurs, au moyen du système neuromusculaire. Elle le réalise alors sous la forme d'une tendance à la destruction d'autrui, ou, atténuée, sous la forme d'une aptitude à la possession, à la puissance. Et c'est l'élément de cette grande tendance psycho musculaire, mis directement au service de la fonction sexuelle, qui constituerait le sadisme ( sadisme érogène). »<sup>666</sup>

L'énergie musculaire et sexuelle manifeste relève d'une désobéissance à une condition originelle. Elle s'analyse d'une part comme un désir inconscient d'échapper à une destruction physique et psychique et d'autre part, un retour aux temps originels. Si les mots sont conscients, l'apparemment des structures l'est moins.

Concluons :

Le premier constat qui ressort de cette seconde analyse est que le portrait physique et psychologique continue à servir le culte du moi. Il rend compte avec une constante intrépide de soi-même, des rêves, des aspirations, des espoirs, des échecs, des déceptions. La seconde remarque réside dans l'obsession pour un état régressif à travers le désir obsessionnel de montrer un portrait psychique double. Aussi, si théoriquement, la société reconnaît en un personnage de l'œuvre d'Henri Lopes le sexe qu'il porte en apparence, par des détails implicites ou explicites, une hybridité ontologique reste présente. Nous voulons dire que chaque sexe s'emploie à témoigner de la possession des traits, des fonctions et des avantages mieux, de tous les attributs liés au sexe opposé.

---

<sup>665</sup> Ibid. p. 359.

<sup>666</sup> Freud cité par A. HESNARD, *op. cit.*, p. 360.

D'abord, la femme, outre ses traits féminins, exhibe également des particularités masculines. Elle est, en effet, considérée comme le sexe fort à travers les qualités excessives de virilité et de courage dont elle fait preuve. Elle sort, par conséquent, de la sphère et du rôle social qui lui sont traditionnellement dévolus. En amont et en aval de toutes les structures sociales, aucun problème social, politique et économique ne peut être résolu sans sa participation active. Elle cumule à la fois les rôles de mère, d'épouse mais aussi de première force de production et de développement. Ainsi, elle fait preuve d'un dévouement indispensable au bon fonctionnement et à la restauration d'une société nouvelle. En somme, la gent féminine, dans l'œuvre d'Henri Lopes est le socle social et nourrit de façon obsessionnelle l'expression d'une double identité.

Les personnages masculins, ensuite, parallèlement à leurs caractéristiques masculines mettent également en évidence, de façon ostentatoire, des traits féminins. L'homme, ayant légué à la femme tous ses pouvoirs et ses prérogatives, se présente comme le sexe faible. Il se réfugie dans la passivité et les plaisirs. Il s'adonne à des activités qui sont de véritables freins au développement et à l'harmonie de la société. Par ce fait, il reste dans l'ombre des femmes. Sans exagérer, on peut affirmer que l'univers romanesque d'Henri Lopes est un monde de femmes.

Sous la masculinité excessive de la femme et cette errance stérile de l'homme se lit, d'une part, un élan de suicide volontaire et collectif. D'autre part, il s'y tapit le témoignage d'une hybridité inconsciente, le malaise inhérent puis le désir d'une naissance à une identité nouvelle. Les personnages, qui apparaissent, en somme, comme condamnés à un malaise psychique, semblent user de cette stratégie comme d'un refuge. Ce dernier préfigure le sein maternel qui leur permettra une naissance à une identité nouvelle, ultime solution à un malaise identitaire unique.

Sur le plan sexuel, enfin, tous les personnages ont les caractéristiques des libéraux. Ils transgressent les tabous et prônent le plaisir. Leurs élans sexuels font fi de la censure de la conscience. D'entrée de jeu, la passion amoureuse est perçue comme la manifestation d'un trouble psychique. Elle a un sens violent et engage un désordre personnel et social incompatible avec le bonheur qu'il est censé procurer. L'amour étant une furie, il engage tous les personnages dans une souffrance indicible. Aussi, l'union des deux sexes est synonyme ici de suicide ou

de meurtre afin que naisse un être nouveau. L'acte sexuel, ensuite, enfreint aux règles des interdits et professe l'inceste et l'homosexualité. Tous enfin, se déclarent hostiles au mariage. Avec eux, la fin de la procréation est professée, assumée d'autant plus que les femmes contreviennent à leur devoir de génitrice. Elles revendiquent la virilité et la stérilité. On observe la même attitude chez l'homme. Son rôle premier consiste à procréer puis à abandonner « dans la rue » ses progénitures. Le mariage, comme institution destinée à stabiliser leur amour sexuel et social leur est inaccessible. Ils sont incapables de donner à leur sexualité sa signification humaine. On est, en somme, dans un monde et dans une sphère où le mot et l'action ne sont pas préalablement soumis à la censure de la conscience dès lors que tous les personnages évoluent à rebours de l'espèce, et enfreignent les lois sociales, morales et divines. Ils renoncent à la famille. Les portraits physique et psychologique des personnages font donc voler en éclats les frontières naturelles entre la femme et l'homme, l'être humain et les animaux et entre les différents peuples de la terre. Femme-homme ou homme-femme, les personnages sont innommables car en dehors des normes actuelles. Il ressort ainsi qu'au cœur de leur intimité, les personnages expriment à la fois une identité hybride et un retour à la nature, au primitivisme pour un réel épanouissement. Cette actualisation du monde pré-adamique est la voix de l'inconscient, souligne Charles Mauron : « *C'est justement le propre de l'inconscient de penser à la manière d'un primitif.* »<sup>667</sup> Ainsi, la deuxième partie, qui a consisté à superposer les portraits physiques et psychiques, réaffirme le réseau associatif révélé dans la première partie, à savoir la civilisation de l'universel. Il importe, par conséquent, de tirer les premières conclusions.

---

<sup>667</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, op. cit.*, p..231.

## Premières conclusions

La superposition des romans d'Henri Lopes sous l'angle des personnages nous a permis d'aboutir aux conclusions suivantes :

1- Tous les personnages de l'œuvre ont des traits identiques. Femme ou homme, l'imagination de Lopes « n'en fait qu'un ». Toutefois, cette homologie physique et comportementale n'occulte pas un fait : la femme est une pionnière qui veut modifier le paysage social et humain. Elle incarne des ambitions, des rêves impossibles ; elle tente des aventures périlleuses et des batailles difficiles au prix de sa vie afin de libérer la société des grands fléaux sociaux. Dotée d'un grand courage, elle fait preuve par sa conduite en des circonstances exceptionnelles, d'une force d'âme au-dessus du commun. Elle aspire également à abolir les frontières spatiales. En un mot, elle se veut l'exterminatrice des contradictions sociales. La femme est, par conséquent, le moteur de l'évolution. En raison de son comportement non orthodoxe et des drames qui en découlent, elle représente, pour ce faire, le Moi de l'écrivain.

2- La seconde observation est que les situations dramatiques et les réseaux obsédants n'ont pas changé. Il revient dans toute l'œuvre que l'homme actuel, de façon générale, est le produit d'une civilisation décadente. Il n'est plus capable d'assumer ses responsabilités sociales. La disparition progressive des caractéristiques physiques et psychologiques est une déchéance qui va en s'accroissant vers le chaos social et l'incertitude sexuelle. Ces situations dramatiques nous permettent d'affirmer que la figure mythique dominante est celle de l'androgynie. L'homme, tel qu'il est décrit dans l'œuvre d'Henri Lopes, est un androgyne. Aussi, il ne lui reste plus que le rêve d'un être idéal épargné de tout ce dont souffre l'homme actuel. Une volonté manifeste de redonner à la figure de l'androgynie, figure mythique des origines de l'homme, devient l'objet d'une quête chez tous les personnages. Elle est l'idée latente de l'œuvre d'Henri Lopes. Pour tout dire, l'œuvre manifeste la volonté profonde que l'homme est né androgyne et que son devenir est le retour à ce stade initial. Aussi, tous les personnages détruisent en eux tout ce qui peut entraver une telle action et

notamment les velléités de la chair en vue de se soustraire aux lois de la nature. L'homme et la femme tentent donc cette expérience certes contre nature, contraire à l'ordre établi mais rédemptrice. D'où le narcissisme exacerbé (se référer à la valorisation identitaire dans la première partie), l'excès de masculinité ou d'indolence et toutes formes de tabous et de déviances sexuelles. Ces attitudes révèlent, en fin de compte, la profonde nostalgie du mythe de l'androgynie, la nostalgie d'un monde où les hommes retrouveraient les certitudes d'antan. On peut donc considérer l'œuvre d'Henri Lopes comme une tentative de redonner vie à l'androgynie, l'unité des ancêtres des humains à huit membres, séparée par les dieux pour châtier leur arrogance excessive, leur force surhumaine et leur désir d'égaliser les dieux créateurs. Chaque roman d'Henri Lopes sous-tend le récit d'une telle quête. Celle de l'homme nouveau surmontant la dualité, en gommant les obstacles spatiaux (première partie), les dimensions morphologiques (deuxième partie) et luttant, d'une manière ou d'une autre, contre la division, la solitude, qui ne sont que le fait de la condition humaine depuis la chute et la coupure primordiale que le mythe de l'androgynie, mythe d'origine, exalte ici comme un idéal à reconquérir. Il est aussi clair que l'œuvre renoue de façon souterraine avec une tradition où le héros accède aux ténèbres de la mort pour en surgir autre, égal aux dieux. La fréquence des motifs de l'exclusion, de la solitude, de la séparation, de la mélancolie, de la souffrance, de la mort, de la disparition et de l'impuissance impliquerait cette figure mythique liée à une idée de douleur indicible liée à la séparation imposée par les Olympiens. Ainsi, l'œuvre exprime l'espoir d'un retour à l'unité primordiale par le dépassement de tous les conflits, de toutes les contradictions sociales, culturelles et spatiales. L'androgynie comme signe d'unité de l'être humain et du monde et d'un âge d'or, s'accouple à une autre thématique, celle de la pensée métisse. Il voile la pensée métisse ainsi célébrée : « *On sait que l'inconscient s'exprime par des approximations de cette sorte* »<sup>668</sup>. Aussi, le mythe personnel d'Henri Lopes nous semble être la pensée métisse. C'est ainsi que Jean Libis fait cette réflexion au sujet des sens que recèle la symbolique de l'androgynie :

*« A bien des égards, l'androgynie peut apparaître comme le symbole des symboles, tant par sa surprenante plasticité sémantique que par sa vitalité exceptionnelle, souvent vouée*

---

<sup>668</sup> Anne Clancier, *Etude psychocritique de Guillaume Apollinaire*, op. cit.

*toutefois à se masquer au sein du discours symbolique. Mais il nous étonne surtout par son aptitude singulière à signifier, au-delà de la seule dualité des sexes, toute opposition majeure, toute dualité essentielle. Il plonge vraiment son être dans l'énigme ontologique de la dyade. C'est pourquoi on le voit subsumer un jeu incessant de polarités emboîtées, que tout à la fois il transcende, dissout et renouvelle.*

*Sa capacité synthétique, démiurge, irradiante est à ce point de vue considérable [...] On peut montrer que les valeurs investies sur l'androgynie sont considérables : en lui, par lui, les dieux, les hommes et le cosmos échangent leur désir de plénitude ontologique, conjuguent l'alpha et l'oméga, relie en un réseau circulaire « le temps fabuleux des commencements » aux eschatologies messianiques issues du judéo-christianisme. Ancré dans le mystère de la dualité des sexes, l'androgynie n'est pas moins le symbole, généralisé, de la coïncidence et de la réconciliation des contraires. »<sup>669</sup>*

3- Le troisième constat enfin, est que la récurrence du réseau associatif justifie que l'inconscient d'Henri Lopes a été l'un des facteurs de sa création. Ainsi, au-delà d'une affirmation obsédante de la civilisation de l'universel, le témoignage d'un trauma psychique personnel est manifeste. Anne Clancier, reprenant Freud, fait remarquer que de telles obsessions sont liées à une situation de déplacement, et « *Destiné à maintenir refoulée une situation plus conflictuelle.* »<sup>670</sup> En effet, dans le processus de déplacement, le voile du rêve masque le désir réel. Le rêve est toujours autrement centré car le contenu inconscient apparaît autour d'éléments autres que les pensées réelles. C'est dire que cette pensée métisse qui se profile à l'arrière-fond de l'œuvre est, selon les mots de Clancier, des « souvenirs-écrans », sous-tendue par un malaise psychique.

Aussi, si l'inconscient et ses modes d'expression ont été à l'origine des structures, la nature réelle de ces structures-écrans reste encore inconnue. Charles Mauron soutient à ce propos que : « *Tandis que le simple rêve nocturne ou éveillé, préoccupé de pensées actuelles ou récentes, suit les petits ressacs de la vie quotidienne, le mythe personnel et l'art ne sont affectés que de vastes houles, ou de transferts massifs, ou de cataclysmes.* »<sup>671</sup>

Alors quelle angoisse sous-tend ces structures et obsèdent Henri Lopes au point de le conduire à cet état mental régressif ? De quelle angoisse s'agit-il ?

Seule l'étude des données biographiques peut nous éclairer sur ce point. En effet, l'interprétation reste partielle et hypothétique si elle ne fait pas appel à la biographie de l'auteur :

---

<sup>669</sup> Jean LIBIS, « L'androgynie et le nocturne », in *L'Androgynie, Cahiers de l'hermétisme*, Albin Michel, 1986, pp. 11-12.

<sup>670</sup> Anne CLANCIER, *Raymond QUENEAU et la psychanalyse*, op. cit., p. 36.

<sup>671</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, op. cit., p. 231.

*« Elle (l'analyse) conclut l'analyse de l'œuvre, mais elle suppose un certain passage de l'œuvre à la vie. Tant que nous n'avons pas étudié cette dernière, une évidente réserve s'impose. Si nous nous rapportons, cependant, à ce que chacun sait sur la vie de ( l'auteur ), notre hypothèse apparaît assez probable pour que nous en considérions le sens sans tarder. »*<sup>672</sup>

Ainsi, nos hypothèses n'auront-elle de sens que par rapport à H. Lopes lui-même et aux événements de sa vie. La troisième partie de notre travail engage nos recherches dans cette direction.

---

<sup>672</sup> Charles MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie et de Racine*, op. cit., p. 184.

TROISIEME PARTIE : MYTHE PERSONNEL ET  
INTERPRETATION

## Introduction

Nous avons démontré dans les parties précédentes, à partir de l'étude des personnages, qu'il existe un lien entre la structure manifeste du texte et un ensemble de souvenirs inconscients propres à l'auteur. Et d'autres mots, l'analyse a consisté à : « *décrire les obsessions ou les mythes personnels qui semblent se placer au centre d'une thématique* »<sup>673</sup>. La tâche qui nous incombe dans cette dernière phase de notre étude consiste à faire apparaître les tendances refoulées du Moi, à révéler les motifs réels de ces formations psychiques et leurs impacts sur la vie sociale de l'auteur. En effet, « *Les réseaux d'association obsédantes une fois constatés, on ne peut honnêtement en rester là. Il faut, à titre d'hypothèse, en proposer une explication* »<sup>674</sup>, car ces mécanismes inconscients, continue C. Mauron, ont « *une histoire complexe. Nous pouvons le (mythe personnel) tenir sans doute pour une sorte d'être vivant, réagissant aux excitations externes et internes* »<sup>675</sup>.

Nous assignons, par conséquent, à cette partie deux objectifs. Le premier est la reconstitution de la genèse du mythe personnel. Le second est l'appréhension des manifestations et son influence sur la vie sociale de l'auteur.

Partant de ce postulat, le premier chapitre est un regard sur le passé des milieux social et familial de l'auteur. Etant entendu que les mémoires collectives et individuelles constituent autant d'éléments pouvant déterminer le psychisme. En effet, « *L'écrivain, dit C. Mauron, garde une fenêtre ouverte sur son milieu [...] celui-ci a un passé.* »<sup>676</sup> Expliquer le mythe personnel revient alors à étudier « *l'histoire de sa genèse psychique* »<sup>677</sup> dont l'essentiel se déroule dans les premières années.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à l'impact du mythe sur la vie sociale de l'écrivain. Il s'agira de confronter ses engagements civiques et sociopolitiques avec la personnalité inconsciente que l'œuvre laisse

---

<sup>673</sup> Jean Bellemin-NOEL, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presse Universitaire de France, 1979, p. 11.

<sup>674</sup> C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 107.

<sup>675</sup> Charles MAURON, *Ibid.*, p. 119.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 219.

transparaître d'Henri Lopes. A terme, nous voulons découvrir leurs ressemblance ou/et dissemblance.

L'étude qui sera menée dans cette partie est loin d'une biographie. C. Mauron n'affirme-t-il pas avec justesse que seuls les textes renseignent sur la biographie et non l'inverse ? Ecoutons-le à ce propos :

*« L'idée de mythe personnel, qui veut exprimer la constance et la cohérence structurée d'un certain groupe de processus inconscients structurés [...] attribue à chaque élément du mythe et à son ensemble une genèse et une évolution vécue – ce qui ne signifie pas « biographie » au sens où l'on entend d'ordinaire ce mot. Les processus inconscients d'un individu humain dépendent, dans une certaine mesure, et à travers des retentissements compliqués, des événements de son existence. Dans la mesure encore (apparemment très grande) où la vie imaginative dépend à son tour des processus inconscients, elle est fonction des événements biographiques. »<sup>678</sup>*

---

<sup>678</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, op. cit., p. 211.

## Chapitre V : Eléments biographiques et genèse du mythe personnel

Etablir le portrait de l'écrivain ou en appeler à sa vie nous intéressant peu, nous focaliserons nos analyses essentiellement sur les événements susceptibles d'avoir informé la personnalité inconsciente de l'auteur. Nous explorerons d'abord le passé lointain, ensuite le lieu de naissance et enfin l'environnement familial.

### 1 - Racines congolaises et concept du mythe personnel

Henri Lopes est né le 12 septembre 1937 à Léopoldville, actuel Kinshasa, au Congo belge. L'histoire nous apprend que les deux Congo modernes, la République du Congo (capitale Brazzaville) et la République Démocratique du Congo (ex-Zaïre ayant pour capitale Kinshasa) sont séparées par le fleuve Congo. A l'origine, le fleuve Congo s'appelait *Nzadi*. Les colons transforment cette dénomination indigène en Zaïre. La frontière actuelle est également héritée de la colonisation, de même que les noms des deux pays. H. Lopes écrit à ce propos : « *Il est impossible de différencier la musique congolaise de la zaïroise. D'une rive à l'autre, les rythmes sont pareils, les musiciens sont souvent les mêmes. Si bien qu'on ne sait pas qui est congolais de Kinshasa, qui est congolais de Brazzaville.* »<sup>679</sup>

Le témoignage d'autres personnes originaires soit du Congo, soit de la République démocratique du Congo confirme cette opinion. Nous en voulons pour preuve le point de vue de l'écrivain congolais Maxime N'debeka : « *Le fleuve n'est pas une frontière. Quand les pêcheurs vont d'une rive à l'autre, pour eux non plus ce n'est pas une frontière [...] je ne peux donc pas accepter ces frontières artificielles alors que les populations, dans leur quotidien ne les connaissent pas.* »<sup>680</sup> C'est dire que dans la conscience et/ou l'inconscient de tout originaire soit du Congo-Brazzaville soit du Congo-Kinshasa, le refus des frontières d'aujourd'hui est manifeste. Ces deux communautés se reconnaissent

---

<sup>679</sup> Entretien avec Jean-Luc AKA-EVY, in *Etudes Littéraires Africaines*, 1997.

<sup>680</sup> *Notre librairie, Littérature congolaise*, n°92-93, mars-mai 1988, p.11.

semblables et revendiqueraient ainsi une histoire commune, mieux, un même substrat culturel. La reconstruction de leurs passés historiques permettrait de déchiffrer l'inconscient collectif qui se profile en filigrane derrière cette revendication identitaire identique et subséquemment l'inconscient individuel en l'occurrence celui d'Henri Lopes.

#### a - *Notions sociohistoriques*

Les légendes et le témoignage des ethnohistoriens rapportent que les deux Congo étaient à l'origine occupés par une seule communauté, les Unswa Nkira. Ce peuple, au cours de son évolution, se serait scindé en deux groupes : les Nzi et les Swa. Les Nzi appelés aussi les Tyo ou les Téké ou encore les Nzikini, ou les Anzicani, ou encore les Anzicu occupent les savanes tandis que les Swa ou les Bakke-Bakke restent dans la forêt. Ce que confirme Ebiatsa-Hospiel : « *Les Téké constituent avec les Swa, le môle humain le plus ancien de la cuvette congolaise.* »<sup>681</sup> Vansina Jan est du même avis : « *Les traditions des peuples voisins soulignent toutes que les Tyo étaient les premiers habitants connus de la région, on les mentionne dans les documents depuis 1491 sous le nom de « Mundequete » ou d' « Ansiku » et selon certaines indications archéologiques, le plateau de Mbe, où la capitale était traditionnellement située était occupé par eux depuis le XVIème siècle au moins.* »<sup>682</sup>

Forts de cette première occupation du sol, aux temps actuels, G. Balandier fait remarquer que l'acquisition de tout autre groupe ethnique du droit foncier ne se fait essentiellement qu'auprès d'eux<sup>683</sup>.

En effet, vers le XIIIème siècle, les Bakongo ou les Essicongo, conduits par Lukéni, émigrent sur ce territoire. Les Bakongo, pour certains ethnohistoriens, à leur arrivée, soumettent les Téké et les Swa à leur autorité. Ce qui vaut à

---

<sup>681</sup> Ebiatsa-HOSPIEL, *Les Téké, peuples et nation*, CIERAN, Montpellier, 1986, p. 9.

<sup>682</sup> Vansina JAN, *Les Anciens royaumes de la savane, les Etats des Savanes méridionales de l'Afrique Centrale des origines à l'occupation coloniale*, Kinshasa, Presses Universitaires du Zaïre, 1976, p. 80, pp. 250.

<sup>683</sup> Georges BALANDIER, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1982, p. 292.

Bernado da Gallo de souligner que « *Les dominateurs [...] s'appellent les Essicongo ou nobles congolais habitants de la cité royale. Les autres soumis, sont ceux qui se trouvaient dans le pays.* »<sup>684</sup> Pour d'autres, en revanche, c'est par une infiltration successive que les Essicongo occupèrent le pays des Téké et des Swa. C'est le point de vue de nombre de critiques et historiens dont Abraham Ndinga-Mbo : « *Toutes les traditions orales s'accordent sur le fait qu'il n'y eut jamais de conquête militaire par les Kongo du pays Téké. Aucun conte, aucun adage, aucune chanson héroïque ne l'évoque : pas de batailles rangées entre les Kongo conquérants et les Téké défenseurs de leurs terres !* »<sup>685</sup> Aussi, certains écrits font-ils l'observation selon laquelle il existerait une origine commune aux Téké et à tout le groupe Kongo. Les Téké se seraient séparés des Kongo (XV<sup>e</sup> siècle) pour aller créer « *Le tout puissant royaume d'Anzico* ». <sup>686</sup> Ce constat motive Vansina Jan à reconnaître qu'« *il est encore possible que le Kongo, le Loango et le royaume Tyo se soient développés à partir d'un seul et même modèle.* »<sup>687</sup> Loin d'être les seuls occupants du sol, d'autres populations, notamment les Mbochi et les Teda se joignent à ces deux peuples vers le XVIII<sup>e</sup> siècle. De type éthiopien, descendants d'anciens Soudanais et Ethiopiens, les Teda sont apparentés aux Berbères et aux Touaregs. Ils sont décrits comme ayant des traits fins, un teint plutôt gris foncé que noir, des cheveux très lisses : « *Leur origine est controversée, et d'aucuns y voient une vague d'invasion sémitique préislamique (peut-être des Hébreux), d'autres des parents proches des Gitanes* »<sup>688</sup> confie Henri Ziegler.

Au regard de cette diversité de population, l'historien Henri Ziegler poursuit alors que ce territoire fut progressivement peuplé par :

« Une mosaïque innombrable de peuples, difficile à classer. Sur leurs origines, sur leurs apparentements, les hypothèses sont multiples [...] Noirs, plus ou

---

<sup>684</sup> Bernado da Gallo, in L. JARDIN, « *Le Congo et la secte des Antoniens* », cité par RANGLES, *op. cit.*, p. 19.

<sup>685</sup> Abraham NDINGA-MBO, *Introduction à l'histoire des migrations au Congo, Hommes et cuivre dans le « Pool » et la Bouenza avant le XX<sup>e</sup> siècle*, Brazzaville, éd. Bantoues, 1984, p. 64.

<sup>686</sup> Marcel Soret, *Les Téké de l'est, Essai sur l'adaptation d'une population à son milieu*, Thèse de doctorat, Université de Lille, présentée le 12 juin 1970, éditée en 1973, p. 115.

<sup>687</sup> Vansina JAN, *op. cit.*, p. 84.

<sup>688</sup> Henri ZIEGLER, *Afrique équatoriale française*, Paris, Berger-Levrault, 1952, p. 59.

moins purs ; accessoirement de Blancs, les uns manifestement purs, les autres métissés »<sup>689</sup>.

Cette pluralité de peuples au fil du temps se regroupe en deux grands royaumes, le royaume Téké et Kongo. Ces deux communautés se disent être de descendance noble. Elles affirment en outre posséder des qualités humaines exceptionnelles et des pouvoirs surnaturels. Nous retrouvons dans Mu-nkoko (ou encore Muko), fait remarquer Bonnafé, le radical ko, lié à la souveraineté : en témoigne le titre du souverain du royaume tio : le Makoko.<sup>690</sup>

Les Téké sont reconnu de tous comme étant « les seigneurs de la terre ». Ils passent également pour détenir une grande puissance mystique. Leur souverain, le roi Makoko, rapporte Mutamba Makombo, « *pouvait envoyer des lions dévaster un village rebelle.* »<sup>691</sup> Les témoignages de Marie-Claude Dupré et Bruno Pinçon concordent avec celui de Makombo et de Bonnafé. En effet, selon ces derniers, certains historiens, dont O. Dapper, le roi des Anzico est plus puissant que celui des Kongo. « *Son royaume est dit plus grand que celui de Kongo et d'Angola. Il a dix rois pour vassaux, un train superbe et un palais somptueux.* « *Il est donc, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, conclurent les critiques, comme le plus puissant d'Afrique centrale* ».<sup>692</sup> » F. Pigafetta abonde dans la même optique. Selon lui : « *Lorsqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle les Portugais abordent les côtes du Kongo, pénètrent ce royaume et atteignent sa capitale, les mani et autres notabilités du pays leur parlent d'une vaste organisation politique à la tête de laquelle il y a « un puissant souverain. C'est le royaume d'Anzico. Les habitants sont les Anziques.* »<sup>693</sup>

Néanmoins, le royaume Téké est loin de détenir le monopole du prestige et de la puissance sociopolitique. Le royaume Kongo se distingue aussi comme un grand et puissant royaume. Le fondateur du royaume, Lukeni dit être originaire d'une cité royale. Le nom Kongo désigne à la fois le « *pays de la panthère* » et « *l'allié*

---

<sup>689</sup> Henri ZIEGLER, *Afrique Equatoriale Française*, op. cit., p. 57.

<sup>690</sup> Pierre BONNAFE, *Histoire social d'un peuple congolais, La Terre et le Ciel*, Paris, édition de L'ORSTOM, 1987, p. 41.

<sup>691</sup> Mutamba MAKOMBO, *Makoko, Roi des Batéké*, Kinshasa, éditions Centre de Recherches Pédagogique, 1987, p. 9.

<sup>692</sup> Marie Claude DUPRE et Bruno PINÇON, *Métallurgie et politique en Afrique centrale, deux mille ans de vestiges sur les plateaux batéké Gabon, Congo, Zaïre*, Paris, Karthala, 1997, p. 21.

<sup>693</sup> Filippo PIGAFETTA, cité par Ebiatsa-HOSPIEL, op. cit., 34.

de la panthère »<sup>694</sup>. Si d'ordinaire la panthère se caractérise par sa puissance et sa force, elle est aussi perçue, dans la mentalité Kongo, comme le symbole de la seigneurie. Aussi, le chasseur émérite est-il appelé *nkongo*. Dans les légendes, les sentences et les proverbes, soutient Wannyn, le mot Kongo sert à désigner un personnage noble, puissant et prestigieux. Aussi, plusieurs chefs de clan, mentionne le critique, auraient porté ce nom. « *Je suis Mbenza ne (chef avec notion de propriété, maître) Kongo, celui qui brise. Je ne brise pas les « têtes des rats, mais les têtes des hommes »*<sup>695</sup>. De même le roi :

« Alfonso Ier en donne l'exemple en accumulant des titres plus sonores que ceux du roi du Portugal. Il écrivait au début du xv<sup>e</sup> siècle : « Moi, Alfonso, par la grâce de Dieu, roi de Kongo, de Loango, de Kakongo et de Ngoyo, d'en deçà et d'au-delà du Zaïre, seigneur des Ambundu et d'Angola, d'Aquisima, de Musuru, de Matamba, de Mulilu, de Musuku et des Anzico, de la conquête de Pangu-Alumbu, etc. »<sup>696</sup>

La situation géographique des Kongo et des Téké et notamment la puissance du fleuve Congo qui baigne les deux royaumes participe au prestige dont s'auréolent les habitants. Pour le géographe J. Weulersse, en effet, le fleuve Congo « *est le plus puissant du continent (africain), le second du globe.* »<sup>697</sup> Gérard Clavreuil rapporte que l'explorateur Livingstone avait pris ce fleuve pour un affluent du Nil. Dans son carnet de voyage, Henry Morton Stanley, de même, l'évoquait avec crainte et admiration :

« Le cours d'eau majestueux dont la beauté mystique nous avait fascinés pendant une route de neuf cents mille, et fait oublier la férocité de ses bords [...] (la) beauté physique est sans nul doute l'une des expressions les plus adéquates pour qualifier ce fleuve et pour justifier la fascination qu'il provoque chez tous ceux qui le connaissent. »<sup>698</sup>

Si ces témoignages confirment la grandeur et le prestige des royaumes et de ses habitants, l'organisation sociale n'en est pas exempte. Les structures sociopolitiques des deux royaumes sont quasiment identiques. Le royaume

---

<sup>694</sup> G. BALANDIER, *La vie quotidienne au royaume de Kongo du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 15.

<sup>695</sup> R. WANNYN, *L'Art ancien du métal au Bas-Congo*, op. cit., p. 11.

<sup>696</sup> Paiva, MANSO, *Historia do Congo, Documentos*, cité par G. BALANDIER, op. cit., 15.

<sup>697</sup> J. Weulersse cité par G. BALANDIER, op. cit., p. 13.

<sup>698</sup> *Notre librairie*, op. cit., p. 26.

Kongo, par exemple, comprend six grandes provinces : Mpemba, Soyo, Mbamba, Mbata, Nsundi, Mpangu. Chaque province a sa capitale. Elle est gérée par un gouverneur qui réside dans la capitale. Le roi vit à Mpemba, la capitale du royaume. Selon Andrew Battell, « *le roi est aussi honoré que s'il était un dieu chez eux, et il est appelé Sambé and Pongo, c'est-à-dire Dieu.* »<sup>699</sup> Il dispose de la vie et des biens de tous les habitants du royaume. Son pouvoir est divin : « *Ce prince commande absolument à ses sujets, et il ne faut pas se jouer de lui, car ceux qui l'offensent sont condamnés sans miséricorde* »<sup>700</sup> écrit O. Dapper. R. L. Wannyn atteste l'autorité suprême du roi. Il rapporte qu'« *Une simple désobéissance pouvait être punie de mort.*»<sup>701</sup>

Mais, ce pouvoir omnipotent est rehaussé par un conseil. Celui-ci jouit d'un grand pouvoir de décision. Le roi de Kongo, note F. Cappelle, de même que tous les autres chefs du pays, ne gouverne que selon les avis d'un conseil comprenant dix ou douze Noirs, membres choisis parmi les plus anciens de la ville de Congo, de sorte que la guerre ne peut être déclarée, des nobles nommés ou déposés, ni des chemins ouverts ou fermés, sans le consentement de ce conseil.<sup>702</sup> Le témoignage de Wannyn corrobore les propos de F. Cappelle. Il écrit qu'« *il était d'usage...que le ntolela (le roi) tienne compte des avis de ses vieux conseillers qui le connaissaient bien et pour l'avoir surveillé et éduqué depuis son enfance, avant d'avoir participé à son élection.* »<sup>703</sup> A l'autorité de ce conseil, s'ajoute, ensuite, celle du corps administratif. Il est la troisième institution dirigeante du royaume après le roi et le conseil d'Etat. Constitué des gouverneurs des provinces, des fonctionnaires de la cour et des prêtres chargés du culte des ancêtres, le corps administratif participe également à la gestion quotidienne du royaume. A sa tête, le Mani-Lumbu. C'est le majordome du roi. Il demeure le premier personnage après le roi. Vient ensuite le Vangu Vangu ou Bangu Bangu ou Kibangubangu qui exerçait la fonction de justicier suprême du roi. A sa suite, le Mani-bembo, le receveur des impôts, puis le Mani-pambas ou Mani-bampas, le

---

<sup>699</sup> Andrew Battell, in E.G. Ravenstein, *The strange Adventures...*, cité par W. G. RANGLES, *op. cit.*,

p. 30.

<sup>700</sup> O. DAPPER, *Description de l'Afrique*, cité par W.G. RANGLES, *op. cit.*, p. 54.

<sup>701</sup> Robert L. WANNYN, *L'Art ancien du métal au Bas-Congo*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>702</sup> F.Cappelle et Dapper cités par W. G. RANGLES, *op. cit.*, p. 60.

<sup>703</sup> Robert WANNYN, *op. cit.*, p. 11.

trésorier. Le rôle de ces deux personnalités consiste à percevoir et à gérer le Trésor royal. En effet, autant le roi est maître des sujets autant il est le premier détenteur de la richesse du royaume. Il exige, par conséquent, de ces sujets une contribution à l'entretien du royaume : taxes, impôts divers, péages. Ces revenus alimentent le Trésor royal. J. Cuvelier soutient à cet égard que :

« Les chefs de villages ont surtout à prendre soin de percevoir des inférieurs les impôts qu'on paie au roi et qu'ils portent au vice-roi (gouverneur) de leur province. Ce gouverneur se rend chaque année deux fois à la capitale pour porter le tribut, et si le roi est satisfait, il répond cette parole : uote, qui veut dire : vous avez bien fait [...] Mais si le roi ne lui dit pas le uote, il s'en retourne dort déconfit et une autre fois, il a soin d'apporter un tribut plus considérable. Ce tribut n'est pas fixe quant à la quantité : il apporte le plus qu'ils peuvent. »<sup>704</sup>

Le Mani-ssaba, une sorte de chef de police, vient après le Mani-pambas. Le Mani-punzo, dont on ignore les fonctions, selon W. G. Randles, figure également dans le corps administratif<sup>705</sup>. Enfin, la garde royale, chargée d'assurer la protection du roi et l'exécution des décisions, clôt les institutions politiques du royaume. Elle est composée d'esclaves d'origines diverses.

Cette organisation politique vaut pour le royaume Téké. Le roi Makoko vit à Mbe, la capitale. L'approvisionnement de la capitale dépendait également des tributs des autres villages. Selon Mutamba Makombo, le Makoko était craint. Il avait une grande influence morale.<sup>706</sup> Toutefois, son pouvoir, à l'instar de celui du roi Kongo, n'est pas absolu. Il ne peut se passer de l'avis de ses conseillers. Il écrit :

« Le Makoko était élu par un collège de dignitaires. Il partageait le pouvoir avec ses grands feudataires qui avaient chacun un « département », un « ministère » déterminé : le premier ministre Ngeiliino Opoontaaba, le ministre des armées Ngaaliôô Ngalieme, le préposé aux frontières Nganatsu, le ministre chargé de la flotte royale et des douanes Ngobila Ngapama, le Ministre chargé de l'intendance des vivres Ngampo Ikukuri, le Ministre-prêtre veillant à la garde des chutes sacrées de Mbââw, le ministre commis à la garde du passage de la Lefini Maampiele Ngampere etc »<sup>707</sup>.

---

<sup>704</sup> J. CUVELIER et L. JARDIN, *L'Ancien Congo*, Paris, éd. Duculot, 1954, p. 133.

<sup>705</sup> W.G.RANGLES, *op. cit.*, p. 60.

<sup>706</sup> Mutamba MAKOMBO, *Makoko, Roi des Batéké*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>707</sup> Mutamba MAKOMBO, *op. cit.*, p. 8.

Contrairement au royaume Kongo, dans le royaume Téké, la reine était dotée d'un pouvoir magique et assumait des fonctions importantes dans la hiérarchie royale. Elle jouait particulièrement le rôle de gardienne des objets sacrés du royaume. « *L'épouse du roi Makoko, selon Etsio, était si puissante qu'elle pouvait, à en croire nos informateurs, faire tomber à souhait la pluie en pleine saison sèche, se transformer en homme ou en animal et commandé aux bêtes féroces comme le lion, la panthère ou l'éléphant.* »<sup>708</sup>

Cette structure sociopolitique est identique à celle des provinces, des chefs-lieux et des villages des royaumes Téké et Kongo. Ce qui fait dire au sociologue Georges Balandier que : « *Les croyances, les relations sociales et les styles de vie se conforment, dans cette région étendue, à des modèles communs. Leur parenté s'impose avec une force d'évidence, en dépit des variantes qui sont comparables aux variations dialectales de la langue.* »<sup>709</sup> Vansina Jan fait la même observation. Selon le critique : « *la civilisation matérielle et la vie économique de tous ces peuples sont très semblables.* »<sup>710</sup>

Par ailleurs, outre l'unité des croyances et des institutions politiques, le territoire regorge de richesses naturelles. Plusieurs historiens parlent de l'omniprésence de minerais. Selon Marie-Claude Dupré et Bruno Pinçon : « *A l'époque précoloniale, on exploite le fer, le cuivre, le plomb, peut-être aussi l'étain...Le minerai de fer est disponible en abondance dans la majeure partie du pays téké, tout comme dans les contrées environnantes.* »<sup>711</sup> De nombreuses mines et forges de minerai de fer, de cuivre, d'argent et d'or sont disséminés sur tout le territoire. Le minerai abonde en surface sous forme de pierres ferrugineuses dans plusieurs parties de Kongo note G. Balandier<sup>712</sup>. J. Cuvelier, quant à lui, parle « *de forteresse de mine d'or.* »<sup>713</sup> Ce point de vue est renforcé par F. Pigafetta. Selon lui « *Dans ce royaume, on trouvait des mines d'argent, d'or et d'autres métaux et des montagnes qui produisent divers métaux.* »<sup>714</sup>

---

<sup>708</sup> Edouard Etsio, *Parlons téké, Langue et culture, Congo et Gabon*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 27.

<sup>709</sup> G. BALANDIER, *op. cit.*, p.14.

<sup>710</sup> Vansina JAN, *op. cit.*, p. 19.

<sup>711</sup> Marie-Claude DUPRE et Bruno PINÇON, *Métallurgie et politique en Afrique centrale*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>712</sup> G. BALANDIER, *op. cit.*, p. 98.

<sup>713</sup> J. CUVELIER et L. JARDIN, *L'Ancien Congo*, *op. cit.*, p 242.

<sup>714</sup> Filippo PIGAFETTA et Duarte LOPES, traduit de l'italien et annoté par Willy BAL, *Description du royaume de Congo et des contrées environnantes* éd. Nauwelaerts, Paris, 1965, p.110.

Qui plus est, les historiens affirment de façon unanime la maîtrise par les habitants de la technologie métallurgique depuis les temps éculés. « *Le travail du fer est bien antérieur au XV<sup>e</sup> siècle. Il est tout simplement ancien, très ancien...entre -1000 et 500 de notre ère* »<sup>715</sup> note Ebiatsa-Hospiel.

La présence des outils à usage polyvalent est la preuve de leur capacité à extraire et à transformer les métaux. En effet, de nombreux outils domestique, cultuels et militaires tels que des couteaux, haches, marteaux, clochettes, flèches, lances, sagaies et épées d'honneurs appelées par les notables « *mbele a lulenbo* » ou « *couteau de dignité, de respectabilité* »<sup>716</sup> ont été découverts. A ces objets, s'ajoutent des objets de parures, signes de distinction sociale :

« Excepté les manilles de bras, indices de dignité masculine, tous les anneaux, grands ou petits, étaient réservés à la parure des femmes de qualité, telles épouses favorites, princesses du sang. Elles en portaient le plus grand nombre possible aux avant-bras et aux chevilles, et un au cou, ce qui donnait un port altier...Tous les voyageurs des temps anciens ont été impressionnés par ces lourdes parures, et ils n'omettent jamais d'en parler dans leurs relations. On a estimé qu'une seule femme pouvait porter sur elle une dizaine de kilogrammes de cuivre. Or, dans le passé, les Bakongo ont considéré les métaux non ferreux, cuivre, plomb et étain comme des matières très précieuses. On peut se demander si les manilles n'ont pas représenté véritablement la richesse du chef de clan plutôt que de simples parures, indices de condition.»<sup>717</sup>

Le critique conclut plus loin que les Téké et : « *Les Bakongo assurent que c'est à l'art de travailler le fer qu'ils ont dû leur grandeur première et leur prospérité avant l'arrivée des Européens.* »<sup>718</sup>

Par ailleurs, si pour le peuple du Congo leur grandeur et leur prospérité, avant l'arrivée des Européens, émanent de leur maîtrise des technologies métallurgiques, les ethnohistoriens s'accordent à dire qu'ils possèdent une grande connaissance des techniques artisanales. Plusieurs foyers artisanaux ont été découverts dans les royaumes de même que des débris de poteries ayant servi de récipients et d'ustensiles ménagers. Plusieurs sculptures de pierre et de bois d'usages rituels et domestiques ont été également trouvées lors des fouilles

---

<sup>715</sup> Ebiatsa-HOSPIEL, *Les Téké, peuples et nation*, op. cit., p.31.

<sup>716</sup> Robert WANNYN, op. cit., p. 63.

<sup>717</sup> R. L. WANNYN, *L' Art ancien du Métal au Bas-Congo*, op. cit.; p. 48.

<sup>718</sup> Ibid., p. 59.

Les Kongo furent initiés à la métallurgie du cuivre par les Téké, affirment les historiens.

archéologiques ou montrées par les descendants d'anciens chefs ou rois. C'est l'avis du témoignage de R. L. Wannyn dont l'importance vaut ici la quasi-intégralité du propos :

« Nous avons rencontré le vieux chef Funsu Tulanti de Gozela [...] Nous le vîmes donc arriver le dimanche matin, suivi de son neveu et de nombreux porteurs avec deux coffres. Lorsqu'il entra, les porteurs se retirèrent à une trentaine de pas de la maison, pour s'asseoir immédiatement à même le sol, les jambes croisées dans la position de référence... Il fait ouvrir par son neveu les deux coffrets, qui contiennent le trésor du clan dont il est la « tête » (ntu=tête, chef)- « Tu es un ancien noir, racontent mes gens [...] Depuis longtemps, tu te promènes dans le pays en demandant s'il n'y a pas de monument en pierre, témoin des hommes du Congo. Il n'y a que des ruines d'églises, à Mbanza Kongo. Mais nous avons beaucoup d'autres témoins du passé. Tu vois mon vêtement, mes papiers, mes queues de buffles, mes nkangi (crucifix) et mes épées... Puisque les affaires du vieux temps vont mourir pour toujours, je veux te les dire, afin qu'elles ne soient pas perdues.»<sup>719</sup>

Les Kongo et les Téké s'illustrent en plus comme d'excellents vanniers. F. Pigafetta les décrit comme des artisans ingénieux :

« Je dois décrire l'art extraordinaire avec lequel les habitants de cette contrée et des régions voisines tissent divers genres d'étoffes, comme des velours avec poils et sans poils, des brocarts, des satins, des tafettas, des damas, des armoisins et d'autres étoffes semblables, qui ne sont certes pas faits de soie, puisqu'on ne connaît pas de ver à soie...mais ces étoffes qu'on vient d'énumérer sont tirées de la feuille du palmier...Après avoir traité ces feuilles à leur façon, ils en tirent des fils, tous également fins et délicats. Plus le fil est long, plus il est estimé, car il permet de tisser les plus grandes pièces. Par de façons différentes, ils font des tissus avec le poil, à la ressemblance des velours, de chaque côté et les draps appelés les damas avec motifs décoratifs et textures variées, ainsi que les brocarts que l'on dit hauts et ceux que l'on dit bas, qui valent plus que notre brocart. De cette étoffe ne peuvent s'habiller que le roi et ceux à qui il lui semble bon de faire cette faveur. Les plus grandes pièces sont de brocart...Le brocart s'appelle incorimbas...Les velours...(appelés) enzacas, les damas se disent infulas, les satins maricas, les tafettas tangas et les armoisins engombas...C'est de ces étoffes que l'on s'habille communément, chacun selon ses moyens. Du reste, elles sont légères et très robustes à l'eau.»<sup>720</sup>

<sup>719</sup> R.L.WANNYN, *op. cit.*, p. 28.

<sup>720</sup> Filippo PIGAFETTA et Duarte LOPES, *op. cit.*, pp. 36-37.

Les premiers missionnaires au nombre desquels le père Laurent Lucques ne dissimule pas son émerveillement devant leur art textile :

« [Le prince de Soyo] nous fit cadeau de quelques étoffes de ces pays, faites de feuilles d'arbres et dont il s'habille lui-même... il y en a différentes sortes. Elles sont vraiment belles et curieusement travaillées. Quelques-unes ressemblent tout à fait au velours, d'autres ornées de diverses décorations et d'arabesques au point que c'est merveille qu'on ait pu, avec des feuilles de palmier et d'autres arbres, faire des tissus aussi fins et aussi beaux, qui n'ont rien à envier à la soie.»<sup>721</sup>

La maîtrise des pratiques agricoles parachève leurs génies technologique et artisanal. Elle confirme en outre la grandeur de leur civilisation. De grands prêtres, le Mani-cabunga, avaient le pouvoir de déterminer les temps propices des semailles et des récoltes.<sup>722</sup> Aussi, selon G. Balandier, les Bakongo sont de grands agriculteurs ayant très tôt opéré « *une révolution agricole* » de leurs trois cultures vivrières : le Massabala ou sorgho, le massengo ou millet à chandelle (pennisetum) et le luco (Eleusine codana). Selon F. Pigafetta, ils cultivaient aussi la canne à sucre et les palmiers. Le dernier donnait le vin et l'huile.

Si la région est fertile, le gibiers y est aussi abondant. Les cours d'eaux, les fleuves, outre le fleuve congo regorgent d'animaux et de poissons « La viande des éléphants, des antilopes, la chair des gros poissons était boucanée, elle figurait sur les marchés.»<sup>723</sup> Ces marchés, écrit J. Hiernaux, existent au moins depuis le XII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, à ces marchés particuliers, continue le critique, que chaque chef organise sur ses terres, il y en a d'autres, généraux, à certaines époques ou l'on vient de partout.<sup>724</sup> Les prix y sont fixés par les rois en plus du commerce à longue distance. Ils ne varient pas. Les rois, les gouverneurs des provinces ou les chefs y veillaient scrupuleusement : « *Et jamais, ne naissent ou encore moins ne s'étendent entre eux [les Noirs] des contestations, car le prix ou le troc de chaque chose est tellement bien déterminé et entendu que jamais ne se*

---

<sup>721</sup> Père Laurent de LUCQUES, *Relations sur le Congo*, cité par G. BALANDIER, *op. cit.*, p.106.

<sup>722</sup> W. RANGLES, *op. cit.*, p. 20.

<sup>723</sup> G. BALANDIER, *op. cit.*, p. 92.

<sup>724</sup> W.G.L. RANGLES, *op. cit.*, p. 69.

*produit ou ne se découvre une tromperie ou une fraude.»*<sup>725</sup> De plus, le libre jeu du marché est inconnu. Si un sujet tentait d'enfreindre les principes du marché à son profit, il était l'objet d'humiliations et de sanctions : « *L'avancement et la bonne fortune d'autrui les piquent à vif, affirme Cavazzi. Il est persécuté, diffamé, auprès du roi.* »<sup>726</sup> Andrade Corvo souligne également que : « *Si un Noir, par son habileté ou son activité commerciale amassait une fortune supérieure à la moyenne des autres, il était accusé de sorcellerie et ses biens étaient répartis entre tous* »<sup>727</sup>. Parfois, il est possible que le sujet soit condamné à la peine capitale : « *on va jusqu'à le tuer* »<sup>728</sup>.

D'un autre côté, le développement des voies de communication, notamment les réseaux routiers et fluviaux entre les provinces et les villages, ont contribué à favoriser les échanges commerciaux et le déplacement des personnes :

« Longtemps avant l'arrivée des Blancs, suivant la tradition, les *ntotela* (chef, roi) ont organisé l'important réseau routier qui joignait les points importants du vaste territoire de Kongo à sa capitale. Les routes « royales », dont il subsiste des traces, étaient des pistes plus larges que les sentiers ordinaires avec de solides ponts de lianes sur les cours d'eau difficilement guéables. Nous avons encore vu de ces ponts construits à la manière ancestrale, témoignant d'une technique éprouvée et d'un incontestable souci d'élégance architecturale. Certains, larges de deux mètres environ, avaient une portée supérieure à vingt mètres.»<sup>729</sup>

Les pirogues bien que rudimentaires pouvaient contenir soixante personnes et environ cinq cents sacs de marchandises. G. Balandier indique à ce propos : « *le trafic entre les Etats isolés et les îles notamment l'île des chevaux, et le port de Mpindé, a imposé l'entretien d'une petite flottille [...] jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.* »<sup>730</sup>

---

<sup>725</sup> Hyacinthe de BOLOGNE, cité par RANGLES, *op. cit.*, p. 69.

<sup>726</sup> Cavazzi, cité par RANGLES, *op. cit.*, p. 71.

<sup>727</sup> Joao de Andrade CORVO, *Estudos sobre as Provincias Ultramarinas*, cité par RANGLES, *op. cit.*, p. 71.

<sup>728</sup> *Idem.*

<sup>729</sup> R. L. WANNYN, *op. cit.*, p. 18.

<sup>730</sup> G. BALANDIER, *La Vie quotidienne au royaume Kongo*, *op. cit.*, p. 109.

Au total, les royaume Kongo et Téké furent de vastes Etats peuplés d'une diversité de populations. Hormis quelques différences de genre de vie dues à la diversité des peuples et de l'écosystème, ils restent liés par une unité culturelle. Chaque royaume est gouverné par un monarque entouré par des conseillers et une organisation administrative. Le territoire regorgeait d'abondantes ressources naturelles. Son économie repose sur un système économique fondé sur la propriété collective. Il fait prévaloir l'intérêt général sur l'intérêt particulier. Son organisation politique, son savoir-faire technologique et artisanal ajouté au développement des infrastructures ont permis leur prospérité et leur rayonnement. Il n'est donc pas surprenant que les premiers ethnologues occidentaux les reconnaissent comme faisant partie des grands royaumes des côtes occidentales de l'Afrique pour y avoir « *retrouv(é) les anciennes chroniques et témoignages portant la traces des splendeurs disparues.* »<sup>731</sup> W. R. Randles corrobore cette affirmation. Pour le critique :

« Par maints aspects, la société congolaise préchrétienne présente, dans son organisation politique et dans son type de souveraineté, de surprenantes ressemblances avec plusieurs autres Etats africains tels que le Monomotapa, l'empire Lunda, les royaumes inter lacustres, le royaume de Jukun au Nigeria, le royaume de Cush ( le Méroé de l'Antiquité [...] Tous obéissent plus ou fidèlement, dans leur système de gouvernement et dans leur vision du monde, à un « code ordinateur » commun, radicalement différent du code, d'inspiration hellénique et hébraïque, qui régit les Etats de l'Europe chrétienne au moment où leurs représentants découvrent le Congo. »<sup>732</sup>

W.R. Randles rejoint ainsi la thèse de Cheikh Anta Diop selon laquelle les civilisations africaines et antiques de l'Egypte ont une origine géographique et culturelle commune qui serait la région du Haut-Nil :

« Par migrations successives, à travers le temps, affirme le critique, les Nègres ont pénétré lentement le cœur du continent, irradiant dans toutes les directions, chassant devant eux les Pygmées. Ils fondèrent les Etats qui se développèrent et entretiennent des relations avec la vallée mère jusqu'à l'étouffement de celle-ci par l'étranger. Du sud au nord, ce sont la Nubie, l'Egypte ; du nord au sud, Nubie, Zimbabwe, de l'est à l'ouest : Nubie,

---

<sup>731</sup> G. BALANDIER, *La Vie quotidienne au royaume Kongo, op. cit.*, p. 5.

<sup>732</sup> » W.G.RANGLES, *op. cit.*, p. 27.

Ghana, Ilé-Ifé ; de l'est au sud-ouest : Nubie, Tchad, Congo ; de l'ouest à l'est Nubie Ethiopie.»<sup>733</sup>

L'auteur plus loin mentionne que :

« Les empereurs de l'Afrique noire, loin d'être des roitelets, traitaient sur un pied d'égalité avec leurs contemporains les plus puissants de l'Occident. On peut même sur la foi des documents que nous possédons aller plus loin et insister sur le fait que les empires néo-soudanais ont précédé de plusieurs siècles l'existence d'empires comparables en Europe. L'empire du Ghana sera créé au plus tard aux environs de 300 ap. J.C. et durera jusqu'en 1240 ; or, on sait que Charlemagne, créateur du premier empire d'Occident après les invasions barbares, fut couronné en 800 [...] Tels étaient donc les Etats d'Afrique au moment où ils allaient entrer en contact avec l'Occident des temps modernes. »<sup>734</sup>

A l'instar de l'Egypte, les phénomènes naturels et l'invasion étrangère vont entraîner l'affaiblissement et le déclin de ces royaumes.

#### *b – Fondation d'une entité congolaise et influences étrangères*

Le royaume Kongo fut le premier découvert au XV<sup>e</sup> siècle par les Portugais. C'est l'explorateur Diego Cao qui le découvre en 1482. Il le baptise alors du nom de « *Rio de Padras* ». En retour, le royaume entretient successivement des rapports religieux, diplomatiques et commerciaux avec le Portugal. Il s'ouvre aux autres pays, notamment le Saint-Siège, le Brésil et les Pays-Bas<sup>735</sup>. Contrairement au royaume Kongo, c'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en effet que l'Europe de l'exploitation foule les terres nzi dont la pénétration fut différée depuis quatre siècles.<sup>736</sup> En effet, vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, ces royaumes sont l'objet de convoitises colonialistes plus pernicieuses :

« Si la cour de Lisbonne acceptait de respecter la structure sociale et la coutume locale en commerçant qu'avec le roi (Kongo) et ses agents, il n'allait pas de même en ce qui concernait les marchands de l'île de Sao Tomé qui bafouaient les usages africains avec

---

<sup>733</sup> Cheikh Anta DIOP, *Nations nègres et culture II*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 347.

<sup>734</sup> Cheikh Anta DIOP. *op. cit.*, p. 359.

<sup>735</sup> Georges, BALANDIER, *La vie quotidienne au royaume de kongo, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>736</sup> Ebiatsa-HOPIEL, *Les Téké, peuples et nation*, *op. cit.*, p. 56.

une désinvolture délibérée : ils n'admettaient que le libre jeu du marché, dépouillé de toute considération politique et hiérarchique. »<sup>737</sup>

Les impacts sociaux et politiques de ces contacts et de ces libres échanges commerciaux contrarient les principes des royaumes. L'anarchie s'installe. Les rois perdent progressivement leur autorité. Le 6 juillet 1526, le roi de Kongo expose ses inquiétudes au roi D. Joao III. Dans une correspondance, il affirme :

« Des marchands portugais [...] se répandent dans nos royaumes et seigneuries, en si grand nombre [...] Beaucoup de vassaux que nous tenions sous nos autorités se soulèvent [...] il en résulte un grand préjudice, tant pour le service de Dieu que pour la sécurité et l'ordre de notre royaume.»<sup>738</sup>

Dans une autre correspondance datant du 18 octobre 1526, il fait mention de « la convoitise démesurée chez les sujets pour les marchandises européennes.<sup>739</sup> Cavazzi avait aussi constaté que « *Pour un collier de corail ou un peu de vin, il arrivait aux Congolais de vendre leurs propres parents, leurs enfants, leurs sœurs et leurs frères jurant en même temps aux acheteurs qu'il s'agissait d'esclaves domestiques.* »<sup>740</sup> Les sujets du roi « [...] *provoquent fréquemment des guerres, plutôt pour capturer des esclaves et se procurer ainsi des marchandises européennes que pour des raisons politiques ou de protection de l'Etat.* »<sup>741</sup>

Pour pallier cette désagrégation, le roi Kongo exige désormais des autorités européennes des religieux et quelques personnes pour enseigner dans les écoles. Car « *Notre volonté est que, plaide-t-il, dans nos royaumes, il n'y ait plus de traite ni d'exportation d'esclaves.* »<sup>742</sup>

Néanmoins, la tentative de Lisbonne de rétablir l'ordre échoue. Elle ne put modifier le cours des événements. La séduction qu'exercent les biens importés est très forte. Les facteurs de progrès se transforment en agents de destruction sociale. A l'instar des Kongo, les Nzi, rapporte Ebiatsa-Hospiel, sont aussi « *friands de toutes ces choses [...] Chacun ici cherche et veut entrer en possession de ces*

---

<sup>737</sup> W.G. RANGLES, *op. cit.* pp. 129-130.

<sup>738</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>739</sup> *Idem.*

<sup>740</sup> Cavazzi cité par W. G. RANGLES, *op. cit.*, p. 134.

<sup>741</sup> W.G. RANGLES, *op. cit.* pp. 133-134.

<sup>742</sup> *Idem.*

*alcools, ces laines, ces eaux-de-vie, ces machettes, ces houes aplaties, ces haches, ce sel, ces perles pour tout dire de cette pacotille européenne. »*<sup>743</sup>

La traite négrière s'intensifie et dépeuple les royaumes. Les autorités politiques et religieuses, impuissantes, constatent la décomposition politique et sociale. Aux négociants et esclavagistes espagnols et portugais s'ajoutent les négociants arabes. Jean-Pierre Paulus témoigne que : « *Les Arabes venant des territoires de l'est et plus spécialement au départ de Zanzibar, occupèrent une énorme partie du Congo qui servait de champ de recrutement d'esclaves et de territoire de chasse à l'ivoire. »*<sup>744</sup> A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, des royaumes Téké et Kongo, il ne restait plus que le souvenir d'un passé abîmé par les guerres incessantes et quasi permanentes, la traite des esclaves et le pillage des richesses naturelles : « *Livré aux dissensions, abîmés par les guerres, rongés par le trafic des esclaves il (Kongo) entra en décadence dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle et disparut rapidement de l'histoire. »*<sup>745</sup>

Les royaumes sont alors successivement envahis par les « Yagas », une tribu réputée pour sa férocité et sa barbarie, venus de l'est puis par les Français, les Allemands et les Belges. Sur les ruines des royaumes Téké et Kongo, naît en 1910, l'Afrique Equatoriale Française (AEF). Par la volonté du gouverneur général Merlin, le Gabon, l'Oubangui-Chari, le Tchad et le Congo sont fédérés en une seule colonie. Les rois, les chefs et leurs sujets devinrent des sujets européens. Les rois perdent leur prestige et leur autorité pour n'être que de simples auxiliaires, c'est-à-dire des instruments au service de l'ordre colonial. Les chefs-lieux respectifs de l'AEF étaient Libreville, Brazzaville et Bangui. Le siège du gouverneur général était à Brazzaville.

C'est dans cette colonie qu'est né Henri Lopes. Il fait ses études primaires à Brazzaville et à Bangui, en Oubangui-Chari, actuelle République Centrafricaine. H. Lopes dit à ce propos : « *Je connais moins bien Kinshasa que Brazzaville mais cette ville fait aussi partie de mon « vert paradis des amours enfantines ».* De

---

<sup>743</sup> Ebiatsa-HOSPIEL, *Les Téké, peuples et nation, op. cit.*, p. 53.

<sup>744</sup> Jean Pierre Paulus, *Congo 1956-1960*, éd. Terre d'Europe, Paris, p. 26.

<sup>745</sup> *Le Congo belge, son passé, son avenir*, in « *office de l'information et des relations publiques pour le Congo belge et le Ruanda-Urundi* », Bruxelles, p. 9.

*même que Bangui.»*<sup>746</sup> Il y reste jusqu'en 1949, c'est-à-dire jusqu'à l'âge de 12 ans.

Ce regard sur le peuplement du Congo, permet de constater que les royaumes Kongo et Téké furent un vaste empire avec une mosaïque de peuples. A l'origine, il forme un seul Etat. C'est probablement ce que traduit cette réflexion de Jan Vansina : « *Peut-être est-ce ce que les Tyo et les Loango veulent exprimer quand ils disent que Tyo, Loango et Kongo sont tous fils de Nguunu* » traduit par ce proverbe Tyo : « *les Tyo viennent de Ngwuunu, les Kongo viennent de Nguunu.* »<sup>747</sup>

Le territoire, ensuite, jouissait d'une organisation politique et sociale prestigieuse. Il se rattache à la civilisation égyptienne « la mère de toute civilisation »<sup>748</sup> et le berceau de l'humanité. Les habitants affirment être porteurs d'une civilisation supérieure. Tous les témoignages affirment avec force la royauté primitive des Kongo et l'aristocratie des Téké, seigneurs de la terre. Ces facteurs historiques ont sans doute conditionné la valorisation identitaire exacerbée et la pensée multiculturelle chez Henri Lopes, originaire du royaume Téké. Dès lors que les scènes de souvenirs présentent toujours quelques analogies avec des faits refoulés, les souvenirs du brassage de la population congolaise, de la noblesse du lieu natal et du rôle prééminent de la femme au sein des sociétés Téké, semblent sous-tendre les souvenirs-écrans. A ces structures, l'effondrement politique et socioéconomique du lieu natal pourraient justifier la mélancolie, la solitude et la séparation puis l'aspiration aux temps des origines qui obsède l'auteur. Cette confiance à un journaliste ne semble donc pas fortuite : « [...] *Cela me fait plaisir que d'entendre dire qu'une métisse incarne l'histoire de mon pays* » car, ajoute l'auteur : « *J'ai toujours pensé que le Congo est – aussi paradoxal que la formulation puisse paraître – un pays métis.* »<sup>749</sup>

De plus, à l'instar du métissage millénaire des Congolais et de la noblesse du lieu natal, H. Lopes est un métis qu'il est difficile de caractériser avec

---

<sup>746</sup> Entretien avec Henri LOPES réalisé par Jean Luc AKA-EVY, in « *Etudes Littéraires Africaines* », 1997.

<sup>747</sup> Vansina JAN, *Les Anciens royaumes de la savane*, op. cit., p. 84.

<sup>748</sup> Cheikh Anta DIOP, op. cit., p., 367.

<sup>749</sup> Entretien avec AKA-EVY, op. cit.

précision. « *On m'a pris pour un Antillais, pour un Malgache, pour un Latino-Américain, pour un Arabe, pour un Indien.* »<sup>750</sup>

Ses parents sont des mulâtres, ce qui fait de lui un métis de deuxième génération. « *Le croisement des races avait eu lieu dans la génération qui a précédé la mienne* », explique-t-il. Or, être métis en Afrique pendant la période coloniale est à la fois un privilège et une infortune.

Les métis, en effet, ont un statut différent de celui des indigènes. Normal, explique Londres Albert. Les indigènes ne sont que des sujets alors que le père du métis « *est un fonctionnaire, un commerçant, un officier* » même s'il est « *un passant* »,<sup>751</sup> ou encore : « *Sans nom, ces demi-sang, confie Londres Albert, sont les fils des saints de la religion catholique.* »<sup>752</sup> Les colons vont faire d'eux des demi-dieux. Ils ont leur place dans les rangs des bienheureux. Ils sont séparés des autres enfants, les enfants indigènes. Ils sont mis dans des institutions spéciales telles que les pensionnats ou les orphelinats. Une éducation et une moralité leur sont assurées afin de leur forger un statut social digne de leurs ascendants. Cette politique vise également à les intégrer dans la communauté des citoyens et à la communauté occidentale.

« La République ne les laisse pas dans la brousse. Non ! Quand ils ont sept ans, on les arrache à la calebasse maternelle. On les réunit dans les centres, à l'école des métis. Ils constituent la plus étrange des orphelins : les orphelins avec père et mère [...] Ils ont récité qu'ils étaient fils de Gaulois. On leur a fait porter des souliers, des chemises et des pantalons. »<sup>753</sup>

Emmanuelle Saada explique que dès le début des années 1890, sont mis en place en Indochine, à Madagascar en 1900, en Afrique à partir de 1920, des orphelinats afin de leur donner une éducation et dans une visée d'intégration dans la communauté des citoyens. A ces actions d'intégration s'ajoute une série de décrets en faveur des métis des colonies contribuant à leur accorder ou leur reconnaître la qualité de citoyen français : « *Ces décrets concerneront les métis nés en Indochine (1928), en Afrique Occidentale Française (1930), à Madagascar*

---

<sup>750</sup> Sépia, n° 53, juillet-août- septembre 1990, Entretiens avec Henri LOPES, p. 8.

<sup>751</sup> Londres ALBERT, *Terre d'ébène*, Paris, éd. Albert Michel, 1929, p. 61.

<sup>752</sup> Idem.

<sup>753</sup> Ibid., pp. 61-63.

(1931), en *Nouvelle-Calédonie* (1933) et en *Afrique Equatoriale Française* (1944).»<sup>754</sup>

Tous les personnages de l'œuvre d'H. Lopes n'affirment-ils pas avoir des origines « nobles » ou être des érudits ? Le narrateur Leclerc (*Le chercheur d'Afriques*) dit avoir des parentés avec le général Leclerc, vainqueur de Bir-Hakeim, Léon (*Le Lys et le flamboyant*) avec le roi belge Baudoin, Victor Haugagneur, métis sino-africain dit être le fils d'un « travailleur infatigable », etc. Lecas Atondi-Monmondji conclut alors qu'« être métis fut aussi pour un temps, un statut de prestige. »<sup>755</sup>

Néanmoins, toutes ces actions d'intégration et l'image valorisante dont les personnages se prévalent sont flatteuses. Elles trahissent l'hostilité des milieux dans lesquels ils évoluent. Les métis, dit Albert :

« Ce sont les laissés-pour-compte d'un tailleur trop pressé [...] Ils sont comme des bateaux-jouets qui voguent dans les bassins municipaux. Dès qu'ils approchent du bord, un bâton les repousse ; quand ils gagnent le centre, un jet d'eau les inonde. Il en coule des quantités. Les survivants demeurent déteints.»<sup>756</sup>

C'est dire que le métis est un être indésirable aussi bien dans la colonie que dans la métropole. C'est un être socialement et culturellement indéterminé. Il rend perméable la frontière entre les colonisés et les colonisateurs. Les colons le perçoivent comme la preuve vivante de la déchéance de certains Occidentaux qui se sont « indigénéisés ». Ils représentent, par conséquent, une menace pour le prestige des colonisateurs dans les colonies et une menace de la survie du groupe et de l'identité chez les colonisés. Aussi, pour les adeptes de la pureté des races, soucieux de préserver l'identité culturelle du groupe, le mélange des races est néfaste. De tels mariages sont à proscrire. En outre, dans son milieu social, le métis est accablé de toutes sortes de défauts. Emmanuelle Saada rapporte que :

---

<sup>754</sup> Emmanuelle SAADA, « Enfants de la colonie : bâtards raciaux, bâtards sociaux » in *Discours sur le métissage, identités métisses*, op. cit., p. 78.

<sup>755</sup> Lecas ATONDI-MONMONDJI, Le Paratexte et l'œuvre chez Henri LOPES, expression d'une recherche d'identité, in *Henri Lopes, Une écriture d'enracinement et d'universalité*, op. cit., p. 242.

<sup>756</sup> Albert Londres, *Terre d'ébène*, op. cit., p. 61.

*« les métis sont également décrits comme reproduisant les comportements qui les ont portés au monde. Voleurs et prostitués, ils sont les véhicules de toutes les contaminations. Ils sont incapables de constituer des unités familiales stables. »*<sup>757</sup>

Manifestement, dans les relations du métis, de quelque génération qu'il soit, et dans quelque environnement social qu'il se trouve, il nourrit cette hantise du sentiment de marginalité.

Comment l'auteur vit-il son métissage de façon personnelle ?

H. Lopes avoue implicitement avoir été victime, comme tout métis, des regards hostiles aussi bien en France qu'en Afrique. Il avoue dans un entretien : *« Auparavant, j'occultais systématiquement ma personnalité métisse dans un souci de me réintégrer dans la société africaine, après mes études en France. J'ai pris conscience qu'il fallait éclater la coquille et penser la veine métisse pour atteindre un imaginaire qui me soit propre. »*<sup>758</sup>

En somme, les facteurs historiques de l'environnement social dans lequel a grandi H. Lopes pourraient justifier le réseau associatif, notamment la valorisation identitaire, la multiculturalité, la solitude, la mélancolie, la séparation, la marginalisation.... L'inconscient de l'auteur s'est probablement nourri de « l'âme collective historique » et contemporaine. Ce qui vaut à C. Mauron de faire observer que le mythe personnel ou encore : *« Ces atmosphères affectives [...] nous posent les mêmes problèmes que les archétypes »*.<sup>759</sup> Aussi, ajoute-t-il plus loin que dans un mythe personnel, le critique *« percevra nécessairement telle structure, tel mécanisme qui n'appartiennent pas à l'auteur, mais à quelques types du psychisme humain et peut-être à tout humain. »*<sup>760</sup> Manifestement, ces facteurs historiques ont probablement modelé la structure inconsciente de la personnalité d'Henri Lopes. Autrement dit, à l'image des thèmes mythologiques ou des archétypes présents, selon Jung, dès la naissance dans l'inconscient de tout humain, ces facteurs ont exercé une influence sur sa production littéraire. Toutefois, il serait judicieux de ne pas se restreindre à une seule considération. Il faut, en outre, éviter toute conclusion hâtive. L'explication de la genèse et de la

---

<sup>757</sup> Emmanuelle SAADA, *op. cit.*, p. 89.

<sup>758</sup> Entretien avec Arlette Armel, in *Page des libraires*, n°53, Paris, octobre 1998, p. 54.

<sup>759</sup> Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, *op. cit.*, pp. 225-226.

<sup>760</sup> *Ibid.*, pp. 223-224.

signification du mythe personnel qui rattache une fantaisie inconsciente au passé lointain ou proche de l'auteur, même s'il paraît probable, avertit C. Mauron, resterait incomplète. En « *littérature, écrit-il, l'interprétation par un symbolisme collectif demeure possible mais vague puisqu'elle ignore l'originalité.* » De façon plus perceptible, cette interprétation est trop universelle. Elle est, par conséquent, moins précise. Elle traduit des généralités aussi séduisantes qu'inefficaces<sup>761</sup>. D'autres facteurs intimes, notamment le milieu familial, du fait qu'il soit susceptible d'influencer le mythe personnel, peut en élucider le sens profond. Ce dernier doit donc être interrogé car la démarche de toute critique scientifique doit être de « *juger de (l'auteur) par rapport à lui-même, insiste C. Mauron, et non par rapport à une mythologie collective.* » D. Anzieu est aussi du même avis. Pour lui, les forces psychiques dont le texte est le point de rencontre relèvent d'« *inconscients singuliers* » : « *c'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne à un texte sa vie et sa singularité.* »<sup>762</sup>

Il est donc certain qu'un mobile intime a motivé cette hantise du mythe de l'androgynisme, temps des origines comme celui de l'Age d'or. C'est pour abonder, de façon plus explicite, dans cette optique que C. Mauron affirme que seules des blessures psychiques personnelles, jamais fermées, sont à mesure de créer des obsessions. Il écrit :

« Le trauma capable de provoquer des répétitions ne saurait être que des événements graves [...] il doit être assez écrasant pour que le moi se sente menacé d'être emporté, comme un gouvernement dans une émeute ou un désastre [...] le souvenir de la scène traumatique persiste [...] c'est que la personnalité y gagne de décharger l'excitation refoulée et de maîtriser l'expérience d'abord passivement subie...on ne saurait donc attribuer la hantise d'une fantaisie à quelques événements mineurs et tardifs où le moi ne s'est certainement senti en péril de destruction psychique. »<sup>763</sup>

## **2 – Contexte sociofamilial et apports du milieu originel**

Nous avons peu d'informations sur le milieu familial d'Henri Lopes. Notre analyse repose sur des entretiens accordés par l'écrivain dans lesquels il lève un coin de voile. Dans quelques-uns, en effet, il avoue être fils unique et avoir grandi

---

<sup>761</sup> C. MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 22.

<sup>762</sup> D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 12.

<sup>763</sup> Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 212.

dans une famille monoparentale : « *J'ai été longtemps élevé par ma mère* »<sup>764</sup> ou : « *Ma mère m'a élevé seule et j'ai toujours été entouré par des femmes.* »<sup>765</sup> ou encore « *Ma grand-mère est un des personnages les plus révéérés de mon Panthéon intime. C'est d'elle que j'ai reçu la plus belle leçon de noblesse* ».

H. Lopes a donc grandi dans un environnement familial dans lequel la femme est omniprésente. Les inversions des sexes qui sous-tendent les imagos, c'est-à-dire les images inconscientes des parents dans son œuvre ne sont pas surprenantes. Son inconscient a par conséquent été marqué par une forte présence féminine qui rejaillit sur son œuvre. Mais plus encore, H. Lopes nous donne une clef fiable pour la reconstitution de la naissance de son mythe personnel : la cellule familiale notamment l'influence de sa mère et de sa grand-mère.

#### *a – Omniprésence et influence de la grand-mère*

Dans l'entretien accordé en 1998 à Armel Aliette, Henri Lopes affirme :

«Ma grand-mère est un des personnages les plus révéérés de mon Panthéon intime. C'est d'elle que j'ai reçu la plus belle leçon de noblesse. Lorsque je suis rentré en Afrique, imbu des idées révolutionnaires anticolonialistes, j'étais persuadé que mon grand-père blanc l'avait forcé à devenir sa compagne. Très dignement, ma grand-mère m'a affirmé : « Pas du tout. Il m'aimait et je l'aimais ». J'ai alors pris la mesure de ce que cette situation avait pu représenter pour cette Africaine, isolée à l'intérieur de son propre milieu et aimée par un Blanc qui ne l'a pas épousée mais lui a donné plusieurs enfants. Cette femme analphabète est parvenue à un dépassement des frontières et des cultures qui suscite toujours mon admiration. »<sup>766</sup>

Il ressort de cette interview que la grand-mère est une Noire. Elle est décrite comme un être doté d'une forte personnalité. Elle n'a pas été à l'école occidentale, mais elle possède un charisme qui lui a permis de s'intégrer dans une société coloniale hostile à l'union mixte. Il ne tarit pas d'éloges à son égard : « Elle fait partie des personnages les plus révéérés de mon Panthéon intime », « cette femme analphabète est parvenue à un dépassement des frontières qui

---

<sup>764</sup> Entretien avec Boniface MONGO-MBOUSSA, Paris, octobre 1997.

<sup>765</sup> Entretien avec Arliette Armel, in *Page des Libraires*, op. cit.

<sup>766</sup> *Idem*.

suscite mon admiration », « c'est d'elle que j'ai reçu la plus belle leçon de noblesse », « très dignement », etc. Ces affirmations élogieuses attestent le respect et l'admiration religieuse qu'Henri Lopes voue à sa grand-mère. Ces sentiments, par ailleurs, datent de son enfance lorsqu'il affirme : « Cette femme est parvenue à un dépassement des frontières [...] qui suscite toujours mon admiration ». L'adverbe « toujours » en est l'illustration. Il traduit à la fois la persistance et la continuité d'un jugement ayant pris naissance dans le passé. Malgré le temps, le sentiment ne s'est pas effrité. C'est un fait certain qui le hante également depuis son jeune âge. Nous en voulons pour preuve cette auto persuasion : « Lorsque je suis rentré en Afrique, imbu des idées révolutionnaires anticolonialistes, *j'étais persuadé* que mon grand-père l'avait forcée à devenir sa compagne ». (C'est nous qui soulignons). Cette affirmation traduit la ferme volonté d'Henri Lopes de confirmer une opinion, que croit-il sa grand-mère a su esquiver en son temps en raison de son jeune âge. Fort de son savoir, de ses expériences et sans doute de sa maturité, il croit que sa grand-mère lui avouerait enfin la vérité. Elle confirmerait ou infirmerait, nous voulons dire, ses pressentiments. Mais « Dignement », ajoute-t-il, elle rassure son petit fils comme depuis toujours. Il ne comprend pas, c'est un paradoxe d'être « Aimé par un Blanc » « de lui donner des enfants » et de ne jamais officialiser cette union. C'est pourquoi, malgré l'affirmation de sa grand-mère : « Il m'aimait et je l'aimais », l'image continue de hanter l'imaginaire d'Henri Lopes.

En effet, l'entretien date de 1998. Pourtant, H. Lopes est revenu dans son pays en 1963, date, selon lui, de l'interrogation de sa grand-mère. Les pressentiments de son enfance ne sont donc pas dissipés malgré le témoignage de sa grand-mère. H. Lopes demeure l'homme amer qu'il a probablement été à l'égard de son grand-père blanc dans sa prime enfance. Il ne fait cas d'aucune sympathie ni admiration à son endroit. Le déterminant à valeur indéfinie en est l'expression dans le groupe nominal : « un Blanc ». En outre, l'expression : « il lui a donné des enfants » traduit ses sentiments d'hostilité et de révolte à l'égard de son grand-père. Elle exprime ses fuites de responsabilités paternelles et maritales. Il ne semble pas être convaincu du témoignage de sa grand-mère. Il perçoit sa grand-mère comme une victime. C'est pourquoi, il avoue : « J'étais persuadé [...] qu'il l'a forcée à devenir sa compagne ». Cette image ne le quitte plus. Pour lui, son grand-père blanc a obligé sa grand-mère à être sa compagne. Si en revanche,

ils se sont aimés, comme l'affirme sa grand-mère, elle n'a pas été épousée, croit-il, du fait de sa couleur de peau ou de son appartenance raciale, ou encore de son infériorité sociale et intellectuelle. Son grand-père, pense-t-il, s'est laissé influencer par les préjugés coloniaux au point de n'avoir pas officialisé son union avec une Noire. Il n'a pas su braver les préjugés du moment.

La récurrence de la valorisation identitaire dans l'œuvre ne serait-ce pas alors un désir inconscient d'H. Lopes de vouloir, en justicier ou en pédagogue, témoigner de la noblesse originelle de sa grand-mère ? Ne révèle-t-elle pas en filigrane son désir ardent de stigmatiser les préjugés sociaux dont a été victime sa grand-mère ? Cette affirmation d'Henri Lopes répond à ces interrogations : « J'ai alors pris la mesure de ce que cette situation avait pu représenter pour cette Africaine, isolée à l'intérieur de son propre milieu et aimée par un Blanc qui ne l'a pas épousée ».

En effet, s'il éprouve de l'admiration pour sa grand-mère, il semble très affecté par l'attitude de son milieu social et plus encore de son grand-père. L'admiration se double d'un drame psychique. L'auto persuasion (« J'étais persuadé », « il l'a forcée à être ») en est la preuve.

Qu'en-est-il de l'influence de la mère ?

#### *b – Absence du père et relation fusionnelle avec la mère*

H. Lopes admire sa mère et à travers elle toute sa génération. Dans un autre entretien, l'auteur évoque cet attachement, parlant d'un personnage métis emblématique de son œuvre :

« Elle (Kolélé) représente pour moi un modèle de femme dont j'ai été amoureux et qui correspond à la génération de ma mère. Ce sont des femmes qui ont essayé d'être doubles. Elles se sont voulues négresses, elles se sont voulues blanches, sans exclure l'une ou l'autre [...] et en même temps, malgré leur éducation catholique, elles ont voulu être libres [...] ce qui est le cas de Kolélé qui, en plus, est chanteuse, elle n'a jamais existé que dans mon esprit, dans mon cœur, mais elle a existé si fort en moi que je pourrais dire qu'à la fin, lorsque je terminais le

livre, je sentais son odeur, je pouvais palper la texture de ses cheveux, j'étais baigné de la luminosité de son regard. »<sup>767</sup>

H. Lopes décrit sa mère et sa génération comme des êtres exceptionnels. Elles ont su opérer ce qu'il appelle un métissage double réussi. « Elle se sont voulues » à la fois « Noires et Blanches ». La vision de la femme n'est que chaleur, protection et amour. Le témoignage est sans commentaire : « Elle représente pour moi un modèle de femme dont j'ai été amoureux » ou encore, « Je sentais son odeur, je pouvais palper la texture de ses cheveux, j'étais baigné de la luminosité de son regard ». De façon perceptible, les femmes de son environnement intime ont eu une grande influence dans la formation de son Surmoi. Selon Freud, le Surmoi, fait partie des trois instances de la personnalité de tout humain. Le ça, la première instance psychique est la plus ancienne. Il recèle tout ce que l'être humain apporte en naissant. Ses contenus et ses expressions psychiques des pulsions sont inconscients. Ils sont pour la plupart héréditaires et innées. Au cours de son développement psychique, dans son environnement, une partie du Ça se différencie pour servir d'intermédiaire entre le Ça et le monde extérieur. Freud donne le nom du Moi à cette partie du psychique humain. Le Surmoi, la troisième instance de la personnalité est le lieu d'intégration des normes morales et sociales. Il est le fondement du sens moral. Il agit sur le Moi sans que celui-ci en soit conscient. Aussi, pour C. Baudouin :

« le Surmoi est donc, d'un certain point de vue, le représentant des parents dans l'âme de l'enfant. Et il est commode de garder présent à l'esprit le schéma suivant : le Surmoi tend à se comporter à l'égard du Moi comme les parents se comportent à l'égard de l'enfant. »<sup>768</sup>

La vie des femmes de son environnement social a, en son temps, déterminé et participé activement à la formation de sa personnalité inconsciente. Il n'y a aucun doute qu'Henri Lopes a intériorisé cette image comme un idéal social,

---

<sup>767</sup> Entretien avec J-L Aka-Evy, op. cit.

<sup>768</sup> Charles BAUDOUIN, *L'âme enfantine et la psychanalyse : les complexes*, Genève, Institut Jean-Jacques ROUSSEAU, 1950, p. 164.

une voix intérieure qui a force de loi si bien que la présence et l'influence du père est inexistante.

Ces circonstances ajoutées à ce facteur peuvent, probablement, avoir été à l'origine de la résurgence des images multiculturelles et glorieuses de son lieu natal. Ainsi, il veut porter haut l'étendard de sa mère, de toute sa génération et particulièrement de celui de sa grand-mère. Il se veut le défenseur de ce dépassement dont sa grand-mère, sa mère et toutes sa génération ont été les précurseurs en s'assignant la mission de défendre cet héritage : la civilisation de l'unité de l'homme dans sa multiplicité que véhicule la figure mythique de l'androgyné.

On peut retenir que le mythe personnel de l'auteur trouve son origine dans l'environnement féminin lequel est marqué par la forte présence de la grand-mère. La vie de sa grand-mère semble être l'hypothèse la plus certaine d'avoir été à l'origine de la formation du mythe personnel de l'auteur. D'où le combat contre le colonialisme, la défense de tous les opprimés pour une réelle intégration multiraciale. L'écriture est perçue alors comme le lieu propice où doit être expliquée l'unité de l'Homme dans les temps originaux. De même, il aspire à la réconciliation de la race humaine, dans le respect de la valeur intrinsèque de l'Homme. S'il n'est plus à prouver que les structures ont été fixées dans l'enfance, il importe, en revanche, de vérifier qu'elles obéissent aux processus psychiques de la prime enfance. Pour C. Mauron, en effet :

« La genèse (du mythe personnel) doit obéir aux lois et suivre les étapes du développement affectif et imaginaire de l'enfant [...] Le vocabulaire, les notions utiles, les hypothèses de travail de la psychologie scientifique me semblent adéquats pour décrire cette suite de processus. »<sup>769</sup>

Apparaît-il chez les personnages des structures représentatives d'un état de développement psychique correspondant à celui de la prime enfance telles que le révèlent les théories psychanalytiques ?

### **3 – Développement affectif et imaginaire infantile.**

---

<sup>769</sup> Charles, MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 220.

*a – Le triptyque du développement affectif infantile.*

Selon les théories psychanalytiques, il existe trois périodes de l'évolution psychologique chez l'enfant. Le premier stade du développement psychique est appelé le stade buccal ou oral. Il va de la naissance à la deuxième année. L'enfant n'est préoccupé que par la satisfaction de ses besoins, notamment être nourri et être nettoyé. Le principal pôle de plaisir est la bouche. C'est le stade de l'oralité en ce sens que l'enfant prend contact avec le monde par la bouche. En d'autres mots, l'activité la plus essentielle, pour l'enfant, est la nutrition. Le plaisir de manger détermine le rapport de l'enfant au monde qui vit dans l'illusion d'une omnipotence sur un monde entièrement soumis à ses désirs. C'est pourquoi il est appelé aussi le stade du narcissisme primaire.

Ce comportement est marqué dans l'attitude des personnages d'Henri Lopes. La valorisation identitaire exacerbée et le narcissisme des figures narratives en sont l'illustration dans la première partie de notre analyse. Dans la deuxième partie, le portrait physique et psychologique des personnages également caractérise le narcissisme primaire. Celui-ci dénote la nostalgie des lieux clos, de l'avidité pour les boissons alcoolisées et pour l'acte sexuel. Il y a également une forte évocation des lieux mondains où l'alcool lié, au lait maternel, fait office de liquide vivifiant. Ces attitudes illustrent parfaitement ce premier stade de l'évolution psychique de l'enfant.

Le deuxième stade est dit anal. Il se manifeste avec l'apprentissage de la propreté où l'enfant témoigne de l'intérêt pour ses matières fécales. Il éprouve du plaisir à « se retenir », montre de l'obstination et aussi des pulsions destructrices. Ce qui conduit Freud à nommer ce stade sadique-anal. Cette période se situe autour de deux à trois ans. Etre propre, faire plaisir et mal dominant le psychisme de l'enfant.

Dans l'œuvre, la passion pour la brillance et la coquetterie, traits essentiels de tous les personnages, traduisent ces pulsions infantiles primaires. Le soin que les personnages apportent à leur tenue vestimentaire et le culte de l'exhibition expliquent le plaisir d'être vu. Les actes de mutilation à travers les coups de ciseaux permanents, la violence de la femme dans l'exercice d'un travail qui dépasse ses compétences physiques expriment également les tendances cruelles

ou l'autochâtiment caractéristique à ce stade infantile. La violence des actes sexuels, les tendances pour le cannibalisme font également état de ce stade infantile. Les personnages se plaisent à se torturer de manière active ou passive. Cette attitude est aussi caractéristique du sadisme et de sa contrepartie, le masochisme.

Enfin, le troisième stade est dit phallique ou stade génital infantile. Au cours de ce stade, la zone d'excitation privilégiée se déplace sur les organes génitaux. Les sentiments d'amour et de jalousie, symptomatique du « complexe d'Œdipe » se développent. C'est autour de trois-quatre ans que se situe cette période. Elle peut atteindre parfois l'âge de sept ans. L'image paternelle faible est liée à l'âge préœdipienne. C'est pourquoi l'enfant est à cette période attaché à sa mère. L'enfant n'existe qu'à travers l'image de sa mère. Il évolue, pour ce faire, dans un climat protecteur au sein de la cellule familiale.

Le plaisir pour les interdits et notamment le goût des rapports interdits : la prostitution, l'inceste, les déviances sexuelles en rendent compte dans l'œuvre. Les personnages aiment les partenaires moins ou plus âgés. Cette tendance préfigure un amour infantile qui implique des sentiments œdipiens. Les tendances homosexuelles rendent compte de façon explicite de l'androgynie et de cette fusion mère-enfant. Enfin, l'exemple de Moundié, comme tous les quartiers mal famés, lieux des débris et des désœuvrés sociaux, figure en réalité le sein maternel. C'est l'expression de la conception cloacale. C'est une conception très infantile d'assimiler les lieux de débris au sein maternel et le mode d'accouchement anal comme le souligne C. Baudouin :

« L'enfant devine ou apprend à l'ordinaire de très bonne heure que c'est la mère qui donne la vie ; mais, comme sur la différence des sexes, l'enfant professe, sur la naissance, des théories de sa façon. Le rôle du père lui échappe ; le rôle des organes génitaux également [...] Organes d'excrétion et organes génitaux sont volontiers confondus en un seul « cloaque. »<sup>770</sup> »<sup>771</sup>

---

<sup>770</sup> La théorie cloacale se manifeste chez les enfants qui méconnaissent la distinction des voies génitales et anales de la femme. Il ressort de cette confusion que la naissance ne se fait que par voie anale : « C'est dans son article sur les théories sexuelles infantiles que Freud décrit comme théorie typique chez l'enfant ce qu'il a nommé la théorie cloacale. Elle est liée pour lui à la méconnaissance du vagin par les enfants des deux sexes. Cette méconnaissance entraîne la conviction que le « bébé doit être évacué comme un excrément, comme une selle » affirment Pontalis et Laplanche in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Ed. « Quadrige », 2002, p. 70.

L'œuvre, telle que nous venons de le rappeler brièvement, regorge d'exemples qui illustrent les différents stades du développement psychologique de l'enfant. Par ailleurs, parallèlement à son évolution psychique, se rattache un nombre de pulsions imaginatives infantiles.

*b - L'âge imaginaire des personnages et ses avatars*<sup>772</sup>

Il faut entendre par âge imaginaire des personnages et ses avatars les pulsions infantiles que sous-tendent les faits et propos des personnages. Ces pulsions sont aussi appelées des complexes. Selon J.B. Pontalis et J. Laplanche, le complexe est un « *Ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients.* »<sup>773</sup> Aussi, continuent les critiques : « *Un complexe se constitue à partir des relations interpersonnelles de l'histoire infantile ; il peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites adaptées* »<sup>774</sup>. Les complexes datent de la prime enfance. Ils apparaissent comme des fictions inventées par l'enfant à partir d'observation de faits réels. Il peut resurgir, à tout âge, à la pensée consciente. Ce qui amène J. Breuer à soutenir que la spécificité des complexes est d'être des représentations « [...] *actuelles, agissantes et pourtant inconscientes.* »<sup>775</sup>

Nous notons dans l'œuvre nombre d'exemples de pulsions infantiles. D'abord la pulsion de destruction. Elle se situe au stade sadique-anal. L'enfant est animé du désir de détériorer, de nuire. Pour les théoriciens de la psychanalyse, cette tendance est motivée par l'angoisse de castration qui prend naissance dès la première découverte de l'anatomie féminine. Cette expérience s'avère une découverte catastrophique chez tout enfant en ce sens qu'elle met en cause son imaginaire social et relationnel. Elle confirme la plausibilité de la différence

---

<sup>771</sup> Charles BAUDOUIN, *op. cit.*, p. 85.

<sup>772</sup> Dans le Dictionnaire de *Psychanalyse et Psychotechnique* publié sous la direction de Maryse Choisy dans la revue *Psyché*, écrit Pontalis et Laplanche, on trouve décrits une cinquantaine de complexes. Comme l'écrit un des auteurs : « Nous avons tenté de donner une nomenclature aussi complète que possible des complexes connus jusqu'à maintenant. Mais tous les jours on en découvre de nouveaux. » J.B. Pontalis et J. Laplanche, *op. cit.*, p. 74.

<sup>773</sup> J. LAPLANCHE et J. B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>774</sup> *Idem.*

<sup>775</sup> J. BREUER, cité par PONTALIS et LAPLANCHE, *op. cit.*, p. 72.

sexuelle morphologique des sexes contraires à la théorie archaïque du monomorphisme sexuel qui gouverne son psychisme. C'est « *l'observation, dit Freud, qui finit par briser l'incroyance de l'enfant* »<sup>776</sup>. En effet :

« L'enfant fier de sa possession d'un pénis, a devant les yeux la région génitale d'une petite fille et est forcé de se convaincre du manque d'un pénis chez un être si semblable à lui. De ce fait, la perte de son propre pénis est devenue elle aussi une chose qu'on peut se représenter, la menace de castration parvient après coup à faire effet. »<sup>777</sup>

Dès que l'enfant s'imagine que la femme ou la fille a été mutilée, il naît la peur d'une possible perte de l'organe génital chez le garçon. Le père est l'autorité pressentie comme pouvant être celui qui a été à l'origine de cette opération. Il est aussi soupçonné comme celui qui veut séparer le fils et la mère. Cette double séparation semble traumatisante pour l'enfant en ce sens que tout enfant, dit S. Freud, manifeste deux sortes d'attachement, psychologiquement différentes aux parents. Il s'attache au parent du sexe opposé pour des raisons sexuelles et à celui du même sexe du fait du modèle à imiter qu'il représente. Ces deux sentiments sont conjointement présents, sans influencer l'un sur l'autre, sans se troubler réciproquement. Mais au fil des années, ces sentiments se mêlent pour finalement se fondre. De cette rencontre résulte le complexe d'Œdipe. L'enfant s'aperçoit dès lors que le père ou la mère sont des obstacles respectifs vers la génitrice ou le géniteur. L'identification de l'enfant avec le parent du même sexe devient hostile. Elle finit par se confondre avec le désir de remplacer le père ou la mère dans la relation conjugale.<sup>778</sup>

Les informations biographiques affirment qu'Henri Lopes est fils unique. Il témoigne n'avoir été entouré que de femmes. Il affirme également avoir beaucoup d'admiration pour les femmes qui l'entouraient.

---

<sup>776</sup> S. FREUD, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 119.

<sup>777</sup> *Idem.*

<sup>778</sup> S. FREUD, *Essais de psychanalyse, Au-delà du principe du plaisir, psychologie collective et analyse du Moi, Le Moi et le ça, considération actuelle sur la guerre et sur la mort*, Paris, Ed. Payot, 1963, p. 126.

Dans son œuvre, la femme est le socle social. Elle est en amont et en aval de toutes les activités sociales. L'homme y est inexistant à l'image du père dans sa vie réelle. L'œuvre révèle, par conséquent, que dans l'inconscient de l'auteur l'attachement au parent du sexe opposé, la mère, peut donc s'interpréter comme n'étant pas sexuel. La femme est l'objet d'identification. Or, comme nous le disions plus loin, l'identification de l'enfant à un modèle donné, explique la formation de « l'imgo » c'est-à-dire l' « idéal du Moi ». Celui-ci, plus ou moins inconsciemment, tire le Moi à lui, et le forme à sa ressemblance.<sup>779</sup> Dès lors, dans son psychisme infantile, lors de la découverte de la différence des sexes, H. Lopes s'est probablement senti, non comme « l'objet d'une faveur » mais d'une injustice. S. Freud écrit à ce propos :

« Une théorie infantile que l'on retrouve très généralement chez les enfants de deux sexes, c'est celle qui interprète la différence anatomique du petit garçon et de la petite fille comme le résultat d'une mutilation de celle-ci. Le garçon est généralement fier de ce qui lui apparaît comme une supériorité [...] La petite fille est humiliée dans les mêmes proportions [...] Dans d'autres cas, le garçon a des raisons [...] de refuser la faveur dont il est injustement l'objet, et désire secrètement être une fille, être mutilé.»<sup>780</sup>

La première place accordée à la femme dans son œuvre confirme la supériorité féminine et l'infériorité masculine formée par le Surmoi. Plus qu'une injustice, l'infériorité ou la tare dont H. Lopes s'est senti humilié est la masculinité. De plus, le sentiment de supériorité phallique présent dans l'inconscient collectif de tout humain semble avoir été contredit par des faits réels chez H. Lopes dès lors que l'image paternelle est faible et inexistante. Le complexe d'Œdipe a probablement subi une inversion. La mère aurait été à la fois l'objet d'identification et le rival œdipien. Autrement dit, elle constitue l'objet qu'on voudrait être et avoir et dont on a aussi peur. En d'autres termes, H. Lopes enfant a dû manifester deux sortes d'attachement à la femme : il considère la mère comme un modèle à imiter ; en même temps, le sentiment d'une certitude malfaisante maternelle le hante. Elle est vécue comme redoutable et angoissante car perçue comme le tiers antagoniste investi de la puissance castratrice. C'est

---

<sup>779</sup> Freud, cité par BAUDOIN, *op. cit.*, p. ?

<sup>780</sup> Charles BAUDOIN, *op. cit.*, p. 59.

dire en d'autres mots que la mère va être perçue comme un être capable d'accomplir la castration. Aussi, nous convenons avec Norman O'Brown lorsqu'il écrit que :

« L'essence du complexe de castration résidait moins dans la perception de l'intervention d'un père castrant que celle de la mère castrée. La force motrice du processus est moins dans la menace de la castration effectivement proférée par le père, que dans la découverte des organes sexuels. »<sup>781</sup>

En plus de l'admiration, l'image de la femme passe pour avoir inspiré la terreur à H. Lopes. Elle passe pour avoir hanter son psychisme. L'image de la femme vécue comme châtrée et agressive qui obsède son psychisme l'ont probablement angoissé. La femme demeurerait également dans son inconscient comme un personnage maléfique et la première castratrice. De façon perceptible, deux représentations contradictoires de la mère seraient, pour ce faire, présentes dans le psychisme d'Henri Lopes enfant. L'une bienfaitrice, idéal du Moi et objet d'identification, l'autre d'une malveillance absolue et mortifère à la limite de l'horreur : « *Le destin de la psyché, soutient P. Barucco, veut que ce soit ce double personnage que doit rencontrer l'aventureux qui se risque à la régression. Quand il croit pouvoir ne s'adresser qu'à la bonne fée, il lui faut rencontrer aussi la sorcière hideuse.* »<sup>782</sup> Cette image épouvante tout enfant. Elle est plus traumatisante pour H. Lopes dans un environnement familial marqué par la forte présence de la femme. L'image mauvaise de la mère est décelable par son caractère infanticide, meurtrière (voir à cet effet ses élans à l'abandon de l'enfant et le refus de procréation chez la femme), sa virilité avérée au détriment de ses progénitures. Les récits montrent également les élans sacrificiels de la figure féminine. Toutes ces représentations maternelles semblent appartenir à cette phase « paranoïde » plus archaïque où l'image bonne et mauvaise n'ont pas encore été solidarisées. Le modèle diabolique épouvante le Moi de l'auteur en raison de cette angoisse de destruction, d'anéantissement : l'engloutissement fœtal. La relation fusionnelle est, par conséquent, à la fois l'aveu d'une fascination et d'une angoisse, d'une menace permanente ressentie mortifère qu'il faut surveiller. D'où

---

<sup>781</sup> O'BROWN N. cite par Pierre BARUCCO, *op. cit.*, p. 429.

<sup>782</sup> Pierre BARUCCO, *op. cit.*, p. 429.

la mise en branle perpétuelle du complexe spectaculaire. Cette pulsion constitue le second complexe après celui de la destruction présente de façon obsessionnelle dans l'œuvre.

Le complexe spectaculaire, selon C. Baudouin, est une image de la surveillance des parents. Il apparaît lorsque l'enfant commence à prendre conscience du monde qui l'entoure. La première de ces réalités est la surveillance parentale dès lors que les parents interdisent certains plaisirs à l'enfant. Dès que celui-ci en prend conscience, il met en action ce complexe qui selon les psychanalystes revêt trois aspects principaux : être vu, voir, savoir. La curiosité selon C. Baudouin est aussi liée au complexe spectaculaire. Il prolonge tout naturellement celui de voir. En effet, au cours de cette période, les interdictions l'exaspèrent et les explications des curiosités l'agacent. Le paradoxe de ce complexe est que quelle que soit l'attitude des parents l'enfant se sent exclu de son environnement familial et de la connaissance d'importantes vérités : *« L'expérience montre que les explications sont quelquefois difficilement assimilées par l'enfant ; il paraît les comprendre, mais préfère revenir à ses fantaisies, à ses histoires de choux ou de cigogne, à ses théories propres. »*<sup>783</sup> Afin d'assouvir ses désirs, il va faire preuve d'imagination. Il interprète lui-même les interdits parentaux, en se mettant à la place de celui qui surveille.

Il est donc probable que les sentiments de solitude et de discrimination face aux secrets familiaux qui caractérisent le stade de l'enfance ont eu sur H. Lopes, enfant, un effet traumatisant. Son auto persuasion au sujet de la vie matrimoniale de sa grand-mère, ses idées révolutionnaires témoignent de cette blessure jamais pansée. La réponse à ses questions n'ayant pas été satisfaisante en son temps, il met en mouvement le complexe spectaculaire.

Ce type de représentation psychique s'exprime sous deux formes dans l'œuvre. La première manifestation est le statut sous lequel les personnages se présentent. Ce sont des témoins oculaires des faits qu'ils rapportent (voir première partie). La seconde manifestation du complexe spectaculaire est la « voracité » du regard des personnages. L'intense plaisir de voir et de connaître est symptomatique d'un regard infantile dont le rapport au monde se précise ou d'un

---

<sup>783</sup> Charles BAUDOUIN, *op. cit.* p.54

individu qui découvre une scène. Le regard des personnages, notamment des figures narratives, en effet, ne parvient jamais à satiété tant il est avide de connaissance et de curiosité. Ce regard avide de scène et de compréhension, apparaît, d'entrée de jeu, sous l'aspect d'un voyeurisme précoce qui caractérise tous les personnages dès leur prime enfance. Pour se convaincre d'une réalité, ils se présentent comme des bourreaux optiques. A l'affût, ils épient et guettent en prédateurs nocturnes. L'œil est écarquillé et dénote un désir de voir, de connaître et de comprendre. Il pénètre tout lieu. C'est l'exemple de Victor ou de Lazare derrière la porte ou d'André sur le siège en hauteur dont il dit être la réplique de celui du commandant, etc (voir première partie). Ainsi, ils veulent avoir le regard sur tous les faits et gestes des personnages. Cette faim d'observer, cette omniprésence du voyeur invisible, silencieux, perché ou tapi dans l'ombre derrière les murs et les portes, prend, par moments, une allure de persécution, d'agression.

Ce regard indiscret ne semble-t-il pas épier la relation parentale dont il croit être exclu ou de faits dont il veut se convaincre ? Il est évident qu'il est à l'origine de l'espionnage mis en branle dès leur jeune âge. Qui plus est, ce voyeurisme précoce se double de l'omniprésence et la supériorité informative que sous-tend la métaphore de l'œil puissant. C'est l'œil qui a le droit de voir les mystères des choses caractéristiques du complexe spectaculaire. « *L'ambition de l'œil puissant est de s'égaliser à Dieu* »<sup>784</sup> dit C. Baudouin ou au père comme il a été donné de constater dans l'œuvre. Les personnages affirment être des érudits ou des descendants divins. C'est ce qui vaut aux personnages de scruter même le psychisme des autres protagonistes. Les récits sont déterminés par un besoin de voir, de comprendre ; cette raison fait des récits d'Henri Lopes des romans policiers avec des mystères à clarifier. Comprendre ou élucider devient une passion cruciale : le Maître, Lazare, etc, postés dans un coin de la maison, ou encore, Lazare, André, Victor, Marie-Eve engagés dans des enquêtes ou quêtes identitaires à élan policier. Ces enquêtes constituent des mobiles qui permettent de deviner sans peine une curiosité sur le mystère de la naissance typique du complexe spectaculaire.

---

<sup>784</sup> Charles BAUDOUIN, *op. cit.*, p. 94.

Cette ardente envie de voir, d'observer et de comprendre n'est pas sans souffrance. La fixité du regard suppose aussi une stratégie de défense. Le complexe spectaculaire né de la prise de conscience d'un monde et de la découverte de la différence des sexes fait prendre conscience également d'un conflit qui a marqué l'inconscient de manière indélébile. Il remet en cause la croyance imaginaire, l'aspect hideux, mortifère de la mère. Ce conflit entraîne une autre fonction : la défense du Moi menacé. L'œil est braqué sur sa victime. Le plaisir visuel se mue en une stratégie défensive contre la mère redoutable et donc castratrice. Il devient l'image d'une surveillance de la deuxième image de la mère perçue comme destructrice.

Le complexe spectaculaire est aussi ambivalent que les tendances du complexe destructeur. Elle évoque à la fois la curiosité de l'enfant indiscret, la peur du châtement, la peur d'être livré au pouvoir et à l'agression de la mère archaïque, un rival démesuré d'où le regard fixe et immobile qui refuse de céder à la persécution. Le regard est ouvert, attentif face à la menace d'une violence redoutée, à savoir la castration.

Le complexe spectaculaire peut s'analyser comme caractéristique du plaisir de maîtriser, de dominer l'objet : la mère dangereuse, agressive. L'écarquillement de l'œil émerveillé, intrigué se mue en veilleur, en instance surveillante, protectrice. Toutefois, l'incapacité à maîtriser la mère par le regard fait naître un désir de renaissance afin de corriger la réalité.

En effet, faute de compenser la déficience anatomique, de maîtriser par le regard la mère archaïque, le Moi aspire à une naissance nouvelle pour une existence meilleure, plus belle, moins conflictuelle. Autrement dit, l'incapacité à vaincre un rival coriace crée une régression au sein maternel pour une nouvelle naissance plus glorieuse. D'où le troisième complexe manifeste dans l'œuvre : le complexe de retraite.

Ce complexe s'exprime sous la forme d'une nostalgie d'un état antérieur et l'attachement à ce stade perçu comme révolu. Aussi, C. Baudouin<sup>785</sup> distingue-t-il les simples regrets et les régressions qui sont des reviviscences du comportement propre à un stade antérieur et des introversions qui sont une retraite

---

<sup>785</sup> Charles BAUDOUIN, *op. cit.*, p. 117.

devant l'action et un refuge en soi-même. Le complexe de retraite dans l'œuvre qui est synonyme de régression aux stades infantiles apparaît comme une introversion différemment manifestée. Les personnages masculins aiment se sentir enfermés dans des espaces clos (hangar, palais présidentiels, chambres) comme s'ils aspiraient à revenir au paradis de la petite enfance. Ils s'isolent pour rêver parce qu'incapables de tout acte d'indépendance et d'énergie. Ce sont les fantaisies classiques de retour dans le milieu humide. Quant aux femmes, elles manifestent leur régression par le narcissisme. Elles sont rebelles, se désintéressent du monde extérieur, déprécient leur force physique réelle. Elles ont une surestimation particulière et illusoire d'elles-mêmes et s'attribuent une toute puissance qu'elles ne possèdent pas en réalité.

Il ressort que l'œuvre d'Henri Lopes sous-tend la survivance de l'âge affectif et imaginaire infantile. Elle est, en somme, un lieu où sont rejoués les épisodes oubliés et les conflits psychiques et primitifs de la prime enfance.

Que retenir de ce chapitre ?

Dans la tentative d'explication de la genèse et de l'histoire du mythe personnel d'Henri Lopes, nous avons procédé par tâtonnements successifs comme dans les analyses précédentes. Nous avons eu recours, dans un premier temps, aux facteurs historiques. Ils nous ont conduits à des mythes collectifs et archétypiques. Le caractère trop universel et général des structures étant susceptible de nous éloigner des textes, nous y avons adjoint l'analyse de l'environnement familial. Sous les données biographiques ont été décelés d'intimes conflits avec « *divers pôles de sympathie et d'antipathie, de désir et de peur.* »<sup>786</sup> La vie matrimoniale de sa grand-mère semble avoir été un champ de forces sous-jacent à l'origine de la formation du mythe eu égard à son affect et à son intensité psychique.

Par ailleurs, si les analyses précédentes ont montré que le mythe a pris naissance dans la prime enfance, l'âge mental des personnages, étayé par l'évolution psychologique de l'enfant, semble avoir confirmé cette hypothèse. La formation du mythe a, en effet, eu lieu avant l'âge de six ans : « *Au-delà de l'âge*

---

<sup>786</sup> Charles MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 19.

*de quatre ans l'enfant cesse d'être accessible à un intérêt vraiment nouveau. Les grandes directions de son affectivité seraient fixées dès ce moment.* »<sup>787</sup> C. Baudouin corrobore cette remarque. Il constate également que le refoulement originaire s'est déjà instauré avant l'âge de six ans :

« L'inconscient freudien est essentiellement formé par les survivances de la conscience infantile, celle-là même que nous voyons se constituer avant l'âge de six ans environ, qui succombe ensuite à un oubli si singulier et si complet, et est si parfaitement ignorée de l'adulte. »<sup>788</sup>

H. Lopes s'est laissé inspirer par l'inconscient collectif et personnel. Sous les complexes primitifs se trouvent également des conflits psychiques intimes. Le mythe étant formé, quel est son impact sur la vie sociale de l'auteur d'autant plus que selon Mauron :

« La partie inconsciente, absolument commune aux deux, va chercher à se manifester dans les deux activités conscientes, en les déformant pour son expression propre. Il n'y a aucune raison pour que les fantaisies inconscientes ne cheminent pas dans les deux voies jusqu'au seuil de la conscience. »<sup>789</sup>

En d'autres termes, si l'introversion a été le point de départ d'une riche et féconde vie créatrice, a-t-elle influencé sa vie sociale ?

---

<sup>787</sup> Jones cité par Charles Baudouin, *op. cit.*, p. 12.

<sup>788</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>789</sup> Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, *op. cit.*, pp.228 229.

## Chapitre VI : Mythe personnel : vie sociale et étapes de consolidation

Ce chapitre s'interrogera sur la nature des liens qui unissent la personnalité inconsciente à la personnalité consciente.

Le mythe comme une puissance souterraine va-t-il régenter tous les actes de l'homme social ? Autrement dit, la personnalité inconsciente se manifeste-t-elle ou non dans ses engagements civiques ?

C'est à cette interrogation que se propose de répondre ce chapitre. Il se structure autour de deux points : le rapport que l'on peut établir entre le mythe et les engagements civiques d'une part et, la carrière professionnelle et politique d'autre part.

### 1 - La vie universitaire ou la recherche d'une maturité intellectuelle

*a – Le militantisme étudiantin, première expression du mythe et premier combat*

Durant ses études secondaires et universitaires, H. Lopes a été un militant actif. Il fut le président de l'Association des Etudiants congolais en 1961. Il fut également membre du comité exécutif de la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France, (FEANF). De plus, H. Lopes militait aux côtés des communistes français et fréquentait le groupe de la Société Africaine de Culture. A l'instar de la FEANF, celle-ci fut un forum de rencontre créé par des intellectuels africains. Se connaître, promouvoir la culture africaine, lutter pour l'indépendance politique de leurs pays, échanger les expériences et les recherches étaient quelques-uns de leurs objectifs. Ces engagements font d'Henri Lopes, écrit L. Atondi-Monmondji, l'un : « *des militants qui se proclamaient « anti-impérialistes » : des espèces de jésuites de la révolution africaine et internationale, dont le rêve visait à libérer l'Afrique, l'Asie et l'Amérique latine de « gangue capitaliste.»*<sup>790</sup>

Ce militantisme a probablement influencé la discipline choisie : la formation d'historien. En effet, après l'obtention du premier bac série C et du deuxième bac option philosophie, H. Lopes opte pour la formation en histoire. Il

---

<sup>790</sup>Lecas ATONDI-MONMONDJI, *op. cit.*, p. 228.

obtient une licence d'histoire et de géographie en 1962 puis un Diplôme d'Etudes Supérieures d'histoire. Par ailleurs, l'étudiant, H. Lopes allie à son activité syndicale, l'écriture. Il est auteur de plusieurs articles et essais « engagés », publiés soit dans les journaux notamment *Dipenda*, la voix de la Révolution, *Etumba*, soit dans le bulletin de l'Association des Etudiants congolais. Fidèle à ses engagements syndicaux, l'étudiant - militant, à cette période, écrit également plusieurs poèmes engagés. Selon J.B. Tati-Loutard : « *Henri Lopes a écrit plusieurs poèmes qui n'ont pas été rassemblés en un volume.* »<sup>791</sup> L'écriture chez H. Lopes a donc débuté par la poésie.

Que retenir de ce bref parcours universitaire et syndical ?

Très tôt, H. Lopes est un homme engagé. Il milite activement pour la défense des opprimés. Le système politique choisi illustre ce désir d'opérer un changement social. Le communisme, en effet, définit comme une organisation économique et sociale axe ses principes sur la suppression de la propriété privée au profit de la propriété collective. Il prône l'égalité entre les hommes de toutes origines et de toutes couches sociales. De plus, la formation d'historien choisie par H. Lopes est également une expression manifeste de cet engagement social. Elle passe pour un outil de combat d'autant plus qu'elle lui a permis d'acquérir des connaissances historiques afin d'en témoigner et d'instruire ses contemporains : « *Ma formation d'historien, je crois qu'elle me poursuit : elle est chevillée en moi, au corps, de manière indélébile.* »<sup>792</sup> On voit ainsi qu'Henri Lopes est un partisan de la révolution. C'est un sentiment viscéral. A cet âge, la personnalité inconsciente étant déjà formée, l'on peut affirmer que sa vie militante et sa formation universitaire ont été déterminées par son mythe personnel. Qu'en est-il de ses premiers écrits ?

*b - Les premiers écrits : circonscription de la première expression écrite du mythe*

---

<sup>791</sup> J.B TATI-LOUTARD, *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Yaoundé, Clé, 1977, p. 117.

<sup>792</sup> Entretien avec Jean-Luc AKA-EVY, *op. cit.*

Nous proposons ici cinq poèmes du militant-étudiant publiés par J.B. Tati-Loutard dans son Anthologie de la Littérature congolaise. « Du côté de Katanga » en est le premier. Il est écrit en 1961.

### **Du côté de Katanga**

Du côté de Katanga  
On dit qu'un géant  
Dans la nuit est tombé  
Et l'eau qui tombe des ciels  
L'eau qui tombe des fronts  
L'eau qui tombe des yeux  
L'eau qui coule en ondoyant  
Dans le fleuve couleur de thé  
Toute l'eau pleure et gémit  
Dans cette nuit  
Où la mort a visage de géant

Du côté de Katanga  
Si l'on vous dit ma mère  
En désignant du doigt  
Voici la place voilà

Où gît l'enfant perdu  
Ne croyez mot ma mère  
Ne croyez pas  
Qui tomba cette nuit-là  
Du côté du Katanga

Femmes en pagnes qui passez en bandes  
Venez mêler vos pleurs  
A celui qui comme un fou  
Va de porte en porte  
Dire au village qui n'y peut croire

La mort du géant  
Qui tomba cette nuit-là  
Du côté de Katanga

Nous pleurerons pleurerons  
Sans honte compagnons  
Comme on faisait les jours de deuil  
Dans le pays du temps de nos grands rois  
Et nous jurerons tous en cercle réunis  
Les doigts tendus terribles  
Du côté de Katanga

Nous jurerons d'aller  
En rang de marche  
Quatre par quatre en rang de guerre  
D'aller à l'enterrement  
De ce géant non pas  
Car tout bas son cœur toujours dans nos cœurs bat  
Le doigt tendu  
Du côté de Katanga  
A l'enterrement nous irons  
Du casque colonial  
Du casque des tyrans  
Blanc noir ou kaki  
La couleur n'importe pas

Paris, février 1961.

Le poème évoque un drame. Il traduit une intense douleur et un désarroi causé par la mort d'un héros. Il incite partout dans le monde à une lutte pour la libération des opprimés contre toutes les formes d'oppression.

Il s'ouvre par la localisation spatiale de l'action : « Du côté de Katanga » avant d'introduire l'objet du poème : la mort d'un géant : « un géant est tombé », « un géant à visage de mort ». La répétition du substantif « géant » traduit, d'une

part, le caractère inattendu et tragique de l'action. D'autre part, elle est l'expression d'une insistance à convaincre de l'objectivité d'un événement inhabituel et dramatique : « un géant à visage de mort ». Nous en voulons pour preuve l'affirmation « au village qui n'y peut croire ». Le village semble désigner à la fois les habitants de Katanga et tout le monde entier abasourdi par un tel fait dramatique et inhabituel. L'événement est d'autant plus dramatique que le poète par souci de précision ajoute le temps du forfait : la nuit. Or, la nuit symbolise les ténèbres où tout peut se tramer. C'est donc dire que cette mort est suspecte et probablement sans témoin. La victime a été furtivement et secrètement enlevée et assassinée. C'est un crime perpétré à l'insu de tous. Le pronom indéfini « on dit » dans le vers 3 en est l'illustration. Il y a mort mais le coupable n'a laissé ni trace de son forfait ni celle de son identité. De plus, le corps a disparu. Cela ajoute à la souffrance intense de tous. Ces mesures présagent que le crime est une conspiration. Elle a non seulement été méticuleusement ourdie en secret mais elle restera impunie. Personne ne sait et ne saura jamais ni le lieu exact de cet assassinat ni l'identité du criminel. De plus, le disparu restera sans sépulture. La strophe suivante est claire à ce propos :

« si l'on vous dit ma mère  
En désignant du doigt  
Voici la place voilà  
Ne croyez mot ma mère  
Ne croyez pas »

La mise en garde se fait sur le mode de l'impératif doublé par une récurrence de négation totale « Ne croyez mot » « Ne croyez pas ». Elle est catégorique. Aussi, tout l'univers est-il, par conséquent, ébranlé. L'emploi du substantif « les ciels » évoque la multiplicité des êtres meurtris pour ne pas dire l'intégralité de l'univers. L'anaphore « l'eau qui tombe » dans les v4, 5 et 6 doublée de l'emploi récurrent des métaphores hyperboliques « l'eau qui tombe des fronts, l'eau qui tombe des yeux » « toute l'eau pleure et gémit » contribuent à mettre en évidence le tragique de l'événement. Toute la nature ressent une souffrance intense. Le poème rend hommage au nationaliste congolais Patrice

Lumumba.<sup>793</sup> Aussi, sur tous les continents, pleure-t-on le disparu. Les larmes abondantes sont comparées à une pluie torrentielle.

A cette grande affliction s'ajoute le trouble physique et psychique de l'univers. La première strophe traduit la perturbation de la nature. La flore est personnifiée. Il est attribué aux éléments de la nature des caractéristiques humaines : « l'eau pleure et gémit ». Certains êtres animés sont figés car devenus inanimés : « l'eau a couleur de thé ». D'autres ont des attitudes inhabituelles « l'eau qui coule en ondoyant ». La souffrance fait « végétaliser » soit animaliser les composantes de la nature. Bouleversées, la faune et la flore deviennent univers de métamorphoses.

L'homme est aussi ébranlé. Tous les humains, en effet, sont en proie à un profond trouble physique et psychique. La récurrence de la métaphore hyperbolique « L'eau qui tombe des fronts » « L'eau qui tombe des yeux » traduit l'abondance, le torrent de larmes et le trouble physique et psychique des hommes. Le locuteur est plus éprouvé. Au v. 23, il s'identifie à un malade psychique, « un fou » c'est-à-dire un être privé de ses facultés mentales et qui a perdu tout contrôle de lui-même. Si cette identification traduit l'état de souffrance et d'indignation du poète, elle révèle un danger dans lequel se trouve le locuteur. Il invite toutes les forces vives à se joindre à lui afin de partager sa douleur. Il prend sur lui de faire connaître ce drame à tous : « venez mêler vos pleurs à celui qui comme un fou », « dire au village ». Le mode impératif « venez mêler » a une valeur de supplication fortement marquée d'affectivité. Il appelle à l'aide. Il attend de l'autre une réaction immédiate « va de porte en porte » eu égard au caractère urgent de la situation.

Ainsi, l'objectif principal de cette comparaison est-elle de susciter un sentiment de compassion face à cette douleur. Le second effet visé est une recherche de causalité, une réaction du récepteur à ce drame. Il tente de susciter une prise de conscience face aux atrocités commises et impunies à l'endroit des peuples. Les femmes sont les premières à être interpellées. Elles représentent cette force dynamique toujours en activité comme le fou : « femmes qui passez en bandes venez mêler vos pleurs ». C'est pourquoi, il les sollicite pour se joindre à lui afin de partager son affliction : « nous pleurerons pleurerons sans honte

---

<sup>793</sup> J.B. TATI-LOUTARD, *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, *op. cit.*, p. 117.

compagnons ». A cet appel, le poète ajoute une invitation à la lutte contre tous les potentats. La note guerrière traduite par ces affirmations « nous jurerons » « les doigts tendus terribles » exprime sa forte détermination et l'incitation à la vaillance guerrière. L'une des caractéristiques de cette lutte est son exécution en plusieurs étapes.

Pour être efficace, le poète prône d'abord l'union de tous, sans discrimination de sexe et de race. Pour lui, la solidarité est la seule arme efficace contre les forces maléfiques : « Nous jurerons d'aller en rang de marche quatre par quatre ... à l'enterrement du casque colonial, du casque des tyrans ». Il apparaît une nécessité de se libérer pour la survie de l'espèce humaine en faisant fi des différences somatiques perçues comme superficielles : « blanc noir ou kaki la couleur n'importe pas » clôt-il le poème. Pour lui, toute lutte libératrice n'a de sens que par rapport à une action commune, une lutte à l'échelle planétaire. Il n'existe sur terre qu'un être : l'Homme, le genre humain par opposition à l'espèce animale. Au sein du premier, il existe des hommes, des femmes et une diversité d'apparences, d'aptitudes, de cultures. C'est pourquoi il en appelle à l'amitié de tous les Hommes. Il invoque la délivrance de l'Homme qui dépasse le cadre étroit du peuple du Congo. Il proclame et réclame l'égalité de tous les humains. En clair, le poète prône la mise en place d'une civilisation unique. Elle ne doit obéir qu'aux lois de la lutte pour la survie de l'espèce humaine. Il fixe les objectifs de son combat : changer l'existence et la hiérarchisation des races. A. Jacquart notait à ce sujet :

« La leçon première de la génétique est que les individus, tous différents, ne peuvent être classés, évalués, ordonnés : la définition de la race, utile pour certaines recherches, ne peuvent être qu'arbitraire et imprécise ; l'interrogation sur le moins bon et le meilleur est sans réponse ; la qualité de l'Homme, l'intelligence, dont il est fier, échappe pour l'essentiel à nos techniques d'analyse.»<sup>794</sup>

C'est fort de ce postulat que le poète s'adresse à l'Homme car tout être humain, quels que soient son sexe ou la couleur de sa peau, souffre des mêmes

---

<sup>794</sup> A. JACQUART, *Eloge de la différence. La génétique et les hommes*. cité par Arturo Carlos HORCAJO, in *La Question de l'altérité du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Ed. Ellipses, 2000, p. 96.

servitudes. L'Homme est un. Il faut s'engager à éradiquer les conflits entre les sexes et entre les hommes d'origines diverses. C'est pourquoi la seconde étape de la lutte consiste en un retour aux sources ancestrales avant le combat proprement dit. Cela permet de retrouver l'énergie nécessaire : « tous en cercles réunis » « comme on faisait du temps de nos grands rois ». La tradition est évoquée dans le souci de s'identifier aux figures prestigieuses du passé « du temps de nos grands rois ». le poète préconise que soit ressuscité le temps des origines. Le combat consistera à arracher des temps immémoriaux, où tous les êtres étaient unis, la société nouvelle : « Nous jurerons d'aller en rang de marche...d'aller à l'enterrement de ce géant non pas car tout bas son cœur toujours dans nos cœurs bat ». Ce combat consiste également à retrouver la voix primaire : « nous pleurerons pleurerons » « venez ajouter vos pleurs à celui (du poète) qui comme un fou », « nous jurerons ». Le poète préconise de se replonger dans une situation dysphorique. Cet acte consiste à retrouver le temps de l'instinct, de l'irrationnel et de la voix de l'enfance. La répétition des mots « pleurs » suggère une voix de forte intensité. Pleurer c'est pousser des cris. C'est faire connaître d'une voix forte un désarroi. Elle est une voix dénonciatrice de l'injustice. Elle ne provient pas de la surface des lèvres mais du fond, du tréfonds des temps ancestraux et de chaque être humain, qu'il soit femme ou homme, noir, rouge ou blanc. C'est la parole qui rompt le silence et prend la place d'une épiphanie de voix mortes. C'est recouvrer, en d'autres termes, la mémoire, dévoiler le secret, le mystère de la vie, de la création. Le sujet prône que tout s'arrache au silence pour accéder à la parole, une parole recréée qui trouve son origine dans le fond du passé. Le cri ou le pleur reproduit la naissance de l'Homme. C'est donc une remontée vers le jour des richesses enfouies. La verticalité ascendante jusqu'à la gorge indique la direction d'une remontée des voix de la mémoire. C'est l'expression de l'abolition des frontières entre le passé et le présent, la terre et le ciel et l'Homme pour un monde harmonieux. Le poète prône un retour à l'unité et au dépassement des contradictions.

La figure mythique de l'androgynie est manifeste. La femme comme le représentant du Moi de l'auteur l'est également. En effet, d'un côté, il parle d'un géant, de l'autre, il reconnaît qu'il est un « enfant perdu qui gît ». « Le mort à visage de géant » termine la strophe une et la strophe trois la contredit : « où gît l'enfant perdu ». Dès lors ce géant n'a que figure de géant. Il se caractérise par

son incapacité à l'action de grande envergure, à la résistance. Le poète avoue implicitement une illusion d'optique. Cette scène change la croyance ancienne. C'est une croyance fautive véhiculée par les traditions, les sociétés. Il éprouve en outre une désillusion suite à cette découverte. Il découvre que le géant n'est qu'un être vulnérable, un être fragile, pour tout dire « un enfant ». Cette expérience n'est-elle pas une prise de conscience de la fragilité de l'homme ? Dans la mesure où la supériorité de l'homme « le géant » est affirmée puis niée au profit de celle de la femme, nous pouvons répondre par l'affirmative. Cela lui vaut de faire appel aux femmes. Il sollicite les femmes parce qu'elles sont de véritables forces vives contrairement à l'homme, un indolent. C'est un être doté d'une torpeur congénitale, un immobilisme total et une indifférence au monde. Les femmes sont éveillées comme le poète tandis que la masse, qui en réalité représente les hommes, est apathique. Cet appel est une sorte de refus de son identité originelle. L'expression « porte à porte » exprime le refus d'exclusion, d'isolement. Le poète est ébranlé, déçu et désespéré. Cette déception affecte tous ses sens. Il s'identifie à un fou. Il erre, seul. Il veut aller sous tous les cieux avec tous les êtres : noir blanc pour affirmer l'égalité des sexes et son idéal féminin. C'est pourquoi il aspire au monde ancestral. Ce regard sur le passé, les temps nébuleux témoigne de la régression dans le monde d'avant la différenciation des sexes : « *Se relier imaginativement au monde du commencement, souligne Vincent Jouve, revient à nier sa sexualité.* »<sup>795</sup>

De ce fait, l'hommage à Patrice Lumumba sous-tend un autre sens qui est un drame psychique personnel : l'idéal féminin de l'auteur et le mythe de l'androgynie comme solution au monde actuel.

Le deuxième poème d'Henri Lopes s'intitule « Révolte » :

### **Révolte**

Un jour j'entendrai

Cette ballade

Ma bien-aimée d'un soir

---

<sup>795</sup> Vincent JOUVE, Poétique du roman, op. cit., p. 151.

Un soir qu'il aura plu  
Et mon cœur sans savoir  
Ni pourquoi  
Bêtement  
Mon cœur sans savoir  
Pleurera de beauté  
Dans l'air humide  
A l'odeur de terre  
A couleur de terre  
A couleur de mon pays  
De quelle angoisse  
Me taxez-vous  
Allez je sais bien  
Que celui qu'on crucifia  
D'étoile aux mains  
Aux pieds aux mains  
Aux quatre vents  
Du ciel couvert  
Nous l'avons descendu  
Sur terre sur terre  
Dans la foule des guerres

Mais si je songe  
Aujourd'hui dans nostalgie  
Une larme au coin du coin  
A l'enfant qui peut  
Pleurer tout son saoul

Si je songe  
Aujourd'hui dans nostalgie  
Qu'à l'homme hélas  
Les pleurs lents  
Sont interdits  
C'est que mon cœur

Que je ne connais pas  
M'étonne et me surprend  
Et je veux pleurer pleurer  
Parce qu'ils sont bons  
Monsieur  
Les pleurs salés

Des gens vont venir et dire  
Que c'est l'heure du bal où le short n'est point admis  
Ou que voici la plage au smoking ridicule  
Allons donc allons donc  
Et si je veux danser moi  
Avec celle que j'aime  
En un salon moelleux  
En tenue de peau fine  
De mode de mon climat  
Qu'importe  
L'heure  
Le temps  
Ou la saison  
Je sens venir  
Par instant  
L'envie de tout jeter  
De tout jeter pour vivre

Bouffémont, septembre 1962

Le poème exprime une sensation de malaise. Il est très lyrique. Il y a une abondance de pronoms personnels sujets et compléments, de la première personne du singulier et du pluriel (je, ma mon, me nous). Ils reviennent à intervalles réguliers. Le syntagme nominal « une larme au coin du cœur » doublé de la redondance du lexème « pleur » et ceux apparentés « pleurs » « pleurera » (7 fois) « angoisse » « nostalgie » (2 fois) renforce l'émotion qu'ils sous-tendent. Le poète ignore la cause et l'origine de ce malaise :

« De quelle angoisse

## Me taxez-vous »

Il n'est pas un mal organiquement localisable :

« Et mon cœur sans savoir  
Ni pourquoi »

La dernière strophe laisse entrevoir un mal psychique. La strophe, en effet, traduit le refus catégorique du poète de s'assimiler à une autre valeur et un malaise dans son environnement caractérisé par l'exclusion.

En effet, ce concept se manifeste sous la forme du rejet de l'autre et de ses valeurs traduit dans le vers 42 : « Que c'est l'heure du bal où le short n'est point admis ». La négation totale « n'est point » traduit la rigueur de l'interdiction à d'autres individus l'expression de leurs valeurs. Le poète rejette tous ces interdits en affirmant qu'ils n'ont aucun sens. Pour mettre en évidence l'absurdité de tels interdits, il évoque une autre dissonance réelle : La plage et le smoking dans le vers 43 « Ou que voici la plage au smoking ridicule ». Il ponctue la raillerie par l'expression « Allons donc allons donc » dans le vers suivant. En lieu et place de cette image ridicule et uniforme, il en propose une autre, plus riche et diversifiée :

« Et si je veux danser moi  
Avec celle que j'aime  
En un salon moelleux  
En tenue de peau fine  
De mode de mon climat »

Ainsi, face au rejet de l'autre et de ses valeurs, le poète exige une fête où toutes les contradictions se résolvent. La diversité des cultures est prônée comme un mode de vie conforme à son idéal. D'où le désir d'associer sa culture traduit par le syntagme nominal précédé du déterminant possessif « mon climat » à celle qu'il embrasse : « tenue de peau fine » et « un salon moelleux ». Le déterminant indéfini « un » dans le vers « En un salon moelleux » exprime cette pluralité de valeur. Le poète revendique, à la suite de Senghor, que tout être doit aller au rendez-vous de l'universel avec ce qu'il possède et ce qu'il est. La rencontre de

l'autre ne doit comporter aucun interdit. En d'autres termes, aucun remodelage mental et physique de l'autre ne doit y être une condition essentielle. Par ailleurs, au-delà de sa revendication, il y a celle de tous. Il adopte, ainsi, la position d'un humaniste soucieux de préserver les valeurs fondamentales de la multiculturalité aussi bien à l'échelle individuelle que collective. Car le regard panoramique sur le monde révèle un chaos général.

Le monde est gouverné par de nombreuses violences physiques qui trouvent leurs origines dans le rejet de l'autre. Le poète n'y voit qu'une « foule de guerres ». La barbarie de l'Homme a atteint son paroxysme. La Passion du Christ en est l'illustration : « de celui qu'on crucifia » « d'étoile aux mains » « Aux pieds aux mains » « descendu ». Jésus a donc été la cible d'une humiliation et d'une mort infamante et atroce. L'action est d'autant plus dramatique que tout le monde y a participé « Nous l'avons descendu

Sur terre sur terre »

« Aux quatre vents

Du ciel ouvert »

Au-delà de la mort de Jésus-Christ, le poète jette un regard triste sur l'univers qui dans sa totalité prend plaisir à la persécution et aux tueries de toutes sortes, lesquelles sont perpétrées sur des innocents dans l'indifférence générale. L'homme est devenu pour tout dire insensible et impassible :

« Qu'à l'homme hélas

Les pleurs lents

Sont interdits »

Pour sauver ce monde insensible et violent, il préconise sa destruction. Le salut de l'humanité ne peut que provenir de la destruction totale de la société actuelle : « Je sens venir par instant l'envie de tout jeter ». De cette destruction naîtra un monde meilleur : « De tout jeter pour vivre ». Aussi, le regard du poète est résolument tourné vers cet horizon. Il le situe, dans le temps « la nuit » : « Un jour j'entendrai cette ballade ma bien-aimée d'un soir ». Il recherche la nuit. Or la nuit symbolise le temps ténébreux et par conséquent le temps des origines.

Toutefois, pour que cette renaissance ait lieu, avant l'arrivée de cette nuit, une condition doit être remplie : l'avènement de la pluie : « un soir qu'il aura plu ». C'est dire que la pluie doit emporter le monde actuel afin que vienne le monde nouveau : la nuit du monde de laquelle surgira « la ballade ». Celle-ci symbolise la parole vivifiante. Le poète établit un lien très étroit, mieux, une relation intime et amoureuse avec cet événement : « ma bien-aimée d'un soir ». Il substitue la parole à l'amour d'une femme parce qu'elle est vie et dynamisme. Sa présence est perçue comme source de bonheur extatique « mon cœur pleurera de beauté ». En somme, il ne connaîtra la paix que par le retour au stade originel souterrain : « Mon cœur sans savoir pleurera de beauté dans l'air humide, A l'odeur de terre, A couleur de terre » et « En tenue de peau fine ». « Qu'importe l'heure le temps ou la saison ». C'est le retour aux temps des origines, au primitivisme. C'est le temps où l'être est unique et vit nu au contact de la nature. Il n'y existe aucune différence sociale, sexuelle, spatiale, temporelle.

En définitive, le poème développe encore une idéologie de la rencontre interculturelle sans exclusion ni barbarie. Toutefois, au-delà de l'adhésion aux valeurs universelles, le poète prône le stade primitif, le temps des origines comme son idéal de vie. En outre, la femme est encore invitée à participer au combat pour le changement social tandis que l'homme qui plastronne dans les smokings est laissé à son sort. Sa demande : « Et si je veux danser moi avec celle que j'aime » qui connote une exigence traduit aisément ce désir.

Les deux poèmes ainsi analysés sont hautement lyriques. Ils reposent sur une réalité douloureuse. Les conditions extérieures ne sont pas les mêmes. Le premier poème rend hommage à la mort d'un héros national et invite à la lutte pour la liberté et l'indépendance sociale et politique de tous les peuples. Le second exprime un refus d'aliénation. Il exhorte tout opprimé à combattre toute oppression. L'affirmation d'une civilisation multiculturelle et le retour au monde primitif se déduisent de chaque poème en dépit de la variation des sujets évoqués. Les deux poèmes révèlent, donc, un réseau identique. Les tranches de vie monoparentale et l'idéal féminin y apparaissent. Superposons le troisième poème aux précédents.

**Vous qui pleuriez**

Vous qui pleuriez  
En écoutant ce soir  
Ces airs de mil neuf cent  
Et me disiez des larmes dans le sourire  
« C'était la belle époque  
que vous n'avez connue  
elle ne reviendra pas »

Vous qui pleuriez  
En écoutant ce soir  
Ces airs de mil neuf cent  
Ce n'était pas la belle époque

Alors j'étais macaque

Ce que vous pleuriez ce soir  
C'était votre jeunesse

Elle est morte  
Comme mon enfance au bord de l'eau

Marie-Galante, le 10 août 1963

Ce poème, comme il est mentionné, a été écrit à Marie-Galante, une petite île des Antilles françaises dont est originaire l'épouse d'Henri Lopes. Il y était, probablement, en vacances. Le poème est un dialogue entre deux protagonistes. Ils évoquent des sentiments nostalgiques d'une époque heureuse révolue. Elle se situe in illo tempore, dans un temps éloigné. L'inscription temporelle imprécise « ces airs de mil neuf cent » souligne l'éloignement de ce temps idyllique. Cette époque fut une période d'insouciance, de bonheur total pour les deux protagonistes. La joie y est permanente et évidente : « C'était la belle époque » affirment-ils de concert.

Pour l'un, c'est la période de la petite enfance en présence du sein maternel soulignée par le concept « au bord de l'eau ». La thématique de l'eau révèle la figure maternelle. Cette période évoque un moment où cet être est baigné de la présence bienveillante et des soins maternels. Ce qu'ils les poussent à désirer revivre « cette belle époque ». Elle offrait la sécurité. Le personnage était à l'abri de tout danger. Ses besoins étaient satisfaits.

Pour le second, il est l'époque de la jeunesse, l'âge de la fougue, de la vitalité. C'est la période de la force pétulante. C'est également un moment de satisfaction de tout désir, de plaisir de toute sorte : « Vous qui pleurez en écoutant ces airs ». Aussi, ces personnages éprouvent une grande peine à s'arracher à ce stade antérieur de délices pour une vie nouvelle. D'où leurs pleurs. Le souvenir fait vibrer en eux une note de sentiment intense de joie et de peine que traduit l'oxymore « des larmes dans le sourire ». Le style direct traduit, en outre, un désir de raconter soi-même, de témoigner de cette période où la vie n'était que dynamisme, profusion, plénitude active et perfection. L'emploi du style direct sous-tend également un souci d'objectivité d'une part, et, le dessein d'établir une communication, un dialogue afin de témoigner de cette époque de bonheur infinie avec autrui, d'autre part. La présence de la fonction conative (vous, votre et temps verbal du passé, vocatif) et émotive (mon, je et temps verbal du présent) constitue un témoignage à un être familier : « Que vous n'avez connu ». Elle traduit, par ailleurs, un attachement à un stade révolu. La négation totale « ne ...pas » dans le vers : « il ne reviendra pas » souligne la perte irrévocable d'un passé à jamais perdu. L'emploi de la négation manifeste, de façon irrécusable, la nostalgie existentielle d'une réalité vraie mais emportée par le cours du temps. Cette fin d'époque engendre la souffrance, l'exclusion traduite par le syntagme : « j'étais macaque ». D'une part, elle est l'époque de la solitude, de l'oppression physique et psychique. D'autre part, elle implique une douleur équivalente à une déchirure causée par la séparation d'avec un être cher : la mère. La métaphore de la mère qui clôt le poème en est l'illustration : « comme mon enfance au bord de l'eau ». La fin de cette époque, en réalité, est perçue comme la coupure du cordon ombilical. Elle crée en lui un sentiment de souffrance physique et psychique. Toute joie est illusoire. Ce sont des êtres abandonnés loin des splendeurs primitives et de l'époque de l'indicible joie.

Il ressort de ce dialogue que malgré la différence historique, sociale (enfance vs jeunesse), les deux personnages éprouvent les mêmes sentiments d'amertume. Ils ressentent par ailleurs la difficulté à s'intégrer, à trouver leur place dans l'espace et le temps présent. D'où regret et aspiration à ce temps des origines, les temps nébuleux. La réviviscence est vécue comme un sentiment de perte qui aboutit à une angoisse. Les personnages se perçoivent comme des êtres dépossédés d'une partie de leur existence. L'un représente un double psychique de l'autre. Il incarne les désirs refoulés, les malaises du sentiment d'être exclu d'une société. L'un et l'autre incarnent le sentiment d'être étranger à son milieu ambiant. Ils aspirent un désir puissant d'accéder à un état antérieur, le monde primitif.

On constate que le réseau est le même. Les motifs de la solitude, la souffrance, l'aspiration à un monde antérieur, un lieu idyllique sont omniprésents. Considérons notre quatrième poème.

### **Le mulâtre**

Les dents et les cheveux  
Se sont mariés  
Un jour dans un sourire  
Sous l'arc vert de la mangrove  
Je suis la fleur de leur amour  
L'enfant d'ébène et de l'ivoire  
A la couleur de glaise

Mais fils d'amour pré-nuptial  
On ne veut pas de moi  
Dans le conseil familial  
Pourtant demain je vois  
Des champs entiers de fleurs de glaise  
Qui vont venir à l'horizon  
Tu peux bien O Tout d'un bloc  
Hurler comme les chiens

Je suis Africain

Marie-Galante, le 11 août 1963

Ce poème est écrit dans le même espace-temps que le précédent. Il pose le malaise d'un individu qui se situe au carrefour d'influences multiples. Celui-ci se définit comme un pluriel sans nombres :

« Les dents et les cheveux

Se sont mariés », « Je suis la fleur de leur amour »,

« L'enfant d'ébène et de l'ivoire ».

Le sujet est un « je » polysémique fruit de rencontre de plusieurs continents. « Le bois d'ébène », nom donné aux Noirs par les négriers symbolise l'Afrique. Le commerce du bois d'ébène est la traite négrière. Le sujet fait implicitement allusion à la rencontre de l'Afrique et de l'Occident. Ce dernier est symbolisé par l'ivoire. Sa blancheur renvoie aux Blancs.

Malheureusement, le statut identitaire de cet être pluriel le met dans les marges car il est rejeté de tous. Il dénonce la fureur de ce sentiment d'hostilité et d'exclusion de son environnement immédiat : « On ne veut pas de moi dans le conseil familial ». La société entière emboîte le pas aux siens : « Tu peux bien hurler O Tout d'un bloc ». Un sentiment de souffrance et de solitude entre des géniteurs qui le renient et le monde qui le persécute. Il est la figure même du banni, du réprouvé, de l'errant. C'est un être seul contre tous.

L'exclusion est une menace permanente car son statut de marginalité comporte le fond d'une filiation douloureuse et maudite. Il est « fils d'amour pré-nuptial ». La première raison de sa marginalisation est d'être le fruit d'une faute originelle. La seconde est d'ordre identitaire. Il ne peut échapper à son identité de paria. Il a le sens de la précarité traduit par le concept « fleur » : « je suis la fleur de leur amour ». Il se lit ainsi une détresse.

Néanmoins, pris dans le réseau de ce double bannissement, le poète ne se replie pas sur ses souffrances. Il refuse cette exclusion. Il veut vaincre ce rejet. Il remet en cause l'esprit et les normes sociales actuelles.

Le poète va briser les échelles des valeurs. Aux conceptions sociales ou normes imposées, il oppose d'autres valeurs. Il transforme sa malédiction en un principe d'élection. Il se présente comme un être beau et noble. Il s'attribue une série d'expressions évaluatives, nobles et valorisantes : « fleur » « glaise », fils d'« ébène » d'« ivoire ». Il est la rencontre d'êtres dotés d'une beauté divine et de noble qualité dont lui-même a hérité : « je suis la fleur de leur amour ». Il transforme l'anathème en gloire, la marginalité subie en beauté. Fière, il s'oppose au monde, revendique une exclusion, signe à la fois de sa particularité et de sa différence qualitative. Cette valorisation identitaire dévoile clairement sa volonté de résister au destin. Il revendique sa place dans la société où il vit en faisant preuve d'un violent désir de reconnaissance et d'intégration. Pourtant, la solution de beauté semble inefficace. Ce qui lui vaut de convoquer une seconde : l'aspiration du personnage à un avènement social. Il célèbre alors en visionnaire, un monde futur tout en tournant en dérision le présent hostile : « Je vois des champs entiers de fleurs de glaise qui vont venir à l'horizon ». Il proclame avec certitude à travers l'emploi du présent de l'indicatif à valeur de futur l'avènement d'une civilisation multiculturelle qui se dessine progressivement à l'horizon. Il valorise les marges. Le métissage est perçu comme la semence qui renversera les rapports actuels. Il s'en enorgueillit car cette vision offre la perspective d'une réhabilitation d'une race réprouvée, bannie, privée de tout port d'attache. Il s'érige, en clair, en prophète qui voit l'avènement d'un monde nouveau antinomique à toute stratification sociale. C'est la vision d'une société à venir après le bouleversement du monde présent. Mais cette seconde solution passe pour inopérante. La société présente semble opposer un refus catégorique de faire place aux esprits éclairés et à un tel monde : « Tu peux O Tout d'un bloc hurler comme les chiens ». D'où la troisième solution, le retour aux temps ancestraux dans la dernière strophe : « Je suis Africain ». Ce retour traduit dans un premier temps le retour dans le giron maternel : « *On parle couramment de milieu utérin et qui plus est, ainsi que nous le dit l'étymologie du mot, comme un lieu « qui est en arrière » (hysteros), préhistorique, prénatal [...] ce lieu [...] est fantasmé comme l'absolument en deçà, comme le trou noir du continent noir* »<sup>796</sup>.

---

<sup>796</sup> Antoinette FOUQUE, « *Il y a deux sexes* » in *Lecture de la différence sexuelle*, actes de colloque, Paris, ed. Des Femmes, 1991, p. 299.

Le sein maternel est pensé comme le continent noir, le berceau de l'humanité. Le critique ajoute plus loin :

« Le corps maternel est le premier environnement, le premier milieu naturel et culturel, physiologie et mental, charnel et verbal. C'est le premier monde accueillant (ou rejetant) où se forme, se crée, grandit l'être humain. C'est la première terre, c'est la première maison qu'il habite. La chair vivante, parlante et intelligente « [...] La chair créatrice est comme un cinquième élément, la quintessence qui contient les quatre éléments naturels - l'eau, le feu, l'air et la terre – et qui les sublime. La gestation est le lieu et le temps, unique, de la commune et universelle origine de notre espèce. »<sup>797</sup>

Ainsi, le retour dans le temps antérieur est le plus opérant. C'est une vérité absolue. Cette solution ne sollicite pas de commentaire. C'est pourquoi la strophe se compose d'une seule phrase. De plus, l'imprécision de la rencontre des parents qui préfigure sa naissance « Un jour » dans les vers inauguraux présageait une telle adhésion ferme. A cela s'ajoute la précision de leur lieu de rencontre « « Sous l'arc vert de la mangrove ». Le cadre spatio-temporel, en effet, souligne une époque pré-adamique. Les hommes vivaient de la cueillette et de la chasse à l'arc. L'adjectif « vert » et le substantif « arc » expriment cet état primitif, sauvage dans un espace ouvert, sans loi, sans habitation fixe. Car il n'y figure « pas de conseil familial ». Il n'y prévalait que la vie communautaire, une vie d'innocence, de liberté et en totale harmonie avec la faune et la flore. « L'arc vert » signifie le cercle parfait du monde perçu comme un milieu de l'entente parfaite, le lieu unique de la communion de tous les éléments de la nature, mais surtout le lieu où l'homme était unique, androgyne :

« Le sauvage appartient à un espace qui n'a pas encore été civilisé, il est proche de l'âge d'or, proche de la Nature et cela lui donne innocence et liberté. Son esprit est innocent et libre [...] il ne pense pas au mal, aussi est-il libre de son corps et de sa sexualité, il ne connaît que le plaisir et non les contraintes du mariage ; de plus le sauvage est beau, en bonne santé et vit nu. Sa liberté s'étend aussi aux sphères de sa société : il n'est soumis à aucune hiérarchie, à aucune loi et ne connaît pas la propriété privée. Les sauvages sont non seulement libres, mais ils sont aussi égaux, par conséquent pleinement heureux. »<sup>798</sup>

---

<sup>797</sup> Idem. pp. 311-312.

<sup>798</sup> Arturo Carlos HORCAJO, *La Question de l'altérité du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, op. cit., p. 33.

Le poète aspire par conséquent au retour à ce lieu originel non domestiqué et très proche de la nature. Il se proclame un enfant de la Nature, du monde ancien de ce temps lointain et de cet espace primitif. Le poète se soustrait physiquement à l'univers présent et futur pour se plonger dans la communion avec la nature et l'homme primitif. Seule cette plongée au cœur des ténèbres préfigure l'espoir d'un monde harmonieux et meilleur.

Le poète s'engage encore dans ce poème dans un processus de régression-réintégration qui seul lui permettra de connaître une paix véritable. Hélène Clastres affirme à ce propos :

« Quand on en appelle aux sauvages, ce n'est pas tellement d'eux qu'on parle, mais de soi, qu'il s'agisse de souligner les défauts d'une société actuelle ou, au contraire, de vanter ses mérites. Les sauvages sont désormais l'objet d'un discours qui ne les tient en compte que pour autant qu'ils sont aptes à incarner l'idée d'une nature universelle. Quand on parle d'eux, on parle aussitôt de la Nature et d'elle seule : nature sage, raison naturelle opposée à l'artifice et à la convention. »<sup>799</sup>

Si l'image-écran de la pensée universelle est présente, H. Lopes opte comme précédemment pour le mythe de l'androgyné. Qu'en est-il dans le dernier poème publié de l'auteur ?

Avec le vent

Avec le vent me vient l'envie d'aimer

L'envie de vous avoir tout contre moi

Calme peau de velours

Avec le vent

Le goût d'aimer est une goutte

Que ma lchette avale sur ta gorge

C'est trop dans la mer d'étoiles en feu

c'est trop pour des vous

---

<sup>799</sup> Hélène CLASTRES, *Sauvages et civilisation au XIII<sup>e</sup> siècles*, in Histoire des idéologies (sous la direction de F. CHATELET,) t.3, Savoir et pouvoir au XX<sup>e</sup> siècle, Paris, Hachette, 1978.

Je dis tu dans l'amour  
Dans l'amour je dis tout

Avec le vent s'en sont allés tous ces jets d'eau  
Avec le vent viens-t-en tout près  
Du ventre ému

Fontenay-aux-Roses, le 2 novembre 1963

Ce poème, à l'instar des précédents, est fortement émotif. Il est écrit, contrairement aux deux derniers, en France. Il exprime un état d'extase et de bien-être que procure la présence d'un corps fluide sans limite ni espace fixe : le vent. Ce dernier comme le symbole du refus d'un quelconque ancrage parce que force mouvante, incessant mouvement, et par conséquent l'univers sans limite, est aussi perçue comme la vie universelle. Le vent est donc symbolique. Le poème, en somme, célèbre l'Infini, l'universalité. Il représente le champ du brassage des peuples.

Le vent comme symbole de la civilisation de l'universel est d'entrée de jeu évoqué comme un havre de bien-être en ce sens que c'est une force qui rassemble. Il permet le rapprochement de toute chose. Le lointain est proche et familier. La série d'affirmation qui rythme le poème met en exergue cette conviction du poète : « Avec le vent, me vient l'envie d'aimer » ou « Viens-t-en tout près » ou encore « Je dis tu dans l'amour », « Dans l'amour je dis tout » etc. Dès lors, la rencontre de l'autre permet de sortir de l'enferment que souligne également avec insistance la dernière strophe.

« Avec le vent s'en sont allés tous ces jets d'eau »  
« Avec le vent viens-t-en tout près »  
« Du ventre ému »

On le constate, la destruction de l'abîme de la solitude se manifeste essentiellement par le rejet, l'anéantissement des croyances acquises ou héritées traduit dans le vers 11 « Avec le vent s'en sont allés tous ces jets d'eau ». « Les jets d'eau », métaphore du liquide séminal exprime également l'acte sexuel,

générateur de l'être. Le déterminant démonstratif « ces » qui souligne l'éloignement ajouté au rejet du syntagme nominal « Du ventre ému », lieu de germination, de procréation des « jets d'eau » sont également les signes irrécusables du désir ardent du poète de voir l'Homme débarrassé et libéré de tous les carcans originels ou non. Subsidiairement, le poète témoigne que le dogme des idées et des choses immuables est périmé. Le temps où les gens croyaient que le monde est un univers fixe, statique est révolu. Une telle représentation et conception du monde et des peuples sont erronées. Par l'observation du cosmos et de ses constituants tel que le vent, il n'est plus à prouver que le monde est un univers fluide. Il renferme et permet la rencontre et le côtoiement d'êtres semblables ou dissemblables. C'est une unité duelle qui a toujours brassé différents corps, différentes races. Il est urgent pour tous, par conséquent, de vivre dans le mouvement, le brassage des peuples. Les peuples ont une existence hors du temps et de l'espace comme le vent. En réalité, le poète n'exprime-t-il pas son refus de demeurer sous quelque forme de sujétion que ce soit ? En se réclamant, en effet poreux à tous les vents, il récuse une situation présente d'asservissement. Il exprime son aspiration à s'élever au-dessus de toute souffrance par le dépassement de tous les conflits, de toutes les contradictions. Il adhère, dès lors, à la civilisation de l'universel qui seule permet l'union, l'échange et la communion fraternelle. En lieu et place de la solitude, du manque d'affection qui semblent l'avoir maintenu dans un conflit, une tension, « un stress » intérieur, cette adhésion réveille en lui des sensations d'intense bonheur : « Avec le vent me vient l'envie d'aimer ». La présence du vent est synonyme de bonheur indicible. C'est une présence envoûtante. Il se décrit comme un être nouveau qui témoigne dorénavant pouvoir vivre une existence longtemps rêvée. Aussi, le contact de l'autre est décrit d'abord comme une extase tactique et sensuelle : « Calme peau de velours ». « L'envie d'aimer l'envie de vous avoir tout contre moi ». C'est l'expression d'un contact immédiat, d'un amour sans bornes et imprégné d'une richesse infinie. Il témoigne être dans une grande dimension de la vie qui a transcendé les espaces et les temps : « Dans l'amour je dis tout ». Il ne fait plus qu'un avec tous. Cet état révèle également une fraternité sans limite géographique et historique : « je dis tu dans l'amour ». Aussi, au sein d'une telle rencontre, il sent couler à travers lui le déploiement d'un vaste panorama de lumière féerique et glorieuse : « C'est trop dans la mer d'étoiles en feu ». Tout son être est en

ébullition. Son corps passe pour un buisson de baisers et de brasiers lesquels embrasent tous ses sens et tout son être. Il se sent libre, exalté, dans une joie indescriptible. Les affirmations se succèdent : « Je dis tout dans l'amour ». « C'est trop pour des vous » etc. Pour le poète, la mer, le vent, les étoiles, le feu et l'homme sont du même ordre que l'infini. Il implique la même volonté de repousser les limites et de se surpasser, de délivrer et de retrouver la plénitude. C'est, en d'autres termes, l'expression de l'amour des grands espaces qui consiste à relier, à échanger. Il témoigne d'un besoin de ces horizons pour s'épanouir, pour sonder les entrailles de la mer et de la terre, de l'humain ou se lancer dans le voyage interplanétaire, « les étoiles » étant la métaphore du ciel. C'est l'acte qui ouvre le sens du monde, la compréhension des mystères de la vie que souligne « la mer d'étoiles en feu ». C'est le désir d'explorer l'univers terrestre, céleste et aquatique. Cet élan est source d'enrichissement.

En somme, le poète célèbre l'ouverture au monde comme une relation érotique avec les forces aussi bien élémentaires que cosmiques, la mer, le ciel, le vent. Le plaisir est d'autant plus intense qu'il est aussi gustatif : « Le goût d'aimer est une goutte que ma lurette avale sur ta gorge ». La félicité que procure la rencontre avec l'autre dérive vers un état primitif. Les lexèmes « lurette », « gorge » et « avale » relèvent à la fois de l'isotopie de la communication et du cannibalisme. Par l'ingurgitation de l'autre pour une fusion totale naîtra un être nouveau, une voix nouvelle. Loin d'un acte de cannibalisme, visant la consommation de l'autre, le poète exprime avoir atteint l'état primitif afin que jaillisse la parole primaire. Il veut accéder à l'autre par la parole créatrice. Ce n'est que par cette transgression des limites et des interdits que traduit cette scène d'hystérie d'anthropophagie et par le dépassement des normes classiques que le monde peut être régénéré, que les douleurs seront exorcisées.

Pour le poète, il faut briser les frontières et les repères, il faut transfigurer la relation ordinaire entre un homme et une femme, l'espèce animale et humaine. Il faut échapper à toute prise. Il faut unir ciel, terre, esprit, la matière, l'intérieur et l'extérieur, pour que naisse un état de plénitude et d'unité heureuse. C'est une célébration qui permet de maintenir l'équilibre cosmique et aussi de régénérer le monde. C'est uniquement par le brassage des peuples semblables ou dissemblables comme le lieu d'une rencontre amoureuse de toutes les composantes de l'univers que le monde vécu connaîtra une plénitude de vie. Car

à aimer (en latin amare) à animer (animare) donner vie, donner souffle, il n'y a qu'un pas.

Au total, le poète témoigne à l'arrière-fond ne pas pouvoir exprimer, réaliser ses désirs d'expression de soi véritable, d'accomplissement en l'absence de vastes horizons et du contact avec l'autre qui se nomment l'Homme, vent, mer, ciel. Pour lui, l'Homme ne peut être heureux que s'il embrasse le monde entier avec ce qu'il recèle de douloureux et de beau. C'est d'une dissolution des composantes de l'univers et du dépassement des frontières spatiales, historiques et des espèces que l'on pourra atteindre la plénitude. En d'autres termes, l'unité dans la pluralité passe pour la seule figure idéale et salvatrice. Dans cet embrasement multiple et quasi amoureux se dessine la figure de la chair créatrice symbolisée par le syntagme « le ventre ému ». Au-delà donc de la célébration de la civilisation de l'universel, se profile, en sourdine, la figure de la mère et le mythe de l'androgynie. Ces deux figures sont célébrées comme une béatitude absolue et une beauté spectaculaire. La présence de la femme « le ventre ému » est une armure invincible. Autrement dit, le désir de fusion avec le cosmos exprime la nostalgie d'un retour à la mère vécu par le fœtus comme univers enveloppant et nourricier. C'est un idéal fusionnel lié au motif paradisiaque du retour au monde ancestral. La mère est la demeure dépositaire d'un grand secret d'amour et d'énergie capable de faire reverdir le monde comme le mythe de l'androgynie. C'est ce qui vaut leur éloge et son désir de s'environner. Manifestement, la fascination qu'a exercée la figure maternelle sur H. Lopes est forte et demeure de l'ordre de l'inconscient.

Au terme de cette analyse, il ressort, dans un premier temps, que les thèmes des poèmes reposent sur les structures identiques à celles de l'œuvre romanesque : valorisation identitaire, figure héroïque de la mère, indolence de l'homme... De même, la métaphore obsédante de la civilisation universelle et le mythe de l'androgynie n'a pas non plus varié. On peut donc affirmer que ces structures étaient déjà ancrées en lui depuis son adolescence dès l'instant où H. Lopes n'était pas encore un écrivain confirmé. Ses thèmes essentiels sont déjà situés. Il les reprend sans cesse au travers d'événements fictifs et réels.

L'étude des poèmes, dans un second temps, a révélé également que l'événement traumatique a été une scène ou un fait déterminé observé. Cette

réalité a participé à provoquer des bouleversements dans la vie affective et environnementale des personnages et par ricochet, de l'auteur. Nous en voulons pour preuve la constante de la déchirure psychique qui sous-tend le réseau inconscient des poèmes : Le premier poème, *Du côté de Katanga*, relate une découverte inhabituelle, une scène : la mort d'un géant. Toutefois, en sourdine, s'exprime le témoignage d'une illusion optique. Le second, *Révolte*, sous-tend un trouble psychique suite à une observation : la discrimination culturelle. Le troisième, *Vous qui pleurez*, au-delà d'une nostalgie mélancolique, met en évidence, une scène auditive : une remise en cause d'un état présent à la suite de l'écoute d'un air musical. Le quatrième poème en l'occurrence, *Le mulâtre*, exprime la prise de conscience d'un mépris social. Celle-ci résulte également d'une observation. *Le vent*, enfin, le dernier poème, parle d'un bien-être suite à une présence particulière. Il résulte aussi d'un constat. Ces faits ne peuvent être que des souvenirs refoulés qu'il faut extérioriser. Aussi, le feu intérieur du mythe qui meut le poète est d'autant plus fort, que pour lui, la poésie n'est pas un genre littéraire approprié. Arlette Chemain notait à ce propos : « *Le verbe symbolique et l'expression imagée coulée dans un rythme se verront préférer pendant un certain temps tout au moins la prose discursive, le ton explicatif. Est-ce dans un souci de militantisme plus direct ou sous la pression de l'idéologie en vigueur dans son pays* » ?<sup>800</sup> L'auteur répond, en substance, à cette interrogation posée par Arlette Chemain :

« Moi, je dis carrément sans honte et sans fausse modestie : j'écris pour le monde entier. Je veux que mon œuvre, sans explication - à quelques détails près de terminologie - puisse être comprise par ceux qui me traduisent dans leur langue et qui la connaissent mieux que moi. »<sup>801</sup>

ou encore :

Dans « ma première publication [...] il y avait beaucoup de choses à dire et ces choses je les ai dites spontanément. Tout de suite après, je ne me suis même pas rendu compte, comme pour la poésie, que c'était un genre qui devait être manié avec beaucoup de

---

<sup>800</sup> Arlette CHEMAIN, « Henri LOPES, engagement civique et recherche d'une littérature, in *Notre Librairie*, n°92-93, mars, mai 1988.

<sup>801</sup> Entretien avec Edouard Maunick, in *Notre Librairie* n°92-93, mai 1988, p. 131.

délicatesse. Et la délicatesse n'est pas spontanée. C'est le résultat de toute une histoire. »<sup>802</sup>

En délaissant la poésie en raison de son hermétisme, H. Lopes aspire, sous l'impulsion du mythe, à donner une orientation accessible et plus efficace à son expression esthétique laquelle dissimule un malaise personnel. Toutefois, comme insatisfait, il ambitionne dorénavant une action directe dans les événements sociopolitiques. A l'engagement littéraire, H. Lopes adjoint l'engagement politique, sans doute, afin d'agir ou d'influer directement sur le cours des événements sociaux de son pays.

## **2 - Les engagements civiques et individuels : l'écrivain mis en « situation »**

### *a – L'exercice d'une carrière professionnelle et politique nationale*

Au terme de sa formation universitaire en France, H. Lopes rentre dans son pays, le Congo-Brazzaville. Le pays a accédé en 1960 à l'indépendance. Néanmoins, cette jeune nation est encore instable. Elle a déjà à son actif un coup d'Etat. Le premier président, Youlou Fulbert, en effet, a été renversé en août 1963 à la suite d'une insurrection populaire. Alphonse Massemba-Débat, son successeur, tient les rênes du pouvoir et, essaie de répondre aux attentes du peuple. C'est dans ce climat sociopolitique qu'Henri Lopes rentre dans son pays en 1965.

Dès son arrivée, il choisit l'enseignement. Il occupe successivement les fonctions d'enseignant d'histoire à l'Ecole Nationale Supérieure d'Afrique Centrale puis d'inspecteur d'enseignement et enfin de directeur général de l'enseignement.

Trois ans après son retour, c'est-à-dire en 1968, un autre coup d'Etat militaire renverse le deuxième président, Alphonse Massembat Debat. Ce coup de force porte au pouvoir le capitaine Marien Ngouabi. Sous son régime le Congo devient marxiste-léniniste. C'est la voie de l'anticolonialisme, de l'anti-impérialisme. Il s'inscrit dans la droite ligne des objectifs de la FEANF. H. Lopes prend une part très active à la restructuration de la vie politique et sociale. Il

---

<sup>802</sup> Entretien avec Edouard Maunick, *op. cit.*

adhère au parti Congolais du Travail dont il est cofondateur puis devient membre du comité Central du Parti. Il compose l'hymne national « les trois glorieuses » en lieu et place de « la Congolaise » adoptée à l'indépendance. Quelque temps après, H. Lopes est nommé ministre de l'éducation. C'est le début d'une riche carrière politique.

En janvier 1970, il est nommé ministre de la justice. En décembre 1971, il succède à Ikonga comme ministre des affaires étrangères jusqu'en 1973. Au cours de la même année, il est nommé d'abord président de la Cour Révolutionnaire puis Premier Ministre sous la nouvelle constitution de 1973.

De nouveaux remous sociaux secouent le pays. A partir du 18 août 1976, H. Lopes est remplacé au poste de Premier Ministre. Pour certains, il est relevé de ses fonctions. Pour d'autres, il a démissionné du fait de désaccords politiques. Ce qui est certain, c'est le départ d'Henri Lopes de la tête du gouvernement. Son roman, *Sans tam-tam*, est publié quelque temps après son départ. Le narrateur Gatsé dont le portrait physique et l'idéologie sont identiques à ceux d'Henri Lopes semble avoir favorisé les polémiques qui entourent le retrait de Lopes du gouvernement.

Tout porte à croire, en effet, que l'auteur s'est glissé dans la peau de son narrateur principal. Gatsé, en effet, se présente comme un homme broyé par l'engrenage politique qu'il ne comprend plus et dans lequel il se débat vainement. Le témoignage dans cet extrait est parlant : « j'ai eu durant toute cette période l'impression de tricher avec les autres et- ce qui est plus grave- avec moi-même, je ne m'aimais pas. Je me sentais poisseux, répugnant, mes loisirs et mes sommeils en étaient agités. L'œil de la sagesse me poursuivait.»<sup>803</sup> Certaines fonctions assumées semblent être en désaccord avec ses convictions personnelles. Gatsé nourrit l'idée de prendre ses distances à l'égard de la politique. Ce roman épistolaire monodique, en ce sens que le lecteur ne prend connaissance du contenu des correspondances que par la seule voix de Gatsé, apparaît, in fine, comme un monologue. C'est ce que souligne Arlette Chemain dans son compte rendu de *Sans Tam-tam* : « Il n'apparaît pas un échange véritable entre l'auteur des lettres et son destinataire [...] Le dialogue avec l'homme de la ville se mue parfois en un

---

<sup>803</sup> Henri Lopes, *Sans Tam-tam*, op. cit., p. 9.

*dialogue de Gatsé avec lui-même, un soliloque.* »<sup>804</sup> En outre, « l’artifice de la composition » renforcée par les en-têtes des lettres « du même au même », encore du même au même ou toujours du même au même » sous-entend un retour des lettres à leur expéditeur, ajoute le critique. Cela est d’autant plus vrai que Gatsé exige souvent que son correspondant lui retourne les lettres après les avoir lues. « Le personnage avoue d’ailleurs à la fin d’une de ses lettres que, conclut alors A. Chemain, l’on écrit toujours, en dernière analyse, pour faire le point de la situation, pour soi. »<sup>805</sup>

De plus, l’action se passe au Congo, pays d’origine de l’auteur. Gatsé est un enseignant. Il est pourvu d’une grande culture. Il n’aspire qu’à contribuer au développement de son pays. Il est un membre éminent du Parti Congolais du Travail. Il a été directeur de cabinet dans un ministère. C’est dire qu’il a occupé un poste politique avant d’être relevé de ses fonctions. Il obtient une autre nomination en France. Mais Gatsé décide de rester au Congo, en “brousse” pour éduquer la jeunesse. »<sup>806</sup> Les lettres ne semblent-elles pas avoir été un prétexte pour décrire ses rapports au sein de la société dans laquelle H. Lopes vit ? De toute évidence, les circonstances socioprofessionnelles auxquelles est confronté Gatsé sont analogues à celles d’Henri Lopes. Aussi, à la fin de ce regard critique sur lui-même et sur son environnement social, H. Lopes refuse de s’avouer vaincu en sept ans de combat politique. Il croit en sa capacité à faire changer la vie sociale de son pays, la mentalité de ses collaborateurs et du peuple. Le désir ardent de cette participation personnelle dans la construction nationale est affirmée avec une foi inébranlable : « [...] Je veux, moi, de ma chair rendre service à ce peuple. »<sup>807</sup> C’est l’expression sincère d’un combat politique désintéressé pour la cause du peuple dont H. Lopes a toujours rêvé. Aussi, il accepte le poste de directeur d’Etumba, le journal du Parti Congolais du Travail et d’un quotidien en création, Mwéti.

En 1977, H. Lopes connaît une promotion. Il est nommé ministre des Finances dans le gouvernement de Louis Sylvain Goma à qui il céda un an

---

<sup>804</sup> Arlette CHEMAIN, *D’un livre à l’autre, Sans Tam-tam*, in « Recherche, Pédagogie et Culture », n°35-36, mai-août 1978, pp. 40-41.

<sup>805</sup> Idem.

<sup>806</sup> Koffi ANYNEFA, *Littérature et politique en Afrique noire, Socialisme et Dictature comme thèmes du roman congolais d’expression française*, Bayreuth, Eckhard, Breitinger, 1990, p. 80.

<sup>807</sup> Henri LOPES, *Sans Tam-tam, op. cit.*, p. 8.

auparavant son fauteuil de premier ministre. Il revient à nouveau à la politique pour contribuer à la construction de son pays.

En mars 1977, de nouveaux troubles sociaux secouent le pays. Le président Marien Ngouabi est assassiné. Un officier du nom de Joachim Yhombi Opango lui succède mais pour une courte période. En février 1979, Opango est renversé par le colonel Denis Sassou-Nguesso. Il organise, sous la pression du peuple, la conférence nationale souveraine avec pour mission de préparer des élections transparentes, libres et démocratiques. Le professeur Pascal Lissouba, ancien premier ministre du gouvernement Massemba-Débat, est élu président de la République du Congo. Toutefois, ces élections démocratiques n'apportent pas la démocratie et la stabilité politique tant escomptées. A la suite de violentes manifestations ethniques et de désordre à l'élan tribal, la guerre éclate. Le régime de Lissouba est renversé par les partisans de Sassou-Nguesso. Lissouba s'exile. Sassou-Nguesso redevient président.

En décembre 1980, H. Lopes, ministre des Finances, démissionne du gouvernement. Il quitte le Congo et s'installe en France. Cette démission et cet exil volontaire ne dévoilent-ils pas au grand jour son sentiment d'avoir failli à son combat politique ? Cette hypothèse semble évidente. En effet, si l'homme politique, officiellement, prend ses distances vis-à-vis des postes politiques, il en serait de même de son militantisme. Quelque temps après H. Lopes rend sa démission au Parti Congolais du Travail. Ces décisions peuvent s'interpréter comme l'aboutissement d'une crise latente qui date de 1976, date de son départ de la tête du gouvernement. Il publie *Le Pleurer-rire*, deux ans après. Dans ce roman, la confiance de l'intellectuel au Maître sont similaires à celle de Gatsé à son ami quelques années auparavant :

« Mon cher Maître,

La soirée de damuka est peinte avec une saisissante vérité et j'ai ressenti, à sa lecture, la nostalgie de la tiédeur du milieu natal...Mais vous êtes injustes dans le portrait que vous croquez des jeunes intellectuels.

A la lumière des événements ultérieurs, il est évidemment clair que nous étions alors excessifs dans notre appréciation sur Polépolé et sa politique. Nous avons certes commis une grave erreur tactique en acceptant d'occuper des postes dans le gouvernement de Bwakamabé. C'est que nous sous-estimions le bonhomme, croyant que notre foi, notre niveau de formation, notre expérience de la vie

militante auraient facilement raison d'un soudard primaire dans tous les sens du terme. Mais ces erreurs méritent-elles une condamnation aussi tranchante de notre groupe que vous semblez l'insinuer ?

Il est injuste de nous réduire au rôle de théoriciens creux, d'orateurs sonores et volubiles, disciples de la dialectique de Thomas Diafoirus. »<sup>808</sup>

Loin du pays natal et de l'antre politique, le regard du destinataire est d'abord empreint de nostalgie. L'exercice de la fonction politique lui a coûté l'exil. Il est, en effet, désormais coupé de « la tiédeur du lieu natal ». Ensuite, il se perçoit le témoin d'un personnage qui a côtoyé plusieurs présidents issus de bord politique et de tempérament différents. Comme Gatsé, les différentes fonctions politiques assumées au sein des différents gouvernements ont laissé un goût amer au jeune directeur de cabinet. Contraint dorénavant à l'exil, le narrateur fait également preuve de la même autocritique que le narrateur principal de *Sans Tam-Tam*.

Quelle distance y a-t-il entre la haute fonction de ce jeune directeur de cabinet et celle d'Henri Lopes ? Les traits de ressemblance sont les mêmes et vont s'affirmer. Il est un personnage cultivé, militant anticolonialiste et anti-impérialiste. Curieusement, la fin de ce jeune directeur de cabinet est l'exil. Il avoue avoir péché par naïveté et par manque d'expérience politique pratique. Il avoue également avoir sous-estimé le pouvoir des présidents dictateurs. Le narrateur-personnage-auteur est un personnage en proie à un mal-être indicible que seule l'écriture a pu exorciser comme il l'écrit à la fin de son roman : « Ici finit la relation d'un chapelet de rêves et de cauchemars qui se sont succédé à la cadence d'un feuilleton et dont je n'ai été débarrassé qu'une fois le dernier mot écrit. »<sup>809</sup>

Le mobile inhérent à l'écriture de ce roman n'est-il pas de raconter ses échecs et ses victoires durant son combat politique ? La prise de conscience de l'échec de son combat politique nationale est sans équivoque. H. Lopes entame alors une carrière professionnelle internationale.

---

<sup>808</sup> Henri LOPES, *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p. 51.

<sup>809</sup> *Ibid.* p. 315.

### *b – Ouverture et engagement à l'échelle internationale*

En janvier 1982, H. Lopes est nommé sous-directeur général de l'UNESCO à Paris chargé du soutien du programme jusqu'en 1986, année consécutive à sa nomination au poste de sous-directeur de l'Unesco chargé de la culture et de la communication. A ces charges, s'ajoute sa nomination en qualité de membre du Haut Conseil de la francophonie. Toutefois, contre toute attente, en 1997, H. Lopes revient de nouveau à la politique. Il accepte le poste d'ambassadeur du Congo en France.

Pour le compte du gouvernement Sassou Nguesso, en 1999, H. Lopes accepte d'être médiateur entre l'opposition congolaise en exil et le pouvoir. Il cumule les fonctions d'ambassadeur et celles de médiateur.

Que déduire de ce parcours politique et professionnel d'Henri Lopes ?

H. Lopes est un homme politique qui a joué à différentes étapes de l'histoire de son pays un rôle de premier plan. Il a eu une carrière politique et professionnelle fulgurante. Premier ministre, ministre puis haut fonctionnaire international. Aujourd'hui, il continue de jouer un rôle important : ambassadeur du Congo en France et médiateur.

Au total, la première conclusion qui ressort de son parcours politique et professionnel est que, H. Lopes, en choisissant la fonction d'enseignant, a su que l'éducation est un volet important qui consiste à faire découvrir à tous les autres cultures. L'enseignement est la base de l'éducation d'un peuple. La participation à une telle œuvre est un signe de l'orientation multiculturelle qu'il entend donner à celle-ci. C'est une autre façon d'appuyer le dépassement de sa grand-mère et les attitudes de sa mère qui a su concilier sa double identité. L'influence du mythe personnel est manifeste.

La seconde remarque est la présence d'Henri Lopes dans tous les changements de régime qui se sont opérés au Congo. Autrement dit, H. Lopes a collaboré avec tous les partis politiques. Il s'est toujours mis à l'écart de toutes les querelles tribales et régionalistes qui caractérisent son environnement sociopolitique. Cette collaboration confirme une tendance à l'impartialité dans la

gestion politique de son pays. C'est la seconde manifestation de l'influence de son mythe : la veine de la civilisation universelle.

H. Lopes se veut la voix de tous et non celle d'une région, d'une tribu, d'une classe sociale. Il est animé d'un désir ardent d'être un unificateur, un conciliateur. C'est une prise de position que confirme par ailleurs son nouveau retour à la politique au sein d'un parti que d'aucuns qualifient de gouvernement illégal. Il n'est plus un secret pour personne que le président Sassou-Nguesso vint au pouvoir par les armes. La tâche de médiateur dans les négociations entre le pouvoir et l'opposition congolaise en exil qu'Henri Lopes accepte d'accomplir justifie ses convictions et son rêve de servir son pays. Comme nous l'avons pu le constater, elle détermine son militantisme dès son jeune âge, son choix professionnel et son engagement politique. Il veut prôner la réconciliation entre toutes les tribus et les peuples qui souffrent cruellement de l'ignorance dans laquelle la colonisation mais surtout la tradition les ont maintenus. Au Congo, témoigne Antoine Yila :

« [...] Le mal s'appelle « tribalisme » : il faut s'y opposer, s'en émanciper radicalement parce qu'il empêche l'émergence de la nation congolaise et compromet fatalement la liberté de tout homme. Le premier texte-mère (« Tribaliques » l'instance titrologique) et le second texte-mère (les huit nouvelles) sont en somme, l'expression d'une postulation nationaliste. Laquelle se voudrait également universalisme puis qu'ainsi le narrateur-auteur lui-même, les personnages en situation dans chaque nouvelle, c'est-à-dire engagés dans le temps et dans l'espace, ne laissent de convoquer l'histoire tout court pour témoigner de l'homme partout. »<sup>810</sup>

Lecas Atondi-Monmondji corrobore cette affirmation. Outre son œuvre littéraire et ses actions politiques : « *Henri Lopes tâta également toutes les formes d'expression, et s'exerça à de multiples activités vouées à la cause de la « Révolution congolaise »*<sup>811</sup>. Il a enrichi, témoigne le critique, à la fois le répertoire de l'artiste musicien Franklin Boukaka, d'une chanson-poème en lingala qui traite à la fois de l'ethnocentrisme congolais et de l'esclavage colonial.

---

<sup>810</sup> Antoine YILA, Tribaliques de Henri LOPES, « une métaphore unitaire », in *Henri LOPES, une écriture d'enracinement et d'universalité, op. cit.*, p. 15.

<sup>811</sup> Lecas ATONDI-MONMONDJI, « Le paratexte et l'œuvre chez Henri LOPES, expression d'une recherche d'identité », in *Henri LOPES, une écriture d'enracinement et d'universalité, op. cit.*, p. 239.

Jacques Nantet souligne également la contribution indéniable d'Henri Lopes à la promotion culturelle au Congo :

« Sous l'impulsion de M. Pierre Nzé, ministre de la Culture, et de M. Henri Lopes, ministre de l'Education nationale, la littérature française (la littérature africaine francophone incluse) s'est régulièrement développée au Congo au fur et à mesure que la langue française gagnait de nouvelles couches de population. »<sup>812</sup>

En somme, H. Lopes a un sens passionné de l'histoire de son peuple et de celui du monde. Intellectuel engagé, il livre combat contre l'ignorance, contre les idées tribales, régionalistes et raciales. Ses armes de combat sont la culture et les actions politiques. Il y met un point d'honneur. L'auteur veut ainsi mettre ses compétences au service de l'Homme, non au profit d'une région, d'une ethnie et d'une race. Il veut faire bénéficier l'Homme de ses connaissances, de ses compétences acquises ou innées. Dans un ouvrage consacré à sa carrière littéraire et politique, on lit sous la plume de Lecas Atondi-Monmondji le témoignage suivant : « *Sorti du moule français... où la préoccupation de forger une élite, impliquait... un savoir encyclopédique, Lopes respire l'esprit du lycée Henri IV et de l'Université qui le façonnèrent.* »<sup>813</sup>

Ses compatriotes et le monde entier voient en lui un homme au cursus étudiant éminent et pétri de connaissances. Tous constatent qu'il lutte pour le développement de son pays et par ricochet pour celui de l'Homme :

« Sous son gouvernement ( Premier ministre, président du Conseil des ministres), le Congo connut son premier boom pétrolier et obtint de la société ELF un supplément de redevance de 21 milliard de francs CFA, s'ajoutant aux recettes de l'exercice 1974 : 44, 205 milliards. Ce fut le vertige à Brazzaville, car le Congo caressa des ambitions de petite puissance, ...le pactole pétrolier enivra les militants et leurs chefs. »<sup>814</sup>

Pour pallier ces dérives financières de prodigalité qu'ont suscitées la prospérité du Congo chez les dirigeants et leurs collaborateurs, il est encore fait

---

<sup>812</sup> J. NANTET, *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, coll « les grandes études littéraires », 1972, p.155.

<sup>813</sup> Lecas ATONDI-MONMONDJI, *op. cit.*, p. 239.

<sup>814</sup> Lecas ATONDI-MONMONDJI, *op. cit.*, p. 239.

appel à H. Lopes, le 28 août 1975. Il est nommé président de la Commission d'Épuration du Comité Central du parti Congolais du Travail.

Au total, H. Lopes dispose d'une solide culture, d'une probité morale et professionnelle. C'est un homme qui a une haute opinion de ses devoirs politiques et professionnels. C'est pourquoi, conscient que la participation de proximité a échoué, H. Lopes réoriente son combat. Il rejoint les organisations internationales. Le combat social et politique n'a fait que changer de nom. Le fond reste le même : l'épanouissement de l'Homme. Tels semblent être les mobiles qui sous-tendent ses incessantes démissions et retours au sein des gouvernements. H. Lopes, sous l'impulsion de son mythe, a du mal à se retirer du combat pour la libération de l'Homme du joug de l'opresseur.

Que retenir de ce chapitre ?

Au regard de ce qui précède, l'on peut affirmer qu'il existe une relation de ressemblance entre le mythe, c'est-à-dire la personnalité inconsciente et la personnalité consciente de l'auteur. Le Moi social d'Henri Lopes obéit à l'injonction du Moi créateur. Tous les deux sont, par conséquent, intimement liés.

Concluons.

L'objectif de cette troisième partie était de tenter d'expliquer la genèse du mythe d'Henri Lopes et son rapport à sa personnalité consciente.

Pour y parvenir, nous avons interrogé la sphère sociale de l'auteur. Les facteurs historiques révèlent que son lieu natal a eu jadis un passé glorieux. Il a été le symbole d'une « unité-totalité ». Il est un modèle idéal pour une société qui s'éloigne de ses origines. Ces facteurs historiques semblent avoir exercé sur l'auteur cet attrait de la nécessité pour le monde d'un retour vers l'Un jadis. Mais l'influence véritable proviendrait du milieu féminin où il a grandi. La cellule familiale, en d'autres termes, serait le socle qui a conditionné la formation de son mythe personnel.

Aussi, très tôt, H. Lopes s'investit-il dans le syndicalisme actif et l'écriture. Il opte pour la formation d'historien en vue de connaître probablement toutes les cultures et de témoigner de l'unité de l'Homme. Ceci motive la carrière

d'enseignement embrassé par l'auteur. Pour mener de façon efficace son combat, afin de couronner le tout, il devient un homme politique national et international. Ses engagements sont l'expression de son mythe personnel. Ils sous-tendent sans aucun doute sa révolte et la douleur créée par le grand-père blanc qui n'a pas épousé sa grand-mère noire. On peut aussi y lire la douleur liée à la marginalisation de la génération de sa mère.

Ces faits, dès l'instant qu'ils datent de l'enfance, nous semblent être à l'origine de l'orientation de son énergie vers la défense contre toutes formes d'oppression.

On remarque ainsi que la personnalité inconsciente d'Henri Lopes déduite de l'étude de l'œuvre est fidèle à la personnalité consciente. C. Mauron affirme avec raison, par conséquent, qu' « *au drame, apparent objectif qu'un auteur nous raconte, peut correspondre un autre drame intérieur, personnel, dont il ne dit rien.* »<sup>815</sup>

---

<sup>815</sup> C. MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 34.

## Dernières conclusions.

Notre objectif de départ a été de mettre en évidence le sens inconscient de l'œuvre littéraire de l'écrivain congolais Henri Lopes. Nous avons, pour cela, pris appui sur la psychocritique, théorie d'obédience psychanalytique. Nous avons montré que les facteurs psychologiques personnels de l'écrivain sont l'une des sources d'inspiration de sa création littéraire. « *Dés l'instant où nous admettons que toute personnalité comporte un inconscient, écrit C. Mauron, celui de l'écrivain doit être compté comme « source » hautement probable de l'œuvre.* »<sup>816</sup> La psychocritique, de fait, s'intéresse particulièrement à la personnalité inconsciente comme facteur essentiel d'inspiration de l'œuvre consciente. L'approche méthodologique choisie vise, ainsi, non pas la personne civile mais l'artiste à travers ses complexes, ses angoisses manifestes dans son écriture. Partant, et comme fait remarquer S. Freud : « *De telles études (psychanalytiques) ne prétendent pas expliquer le génie des créateurs mais elles montrent quels facteurs lui ont donné l'éveil et quelle sorte de matière lui a été imposée par le destin.* »<sup>817</sup> Et, Jean-Bellemin Noël d'ajouter que l'objectif fondamental consiste à : « *lire et [à] remonter par la lecture aux instances qui ont fait pression sur l'agencement des mots, des phrases, des motifs ou des figures inscrits dans le récit.* »<sup>818</sup> Ce qui revient à un mouvement escaladant qui part du texte à la personne réelle de l'auteur.

Notre première démarche, dès lors, a été d'aller au-delà des énoncés consciemment élaborés par l'écrivain. Nous avons, ensuite, cherché à interpréter le sens sous-jacent de ces éléments inconscients ressortis de l'analyse textuelle ; ce qui aboutit à la découverte de la genèse du mythe personnel de l'auteur, de ses manifestations et de son influence sur sa vie sociale.

---

<sup>816</sup> C. MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, op. cit.*, p. 31.

<sup>817</sup> S. Freud, cité par C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, op. cit.*, p. 19.

<sup>818</sup> Jean Bellemin-NOEL, *Vers l'Inconscient du texte, op. cit.*, p. 12.

L'analyse des personnages a été l'angle sous lequel nous avons orienté notre réflexion. La vision des instances narratives comme créatrices de l'univers textuel a été notre fil conducteur.

La première partie a consisté en la superposition des instances narratives afin d'en déceler la caractéristique essentielle. Il en ressort un narcissisme exacerbé commun à toutes les figures narratives.

Les narrateurs et les narrataires se présentent, en effet, comme des personnages omniscients. Ils s'attribuent une généalogie prestigieuse. Pour tout dire, ils se définissent comme des personnages d'origines nobles, des érudits. Ils proclament en outre, sans cesse, que l'Homme est, sous tous les cieux, le même. Toutefois, cette valorisation identitaire couve des affects de la solitude, de la marginalisation, de l'impuissance, de la mélancolie et de la séparation. On note ainsi des malaises psychologiques latents et communs aux instances narratives. Ces affects impliquent la présence d'un dialogue permanent entre elles, dialogue au cours duquel les interlocuteurs racontent leurs angoisses, leurs révoltes, leurs rêves et des malaises identitaires. Le monologue, en sus du dialogue<sup>819</sup>, tient une place de choix dans ces divers témoignages et partages, énonçant ainsi un drame intérieur. Cet épanchement de l'âme se double d'une volonté manifeste d'une introspection perçue comme la possibilité ultime de surmonter les contradictions identitaires et les drames sociaux. C'est à travers l'affirmation d'une vocation artistique centrée sur le moi vue comme un acte vital que se perçoit cette recherche d'un bien-être psychique et social. Nous voulons dire que l'œuvre artistique constitue pour les instances narratives un salut psychique en ce sens qu'elle leur permet d'extérioriser avec une franchise absolue leurs souffrances, leurs préoccupations sociales, familiales, professionnelles et leurs aspirations. L'exercice d'une fonction artistique constitue, en somme, selon les termes de Jean-Bertrand

---

<sup>819</sup> Par essence, le monologue est dialogue au sens où il permet de s'adresser à quelqu'un, fût-ce à un double de soi-même. Il existe, néanmoins, une spécificité propre à chacune de ces notions. Le dialogue est défini comme une conversation, un échange de paroles et de rôles entre deux ou plusieurs interlocuteurs. Il procède, nous voulons dire, par prise alternée de paroles entre au moins deux personnages. Tour à tour, chaque interlocuteur a la position de locuteur et d'auditeur. Même si l'on retrouve ces propriétés dans le monologue, il importe de souligner que dans ce type de dialogue, a contrario, c'est une seule personne qui monopolise la parole. Le monologue est, pour ainsi dire, le fait d'un personnage qui se parle à lui-même.

Pontalis, une catharsis supposée leur ouvrir la voie vers « une plénitude vitale »<sup>820</sup>.

Si l'analyse des figures narratives est riche de sens, celle des protagonistes ne l'est pas moins. La deuxième partie de notre réflexion le montre. Par une superposition des autres acteurs du récit, l'analyse fait ressortir –à l'image des figures narratives– la récurrence d'une interversion sexuelle des traits physiques et psychologiques dont la caractérisation essentielle est un malaise expliquant aussi une solitude, une mélancolie, une impuissance, une marginalisation. Les paradigmes marquants sont également l'incertitude, le malaise identitaire, l'affirmation d'une unité dans la diversité. Le regard des personnages reste rivé sur le passé. Cette attitude s'interprète comme une nostalgie du giron maternel, le lieu matriciel.

On pourrait dire que face à des traumatismes personnels et des conflits sociaux, les personnages optent tous pour une même solution : l'introversion régressive. La création et le retour au sein maternel assurent cette fonction qui se révèle à la fois thérapeutique et émancipatrice. Ces structures, eu égard à leurs répétitions obsessionnelles, ne sont pas voulues. Elles sont inconscientes. Elles confirment ainsi, au fil des textes, un même rêve qui se poursuit de façon souterraine dans plusieurs œuvres sous des déguisements divers. Aussi, le regroupement de ces structures obsédantes– à savoir la valorisation et le malaise identitaire exacerbé, l'unité dans la diversité et l'introspection– compose le mythe de l'androgynisme. Pour l'auteur, le devenir de l'Homme dépend de son retour aux valeurs anciennes. Cette structure présente également, l'œuvre d'Henri Lopes comme le moyen d'expression de son inconscient. Mieux, nous constatons par cette approche psychocritique dont le fondement dit Charles Mauron est de « démontrer le mouvement en marchant » qu'il existe une quête identitaire qui fait chair commune avec l'œuvre. Tout au long des analyses textuelles, cette quête est apparue sous diverses formes, manifestement ou allusivement. Subsidiairement, le réseau obsessionnel,

---

<sup>820</sup> Jean-Bertrand PONTALIS, « *Derniers, premiers mots* » in *Autobiographie*, Paris, Les Belles lettres, 1988, p. 61.

mieux, cette quête identitaire obsédante implique l'existence d'un conflit latent autour duquel s'organisent les récits de tous les romans et poèmes. Ce qui révèle une unicité de l'œuvre. Nous voulons dire qu'Henri Lopes n'a jamais écrit qu'un seul livre variant selon les circonstances. Son écriture, dès lors, sous-tend un conflit affectif personnel réel qui sert de « *charpente obligée* » à l'œuvre.

Notre préoccupation a été de déchiffrer et de rendre intelligible la réalité à laquelle renvoie cette image inconsciente. La dernière partie de notre travail tente d'élucider le sens sous-jacent de ces structures. Elle propose une explication du mythe personnel des analyses textuelles. Etant entendu que conformément à notre hypothèse de départ, nous ne prétendions pas psychanalyser l'auteur. Nous essayons d'expliquer les faits qui déterminent la formation de ces structures.

Le premier élément susceptible d'être à l'origine de la formation du psychisme de l'écrivain est son lieu natal. Henri Lopes est originaire du royaume Téké, une société multiraciale connue pour sa noblesse et la grandeur de sa civilisation antique. Toutefois, le bouleversement des structures sociopolitiques et économiques des royaumes Téké et Kongo consécutifs à l'influence étrangère ajoutés à l'échec de toute tentative de restauration de l'ordre ancien et de la participation active des autochtones à l'évolution sociale et politique de leur territoire suscitent chez tous une angoisse quant à leur devenir. Ces données sociales pourraient avoir déterminé le psychisme de l'auteur et être à l'origine d'un conflit latent. Mais, l'influence la plus importante est celle de la cellule familiale au sens où seule l'interprétation biographique possède une rigueur beaucoup plus convaincante en psychocritique. Aussi, la vie monoparentale, le mariage mixte des grands-parents et des parents, le métissage d'Henri Lopes enfin semblent-ils avoir construit sa personnalité inconsciente et être à l'origine d'un « trauma » originel. Ce milieu familial a ainsi favorisé sa vocation littéraire, son choix professionnel et ses engagements politiques.

Notre dernière préoccupation a été de confronter les personnalités inconsciente et consciente afin de déterminer les liens qui les unissent.

L'avis des critiques est unanime. H. Lopes fut un militant déterminé. Il est un intellectuel accompli et un homme politique averti. Il a collaboré et continue de collaborer avec tous les partis politiques, se mettant ainsi à l'écart des querelles tribales, régionalistes ou raciales. Ses engagements politiques s'inscrivent dans une fidélité à certaines règles dont il n'a jamais accepté la transgression : le combat contre toutes les formes d'oppressions et de discriminations. Ses démissions et ses retours à la vie politique de son pays sont à mettre au compte de ce respect quasi sacerdotal de la cause de son combat. De tels choix confirment son rêve de servir l'homme dans sa diversité. Par ailleurs, Henri Lopes semble regretter le temps où tous les peuples étaient un, sans distinction d'ethnies et de couleur de la peau.

On l'aura remarqué, les convictions d'Henri Lopes à savoir son militantisme étudiantin, son choix professionnel et ses engagements politiques sont conformes à l'idéal du mythe personnel. La production littéraire et la vie sociale font ainsi corps. Narrateur-protagoniste et auteur se confondent. L'œuvre se présente à la fois comme des romans et comme des fragments d'autobiographie. Elle mélange ainsi deux genres aux codes incompatibles au sens où le roman est fiction, l'autobiographie, référentielle. Etant entendu que les principes de la fiction et ceux de l'autobiographique s'opposent, s'excluent l'un l'autre.

Est-il utile de rappeler que l'autobiographie demande la coïncidence entre l'auteur, le narrateur et le personnage dont la vie est retracée ? Les trois, en effet, ne font qu'un. C'est le pacte autobiographique. Le récit autobiographique certifie aussi, par une autre sorte de contrat, à rendre scrupuleusement compte du vécu personnel du narrateur-personnage. C'est le pacte référentiel. Enfin, le pacte de lecture exige que nous croyions et que nous acceptions pour vrai, authentique le récit proposé. L'autobiographie repose ainsi selon Philippe Lejeune sur ce triple pacte.

Le roman, en revanche, postule la disjonction du narrateur et de l'auteur. Le récit fictionnel est le fait d'un personnage fictif. Il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel, à l'auteur.

Or l'œuvre littéraire d'Henri Lopes, comme il a été donné de constater, peut d'abord être perçue comme un roman familial. Selon la perspective des théories de la psychanalyse, le roman familial désigne la propension du Moi à remanier imaginairement ses origines. C'est un fantasme de la prime enfance. En d'autres termes, la caractéristique essentielle de cette pulsion infantile est la tendance chez les enfants à s'inventer des origines nobles au point d'imaginer que leurs parents ne sont pas leurs véritables parents et qu'ils ont été soit volés soit adoptés. Le narcissisme exacerbé des personnages est significatif à ce propos. Le chapitre V a aussi longuement insisté sur l'expression des pulsions infantiles et de ses avatars dans l'œuvre. Ces structures inconscientes et infantiles constituent un champ de forces incontestable sous-jacent à l'œuvre d'Henri Lopes pour nous avoir assuré de leur existence en lui au moment où il écrivait ses poèmes et ses romans. Pour nous en convaincre davantage, ces représentations inconscientes laissent, par moments, des traces explicites dans les récits. Ce long monologue d'un narrateur, en l'occurrence André, en est l'illustration parfaite :

« Malgré l'affection dont on m'entourait, je me suis souvent demandé si je n'étais pas un enfant recueilli. A bien réfléchir, je ne pouvais être le fils ni du commandant ni de Ngalaha. Ma peau était différente de la leur, différente même de celle des albinos.

Pendant de nombreuses années, je t'ai interrogée (parlant de Ngalaha, sa mère) sous différentes formes. Pourquoi mes cheveux n'étaient pas crépus comme ceux des gens normaux ? Pourquoi mes yeux avaient la couleur de ceux des chats ?

Amusée, tu me prenais dans tes bras, comme au temps où nous nous cachions le jour et traversions les forêts de nuit pour fuir les troupes du commandant.

Aujourd'hui encore, tu gardes le secret.

Après un moment de recueillement, ta voix prenait le ton mystérieux des conteurs. Tu citais des proverbes et, prenant appui sur un autre univers, tu me disais de ne pas avoir honte.

Tes mots regonflaient ma poitrine et, petit à petit, je me redressais de fierté.

Chaque fois qu'une pierre m'atteint et m'écorche, chaque fois que la salive d'une bouche sale me touche, chaque fois que j'entends l'arrogance et la grossièreté de ceux qui s'imaginent leur sang pur, c'est à tes paroles, Ngalaha, et à celles de l'Oncle Ngantsiala que j'a recours pour répliquer et reprendre la route. »<sup>821</sup>

Le témoignage du sujet est sans équivoque. Pour lui, d'abord, seuls les récits nés à partir des faits réels ou non et irrémédiablement passés, lui permettent de rentrer en lui pour dominer ses peurs, ses fantasmes, ses hantises, ses contradictions intérieures. Ensuite, ces récits imaginaires ou encore cet « autre univers » représentent un moyen de reconstruction du moi, d'une part et, de valorisation identitaire, d'expression d'une image sociale respectable de l'autre. Enfin, les croyances reconstituées et véhiculées par ces récits sont perçues comme le moyen idéal de trouver un équilibre psychique. Cette représentation des faits réels déformés ou amplifiés par l'imagination collective ou individuelle possède, pour ainsi dire, un pouvoir antalgique ; mieux, elle sous-tend une dimension maternelle dans la mesure où comme la mère, il est un espace protégé et capable de le défendre des agressions extérieures et des conflits intérieurs. Ce type de récit, qui n'est autre que l'œuvre imaginaire, l'aide à faire front à toute forme de pression, de frustration, d'angoisse et d'anéantissement. En outre, elle possède une fonction substitutive. Elle correspondrait au refuge dans le sein maternel. Le récit imaginaire représente, en somme, la vie elle-même. Partant, il n'y a aucun doute que l'œuvre littéraire d'Henri Lopes est un roman familial.

Toutefois, cette perspective est parfois brouillée dans la mesure où l'écriture d'Henri Lopes refuse la clôture, la stabilité. Comme nous l'avons montré, elle transgresse la norme fictionnelle en encourageant une coïncidence du vécu et de l'imaginaire. Les moyens utilisés pour mettre en œuvre cette stratégie sont variés. Le premier est l'exigence du vraisemblable. Les narrateurs proposent de raconter leurs propres souvenirs, des expériences vécues et leurs rêves. De fait, les événements

---

<sup>821</sup> Henri, LOPES, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 182.

rapportés sont à la première personne et donnent les gages d'être vraisemblables en instaurant un contrat de vérité, de sincérité avec le lecteur. En d'autres mots, les narrateurs présentent leurs récits, à la fois prospectifs et rétrospectifs, comme des « mémoires véridiques ». La similitude des signes d'équivalence entre l'identité de l'auteur et celle du héros-narrateur constitue le second point d'imitation du mode autobiographique. Il a été donné de constater aussi que tous les éléments du récit lient, explicitement ou secrètement, l'écrivain aux protagonistes. Ils ont en commun d'appartenir à des minorités, de partager une double identité culturelle, biologique avec son corollaire de tensions interculturelles. Outre cette commune origine socioculturelle, nous avons aussi insisté sur le fait que la trajectoire personnelle, les goûts, les convictions politiques, les croyances de l'auteur et des protagonistes sont identiques. L'activité professionnelle des protagonistes atteste aussi de cette identification autobiographique. En effet, l'écrivain attribue aux protagonistes des professions liées à l'écriture ou à la fonction d'enseignant et d'historien. A ce propos, l'exercice de professions telles que le journalisme, l'enseignement de la littérature et la vocation artistique etc., avec une intention autobiographique est constamment manifeste. Ces activités professionnelles partagées avec le narrateur, ajoutées aux analogies précédentes, autorisent, ipso facto, un point commun indiscutable entre eux. S'il est exclu, en effet, de mêler la vie du créateur à celle de la créature, les traces d'identité du narrateur-protagoniste-auteur, en revanche, saturent les récits. Au travers de tous ces points de ressemblance, on entend, distinctement ou en sourdine, la voix métadiscursive d'Henri Lopes affirmant sa double identité, défendant les valeurs de sa profession, confessant ses rapports conflictuels avec sa société, son combat social, politique, ses déceptions, ses espoirs, ses rêves, ses appréhensions. Il se donne à voir dans ses aspirations comme un prophète qui proclame un monde nouveau, qui veut refaire le monde.

Il apparaît évident que, par ce cumul des deux registres, roman et autobiographie, par ce mélange allègre du vécu et de la fiction, l'œuvre

d'Henri Lopes est « *amphibologique* »<sup>822</sup> au sens où elle peut être lue comme roman et comme autobiographie. De fait, grâce aux procédés classiques de l'autobiographie et du roman, l'auteur a accès aux ressorts cachés de sa personnalité. Inconsciemment, il remanie son identité et fait ressurgir la noblesse familiale antique. L'œuvre devient également un objet de connaissance et d'affirmation de soi. En d'autres mots, Henri Lopes accède à son passé, à des niveaux plus profonds de sa vie intérieure, à des étapes dépassées de son développement psychique pour se dire dans son unité et dans sa diversité. Cette régression lui permet d'explorer des zones d'ombre de son existence afin de trouver un sens à des faits qui lui échappent. C'est donc à raison que Milan Kundera affirme que, le roman depuis ses origines, « *c'est toujours de la quête du moi* » *qu'il s'agit, c'est toujours le même étonnement devant l'incertitude du moi et de son identité* »<sup>823</sup>. Paul Ricoeur abonde dans le même sens lorsqu'il soutient que le récit peut servir à la structuration de l'identité personnelle :

*« La connaissance de soi est une interprétation, - l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée, - cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive ou, si l'on préfère, une fiction historique, comparable à ces biographies de grands hommes où se mêlent l'histoire et la fiction »*<sup>824</sup>

Ce faisant, Henri Lopes devient le premier bénéficiaire de la fonction cathartique de son récit. Mieux, il se dégage du dogmatisme structuraliste pour considérer l'œuvre non plus comme un texte clos mais comme un lieu d'invention, d'expression de phénomènes inconscients, de connaissance de soi et de son époque. Tout ceci à travers la double figure roman et autobiographie de l'œuvre. En somme, l'originalité littéraire de Henri Lopes vient de sa capacité à « *fondre fiction et autobiographie dans un espace de trompe-l'œil rusé, souligné par des clins d'œil qui empêche*

---

<sup>822</sup> Selon Sébastien HUBIER, les grammairiens classiques utilisaient ce terme pour désigner un énoncé susceptible de deux interprétations différentes. L'autofiction, qui peut être lue comme roman et comme autobiographie, est dite amphibologique, *op. cit.*, p. 125.

<sup>823</sup> Kundera MILAN, cité par Jean Bertrand PONTALIS, *op. cit.*, p. 57.

<sup>824</sup> Paul RICOEUR, *L'identité narrative*, in *Esprit*, juillet-août 1998, n° 140-141, Paris.

la ruse de fonctionner. »<sup>825</sup> Comme, s'il en était par moments conscient, l'auteur avoue sans faux-fuyant dans la quatrième de couverture de *Le Lys et le flamboyant* : « Pardonnez-moi d'avoir voulu moi aussi « mentir-Vrai » ou encore dans le texte « Moi aussi « je confonds toujours le rêve et la mémoire »<sup>826</sup>. C'est dire que, dans l'œuvre d'Henri Lopes, le réel se mêle à l'imaginaire, la conscience à l'inconscient. De façon plus perceptible, l'œuvre oscille entre le rêve et le réel, la conscience et l'inconscient. Ce qui suppose que, pour lui, la frontière entre l'imaginaire et le réel est fragile parfois indiscernable. Nous l'aurons aussi compris, H. Lopes déjoue ainsi toute classification et restriction de son œuvre. Celle-ci vise à véhiculer une autre réalité. Pour Philippe Lejeune cette tendance participe d'une subversion des modèles littéraires classiques :

*« Ce qui est nouveau, c'est la fréquence de ces jeux tendant à abolir les frontières du vécu et de l'inventé [...] S'agit-il là d'une innovation dans l'autobiographie ou dans ce qu'on appelait autrefois le « roman personnel » ? on ne sait plus trop. On cherche de nouveaux noms pour désigner cet entre-deux. En Amérique est apparu le mot-valise « faction », ce qu'Albert E. Stone appelle de manière plus développée « factual fictions ». En France Serges Doubrovsky a proposé d'appeler « autofiction » ces textes dont il donne la définition suivante : « Fiction d'événements et de faits strictement réels : si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». C'est une nouvelle règle du jeu : s'astreindre à l'exactitude en s'autorisant à recomposer, ne pas tricher sur les faits en jouant sur les mots, et suivant le fil du langage. Tout est vrai et tout est recréé. »<sup>827</sup>*

Dès lors, l'ambiguïté de cette forme d'écriture qui s'impose tantôt comme une œuvre référentielle tantôt comme une œuvre de fiction, n'occulte-t-elle en rien le lien qui existe entre le créateur et sa créature vu que celle-ci porte la trace « d'expériences vécues par l'écrivain ». Elle n'a pour d'autre objectif que de permettre à l'écrivain d'élaborer une double

---

<sup>825</sup> Philippe LEJEUNE, « Peut-on innover en autobiographie ? », *op. cit.*, p. 71

<sup>826</sup> H. LOPES, *Le Lys et le flamboyant*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>827</sup> Philippe LEJEUNE, « Peut-on innover en autobiographie ? » in *Autobiographie*, *op. cit.*, p. 80.

signification, une double lecture de son œuvre. André Green soutient alors avec raison que :

« Le lien établi entre l'auteur et l'œuvre par [ la psychocritique] ne postule pas une influence directe entre les événements de la vie et le contenu de l'œuvre, mais insère ces éléments historiques dans un conflit. Ceux-ci sont mis en perspective avec une autre problématique méconnue dans son essence parce qu'appartenant à l'enfance refoulée, les modes de combinaison de l'actuel et de l'ancien n'étant pas à la disposition de celui qui les vit, même lorsque leur charge consciente est considérable. L'œuvre devient alors l'autre réseau, par lequel des modes de combinaison remaniés font écho à ce qui a été réveillé par le présent, du passé inconnu. Ce passé répété donne la matière d'un nouveau rapport gardant avec ses racines une relation significative qui pourra aider à l'éclairer rétrospectivement. La mise au jour hypothétique de ce qu'il a pu être pour l'auteur contribue à ressaisir la cohérence de l'œuvre, qui gagne ainsi en compréhension, sans rien perdre de son mystère. »<sup>828</sup>

Aussi, sommes-nous d'avis que si le personnage littéraire n'est pas une personne réelle, il ne demeure pas non plus un être strictement réductible aux signes textuels ou « *un tissu de mots* » ou encore « *un vivant sans entrailles* ». L'analyse a permis « *d'apercevoir, en effet, par transparence, sous l'œuvre, l'étrange image de son créateur, ou d'une partie de son créateur [...] révélant d'intimes conflits.* »<sup>829</sup> En d'autres mots, le personnage n'est pas toujours un pur sujet fictif. Il peut dissimuler un conflit psychique propre à l'auteur. S'interroger sur la nature des liens qui unissent le créateur à sa créature peut davantage éclairer la compréhension de l'œuvre et des motivations qui ont présidé à sa naissance. Comme le souligne C. Mauron, elle apporte une lumière qui éclaire le texte parce qu'elle révèle des détails inédits susceptibles d'enrichir : « *fût-ce dans une faible mesure, notre intelligence des œuvres littéraires et de leur genèse.* »<sup>830</sup> La deuxième observation que l'on fait est que l'œuvre littéraire ne peut être regardée telle une pure création de

---

<sup>828</sup> André GREEN, *Un Œil en trop. Le Complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, édition de Minuit, 1969, p. 32.

<sup>829</sup> C. MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 23.

<sup>830</sup> C. MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 9.

fiction. En effet, « *On mutilerait l'écrivain à l'imaginer privé de son corps, de son enfance, de ses désirs et de ses angoisses dans la lutte souvent obscure et quotidienne [...]* »<sup>831</sup>. Tout texte littéraire, en définitive, véhicule des préoccupations personnelles et collectives. Il résulte d'une synthèse. L'autofiction telle que pratiquée par Henri Lopes présente davantage un intérêt particulier. Sa caractéristique originale de feinte, de cache-cache incessants permet de représenter des situations innommables et inaudibles, des malaises, des réalités conscientes ou inconscientes. Elle demeure une forme d'écriture idéale au regard des crises sociales actuelles notamment, la rencontre des cultures et des civilisations, les ségrégations raciales et sexuelles. A cela, il faut ajouter les diverses formes de domination politique, économique et culturelle des minorités, les régimes politiques avec leurs lots de dictature et d'exploitations et les luttes émancipatrices que qu'engendrent les bouleversements de ces repères sociaux traditionnels.

L'autofiction, on l'aura compris, ne sert pas exclusivement à véhiculer le soliloque d'un individu, encore moins à soulager des tensions intimes personnelles. Au contraire, l'expression de l'expérience personnelle sous-tend une parole collective. Le « moi » singulier est aussi le porte-parole d'un groupe humain. A l'inverse, la parole collective peut sous-tendre des interrogations individuelles. Telles semblent être les différentes motivations de l'œuvre d'Henri Lopes que notre recherche a permis de déceler.

Au terme de cette étude, il est évident que la méthode a des limites. Mais existe-t-il une méthode qui prétende à l'exhaustivité ? La psychocritique n'en a pas l'ambition. Loin de favoriser l'épuisement total du texte, elle ne s'attache qu'à un aspect : la personnalité inconsciente. Il s'agit de proposer un mode de lecture qui ne nie pas d'autres interprétations. C. Mauron, conscient de son insuffisance reste favorable à toutes les interprétations qui s'appuient sur le texte. Gérard Genette rappelle, à ce sujet, l'objectif fondamental de la psychocritique :

---

<sup>831</sup> *Ibid*, p. 344.

« Méthodologiquement, le point de départ de l'analyse psychocritique est d'allure typiquement structuraliste : Mauron ne cherche pas dans les textes qu'il étudie des thèmes ou des symboles directement et isolément expressifs d'une personnalité profonde. L'unité de base de la signification psychocritique n'est pas un mot, un objet, une métaphore, si fréquents, si obsédants soient-ils c'est un réseau, c'est-à-dire un système de relations entre les mots ou les images, qui apparaît lorsqu'on superpose plusieurs textes du même auteur pour éliminer les particularités propres à chacun de ces textes et ne conserver que leurs articulations communes. »<sup>832</sup>

C'est pourquoi, dans ses travaux, C. Mauron précise sans cesse que la personnalité inconsciente n'est qu'une variable de l'œuvre littéraire et que la psychocritique bien loin de vouloir remplacer ou nier la critique classique doit s'ajouter à elle. Le critique écrit : « *La psychocritique se sait partielle. Elle veut s'intégrer et non se substituer à une critique totale ; elle ne propose nullement un point de vue, privilégié à ses yeux, d'où l'on expliquerait et jugerait une œuvre entière* »<sup>833</sup>. Cette approche du texte littéraire rencontre celle d'André Green lorsqu'il martèle : « *Il faut le répéter, quitte à ennuyer, l'interprétation psychanalytique n'est pas exhaustive, elle est spécifique. Nulle autre ne peut tenir son discours à sa place, de même qu'elle ne peut se substituer à aucune autre* »<sup>834</sup>.

En somme, pour les théoriciens littéraires d'obédience psychanalytique, à l'instar des critiques structuralistes ou des sociocritiques, l'œuvre recèle les intentions affichées, cachées et ignorées de son auteur. De fait, elle se caractérise par une surabondance de sens. Elle est « ouverte » comme pourrait dire Umberto Eco.

Aussi, aucune étude des romans d'Henri Lopes dans la perspective que nous avons adoptée n'ayant encore vu le jour, notre réflexion, également consciente de ses faiblesses, apparaît-elle comme un point de départ. Elle voudrait ouvrir d'autres horizons insoupçonnés. Comme le souligne Pierre-aimé Touchard : « *Il est maintenant impossible de se livrer seulement à une critique littéraire sans tenir compte des révélations de la*

---

<sup>832</sup> Gérard GENETTE cité par Anne CLANCIER, *Psychanalyse et critiques littéraires*, « Nouvelle Recherche », Toulouse, 1973, p. 213.

<sup>833</sup> C. Mauron, *op. cit.*, p.13.

<sup>834</sup> André GREEN, *Un Œil en trop, Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, *op. cit.*, 1969, p. 37.

*psychologie moderne, et notamment de la psychanalyse* »<sup>835</sup>. Gérard Genette de corroborer, à son tour, les perspectives nouvelles qu'offre la psychocritique aux chercheurs : « *La psychocritique pose à la littérature d'excellentes questions, elle lui arrache d'excellentes réponses, qui enrichiraient d'autant notre commerce des œuvres* »<sup>836</sup>. Et Roland Barthes de conclure qu'aucune : « *critique ne peut traduire l'œuvre, notamment en plus clair* »<sup>837</sup>. Aussi, sommes-nous convaincue que, notre travail qui se veut un essai de psychocritique, a été lu non point tant selon une quelconque part de vérité inconsciente ou non que révèle l'œuvre ou l'analyse mais selon la rigueur avec laquelle notre interprétation a désiré être conduite, selon ce qui fait la valeur, la singularité et les motivations avouées ou inavouées de l'écriture d'Henri Lopes.

Par ailleurs, étant donné que le mythe personnel n'est pas figé, à l'âge adulte, écrit Mauron, il se modifie plus lentement en profondeur<sup>838</sup>, les recherches qui s'orienteraient vers son évolution ou la mythocritique, subrepticement abordées, pourraient davantage aider à révéler la richesse de l'œuvre littéraire de l'auteur. De même, le regard des critiques qui se porterait sur les études d'obédience psychanalytiques d'autres œuvres francophones ou non mettra au jour des sens « jusque-là inaperçus ou insuffisamment aperçus ».

---

<sup>835</sup> Pierre-aimé TOUCHARD, cité par Anne CLANCIER, *Psychanalyse et critiques littéraires*, op. cit., p. 214.

A ce propos, la démarche de la critique thématique, de la textanalyse, de la mythocritique, de la mythanalyse etc. répond à ce besoin. Ces théories littéraires se définissent comme des méthodes d'analyse scientifique d'obédience psychanalytique des poèmes ou des récits afin d'en tirer non seulement le sens psychologique mais le sens sociologique. Pour ces critiques, nous voulons dire, il est possible de découvrir l'inconscient individuel (des acteurs du récit, de l'auteur et du lecteur) ou collectif dans le texte littéraire.

<sup>836</sup> Gérard GENETTE, cité par Anne CLANCIER, op. cit., p. 214..

<sup>837</sup> Roland BARTHES, *Critique et Vérité*, op. cit., p. 64.

<sup>838</sup> C. MAURON, *L'Inconscient dans la l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 19.

## BIBLIOGRAPHIE

## I – CORPUS

### A - Corpus de base

- LOPES (Henri)      *Tribaliques*, Yaoundé, Clé, 1976, 102 p.
- La Nouvelle romance*, Yaoundé, Clé, 1976, 187p.
- Sans Tam-tam*, Yaoundé, Clé 1977, 125 p.
- Le Pleurer-Rire*, Paris, *Présence Africaine*, 1982, 315p.
- Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, 302 p.
- Sur L'autre rive*, Paris, Seuil, 1992, 236 p.
- Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil 1997, 431 p.
- Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, 251 p.
- Poèmes :
- Du Côté de Katanga*
- Révolte*
- Vous qui pleurez*
- Le mulâtre*
- Avec le vent*
- in Anthologie de la littérature congolaise*, Clé, Yaoundé, 1977, 253 p.

### B - Autre ouvrage de l'auteur.

- LOPES (Henri)      *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003, 112 p.

## C - Travaux sur le corpus.

### C1 - Ouvrages critiques.

- ANYNEFA (Koffi) *Littérature et politique en Afrique noire, Socialisme et Dictature comme thème du roman congolais d'expression française*, Bayreuth, Eckhard Breitinger, 1990, ?
- BOKILA (André-Patient) et YILA (Antoine) (sous la direction de) *Une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, l'Harmattan, 2002, 266 p.
- DANINOS (Guy) *Comprendre Tribaliques d'Henri Lopes*, Issy les Moulineaux, Ed. Saint Paul, 1987, 62 p.
- MALANDA (Ange Séverin) *Henri Lopes et l'impératif romanesque*. Paris, éd. Silex, 1987, 142 p.

### C2 - Articles, Thèses et mémoires.

- CHEMAIN (Arlette) « *Henri Lopes : Engagement civique et recherche d'une écriture* » in *Notre Librairie* n° 92-93, 1988
- « *La Nouvelle romance* » in *Recherche, pédagogie et culture* n° 38, 1977.
- ESSOMBA (P) *Henri Lopes : « Décoloniser les mentalités »*, in *Bingo*, Mars 1978.
- FALGAYRETTE (C) « *Lopes, poser la révolte avec le Pleurer-Rire* » in *Afrique-Asie* n° 282, 1982.
- KALONDJI (Zézézé T.) « *Éléments pour une analyse plurielle du Pleurer-Rire de Henri Lopes* » in *Peuples noirs, peuples africains*, n° 3-7, janvier février 1984.

- KOUASSI (Yao Jérôme) *Le Discours de l'univers romanesque dans l'œuvre d'Henri Lopes : Essai de lecture sociosémiotique*, Thèse de doctorat, Paris 4, 1999.
- KOUZONZISSA (Patrice) *A la Recherche d'une écriture. Les aspects du style d'Henri Lopes*, Thèse de doctorat, Nice, 1991.
- MAUNICK (Edouard) « *Le Territoire d'Henri Lopes* » in *notre Librairie* n° 92-93, 1998
- MASSENGO (Clotaire W.) *Henri Lopes ou l'affirmation d'une autre poétique dans le roman négro-africain de langue française*, Thèse de doctorat, Paris 4, 1999.
- MWEPU (Patrick Kabeya) *Idéologie et esthétique littéraire dans l'œuvre d'Henri Lopes*, Thèse de doctorat, Cape Town, 2001.
- NOUDJE MOUME (Séraphin) *Les Techniques narratives dans le Pleurer-Rire d'Henri Lopes*, Mémoire de maîtrise, Abidjan, 1990.

## II - OUVRAGES METHODOLOGIQUES ET THEORIQUES.

- ANZIEU (Didier) *Le Corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, 377 p.
- ADOTEVI (Stanislas Spero) *Négritude et négrologues*, Paris, Ed. Le Castor Astral, 1998, 216 p.
- BAL (Mieke) *Narratologie : les instants du récit*. Klincksieck, 1997, 171 p.
- Narratologie, Essais sur la signification narrative de cinq romans modernes*, Paris, ed. H et S, 1984, 199 p.
- BARTHES, (Roland) *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966, 86 p.

- Interlignes, essais de textanalyse*, Lille, P. U. Lille, 222 p.
- BELLEMIN-NOEL (Jean) *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P. U. F. 1979, 203 p.
- Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996, 127 p.
- BENVENISTE (Emile) *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1974, 286 p.
- BRUNEL (Pierre) *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, 292 pp.
- CHABROL (Claude) et COQUET (J.C.) *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, 224 p.
- CHESNEAU (Albert) *Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, 1971, lettres modernes, Coll. Archives des lettres modernes, n°129, 96 p.
- CLANCIER (Anne) *Psychanalyse et critiques littéraires*. Toulouse, Privat, 1973, 228 p.
- Raymond QUENEAU et la psychanalyse*, Paris, édition du limon, 1994, 286 p.
- Ebauche d'une étude psychocritique de l'oeuvre de Guillaume APOLLINAIRE*, in *Revue des Lettres modernes* numéro 327-3, Paris, 1972.
- COHN (Dorrit) *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, 316 p.
- ECO (Umberto) *Oeuvre ouverte*. Paris, Seuil, 1965, 314 p.
- FONTANIER (Pierre) *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, 505 p.
- FREUD (Sigmund) *Délire et rêve dans la "Gradiva" de Jensen*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1949, 215 p.
- Abrégé de psychanalyse*, Anne Berman, traducteur, Paris, PUF, 1985, 84 p.

*Essais de psychanalyse, au-delà du principe du plaisir, psychose collective et analyse du Moi et le ça, considération sur la guerre et sur la mort*, Paris, Payot, 1963, 280 p.

*Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, 1985, 182 p.

*La vie sexuelle*, trad. D. Berman et J. Laplanche, Paris, PUF, 1973, 159 p.

*Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch Paris, Payot, 1970, 280 p.

*L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, édition augmentée et révisée par D. Berger, Paris, PUF, 1973, 573 p.

GENETTE (Gérard) *Figure III*, Paris, Seuil, 1979, 285 p.

*Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1983, 118 p.

GENGEMBRE (Gérard) *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996, 64 p.

GLAUDES (Pierre) et REUTER (Ives) *Personnages et Histoire littéraire*, Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1991, 258 p.

*Le personnage en question*, Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1984.

GOLDMAN (Lucien) *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 372 p.

GOURDEAU (Gabrielle) *Analyse du discours narratif*, Paris, Magnard, 1993, 129 p.

GREEN (André) *Un Oeil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, 288 p.

GRUNBERGER (Béla) *Le Narcissisme, Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2003, 341 p.

HAMON (Philippe) *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1998, 327 p.

- « Pour un statut sémiologique du personnage » in Poétique du récit, Points/Seuil, 1977*
- JOUVE (Vincent) *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, 191 p.
- L'Effet, personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, 272 p.
- KLEIN (Mélanie) *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1978, 453 p.
- LEJEUNE (Philippe) *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, 358 p.
- LINVELT (Jaap) *Essai de typologie narrative : « le point de vue » théories et analyses*. Paris, José CORTI, 1981. 315 p.
- MAINGUENAUD (Dominique) *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, 3<sup>e</sup> éd. 203 p.
- MAURIAC (François) *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchel/Chastel, 1994, 222 p.
- MAURON (Charles) *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*. José Corti, Paris, 1963. 380 p.
- « Les Personnages de Victor Hugo, étude psychocritique » in les œuvres complètes de Victor HUGO*, Paris, édition chronologie, tome II, 1967.
- L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris ; Genève, Champion-Slatkine, 1986, 350 p.
- MIRAUX (Jean-Philippe) *Le Personnage de roman*, Paris Nathan, 1997, 128 p.
- Le Portrait littéraire*, Paris, Hachette, 2003, 128 p.
- POULET (Georges, sous la direction de) *Les Chemins actuels de la critiques*, Paris, Plon, 1967, 515 p.

- PRINCE (Gérard) *Introduction à l'étude du narrataire, in Poétique*, 14, avril 1973.
- RAVOUX RALLO (Elisabeth) *Méthodes et critiques littéraires*, Paris, Armand Colin, 1993, 169 p.
- REUTER (Ives, sous la direction de) *Les Personnages dans les récits*, Clermont-Ferrand, 1988, Coll. "Recherche pédagogique", 174 p
- RICARDOU (Jean) *Le Nouveau roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, 1973, 253 p.
- ROBBE-GRILLET (Alain) *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1986, 144 p.
- TADIE (Jean-Yves) *La Critique littéraire au XX è siècle*. Paris, Belfond, 1987, 318 p.

### III - OUVRAGES GENERAUX ET HISTORIQUES

- ARTURO et HORCAJO (Carlos) *La Question de l'altérité du XVIe à nos jours*, Paris, Ellipses, 129 p.
- ALBERT (Londres) *Terre d'ébène*, Paris, Albert Michel, 1929, 275 p.
- BALANDIER (G) *La Vie quotidienne au royaume Kongo du XVIè au XVIIIè siècle*, Paris, Hachette, 284 p.
- Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1982, 529 p.
- BAUDELAIRE (C.) *Œuvres complètes*, Laffont, Paris, 1980, 1003 p.
- BAUDOUIN (Charles) *L'Ame enfantine et la psychanalyse : les complexes*, Genève, Institut Jean-Jacques ROUSSEAU, Paris, 1950, 176 p.
- BEAUD (Michel) *L'Art de la thèse*, Paris, La Découverte, 1986, 153 p.
- BENAC (Henri) *Guide des idées littéraires*. Paris, Hachette éducation

- BERESNIAK (Daniel) *L'Abc des couleurs*, éd. Jacques Grancher, Paris, 1987, 249 p.
- BETTELHEIM (Bruno) *Les Blessures symboliques : essais d'interprétation des rites d'initiation*, Paris, Gallimard, 1991, 252 p.
- BLACHERE ( Jean-Claude) *Négritures, les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, l'Harmattan, 1993, 255 p.
- BOKIBA (André-Patient) *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1999, 287 p.
- BONNAFE (Pierre) *Histoire sociale d'un peuple congolais, la terre et le ciel*, Paris, éd. de l'ORSTOM, 1987, 400 p.
- BIYOGO (Grégoire) *Traité de méthodologie et d'épistémologie de la recherche, le guide d'un travail de recherche ; vol. I : introduction aux modèles quinaires et parallèles*, Paris, CIREF/ICAD, 2005, 120 p.
- CABAKULU (Mwamba) *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone. Etat des lieux*, Saint Louis, Xamal, 1996, 80 p.
- CHAMOISEAU (Patrick) *Une Enfance créole*, Gallimard, Paris, 1993, 186 p.
- CAUVIN (Jean) *La Parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul, 1980, 88 p.
- CESAIRE (Aimé) *Discours sur le colonialisme*. Paris, Présence Africaine, 1989, 59 p.
- CHATELET (F) (sous la direction de) *Histoires des idéologies, savoir et pouvoir au XX è siècle*, tome III, Paris, Hachette, 1978, 446 p.
- CHEMAIN (Arlette et Roger) *Panorama critique de la littérature congolaise*, Paris, Présence Africaine 1979, 238 p.
- CHEVRIER (Jacques) *Littérature nègre*. Paris, Armand Colin, 1984, 282 p.
- Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999, 128 p.

- CUVELIER (J.) et JARDIN (L.) *L'Ancien Congo*, Paris, Duculot, 1954, 600 p.
- DABLA SEWANOU (JJ) *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, l'Harmattan, 1986, 256 p.
- DIDEROT (Denis) *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Librairie générale française, 1983, 377 p.
- DIOP (Cheikh Anta) *Nations nègres et cultures*, Paris, Présence Africaine, 1976, 572 p.
- DIETERLEN (Germaine) *Essai sur la religion bambara*, Paris, PUF, 1951, 240 p.
- DUPRE (Marie Claude) et PINÇON (Bruno) *Métallurgie et politique en Afrique centrale, deux mille ans de vestiges sur les plateaux batéké Gabon, Congo, Zaïre*, Paris, Kartalat, 1997, 266 p.
- ETSIO (Edouard) *Parlons Téké, langue et culture, Congo et Gabon*, Paris, l'Harmattan, 1999, 320 p.
- GREVISSE (Maurice) *Le Bon usage, grammaire française*, Paris, Duculot, 1993, 1762 p.
- HEYDEN-RYNSCH (Verena von) *Raconter la vie, trois siècles de journaux intimes*, Paris, Gallimard, 1998, 308 p.
- HUBIER (Sébastien) *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, Paris, 2003, 154 p.
- HESNARD (Angelo) *La Sexologie normale et pathologique*, Paris, Payot, 1956, 443 p.
- HOSPIEL (Ebiatsa) *Les Téké, peuples et nation*, CIERAN, Montpellier, 1986, 181 p.
- JAN (Vansina) *Les Anciens royaumes de la savane, les Etats des Savanes méridionales de l'Afrique centrale des origines à l'occupation coloniale*, Kinshasa, presses Universitaires du Zaïre, 1976, 250 p.

- JANKELEVITCH (Vladimir) *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 199 p.
- L'Ironie ou la bonne conscience*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1950, 171 p.
- KANDE (Sylvie) (sous la direction de) *Discours sur le métissage, Identités métisses, en quête d'Ariel*, Paris, L'harmattan, 1999, 224 p.
- KESTELOOT (Lilyan) *Anthologie négro-africaine, histoire et textes de 1918 à nos jours*. Paris, EDICEF, 1992.
- Les Ecrivains noirs de langue française, naissance d'une littérature*, Université libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, 1965, 340 p.
- LEZOU (Dago Gérard) *Les Romanciers ouest africains francophones à la recherche d'une personnalité nationale. L'exemple de la Guinée et de la Côte d'Ivoire*, doctorat d'Etat, Paris X, 1988.
- LEZOU (Dago Gérard) et N'DAH (Pierre), sous la direction de *Sony LABOU-TANSI, témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, 314 p.
- MAHANIAH (Kimpianga) *La Mort dans la pensée Kongo*, éd. Centre de vulgarisation agricole, Kinshasa, 1988, 63 p.
- MAKOMBO (Mutamba) *Makoko, Roi des Batéké*, Kinshasa, éd. centre de Recherches Pédagogiques, 1987, 135 p.
- MAKOUTA MBOUKOU (J.P.) *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française (problèmes culturels et littéraires)*, Abidjan, NEA, 1980, 349 p.
- MARCOU (Loïc) *L'Autobiographie, anthologie*, Flammarion, Paris, 2001, 143 p.
- MATESO (Locha) *La Littérature africaine et sa critique*. Paris, Karthala, 1986, 399 p.

- MEMMI (Albert) *Portrait du colonisé suivi du portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985, 163 p.
- MILON (Réné) *Marxiste, Communiste et socialisme africains*, Paris, éd. Edimpra s. d., 68 p.
- Monneyron (Frédéric) *L'Androgyne romantique : du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994, 150 p.
- L'Androgyne décadent : Mythe, figure, fantasme*, Grenoble, Ellug, 1966, 180 p.
- Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses Universitaires de perpignan, 2001, 270 p.
- MONNEYRON (Frédéric) et alii *L'Androgyne dans la littérature*, Coll. "Cahier de l'hermétisme", Paris, Albin Michel, 1990, 157 p.
- Montandon (Alain), (sous la direction de) *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise, 2004, 284 p.
- NANTET (Jacques) *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, Coll. « Les grandes études littéraires » 1972, 282 p.
- NDINGA-MBO (Abraham) *Introduction à l'histoire des migrations au Congo, Hommes et cuivre dans le « Pool » et la Bouenza avant le XXè siècle*, Brazzaville, éd. Bantoues, 1984, 150 p.
- NEYRAUT (M.) et alii. *L'Autobiographie*, Paris, Ed. Les Belles lettres, 1988, 169 p.
- NGAL (Georges) *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, l'Harmattan 1994, 137 p.
- Esquisse d'une philosophie du style*, Paris, éd. Tanawa, 2000, 207 p.
- NIAMKEY (Koffi R.) *Les Images éclatées de la dialectique*, Abidjan, Presse universitaire de Côte d'Ivoire, 1996, 173 p.
- LAPLANCHE (Jacques) et PONTALIS (Jean-Bertrand) *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, 525 p.

- OBENGA (Théophile) *Introduction à la connaissance du peuple de la République populaire du Congo*, Brazzaville, Librairie Populaire, 1973.
- La Cuvette congolaise, les hommes et les structures - Contribution à l'histoire traditionnelle de l'Afrique Centrale*, Paris, Présence Africaine, 1976
- PAGES-DELON (Michèle) *Le Corps et ses apparences, l'envers du look*, Paris, l'Harmattan, 1989, 174 p.
- PAULUS (Jean-Pierre) *Congo 1956-1960*, Paris, éd. Terre d'Europe, 265 p.
- PAUWELS (Henri) *Le Syndicalisme et la colonie*, Bruxelles, De la CSC, s.d, 94 p.
- PERRON-BORELLI (Michelle) *Les Fantômes*, Paris, PUF, Que sais-je ? 2001, 127 p.
- PIAGET (Jean) *La Représentation du monde chez l'enfant*, Paris, PUF, 1991, 336 p.
- PIGAFETTA (Filipo) et LOPES (Duarte) *Description du royaume de Congo et des contrées environnantes*, éd. Nauwelaerts, Paris, 1965, 253 p.
- PIERROT (Philippe) *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin au XVIIIè-XIXè siècle*, Paris, Seuil, 1991, 280 p.
- PONTALIS (J.B.) et alii. *Bisexualité et différence des sexes*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1973, 529 p.
- Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Ed. « Quadrige », 2002, p. 523.
- PREISWERK (Yvonne) et VALLET (Jacque sous la direction de) *La pensée métisse, Croyances africaines et rationalité occidentale en question*, Paris, PUF, 1990, 264 p.
- RANDLES (William Graham Lister) *L'Ancien royaume de Congo, des origines à la fin du XIXè siècle*, éd. de l'EHESS, Paris, 275 p.

- ROHEIM (Géza) *Psychanalyse et anthropologie*, Paris, Gallimard, 1967, 607 p.
- SARRAUTE (Nathalie) *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, 257 p.
- SEGOND (Louis) *La Sainte Bible*, Alliance biblique universelle, 1277 p.
- SORET (Marcel) *Les Téké de l'est, Essai sur l'adaptation d'une population à son milieu*, PUF, 1973, 608 p.
- TATI-LOUTARD (J-B) *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*. Yaoundé, Clé 1977, 253 p.
- THIAM (Awa) *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978, 186 p.
- THOUMSON (Roger) *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, Coll. « Ecritures francophones », 1998, 267 p.
- WANNYN (Robert L.) *L'Art ancien du métal au Bas-Congo*, Bruxelles, éd. du Vieux Planquesaule, 1961, 96 p.
- WOODY (Allen) *La Rose pourpre du Caire*, 1985
- ZERAFFA (Michel) *Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, 494 p.
- ZIEGLER (Henri) *Afrique Equatoriale Française*, Paris, Berget-Levrault, 1952, 199 p.

#### **IV – THESES- PERIODIQUES – REVUES - ARTICLES DIVERS.**

- BARUCCO (Pierre) « *Les yeux interdits* », étude psychocritique de l'œuvre de Pier Antonio QUARANTOTTI-GAMBINI, Lille, Atelier nat. De réprod. Th. Université Lille 3, 1982, 775 p.
- VERHOEFF (Han) « *Adolphe* » et *Constant*, une étude psychocritique, Klincksieck, 1976, 134 p.

RYAN (Angela) *Situation actuelle de la psychocritique*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Bordeaux, 1981.

*Ethnopsychologie littérature d'Afrique noire, identité et relation critique*, EAP, no 2-3, avril septembre 1969, 149 p.

Etudes littéraires africaines, 1997

*Légitime défense*, n° unique, Paris, juin 1931

« *Le Parti du diable* » in « *Le Monde* » 2 –V- 1975

*Le Personnage en question*, Actes de colloque du S.E.L, Toulouse, 1983, 414 p.

*Littérature congolaise* n° 92, 93 mars-mai 1988

*Notre librairie, Cinq ans de littérature*, n° 125, janvier-février 1996

*Office de l'information et des relations publiques pour le Congo belge et le Ruanda-Urundi*, 19. Bruxelles, 64 p.

*Pages des libraires*, n° 53, octobre 1998

*Sépia*, n° 53, juillet-août-septembre 1990,

*Science humaine- Hors série* 15, déc. 1996, janv. 1997

## V - DICTIONNAIRES.

BRUNEL ( Pierre ) *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed. du Rocher, 1988.

CHAZAUD (Bertaud du) *Dictionnaire des synonymes et mot de sens voisins*, Paris, Gallimard, 2003.

*Dictionnaire de synonymes et contraires*, Paris, Le Robert, 1992.

DUBOIS (Jean), MITTERAND *Dictionnaire étymologie*, Paris, Larousse/VUEF, 2001

DUCROT (O) et SCHAEFFERT (J.M.) *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1995, 664 p.

- GARDES-TAMINE (Joëlle) et HUBERT Marie-Claude) *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Collin, coll. « Coursus », 1993.
- LAPPON BOMPIANI *Le Nouveau dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, tome II. Paris, éd. Lappont, 1994.
- REY (Alain) et REY-DEBOVE (Josette) (sous la direction) *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, éd. Le Robert, 1984, 2949 p.
- REY (Debove) J et ROBERT (P.) *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue française*, tome VII, Paris 1988
- ROUDINESCO (Elisabeth) et PLON (Michel) *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997 ;

# INDEX DES AUTEURS CITES

## A

Abomo-Maurin Marie-Rose, 7, 32  
Aka-Evy Jean-Luc, 274, 291, 292, 299, 314  
Albert Londres, 292  
Anynefa Koffi, 341  
Anzieu Didier, 295  
Armel Arliette, 294, 296, 297  
Atondi-Monmondji Lecas, 293, 313, 346, 347

## B

Bal Mieke, 144  
Bal Willy, 282  
Balandier Georges, 201, 204, 205, 252, 275, 278, 279, 282, 285, 286, 287, 289  
Barruco Pierre, 165, 263, 307  
Barthes Roland, 4, 31, 32, 74, 158  
Battell Andrew, 279  
Baudelaire Charles, 164, 186  
Baudouin Charles, 300, 303, 306, 308, 309, 311, 312  
Beauvoir Simone de, 197, 205, 237  
Beckett Samuel, 75  
Bellemain-Noël Jean, 272, 349  
Benveniste Emile, 152, 204  
Beresniak Daniel, 47, 49  
Blanc André, 12, 298  
Bologne Hyacinthe (de), 286  
Boni Tanella, 235  
Bonnafé Pierre, 277  
Breuer J., 304

## C

Cabakulu Mwamba, 36, 98, 100  
Cappelle F., 280  
Cauvin Jean, 122  
Cavazzi, 286, 289  
Césaire Aimé, 38, 120  
Chamoiseau Patrick, 87  
Chasseguet-Smirgel Janine, 13  
Chemain Arlette, 338, 341

Clancier Anne, 42, 64, 229, 269, 361, 362  
Clastres Hélène, 333  
Cohn Dorrit, 27, 75, 126, 129, 132, 136, 137, 138, 139, 143, 145, 149, 152  
Corrado Danielle, 153  
Corvo Joao de Andrade, 286  
Cuvelier J., 281, 282

## D

Dabla Sewanou, 68  
Dande A., 185  
Dapper O., 277, 279, 280  
De Voraigue Jacques, 176  
Diderot Denis, 38, 41, 123  
Didier Béatrice, 91  
Dieterlen Germaine, 165  
Diop Cheikh Anta, 288, 291  
Doubrovsky S., 65  
Ducrot Oswald, 20, 21  
Dufliot, 185  
Dupré Marie-Claude, 277, 278, 282

## E

Eco Umberto, 4, 361  
Egger Victor, 149  
Ernaux Anne, 91  
Etsio Edouard, 281, 282

## F

Fermingier André, 175  
Fontanier Pierre, 196  
Fouque Antoinelle, 332  
Freud Sigmund, 12, 16, 227, 237, 258, 264, 269, 300, 302, 303, 305, 306, 349

## G

Gallo Bernado (da), 276  
Genette Gérard, 20, 22, 122, 123, 361, 362  
Green André, 361  
Grevisse Maurice, 126

Grunberger Béla, 164

## H

Hamon Philippe, 109

Hegel, 109, 197

Hesnard Angelo (Dr), 234, 237, 241, 249, 263, 264

Heyden-Rynsch Verena Von Der, 65, 66, 91

Horcajo Arturo Carlos, 319, 333

Hospiel Ebiatsa, 275, 283, 289, 290

Hubier Sébastien, 26, 65, 84, 88, 91, 126, 137, 139, 357

## J

Jacquart A., 319

Jan Vansina, 275, 276, 282, 291

Jankélévitch Vladimir, 147, 149

Jeay Madeleine, 176

Jouve Vincent, 321

## K

Kalondji Zézézé, 8, 9

Kayser Wolfgang, 133

Klein Mélanie, 227

Kourouma Ahmadou, 8

## L

Labou-Tansi Sony, 8, 123

Laplanche J., 304

Lejeune Philippe, 36, 37, 57, 73, 87, 358

Libis Jean, 269

Linvelt Jaap, 89, 144, 158

Lopes Duarte, 282, 285

Lucques Laurent (de), 285

## M

Mahaniah Kimpianga, 205, 208

Makombo Mutamba, 277, 281

Manso Paiva, 278

Marcou Loïc, 42, 43, 50, 54, 55, 57, 68, 74, 75, 87, 88

Maunick Edouard, 339

Mauron Charles, 4, 12, 13, 14, 15, 30, 49, 58, 60, 89, 97, 108, 111, 122, 151, 152, 153, 154, 155, 229, 247, 267, 270, 272, 273, 295, 296, 301, 311, 312, 348, 349, 359, 360, 361, 362

Memmi Albert, 176, 211

Milan Kundera, 357

Milon René, 210

Miroux Jean-Philippe, 20, 159

Mongo-Mboussa Boniface, 296

Montandon Alain, 71, 74

## N

Nantet J., 346

Ndinga-Mbo Abraham, 276

Niamké Koffi, 133

## O

O'Brown Norman, 307

Ouolguem Yambo, 8

## P

Pagès-Delon Michèle, 160

Paulus Jean-Pierre, 290

Pauwels H., 181

Peron-Borelli Michelle, 90

Piaget Jean, 227

Pierrot Pierre, 188

Pigafetta Filippo, 282, 285

Pinçon Bruno, 277, 278, 282

Platon, 133

Pontalis Jean-Bertrand, 58, 60, 304, 351, 357

Prince Gérard, 122, 128

Proust Marcel, 89, 92

## Q

Queneau Raymond, 42, 269

## R

Randles W.G., 281, 287

Randles William Graham Lister, 276, 279, 281, 285, 286, 287, 289, 290

Rey Alain, 89

Rey-Debove Josette, **89**

Robbe-Grillet Alain, **16**

Rocheim Géza, **165**

Rosolato Guy, **184**

## **S**

Saada Emmanuelle, **293, 294**

Sarraute Nathalie, **87, 132**

Schaeffer Jean-Marie, **20, 21**

Serres Michel, **142**

Soret Marcel, **276**

## **T**

Tati-Loutard J.B., **314, 318**

Thiam Awa, **199**

Thoumsom Roger, **169**

Touchard Pierre-Aimé, **362**

## **W**

Wannyn Robert L., **278, 279, 280, 283, 284, 286**

Weulersse J., **279**

Woody Allen, **123**

## **Y**

Yila Antoine, **346**

## **Z**

Ziegler Henri, **277**

# Table des Matières

<b>AVANT-PROPOS .....</b>	<b>5</b>
<b>AVANT-PROPOS .....</b>	<b>5</b>
<b>DEDICACE.....</b>	<b>6</b>
<b>REMERCIEMENTS :.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE.....</b>	<b>8</b>
<b>PREMIERE PARTIE : LA VOIX NARRATIVE .....</b>	<b>18</b>
INTRODUCTION.....	19
CHAPITRE I : CARACTERISATION DES INSTANCES NARRATIVES .....	21
PRINCIPALES .....	21
1 – <i>Les narrateurs noirs</i> .....	21
2 – <i>Les narrateurs métis</i> .....	48
3 – <i>Les narrateurs principaux, une passion partagée : l'art</i> .....	62
CHAPITRE II : LA REPRESENTATION DES INSTANCES NARRATIVES.....	91
INTRUSES .....	91
1 – <i>Les narrateurs-personnages du récit</i> .....	91
a – Le narrateur spontané ou la prise de parole autoritaire.....	91
b – Le narrateur requis ou la prise de parole autorisée.....	110
2 – <i>Typologie des narrataires</i> .....	120
a – Narrateur-narrataire, un tandem intime ou discours de soi avec soi.....	121
b – Le narrataire, le principe actif du récit ou une intériorité tumultueuse ? .....	131
c – Le narrataire : un narrateur critique ou le regard lucide de soi sur soi ?.....	140
<b>DEUXIEME PARTIE : LES ACTEURS DU RECIT OU L'EXPRESSION</b>	
<b>OSTENTATOIRE DE PERSONNALITE MARQUEE.....</b>	<b>154</b>
INTRODUCTION.....	155
CHAPITRE III : CARACTERISTIQUES PHYSIQUES ET BLASONS .....	157
1- <i>Les cheveux et l'élément capillaire</i> .....	157
a – La chevelure, emblème de revendication identitaire .....	157
a1 - Les coiffures exubérantes ou l'exacerbation des hauts de forme.....	157
a2 - Les coups de ciseaux permanents ou les coiffures à la .....	163
garçonne .....	163
b – La coiffure masculine ou le brouillage des repères.....	167
2- <i>L'apparat vestimentaire : des attitudes antinomiques</i> .....	173
a - L'homme ou l'appétence pour la coquetterie vestimentaire et corporelle .....	173
b – La femme ou le rejet de l'apparat vestimentaire .....	183
1 - <i>Les personnages féminins ou la récupération des caractéristiques de la masculinité</i> ...	193
2 – <i>L'homme ou la recherche d'une féminité</i> .....	205

3 – <i>Sexualité et pratiques sexuelles des personnages</i> .....	227
a – Les déviances sadomasochistes et incestueuses .....	227
b – Développement des pratiques homosexuelles .....	252
PREMIERES CONCLUSIONS .....	264
<b>TROISIEME PARTIE : MYTHE PERSONNEL ET INTERPRETATION .....</b>	<b>268</b>
INTRODUCTION .....	269
CHAPITRE V : ELEMENTS BIOGRAPHIQUES ET GENESE DU MYTHE PERSONNEL .....	271
1 - <i>Racines congolaises et concept du mythe personnel</i> .....	271
a - Notions sociohistoriques .....	272
b – Fondation d’une entité congolaise et influences étrangères .....	284
2 – <i>Contexte sociofamilial et apports du milieu originel</i> .....	291
a – Omniprésence et influence de la grand-mère .....	292
b – Absence du père et relation fusionnelle avec la mère .....	294
3 – <i>Développement affectif et imaginatif infantile</i> .....	296
a – Le triptyque du développement affectif infantile .....	297
b - L’âge imaginatif des personnages et ses avatars .....	299
CHAPITRE VI : MYTHE PERSONNEL : VIE SOCIALE ET ETAPES DE .....	308
CONSOLIDATION .....	308
1 - <i>La vie universitaire ou la recherche d’une maturité intellectuelle</i> .....	308
a – Le militantisme étudiantin, première expression du mythe et premier combat .....	308
b - Les premiers écrits : circonscription de la première expression écrite du mythe .....	309
2 - <i>Les engagements civiques et individuels : l’écrivain mis en « situation »</i> .....	334
a – L’exercice d’une carrière professionnelle et politique nationale .....	334
b – Ouverture et engagement à l’échelle internationale .....	339
<b>DERNIERES CONCLUSIONS .....</b>	<b>344</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>358</b>
<b>INDEX DES AUTEURS CITES .....</b>	<b>374</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>377</b>

## **RESUME EN FRANÇAIS**

PRENANT APPUI SUR LA PSYCHOCRITIQUE, CETTE ETUDE FAIT RESSORTIR LE SENS INCONSCIENT DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE D'HENRI LOPES. LE TRAVAIL SE STRUCTURE AUTOUR DE TROIS PARTIES. LA PREMIÈRE EST CONSACRÉE À L'ÉTUDE DES INSTANCES NARRATIVES. LA DEUXIÈME PARTIE PORTE SUR LES AUTRES ACTEURS DU RECIT. IL RESSORT DE CETTE ANALYSE TEXTUELLE UN NARCISSISME EXACÉRBE, UNE INTERVERSION SEXUELLE DES TRAITS PHYSIQUES ET PSYCHOLOGIQUES, UN MALAISE IDENTITAIRE CARACTÉRISTIQUE DU STADE PROÉDIPYEN. LE REFUGE DANS L'IMAGINAIRE ET LE SEIN MATERNEL EST PERÇU COMME UN PALLIATIF CONTRE LES MALAISES PSYCHOLOGIQUES. EN SOMME, FACE À DES TRAUMATISMES SOCIAUX, LES PERSONNAGES RECOURENT À UNE RÉGRESSION AU STADE INFANTILE. CES STRUCTURES, EN RAISON DE LEUR RÉPÉTITION OBSESSIONNELLE SOUS DES DÉGUISEMENTS DIVERS, NE SONT PAS VOULUES. ELLES CONFIRMENT UN DISCOURS EN SOURDINE, CELUI DE L'INCONSCIENT, QUI S'EXPRIME À L'INSU DE L'AUTEUR. DE FAIT, CES STRUCTURES PRÉSENTENT L'ŒUVRE DE LOPES COMME LE MOYEN D'EXPRESSION DE SON INCONSCIENT. LE DERNIER AXE DE NOTRE RÉFLEXION CONFRONTE L'ANALYSE TEXTUELLE DES PARTIES PRÉCÉDENTES À LA BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR. CETTE PARTIE MET EN LUMIÈRE LES MOTIFS REELS À L'ORIGINE DES ÉLÉMENTS INCONSCIENTS. LE BOULEVERSEMENT SOCIOPOLITIQUE DU LIEU NATAL, LE CONTEXTE FAMILIAL SEMBLENT ÊTRE LES FACTEURS QUI ONT INFORMÉ LE SURMOI DE L'AUTEUR ET FAVORISE SA VOCATION LITTÉRAIRES, SES ENGAGEMENTS POLITIQUE ET SON PARCOURS PROFESSIONNEL.

### **MOTS CLES :**

PSYCHOCRITIQUE, INCONSCIENT, INFANTILE, SUPERPOSITION, CATHARSIS, MÉTISSAGE, AUTOFICTION, AUTOBIOGRAPHIE, RÉGRESSION, PSYCHOLOGIE, IDENTITÉ, OBSESSION, ANDROGYNIE, MYTHE, COMPLEXE, PERSONNAGE, NARCISSISME, OMNISCIENCE, FANTASME.

## **ENGLISH SUMMARY**

TAKING SUPPORT ON THE PSYCHOCRITICISM, THIS STUDY HIGHLIGHTS THE UNCONSCIOUS SENSE OF THE HENRI LOPES' LITERATURE. THIS ANALYSIS IS STRUCTURED AROUND THREE PARTS. THE FIRST PART IS DEVOTED TO THE STUDY OF THE NARRATIVE INSTANCES. THE SECOND PART RELATES TO THE OTHER ACTORS OF THE STORY. IT COMES OUT FROM THIS TEXTUAL ANALYSIS AN EXACERBATED NARCISSISM, A SEXUAL INVERSION OF THE PHYSICAL AND PSYCHOLOGICAL FEATURES, AND AN IDENTITY BUILDING FAINTNESS CHARACTERISTICS OF PROEODIPUS STAGE. THE REFUGE IN THE IMAGINARY ONE AND THE MATERNAL BOSOM CONSTITUTES A PALLIATIVE AGAINST PSYCHOLOGICAL FAINTNESSES. IN FACT, FACE TO SOCIAL TRAUMATISMS, THE CHARACTERS RESORT TO A REGRESSION AT THE INFANTILE STAGE. THE OBSESSIONAL RECURRENCE, UNDER VARIOUS DISGUISES, OF THESE STRUCTURES SHOWS THE NONDESIRED CHARACTER WELL. THEY CONFIRM A WORDLESS DISCOURSE, THE UNCONSCIOUS ONE, WHICH EXPRESSES WITHOUT THE AUTHOR KNOWING. ACTUALLY, THESE STRUCTURES PRESENT THE LOPES' LITERARY WORK LIKE HIS UNCONSCIOUS EXPRESSION. FINALLY, WE COMPARE THE TEXTUAL ANALYSIS OF PREVIOUS PARTS TO THE AUTHOR'S BIOGRAPHY. THIS PART BRINGS TO LIGHT THE REAL REASONS THAT MOTIVATE THE PRESENCE OF UNCONSCIOUS ELEMENTS. THE SOCIOPOLITICAL DISRUPTION OF THE NATIVE PLACE AND THE FAMILY ENVIRONMENT SEEM TO BE THE FACTORS THAT HAVE GIVEN INFORMATION TO THE EGO OF THE AUTHOR AND PROMOTE HIS LITERARY VOCATION, POLITICAL ENGAGEMENTS AND PROFESSIONAL CAREER.

### **KEYWORDS :**

PSYCHOCRITICISM, UNCONSCIOUS, INFANTILE, SUPERPOSITION, CATHARSIS, INTERBREEDING, AUTOFICTION, AUTOBIOGRAPHY, REGRESSION, PSYCHOLOGY, IDENTITY [BUILDING], OBSESSION, ANDROGYNY, MYTH, COMPLEX, CHARACTER, NARCISSISM, OMNISCIENCE, FANTASY.